

# APSURDNI TRIJUMF TURBOFOLKA UNUTAR PROSTORA BIVŠE JUGOSLAVIJE

Alen Avdić

## Balkanizam i turbofolk - sinergija iz snova

**B**alkanizam se može definirati kao "diskurs kojim se stvara stereotip o Balkanu kao području nižeg civilizacijskog stepena u odnosu na Zapadnu Evropu". Pojam je to Marije Todorove kojim je opisala kako Balkan "funkcionira kao *drugost* Zapadnoj Evropi, označujući ne samo raspad političkih jedinica nego i povratak primitivizmu i barbarstvu, odbijajući se podvrgnuti civilizacijskome utjecaju Zapadne Europe." Inspiracija za teoriju balkanizma dolazi iz koncepta Saidova orijentalizma, a koji se odnosi na samodefiniciju Evrope i Zapadne Amerike kao prema nečemu suprotnom od svog orijetalnog *drugog*. Todorova opisuje balkanizam ne kao oblik orijentalizma već kao neovisnu konstrukciju koja ima veze s reprezentacijom Balkana: *Iako je balkanska regija geografski neraskidiva od Evrope nemoguće je ne primjetiti kako je ona kulturološki građena kao druga. U svojoj knjizi Imaginarni Balkan Todorova piše o tome kako je Balkan često služio kao spremište negativnih karakteristika na kojima je izgrađena pozitivna slika sofisticiranih "Evropljana".* (Todorova 2015.: 22)

Kultura turbofolka unutar prostora bivše Jugoslavije, veoma slično kao i pojam "balkanizam", često se promatra kao *drugo*: kao ono najgore od Balka-

na, smatra se opasnošću za autohtone nacionalne kulture na tom prostoru i/ili kao element koji prijeti ostvarivanju evropske budućnosti. Turbofolk ima specifičan status kao žanr u sociološkoj, antropološkoj, i kulturološkoj literaturi. Moguće ga je uklopiti u standardni korpus, ali njegova specifičnost se može opisati binarnim položajem (Krolo, Marčelić & Tonković 2015.). Naime, s jedne strane, radi se o muzičkom žanru koji se kao takav proučava na uobičajen metodološki način koji uključuje istraživanja o kulturnoj potrošnji, muzičkim (ne)ukusima ili jednostavno - životnim stilovima, no s druge se, pak, za razliku od drugih žanrova, turbofolk stavlja u jedan itekako širi ideološki kontekst odnosa u bivšoj Jugoslaviji, pri čemu se propituje kako njegov (trans)nacionalni karakter, tako i kategorije Balkana i Evrope i pripadnih im kulturnih znamenja.

Upravo zbog ideološke obojenosti turbofolka neophodno je dati kritički osvrt na paradoksalnost njegovog uspjeha unutar zemalja bivše Jugoslavije. Ovo postaje uočljivo kada se raščlane načini na koje turbofolk operira unutar naše kolektivne svijesti. Prije svega, tu se radi o jednom konstrukt koji je iznikao devedestih godina minulog vijeka i to iz njedara Miloševićevog nacional-militarističkog režima u Srbiji. Odatle se, koketirajući s kriminalističkim srbijanskim podzemljem, izrodio turbofolk koji je služio prvenstveno omeđivanju srpskog nacionalnog identiteta te udaljavanja od drugih balkanskih (prvenstveno grčkih i turskih) etnosa: "Javlja se kao otpor prema istočnjačkim utjecajima u muzici isključivo zbog njihovog istočnjačkog porijekla: turbofolk se smatra 'napadom na srpsku duhovnu tradiciju'" (Vračarić 2018).

Na jednom ovako kompleksnom sjecištu različitih visoko politiziranih identiteta u bivšoj Jugoslaviji (poput nacionalnosti, klase, ali kasnije i spola i seksualnosti) turbofolk je poslužio kao kontrast onome što do tada bio neofolk.<sup>1</sup> Baš kao što je i neofolk bio ispočetka primljen s određenom dozom

---

1 Nastajući u Jugoslaviji 1960-ih, neofolk se poklopio s brzom industrijalizacijom i širenjem urbane radničke klase u novonastaloj socijalističkoj državi. Ovaj moderni žanr kombinirao je elemente balkanske narodne muzike, snažno pod utjecajem osmanskog kolonijalnog naslijeđu u regiji, sa zapadnim pop-strukturama i modernim električnim instrumentima. Poput svoje primarne publike netom urbaniziranih seljaka, i jugoslavenski je kulturni establišment neofolk gotovo odmah primio s podsmijehom i porugom, čak i dok su komunističke vlasti i dalje strateški koristile široku privlačnost žanra. Često ismijavan kao pretjerano kičast, pa čak i inozeman, neofolk je ipak zauzimao dominantan položaj u jugoslavenskoj socijalističkoj kulturi kao njegov nepriznati, ali ispunjeni užitak.

sarkazma i podsmjeha tako je i turbofolk prošao istim putem, od trnja do zvijezda; od nečega što je izazivalo porugu do nečega što je uskoro diktiralo muzičke, ali u kulturološke smjernice za naredna pokoljenja. Ovdje se možemo pozabaviti daljim redanjem paradoksa koje je turbofolk donio u svojoj karmi: naime, s jedne strane, on novoj generaciji svoje publike servira određenje tradicionalnih vrijednosti koje su u skladu s patrijarhalnim etnosom naših podneblja, dok istovremeno podriiva same temelje tog istog establišmenta tako što ih izvrgava ruglu kroz stimuliranje konzumerizma, glorificiranje kriminala i pretjerano stiliziranje seksualiziranosti.

Kritički gledano, turbofolk odjednom prestaje da bude posmatran u kontekstu nacionalnog jačanja već se sve više vidi kao simptom kulturne i moralne propasti društva. Nadalje, paradoks ženskog subjekta koji bi u nacionalističkom diskursu trebao da služi kao matrica oko koje treba da se formiraju patrijarhalni sistemi nacionalnog, etničkog i političkog korpusa, unutar samog diskursa turbofolka odjednom postaje neraskidivo vezan s negativnim epitetima. Ženski subjekt u turbofolku postaje degradiran, jeftin, vulgaran, šund, nasilan, neukusan, smeće, gastarbajnerski, primitivan, balkanski (Vračarić 2018) – opterećujući ga time s još više simboličkog tereta nego što su to netom ranije činili nacionalisti. Odavde se paradoksi cijepaju u nedogled: od kulturnog rasizma i profašizma zbog izrazito negativnog stava prema orijentalnim elementima u muzici <sup>2</sup> (a sam ih ima u izobilju), preko estetike koja objektivira žene eksponirajući njihov seksipil (koja, opet paradoksalno, koketira s tradicionalnim vrijednostima), preko slavljenja ekstremnog konzumerizma, a zapravo neimaštine većinskog dijela stanovništva kome se turbofolk servira, sve upakovano u sjajne numere koje su "pune elemenata anti-establišmenta, subverzije, feminizma, čak i avangarde" (Archer, 2009.).

Još jedan paradoks koji se provlači diskursom turbofolka čini to što on služi kao prekidač za kulturno uključivanje i isključivanje između urbanih i ruralnih sredina. Uz njega se sve češće vežu nadrigrađansko-seljačke dihotomije, raspete između afirmativnih kategorija urbanog i zapadnjačkog i nega-

2 Mlađe generacije nemaju ni danas pozitivno mišljenje o turbofolku, nazivajući ga seljačkim, kičem i istočnjačkim, no istovremeno optužuju turbofolk da je postao previše azijski i istočnjački (Vračarić, 2018.) pa se na taj način i oni poklapaju s nacionalističkim i antinacionalističkim diskursima o azijskom i istočnjačkom kao izrazito nepoželjnom *drugom*.

tivnih ruralnog i balkanskog. S jedne strane, na pijedestalu su zapadnjačke vrijednosti, a s druge – balkanizam: kič koji je inferioran, devijantan i – *drugi i drugačiji*. No, ukoliko je ova napetost tačna – kako onda objasniti način na koji je turbofolk iz seoskih prikrajaka i prigradskih krčmi učas prevalio put do elitnih klubova u kojima na "orijentalne" ritmove luduje takozvana balkanska zlatna mladež do ranih jutarnjih sati? S akademskog stajališta raščlaniti ovakve paradokse koje turbofolk nosi u svojem prtljagu znači razumjeti načine na koje se isti prolifera unutar svake pore našeg društva, ali i načine na koje ga mi kolektivno (svojevoljno ili ne) skupa konzumiramo i/li toleriramo.

Za razliku od Bosne i Hercegovine, u čijoj se akademskoj zajednici turbofolk uglavnom ne tretira kao relevantan predmet istraživanja, u drugim je državama bivše Jugoslavije, ponajprije u Srbiji, ovaj fenomen značajnije razmatran i s akademskog stajališta zahvaljujući čemu je postao predmetom interesa filozofa, sociologa, teoretičara popularne kulture, rodnih studija, etnologa, muzikologa itd.: *Oni su prepoznali turbofolk ne samo kao glazbeni pravac određenih izvođačko-tehničkih i tematskih konvencija, nego i kao jednu scenu, koja se, zahvaljujući potpori mainstream medija i mnogobrojne publike, održava u određenom društveno-političkom kontekstu, te kao kulturu koja promovira određeno ponašanje, vrijednosti i svjetonazore. Ujedno pokazuju kako turbofolk nije tek banalna i "bezopasna" zabava za narod, glazba za uživanje uz piće i društvo bez nekog društveno-političkog značaja, već se radi o sada već desetljećima aktualnom fenomenu koji sa sobom nosi određena značenja, snaga i utjecaj te stoga zaslužuje ozbiljniju analizu. Unutar akademskog diskursa turbofolku se najviše zamjeraju veze s političkim režimom devedesetih godina, uz promoviranje nacionalizma, konzumerizma, konformizma, nasilja, primitivizma, mizoginije, patrijarhalnosti, pornografije, brzog i nezakonitog bogaćenja itd., uz zaključke kako se radi o ruralnom stilu i "niskoj" kulturi. Teoretičari kao što su Milena Dragičević-Šešić, Ivana Kronja i Eric Gordy postavili su temelje za interpretaciju turbofolka kao proizvoda ratne kulture koji je odražavao ideologiju Miloševićeva režima u Srbiji.* (Valentić, 2015.)

Još treba napomenuti da u Srbiji postoji i frakcija akademika koja iznosi argumente u korist turbofolka (povjesničari umjetnosti okupljeni oko časopisa *Prelom*, novinar Zoran Ćirjaković, filozofi Miša Đurković, Dušan Malj-

ković i dr.), kako navodi i Valentić. Ovoj plejadi naučnika trebalo bi dodati i bosanskohercegovačkog kritičara Zlatana Delića. Oni takozvane liberalne kritičare turbofolka, koji izvode podjelu između urbanog i ruralnog, obrazovanog i neobrazovanog te visoke i niske kulture, optužuju za kulturni razizam, ističući kako turbofolk "otkriva nevjerovatan pluralizam kulturnih i žanrovskih kodova, rodnih i seksualnih alternativnih strategija."<sup>3</sup>

### Politička dimenzija turbofolka

U motorističkom *slangu* "turbo" asocira na brzinu, izazov, snagu, neustrašivost, ali i praćenje posljednjih trendova u motociklizmu. Uglavnom se od svog nastanka do danas ovaj termin koristi u pejorativnom smislu, a označava "muzički žanr, ili vrstu produkcije u kome je folk muzika s Balkana, ili iz bivše Jugoslavije, obrađena brzom, elektrifikovanom, modernom, ali nekvalitetnom muzičkom produkcijom" (Grujić, 2018.:2). Interesantan je i stav samih izvođača prema pitanju turbofolka.<sup>4</sup> Većina ih turbofolk smatra muzikom naroda, onim što ljudi žele čuti, a one koji ga osuđuju nerijetko optužuju za kulturni elitizam: *Ipak, većina ih odbija poveznicu sa samim terminom turbofolka, na razne načine objašnjavajući kako glazba koju izvode nije turbofolk. Mnogi se smatraju i žrtvama predrasuda (primjerice Jelena Karleuša i Indira Radić, str. 43-44), tvrdeći da ih ljudi osuđuju zbog vrste glazbe koju izvode. Popularni mediji kao što su časopisi, novine i komercijalne TV postaje sadržaje vezane uz turbofolk scenu prenose uglavnom bez vrijednosnih prosudbi fokusirajući se na proizvodnju i konzumaciju kulturnih artefakata, s osobitom revnošću prenoseći novosti iz privatnih života zvijezda.* (Vračarić, 2018.)

3 O tome vidi više u članku Dušana Maljkovića "Stari tekst, novi povodi: još jednom o turbo-folku" dostupnom na <http://blog.b92.net/text/1230/Stari-tekst-novi-povodi-jos-jednom-o-turbo-folku/>

4 Tako se termini "turbofolk", "cajka", "narodnjak", "neofolk" i "folk" uglavnom vežu za fenomene izvan područja same muzike, to kao posljedicu ima da se ti termini vežu uz pjesme i izvođače koji po samim auditivnim karakteristikama možda ne bi pripadali u te kategorije. Primjerice, Marka Perkovića Thompsona kritičari ponekad opisuju terminom turbofolka, aludirajući tada na povezanost pojave turbofolka u Srbiji i militarističko-nacionalističkog karaktera Miloševićevog režima u devedesetim godinama prošlog stoljeća te prisutnost brojnih militarističko-nacionalističkih elemenata u Thompsonovom diskursu i odabranom načinu vizualne reprezentacije. (Vračarić, 2018.) Slično, pjevačica Jelena Karleuša se ne identifikira s turbofolk-kulturom iako neki njeni scenski nastupi i motivi u pjesmama imaju više zajedničkog s turbofolkom nego s pop-muzikom. Povučiti jasno definisanu liniju između turbofolka i ostalih muzičkih žanrova na Balkanu je teško jer turbofolk sažima mnoge žanrove oko sebe.

Sam termin "turbofolk" ima zanimljivo porijeklo – prvi ga je upotrijebio pjevač Rambo Amadeus koji se i sam muzički bavio parodizacijom balkanske muzičke scene.<sup>5</sup> O turbofolku Rambo Amadeus kaže: *Folk je narod. Turbo je sustav ubrizgavanja goriva pod tlakom u cilindar motora s unutarnjim izgaranjem. Turbo-folk je gorenje naroda. Turbo-folk nije glazba. Turbo-folk je miljenica masa. Pobuđivanje najnižih strasti kod homo sapiensa. Turbo-folk je sustav ubrizgavanja naroda. Ja nisam izmislio turbo-folk, ja sam mu dao ime.* (Prnjak, 2008.)

Rambova konceptualizacija turbofolka ukazuje na veći fenomen povezivanja muzičkog ukusa s nečijim društvenim položajem (Gordy, 1999.:116). Ta se diferencijacija očitovala već u dolasku neofolka, muzičkog žanra koji je otvorio put za uzdizanje turbofolka. Neofolk je u urbana središta ušao preko ruralnih migranata 1960-ih i izazvao protivljenje zbog asocijacija ovoga žanra na povijesnu tursku kulturnu dominaciju, ali i zapadnu hegemoniju (ibid.): *Čini se da se te iste kritike primjenjuju i na urbane kritike turbofolka, iako kritike turbofolka sadrže političku dimenziju koja nije bila toliko očita u kritikama neofolka. [...], turbofolk je bio označitelj Miloševićevog režima, ali je brzo pao u nemilost režima kada su nacionalističke elite tražile čistog srpskog kulturnog označitelja negdje u vrijeme kada je Miloševićev režim potkopavao nacionalističke intervencije u inozemstvu* (Gordy, 1999.: 153-154).

Pojam turbofolka na Balkanu nosi puno više značenja od jednostavne muzičke žanrovske oznake. Sama pojava ovog fenomena poklapa se s periodom Miloševićeva režima u Srbiji, a taj režim je u srpskom društvu na cijenu postavio nove vrijednosti: brzo bogaćenje, nametljivo razbacivanje novcem, mačizam koji se potvrđuje nasiljem i ženstvenost koja se potvrđuje seksualnom dostupnošću (Krolo, Marčelić i Tonković, 2015.). Spajanje ovakvih vrijednosti s turbofolkom simbolički je nerazdruživo spojilo vjenčanje srpske pjevačice Cece Veličković s vojnim zapovjednikom i ratnim zločincem Željkom Ražnatovićem – Arkanom 1995. godine (ibid.): *Dok se Ceca lansirala prema slavi a rat i genocid koje je orkestrirao srbijanski predsjednik Slobodan Milošević cvjetali iza kulisa, njezin život je pružio zadivljujuću razbibrigu stanovništvu pomamljene nacije. Ali dok je njezin suprug umirao u njenom krilu*

5 Vidi [https://www.youtube.com/watch?v=-\\_smH1HAYWo](https://www.youtube.com/watch?v=-_smH1HAYWo)

na stražnjem sjedištu automobila u Beogradu, ona je bila puno više od muzičke zvijezde s čudnim ukusom u muškaracima: postala je ukras na privjesku Miloševićeve gangsterske državne mašinerije. A kad je uhapšena [...] u društvu beogradskih mafijaša povezanih s martovskim atentatom na reformnog premijera Zorana Đinđića - uspon i pad Cece Ražnatović postali su simbolom snage pohlepe i anarhije koje su uništile Jugoslaviju. (Higginbotham, 2004.)

Otprilike u isto vrijeme kada je pao režim Miloševića, zemlje Balkana su, s još uvijek svježim traumama od ratnih strahota, svjedočile meteorskom usponu Svetlane Cece Ražnatović u muzičkim vodama. Ova pjevačica je, uprkos vezama sa srpskim nacionalizmom, postala jedna od najpopularnijih balkanskih pjevačica turbofolka. Analizirajući Cecu (i slično reprezentativne primjere turbofolka), pokušava se objasniti ova paradoksalna popularnost, a istovremeno i doprinijeti razumijevanju odnosa između popularne kulture i politike u bivšoj Jugoslaviji. Ne može se dovoljno naglasiti koliko je rat u bivšoj Jugoslaviji doveo mnoge stvari do neprepoznatljivosti. Muzika je bila jedna od njih. Tokom osamdesetih godina Jugoslavija je bila poznata po živopisnoj kontrakturnoj rock-sceni: *Ali s ratom je došla i muzika izrađena po mjeri za profitarški režim koji distribuira zamjenski nacionalizam izoliranom pučanstvu: 'turbo-folk', drska, plastična mješavina tradicionalnih narodnih i modernih elektro-pop ritmova. Postao je stil kuće skupih novih lokacija na Novom Beogradu, poput Folkoteke, i zvuk novih televizijskih stanica pod pokroviteljstvom Miloševića - TV Pink i TV Palma - koje emitiraju turbofolk spotove gotovo isključujući svu ostalu muziku.* (ibid.) Turbofolk je preko noći postao muzika za novu društvenu elitu stvorenu ratom: gangsteri koji su, u dosluhu s vladom, postajali bogatiji od šverca i reketa. Muzički spotovi umjetnika poput Snežane Babić-Sneki i Dragane Mirković bili su ispunjeni novcem, zlatnom, nakitom, luksuznim automobilima i ogromnim vilama. Mahom su ti spotovi prikazivali pretjerano seksualizirane mlade žene u renomiranim brendovima kao što su *Prada, Gucci, Versace, Armani*, i ini drugi, kako uživaju na jahtama, kako pohode luksuzne resorte i odmarališta, kako se zabavljaju u barovima i kockarnicama luksuznih beogradskih hotela - *Intercontinentala, Hyatta i Metropolitanana. Kako su gangsteri zavladaali Beogradom, turbofolk je postao zvukom podzemlja - odabrana muzika za obrijane mladiće poznate kao 'dizelaši', zbog njihove naklonosti prema dizel odjeći i švercu goriva od kojeg su zarađivali. 'Turbofolk', rekao je Petar Popović, direktor državne diskografske*

kuće u zemlji 1994. godine, 'zvuk je rata i svega što je rat donio ovoj zemlji. Predstavlja sve što se dogodilo ovoj zemlji u posljednjih nekoliko godina.' (ibid.)

### Ne/osnaženi ženski subjekt u diskursu turbofolka

Istraživanja koja su sprovele Zara Volčić i Karmen Erjavec otkrivaju da Ceca i turbofolk-diskursi cvjetaju jer promiču i obećavaju novu vrstu osobnog osnaživanja u eri brzih institucionalnih i vrijednosnih promjena u bivšim jugoslovenskim državama. No, iako se turbofolk muzika prodaje uz obećanje osobnog osnaživanja, treba napomenuti da diskursi koje on promovira potencijalno oduzimaju moć upravo onoj publici koju cilja. (Vočić, Erjavec, 2010.). Sukladno s ovom tvrdnjom, nakon 2000. godine sve je izraženija slika žene kao *sponzoruse*. (Vračarić, 2018.) Novokomponovana narodna muzika kao preteča i turbofolk uvijek su se imali određenu sinergiju s ruralnim područjima, eventualno perifernim područjima gradova. Uz *sponzorusu* kao glavni simbol, turbofolk u novom mileniju osvaja i gradske prostore: *Sociološka i antropološka istraživanja turbofolka kao žanra i njegove uklopljenosti u kulturnu potrošnju i glazbeni ukus na prostoru bivše Jugoslavije pokazuju kako se dimenzija proučavanja turbofolka ne kao ideološkog označitelja, nego kao elementa kulturne potrošnje, može meritorno pozicionirati u sociokulturni kontekst [...] tipa kulturne potrošnje koji naziva "urbanim omnizvorima"* (Cvetičanin, Nedeljković i Krstić, 2012., 69-94). *Ovaj tip odlikuje mlađa dob, slabija obrazovanost i niži do srednji prihodi, ali je u smislu kulturne potrošnje bliže suvremenoj popularnoj kulturi nego tradicionalnoj* (Krolo, Marcelić i Tonković, 2015.). Iako bi bilo veoma lahko turbofolk situirati u kulturnu potrošnju tradicionalno-konvencionalnog klastera koji uključuje slušanje regionalne i međunarodne popularne muzike, nižu dob onih koji ga konzumiraju te slabiju obrazovanost njihovih roditelja koji su također skloni tradicionalnim kulturnim sadržajima, kritičari su mišljenja da ga ipak treba smjesiti na presjecištu tradicionalnog i komercijalnog u kulturi (ibid.). Autor knjige *Turbo-folk zvijezda* Zlatan Delić, smatra da iako su konzumenti turbofolka češće mlađi i da, iako dolaze iz slabijeg obrazovnog konteksta, to su stajališta koja nastoje popularnost turbofolk muzike dovesti u izravnu vezu s kulturološkom primitivnošću, ruralnošću i neobrazovanošću postjugoslavenskih naroda sklonih ideološkoj manipulaciji koja je rezultirala ksenofobičnom politikom, etničkim čišćenjima i ratnim pohodima te je kao takva pojednostavljena i neod-



živa. (Delić, 2013. b): *Također se moraju prevazići stajališta koja turbofolk vezuju za dolazak sela u grad, primitivan ili neobrazovan sloj stanovništva i mora se početi u konačnici promatrati ovaj žanr kao i bilo koji drugi vid popularnog muzičkog i kulturološkog izražavanja bez nepotrebnih upisivanja/učitavanja socio-političkih značenja u sam fenomen turbo-folka. Srećom, ti pomaci su u novije vrijeme uveliko i načinjeni iako je zapravo tih pomaka bilo još davno s kulturnim tekstom Žarane Papić "Evropa nakon 1989: etnički ratovi, fašizacija društvenog života i politika tijela u Srbiji". Autorice poput Ive Nenić, Olge Dimitrijević, Jelene Višnjić, Marije Grujić turbo-folk fenomen unutar katedri feminističkih i rodnih studija interpretiraju na daleko reprezentativnije načine bez nepotrebnog upisivanja socio-političkih značenja u turbo-folk kojih on sam po sebi kao žanr i nema.* (ibid.)

Spomenuti smjer razumijevanja koji je Delić dao u jednom svom intervjuu o iščitavanju subverzivnog dejstvovanja turbofolka materijalizirao se i u obliku knjige pod nazivom *Turbo-folk zvijezda: konstruiranje ženskog subjekta u tekstovima/pjesmama Lepe Brene, Svetlane Cece Ražnatović, Severine Vučković i Jelene Karleuše* nastale 2013. Baveći se konstrukcijom ženskog subjekta u tekstovima i videospotovima pjesama turbofolka, analizirajući promjene rodničkih reprezentacija i transgresivne potencijale, Delić zaključuje kako "određeni tekstovi vrlo deterministički i esencijalistički prikazuju ženske subjekte, a neki nude i mogućnost prevazilaženja tih istih ograničenja i kreću se u smjeru mogućih emancipatornih politika". (Delić, 2013. a: 10) Analizirajući tekstove pjesama Jelene Karleuše, autor vidi otklon od dominantnog prikaza rodničkih odnosa u turbofolku (žena kao ranjena i pasivna žrtva koja nužno podilazi želji esencijalno nasilnog, grubog i posesivnog muškog subjekta),<sup>6</sup> ili u konstrukciji ženskog subjekta kao histerične figure.<sup>7</sup> Maja Valentić smatra kako kako subverzivnost histerične reprezentacije ženskog subjekta, koju Delić opisuje, ipak treba uzeti s rezervom (Valentić, 2015.) budući da je prikaz

6 Vidi više o tome u eseju Maje Valentić "Turbofolk između heteronormativnosti i (prividne) subverzije" dostupnom na: <https://muf.com.hr/2015/09/04/turbofolk-između-heteronormativnosti-i-prividne-subverzije/>

7 Npr.: u pjesmama *Bezobrazna*, *Manijak*, *Nije ona nego ja*, *Mene pale* iz 2001. godine), kao i u Karleušinom histeričnom napadu na muške subjekte: "dominantnu poziciju muškarca kao muževnog, ženski subjekt u ovim tekstovima naglašava, ali mu se ne prilagođava, naprotiv, izravno ga izaziva na dvoboj, ne dozvoljava da jedini odnos između njih bude dominantno podređeni", utvrđuje Delić.

ženskog subjekta kao žrtve i mučenice čest u turbofolku, ali predstavljanje žene kao esencijalno zavodljive, temperamentne, manipulativne i prevrtljive nije ništa manje prisutno i problematično. No, Delić je kategoričan: *U samim počecima razvoja turbofolka ženski subjekt je većinom bio satkan kao neka vrsta žrtve, to je bila matrica unutar koje se konstituirao subjektivitet i taj koncept žrtve ili karakterizacije ženskog lika kao mučenice će se svakako zadržati i do danas, ali se poruka vremenom i mijenjala, odnosno pokazivala je i transgresivne odlike. Tako je reprezentacija ženskoga subjektiviteta u tekstu pomjerila i prekoračila esencijalističke i stereotipne granice koje se često vezuju uz ovaj oblik muzičkog izražavanja, naročito u pjesmama Severine Vučković i Jelene Karleuše.* (Valentić, 2015.)

Turbofolk tekstovi i video spotovi ovih izvođačica reprezentiraju i melankolični ženski subjektivitet unutar čega se ženskom subjektu nameće pozicija žrtve, vječne gubitnice ili očajne mučenice unesrećene ljubavnim razočarenjima i odnosima s muškim subjektom<sup>8</sup> i ženski subjekt kao histeričan i zazoran, tj. kao onaj koji remeti postojeću patrijarhalnu logiku te koji nastoji raščiniti stereotipne reprezentacije i ponuditi subvertirajuću politiku unutar turbo-folka kao žanra,<sup>9</sup> nastavlja Delić. Iako ljubavni dobici i gubici ostaju centralni lajtmotivi, sve se eksplicitnije tematizira materijalna korist odnosa gdje je u pravilu žena ta koja izvlači novac koji je muškarac bespogovorno spreman dati i time se ona penje na društvenoj ljestvici kojoj je glavni kriterij – novac. Ponekad se čak i dogodi da muškarac želi "troje dece i topli

---

8 Npr. u Delićevim analizama "Kuda idu ostavljene devojke, / Da li se ponekad dragi pitaš / Kuda idu čuješ li im poruke / Zaplačeš li kada ih pročitaš" (Ceca, *Kuda idu ostavljene devojke*, 1994.); ili: "Šta ti vredi rođen si sa greškom, sve je to u tvojim genima, a ja emotivna luda, ceo život sa kretenima" (Ceca, *Rođen sa greškom*, 1996.); ili: "Pijan mi je dekolte ajde brže ostari / Da te više niko ne voli, ni žene, osim mene" (Severina, *Gade*, 2008.); ili: "Znala sam o tebi, znala sve / Pala ti na grudi ledene / Tamo samo kamen puca / Tu gde ljubiš, koža puca, / Znala sve i na sve pristala / Samo jednom sam zablistala, / Nije ljubav sve što vidiš, / Zato pazi kome zavidiš" (Lepa Brena, *Pazi kome zavidiš*, 2008.); ili "I kad me varaš s tobom lipo mi je" (Severina, *Virujen u te*, 2001.); ili: "Biću ja dobro kao nikad e moj kralju, / Ne plašim se jutra tog, / A da si samo jednom sa mnom čovek / Bio bio bi moj bog" (Lepa Brena, *Kralj*, 2008.)

9 Npr.: "Šta ako sam možda ja očajna / I opasna pobegla iz ludnice, / Ludaka pune" (Jelena Karleuša, *Jedna noć i kajanje*, 2008.); ili: "Bezobrazna sam bila, / Negde usput ja sam ostavila krila, / Opasno je ponekad po život biti toliko radoznao / I bolje da si čitao večeras / I da me ništa nisi ni pitao" (Jelena Karleuša, *Bezobrazna*, 2001.); ili: "Samo napred, biću tvoja kazna / Da uništim ti život više volim od orgazma, / Otrovne su reči moje, olovne su misli moje, / U očima ti vidim da počinješ da mrziš me" (Jelena Karleuša, *Muškarac koji mrzi žene*, 2011.)

dom" dok je ona ta koja je toliko ogrezla sponzoruša da joj čak ni porodica – ultimativni ideal patrijarhalnog društva kakvo uglavnom jest i balkansko – nije važnija od novca. (Vračarić, 2018.). No, paradoksalno ovome, pojedinim turbo-folk tekstovima nastoji narušiti patrijarhalna logika, primjeri problematiziranja ili opiranja stereotipnim reprezentacijama ženskog ili muškog roda se mogu pronaći u dosta pjesama, naročito kod Karleuše i Severine, pa se mogu uočiti diskurzivne promjene unutar turbofolk muzike koja se žanrovski nameće kao paradoksalan fenomen koji luči mogući emancipatorni potencijal. Kako bismo onda mogli prikazati taj mogući emancipatorni potencijal turbofolka potrebno je pogledati na reprezentaciju žene unutar samog konstrukta turbofolka. Vidjeti ćemo da se lik žene istovremeno priklanja i izruguje patrijarhalnim diskursima moći i u jednom takvom paradoksalnom plesu između tih krajnosti čitava reprezentacija ženskog subjekata biva iskrivljena u simbolično dvodimenzionalnu sliku svetice/griješnice.

U nekim tekstovima je veoma očigledno kako narativni ženski subjekt funkcionira, koliko se opire i parodira heteroseksističkim diskursima moći, a koliko im zapravo podilazi. U tim tekstovima ne otvara prostor za subverzivno djelovanje, nego se samo npr. reprezentira svakodnevno stanje subjektiviteta u patrijarhalnom sistemu u čijim okvirima ženski subjekt eksplicitno ili implicitno (po)održava dominaciju muškoga subjektiviteta.<sup>10</sup> Zbog ovakvog položaja ženskog subjekta vrijedi pomenuti i načine na koji se isti odražava na njen psihološki aspekt (radilo se o turbofolk divi ili o muškom izvođaču koji pjeva o ženskom subjektu). Ovo je nešto što nam ne smije promaći budući da je i to fronta na kojoj se odvija proces signifikacije kroz metafore (ne)osnaživanja. Jedna od najupečatljivijih metafora jeste ona o medicinskim stanjima i psihološkim tretmanima opjevanim u turbofolk pjesmama. Ovo služi kao metafora za emocionalna stanja u turbofolk tekstovima i naslovima pjesama – a iste se pojavljuju alarmantnom učestalošću – o čemu svjedoče

10 Npr.: "Ako treba da ogulim kolena, / Da ti priznam koliko sam te volela, / Na kraj sveta da ti nosim kofere, / Da na tvoje prevare sva mirišem, / Svaku božiju zapovest da pogazim, /Da zbog tebe na sunce ne izlazim"; (Ceca, *Ja ću prva*, 1999); ili: "Kad bi bio ranjen krvi bih ti dala, / oba svoja oka kad bi bio slep" Ceca, *Kad bi bio ranjen*, 1996). Ženski subjekt se u određenim tekstovima ili video spotovima reprezentira kao samožrtvujući za muškarca, pruža mu samopouzdanje, ničega se ne boji, sve je u stanju da istrpi ili preživi ("Dok u znoju bilo koju noćas negde maziš, / Ja bih opet bila tepih po kome ti gaziš" Ceca, *Doktor*, 1996-.)

pjesme poput *Depresija*,<sup>11</sup> *Insomnia*,<sup>12</sup> *Panika*,<sup>13</sup> *Delirij*,<sup>14</sup> *Tahikardija*,<sup>15</sup> *Kolaps*,<sup>16</sup> *Antidepresiv*,<sup>17</sup> *Aspirin*,<sup>18</sup> *300 stepeni*,<sup>19</sup> i ine druge (sve su to, usprkos mračnim tekstovima, veoma živahne numere). Ljetni hit Ane Nikolić iz 2016. čak uzima naslov iz abnormalno visokog krvnog pritiska ženskog subjekta nakon traume u vezi: "Moj pritisak je 200/100 / A ja ne osećam to". S druge strane, pojedinim turbofolk tekstovima se nastoji narušiti patrijarhalni aparat, ženski subjekt se otvoreno suprotstavlja patrijarhalnim okvirima,<sup>20</sup> a istovremeno se osvajaju prostori humora čime se nastoje devalvirati rodne privilegije muškoga subjektiviteta prikazujući ih pri tome kao groteskne i parodirajuće:<sup>21</sup> Žensko tijelo se već gotovo tri desetljeća nalazi u središtu paljbe između raznoraznih dihotomija, diskurza i teorijskih struja: gotovo neizbježno prizvano spomenom zavijanja glasom – slavnog turbofolk vibrata i neizostavnog njihanja bokovima. Tijelo turbofolk pjačice kroz javne diskurze tako postaje metonimija za turbofolk, pa metonimija za cjelokupnu srpsku popkulturu, i naposljetku za široke mase – što ga čini mjestom ispreplitanja velikih pitanja nacionalnosti, klase i seksualnosti. (Dimitrijević, 2009.)

Subverzivno djelovanje ženskog subjekta u turbofolku se izliva iz domena (p)odražavanja patrijarhalnih normi, tradicionalnih vrijednosti, nacionalnog

---

11 Elma, 2005.

12 Jelena Karleuša, 2012.

13 Đogani, 2006.

14 Ana Sević feat. Kedzi, 2019.

15 Danijel Pavlović, 2011.

16 Marina Visković, 2014.

17 Filip Mitrović, 2017.

18 Seka Aleksić, 2007.

19 Nataša Bekvalac, 2008.

20 Npr. "Ja ne želim biti ukras pred tvojim zncanima / I neću biti ptica u zlatnim lancima, / Još mislim svojom glavom / I neću biti dobra kad ti to poželiš, / Neću biti orden da me dodijeliš, / Još mislim svojom glavom, slobodna lakše dišem / Život svoj sama pišem" (Severina, *Slobodna*, 1996.); ili: "Ne plači devojko / Ljubav će doći sama ionako se sa njim vučeš već godinama, / Sad nema ko da ti raspoloženje kvari, / K više prostora imaš za svoje stvari" (Jelena Karleuša, *Upravo ostavljena*, 2005.); ili: "Neće više Lola plesat polugola, / Momci za mnom ne plaću, / Ne plaćem za njima ja" (Miligram feat. Severina, *Lola*, 2010.)

21 Npr: "Ti si srečo pravi muškarac, / I pogledom svaku skidaš, / Samo tesne majice nosiš, / Ti srečo sam na sebe otkidaš, / Misliš da su sve žene tvoje igračkice na navijanje, / Mislim da si stvarno zaslužio jedno malo odbijanje" (Jelena Karleuša, *Ide maca oko tebe*, 2005.), isto tako pogledati pjesme i video spotove *Ante* i *Mala je dala* od Severine).

identiteta u simboličku simbiozu politike tijela. Tijelo ženskog subjekta ali i same turbofolk-dive se tako povezuje s tijelom konstrukta ovih ideja a koke-tiranje s ovim diskursima, njihovo uspostavljanje i održavanje kroz ustaljene društvene obrasce ali i preplitanje s konceptom balkanizma je obradila Olga Dimitrijević u svom eseju pod naslovom *Tijelo turbofolk-pjevačice: Konstrukcije nacionalnih identiteta u Srbiji nakon 2000.* gdje autorica iznosi nekoliko zanimljivih ideja o simboličkim značenjima tijela turbofolk-dive koje nam dodatno ukazuju na paradoksalnu vezu između turbofolka i tradicionalno-nacionalnih vrijednosti. Dimitrijević se fokusira na promjene na tijelu turbofolk zvijezde koje se mogu uočiti u tranzicijskom periodu nakon pada Miloševićeva režima 2000. Na cjelokupnu turbofolk scenu, produkciju i sve njezine aktere, autorica se referira pojmom "Estrada": Tijelo na estradi bilo je alat režima devedesetih sa svrhom da pokaže kako izgleda "tijelo sretne srpske žene" - puteno, dostupno pogledu i zadovoljno što je predmetom pogleda. Prpošni ljubavni melos turbofolka devedesetih nikako se nije poklapao s onodobnom društvenom klimom nacional-militarističkog režima.

Cijela se estrada svim silama nastojala obraniti od bilo kakvih političkih etiketa. Iznimka nije bila ni ranije spomenuta Ceca izjavivši na upite o povezanosti svojih pjesama i politike: "Ne znam o čemu govorite, sve moje pesme govore o ljubavi." Unatoč tome identiteti turbofolk-diva koje su vladale onodobnim medijskim prostorom nisu mogli izbjeći visoku dozu političnosti zbog društva u kojem su se kretale u onom dijelu života koji se nije odvijao na pozornici, ali je ipak bio osvjetljen reflektorima. (Dimitrijević 2009.) Izgled svih savremenih turbofolk-diva obilježava prepoznatljivi potpis plastičnih hirurga. Presentacija tijela turbofolk-diva moraju biti izrazito seksualizirane jer su morale da zadovolje muški pogled još u devedesetim godinama prošlog stoljeća: *Te su žene nusprodukt muških maštarija, [...], koja pojavu ovog miljea prati od nemirnih devedesetih u Srbiji, kada su folk pjevačice poput Svetlane "Cece" Ražnatović hodale s mafijašima i predstavljale oličenje poželjnosti žena.* (Eror, 2020.) Dimitrijević koristi koncept *kiborga* Donne Haraway koja ga definira kao hibrid mašine i organizma koji je istovremeno stvorenje koje pripada društvenoj stvarnosti i fikciji. Digitalne tehnologije koje se koriste u turbofolk produkciji za intervencije na vokalu i u montiranju video spotova pridonose dojamu tog bizarnog spoja. Dimitrijević također spominje

koncept *muškog pogleda*,<sup>22</sup> ističući kako je u slučaju turbofolka interesantno što se toliko naglašavaju uobičajeno fetišizirani dijelovi ženskog tijela iako su ciljana publika, žene. Pjevačice maksimizirane putenosti pokušavaju biti utjelovljene norme ženskosti: *Uz jako nanesenu šminku, nadogradnju kose, visoke pete i estetsku kirurgiju, ovi elementi predstavljaju standard ženske ljepote koji su prvi popularizirali folk pjevači i zvijezde reality TV-a prije nego što su ušli u mainstream. To je estetika prvenstveno dizajnirana da zadovolji muški pogled nauštrb ženske udobnosti* (Erer, 2020.) Hirurške intervencije na tijelu uglavnom prate zahtjeve tržišta, no poneke ih pjevačice dovedu do ekstrema. Ovakav jedan subverzivni potencijal u turbofolku najprije i možda je najlakše vidljiv na primjeru jedne od najistaknutijih turbofolk-zvijezda – Jelene Karleuše, koja kroz pjesme, videospotove i javne istupe svojim ekstremno discipliniranim, pretjerano usavršenim i seksualiziranim tijelom predstavlja prijetnju konvencionalnoj ženskosti: *Rodno disruptivni scenski imidž Jelene Karleuše (koji se formirao u dvijehiljaditim godinama), koketiranje s elementima pornografske i BDSM-kulture te prenaglašavanje seksualnih atributa podsjeća na drugo, uspoređujući tijelo Jelene Karleuše i s konceptom kiborga – radi se o hibridu stroja i osobe, društvene realnosti i fikcije, spoju tijela i tehnologije* (Dimitrijević, 2009.).

Ovakva reprezentacije žene je dokaz da je nacionalistička mačo-kultura i dalje bila na vrhuncu devedesetih, ali da to nastavlja da bude i dan-danas: *Kakav muškarac sanja takvu ženu? To je bilo za vrijeme početka rata. To je bila vrsta alfa muške historije. A pogotovo nakon raspada Jugoslavije i ekonomske krize koja slijedi, imate tog čovjeka koji nije uspio, koji nije uspio u ovom smiješnom zadatku i on neprestano propada. Dakle, da bi se osjećao samopouzdan i da bi se osjećao muževno, potrebna mu je žena koja je hiperbola - sve na njoj je pomnoženo sa ženom: veličina njezinih usana, veličina njezinih grudi, sve što bi se tradicionalno smatralo ženstvenim je puta 10.* (Erer, 2020.) Dakle, s jedne strane imamo podražavanja nacije/etniciteta i seksualnosti, a s druge, narušavanja dominantnih društvenih tendencija i vrijednosti, a sve se skupa mijša i cijedi u kašu turbofolk-diskursa koji je paradoksaln sam po sebi. Na-

---

22 Teorija muškog pogleda Laure Maulvey, kratko, govori o tome da se žene u medijima promatraju iz očiju heteroseksualnog muškarca i da su te žene predstavljene kao pasivni objekti muške želje. Muški pogled sugerira da gledateljica mora narativ doživjeti sekundarno, poistovjećujući se s muškarcem.

ime, ako se prisjetimo dihotomija između Balkana i Evrope te balkanizma i evropskih vrijednosti s početka, neminovno je da ćemo primjetiti kako u konstrukciji balkanskih nacionalnih identiteta važnu ulogu igra etno-nacionalistička *drugost* – a način na koji operira unutar ovoga diskursa se ponajviše može vidjeti na iskustvu tijela, i to isključivo ženskog.

### **Tijelo ženskog turbofolk subjekta između orijentalne i srpske signifikacije**

U svakom nacionalističkom narativu važnu ulogu uzima žena koja je prije svega majka, poveznica s zemljom, prirodom, s onim iskonskim i autohtonim. Isto važi u narativu turbololka koji se prepliće s nacionalnim diskursom: *Kultura turbofolka cijela je isprepletana s pojmom nacije. Dimitrijević postavlja pitanje uloge žene u nacionalizmu, izrazito aktualnom fenomenu u doba rođenja turbofolka. Tvrdi kako je njezina uloga sudjelovati kako u fizičkoj tako i u ideološkoj reprodukciji kolektiva [...] U turbofolk kulturi kao proizvodu vremena nacionalističkog režima tijelo turbofolk pjevačice postaje simbolička točka okupljanja nacije: "Samo tijelo pjevačice i njezin strastveni nastup ovdje postaju posrednik između ostalih tijela nacije sa svojom teritorijom, njezino tijelo nosi i predstavlja duh i tijelo (teritorij) nacije; perverzno podsjećajući na pojam blut und boden, ona postaje simbolička os oko koje se zamišljena [srpska] zajednica okuplja i neprestano jača kroz ritualno slavljenje svoje mitske specifičnosti."* (str. 24 u Vračarić, 2018.) Izgradnja mitske specifičnosti u srbijanskoj kolijevci turbofolka uključivalo je korištenje strategije distanciranja od bilo čega *drugog*. Strategija distanciranja uključuje prakse razgraničavanja koje omogućavaju održanje grupnih identiteta pri čemu se zajednica promatra kao rezultat kontinuiranog prosuđivanja o uključivanju i isključivanju<sup>23</sup> (šta je to što pripada "nama", a šta je to što pripada "drugom"). Odavde potiče i jedan od najparadoksalnijih elemenata turbofolka – njegova tendencija ka "orijentalizaciji". Kao žanr koji navodno promiče srpsku nacionalnost, moglo bi se očekivati da će se utjecaji naroda ograničiti na srpsku narodnu muziku za razliku od bosanskog i hrvatskog *drugog*. Međutim, turbofolk često koristi

23 Rory Archer u svom radu (koji naslovom referira stih jedne veoma poznate turbofolk numere) "Paint me Black and Gold and Put Me in a Frame": *Turbofolk and Balkanist Discourse in (post) Yugoslav Cultural Space* polazi od konstatacije da je sam pojam turbofolka mnogo više od puke oznake muzičkog žanra – on sa sobom nosi nužne operacije kulturnog isključivanja i uključivanja.

niz elemenata koji karakteriziraju "orijentalnu" muzičku tradiciju: [...] istočne ljestvice, obilne vokalne glazbe i upotreba bugarskih/turskih instrumenata kao što su tanbur i zurna. Ti elementi nadilaze osmanske utjecaje na balkansku narodnu muziku; turbofolk će svjesno dodati i dodatni orijentalni utjecaj ili čak ići toliko daleko da plagira grčku, tursku, izraelsku i arapsku muziku [...] u srce turbofolka: iako je s jedne strane ovaj žanr usko povezan sa srpskim nacionalizmom, ipak velik dio svoje privlačnosti uzima iz stranog "orijentalnog" melosa. (Đorđević-Kisačanin, 2019.). Da bismo razumjeli ovaj paradoks, moramo razumjeti ulogu osmanlijske prošlosti u povijesti turbofolka Srbije: *Većim dijelom Balkana prije 19. stoljeća vladalo je Osmansko carstvo, koje je imalo trajno nasljeđe u načinu na koji su se nacije na Balkanu orijentirale u svjetlu sve većeg utjecaja zapadnih carstava* (Bjelić, 489). Uzimajući u obzir ovo, važno je napomenuti da je "odnos Balkana prema njegovom" osmanskom nasljeđu "[neodvojav] od odnosa prema Zapadu" (Bjelić, 489). Ti su odnosi često međusobno u suprotnosti, jer težnja za poistovjećivanjem sa Zapadom nastoji marginalizirati označitelje povijesnih odnosa s Osmanskim Carstvom (Bjelić, 490). [...]. Ova reprodukcija marginalizacije unutar kulturne skupine do onih koji se smatraju "orijentalnijima" izvan kulturne skupine poznata je pod nazivom "gniježđenje orijentalizma", koja se pojavljuje u recepciji i izvedbi turbofolka. (Ermitanio, 2019.)

Ovako komplicirani položaj osmanske prošlosti u srpskoj povijesti doveo je do svojevrstne krize identiteta i uzrokovao lavinu složenih reakcija.<sup>24</sup> Te reakcije na osmansko nasljeđe su ono što pokreće ovo moderno prisvajanje "istočnjačkih" muzičkih elemenata (što seže čak do izravnog plagijarizma bliskoistočne muzike). Plagijarizam nije bio fenomen svojstven samo turbofolku; muzika proizvedena u bivšoj Jugoslaviji često je plagirala mu-

---

24 Prvi odgovor je potpuno odbacivanje osmanskog kulturnog utjecaja. U popularnoj povijesnoj mašti, osmanska su se vremena doživljavala kao doba stagnacije; stoga većina moderne arhitekture naglašava europske uzore ili predosmanske stilove [...] Druga reakcija je složenije brisanje osmanske prošlosti kroz prisvajanje nove kulture. U nacionalističkim narativima kultura osmanskog Balkana jednostavno postaje nešto tradicionalno bugarsko, srpsko ili bosansko s minimalnim priznavanjem utjecaja ili kulturnog kontinuiteta [...] Na primjer, osmanska glazba ima prepoznatljive "istočne" ljestvice, koje su raširene u drugim balkanskim tradicijama zbog zajedničke kulture. Međutim, neke kršćanske nacije (posebno Grci) pokušavaju opravdati ovu sličnost tvrdnjom da je osmanska glazba uglavnom izvedena iz sekularne bizantske glazbe, što znači njezino konačno autentično "grčko" podrijetlo (Pennanen u Đorđević-Kisačanin, 2019.)



ziku i iz zapadnih (ali i istočnih zemalja).<sup>25</sup> Što se tiče srpskog turbofolka, mnoge pjesme pokazuju ono što bi se moglo nazvati "orijentalnim utjecajima" - istočne ljestvice, turske instrumentacije i intenzivnih vokalnih trendova - što postavlja pitanje koliko su neke od tih pjesama uistinu izvorne<sup>26</sup> (Đorđević-Kisačanin, 2019.). Ne smijemo zaboraviti da turbofolk također plagira i prisvaja romsku muziku. Romska kultura koristi se kako bi simbolizirala nesputani duh Balkana u cjelini, iako i sami Romi ostaju jedna od najmarginaliziranijih i najugroženijih skupina u regiji. U Srbiji i regionu, da se naslutiti, vlada određena kriza kulturnog identiteta. S jedne strane, muzika s turskim, romskim i bliskoistočnim utjecajima vrlo je privlačna; s druge strane, ona se protivi srpskom nacionalističkom narativu: *Ta dilema nikada nije u potpunosti priznata; umjesto toga, ili je zaobiđena posuđivanjem grčke glazbe ili je objašnjena lažnim teorijama o bizantiskoj glazbi. Ali kad god Ceca Ražnatović izbacila baladu s orijentalnom ljestvicom, postaje očito da turbofolk i dalje nosi paradokse unutar balkanske kulture. Koliko god žanr želio odbaciti multikulturnu prošlost Srbije, njegovi hibridni utjecaji pokazuju fluidni identitet ove fascinantne regije.* (Đorđević-Kisačanin, 2019.) Ovo je glavni razlog zašto je ovu muziku u početku podržavao i Miloševićev režim u Srbiji 1990-ih. Promoviran je jer za razliku od punka i rock muzike nije uznemirio niti osporavao režim ili postojeći društveni poredak. Također je promovirao nacionalističku poruku, jer je naglasio "autentično" narodno iskustvo i nacionalnu narodnu glazbu. Ovaj hibrid ruralnog i urbanog može se vidjeti u pjesmi i spotu Lepe Brene za *Mile voli disko*. Tekst pjesme govori o muškarcu koji želi da ide u disko klub, dok bi djevojka radije plesala nešto tradicionalnije. U stilu se nalaze stilski elementi koji muzici daju orijentalni osjećaj, a pritom se referiraju na zapadnjačke diskoteke. U videu ona pleše u tradicionalnom stilu, dok je prozapadnjački oskudno odjevena. Ovo vizualno pokazuje presijecanje narodnog i orijentalnog stila s novom urbanom stvarnošću na Balkanu. Još jedan razlog zbog kojeg turbofolk umjetnici uključuju orijentalne

25 Grupa *Bijelo dugme* neslavno je plagirala melodije i motive iz zapadnih rock pjesama, grčkih balada, pa čak i ruske narodne muzike. Opseg plagijarizma određenog muzičkog žanra može otkriti koja je muzička tradicija najutjecajnija; u slučaju *Bijelog dugmeta* i ranojugoslavenskog rock/popa, to je bio zapadnjački pop i rock.

26 Ponekad, turbofolk umjetnici izravno plagiraju tursku muziku. Ti plagijati često su dvosmislenije numere koje nisu toliko povezane s nacionalizmom. Pjevačica Jelena Karleuša, koja je poznata po svojoj kontroverznoj podršci LGBT pravima, i koja nema nacionalističke inklinacije, je plagirala turskog pjevača Tarkana.

elemente u svoju muziku jest izazivanje egzotičnog osjećaja prilikom slušanja njihovih pjesama: *Turbofolk umjetnici koji u svoju glazbu uključuju orijentalne stilove to čine kako bi stvorili balkanski identitet za sebe i za ostatak svijeta. Oni se opiru zapadnoj stereotipnoj slici Balkana kao nazadnoj i nasilnoj. Korištenjem ovih orijentalnih elemenata stvaraju egzotično carstvo, slikajući svoj identitet kao fantaziju i čisto zadovoljstvo.* (Archer, 2009.:66) Mješavina zapadnjačkog popa i istočnjačkog melosa stvara muziku koja kao da postoji u zamišljenom limbu. To je zanimljivo, jer turbofolk umjetnici koriste tradicionalne narodne i orijentalne elemente kako bi svoj identitet povukli u sadašnjost. Također je interesantno kako su ti tradicionalni zvukovi obično mahom upareni s otvorenom ženskom seksualnošću, neovisno da li se radi o turbofolk divi koja pjeva ili o muškom turbofolk izvođaču koji se referira na ženski subjekt. Te bi se dvije stvari općenito mrzile i nikada se o njima ne bi raspravljalo u narodnoj muzici Balkana ili Istoka. Jasno je da turbofolk umjetnici imaju motivaciju za uključivanje orijentalnih stilova u svoju muziku, ali kako ljudi reagiraju na njih? Reakcija na turbofolk varira, ali obično je polarizirajuća: na ljude koji vole ili mrze ovaj žanr.

### **Turbofolk kao repozitorij nacionalizma**

Rory Archer u svom tekstu pod naslovom "Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans" tvrdi da se turbofolk, umjesto da ga se razumije kao jedinstveni fenomen specifičan za Srbiju pod Miloševićevom vladom, može shvatiti kao srpska manifestacija balkanskog postsocijalističkog trenda. Balkanski pop-folk muzički stilovi prema njemu se mogu shvatiti kao jedan veoma jasno omeđen prostor – onaj osmanskog kulturnog nasljeđa – smješten između (i često u sukobu) sa zamišljenim političkim polovima liberalnih proevropskih i konzervativnih nacionalističkih usmjerenja. Razumijevajući turbofolk kao vrijednosnu kategoriju prožetu simboličkim značenjem, a ne jasnim muzičkim žanrom, Archer povezuje rasprave o turbofolku sa širim diskursom balkanizma. Turbofolk i drugi pop-folk stilovi obično se zamišljaju i artikuliraju u smislu nasilja, erotike, barbarstva i *drugosti* – svega onoga što balkanski stereotip obećava: *Tokom ranih godina Miloševićevog režima, srpski državni mediji promovirali su turbofolk kao sredstvo uspostavljanja nacionalističke potpore u svjetlu ratova u inozemstvu i sankcija usmjerenih na Srbiju, kao i stvaranje prostora*

za *procvat kriminalne elite u usponu i dobivanje potpore neelite* (Gordy, 135; Archer, 185).

Mitar Mirić je s pjesmom *Ne može nam niko ništa* utjelovio nacionalizam Srbije jer je tokom ove ere ona postala "prognana" država u globalnoj sferi. Ova pjesma se veoma zgodno usklađuje s potrebom skretanja pažnje s unutarnjih kriza u Srbiji koje su proizašle iz inostranih događaja. Iako je u vokalima i instrumentacijama pjesma sadržava neodoljive reference na istočnjačke muzičke tradicije, stihovi su rezonirali sa Srbima koji su se okupljali iza srpske nacije i Miloševićeve vladavine: "Ne može nam niko ništa, / Jači smo od sudbine / Mogu samo da nas mrže / Oni što nas ne vole." Kao i kod većine popularnog turbofolka tokom ove ere, tekstovi se pojavljuju kao apolitične ljubavne pjesme, ali i dalje sadrže nacionalističke podtekstove, posebno s obzirom na sudjelovanje države u promicanju turbofolka. Koristeći kao primjer *Ne može nam niko ništa*, vezivanje turbofolka kao stuba nacionalizma u Srbiji predstavilo je nacionalističkim elitama paradoks u kulturnim vrijednostima koji su se na kraju očitovali padom turbofolka kao sredstva za nacionalizam: *Kasnije godine Miloševićevog predsjedništva karakteriziralo je okretanje prema van, što je djelomično rezultat unutarnjih nemira nacionalističkih intelektualaca nezadovoljnih 'orijentalnim mrljama' unutar turbofolka koji su tražili 'čistu' srpsku kulturu.* (Archer, 2012.)

Uzimajući u obzir povijesne, kulturne i političke aspekte izvedbe turbofolka, ovaj fenomen označava vrhunac pokušaja srpske nacije da se definira u pozadini velikih političkih promjena i kriza. Hommi Bhabha u knjizi *Nation and Narration* tvrdi da "Ljudi nisu samo povijesni događaji ili dijelovi politike patriotskog tijela. Oni su također složena retorička strategija društvene reference u kojoj tvrdnja da ste reprezentativni izaziva krizu u procesu označavanja". Umetanjem turbofolka u Bhabhinu analizu možemo pretpostaviti da je turbofolk "narativna izvedba" Srbije, pod uvjetom da njezini ljudi pristanu na upotrebu turbofolka kao znaka srpskog identiteta. (Ermitanio, 2019.) No, ovo je nemoguće jer se oko samog pojma turbofolka diže jako mnogo moralne panike budući da turbofolk u sebi nosi breme orijentalnog *drugog*. Ovo je glavni razlog zašto ga niti jedna društvena zajednica ne želi prihvatiti kao nešto autohtono svoje. Time bi simbolički prihvatila etiketiranje kiča, necivi-

liziranosti, degradiranja, vulgarnosti, neukusa – svega onoga što je *drugo*.<sup>27</sup> Turbofolk je stoga paradoksalno, "jedan od najomraženijih, a istodobno i najpopularnijih fenomena postjugoslavenskog prostora", kako ističe Valentić.

No, ne mogu se elitistički zatvarati oči pred činjenicom da je turbofolk muzika ono što ogroman broj ljudi na našim, južnoslavenskim ili balkanskim prostorima najviše voli i najviše sluša, ni "da je turbo-folk kao postmodernistički hibridni žanr nadživio sve društvene i kulturne promjene" (Delić, 2013.): *U današnjim okvirima dosta se toga promijenilo, turbofolk je nadživio, prevazišao i pregazio sve društvene i političke promjene južnoslavenskih prostora, ali i sve interpretacije, analize, studije i rasprave o njemu. Ulaskom u dvadeset i prvi vijek, turbo-folk muzika počinje da poprma dimenzije koje su dosljedno slijedile inovativne trendovske strategije unutar industrije popularne muzike na globalnoj razini, pokazujući time svoje transgresivne odlike. Tako postaje evidentno da turbo-folk nastoji ostati dominantan južnoslavenski ili balkanski kulturološki i muzički fenomen, šireći pri tome vlastite diskurzivne prostore za konstruiranje različitih vrsta subjektiviteta. Prihvatanje trendova sa svjetske muzičke scene, 'ozbiljnije' shvaćanje moći same reprezentacije, preuzimanje senzacionalističkih obrazaca s popularnih američkih muzičkih televizija, ubacivanja lezbijske, gay i transrodne ikonografije u svoje radove, prihvatanje inovativnih kodova u izgradnji ženskoga subjekta, ali i svoje medijske reprezentacije turbo-folk izvođačice i izvođači će postati sve popularniji čak i kod grupacija ljudi koji se izričito ograđuju od ovakvih vrsta muzičkih izričaja – u današnjim okvirima prestaje biti sramotno slušati turbofolk. Možda će za dvadeset godina turbofolk imati neke u potpunosti nove dimenzije, na isti način na koji su njegove trenutne reprezentacijske odlike bile nezamislive početkom devedesetih godina.*

Iako se u medijskim raspravama turbofolk opisuje balkanističkim diskursom – smatra se izrazom primitivne, vulgarne, nasilne, ruralne kulture uve-

---

27 Jedna od žrtava reproducirajućih orijentalizama, turbofolk-diva Neda Ukraden, izjavila je 1993.: "Bosanci me zovu izdajicom jer nisam u Sarajevu, Srbi me zovu ustašom i Alijinom kurvom jer je moja karijera povezana sa Sarajevom i Zagrebom, a ne znaju da sam Srkinja iz Imotskog, a Hrvati tvrde da sam četnik zato što sam nakon 20 godina suradnje sa zagrebačkim Jugotonom odabrala Beograd kao mjesto za život! Kad sam o svemu razmislila, shvatila sam da je moj jedini grijeh bio što sam se rodila kao Srkinja u Hrvatskoj!" (Vračarić, 2018.)

zene iz Srbije ili s Balkana/Istoka<sup>28</sup> (Valentić, 2015.). Ono što je posebno zanimljivo tendencija je pripisivanja subverzivnog i emancipacijskog potencijala identitetskim konstrukcijama u turbofolku. Zaključak velikog broja takvih radova svodi se na sljedeću tezu: devedesetih godina konstrukcija rodnih i seksualnih identiteta u turbofolku uklopala se u tradicionalni, patrijarhalni, heteronormativni model, odražavajući i podržavajući aktualni društveni poredak, dok se od dvijehiljaditih godina u turbofolku javljaju i elementi koji narušavaju tradicionalne konstrukcije identiteta (prenaglašena tjelesnost, samodovoljnost, ekonomska emancipacija žene, promocija gej identiteta itd.): *Ovaj je stereotip proširen prikazima žena s Balkana kao jakih. Na primjer, pjesma Balkanka [Ljupke Stević iz 2017.] govori o ženama s Balkana koje su jedinstvene u svojoj sposobnosti da se nose sa svim emocijama i društvenim ulogama. Prvi dio refrena (istaknuto nedostatkom basa) pjeva turbofolk pjevačica: "Balkanka, nesrećna i lepa, / Balkanka, i grešna i verna, / Balkanka, nigde takve nema, / tvoja Balkanka". [...] muški glas (u ritmu s naglašenim basom) pjeva o svom ponosu što je jedini "vlasnik" "Balkanke" u noćnom klubu. S druge strane, pjesma Žena s Balkana primjer je drugačijeg stila, što je posljedica složenijih tekstova, u odnosu na prethodnu pjesmu. Turbofolk pjevačica Stoja, prepoznatljiva po voluminoznom nazalnom altu i "orijentalnoj" ornamentaciji izvedbe, izvodi refrene, pa ovaj duet prikazuje sukob hip-hopa i turbofolka. Saradnja dviju žena (pjevačica i mlada reperica Mimi Mercedes) i njihovo proglašeno sestrinstvo, kao i prikaz snažnih i neovisnih žena, u skladu je s feminističkim stavom upisanim u ovaj "novi" Balkan, izraženim u tekstovima: "Ma biće dana, a biće i para, / a nigde žena kao sa Balkana, / da l' je do gena il' do vaspitanja, / njena je zadnja, ona caruje!" (Dumnić-Vilotijević, 2020.)*

Kao industrija zabave turbofolk se ne razlikuje mnogo od ostalih vidova popularnih fenomena i na našoj domaćoj i na svjetskoj muzičkoj sceni. Kada se uporede pjesme sa svjetske ili domaće popularne scene koje se ne imenuju kao turbofolk s "deklariranim" turbofolk tekstovima, može se uočiti da nema razlika između onoga što pjevaju Ceca Ražnatović ili Dino Merlin, Severina/Jelena Karleuša ili Jennifer Lopez/Britney Spears/Rihanna, Lepa Brena ili Bijelo dugme, naglašava Delić.: Ta je žanrovska dinamika dobro evidentirana u literaturi, jer je, gledano u sociohistorijskoj perspektivi, mnoštvo žanrova

28 Vidi analizu turbofolka kao balkanističkog konstrukta u radovima Roryja Archera te u knjizi Katarine Luketić *Balkan: od geografije do fantazije* (2013.).

mijenjalo svoj status, pri čemu je najilustrativniji primjer jazza. Premda su ga rana istraživanja ukusa u vrijeme kad se jazz pojavio smještala u popularne žanrove, danas je on uz klasičnu glazbu jedan od najsnažnijih indikatora elitnog ukusa. Ovakav pomak, koji se naziva gentrifikacijom žanra (Luthar i Kurdija, 2011.) pokazuje kako se status određenog žanra s vremenom može supstancijalno promijeniti. Turbofolk svakako ne ulazi u kategoriju gentrifikacije, ali se i njegov status kod mlađe generacije evidentno pomaknuo u smjeru komercijaliziranijeg konteksta. Tome treba dodati i drugu dimenziju komercijalizacije koja korespondira s mlađom publikom, a to je prisutnost na društvenim mrežama i njegovo brzo širenje tim putem, u procesu koji Praetz i Thaden nazivaju "Turbofolk 2.0". Uz to, turbofolk je prošao kroz proces hibridizacije u kojem se sve više pojavljuju elementi različitih zapadnih popularnih žanrova, što rezultira time da postaje "jedna od najuspješnijih kulturnih/kreativnih industrija u regiji" (Primorac, 2010. 138; Krolo, Marčelić i Tonković, 2015.). Za razliku od devedesetih godina prošlog vijeka turbofolk se razvio u 21. stoljeću u žanr koji je u stanju da u neku ruku odražava društveno progresivne teme. Na primjer, žanr je počeo uključivati protofeminističke vrijednosti i queer estetiku (Beronja, 2019.) Kao što smo mogli vidjeti, savremene turbofolk dive osporavaju normativne ideje o ženstvenosti i ženskoj seksualnosti.<sup>29</sup> Sve učestalije i otvorenije se orijentiraju prema njihovoj ženskoj publici i to čine eksplicitnije uprkos kontinuiranoj prisutnosti patrijarhalnih i homofobnih stavova u balkanskim društvima.

### **Turbofolk u svojoj kući – balkanskoj kafani**

Iako turbofolk vrvi od paradoksa on može poslužiti kao sredstvo pomirenja oprečnih vrijednosti koje cvjetaju na Balkanu: od reprezentacije ženskog subjekta koja oscilira između pretjerano patrijarhalnog ili izrazito seksualiziranog, preko nacionalističkog diskursa koji stremi da se odvoji od orijentalnih utjecaja, a istovremeno ih se ne može zasititi, pa sve do pokušaja da se s pojma balkanizam, koji je povezan s konotacijama *drugosti* naspram evropskih vrijednosti, pokuša (često neuspješno) skinuti aura primitivnog, vulgarnog, jef-

---

29 Primjera ovoga je nekoliko u muzičkim spotovima Jelene Karleuše i Nikolije koji uključuju dramatične preokrete rodne dinamike snage ali i koketiranje LGBTQ zajednicom, spotova u kojem su prisutna razgolićena muška feminizirana tijela, kao i zbog imidža u kojem su prisutni elementi *queer* kulture, poigravanje s androginim rodnim izražavanjem.

tinog, neukusnog. Posljednja iteracija u evolucionarnom nizu turbofolka pomirujuće, skoro terapijski, kombinira zapadnjačku muziku s turbofolkom te u svojim videospotovima promovira savremeni konzumerizam. Ovo ukazuje na činjenicu da je za mlade na Balkanu i dijasporu ova muzika možda sama po sebi terapijska. Suočeni s nezaposlenošću i ekonomskom nesigurnošću, čak i za one koji imaju posao, možda je ponajbolji lijek iz te surove realnosti izlazak s prijateljima, opijanje uz ples u kafani, diskoteci, elitnom noćnom baru ili plutajućem klubu na dunavskim splavovima na jezicima koje razumiju, s temama i izvođačima s kojima se mogu poistovjetiti.

Izlasci vikendom su pokušaji konzumenata turbofolka da se mimikrijski približe svojim idolima imitirajući njihov način življenja što predstavlja rudimentarno slavljenje Balkana u izvornim istinskim gabaritima – Balkana onakvog kakavim on i jeste: "nazadan i orijentalan, tjelesan, poluseoski, nepristojan, smiješan, ali intiman" (Kiossev, 2002.:185). U svom najboljem izdanju, turbofolk omogućuje mladim ljudima na Balkanu i dijaspori da pobjegnu od svakodnevnih i zabrinjavajućih egzistencijalnih okolnosti, da pristupe duboko relaksirajućem osjećaju zajedničkog identiteta, možda čak i da postignu katarzu u kontekstu osnaživanja, oslobađanja i, uopćeno, socijalne podrške. Kako Dara Bubamara pjeva u *Noći za nas*: "Vikend je rezervisan / Za takve kao što sam ja, [...] Noćas ništa me ne zanima / Sipaj u čašu, tuga da me prođe." Reper Cvija odgovara na dvoboj koji zatvara pjesmu: "Za sve balkanske djevojke, hej DJ, pusti je samo za nas, visoko ruke - ova noć je za nas".

Kafana je stoga najzahvalnije mjesto u kojem se sluša turbofolk, prostor je to gdje se ta balkanska intimnost stvara i odvija u atmosferi pjesme, druženja i – neizostavno – alkohola. Alkohol "pojačava" strasti i samim time postaje svojevrsno "gorivo za gorenje naroda". Neće nas zato ni najmanje iznenaditi zašto se alkohol doslovno izliva kroz turbofolk diskurs. Tako Seka Aleksić traži "da čaši vidi dno", beogradskog pjevača Acu Lukasa "strast opija kao ljuta rakija", Funky G traži "banku za pijanku / banku za igranku", Severina pjeva "koliko pijem nije normalno / subota je dan za alkohol", Danijela Martinović govori o situaciji kad "vino u glavi napravi kratki spoj", a Jelena Rozga, koja je izjavila da nikad u životu nije probala alkohol, pjeva o pijanoj djevojci koja pleše oko stola. Nadalje, Goga Sekulić otkriva "znam ga dobro kad ima / alkohol u vena / brzo postane pravi / manijak sa ženama", a Tina Ivanović pak, "pijem bambus i baš mi je fino / malo kole, dve trećine crno vino", Maja Berović "vodi

ljubav s koktelima" Slavica Ćufteraš zove "votku upomoć", Maja Marijana "pije svoj viski s ledom, igra se vatrom", Joško Čagalj – Jole u svojoj pjesmi poručuje da "pijanica u njemu tetura, da je takav za deset, a trijezan je nula", a Neško Kejž pre/poručuje "votka i džin / to je sada in", dok Fazlija preferira "malo viski, malo coca cola".

Ovakve numere u miksu udarajućih elektroničkih ritmova i triliranih vokala pucaju iz kafića, taksija, barova, autobusa, stanova i plesnih klubova širom bivše Jugoslavije. Balkanski regionalni fenomen bio je žarište političkih i kulturnih kontroverzi zbog povijesnih povezanosti s nacionalističkim režimima, ne samo Slobodana Miloševića u Srbiji devedesetih. Također, ovaj žanr je optužen za promociju patrijarhalnih vrijednosti, surovog materijalizma i gangsterskog načina života i – što je daleko ozbiljnije – glorifikaciju ratnih zločina.<sup>30</sup> Međutim, turbofolk je pretrpio značajne transformacije u posljednjih nekoliko desetljeća (Beronja, 2019.), ali također i to da su, usporedno s njim, stasale i kritičke analize koje uspješno skidaju površnost stereotipa balkanske popularne kulture kako bi otkrili složeniju, slojevitiju i povijesniju sliku balkanske regije kroz interpretaciju načina na koji ga mi kolektivno percipiramo i konzumiramo. Većinom ovakvi kritičarski pristupi se svode na prikaz turbofolka kao sovjevsne metonimije Balkana (Vračarić, 2018.) i pri/vezani su uz, izgleda neuklonjivu, dihotomiju Balkan-Evropa. Po njegovoj raširenosti na Balkanu i svepristunosti unutar naše kolektivne zbilje, turbofolk je istinska muzika za mase, nova "narodna muzika" 21. vijeka koja je uspjela da transcendirira sve postavljene granice. Prilagođava se vremenu i političkim, društvenim, antropološkim i kulturološkim strujanjima regiona koji se odveć mijenjaju na nepredvidive načine. Državni sistem, društveni poredak, patrijarhalne vrijednosti – svi mahom počivaju na plećima ženskog subjekta koji ih ponekad implicitno propituje, ponekad izvrgava ruglu, no, uprkos ovim, ako ne smiješnim, onda slabim ili lošim subverzivnim pokušajima, one ipak, uglavnom ostaju neugrožene. Izvan teorijskih rasprava, kritičkih tekstova, nastojanja interpretacije turbofolka unutar šireg spektra ratnih i poslijeratnih dešavanja na Balkanu, potencijal subverzivnih i emancipatornih elemenata koje turbofolk luči ostaju iznojene na podu diskoteka.

---

30 Kako Archer prenosi, u jeku rata u Sarajevu, na pijaci, jedan je čovjek prodavao audio kasete Cece Ražnatović. Na pitanje kako može prodavati muziku žene ratnog zločinca, prodavač je odgovorio: "Umjetnost ne poznaje granice."