

Маријана Митровић

Етнографски институт САНУ, Београд
pansjao@yahoo.com

„Неподношљива лакоћа“ (субверзије) национализма: естрадна тела у постсоцијалистичкој Србији*

У овом раду анализирам култ нације и православља у популарној музици постсоцијалистичке Србије из родне перспективе. Прво представљам историјски ревизионизам у погледу родних улога и конструкцију родних идентитета у националистичким дискурсима постсоцијалистичке Србије. Ову проблематику лоцирам у регистар неофолк музике, односно естраде. Након дијахронијске рекапитулације улоге певачице у популарној фолк музици, кроз студију случаја иконе *Свете Цеце*, али позивајући се и на друге примере, анализирам укрштање националних, религијских и класних фактора у конструкцији родних идентитета естрадних тела. Циљ анализе је указивање на начине на које ова тела афирмишу дискурсе национализма и православне религиозности као његове сржи, а уједно и мапирање тачака потенцијалне субверзивности тела у односу на ове дискурсе.

Кључне речи:

родни идентитети,
естрадна тела,
неофолк музика,
национализам,
православље,
икона, спектакл

Питање континуитета и дисконтинуитета у погледу родних улога у постсоцијалистичком периоду једно је од горућих у научним и друштвеним дискурсима постсоцијалистичких земаља. Популарна култура је један од регистара ових промена. Често се узима да су управо извођачице амблематичне за популарну музику и да су њихове сценске персоне, односно начин презентовања публици, индекс друштвених промена, а посебно промена у родним односима и конструкцији родних идентитета (Благојевић 2000). Прво ћу се осврнути на општу ситуацију у погледу партиципације и

* Овај рад је резултат рада на пројекту *Стратегије идентитета: савремена култура и религиозност*, број 177028, у целости финансираном од Министарства просвете и науке Републике Србије.

представљања жена у друштву, а онда се упустили у анализу „естрадног“ домена.

Постсоцијалистички историјски ревизионизам у Србији

Историјски ревизионизам у постсоцијалистичкој Србији „гура под тепих“ готово пет деценија југословенског социјализма, као и трагове женске политичке партиципације и еманципације и у социјализму и у првој фази постсоцијализма (Slapšak 2004; 2007).¹ Парадоксално или не, многе “нове историје” подстичу историјску амнезију. Њихово цветање подудара се са уздизањем десничарске политике, јачањем религије, али и неолибералне тржишне економије. Ови фактори су радикално „сасекли“ права студената, радника и пензионера, и уједно производе систематску дискриминацију сиромашних, старих, избеглица, миграната, етничких мањина, инвалида, неправославних конфесија, а посебно жена које припадају овим друштвеним групама. У ревизионистичким дискурсима нема алтернатива данашњем статусу кво и „садашњост је глуви ехо прошлих катаклизма“ (Моћник 2008, 52 у Hvala 2010, 61). Даље импликације оваквог схватања би биле да се не може ревитализовати социјална утопија прошлости, консеквентно томе ни замислити алтернатива (доминантном дискурсу) садашњости.

Један од главних дистинктивних идеолошких механизма у односу на период социјалистичке Југославије од осамдесетих година па надаље постаје етнички национализам са православном религијом као својим „језгром“. Православље постаје елемент „култа нације (...) односно политичке религије српског национализма“ (Čolović 2008, 191–192). Заправо, идентитет нације се своди на једну димензију, религијску, а национална припадност изједначава се са верском (Malešević 2010, 99). Комбинација национализма и православља незаобилазни је фактор и у конструисању родних улога у посткомунистичкој Србији. Међутим, овом проблему се често приступа на дуалистички начин. Осврнућу се на то питање у делу који следи.

¹ Према њима, изгледа као да феминизма и/ли женског организовања у Југославији није ни било (Slapšak 2004). Кад је реч о Србији као новоформираној националној држави у првој фази транзиције (1989–2000), честа хипотеза чак и аутора који иначе не „болују“ од историјске амнезије је да је у Србији доминирало окретање патријархалним родним улогама, где је нарочито женско тело фигурирало као средство репродуковања етничких граница и конструкције етнички чисте нације (Iveković и Mostov 2000), као и да је популарна музика била носилац есенцијалистичких родних конструкција тог типа у јавној сфери (Blagojević 2000; Paříć 2002). Иако је аргумент снажно заснован, он често искључује алтернативна читања женских активности о којима је реч (добри примери критике овог аргумента се могу наћи у Dimitrijević 2002; Dimitrijević 2009). Уз то, о женским активностима субверзије поретка се пише много мање, и оне се на тај начин жестоко оспоравају или негирају (Slapšak 2004).

Постсоцијализам, национализам и родне улоге

Многи су писали о материјалној и симболичкој инструментализацији жена у националистичким дискурсима. У симболичком поретку жене се представљају као језгро нације, гарант да ће њена биолошка и симболичка репродукција „уродити плодом“ (Enloe 2000; Mertus 1994; Yuval-Davis 1997). Према Сташи Зајовић, национализам је у земљама бивше Југославије изнедрио поделу на „жене као мајке“ и „мушкарце као ратнике“ (1998, 169). Ова структура имплицира бинарну опозицију могућих субјекатских позиција за жене: или се уписују у симболички поредак и пристају на овакве позиције, или им се супротстављају.

Ситуација је, међутим, много сложенија и разноликија него у понуђеној дуалној шеми.² Аналитички фокус усмерен на бинарну опозицију слагања са доминантним дискурсом и његовог одбацивања ограничио би могућност да се испита мноштво начина конституисања родних улога и животних наратива, укључујући промене, расцепа и противречне елементе и унутар појединачних наратива. Потребна је изнијансирана позиција, осетљива за хетерогеност унутар понуђених категорија и за њихово укрштање са класним, старосним, религијским и другим факторима. Такође, национализам у Србији не функционише на исти начин у првој и другој фази постсоцијалистичке трансформације, дакле пре и након 2000. У овом раду ћу се више фокусирати на период након 2000, мада ћу покушати да изведем неке закључке који се односе на укупан постсоцијалистички период. Материјал за анализу чине новински чланци из *Блица* и *Курира*, коментари са страница на друштвеној мрежи *Facebook* (посебно са страница *Света Цеца* и *Цабе се палиш на мене кад ниси православна*) и на сајту *Блејач*, неофолк лирика и видео клипови са *Youtube*-а.

Класа, раса, каса – како приступити критици неофолка?

Приступи неофолку могу се поделити на ексклузивистичке (Dragičević-Šešić 1994; Gordy 1999; Kronja 2001) и инклузивистичке (Dimitrijević 2002; Đurković 2002; 2010),³ на основу тога да ли постављају аксиолошки рез између културно пожељног и нежељеног, односно да ли понављају опозиције урбано : рурално, изворно : медијско, кич : уметничко итд. Мени је најближа „трећа линија“ која такве супротности не усваја (као што је не усваја ни друга), али и не даје вредносни исказ о неофолку, чему су обе поменуте групе склоне (Малешевић 2003; Вишњић 2010; Dimitrijević 2009).⁴

² За темељну критику оваквог бинарног кодирања родних улога у националистичким дискурсима видети Jovanović 2009.

³ Доста теоријске геј литературе која не улази у академски опус прати ову линију.

⁴ Ана Вујановић и Татјана Марковић су поделиле приступе неофолку на еманципаторско-просветитељске (Dragičević-Šešić 1994; Gordy 1999; Kronja 2001) и демократско-

Како не би упала у замку понављања класно детерминисане опозиције висока : ниска култура, анализа неофолка⁵ би требало да узме у обзир класну димензију (или, како предлажу неки аутори, да се ослони на критику либералног капитализма). Тело фолк певачице, како пише Олга Димитријевић, изједначено је у јавном, медијском и академском дискурсу са читавим неофолк жанром, и тако са читавом популарном културом у Србији и „широким народним масама“ (Dimitrijević 2009, 16). Тако оно постаје жила куцавица укрштања токова капитала, проблема етничитета, националности, религије, класе и сексуалности. Ово питање постаје још важније кад се узме у обзир постсоцијалистички контекст транзиције која без милости укида све бенефите социјалистичке ере. „Широке народне масе“ којој се сматрају главним конзументима неофолка су, заправо, губитници транзиције и претња политичкој, финансијској, али и интелектуалној елити (Ibid). Са друге стране, ове певачице, упркос томе што су често – да парафразирам реплику из *Аудиције* – „неко из масе“ у погледу порекла, управо припадају естрадној елити, која није нарочито одвојена од политичке и апсолутно нимало од финансијске. Класа често зависи од „касе“ као показатеља финансијског постигнућа. Баш зато је важно видети какве идентитете производи неофолк естрада, и истражити их помније, како би се деконструисало изједначавање неофолк публике и ниже класе и њихово позиционирање као мање вредних.⁶ Овакво позиционирање има опасне последице, јер даје легитимацију друштвено-политичкој клими која нормализује укидања бесплатног образовања, здравствене заштите, отпуштање радника, и чак их представља као неизбежне ступење постсоцијалистичке транзицијске „еволуције“. Са друге стране, стање у друштву омогућује и дискриминацију на основу националних, расних и религијских припадности, као и хомосексуалних оријентација и одређивања објеката дискриминације као „унутрашњих других“ савремене Србије.⁷ Поставља се питање како ови фактори

популистичке (Dimitrijević 2002; Đurković 2002, 2010) на основу афирмативног или негативног става према њему. Ове студије су настајале у различитим периодима и дискурзивни ломови међу њима су и резултат дијахронијске промене контекста. Неофолк је феномен који и сам флуктира и мења се, и то толико да је упитно да ли се све што се под њега подводи уопште може сматрати јединственом проблематиком. Али, то не може бити једини фактор њиховог различитог позиционирања. Класни, политички итд. фактори су подједнако важни као и историјски.

⁵ За потребе рада користићу овај термин јер је дијахронијски и жанровски инклузивнији од турбо-фолка, фолк-попа итд.

⁶ Термин култур-фашизам се често користи да означи ово дезауисање група на основу (најчешће музичког) укуса, али термин сматрам неподесним јер олако изједначава конкретни историјски контекста и учинке фашизма с једне стране са *потенцијалним* последицама омаловажавања поп-културних преференци с друге.

⁷ Предмет дискриминација овог типа могу бити „маса које се (потенцијално) не могу контролисати“, али оне у спровођењу дискриминације често и саме активно учествују (присетимо се само *Параде поноса* у Београду 2010, и то свакако није једини пример). Често се такве акције могу повезати са поп-културним афилијацијама, али најчешће спортским (као припадност навијачким групама које праве изгреде), не музичким.

(дис)идентификације фигурирају на естрадној сцени Полазим од хипотезе да се у неофолк музици идентитети (про)изводе на скали од јачања православног национализма до његове субверзије.

Ортодоксни парадокс естрадних тела

Поређење статуса певачица неофолка и њихових „претходница“, кафанских певачица новокомпоноване народне музике у социјалистичком периоду, показује изванредан континуитет дивинизације и инфериоризације. Рад Ане Хофман о статусу певачица популарне новокомпоноване, кафанске музике у социјализму показује да оне „нити су биле видљиво санкционисане нити отворено промовисане од стране званичне политике“, и истовремено су „и маргинализоване и глорификоване“ (Hofman 2010, 142). Раније поменуте ауторке (Dimitrijević 2009; Вишњић 2010) бавиле су се сличном темом у вези са турбо-фолк певачицама у постсоцијализму. Донекле на њиховом трагу, сматрам да се као једна од најзначајнијих одлика родних улоге неофолк певачица у постсоцијализму издваја амбиваленција, што је, по мом мишљењу, понекад само политички коректно име за контрадикторност.

Када је реч о звездама неофолка у постсоцијализму, једна од кључних контрадикторности лежи у нечему што је уједно и знатна разлика у односу на период социјализма, а то је истицање симбола православља и оданости српској нацији, углавном у комбинованој верзији. Контрадикторност се овде огледа у честој дискрепанцији између понуђене сценске персоне естрадних претенденткиња на статус националног симбола и њихове претпостављене „латентне природе“. Или, како каже Мирослава Малешевећ, (њихова) „реч треба да поништи слику коју видимо, да објасни како то по чему их знамо и по чему су популарне није оно што су оне *стварно*“ (2010, 98): не претенциозне силиконске секс-бомбе, него брижне мајке, одане супруге и смерне православке. Идеолошка контрадикторност постоји не само између онога што видимо на сцени и онога што је „иза кулиса“ (а опет није, јер се подједнако интензивно нуди јавности), него и између различитих елемената самог сценског перформанса: амблематична је и већ пословично критикована слика православног крста на силиконским и скоро голим грудима певачице, уз једнако славна подигнута три прста.⁸ Ово је изванредно, да тако кажем,

Неадекватно је, међутим, изједначавати конзументе одређеног музичког жанра са било којом групацијом.

⁸ Ова слика је аутоматски окидач за религијске дискусије од академских кругова до интернет форума. Facebook страница *Дабје се палиш на мене кад ниси православна* је у фебруару 2011. била веома посећена што од стране присташа што опонената овог својеврсног апендикса приручнику „Шта би свака православна девојчица требало да зна“. У одбрани вредности „српства и православља“ нарочито је активна била корисница под именом Бранислава СНС. На профилској слици она носи крст на искварцованим грудима које вире из дубоког деколтажа, на шта је најпопуларнији (у Facebook терминима, најлајкованији) коментар био „Ти мени, Бранислава, не личиш на једну смерну православку.“

ортодоксни парадокс, јер приручник *Шта треба да зна свака православна девојчица*⁹ (и жена) не гледа баш благонаклоно на силиконске модификације и отворено излагање тела. Православни идеали у погледу јавног ангажмана и излагања жене врло су, рецимо, минималистички.

Међутим, колико год да је „крстасто тропрсто српство“¹⁰ било важна легитимација естрадног успеха од деведесетих па надаље, последњих година као да је сама естрада посвојила сопствену негацију, тј. поменути критику, а њени актери постали главни субјекти интенционалног указивања на то да је крст „плутајући означитељ“ и симбол коришћен до баналности, конвенција представљања пре него доказ снажне афективне везе са идеолошким апаратом. Поједине звезде све мање инсистирају на декларативној приоритизацији стандарда „православног минимализма“ у односу на своје идентитетске регистре успешних пословних жена, класно и просторно мобилних субјеката, или пак отворено сексуалних особа (Сека Алексић је добар пример). Нова естрадна „намигивања“ сугеришу други парадокс, или наличје првог: не да успех треба правдати крсту и крстом, већ да је крст уступак успеху. Другим речима: голе груди балканске морају да носе крст да би уопште биле голе, а три прста су постала „фига у цепу“. То додуше, не значи да се ове извођачице „православно-националних“ вредности одричу.

Међутим, све су чешћи и примери оштре критике православно-националног модела од стране самих естрадних звезда, као отворено конфронтирање Јелене Карлеуше са Српском православном црквом због фотографија певачице разапете на крст или њене осуде улоге Српске православне цркве у демонизацији геј Параде поноса у Београду 2010. Још један естрадни парадокс је да ова бела, хетеросексуална, етнички чиста и православна српска тела постају националне иконе, али и геј иконе, као и звезде у бившим југословенским, током деведесетих – непријатељским, републикама.¹¹ Парадокси истовремене афирмације и рушења ортодоксног национализма тиме се умножавају.¹²

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=195560997130014&id=194329603919820, приступљено 27. фебруара 2011.

⁹Приручник за православне девојчице је издала Светигора уз благослов Амфилохија Радовића 2005. <http://magazin.byka.com/do/da>, 149. Уз то, постоје и *Шта би требало да зна сваки православни дечак*, *Шта би требало да зна свака православна мајка* и *Шта би требало да зна сваки православни грађанин и грађанка*.

¹⁰ Термин је мој, као и многи под наводницима, а под наводницима су јер су моје конструкције, а не фразе уобичајене у језику.

¹¹ Неке од њих су то биле и тад, али у „тихом андерграунду“.

¹²Када национализам постане атрактивно добро погодно за медијску употребу, онда се јављају парадокси, јер они погодују сензацији без премца (захваљујем се за овај увид Мирослави Лукић-Крстановић). Међутим, они се не јављају само тако и само зато. Претерана идентификација са одређеним моделом може бити парадоксална и ако се не сензационализује, јер указује на проблематична места самог модела. Питање је само ко ће то приметити без сензационализовања.

Неколико примера из недавне историје сведочи о томе. Један је посебно узбуркао јавност у јуну 2010. године. У питању је икона названа *Света Цеца*, рад Владиславе Ђурић, студенткиње на Одсеку за примењену уметност и дизајн на Факултету за уметност у Нишу. Ово је био део студентске изложбе, рад из графичких комуникација, на тему *Српски бренд сувенири Србије*. Фолк дива је представљена на икони с микрофоном у руци и бујним деколтеом. Икона је изложена 5. јуна 2010, а ауторка је изјавила да је на овај начин желела да критикује српску реалност: „Идеја јесте била да фолк икону ставим у контекст иконе свеца, као начин комуникације и брендирања тренутног квалитета и нивоа културе у Србији“ (*Blic*, 6. јун 2010). На питање зашто је изабрала Цецу и цркву, одговорила је да она није имала потребе да бира Цецу, „већ је народ то учинио сам, називајући је ‚српском мајком‘, као синоним особе која је жртва, удовица, херој, самохрана мајка...“ Ауторка је нагласила да Цеца има јак утицај на велики број младих људи на овим просторима, оградивши се од импликација по везу Цецине иконе и Српске православне цркве. Сама фолк дива је још пре изложбе изјавила за *Блиц* да „јој се та идеја уопште не допада“, јер је она само обична жена „са свим врлинама и манама“. Ово, међутим, није први пут да се певачица представља у овом кључу, а светицом и српском мајком је називана и раније, поготову у време концерта из 2001. посвећеног њеном покојном мужу, паравојном команданту Жељку Ражнатовићу Аркану и 2003. године у време акције *Сабља* када је након убиства премијера Зорана Ђинђића ухапшена и провела три месеца у затвору. Српска православна црква је оштро реаговала на канонизацију „једне световне жене и певачице“, како је тадашњи патријарх рекао. У међувремену је постала и геј икона, а ова иронизација канонизације, кроз њено дословно извођење, је симптоматски оголила проблем модела постигнућа, као и узорност родних модела за жене у Србији. Иако је Цеца надрасла своју улогу „ратникове пратиље“ из периода брака са Арканом, њена популарност је и даље у великој мери резултат инвестирања у национално – православни култ, амблематизован кроз улоге верне супруге (удовице) и брижне мајке. У априлу 2011. године је поново доспела у жижу јавности због нагодбе са судом о кућном притвору због незаконите продаје фудбалера, а на интернету је освојила фотомонтажа типичне Цецине фотографије са прсима у првом плану – али уместо крста, привезак који их краси је статуа правде. Тек ћемо видети колико је све ово уздрмало њен статус националне љубимице.¹³ Међутим, икона Цеце као светице је напослетку именовала тај проблем и учинила видљивим и апологетска и иронијска читања њеног тела.

Тело фолк певачице, дакле, може да функционише у исто време и као стуб православља и национализма, и као камен њиховог спотицања. Шта су резултати ове две наизглед парадоксалне и противуречне позиције?

¹³ Мада је за 1. април 2011. најављено њено повлачење са естрадне сцене, у јуну 2011. се појавио њен нови албум, упркос Цецином „заточеништву“ у кући (осуђена је на пет година кућног притвора). У међувремену је, наруквица или наногица *Цеца*, симбол њеног „заточеништва“, постала врло популарна и добро продавана на интернету.

Анализираћу их једну по једну, кроз призму дискурзивног и афективног учинка спектакла.

Сам начин функционисања спектакла даје визуелној репрезентацији моћ да делује на подсвесном нивоу, ван строго дефинисаног дискурзивног референтног система. Ово можемо звати *афективним радом* визуелне репрезентације (Kenneth and Massumi 1992). Афективно потиче из непосредног физичког утицаја визуелног „чак иако његово прецизно значење остаје неодређено“ (Hall 1999, 13). Спектакл тако делује *и дискурзивно и афективно*. С друге стране, Лоренс Гросберг (Laurence Grossberg) описује афекат као могућност стварања друштвених веза (Grossberg 1993, 80); то је уједно стварање веза субјеката са идеолошким апаратима. Тако поред тога што *означавају*, учесници спектакла уједно и *отеловљују* идеологију. Према томе, када, на пример, седимо испред ТВ екрана или пратимо концерт уживо на стадиону – сви смо на неки начин и у одређеној мери делови афективног функционисања друштвеног система.

Тако се сваки друштвени идентитет, па и национални, конструише кроз снажно физичко исуство. „Крстасто прсато тропрсто српство“ је најефектније на концертима, када публика (припадници нације) уз подигнута три прста и Цецин глас „из дубине“ крстом окићених груди „у трансу“ пева национализовани *Ђурђевдан*, или када уз Секу пева *Балкан* глорификујући „нашу одвајкада“ митску „природност, спонтаност, чиста осећања“ (Čolović 2008, 191-2).¹⁴ Колико је овде важан процес означавања друштвеног простора као „свог“, толико је и афективно стварање веза субјеката са националним идеолошким апаратом. Певачица постаје симболички стожер око кога се окупљају конкретна тела.¹⁵ Само тело певачице и њен посвећени перформанс постају медијатори између других „тела“ нације и територије. Тако се повезују „дух“ и „тело“ (територија) нације; под ауром *Blut und Boden*, она постаје симболичка оса око које се српска замишљена заједница окупља и стално јача путем ритуалног слављења своје митске специфичности (Dimitrijević 2009, 30). Снажна веза са тлом слика српско национално биће као аутентично и исконско, и ставља га у националистички рам где „само њему припада“ (да парафразирам стихове Секине песме), и у временски оквир који се позива на дубоку укорененост у прошлост. Кроз овако изведен ритуал, нација се конституише као јединствена, самодовољна и самозадовољна у сопственој изолованости. Или како Стојина песма каже – “Шта нас брига за Европу?!”¹⁶ Отуда није чудо што је уметница *буквално* ставила своју икону

¹⁴ Видети текст Секине песме *Балкан*: <http://www.youtube.com/watch?v=YT3V2-adEts>, приступљено 3. 6. 2011.

¹⁵ За сјајну анализу конституисања националног идентитета кроз музички перформанс видети Dimitrijević 2009.

¹⁶ У питању је Стојина песма *Европа*, <http://www.youtube.com/watch?v=PvPjBeRvST0>, приступљено 3. 6. 2011. Захваљујем се Олги Димитријевић на овом примеру.

Свете Цеце (Национале) у рам и показала је као бренд Србије – оно чиме се Србија представља свету.¹⁷ Икона сумира и сублимира учинак спектакла.

Међутим, парадокс естрадних тела лежи у томе да она могу да делују и као „дукотина“ у глатком националистичком дискурсу базираном на патријархату. Како пише Жарана Папић, кључни елемент конструкције српског национализма било је јачање патријархалне поделе родних улога и њихово „оприродњавање“. Активистичке геј и лезбејске групе прихватају да неофолк има потенцијал да делује субверзивно у односу на патријархални морал. Тај потенцијал се огледа, на пример, у модификацијама „природног“ тела и отвореном сексуализовању тела средовечних (па и старијих) жена. То уздрмава темеље симболичког поретка који ставља табу на испољавање сексуалности жена које нису више „у правом добу“, а уједно преиспитује „природност“ тела и заданост родних идентитета. Следећи корак у дестабилизацији рода као „оригинала“ који се стално (неуспешно) изводи, и при том имитира и пародира, јесте перформанс *drag*-а. *Drag* као фигура мушкарца преобученог у жену – естрадну звезду погађа симболички нуклеарни реактор национализма – хомофобију.¹⁸ *Drag* је субверзиван управо због претеране идентификације са патријархалним идеалима женскости. Он нуди ексцес, обиље уживања – али обиље уживања у маскулинистичкој „нелагодности у култури“, хиперболисан неадекватни одговор на захтеве патријархалности. Естрадне звезде постају геј иконе, а неке од њих превазилазе хоризонт очекивања српске јавности изражавајући отворену подршку борби за права хомосексуалаца. Најпознатији пример је колумна Јелене Карлеуше из октобра 2010. када је она дала подршку *Прајду* и напала његове опоненте врло ексцесивним, ласцивним језиком, *непримереним дами*, и уједно врло убедљивом аргументацијом *непримереном 'певаљки'*.

Сви ови процеси превазилазе меру коју поставља оно што сам назвала православним минимализмом. Њихова субверзивност у односу на српскоправославно-националистички дискурс лежи у преиспитивању хегемоније маскулинитета односно граница које она успоставља. Ако одређени аспекти тела певачице превазилазе границе маскулинистичке имагинације, у смислу да је то тело обликовано према *стандардима* те имагинације, али преко *мере* коју она поставља, ако оно кореспондира са геј публиком и чини је видљивом, ово тело додатно поткопава хегемонију маскулинитета (упоредити Dimitrijevic 2009).

¹⁷ Морам да приметим да би изабрани бренд и сувенир функционисао сасвим ефектно и да је као основ изабрала перцепцију Србије „од споља“. Хедонистичке и жовијалне представе о ноћном животу и женама у Србији и на Балкану, амблематизоване кроз балканску музику чији је Цеца симбол, уопште нису ретке.

¹⁸ Радова о улози *drag*-а у естрадном покопавању традиционалних родних улога, посебно са теоретским ослоном на Џудит Батлер, има. Олга Димитријевић томе посвећује део мастер тезе (2009, 45–47), а остали су углавном објављени ван институционалног академског дискурса: Маљковић 2008; Стојановић 2008; Вишњић 2010. Мој приступ се, међутим, разликује од њих у томе што анализира улогу претеране идентификације са нормом.

Естрада се, дакле, кроз различите побројане механизме нуди широкој скали потрошача, и њена дефиниција тржишта је шира и од националистичке и од националне. Главни императив није „национално јединство“, него тржишни успех. Поставља се питање како се он постиже и одражава на телу, „природном српском“ телу? Анализа *Звезда Гранда*, процеса „регрутовања“ нових естрадних извођача кроз ТВ шоу, била би овде пригодан пример. Колико се у првом циклусу *Звезда Гранда* инсистира на њиховој природности, амблематизованој кроз њихова тела, у следећој фази, кад снимају албум – дакле, кад су на вишем ступњу естрадног и друштвеног успона – њихова тела постају све модификованија. Уједно се и у њиховим биографијама односно дискурзивном представљању у медијима све мање инсистира на њиховом „ниском“ пореклу и тегобном путу класног успона, а све више на знацима друштвеног престижа (кафану као топос „каљења“ естрадног „челика“ у овој фази медијске наративизације смењује луксузни стан или кола и остали „шљаштећи“ материјални показатељи естрадног нобилитета и друштвеног мобилитета). Тако се брише, како би рекла Сузан Бордо, историја бола (Bordo 1993), а истиче, како би рекла Сара Ахмед, историју среће (Ahmed 2010). Тако оно представља још један „тешки“, необориви доказ „неподношљиве лакоће“ успона на друштвеној лествици.

Естрада, дакле, не нарушава друштвену структуру у Србији. Иако одражава класну, родну и религијску неједнакост, па их повремено и проблематизује, она их и ојачава. Потенцијали за друштвену трансформацију, који се повремено указују, дискурзивно се користе, посебно у академским и активистичким круговима, али то не резултира значајнијим материјалним учинцима. На естрадном полигону „све може“ и „све тече“, поготово капитал, а о(п)стаје „неподношљива тежина“ друштвене промене.

Закључак

Сматрам да наведена анализа родних идентитета неофолка показује да овде није реч о музичком посредовању у наметању званичне идеологије, односно – државног националног и националистичког пројекта који тежи успостављању културне и идеолошке хомогености у друштву уз помоћ искључивања свих оних који се у овај модел не уклапају, али да доминантни идеолошки, православно-национални обрасци, постоје. Мислим, такође, да наведени и анализирани примери у светлу родних односа у постосоцијализму, показаних у првом делу рада, указују на то да простор медијске конструкције популарне музике све више постаје родно инклузиван и индукује нове родне моделе, који се не би могли звати криптофеминистичким, на пример, али који свакако разбијају патријархалну матрицу негирања хомосексуалности и политичког ангажовања око њеног прихватања. Али потенцијали за значајније друштвене промене остају нереализовани. Изгледа да се потенцијално „неконтролисана маса“ – која је заправо нижа класа – не таласа (осим у ритму музике).

Литература

- Ahmed, Sara. 2010. "Killing Joy: Feminism and the History of Happiness." *Signs* 35 (3), 571–592.
- Blagojević, Marina. 2000. Nevidljivo telo i moćna bestelesnost: Mediji u Srbiji u 90-im. In: *Žene, slike, izmišljaji...*, edited by Branka Arsić. Beograd: Centar za ženske studije.
- Gordy, Eric D. 1999. *The Culture of Power in Serbia*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- Grossberg, Lawrence. 1993. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. London and New York: Routledge.
- Dimitrijević, Branislav. 2002. „Ovo je savremena umetnost“: turbo folk kao radikalni performans. *Prelom* 2–3, 100.
- Dimitrijevic, Olga. 2009. "The body of the Female Folk Singer: Constructions of National Identities in Serbia after 2000." MA thesis. Budapest: Central European University.
- Dragičević-Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura, publika i njene zvezde*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižara Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.
- Đurković, Miša. 2010. *Slika, zvuk i moć. Ogledi iz pop-politike*. Beograd: MST Gajić.
- Enloe, Cynthia. 2000. *Maneuvers: The International Politics of Militarizing Women's Lives*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Zajović, Staša. 1998. "Nationalism and Serb Women." In *Anna's Land: Sisterhood in Eastern Europe*, edited by T. Renne, 169–173. Colorado: Westwood Press.
- Ivekovic, Rada, and Julie Mostov, eds. 2002. *From Gender to Nation*. Ravenna: Longo Editore.
- Jovanović, Deana. "“Have Our Men Done That Too?” Politics of Memory in Serbia: Gender, Subjectivities and Experiences in Nurses' and Activists' Memory Narratives." MA thesis. Utrecht and Hull: University of Utrecht, Faculty of Arts and University of Hull, Faculty of Arts.
- Kenneth, Dean and Brian Massumi. 1992. *First and Last Emperors: The Absolute State and the Body of the Despot*. Brooklyn, New York: Autonomedia.
- Kronja, Ivana. 2001. *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*. Beograd: Tehnokratia.
- Malešević, Miroslava. 2010. „Pravoslavlje kao srž 'nacionalnog bića' postkomunističke Srbije.“ U: *Ima li nacija na planeti Ribok? Ogledi o identitetima*, 71–100. Beograd: Srpski genealoški centar.

- Mertus, Julie. 1994. "Women in the Service of National Identity." *Hastings Women's Law Journal* 5 (1), 5–23.
- Papic, Zarana. 2002. "Europe after 1989: The Ethnic Wars, Fascistization of Civil Society and Body Politics in Serbia." In *Thinking Differently: A Reader in European's Women's Studies*, edited by Gabrielle Griffin and Rosi Braidotti, 127–144. London and New York: Zed Books.
- Slapsak, Svetlana. 2004. "Introduction: Post-Yugoslav Feminisms: Paradoxes, Myths and Perspectives." In *The Making of European Women's Studies V: A Work in Progress Report on Curriculum Development and Related Issues in Gender Education and Research*, edited by Rosi Braidotti, Edyta Just and Marlise Mensink, 19–29. Utrecht: ATHENA.
- Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender & Nation*. London: Sage.
- Hall, Stuart. 1999. "Introduction: Looking and Subjectivity." In: *Visual Culture: The Reader*, edited by Jessica Evans and Stuart Hall, 7–15. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Hofman, Ana. 2010. "Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia." *Narodna umjetnost: Croatian Journal of Ethnology and Folklore Research* 47 (1), 141–161.
- Hvala, Tea. 2010. "'When We Move, It's a Movement!' Festival Rdece Zore as a Feminist-Queer Counterpublics." MA thesis. ISH/Faculty of Arts, Utrecht University.
- Čolović, Ivan. 2008. *Balkan – teror kulture. Ogledi o političkoj antropologiji 2*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Извори

- Света Цеца. 2010. Приступљено 5. марта 2011.
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=195560997130014&id=194329603919820.
- Сека, Балкан. 2003. Приступљено 3. јуна 2011.
<http://www.youtube.com/watch?v=YT3V2-adEts>.
- Стоја, Европа. 2007. Приступљено 3. јуна 2011.
<http://www.youtube.com/watch?v=PvPjBeRvST0>
- Дабe се палиш на мене кад ниси православна. Приступљено 27. фебруара 2011. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=195560997130014&id=194329603919820
- Шта треба да зна свака православна девојчица. 2000. Цетиње: Светигора.