

UNIVERZITET U BEOGRADU  
FILOZOFSKI FAKULTET

Marijana M. Mitrović

ULOGA POPULARNE MUZIKE U  
KONSTRUISANJU RODNIH IDENTITETA  
U POSTSOCIJALISTIČKOJ SRBIJI

doktorska disertacija

Beograd, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOSOPHY

Marijana M. Mitrović

THE ROLE OF POPULAR MUSIC IN THE  
CONSTRUCTION OF GENDER  
IDENTITIES IN POSTSOCIALIST SERBIA

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

**Mentor:**

dr Bojan Žikić, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**Članovi komisije:**

dr Marina Simić, vanredni profesor, Univerzitet u Beogradu, Fakultet političkih nauka

dr Gordana Gorunović, vanredni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

dr Marija Ajduk, docent, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

**Datum odbrane:**

### *Izjave zahvalnosti*

Ova disertacija je nastajala u dugom i napornom periodu. Posebnu zahvalnost dugujem mom mentoru prof. dr Bojanu Žikiću na strpljivosti, podršci, pomoći, razumevanju i pažnji sa kojom je čitao njene verzije.

Takođe veliko hvala mojim roditeljima i sestri na ljubavi i podršci. Njihovim tj. našim psima i mačkama isto.

Hvala drugarima koji su bili uz mene kroz sve faze moje promenljive sreće, u raznim zemljama u kojima sam živela, i pružali podršku u svim vidovima. Dakle: Sonji, Peri, Voši, Jasmini, Olgi, Ivanu Iliću, Ivanu Velisavljeviću, Mariji, Deki, Marini, Petrući, Miši, Roriju, Kristi, Titi, Peđi, Marku, Franči, Kjari, Lini, Džes, Kloj, Adamu, Geritu, Mileni, Neveni, Andrei, Jeleni Mirčić, Jeleni Protić, Stefanu, Časlavu, Lidiji, Ivani Stanković, Ivani Lilik, Iliji, Vesni, Maši, ekipi iz kancelarije u Gracu – Ani Ljubojević, Medi, Lori i Gruji, kao i berlinskom klanu – Jule, Kat, Šenolu, Zulfuu, Guraju, Leu, Zorki, Ani Krstić i Zorani.

Ovom prilikom se zahvaljujem i Evropskoj komisiji bez koje ne bih mogla da otplatim školarinu.

Posebnu zahvalnost dugujem mojim sagovornicama i sagovornicima u istraživanju. Mnogo sam naučila od vas.

## **Uloga popularne muzike u konstruisanju rodnih identiteta u postsocijalističkoj Srbiji**

### **Apstrakt**

Predmet ove disertacije je uloga popularne muzike u konstruisanju rodnih identiteta u postsocijalističkoj Srbiji. Fokus je na savremenim oblicima folk muzike. Polazim od teze da je scena ove muzike pokazatelj promena u društvu, pa tako i transformacije rodnih identiteta. Analiziram procese konstrukcije rodnih identiteta na estradi, odnosno među afirmisanim izvođačima i izvođačicama, ali i u uslužnim delatnostima gde rade neafirmisani. Cilj je da se mapiraju promene ne samo u odnosu na socijalistički period, nego i između različitih faza postsocijalističke transformacije. U tu svrhu koristim analizu tekstova pesama, video spotova i scenskih identiteta, kao i etnografiju odnosno posmatranje, neformalne razgovore i intervjuje sa izvođačima i gostima u mestima gde se ova muzika svira i pušta. Nakon rekapitulacije najvažnijih procesa u socijalizmu, analiziram promene kroz različite faze postsocijalističke transformacije, pokazujući kako se menjala veza sa nacionalizmom i kako ovaj segment popularne kulture sve vreme prati, pa čak i anticipira uvođenje tržišnih odnosa. Analiziram njegov odnos sa najvažnijim narativima društva u transformaciji – nacijom i evropskim integracijama, ali i sa do sad zanemarenim pitanjima kao što su rad u ovoj vrsti muzike i klasno raslojavanje na sceni. Pokazujem kako on nudi mnogo više modela od paradigme koja mu se obično pripisuje – nacionalističke, heteronormativne i patrijarhalne, ali i kako ostaje čvrsto užljebljen u kapitalističke procese i odnose.

**Ključne reči:** rodni identiteti, savremena folk muzika, Srbija, postsocijalistička transformacija

**Šira naučna oblast:** etnologija i antropologija

**Uža naučna oblast:** etnologija i antropologija

# **The role of popular music in the construction of gender identities in postsocialist Serbia**

## **Abstract**

The topic of this dissertation is the role of popular music in the construction of gender identities in post-socialist Serbia. Its focus is on contemporary forms of folk music. My starting point is the claim that this music scene indicates changes in the society, as well as the transformation of gender identities. I will analyze the construction processes of gender identities in the show business, i.e. among the affirmed performers, as well as in the service sector where the non-affirmed work. The goal is to map the changes not only regarding the socialist period, but also between different phases of the post-socialist transformation. For that purpose I will use the analysis of song lyrics, videos and scene identities, as well as the ethnography, i.e. observation, informal conversations and interviewing the performers and the guests at the places where this kind of music is played and listened to. After recapitulation of the most important processes in the socialism, I will analyze the changes through various phases of post-socialist transformation and show how the connection with nationalism has been changing and how this segment of the popular culture is constantly following, even anticipating, the introduction of the market relations. I will describe its relation with the most important narratives of the society in the transformation – the nation and the European integrations, but also with the hitherto neglected questions such as working in this type of music and class division in the show business. I will likewise show that it offers many more models than it is usually attributed to – nationalist, heteronormative and patriarchal, as well as the way in which it remains firmly integrated into capitalistic processes and relations.

**Key words:** gender identities, contemporary folk music, Serbia, postsocialist transformation

**Scientific field:** ethnology and anthropology

**Scientific subfield:** ethnology and anthropology

## SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. TEORIJSKO – METODOLOŠKI OKVIR.....	6
3. KONTROVERZE POP-FOLKA.....	21
3.1. Određenje i terminološki problemi.....	21
3.2. Pristupi savremenim folk formama.....	29
4. ROD I POPULARNA MUZIKA U SFRJ: NOVOKOMPONOVANA NARODNA MUZIKA KAO PRETEČA TURBOFOLKA.....	40
4.1. Estradizacija – kontrola i respektabilnost.....	42
4.2. Scenski identiteti estradnih zvezda u NKNM.....	45
4.3. Cenzura, kič i šund, patriotizam i narodnjaci.....	55
4.4. Rod na socijalističkoj estradi – pozna faza.....	61
5. POP-FOLK MUZIKA, RODNI I NACIONALNI IDENTITETI 1991-2000.....	69
5.1. Rodne uloge u muzici s ratnom tematikom.....	72
5.2. Pop-folk muzika i rodni identiteti na estradi 1991-95.....	85
5.2.1.Strategije konstrukcije rodnih identiteta muških izvođača.....	85
5.2.2.Strategije konstrukcije rodnih identiteta pevačica.....	91
5.3. Posleratna pop-folk muzika i rod (1995 – 2000).....	104
6. POP-FOLK MUZIKA, ROD, NACIJA I TRŽIŠTE NAKON 2000.....	123
6.1. Promena sistema stvaranja zvezda od 2000. do danas.....	125
6.1.1.Postajanje zvezdom: takmičarski programi za otkrivanje talenata.....	127
6.1.2.„Autentičnost“ kao strategija konstrukcije scenskog identiteta.....	132
6.2. Procesi konstrukcije scenskih identiteta pevača i pevačica od 2000. do danas.....	135
6.2.1.„Slobodna ću biti ponovo“: feminizam pop-folka?.....	153
6.3. Folk muzika i LGBTQI publika.....	158
6.3.1.Folk i LGBTQI – geneza afilijacije, ikoničnost, ambivalencija.....	162
6.3.2.Telesne prakse: izlasci u mesta sa folk muzikom.....	167
7. RODNI IDENTITETI U KAFANI: IZVOĐAČI I PUBLIKA.....	173
7.1. „Ako hoćeš da pevaš narodnu muziku, to znači da moraš da ideš od stola do stola!“: somatski i rodni aspekti rada u kafani.....	176

7.2. „Ako si muzičar, to znači da sam sebi uplaćuješ doprinose“: fleksibilni rad	181
7.3. „Đavolu bi dušu dao za merak“: ekonomija emocija i afektivni rad.....	191
7.4. „Šta će žena sama u kafani“: interakcija izvođača i gostiju.....	195
7.4.1. Dar zvuka i pogleda: afektivna razmena sa publikom.....	199
7.5. „Šta će ti pevačica, pitam te pred ljudima“: privatni život kafanskih muzičara .....	206
<b>8. BALKAN, EVROPSKE INTEGRACIJE I RODNI IDENTITETI U POP-FOLK MUZICI.....</b>	<b>213</b>
8.1. Popularnost pop-folk muzike u postjugoslovenskom i balkanskom kulturnom prostoru.....	214
8.2. „Lepota balkanska“: rodno kodirane predstave o Balkanu u pop-folk lirici.	223
8.3. „Turbo ja, turbo ti, turbo svi mi“: gastarbajteri i apostrofiranje balkanskog identiteta.....	232
8.4. Muzički spektakli, povratak na internacionalnu festivalsku scenu i transformacija rodnih identiteta.....	236
<b>9. ZAKLJUČAK.....</b>	<b>249</b>
<b>LITERATURA.....</b>	<b>254</b>
<b>IZVORI.....</b>	<b>280</b>



## 1. UVOD

Već više od dve decenije Srbija se nalazi u procesu tranzicije odnosno postsocijalističke transformacije, koji podrazumeva konstituisanje novih društvenih odnosa. Sistemska promena je prisutna u svim društvenim sferama. Različiti narativi i iskustva postsocijalističke transformacije društva mogu da doprinesu razumevanju uticaja geopolitičkih promena. Kako navodi Buhovski, evropske revolucije iz 1989. su stvorile konfuziju, kognitivnu disonancu, simbolički nered koji se morao artikulirati, liminalnu fazu u rituelu prelaza iz jednog društvenog sistema u drugi (Buchowski 2001). U bivšoj Jugoslaviji je kraj Hladnog rata praćen sistemskim kolapsom federacije i ratnim konfliktima. Na međunarodnoj sceni su se pojavile novoformirane nacionalne države, preoblikujući javne diskurse i identitete. Transformacija rodničkih identiteta je deo tih procesa.

Pitanje kontinuiteta i diskontinuiteta u pogledu rodničkih uloga u tranzicijskom periodu jedno je od gorućih u naučnim i društvenim diskursima postsocijalističkih zemalja. Popularna kultura je jedan od registara ovih promena. Može se reći da su upravo izvođačice pop-folk muzike i njihove scenske persone, odnosno način prezentovanja publici, indeks društvenih transformacija, a posebno promena u rodničkim odnosima i konstrukciji rodničkih identiteta. Otuda se u ovom radu fokusiram na savremene forme folk muzike, koje zovem objedinjenim imenom pop-folk. Ovo nije jedina scena popularne muzike u Srbiji. Međutim, razmere njene produkcije i potrošnje, njena vidljivost u medijima i količina finansijskog i simboličkog kapitala koji se putem nje (re)produkuje znatno nadmašuje značaj ostalih scena. Otuda je ona najbolji muzički barometar tranzicije u Srbiji.

Počeci ove muzike sežu u šezdesete godine XX veka kad nastaje novokomponovana narodna muzika, odnosno kad je folk muzika profesionalizovana i komercijalizovana. U narednim decenijama je dostigla veliku popularnost, da bi tokom devedesetih postala apsolutno dominantna u srpskim medijima pod imenom turbofolka. Turbofolk, njena najpopularnija forma, se često predstavlja kao devijacija

novokomponovane muzike iz devedesetih godina XX veka, odraz sociopolitičkih okolnosti ovog perioda. Viđen od strane kritičara kao „najkontroverzniji srpski brend, popularniji od ajvara i šljivovice“, „saundtrek Miloševićevih ratova“, „simbol dekadencije srpskog naroda“, „jedan od ključnih simbola ratova, nacionalizma i izolacije“ (Hudson 2003, 172), sredstvo promovisanja najnižih kulturnih navika, šovinizma, nasilja, kriminalnih načina za sticanje bogatstva, i drugih aspekata kulturnog i moralnog pada Srbije devedesetih (v. Dimitrijević 2002), ovaj svojevrsni zvučni označitelj postjugoslovenskog postsocijalizma i dan-danas izaziva moralnu paniku i njegovo izučavanje ne gubi na relevantnosti.

Danas bi se pop-folk mogao definisati kao hibridna mešavina komercijalne elektronske muzike, bazirane na jednostavnim tehno i dens ritmovima, i hip hopa sa raznim balkanskim i orijentalnim folk melodijama (Dimitrijević 2008, 5). Termini pop-folk i turbofolk, kao i neofolk, se često koriste u istom značenju. Ja ću koristiti pop-folk kao zbirni termin za savremene, odnosno tranzicijske forme, turbofolk uglavnom za verziju iz devedesetih, a neofolk za sve oblike od šezdesetih godina XX veka do danas.

Glavni izvođači ove vrste muzike su pevačice. One se često koriste kao sinonim za folk muziku generalno, i za sve njene pežorativne konotacije. Tako se može čuti da su upravo one uništile kulturu, omladinu i srpsku naciju. One su ujedno najzastupljenije i najpopularnije žene u medijskom prostoru. Otuda će njima biti posvećeno više pažnje nego pevačima.

Krah socijalizma i ratovi devedesetih su transformisali rodne režime na području bivše Jugoslavije. Važno je podvući da transformacije rodnih uloga, koje se obično podvode pod kategoriju retradicionalizacije, nisu samo rezultat delovanja nacionalističkih diskursa koji su postulirali „žene kao majke nacije“, kako se najčešće isticalo, nego i promena na tržištu rada, generalnog osiromašenja i povišene nesigurnosti. Ovi elementi zajedno konstituišu nove postsocijalističke rodne režime u postjugoslovenskom prostoru, pa i Srbiji. Estradne zvezde su među najuspešnijim ženama, one otelotvoruju modele uspeha, ali nisu sve pevačice u tom položaju. Neafirmisane, kafanske, definitivno nisu. Tako se na muzičkom tržištu mogu videti sve promene u rodnim ulogama u postsocijalizmu – od modela uspeha do „pada“, od

estradnog „vrha“ do kafanskog „dna“. Mada je više pažnje u ovoj tezi posvećeno estradnim zvezdama, ja ću se baviti i neafirmisanim kafanskim pevačicama, kao i mehanizmima postajanja zvezdom, odnosno prelaska iz kategorije neafirmisanih u afirmisane, dakle kanalima društvene mobilnosti kroz različite faze transformacije društva.

Jedna od centralnih kontroverzi u vezi sa savremenim folk formama je i njihov uticaj na publiku, odnosno ko je čini, da li određenom profilu publike odgovara izvesni sistem vrednosti itd. Ja se u ovoj tezi neću baviti nekim posebnim stilom publike niti pokušati da izgradim model koji korespondira zamišljenom tipičnom slušaocu folka. Ovo je ubedljivo najdominantnija praksa zabave u Srbiji i šire u postjugoslovenskom prostoru, i ja joj kao fluktuirajućoj praksi i pristupam, a ne kao relativno omeđenoj i zaokruženoj potkulturi koja teži uspostavljanju granica, distinkcije i stila. Moj argument i jeste da ova scena cilja na široko tržište, i ono na nju i reaguje. Tako je i publika mnogo raznolikija nego što sugerišu neke studije (Dragićević-Šešić 1994; Kronja 2001; Volčič and Erjavec 2010). Upravo, smatram da proučavanje ove muzike ne treba vezivati za određenu populaciju ili društvene grupe, nego za procese i promene u društvu.

Otuda se moja teza bavi ulogom ove vrste muzike u konstruisanju rodni identiteta u savremenoj Srbiji. Vremenski okvir je od ranih devedesetih godina XX veka do danas, ali ću se osvrnuti i na period jugoslovenskog socijalizma i početke modernizacije folk muzike od šezdesetih godina pa nadalje. Kako se dominantne slike pevačica i pevača uglavnom zasnivaju na onim afirmisanim, prisutnim u medijima, baviću se analizom konstrukcije rodni identiteta u muzičkom šou biznisu, dakle na estradi, scenskih identiteta zapravo, ali ću se osvrnuti i na rad neafirmisanih pevača i pevačica u ugostiteljstvu tj. kafanama, kako bih se bavila konkretnim praksama i iskustvima izvođenja i konzumiranja ove muzike, kao i različitost pozicija među izvođačima koje ukazuju na šire raslojavanje u društvu. Takođe, kao pomoćni materijal, pratiću i iskaze sagovornika koji posećuju mesta gde se svira i/li pušta savremeni folk, njihovu verbalizaciju i narativizaciju, ali i praksu iskustava konzumiranja ove muzike.

Dominantni narativi se uspostavljaju isključivanjem i marginalizacijom

nepoželjnih elemenata, koji su suštinski konstitutivni za njih. Međutim, mehanizmi tih isključivanja i uključivanja se menjaju. Nisu uvek sve ose identiteta jednako vidljive. Razmatram konstrukciju identiteta u vezi sa dominantnim narativima društva u tranziciji – nacijom i evropskim integracijama, ali i sa onim zanemarenim – radom, klasom, raslojavanjem. Kako se menjala dinamika postsocijalizma, menjala se i savremena folk produkcija, prateći korak kapitalističke deteritorijalizacije. Ona nije vezana samo za jednu ideologiju, pa da promovise samo određene konstrukcije koje bi ona favorizovala, nego pokazuje izuzetan adaptivni kapacitet. Naime, jedan od mojih argumenata je da savremeni folk potiče pre od promene socio-ekonomske paradigme nego od okretanja etnonacionalnim ideologijama, iako kognitivna asocijacija sa njima opstaje, te da je važno diskutovati i jedne i druge.

Cilj mi je da utvrdim kakvi su procesi konstrukcije roda u kom periodu transformacije, odnosno koji su sve pravci i kakva je dinamika promena u konstrukciji rodni identiteta u popularnoj muzici tokom postsocijalističke transformacije društva. Pratiću promene diskursa muzike i ambivalencije ugrađene u samu njegovu strukturu. Često se uzima da je ova muzika nosilac esencijalističkih konstrukcija roda. Moj argument je, međutim, da ona nije samo to, odnosno da u njoj nije konstruisana samo jedna, statična paradigma – heteronormativna, patrijarhalna, nacionalistička, iako je ona veoma jaka – kao i da je odnos prema pevačicama ove muzike odličan pokazatelj za odnos prema ženama u Srbiji inače. Ujedno, ona je odličan indeks i za stavove prema klasnom usponu. Takođe ću analizirati kako taj klasni uspon odnosno profesionalizacija izgleda, i kako se menjala kroz faze transformacije društva.

Istraživanje je bazirano na analizi tekstova pesama, video spotova i izvoda iz medija, kao i na opservaciji, neformalnim razgovorima, polustrukturisanim i narativnim intervjuima sa muzičarima koji rade u kafani i posetiocima mesta gde se sluša i pušta pop-folk muzika.

Nakon uvoda i teorijsko-metodoloških razmatranja, predstavljam pristupe i centralne debate o savremenom folku. Zatim se bavim novokomponovanom narodnom muzikom, kao pretečom turbofolka, i njenom ulogom u konstrukciji rodni identiteta, u kontekstu pokušaja izgradnje besklasnog društva Socijalističke Federativne Republike

Jugoslavije (dalje u tekstu SFRJ). Pokazaću kako su osnove konstrukcije rodnih identiteta savremenog folka postavljene još tad. Onda prelazim na period devedesetih godina XX veka. Analiziraću kako se menjaju obrasci postajanja zvezdom, odnosno društvene mobilnosti za pevače i pevačice, i kakve mehanizme konstrukcije identiteta to nosi. Kako je dominantni narativ u toj fazi postsocijalističke transformacije bio vezan za naciju i nacionalizam, pokazaću kakve je standarde on postavio, i kakva je veza estrade s tim. Zatim prelazim na promenu političkog režima u Srbiji 2000. i značaj te promene za estradu i mehanizme konstruisanja rodnih identiteta. Analiziraću kako se menja veza sa nacionalizmom, kao i tržišni procesi koji diktiraju postajanje zvezdom, i kako pop-folk odgovara na zahteve tržišta – od učvršćivanja heteronormativne paradigme do njene destabilizacije. Posebno poglavlje će biti posvećeno radu u kafani, kao primeru rada neafirmisanih muzičara na postsocijalističkom tržištu, podvlačenja paralela i razlika sa radom estradnih zvezda s jedne strane, i socijalističkim radnim praksama s druge. Na kraju se bavim popularnošću pop-folk formi u postjugoslovenskom kulturnom prostoru, u kontekstu evropskih integracija kao dominantnog narativa ove faze transformacije, kako one učestvuju u pokušaju promene imidža Srbije i Balkana tokom ove faze, i kakvi su rodni aspekti tog procesa.

## 2. TEORIJSKO – METODOLOŠKI OKVIR

Za razliku od esencijalističkih i primordijalističkih stanovišta koja podrazumevaju statične, date i nepromenljive kategorije identiteta, neke savremene feminističke teoretičarke (Batler 2001; Gros 2005 itd), ali i mnogi poststrukturalistički teoretičari i teoretičarke (Mišel Fuko, Šantal Muf i drugi), uz oslonac na rad prethodnih autora, zastupaju tezu da su subjektivnost i identitet *uvek već* proizvodi diskursa, jezika, politike, kulture, istorije. To znači da se identitet uvek proizvodi, odnosno konstruiše, u odnosu sa drugim. Drugost i razlika su, dakle, konstitutivni elementi identiteta.

Prema poststrukturalističkoj perspektivi, identitet se uspostavlja zahvaljujući interpretativnim okvirima simboličkog poretka, tj. kroz funkcionisanje diskurzivnih znakova. Kao i jezički znak, i identiteti se konstruišu relaciono – oslanjajući se na drugi element iste paradigme za svoje značenje i vrednost. Međutim, ova relacionalnost ne podrazumeva i simetriju – razmišljanje u terminima razlike objekata često vodi opoziciji i isključivanju. Razlike se često koriste da bi podržale hijerarhijske koncepte, legitimisale neke glasove i isključile druge. Označavanje, tako, podrazumeva moć, kontrolu i isključivanje. Prema teoriji Lakloa i Muf, ovo se postiže kroz tzv. lance jednakosti u kojima su znaci klasifikovani i povezani tako da se nalaze u opozicionom odnosu prema drugim lancima, i na taj način definišu kakav subjekat jeste, a kakav nije. Drugim rečima, diskursi nose različite sadržaje kojim ispunjavaju subjekat, a to čine povezivanjem označitelja kroz pomenute lance jednakosti čime se uspostavlja odgovarajući identitet.

To podrazumeva dinamičan proces, a ne fiksiranost u vremenu i prostoru. Identitet se uvek iznova konstruiše; međutim, to ne znači arbitrarnost i voluntarizam. Mišel Fuko smatra da su identiteti diskurzivni učinci, dakle nastaju na osnovu diskurzivnih pravila i pravilnosti. Identitet je mesto susreta prakse i diskursa, koji određuju našu subjekatsku poziciju. Pojam diskursa po njemu podrazumeva „prakse koje sistematski obrazuju objekte o kojima govore” (Fuko 1998, 54). Koncept diskursa uključuje “lingvističke, kulturne, društveno-političke i materijalne činioce kao delove

istog režima” (Meijer 1993, 368). Kako kaže Hol:

„'Identitet' koristim kako bih označio točku susretanja, točku *prošivnog boda* između diskurza i praksi koje pokušavaju 'interpelirati', govoriti nam ili nas usidriti kao socijalne subjekte određenih diskurza s jedne strane, i procesa koji proizvode subjektivnosti, koji nas konstruiraju kao subjekte koji mogu biti 'iskazani', s druge strane. Identiteti su stoga točke privremenog spajanja na subjektne pozicije koje za nas konstruiraju diskurzivne prakse“ (Hall 2001, 220).

Još jedan važan proces u konstrukciji identiteta je identifikacija koja predstavlja:

„proces artikulacije, zašivanja, nadodređivanja, a ne obuhvaćanja. Uvijek je nečega 'previše' ili 'premalo' – nadodređivanja ili nedostatka, pa se nikada ne postiže točno pristajanje, cjelina. Kao i sve označiteljske prakse, i ona ovisi o 'igri' ili o *différance*. Pokorava se logici više-od-jednog. I budući da kao proces djeluje preko razlike, zahtijeva diskurzivni rad, povezivanje i označavanje simboličkih granica, proizvodnju 'učinka granice'. Potrebno joj je ono što je izostavljeno, što je ostalo s vanjske strane, njezina konstitutivna izvanjskost, da učvrsti taj proces“ (Hall 2001, 217).

Slično smatra i Džudit Batler (Judith Butler) koja kaže da „identifikacije nikad nisu potpuno i konačno dovršene; one se neprestano rekonstituišu i kao takve su podložne prevrtljivoj logici iterabilnosti” (Batler 2001, 140).

Pojam roda je uveden kako bi mogao „razobličiti značenja, nametnute stereotipe i uloge koje internalizujemo i prihvatamo kao „prirodne”“ (Višnjic 2016, 22). Naime, „od nastanka drugog feminističkog talasa, feministkinje se bore protiv ideje da je anatomija sudbina“ (Kornel 2003, 22). Termin rod je uveden da bi se napravila razlika biološke kategorije (pola) i kulturne konstrukcije polnosti (roda). Vremenom je uzdrmano i shvatanje pola kao prirodne, biološke kategorije, neuslovljene kulturnim i društvenim konstrukcijama (Batler 2001). Termin rod nikad nije zaživeo u srpskom govornom jeziku u ovom značenju<sup>1</sup>, ali je prihvaćen u teoriji, pa ću ga tako ovde koristiti.

Teoretičarke sedamdesetih godina su pokušavale da detektuju univerzalne odlike

---

<sup>1</sup> Za druga značenja roda videti Ivanović 2003, 388.

ženske potčinjenosti, a autorke osamdesetih su se usmerile na društvene i kulturne mehanizme konstituisanja muškosti i ženskosti i njihovih odnosa. One su kritikovale univerzalističke modele koje je forsirao prethodni talas, navodeći da je u njegovoj osnovi zapravo model bele, heteroseksualne, zapadne žene iz srednje i/li više klase. „Jedan od osnovnih problema u vezi sa univerzalističkim objašnjenjima zasnovanim na dihotomiji privatno/javno (Michael Rozaldo) i priroda/kultura (Shery Ortner), jeste pretpostavka o postojanju homogenih rodnih identiteta” (Ivanović i Šarčević 2003, 425).<sup>2</sup> Kako kaže Višnjić, „potrebu za izgradnjom društvenog identiteta koji ima esencijalistički karakter prati stalna ‚analitička tenzija’, jer je nemoguće izgraditi univerzalni model koji bi pokrio unutrašnje i spoljašnje različitosti, kao i značenja preko kojih se definišu muškarci i žene u različitim socijalnim, političkim, kulturnim i ekonomskim odnosima“ (Višnjić 2016, 22). Ili kako kaže Papić, „pojam žene, kao i pojmovi dominacije i subordinacije nisu jednoznačne, aistorijske i od kulture nezavisne i homogene kategorije sa nepromenljivom suštinom” (Papić 1989, 114).

Vodeći se navedenim, shvatam rodne identitete procesualno, a ne kao stabilne esencijalne kategorije. Rodna identifikacija u okviru aktuelnih režima moći znači identifikaciju s nizom normi, te da „biti muškarac“ i „biti žena“ predstavljaju suštinski nestabilne aktivnosti, odnosno nikad potpuno uspeju identifikaciju sa normama (Batler 2001). Takođe, rod shvatam relacionalno, jer, kako sumira Dona Haravej, „rod je uvek odnos, ne kategorija bića u izvođenju, ili svojstvo koje neko može imati... Rod je odnos između različito konstituisanih kategorija muškaraca i žena, raznolikim u pogledu nacije, generacije, klase, porekla, rase i mnogo čega još“ (Harraway 1997, 30). Umesto da se rod posmatra izolovano, kao jedinstven, samodovoljan identitet, neophodno je „ukrštanje” (Crenshaw 1991)<sup>3</sup> sa drugim kategorijama kao što su rasa, klasa, etnicitet, religijska i generacijska pripadnost, seksualnost. Upravo, ni ne može se govoriti o nekoj kategoriji „identiteta“ samog po sebi koja prethodi rodnom ili nekom drugom označavanju. Nakon kritike univerzalizma drugog talasa feminističke teorije, „rod više nije mogao da se legitimno koristi za imenovanje društvenog identiteta, prestao je da bude analitička kategorija *sui generis* i morao je da se sagleda kao element koji se

---

2 Oni referiraju na radove objavljene u Papić i Sklevicky 2003.

3 U feminističkoj teoriji se obično kaže interseksionalnost.



ukršta sa drugim analitičkim kategorijama” (Kornel 2003, 22).

Džudit Batler takođe smatra da je identitet proizvod diskursa kao regulativno - normativne prakse. Po njoj, rod je zapravo regulativno - normativna diskurzivna praksa u kojoj se iznova može intervenirati i u koju se mogu utisnuti različita značenja. Performativnost, pak, se mora razumeti „ne kao pojedinačan i hotimičan čin već kao reiterativna i citatska praksa kojom diskurs proizvodi dejstva koja imenuje“<sup>4</sup> (Batler 2001, 14). Koncept performativnosti je često kritikovan jer je izjednačen sa performansom, teatralnošću, i onda je rod viđen kao posledica voluntarizma, svesnog i aktivnog izbora. Batler, naprotiv, naglašava da performativnost nije ni slobodna igra niti teatralno samopredstavljanje, niti može jednostavno biti izjednačeno sa performansom. Njen preduslov je prinuda. Performativnost nije nešto što subjekt *čini*, već proces kroz koji je taj subjekt *konstituisan*. „Rod, dakle, ne bi trebalo tumačiti kao stabilan identitet ili mjesto djelovanja iz kojeg slijede različiti činovi; umjesto toga, rod je identitet koji se suptilno stvara u vremenu, koji se unosi u vanjski prostor kroz stilizovano ponavljanje činova“ (Butler 2000, 141).

Međutim, iako polazim od stanovišta da su identiteti u načelu kulturne konstrukcije, to ne znači da su one nužno efemerne i beznačajne, a dometi konstruisanja slabi i privremeni. Preterano insistiranje na fluidnosti identiteta u nameri da se izbegnu optužbe za primordijalizam može da vodi ka vazdušastoj, bestežinskoj, potpuno relativističkoj konceptualizaciji koja je u krajnjoj instanci beskorisna, i ne objašnjava kontinuitet i perzistentnost određenih konstrukcija. Mladena Prelić smatra da je postmodernističko izbegavanje primordijalizma dovelo do određivanja identiteta isključivo u kategorijama fleksibilnosti, nekoherentnosti, fluidnosti i mnogostrukosti, čime se gubi osnovni smisao identiteta koji podrazumeva kontinuitet i istovetnost (v. Прелић 2005, 202-3). Mada ne smatram da kontinuitet i istovetnost nužno čine osnovni smisao identiteta, tj. da su značajniji od njegovog konstruisanog karaktera,<sup>5</sup> važnost koja

---

4 Jelena Višnjić u svojoj doktorskoj disertaciji predlaže nešto drukčiji prevod: „(...) ne čin koji subjekat dovodi do postojanja onog što on/ona imenuje, nego pre kao reiterativna snaga diskursa da proizvede fenomen koji reguliše i sapinje” (Višnjić 2016, 24).

5 Poenta nije (samo) da se pobjegne od optužbi za primordijalizam. Koncept po kom su identiteti produkt diskurzivne prakse poseduje potencijal za promenu, i objašnjava promenu, jer predstavlja okvir za dekonstrukciju mehanizama kroz koje su identiteti konstruisani i tako daje mogućnost stvaranja novih „identitetskih strategija” (Simić 2008, 211). Koliko god da su sistemi konstituisanja

se kontinuirano pridaje određenim konstrukcijama čini osnovu politika identiteta, dakle neke konstrukcije imaju veću „težinu“, trajnost i uticaj od drugih. Njihov konstruisani karakter ili svest o konstruisanosti ne umanjuju njihov uticaj u društvu; naprotiv, one se shvataju kao realno postojeći entiteti. Kako pišu Brubejker i Kuper:

„Preovlađujući konstruktivistički stav o identitetu, koji insistira na fluidnosti i višestrukosti, zapravo nas ostavlja loše opremljene za ispitivanje 'tvrde' dinamike i esencijalističkih tvrdnji savremene politike identiteta (...) Ako je identitet svuda, onda on nije nigde. Ako je fluidan, kako možemo da shvatimo načine na koje samopoimanja mogu ojačati, očvrnuti i kristalisati se? Ako je konstruisan, kako da shvatimo ponekad prinudnu silu spoljnih identifikacija? Ako je višestruk, kako da shvatimo strahovitu jedinstvenost kojoj ponekad teže – a ponekad je i ostvaruju – političari koji nastoje da puke kategorije preobrazu u ujedinjene i isključive grupe? Kako da shvatimo moć i patos politike identiteta?“ (Brubejker i Kuper 2003, 405-6).

U tom smislu, kad se razmatra pojam pola/roda ili nacije, nije potrebno nužno verovati da oni zaista postoje kao realni entiteti, primordijalni i esencijalni, nego da se doživljavaju kao takvi u društvu, od strane određenih aktera, „običnih ljudi“ ili proponenata određenih politika.

Kritička analiza diskursa (Fairclough 1992, 1995; van Dijk 1998; Wodak and Fairclough 1997) insistira na tome da se kroz diskurs reprodukuju, distribuiraju i jačaju ideologije, odnosno sistemi uverenja i reprezentacija koji ljudima čine svet smislenim. Altiserovskom terminologijom, one interpeliraju individue u subjekte, i to putem ideoloških aparata države, dakle porodice, obrazovnog sistema, religije, medija (Barker 2000, 56-7). Prema Gramšiju, ideologije se mogu razumeti kao „skupovi ideja, značenja i praksi, koje, pretendujući da predstavljaju univerzalnu istinu, zapravo predstavljaju mapu značenja koja je u funkciji održanja moći specifične društvene grupe“ (Barker 2004, 97). U suštini, ideologija se može shvatiti i kao življeno iskustvo i kao skup ideja čija uloga je da povežu i organizuju niz različitih društvenih elemenata – „da deluju kao društveni cement u formiranju hegemonijskih i antihegemonijskih blokova“ (ibid.).

---

moćni, subjekt ne bi smeo biti talac svojih konteksta (v. Višnjic 2016, 24). „Svaka heterogenost postaje podložna rasklapanju, ponovnom sklapanju, ulaganju i razmeni“ (Haravej 2002, 325), i otuda insistiranje na fragmentarnosti, fleksibilnosti i sl. Postmodernističke teorije je lako kritikovati, ali one nisu bez zasluga.

One, dakle, naturalizuju određena viđenja sveta i obrasce ponašanja.

Pojam hegemonije je veoma važan za Gramšijevo razumevanje ideologije. Pod hegemonijom on podrazumeva proces u kome dominantna klasa (u savezu sa drugim klasama ili njihovim delovima) ne upravlja u potpunosti društvom, već ga, zapravo, vodi kroz korišćenje „moralnog i intelektualnog vođstva“. To objašnjava kako jedno društvo, uprkos unutrašnjim nejednakostima, može funkcionisati sa visokim nivoom konsenzusa, gde čak i potčinjene društvene grupe ili klase aktivno podržavaju dominantne vrednosti, ideale ili kulturna i politička značenja koja su, u suštini, promovisana od strane preovlađujućih struktura moći (v. Storey 2001, 103-104). Hegemoniju, međutim, treba razumeti kao skup odnosa koji je zapravo nestabilan, odnosno kao „neprekidni proces formiranja i smenjivanja nestabilnih odnosa i njihovog uravnotežavanja“ (Gramsci 1971, 24). Upravo ovaj njen dinamični karakter je važan za moju disertaciju – uverenje da nijedan pojam nije nikad do kraja diskurzivno formiran i zaokružen, nego podložan pregovaranjima i preoznačavanjima.

Još jedan važan koncept za ovaj rad je pojam nacije. Anderson smatra da nacija predstavlja „zamišljenu zajednicu“, a nacionalni identitet konstrukciju sastavljenu kroz simbole i rituale u odnosu na teritorijalne i administrativne kategorije (Barker 2004, 99). Rečima samog Andersona, „to je zamišljena politička zajednica, i to zamišljena kao istovremeno inherentno ograničena i suverena. Zamišljena je zato što pripadnici čak i najmanje zajednice nikada neće upoznati većinu pripadnika svoje nacije, pa čak ni čuti o njima, no ipak u mislima svakog od njih živi slika njihovog zajedništva“ (Anderson 1998, 17).

Frederik Bart smatra da je nacija dinamičan, istoričan entitet (Barth 1969). Međutim, njena trajnost nije zagantovana sama po sebi, nego se mora negovati, održavati, reprodukovati i ojačavati, a u tome, po Entoniju Smitu, ključnu ulogu imaju simboli (Smith 2009, 8). U tom smislu, nacionalni identitet bi mogao biti definisan kao „kontinuirana reprodukcija i reinterpretacija obrazaca vrednosti, simbola, sećanja, mitova i tradicija koji tvore posebno nasleđe nacija, kao i identifikacija pojedinaca sa tim obrascima i nasleđem i njihovim kulturnim elementima“ (ibid., 18).

Tako stižemo i do pojma nacionalizma. Nacionalizam je ideologija odnosno

ideološki pokret koji teži uspostavljanju ali i održavanju autonomije, jedinstva i identiteta populacije čiji članovi, ili bar jedan deo njih, smatraju da tim putem konstituišu stvarnu ili potencijalnu „naciju“ (ibid., 9). Kako se nacionalni identitet, kao i svaki drugi, konstruiše uspostavljanjem razlika, nacionalizam neke od njih naglašava, a neke zamagljuje – npr. klasne ili rodne odnose i nejednakosti. Slično kaže Barker o Andersonovom pojmu nacije kao zamišljene zajednice: uprkos različitim nejednakostima koje vladaju unutar nje, ona uvek biva posmatrana kao horizontalno povezana, gde bratstvo među njenim članovima predstavlja ultimativni ideal (Barker 2000, 198-199). Iskoristiću i Gellnerovu definiciju prema kojoj politički princip nacionalizma postavlja kulturnu homogenost kao osnovnu društvenu vezu (Gellner 1997, 2-4).

Tako se žene često koriste kao simboli nacije, u kompleksnom sistemu zamagljivanja i naglašavanja rodni razlika u izgradnji nacionalnog identiteta, a popularna kultura, posebno forme viđene kao hibridne, kao modernizovana folk muzika, predstavljaju kontroverzne fenomene koji pokazuju tendencije obeležavanja etnonacionalnih granica, ali i njihovog transcendiranja.

U antropologiji, sociologiji i studijama roda postoji veliki korpus radova o vezi roda i nacionalnog identiteta (Anthias and Yuval-Davis 1989; Blagojević 1994; Bracewell 1993; Drezgić 2000; Elshtain 1995; Goldstein 2001; Lilly and Irvine 2002; Mayer 2000; McClintock 1993; Papić 2002; Yuval-Davis 1997; Verdery 1994; Walby 1992; West 1997; Žarkov 2007). Ove autorke uglavnom nude feministička čitanja uticajnih teorija nacionalizma i koncepta nacije Andersona, Brubejkera, Smita i drugih. One pokazuju kako ideološki aparati izgradnje nacije osnažuju političku instrumentalizaciju i simboličku objektivaciju žena, odnosno kako žene zadobijaju vidljivost u nacionalizmu kroz „oprirodnjavanje“ reproduktivnih funkcija i viktimizaciju (na primer, Bracewell 1993; 2000; Đurić 2000; Helms 2003; Žarkov 2007; Iveković 1993; Mayer 2000; Mostov 2000; Yuval-Davis 1997). Heteronormativna odnosno binarna rodna paradigma, dakle esencijalističko konstruisanje muškaraca i žena isključivo kao hereoseksualnih subjekata, leži u srcu ovog projekta (Mosse 1985). Antropološke i sociološke analize rodni identiteta se često dovode u vezu sa

diskusijama „rodnog kodiranja nacionalizma“, odnosno uticaja koji nacionalizam ima na oblikovanje rodnih identiteta. U njima se obično uzima da ženski lik i telo u sistemu reprezentacije ima funkciju afirmacije poretka. Neke autorke ističu da žene mogu imati aktivnu ili poluaktivnu ulogu u procesima nacionalne homogenizacije, uglavnom potcrtavajući kontroverznu prirodu ove uloge koja doprinosi jačanju patrijarhata (v. Kašić 2000; Lilly and Irvine 2002; Lukić 2000; Milić 1995; West 1997). Smit je smatrao da se kontinuitet nacionalnog identiteta postiže upotrebom simbola. U tom smislu, žene su među najvažnijim simbolima. One su u nacionalističkom imaginarijumu predstavljene kao nositeljke časti, ali i opasnosti, potencijalne nečistoće (Yuval-Davis 1997, 47), nepoželjne za nacionalističku agendu (Kolstø 2006; Nagel 2003). Reprezentacije žena su važni elementi u simboličkoj konstrukciji nacije, bilo da se koriste kao zamišljene nositeljke reprodukcije nacije, bilo kao “drugi” naspram kojih se konstruiše kolektivno, nacionalno „mi“ (Yuval-Davis 1997, 47). U popularnoj kulturi se uglavnom mogu naći obe ove tendencije, pa se tako i u folk muzici mogu videti obe, ona konstitutivna za koheziju zajednice, ali i ona potencijalno opasna po njenu „čast“.

Ipak, ova teza o neproblematičnom reprodukovanju kulturnog poretka kroz ženska tela je upravo ono što želim da proverim, i u radu ću pokazati kako konstrukcije identiteta u popularnoj muzici u Srbiji osciliraju između potvrde poretka i njegovog eventualnog osporavanja. Zato je i potrebno uraditi analizu konstituisanja i konstruisanja rodnih figura u kontekstu popularne muzike, i mapirati promene ne samo u odnosu na pred-tranzicioni period nego i između njegovih faza, kao novooblikovanih modela koja korespondiraju i imaju implementirajući potencijal za aktuelna društveno-politička i kulturna zbivanja.

Majkl Billig smatra da se studije nacionalizma ne bi smele ograničiti samo na ispitivanje njegovih najnasilnijih ispoljavanja, nego da treba uzeti u obzir svakodnevne prakse, navike, rituale, tehnologije informisanja, zabavu, popularnu kulturu i druge forme kulturne proizvodnje i potrošnje (Billig 1995). On naziva ove prakse „banalnim nacionalizmom“, pošto su dugo ignorisane u akademskim krugovima, jer nisu smatrane dovoljno spektakularnim. Edensor primenjuje njegov koncept na popularnu kulturu. On kritikuje Andersona, Hobsbauma, Gelnera i Smita za redukcionizam (Edensor 2002, 2-

10), odnosno da su preterano naglasili značaj visoke ili elitne kulture u proizvodnji nacionalnog identiteta, i potpuno zanemarili popularnu kulturu i sferu svakodnevnog. Na primer, Gelner preterano naglašava značaj visoke nacionalne kulture i racionalnih aspekata modernosti. Hobsbaum insistira na značaju izumevanja nacionalnih tradicija kroz rituale, ali „izostavlja vernakularno i svakodnevno“ koji često mogu da menjaju i pregovaraju značenja simbola i rituala (Edensor 2002, 5). Iako Edensor podržava Andersonovu ideju o zamišljenoj zajednici, smatra da njegova tvrdnja da se nacionalno uglavnom reprodukuje kroz opismenjavanje i štampane medije proizvodi „reduktivno viđenje kulture“ (ibid., 7). Prema Edensoru, takav pristup previđa da se nacija reprodukuje na mnogo načine, uključujući popularnu muziku, festivale, modu, informacione tehnologije. Ukratko, on kritikuje ove autore da koriste pojam kulture kao elitne ili konstrukta sa fiksiranim značenjem. Nasuprot njima, ističe on, Bilig se fokusirao na ceo set „označitelja nacije i podsetnika na naciju koji čine deo svakodnevnog prostora, rutina i praksi“, ili ukratko, „kulturni dinamizam“ (ibid., 11).

Ovo je važno i za postsocijalističku Srbiju i popularnu kulturu u njoj, za traženje skrivenih označitelja nacije u formama popularne kulture koje na prvi mah mogu delovati benigno i sa kojima se susrećemo svakodnevno. Treba se baviti ovom problematikom, iako ne mislim da je proizvodnja nacije jedina, pa ni nužno dominantna estradna praksa, bar ne tokom čitavog perioda postsocijalističke transformacije. U ovom radu estrada se tretira kao tržišni fenomen, kao fleksibilna i prilagodljiva, te popularna kultura nije refleksija samo jedne ideologije, niti je samo jedna ideologija prisutna na estradi.

Postoje dva dominantna teorijska stanovišta o popularnoj kulturi, pa samim tim i muzici. Neomarksistički pristupi vide popularnu kulturu, koju uglavnom zovu masovna, kao sredstvo manipulacije koje proizvodi kulturna industrija vođena profitom. Oni su razvijeni u okviru tzv. frankfurtske škole (Adorno and Horkheimer 1973; Adorno 1974). Po ovom stanovištu, publika je pasivni primalac standardizovanih proizvoda kulturne industrije. Pozniji autori kao Filip Šlezinger ili Džon Stori su stavili akcenat na dominantnu ideologiju, posmatrajući produkte medijske i kulturne industrije kao sredstva diseminacije hegemonije u smislu koji joj daje Gramši (Schlesinger 1993;

Storey 2003).

Proponenti teorije aktivne publike, s druge strane, smatraju da je popularna kultura poprište borbe protiv društvene i političke opresije. Oni vide publiku kao aktivne činioce koji su u stanju da proizvedu alternativna čitanja. Džon Fisk naglašava ulogu popularne kulture kao mesta otpora, jer njeni autori često dolaze iz nižih društvenih slojeva, a njeni proizvodi su u stalnoj tenziji između značenja koja preferiraju autori/producenti i onih koja generiše publika (Fisk 2001, 15). Drugi autori, opet, smatraju da recepciju popularne kulture uvek uslovljavaju aktuelne istorijske i političke strukture, pa se čitanja koja nudi publika ne mogu nužno smatrati borbom protiv opresije (Kellner 1995, 2003; Hall 1997). Ovaj pristup je ostao uticajan u radovima koji pokazuju kako se fanovi određene muzike konstituišu kao zajednica, mreža ili scena (Hills 2002; Sandvoss 2003, 2005; Kiwan and Meinhoff 2011a; Kiwan and Meinhoff 2011b).

Aberkrombi i Longhurst lociraju i neomarksističke i teorije aktivne publike u širu paradigmu koju zovu paradigma zadržavanja i otpora (Abercrombie and Longhurst 1998).<sup>6</sup> Lorens Grossberg, Stjuart Hol i drugi teoretičari popularne kulture se takođe slažu da se ona stalno pojavljuje kroz ovaj dvostruki mehanizam zadržavanja i otpora (Grossberg 1997, 4). Konfiguracija odnosa moći se ne može svesti na jednostavne opozicije dominantna ideologija : otpor, ili *mainstream* : alternativa. Slažem se sa Andželom Makrobi da se dihotomija između komercijalnog i *mainstream*-a, i između alternativnog i subverzivnog, iznova potvrđuje kao neproaktivna (McRobbie 1999, 38). Kako kaže Miroslava Lukić-Krstanović: „Postoji široki opseg mogućnosti za razne artikulisane efekte kulturnih praksi. I ne treba se čuditi kada u nekom trenutku ono što je subverzivno postane *mainstream*, otpor preraste u establišment, ili sa elitne scene pređe na populističku scenu“ (Лукић Крстановић 2010, 79).

Tako je i pop-folk muzika prolazila kroz različite faze. Ja uvažavam stav da publika može da da aktivan odgovor na proizvode popularne kulture, i eventualno dovede u pitanje mehanizme njenog širenja “odozgo nadole”, pa i proizvodnje.

---

6 Oni umesto nje predlažu paradigmu spektakl/performans, koja, međutim, u njihovoj postavci prilično izostavlja političku dimenziju, ali bar poziva na performativno shvatanje identiteta – u njihovom slučaju, kao performansa organizovanog oko medijskih slika.

Stanovište koje tumači reakcije publike isključivo kao odraz njihovih klasnih, rodnih i drugih pozicija je paternalizujuće – nju čine i aktivni subjekti sposobni za refleksiju o sopstvenoj poziciji. Međutim, mora se uzeti u obzir i da kulturne industrije lako inkorporiraju potencijalno subverzivne aktivnosti, kao i da se proizvodnja i potrošnja muzike uvek odvijaju u određenim materijalnim uslovima, te da je bitno analizirati tržišne mehanizme kulturne proizvodnje i ponude muzike, a ne samo predstaviti neki lepršavi dijapazon različitih čitanja iste. Takođe, ne mislim da se ovi procesi uopšte odvijaju po sistemu distribucije jedne dominantne ideologije putem popularne kulture, koja se eventualno „rasprši“ po tržištu pa je deo publike usvaja, a deo ne, nego je ovo hegemonijska dinamika, te se različite ideologije i procesi prepliću – pogotovu kad je reč o fluktuirajućem, žilavom fenomenu kao što je modernizovani folk. Ne samo da se ideologije šire putem popularne kulture, one se putem nje i izgrađuju; ali tržište popularne kulture nije samo derivat ideologije, pogotovu ne, kao što sam već napomenula, samo jedne koja bi mogla da se postavi protiv samog tržišta odnosno njegovog širenja.

Kako kaže Marija Grujić, „izvođenje nacionalizma putem strategija popularne kulture znači konstantnu reprodukciju nacionalističke ideologije kao preovlađujućeg mentalnog stanja društva, i kao glavnog koda institucionalnih praksi i svakodnevnih društvenih interakcija“ (Grujić 2009, 19). Kad se uzmu u obzir ovakve tvrdnje, deluje kao da je samo nacionalizam bio prisutan u folk muzici, da je on praktično bio fundamentalistički nametan kroz nju, a da je folk muzika bila ništa drugo do njegov derivat. Ja ću argumentovati drukčije. Veza ove muzike sa nacionalizmom jeste jaka, ili je bar bila u određenoj fazi, ali ona nije samo derivat ili sredstvo distribucije nacionalizma.

Popularna kultura je i poprište klasne borbe, što se često zanemaruje u analizama usredsređenim na vezu sa nacionalizmom. Krašovec kaže da je danas identitet jedini način zadobijanja legitimnosti u političkom polju:

„Danas se nova klasa definiše upravo kao socijalna grupa, koju opisuju zajednički životni stilovi, načini ishrane, kulturne preferencije, načini oblačenja – ukratko: način na



koji se organizuje svakodnevni život. Ukoliko se već uplete političko-ekonomski aspekt, to se zbiva isključivo na nivou razlika u primanjima (što znači da određenu klasu, pored kulture svakodnevnog života, definiše takođe njen položaj u hijerarhiji primanja). Drugim rečima, nova klasa je u stvari identitet – do novog koncepta klase dolazimo upravo tako da za teorijski presudne kvalifikatore ne uzimamo više položaj određene socijalne grupe u hijerarhiji odnosa produkcije nego njihovo ponašanje u sferi kulturne potrošnje“ (Krašovec 2014, 260).

On, dakle, kritikuje ovu identitarnu koncepciju kao ideološku mistifikaciju koja skriva dominaciju kapitala nad radom i hijerarhizaciju proizvodnih odnosa. Tačno je da se identitetskim karijerizmom skrivaju nejednakosti. Ja pokušavam da ih izvučem putem demaskiranja tržišnih procesa, ali i samih radnih procesa izvođenja muzike, dakle da pokažem kako muzički rad izgleda, pogotovu u rodnoj optici.

Polazeći od gore izloženih teorija da je diskurs konstitutivan za identitete, korišću analizu diskursa (Fairclough 1992; 1995; Fairclough and Wodak 1997; Laclau and Mouffe; van Dijk 1998). Materijal za analizu čine video spotovi, tekstovi pesama<sup>7</sup>, i kao pomoćni materijal, izvodi iz medija (internet portala, novinskih članaka i televizijskih emisija<sup>8</sup>). Analiziraću mehanizme konstrukcije scenskih identiteta pevačica i pevača na bazi tekstova pesama, video spotova i narativa njihovih medijskih biografija. Svi ovi elementi čine, kako bi Dajer rekao, tekstove o zvezdama (Dyer 1998) odnosno diskurse o njima, i šire o modernom folku i društvu. Pesme i spotovi su ujedno forme koje su najčešće ponuđene publici (gledanje spotova na televiziji ili internetu je publici dostupnije nego slušanje muzike uživo). Tekstovi pesama, muzika, video spotovi, izvodi iz medija i narativi njihovih životnih priča odnosno uspeha na estradi čine deo njihovog scenskog identiteta ili scenske persone. Primenjujući poststrukturalistički semiotički pristup, tačnije analizu diskursa, prakse konstituisanja muzičke zvezde posmatram kao medijske tekstove. To obuhvata vizuelnu prezentaciju i kompleks namerno ponuđenih i slučajno produkovanih narativa koji proizvode izvođačev „imidž zvezde“ (Dyer 1998).<sup>9</sup> U analizi slavni ličnosti kao nosilaca rodni

---

7 Svi transkripti tekstova pesama su moji. Iako se većina tekstova može naći na internet adresi <http://tekstovi.net/2,0,0.html>, tamo ima dosta slovni, gramatičkih i sadržajnih greški, tako da sam ih transkribovala lično.

8 Komentari sa sajtova su preneti u originalu, sa svim gramatičkim greškama.

9 Dajerovom konceptu zvezde je sličan koncept „poznate ličnosti“, shvaćene kao „pojam koji obuhvata različita ispoljavanja javne individualnosti (heroj, zvezda, lider, slavan, čuven) koje postoje i deluju

modela, pokazaću kako se fragmentirani i selektovani narativi u pesmama, spotovima, nastupima, biografijama transformišu u kredibilne performanse identiteta. Pokušaću da ukažem na „prošivne bodove“, odnosno kontradiktorna mesta koja ukazuju na konstruisani karakter ovih narativa i eventualnu konfliktnu prirodu fuzionisanih elemenata. Pokazaću kako ono što Džudit Batler zove „konstitutivnom spoljašnjošću“ – odbačeni, problematični aspekti identiteta (rodni, seksualni, klasni, etnički, nacionalni i transnacionalni) koji služe kao legitimacija normiranim i prihvaćenim konstrukcijama identiteta – virtuelno postaje deo „konstitutivne unutrašnjosti“, poželjan element konstruisanja javnog imidža društva, i da li to uključivanje u polje vidljivosti korespondira sa bilo kakvim supstancijalnim promenama u pogledu društvenog legitimisanja „problematičnih“ subjekata. Ukazaću na to kakve se opozicije, homologije i toposi pojavljuju u ovim diskursima. Pored opusa konkretnih zvezda, takođe ću analizirati tekstove pesama iz većeg korpusa pop-folka nevezano za specifične izvođače, pošto su deo šireg diskursa koji se može razvezati od pojedinačnih scenskih persona. Upravo se u diskursu konstruišu pozicije za subjekte i kroz njih individue interpeliraju u ideologiju postajući subjekti, pa ću pokazaću kakve se rodne pozicije za subjekte, ili kako bi Džudit Batler (2001) rekla, zone inteligibilnosti konstruišu za njih, kakvi su odnosi tj. narativne relacije među njima, kao i kakve se reprezentacione konstante konstruišu u ovim tekstovima, i kako se to postiže. Diskurse o pop-folku i njegovim izvođačima lociram u širi društveni kontekst i dovodim u odnos sa dominantnim narativima u pojedinim fazama postsocijalističke transformacije društva.

Pominjani autori kao Fuko, Batler, Laklo i Muf itd. ne svode diskurs isključivo na jezik, jer je ovaj koncept i materijalan. Tako razlike među društvenim grupama mogu biti izražene putem jezika, ali isto tako i markirane zahvaljujući njihovom „materijalnom“ konstituisanju u fizičkom prostoru. Različite socijalne prakse se, prema teoriji Lakloa i Muf, posmatraju kao diskurzivne artikulacije budući da imaju potencijal proizvodnja i menjanja kolektivno pripisanih značenja (Laclau and Mouffe 1985). Tako, dakle, možemo posmatrati institucije poput muzičkog tržišta. U slučaju pop-folka važno je izučavati i odnose na muzičkom tržištu. Ja to radim kroz analizu mehanizama postajanja zvezdom, odnosno profesionalizacije izvođača, posebno od 2000. pa nadalje,

---

unutar popularne kulture“ (Wong and Trumper 2002, 168).

jer su druge faze transformacije društva vremenski isuviše udaljene za dobijanje konkretnih podataka. Radim to kroz analizu šou programa posvećenim otkrivanju talenata. Analiziram tržišne odnose u kojima se ovaj proces odigrava.

Diskurs je forma društvene prakse i nije svodiv samo na tekstualne aspekte. Prakse su inkorporirane u ljudska tela, pa tako i inherentno materijalne. Upravo, mene interesuju konkretne prakse i iskustva izvođenja i konzumiranja ove muzike, kao i različitost pozicija među izvođačima koje ukazuju na šire raslojavanje u društvu. Takođe, kao pomoćni materijal, pratiću i iskaze sagovornika koji posećuju mesta gde se svira i/li pušta savremeni folk, njihovu verbalizaciju i narativizaciju, ali i prakse i iskustva konzumiranja ove muzike.

U pokušaju da skupim podatke o radu u kafani, kao i interakciji muzičara i gostiju, i doživljaja muzike, primenjivala sam i etnografsku metodu, dakle opservaciju rada muzičara i njihove interakcije sa gostima, kao i neformalne razgovore i narativne i polustrukturisane intervjuje sa muzičarima i gostima. Terensko istraživanje je vršeno u Beogradu i Šapcu. Težište etnografskog rada je bilo u Beogradu, dok sam u Šapcu i okolini našla sagovornike među muzičarima i posetiocima kafana, ali nisam išla na terensku opservaciju u prostore kafane. Etnografija u Beogradu se sastojala od odlazaka u kafane i klub sa folk muzikom. Istraživanje je bilo vezano za kafane *As Plus* (nezvanično – *Zlu kafanu*), *Paun I* i *Paun II* (nezvanično - *Veliki* i *Mali Paun*), *Kod Ljube* i *Kod Ane*, i za klub *Pleasure*. U pomenutim kafanama sam vršila opservaciju rada muzičara i ponašanja gostiju. Posmatrala sam ponašanje kada krene muzika, ples, pesmu, odnos prema muzičarima. Razgovarala sam sa muzičarima iz ovih i drugih beogradskih i šabačkih kafana (uključujući okolinu Beograda i Šapca). Sa kafanskim pevačicama sam vodila narativne intervjuje, što znači da sam tražila da mi ispričaju svoje radne biografije, od početaka bavljenja muzikom pa nadalje. U istraživanju je učestvovalo njih deset, starosti od 23 do 65 godina.

Sa posetiocima kafana i kluba sam vodila neformalne razgovore i polustrukturisane intervjuje na teme omiljenih izvođača, pesama, u kojim okolnostima slušaju ovu muziku, kakva sećanja imaju vezana za nju. Kako mi cilj nije bilo sistematsko istraživanje publike, niti nametanja jedinstvenog identiteta istoj, nego uvid

u različita čitanja pop-folk muzičkih proizvoda, princip selekcije je bio donekle aleatoran – razgovarala sam sa onima koji su za to bili raspoloženi. Nemam homogenu grupu sagovornika, a mnogi moji sagovornici nisu ni želeli da budu prepoznati kao predstavnici bilo kakve grupe.<sup>10</sup> Pretpostavka je bila da, ako već posećuju mesta sa folk muzikom, u najmanju ruku tolerišu njeno postojanje. Oni, dakle, nisu nužno fanovi, niti neka potkultura koja sluša folk, nego ljudi koji znaju scenu, zanimaju se za nju, posećuju mesta gde se sluša i/li pušta ova muzika, i nekad je privatno slušaju kod kuće. U istraživanju je učestvovalo petnaest muškaraca i petnaest žena. Starosna struktura je aproksimativno 20-45 godina. Dosta je šarenolika situacija i u pogledu obrazovanja – od sagovornika na master studijama (umetnosti, društvenih i prirodnih nauka) do onih bez diplome osnovne škole. Mada to inicijelno nije bila moja namera, tokom terena su se izdvojili gej gosti kao najinteresantniji, jer razbijaju mit o esencijalističkim konstrukcijama roda kao dominantnim u pop-folku, bez uticaja na publiku. Iskazi posetilaca kafana i klubova ostaju na nivou pomoćnog materijala, kao dopuna analizi spotova, pesama i scenskih persona s jedne, i iskustvima i praksama ponašanja u kafani i klubu s druge strane. Najveći deo etnografskog istraživanja je obavljen 2013. godine, ali su neke posete kafanama obavljene i kasnije, a razgovori su vođeni u rasponu 2013-2017. godine.

---

<sup>10</sup> Zbog zaštite privatnosti, oni su ovde anonimni.

### 3. KONTROVERZE POP-FOLKA

#### 3.1. Određenje i terminološki problemi

Najčešće ime za savremene folk forme je turbofolk.<sup>11</sup> Autorstvo ovog termina se pripisuje rok muzičaru Rambu Amadeusu, koji je objavio pesmu pod tim nazivom na albumu *Tugo jesenja* iz 1988. godine. Ova kovanica je trebalo da označi navodnu grotesknost novokomponovane narodne muzike i parodira njenu „invaziju“ na muzičku scenu. Ona je nastala pre konstitucije samog turbofolka i nije bila naročito popularna, i niko još nije objasnio kako se termin (tim pre što je bio pežorativan) „primio“ kao manje-više legitimna oznaka za najpopularniji žanr. Vizuelna umetnica Milica Tomić je na festivalu BEFEM<sup>12</sup> 2012. godine ispričala da je menadžer folk pevačice Dragane Mirković tvrdio da je novi pravac ime dobio po dugmetu na sintisajzeru zvanom turbo, što ima smisla jer je sintisajzer postao jedan od zaštitnih znakova ovog zvuka. U svakom slučaju, tokom ranih devedesetih, ključnih godina za konstituciju žanra, pesme u stilu turbofolka su se jednostavno zvale narodnjacima, i podvodile se pod istu kategoriju kao novokomponovana narodna muzika – emitovane su u istim tematskim TV i radio emisijama, pojavljivale na istim top listama i muzičkim paradama. Neki izvođači poput Ivana Gavrilovića su bili svesni da je ovo novina na muzičkoj sceni, pa je tako u pesmi *200 na sat* upotrebio termin tehno-folk. Sam termin turbofolk nikad nije upotrebljen u stihovima pesama ovog žanra. Drugi izvođači, pogotovu oni koji su se ranije bavili novokomponovanim muzikom, nisu eksplicitno tematizovali promenu u zvuku, nego su se prilagođavali novom trendu.

Turbofolk se muzički određuje kao žanr popularne muzičke kulture nastao u kontekstu ranog postsocijalizma u Srbiji, čije karakteristike, kako kaže Iva Nenić, „ne mogu biti zahvaćene svođenjem na jednu dominantnu paradigmu (indukovanost ideološkom matricom, kopiranje i recikliranje muzičkih stilova Turske i Grčke), već se

---

<sup>11</sup> Često se piše turbo-folk, sa crticom, ali ispravno je i bez nje, i ja pišem tako.

<sup>12</sup> BEFEM je skraćenica za Beogradski feministički festival.

moraju posmatrati kao rezultat preseka različitih muzičkokulturnih diskursa na sinhronijskoj i dijahronijskoj osi“ (Heinih 2004, 102). Često se uzima da je to zapravo skup žanrova koji imaju zajedničku publiku, i imaju zajednički skup vrednosti po čemu se izdvajaju kao specifičan model masovne kulture (Kronja 2001). Ova teza je problematična zbog generalizacije zajedničkih vrednosti na celokupnu publiku a da nisu obavljene studije same publike, kao i zbog vrednosnog određenja i prema muzičkom žanru i prema konzumentima. Kako primećuje Rastko Jakovljević, sama upotreba termina „narodna” muzika za označavanje i tradicionalne muzike i savremenog turbofolka ukazuje na veliki stepen prožimanja između ovih muzičkih žanrova (Jakovljević 2012, 297), kao i na njihovu (percipiranu) “folklornost”. Međutim, 2012. godine kad je izašao njegov tekst, teze o žanrovskoj sličnosti i prožimanju su bile primenljivije nego danas. Savremena Grand produkcija i novokomponovana muzika sedamdesetih godina XX veka nemaju nužno istu publiku – to bi bilo nemoguće i zbog generacijskih razlika, i soničnih transformacija kroz koje su ovi žanrovi prošli. Teza o deljenom skupu vrednosti je naročito problematična. Kako se savremena produkcija po zvuku dosta udaljila od zvuka devedesetih godina, i drugačiji je kontekst, ja smatram da bi najbolje bilo primenjivati termin turbofolk samo za devedesete, eventualno rane dvehiljadite; ali kako je u svakodnevnom govoru on dosta uobičajen, koristim ga naizmenično sa pop-folkom.

U ovom radu ja savremene komercijalne forme zasnovane na folk muzici nazivam zajedničkim imenom pop-folk. Termin neofolk znači isto<sup>13</sup>, ali isuviše naglašava sam folk, dok su se najnovije forme isuviše udaljile od te osnove. On je najobuhvatniji u dijahronijskom smislu, jer podrazumeva i novokomponovanu narodnu muziku, pa ću ga mestimično koristiti u tom značenju. Termin pop-folk koriste Hofman (2014) i Arčer (2012a, 2012b) za muzičke oblike od osamdesetih pa nadalje na celom Balkanu, ne samo eks-jugoslovenskom prostoru, pa deluje da ima najširi inkluzivni kapacitet. Ja smatram da ima smisla zadržati terminološki dualitet neofolka i pop-folka, jer su devedesetih turbofolk i forme dosledne novokomponovanoj narodnoj muzici smatrane i dalje istim žanrom, pa se mogu obuhvatiti terminom neofolk, dok se pop-folk

---

13 On je verovatno najprikladniji za naglašavanje kontinuiteta sa novokomponovanim narodnom muzikom, u smislu da je obuhvata kao integralni deo.

odnosi takođe na turbofolk, ali i savremene oblike proizašle iz njega koje su se isuviše udaljile od “baze”.

Ovo su isuviše raznorodni muzički oblici da bi bili kategorisani kao isti žanr. Pa ipak, oni se prepoznaju kao deo iste celine, najčešće označavane kao “narodnjaci” ili “estrada” (zajedno sa pretečom, novokomponovanom narodnom muzikom). Đurić i Ćirić navode da „iako je muzički veoma heterogen (v. Đurković, 2004), za potrebe ovog rada mi ćemo turbofolk smatrati posebnim žanrom, a to podrazumeva da u njegovim okvirima postoji ograničen fond sredstava, bilo muzičkih bilo tekstualnih (odnosno jezičkih), u kome su inovacije na suštinskom i formalnom planu dozvoljene samo u zadatim okvirima žanra“ (Đurić i Ćirić 2014, 58). Međutim, on ima ogromnu fluidnost i adaptacijski kapacitet, i baš sve je dozvoljeno, i u pogledu muzičkog izraza i verbalnog sadržaja. Upravo zahvaljujući stalnom pomeranju granica i sopstvenom redefinisaju on i opstaje. To ne znači da će se sve što je dozvoljno i koristiti, ali varijacije su i dalje velike. Moj argument je da ga vezuje više jedinstvo scene nego nepromenljivost i formulaičnost muzičkih odlika.

Oni dalje tvrde da se turbofolk odlikuje velikom “folklornošću”, i da se zapažanja koja je Ivan Čolović svojevremeno izneo o novokomponovanoj muzici mogu primeniti i na turbofolk: “Sve nove narodne pesme su plod istog, u suštini folklornog, prosedea: variranja i improvizovanja zajedničkog fonda sredstava, u skladu sa nekoliko utvrđenih obrazaca forme” (Čolović 2000, 179, prema Đurić i Ćirić 2014, 58), a “[p]rosede kojim nastaju nove narodne pesme podrazumeva veliku sličnost među tekstovima, pogotovo među tekstovima iste vrste pesama” (Čolović 2000, 180 prema Đurić i Ćirić 2014, 58). Vidić Rasmusen je smatrala da se mogu smatrati značajnim pokazateljem „autentičnosti žanra” (Vidić Rasmussen 1995, 249), a Stojanović navodi da se ove pesme, iako se zna ko im je autor, prenose i pevaju kao da su „adespotne” (Стојановић 1995, 110). Đurić i Ćirić se slažu sa ovim stanovištem (Đurić i Ćirić 2014, 58).

Međutim, ova argumentacija nije sasvim primenljiva na savremenu produkciju. Etablirani autori imaju distinktivne stilove i dobro su poznati – tekstopisci možda i više nego kompozitori. Marina Tucaković ima različit stil od Vesne Petković ili Dragana

Brajovića (više koristi metafore, jezik je radikalniji).<sup>14</sup> Muzika koju je komponovao osnivač *Južnog vetra* Miodrag Ilić (Mile Bas) ne zvuči kao ona koju je komponovao Aleksandar Radulović Futa (Mile Bas unosi više orijentalnog zvuka). Autori uopšte nisu uzajamno zamenjivi. Na primer, za albume Dragane Mirković ranih devedesetih je pola pesama komponovao Aleksandar Radulović Futa (u daljem tekstu samo Futa), a pola Zlaja Timotić (u daljem tekstu samo Zlaja), tačnije *Futa Bend* i *Zlaja Bend*, i koncept se upravo sastojao u tome da se oseti kontrast između dva autorska izraza, a Dragana predstavi kao izvođačica koja vlada različitim stilovima. Futina muzika je bila bliža pop zvuku, a Zlajina densu, uz korišćenje semplova iz hip hopa. Kasnije su po istom principu albume radili Perica Zdravković i *Zlaja Bend*. Pesme Perice Zdravkovića su bile u orijentalnom stilu, nasledivši formulu Mileta Basa s kojim je Dragana prekinula saradnju na albumu iz 1991. godine.<sup>15</sup>

Pored toga što različiti autori imaju različit stil, isti autori grade različite različite izvođačke imidže, raznovrsne scenske identitete za pevače i pevačice. Tako su npr. Marina i Futa radili za Draganu Mirković i Cecu Ražnatović (u daljem tekstu samo Dragana i Ceca) devedesetih, u vreme njihove najveće popularnosti i rivalstva. Njihove pesme su bile i tekstualno i muzički različite – za Draganu su bili karakteristični harmonika i dens elementi, tekstovi o naivnoj i nesrećnoj ljubavi, ali i vesele dečje pesmice, a za Cecu eksplicitno pominjanje seksa u pesmama, cinizam nepoznat Dragani, mračna fatalistička raspoloženja, pretnje samoubistvom, muzički izraz bliskiji popu, dok je korišćenje harmonike kao instrumenta napušteno još na albumu iz 1994. godine.<sup>16</sup>

Razni autori navode da su u turbofolku (pod kojim podrazumevaju i novokomponovanu narodnu muziku i poznije forme) tekstovi i stilska sredstva puni klišeja, formulaični, na sličan način kao u usmenom stvaralaštvu, a melodije repetitivne,

---

14 Postoje spekulacije da poznati autori često otkupljuju pesme od neafirmisanih po vrlo niskoj ceni i potpisuju se umesto njih, ili imaju čitave timove koji rade za tj. umesto njih. Premda je to sasvim moguće, ja nemam nikakvu empirijsku evidenciju, pa ne mogu ovde u to ulaziti. To, nažalost, čak ni ne menja činjenicu da sve i ako su ove prakse eksploatacije mnogo prisutnije nego potpisivanje pravih autora, preuzimanje se vrši tako da (p)održi singularnost određenog poznatog autora/brenda, a opet i da obuhvati varijetet rada za različite izvođače, i opšte karakteristike pop-folk produkcije.

15 Perica Zdravković je bio klavijaturista *Južnog vetra*, čiji je osnivač i šef Mile Bas.

16 Ako se pojavljivao zvuk sličan harmonici, to je bilo jako retko, i u tango maniru (u pesmama *Već viđeno* i *Votka s utehom* iz 1999. i *Zadržaću pravo* iz 2001. godine), a ne „narodnjačkom“.



što sve doprinosi njihovoj velikoj pamtljivosti (Dragičević-Šešić 1994, 205–206; Đurić i Ćirić 2014, 58; Vidić Rasmussen 1995, 249). Formulaičnost je odlika ne samo turbofolka, već kako kaže Frith, pop muzike uopšte (Frith 1998, 160). Isto važi i za repetitivnost. Opaske ovih autora nisu netačne, ali nasilno homogenizuju ogroman repertoar građe. Đurić i Ćirić su se, na primer, u svojoj analizi formula ljubavi u turbofolku odlučili samo za određeni broj pesama četiri pevačice – Cece Ražnatović, Lepe Brene, Seke Aleksić i Done Ares (Đurić i Ćirić 2014, 60). Sa tako postavljenom metodologijom, nije čudno da se na kraju formule koje nalaze svode na jednu, o nekritičnom prihvatanju patrijarhalnih vrednosti od strane ženskih subjekata u turbofolku (tačnije, podređenosti ženskog subjekta objektu ljubavi). Iako se slažem da se predmet analize mora ograničiti, i da njihov argument jeste validan za veliki deo građe, smatram da su izostavili veliki korpus pesama koje se u taj argument ne uklapaju, i to ne samo drugih izvođačica, nego i ovih koje su obradili.

Dok ja s jedne strane smatram da su u formalnom smislu u pitanju isuviše raznoliki i heterogeni fenomeni da bi se pokrili jednim krovnim konceptom, pokušaću i da argumentujem zašto se mogu smatrati delom istog kontinuuma. Oni su ipak veoma bliski u kognitivnim mapama i u istom su asocijativnom repertoaru. Da bih objasnila zašto mislim da mogu biti smatrani delom iste celine, koju ću označiti kao pop-folk, korišću pojam scene, i pokazati zašto smatram da je on adekvatniji od potkulture, žanra i sličnih termina koji se koriste za određenje savremenih folk formi.

Po Gilbertovoj definiciji, muzičke scene se mogu razumeti kao žanrovski specifični i relativno samodovoljni “podskupovi” širih skupova kulturnih i tržišnih odnosa; takođe, termin treba da obuhvati učesničke uloge koju imaju publika, producenti, izvođači i razni promoteri (Gilbert 2012, 3). Ovo je možda najbolji termin za opis aktuelnih kulturnih formacija u kojima se muzika stvara, distribuira i konzumira. Podesniji je od drugih termina preko kojih su analitičari pokušavali da se nose sa pitanjem društvenih odnosa u muzičkoj sferi. Perzistentno neadekvatna upotreba pojma potkulture da bi se identifikovala bilo koja grupa mladih ljudi koji dele isti muzički ukus (posebno tokom osamdesetih godina XX veka; v. Muggleton and Weinzierl 2003) bila je simptomatična ne samo za romantizam sa kojim su istraživači i novinari

pristupali ideji da su ovo homogene grupe koje dele iste vrednosti, već i za teškoću da se nađe podesniji termin. Termini “muzički diskurs” (Walser 1993), “rok formacija” (Grossberg 1992) i “sonična ratna mašina” (Goodman 2010), između ostalih – svi su oni predlagani samo u tu svrhu.

Pop-folk je scena jer ga odlikuje konzistentnost aktera i institucija. Ključni akteri opstaju i međusobno saraduju kroz različite faze transformacije muzike i tržišta. To su producenti, menadžeri, kompozitori, izvođači, tekstopisci, aranžeri, vlasnici izdavačkih kuća: Lepa Brena, Saša Popović, Marina Tucaković, Aleksandar Milić Mili, Raka Đokić<sup>17</sup>, Dragan Brajović, Bane Stojanović, Ceca Ražnatović, Dragana Mirković i drugi. Oni su deo istog tržišta, odnosno estrade. Otuda, na primer, i evrovizijski izvođači kao što su Željko Joksimović ili Marija Šerifović čine deo ove scene. Ne samo da koriste muzičke elemente zasnovane na folku, nego i saraduju sa “folkerima”: kao kompozitori, prateći vokali, snimaju duete s njima, sede u žirijima talent šou programa njihovih izdavačkih kuća itd. Što se institucija tiče, izdavačka kuća ZAM, jedna od najvažnijih za ekspanziju turbofolka, se transformisala u Grand. Za same aktere i institucije, muzičke razlike su sve poroznije, ali tržišne veze opstaju. Dakle, *pop-folk je “scena” koja očito poseduje određenu konzistentnost (na nivou ljudstva i institucija), ali koja se ne može ograničiti u pogledu žanra ili grupe učesnika, i koja se odlikuje tendencijom ka soničkim istraživanjima i eksperimentima.*

Ovaj termin zahvata tržišne odnose, što mislim da je mnogo važnije od striktno muzičkog određenja (kao žanr) ili nametanja jedinstvenog grupnog identiteta mnoštvu različitih subjekata na bazi muzičkog ukusa (kao potkultura). To je takođe važno za moju tezu jer smatram da turbofolk i sve forme nakon njega proističu pre iz promene tržišnih odnosa nego prodora nacionalističke ideologije. Istorija ove scene skoro da može da se izjednači sa istorijom postsocijalizma. Nastala je u periodu koji je obeležen prodorom tržišnih odnosa u mnoge sfere društvenog života i erozijom mnogih oblika društvene solidarnosti – sem etno-nacionalne.

On se obično i vezuje za konsolidaciju nacionalne solidarnosti. Ali, od samog

---

17 On je umro 1993, ali imao je važnu ulogu na tržištu kao menadžer Lepe Brene, Dragane Mirković itd. i osnivač ZAM-a, pa se mora pomenuti.

njegovog nastanka, pojavila su se različita viđenja i mišljenja o turbofolku. U tom ključu, važno je osvrnuti se na generalnu reprezentaciju turbofolka u politički eksplicitno profilisanim naracijama, pogotovu onim usredsređenim na nacionalno pitanje. Predstaviću nacionalističke i antinacionalističke diskurse o turbofolku na tragu Đurkovića (Ђурковић 2009) i Arčera (Archer 2009).

Uprkos tome što ga neki smatraju instrumentom nacionalizma, turbofolk je prezren u nacionalističkim krugovima. Tačnije, on je prezren među identitetskim karijeristima, dakle onima koji polažu (pravo) na definiciju srpskog nacionalnog identiteta. Naime, Čolović je svojevremeno pisao da:

„'Nacionalni radnici' više nisu zaokupljeni crtanjem mapa budućih srpskih zemalja, čime su se rado bavili uoči i tokom rata u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini, nego se sve više usredsređuju na borbu za očuvanje navodno ugroženog srpskog 'duhovnog prostora', odnosno srpskog nacionalnog identiteta. Oni se pri tom oslanjaju na jedan model nacionalne kulture u kojem se kulturni rad posmatra ili kao sastavni deo priprema nacije za rat ili kao podrška ratu ili kao nastavak rata drugim sredstvima“ (Čolović 2002, 25-40).

Kulturni purizam je najvažniji postulat ovakvog diskursa, koji uspostavlja jedno gotovo organicističko viđenje kulture.<sup>18</sup> U tom smislu, Branislav Dimitrijević ističe da je turbofolk smatran malignim tkivom na telu srpskog naciona (Dimitrijević 2002). Turbofolk se ne uklapa u viziju čiste srpske nacije, zbog jakog orijentalnog pečata koji ova muzika ima. Marina Simić navodi da je turbofolk „često opisivan kao 'nečista mešavina autentične srpske i orijentalne muzike', te kao takav isključen iz 'istinske srpske tradicije“ (Simić 2006, 108). Kako zapaža Marko Živković, kada dođe do srpskog samoocrnjivanja, ništa iz skladišta tema nije tako jako kao kompleks turske stigme (Živković 1998), a kako kaže Marija Todorova, balkanski nacionalizmi su izgrađeni na opoziciji prema otomanskom nasleđu (Todorova 1997).

Turbofolk uopšte nije prihvaćen niti dočekan sa simpatijama među svim narodnjacima. Borci za očuvanje duhovne tradicije i čiste izvorne narodne muzike su

---

18 O izgradnji nacionalnog identiteta u postsocijalističkoj Srbiji na bazi izumevanja tradicije v. Малешевих 2005; 2008; Naumović 1994a; 1994b.

bili izrazito protiv njega – Miroslav Ilić, Zoran Hristić, Pavle Aksentijević.<sup>19</sup> Zoran Hristić je u emisiji *Sav taj folk* napao orijentalni način plesa, „istočnjačko“ uvijanje kukovima i podizanje ruku (Grujić 2009, 51). Pavle Aksentijević, pevač duhovne muzike i poslanik SPO-a<sup>20</sup>, je svojevremeno puštao pesmu Dragane Mirković u Skupštini Srbije zajedno sa originalom iz Alžira da bi ukazao na navodnu pošast islamizacije Srbije putem turbofolka. Nacionalistički radio *Ponos* je eksplicitno odbijao da pušta ovu muziku (ili bar izvođače za koje su urednici smatrali da zvuče isuviše islamizovano). Muzika koja ima bilo kakve veze sa „narodom“ je u ovakvim diskursima postilirana kao direktni odraz nacije i nacionalnog duha, pa su hibridne forme, odnosno sve što se percipira kao hibridno, izopštene iz toga, a naročito ako ima oznaku ultimativnog drugog, dakle Orijenta i islama.

Antinacionalistički diskursi su takođe označili turbofolk kao nepoželjan. Jansen navodi da je tokom protesta protiv Miloševića 1996-7. postojala „svesna zabrana turbofolka“, koji je smatran „antitezom urbanom dostojanstvu i individualnosti“ (Jansen 2001, 42; up. Jansen 2005; Steinberg 2004). Marina Simić zapaža da je urbana obrazovana omladina imala otklon od folka (Simić 2014). Antirežimski radio B92 se ponosio time da nikad nije pustio nijedan narodnjak. Kako primećuje Rori Arčer, studentski pokret *Otpor* je u svom memorandumu izneo verovatno najblatantniji primer orijentalističkog diskursa od strane srpskih liberala (Archer 2009, 40). U njemu stoji:

„Na prostoru Balkana i Srbije nalazimo dve iskonski suprotstavljene tendencije, dva drveta koja potiču iz potpuno različitih civilizacijskih i istorijskih korena. Prvi koren, koji ćemo nazvati azijskim, ne zbog kontinenta sa koga originalno potiče, nego zbog mentaliteta otomanskih sultanija i islamskih džamahirija, u Srbiji vuče poreklo od gotovo petovekovne turske okupacije snažno ojačane vladajućom ideologijom nadri-socijalizma“ (Memorandum 2000).<sup>21</sup>

Orijent i islam su kamen spoticanja i u nacionalističkim i u antinacionalističkim diskursima, i među njima, kad je o ovoj vrsti stereotipiziranja reč, nema mnogo razlike.

---

19 Kornelije Kovač je imao sličnu primedbu o uništavanju čistote zvuka (Kronja 2001, 12).

20 U pitanju je stranka Srpski pokret obnove.

21 O pokretu *Otpor* videti Naumović 2006.

Orijent, praktično izjednačen sa islamom, je na istoj strani dihotomije kao necivilizovano, neevropsko, nehrišćansko, ruralno, nazadno.<sup>22</sup> U nacionalističkim diskursima je izrazit strah od islamizacije srpstva, od toga da je Orijent invazivan, da će „nas“ osvojiti, a u proevropskim da je već „u nama“, da se ne može iskoreniti iako predstavlja mentalitetsku prepreku na putu ka evropeizaciji – apsolutnom prioritetu i jedinom spasu za Srbiju. U svakom slučaju, on je viđen kao degenerativan, devijacija koja će srpskoj naciji uvek uništavati i korene koji je vežu za „srpsko tle“, i put ka izabranim destinacijama.

### 3.2. Pristupi savremenim folk formama

Podela pristupa savremenom folku u do sad objavljenoj literaturi nije jednostavna, zbog fluidnosti i konceptualne nepreciznosti samih pojmova na koje se odnose (turbofolk, narodnjaci, estrada itd), ali i zbog toga što je teško razdvojiti naučne i teorijske pristupe od popularnih i populističkih, jer, kako ću pokazati, oni često reprodukuju iste predrasude, stereotipe i vrednosne sudove. Zato Arčer i smatra da je turbofolk vrednosna kategorija (Archer 2009), a Grujić da je konceptualna (Grujić 2009), pre nego striktno muzička.

Ana Vujanović i Tanja Marković su 2005. podelile dotadašnje pristupe estradi i modernizovanim formama folka na emancipatorsko-prosvetiteljske (Dragičević-Šešić 1994; Gordy 1999; Kronja 2001; Mrđa 2004; Papić 2002) i demokratsko-populističke (Dimitrijević 2002; Đurković 2002; 2009).<sup>23</sup> Važno je napomenuti da su studije obuhvaćene ovom podelom nastajale u različitim periodima i diskurzivni lomovi među njima su i rezultat dijahronijske promene konteksta. Modernizovane forme folka su fenomen koji fluktira i menja se, i to toliko da je upitno da li se sve što se pod njega podvodi uopšte može smatrati jedinstvenom problematikom. Ali, to ne može biti jedini

---

22 Zapravo, orijentalni karakter novokomponovane muzike je „urban“, pošto je bio prvi obrazac tradicionalne gradske muzike (v. Прица 1991, 87; Prica 1988).

23 Tekst je bio dostupan na internet adresi [http://www.stfx.ca/pinstitutes/cpcs/perspectives/vol2no1\\_files/Mutations.pdf](http://www.stfx.ca/pinstitutes/cpcs/perspectives/vol2no1_files/Mutations.pdf). Nažalost, više se nigde ne može naći.

faktor različitog pozicioniranja autora. Klasni, politički i ostali faktori su podjednako važni kao i istorijski. Na narednim stranama ću pokazati kako su Marković i Vujanović predstavile te pozicije i dati svoje uvide u njih.

Emancipatorsko-prosvetiteljski teoretičari ističu da su u kontekstu Srbije popularna i masovna kultura bile ideološki aparat u službi *mainstream* (državne) ideologije Srbije tokom devedesetih godina prošlog veka, nudeći publici jeftinu zabavu, zaborav i negiranje kritične situacije u zemlji i regionu. Oni im pripisuju prvenstveno propagandnu i eskapističku funkciju. Ukratko, ovakve interpretacije se uglavnom fokusiraju na turbofolk devedesetih i posmatraju ga kao deo autoritarne mašinerije Slobodana Miloševića, i ponekad idu tako daleko da tvrde da su ga on i njegov režim izmislili u nameri da „zaglupe“ stanovništvo Srbije i učine ga podložnijim kontroli. Na primer, Žarana Papić je smatrala da je folk muzika privilegovani nosilac poruka u predratnoj i posleratnoj Srbiji, i da je treba posmatrati kao način homogenizacije nacionalnog identiteta, poricanja traume u drugim delovima bivše Jugoslavije, kao i fašističkih tendencija u samoj Srbiji (Papić 2002, 127-144).

Još jedan prominentni primer emancipatorsko-prosvetiteljskog modela je knjiga Ivane Kronje *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka* (Kronja 2001). Ona se fokusira na analizu muzičkih video spotova, povezujući turbofolk sa kultom oružja, glorifikacijom kriminala i ratne estetike. Iz njene analize, koja je po formi isključivo vizuelno-estetska, ali po pretenzijama sveobuhvatna, sledi da su izvođači folk muzike u potpunosti bili i sredstvo i produkt režimske mašinerije. Kronja ne uviđa ni sinhronijski kontinuitet turbofolka sa novokomponovanom narodnom muzikom niti dijahronijski sa muzikom u regionu, i tretira ga kao anomaliju. I Kronja i Papić ga vide kao patrijarhalan i negiraju bilo kakav emancipatorski potencijal turbofolka za žene.

Još jedan od atributa koji se pripisuju estradi i novim formama folk muzike je primitivizam. Ovakva kvalifikacija proističe iz teze nekih srpskih (i ne samo srpskih) intelektualaca da je rat bio konflikt između sela i grada, odnosno napad seljaka i došljaka sa sela na grad i njegove vrednosti (što bukvalno, što simbolički). Zapravo, gotovo svi koji kritikuju turbofolk koriste dihotomiju urbano/ruralno, uz vrednosnu hijerarhiju ovih koncepata. Estrada se postavlja na „prostačku“, ruralnu stranu ove

dihotomije. Ovakav stav odražava klasistički argument, koji se često može čuti i u svakodnevnom govoru, da „tu muziku slušaju samo seljaci“, a da su pevačice „seljanke“. Ova strana dihotomije se često proširuje da obuhvati sve što nije „dovoljno urbano“ (v. Dimitrijević 2008, 8). „Prosto“, „primitivno“ i „seljačko“ se izjednačavaju. Kako zapaža Marina Simić, kritičari turbofolka ga često smatraju „nečistom mešavinom ruralnog i urbanog“ (Simić 2006, 107). Ja smatram da upravo ovaj transgresivni karakter turbofolka, nemogućnost njegovog jasnog opredeljivanja, zbunjuje kritičare, a i smeta im, pa razrešavaju ambivalenciju svrstavanjem na jednu stranu. Milena Dragičević-Šešić u knjizi *Neofolk kultura, publika i njene zvezde* (1994) smešta fanove neofolk muzike u suburbanu i ruralnu sredinu,<sup>24</sup> među seljake, radnike, zaposlene u uslužnim delatnostima i administrativne službenike, eventualno tehničku inteligenciju, označavajući poklonike ove muzike kao ljude jednostavnih životnih stilova, navika i prohteva. Njena studija locira „ruralne i suburbane mase“ na kulturno nepoželjnu stranu vrednosnog reza dihotomije, što se posebno vidi u poglavlju u kom Dragičević-Šešić poredi rezultate istraživanja sprovedenog sa ljubiteljima neofolk muzike i sa ljubiteljima književnosti. Nije sasvim jasno kakva je osnova poređenja tj. zašto su baš ljubitelji književnosti, i to književnosti generalno, izabrani za poređenje sa ljubiteljima muzike, pa još određenog tipa muzike, kao ni odakle potiče pretpostavka da su u pitanju dve odvojene grupe koje se ne mogu preklapati.<sup>25</sup> Dihotomija visoka umetnost/popularna kultura je savršeno vidljiva iz ovako postavljene metodologije, kao i apriorno vrednosno i epistemičko privilegovanje jednog člana dihotomije, tj. visoke umetnosti. Dragičević-Šešić vidi fanove neofolka kao pripadnike „novokomponovanog kulturnog modela“, definišući ih kao populaciju koja nastoji da dostigne „viši društveni status, i čije su odlike „potrošačka orijentacija, zabava, pasivnost, imitacija i identifikacija sa sopstvenom referentnom grupom“ (Dragičević-Šešić 1994, 14).<sup>26</sup> Ovakvim

---

24 Ona je, doduše, primetila da je ova muzika izuzetno rasprostranjena u gradovima – posebno kao „deo radničke kulture, naselja u širem centru kao Čukarica i Konjarnik (60 %), i prigradska naselja – periferiju (35 %)“ (Dragičević-Šešić 1994, 32).

25 Nju je zanimalo kako oni provode slobodno vreme, ali je nije zanimalo budžet već „sadržaji, kvalitet, intenzitet i načina provođenja slobodnog vremena“, pošto izgleda misli da oni nisu uslovljeni budžetom (Dragičević-Šešić 1994, 33). Tako su pripadnici novokomponovanog modela identifikovani na terenu, među kupcima ploča i kasete, jer oni tom kupovinom „aktivno vrše izbor“, i to valjda izbor da budu svrstani u određeni kulturni model.

26 Terensko istraživanje su uglavnom obavili njeni studenti sa FDU, a ni oni ni autorka se nisu trudili baš mnogo da u iznošenju rezultata sakriju omalovažavajući ton prema sagovornicima. Tako

metodološkim postupkom ne samo da se homogenizuje estrada, nego i njena publika, tako što joj se nameće jedinstveni kulturni i politički identitet, i direktna korelacija porekla, obrazovnog statusa, muzičkog ukusa i određenog paketa „vrednosti“:

„Prema istraženim vrednosnim orijentacijama pripadnika elitnog i novokomponovanog kulturnog modela očigledno je da osnovna razlika između njih leži u mestu tolerantnosti i orijentacije ka visokom životnom standardu u ova dva modela. Tolerancija, druga na listi vrednosti pripadnika elitnog kulturnog modela, nalazi se među najmanje važnim vrednostima pripadnika novokomponovanog kulturnog modela. (...) Drugo, novokomponovani milje nije putovao. Ako jeste, činio je to u grupi svojih i radi svojih (...) On nije putovao da bi upoznao *drugog*. Stoga, prosečan pripadnik novokomponovanog kulturnog modela zna Hrvate i Slovence iz vojske – i to je sve. A imajući u vidu prethodno rečeno o toleranciji, prihvatanju drugačijih vrednosti i sl., jasno je zašto njegova slika Hrvata i Hrvatske kao nečeg 'našeg', a istovremeno i 'tuđeg', omogućuje učešće u ratu, razaranja, nipodaštavanje“ (Dragičević-Šešić 1994, 194-5).

Etiketa neofolka se sa muzičke matrice proširuje na kulturnu, a konsekventno i vrlo eksplicitno, i na političku, gde se mase koje slušaju ovu muziku proglašavaju nosiocima nacionalizma i krivcima za ratove – sve usled svoje navodne esencijalne primitivnosti i urođene podložnosti manipulisanju. Štaviše, o poklonicima ove vrste muzike se govori u jednini, kao o novokomponovanom modelu ili miljeu („novokomponovani milje nije putovao“), čime se pojednostavljuje i homogenizuje kompleksnija struktura, pripisuje isti habitus različitim subjektima i stvara iluzija objektivizujućeg pogleda. Uprkos tome što se poziva na neomarksističke pristupe, autorka ne usvaja mnogo od same marksističke analize, s obzirom na to da potpuno ignoriše pitanje finansijske baze načina na koji se provodi slobodno vreme: ona ističe da ako je „novokomponovani milje“ putovao, nije to radio iz sublimnih pobuda („da bi upoznao *drugog*“), nego eto, vrlo prizemnih, kad je imao plaćen aranžman za more. Ko uopšte ima luksuz da putuje da bi „upoznao drugog“, a ne iz konkretnijeg hedonizma odnosno da uživa u društvu ljudi koje poznaje, i kako uopšte razdvaja putovanje zarad upoznavanja drugog od uživanja „sa svojim i radi svojih“, autorka ne objašnjava; a

---

Dragičević-Šešić navodi reči studenta koji je intervju sa jednom sagovornicom obavio u njenom stanu za koji navodi da je bio namešten, po njegovom mišljenju, neukusno. Nije baš jasno da li je sagovornica koja mu je ukazala gostoprimstvo bila obaveštena da će joj i stan biti „na proceni“.



pogotovu ne kako je uspostavila lance jednakosti između ove vrste putovanja, neofolk muzike, manjka tolerancije, poznavanja Hrvata i Slovenaca „samo iz vojske“ (pošto se tu valjda nisu mogla uspostaviti čvrsta prijateljstva) i tendencije ka ratnim razaranjima. Iako pominje ulogu elita u ratu u Jugoslaviji, ona kao glavne krivce vidi „mase“. Elitna kultura koju autorka suprotstavlja neofolku zapravo znači privilegovana, a autorka se sa njom apsolutno identifikuje, i inferiorizuje drugi član opozicije projektujući na njega negativne odrednice bez preispitivanja bilo sopstvene pozicije bilo logike implikacija sopstvenih zaključaka – što i jeste ultimativni dokaz privilegije.

U sličnom maniru, Erik Gordy eksplicitno povezuje, štaviše, izjednačava muzički ukus sa podrškom političkom režimu (Gordy 1999). Kasnije je i sam priznao da je sa ovim argumentom preterao (Gordy 2005, 11-19). On je intervjuisao samo fanove alternativnih muzičkih pravaca, a ne i one koji su slušali narodnjake. Po iskazima njegovih sagovornika koje je, rekla bih, preuzeo bez distance, turbofolk je „ksenofobičan“, „nasilan“, „jeftin“, „neukusan“, „vulgaran“, „kič“ (Gordy 1999, 140-164).<sup>27</sup> On koristi termin urbani seljaci da objasni vezu porekla, muzičkog ukusa i političke orijentacije. Preuzeo ga je od Andreja Simića, ali ga je učinio vrednosno kontaminiranim.

„Ruralni migranti, generalno siromašni, su došli u grad da bi preuzeli poslove u rastućem industrijskom i uslužnom sektoru, i mnogi od njih se nisu u potpunosti integrisali u kulturu grada (... ) Građani i urbani seljaci su se u javnosti razlikovali po ukusu, posebno muzičkom ukusu. Dok su se urbani stanovnici Beograda, posebno oni mlađi, ugledali na evropski i američki Zapad, negujući jaku džez i rok kulturu, urbani seljaci su slušali neofolk, hibridnu formu koja je kombinovala tradicionalne folk pesme sa savremenim temama i instrumentima“ (Gordy 1999, 106- 107).

Sve ove analize estrade kao dominantnog muzičkog *mainstream*-a sprovedene od strane emancipatorsko-prosvetiteljskih teoretičara nose snažan pečat istorijskog i političkog perioda kad su pisane. To su prve studije koje su se pojavile, tokom devedesetih ili ranih dvehiljaditih. U svrhu promovisanja određenog argumenta one su

---

<sup>27</sup> Dobar primer ovakve retorike je tzv. *Antologija turbofolka: pesme iz stomaka naroda* (Tarlać i Đurić 2001).

redukovale kompleksnost fenomena kojim su se bavile. Slažem se sa Olgom Dimitrijević da homogenizujući pogled na estradu pojednostavljuje njenu složenost, pretpostavljajući da se na njoj konstituiše samo jedna vrsta identiteta (Dimitrijević 2008, 9), i širi samo jedna ideologija, i to nacionalistička. Posledice ovakvog profilisanja se i dan-danas osećaju. Jedna od njih je da se čitava ili bar *mainstream* popularna kultura nastala tokom devedesetih godina etiketira kao (turbo ili neo)folk (ibid.). Dokumentarna TV emisija *Sav taj folk* je bila zasnovana upravo na tom konceptu, određujući kompletnu *mainstream* muzičku produkciju devedesetih kao folk žanr. Dens muzika je, na primer, viđena samo kao njena podvrsta, iako ona nije bazirana na folk elementima, i nije imala iste izvođače kao folk forme, mada su svakako međusobno saradivali: plesne trupe *Dogani Fantastiko* i *Beat Street* su se pojavljivale u spotovima folk izvođača i pratile ih na turnejama, pogotovu Draganu Mirković, ali i Lepu Brenu, Vesnu Zmijanac itd. Snimali su i duete. Međutim, solistička produkcija dens muzičara nije bila zasnovana na folk zvuku. Štaviše, ponosili su se time što su uspeali da „pobede“ turbofolk u pogledu popularnosti, i isticali da to nije pošlo za rukom predstavnicima drugih žanrova.<sup>28</sup>

Ne samo da je ovakav redukcionizam odnosno svodenje heterogene muzičke produkcije na jedinstvenu paradigmu sa samo jednom ideološkom funkcijom metodološki i faktografski problematičan (pošto su se i manifestacije „visoke kulture“ takođe održavale u to vreme, i druge muzičke forme kao pop-rok ili ozbiljna muzika propagirale u režimskim medijima),<sup>29</sup> nego posledice stigmatizacije popularne kulture sežu i dalje. Kako kaže Olga Dimitrijević, tvrdnjom da je čitava *mainstream* popkulturalna produkcija podržavala tadašnji režim popularna kultura se dezavuiše kao nazadna; ispostavlja se da je markiranje popularne kulture kao „drugog“ bilo sredstvo opozicionih snaga i građanske inteligencije za distanciranje od Miloševićeve politike (Dimitrijević 2008, 10), ali, dodala bih, i od „novokomponovanih modela“, a starih „dežurnih krivaca“ - „masa“ i njihovog navodnog primitivizma, na koje se svaljuje

---

28 Danas se dens i turbofolk tog vremena uglavnom grupišu kao „devedesete“, a njihove najveće zvezde nastupaju zajedno na manifestacijama sa tim nazivom. Vremenskom odrednicom se izbegava žanrovska.

29 Takođe, kako ističe Olga Dimitrijević, neke subverzivne TV serije su finansirane iz državnog budžeta (Dimitrijević 2008, 9).

odgovornost za sve što se dešavalo u regionu. Stav o uništavanju kulture putem turbofolka je zapravo blizak široko prihvaćenom shvatanju koje dolazi sa naizgled dijametralno suprotnih pozicija, izostavljenih iz podele koju daju Marković i Vujanović, a koje vide ulogu turbofolka kao uništavanje srpske narodne muzike pa time i nacije, posebno time što on „kvvari omladinu.“

Drugi blok teorijskih pisanja o modernizovanim folk formama je, kako ga imenuju Marković i Vujanović, demokratsko-populistički. To su uglavnom autori okupljeni oko časopisa o savremenoj umetnosti *Prelom*, tačnije oni koji su doprineli broju iz 2002. posvećenom turbofolku. Prema predstavnicima ovog bloka, turbofolk je jedan od retkih kanala preko kojih je globalizam tokom devedesetih dospelo u Srbiju, jer je nakon prvobitne lokal-nacionalne ikonografije apsorbovao MTV ideologiju, koja takođe, kako primećuje Branislav Dimitrijević, u svom tipičnom spotu koristi asocijacije na Orijent, naga ženska tela, žene kao objekte, brzo bogaćenje, kriminal i opasne momke – zapravo, to i jeste ikonografija koja je indikativna za globalnu pop-kulturnu scenu. Ovi autori ujedno pokušavaju da pokažu da „široke narodne mase“ nisu glavni krivci za uspon srpskog nacionalizma. Kako navodi Branislav Dimitrijević: „Miloševića su 1987. dovele na vlast aspiracije srpske buržoazije, a ne Ceca i Dragana“ (Dimitrijević 2002, 100). Štaviše, oni smatraju da je turbofolk doprineo pomirenju u regionu.

Ovi autori smatraju da kritike turbofolka uglavnom funkcionišu po modelu opozicije visoka kultura/popularna kultura i oslanjaju se na elitistički koncept kulture, koji nužno implicira rasističku selekciju ljudi na superiorne i inferiorne tipove – tzv. kultur-fašizam – što se dalje reprodukuje kroz dihotomije kao što je urbano/ruralno. Oni tvrde da turbofolk ne nudi samo jedan, nego obilje kulturnih kodova i formi identifikacije. U tom kontekstu, turbofolk je samo „projekcija liberalnog političkog koncepta - sa svim vrlinama i manama - na sferu popularne kulture, ni bolju ni goru od one koja dominira na Zapadu“ (Maljković 2008).<sup>30</sup>

Ovo su vredne primedbe, ali teoretičari ove provenijencije pokazuju preterani optimizam u pogledu potencijala muzičkih formi da doprinesu pozitivnom nivelisanju

---

<sup>30</sup><http://blog.b92.net/text/1914/Turbo%20emancipacija%21/>

političke situacije u regionu. Pitanje pomirenja i kapaciteta muzike da ga sprovede je ovde uzeto pomalo površno – iako estrada ponovo uspostavlja pokidane veze na prostoru bivše Jugoslavije, to se radi u svrhu stvaranja šireg muzičkog tržišta, a ne iz nekih nužno plemenitih pobuda; pa čak i kad motive zanemarimo, rezultati nisu jednoznačni, jer turbofolk nekad funkcioniše i kao marker za etnokulturne razlike u zemljama bivše Jugoslavije, a ne samo kao agens povezivanja. Takođe, krupni socio-ekonomski i politički problemi nastali raspadom države, ratovima i pratećim procesima, kao što su privatizacijska pljačka, ratni zločini, siromaštvo, nezaposlenost itd, nisu rešeni ponovnim uspostavljanjem formalnih i neformalnih muzičkih veza.

Dok su emancipatorsko-prosvetiteljski orijentisani teoretičari sveli kompleksan fenomen na jedan aspekt, poistovetivši kulturni i politički identitet i pripisujući zajednički skup vrednosti heterogenoj populaciji samo na bazi toga što slušaju istu muziku, demokratsko-populistički blok je u svrhu promovisanja argumenta o kulturnoj raznolikosti koju pruža turbofolk radikalno pojednostavio društveno-politički kontekst njegovog širenja. Prvi su dezavuisali estradu zbog veza sa politikom, konkretno sa Miloševićevim režimom; drugi skoro da su prenebregnuli ove veze. Jedan od primera je pomenuta rečenica Branislava Dimitrijevića u kojoj izjednačava pevačice Cecu (Ražnatović) i Draganu (Mirković), čije se biografije razlikuju – dok je Ceca imala konkretne veze sa političkim partijama i organizovanim kriminalom, Dragana se držala na distanci od političkih zbivanja (v. Dimitrijević 2008, 13). Takođe, slavljenje upitne egalitarizacije „obilja kodova“ za identifikaciju koje estrada nudi, kao potencijalni predložak za različite politike identiteta, ima tendenciju da ignoriše strukturne nejednakosti u kojima se ovi kodovi stvaraju, i to najčešće materijalno-ekonomske, i da ne preispituje učinkovitost njihovog impakta van estrade i predstavljanja „čitanja“ ovih kodova te njihove raznolikosti.

Uloga Miloševićevog režima i njegove kulturne politike u procesu konstituisanja turbofolka kao medijski dominantnog muzičkog žanra jeste važna. Međutim, kako tvrdi Iva Nenić, „tim polaznim stanovištem se ne obuhvataju sve transformacije koje je turbofolk kao žanr i potkultura prošao, kao ni aktuelni uslovi njegove produkcije i recepcije“ (Ненић 2004, 105-6). Argumenti poput Kronjinog, odnosno da je turbofolk

nastao simbiozom potkulture novokomponovanih i potkulture ratničkog šika uklopljenih u zvaničnu medijsku industriju zabave tadašnjeg režima (Kronja 2002, 10) važe eventualno za sam početak devedesetih, pa i to samo u određenoj meri, dok se medijska produkcija već ranih dvehiljaditih teško, a danas skoro nikako ne može uklopiti u njega. Takođe, kako piše Iva Nenić:

„(v)ladajuća struktura Miloševićevog perioda nije indukovala formiranje žanra turbofolka, već je prepoznala njegov tržišni potencijal i shodno tome, investirala u njega. Propagiranje ratničkog duha i nacionalističkih ideja i stavova ovde nije osnovna produktivna matrica: od većeg je značaja tendencija ideološke prijemčivosti, težnja ka inkorporiranju elemenata drugih muzičkih kultura i odnos prema globalnoj sceni popularne muzike“ (Nenić 2004, 106).

Dodala bih da nije u pitanju samo ideološka prijemčivost, nego i tendencija (bar prividnog) zaobilaženja ili ignorisanja ideologije. Turbofolk nikad nije statično artikulisan, on stalno širi prostore svog diskurzivnog delovanja (Delić 2013, 106). Moj argument je da je nadživio sve političke strukture sa kojima je povezivan upravo zbog svog adaptivnog kapaciteta, i tržišnog usmerenja. Zahvaljujući stalnoj spremnosti na redefiniciju i pomeranje sopstvenih granica, uvek je u stanju da ponudi ono što tržište zahteva, i u tom smislu je pravi „saundtrek postsocijalističke transformacije“. Bilo bi naivno smatrati da su padom Miloševićevog režima prekinute veze estrade i politike; međutim, bilo bi još naivnije poistovetiti estradu sa političkim režimom koji je nadživela.

Ima svakako i radova autora koji nisu ušli u ponuđenu klasifikaciju koju nude Marković i Vujanović. Oni se uglavnom razlikuju po tome da li nove forme folka posmatraju u kontinuitetu sa prethodnim, ili kao kulturno-socijalno-političku anomaliju, a u isto vreme srpsku specifičnost, bez ekvivalenta u drugim zemljama. Ova podela je uglavnom paralelna tome da li ga vide kao *grass roots* fenomen odnosno pojavu „odozdo“ (Ćirjaković 2012; Đurković 2002) ili kao produkt režima tj. simbol srpskog nacionalizma (Čvoro 2012; Gordy 1997, 2005; Hudson 2003; Longinović 2000; Marić 1998; Volčič and Erjavec 2010). Zapravo, teško je klasifikovati pristupe, jer je mnogo

razlika među autorima, ali i striktno označiti autore kao predstavnike određenog pravca jer, opet, ima i puno preklapanja. Na primer, Đurković i Ćirjaković posmatraju turbofolk u kontinuitetu sa prethodnim formama folk muzike, ali ga takođe karakterišu i kao sredstvo za vršenje gej propagande, u pežorativnom smislu, za razliku od drugih autora koji takođe zastupaju argument o kontinuitetu. Malešević i Lukić-Krstanović ga ne vide nužno kao anomaliju u odnosu na prethodne forme, ali naglašavaju vezu sa režimom (Лукић Крстановић 2003) i nacionalizmom (Малешевић 2003). Rori Archer (Archer 2009; 2012a; 2012b) je jedini koji sistematski situira hibridne folk forme, kako ih on zove, u regionalne okvire, tako što uspostavlja paralele između sličnih muzičkih oblika u drugim balkanskim državama (Bugarskoj, Rumuniji i Albaniji).

Poslednjih godina pojavili su se inkluzivni feministički pristupi koji se fokusiraju na pitanje roda u turbofolku (Delić 2013; Dimitrijević 2008; Grujić 2009; Nenić 2004, 2009; Višnjić 2009). Oni su inkluzivni u smislu da koncipiraju turbofolk u kontinuitetu sa prethodnim formama. Olga Dimitrijević (2008) piše o ulozi tela pevačice u turbofolku u konstrukciji dva naizgled paradoksalna identiteta u Srbiji – gej i nacionalnog – u periodu od 2000. do 2008. godine. Jelena Višnjić (2009) raspravlja o reprezentacijama žena u turbofolku u rasponu od patrijarhalnog do emancipacijskog usmerenja. Doktorska disertacija Marije Grujić (2009) analizira predstavljanje žena u turbofolku isključivo kao sredstvo učvršćivanja nacionalizma. Iva Nenić piše o paradigmi fatalne žene u turbofolku (Ненић 2004), o vezama turbofolka sa globalnom muzičkom scenom i uticaju iste na konstrukcije roda na estradi (Nenić 2009). Zlatan Delić (2013) se bavi dekonstrukcijom tekstova pesama četiri zvezde - Lepe Brene, Cece Ražnatović, Jelena Karleuše i Severine Vučković.

Iako svoj rad smatram bliskim pomenutim, ja definitivno obrađujem najduži period, i najveći korpus građe. Takođe, pomenuti autori analiziraju pojedinačne zvezde, a ja sam ponudila i analizu manje poznatih i neafirmisanih izvođača. Uvela sam i pitanja klase, rada i kanala profesionalizacije, kao i odnosa prema drugim ideološkim narativima pored nacije. Takođe, težim da ponudim čvršću vezu sa društveno-političkim kontekstom, a ne da se fokusiram isključivo na vizuelne i tekstualne reprezentacije u okvirima samog žanra. U odnosu na reprezentacije, konkretne prakse izvođenja i

slušanja muzike su zanemarene, a ja kroz svoje empirijsko istraživanje pokušavam da dam doprinos njihovom izučavanju. Uz Mariju Grujić (2009), jedina sam koja pristupa empirijskom istraživanju. Oni koji vide savremeni folk kao potencijalno emancipatorski ne uzimaju u obzir neafirmisane izvođače i izvođačice, dakle kafanske, ili zvezde u usponu, nego se bave analizom tekstova, spotova i imidža najvećih zvezda. Ako se ulazi u ocene da li je afirmativan za žene, onda treba razmatrati i da li je on to kao radna praksa, a ne samo da li su slike i figure žena koje pop-folk nudi afirmativne.

#### **4. ROD I POPULARNA MUZIKA U SFRJ: NOVOKOMPONOVANA NARODNA MUZIKA KAO PRETEČA TURBOFOLKA**

Proizvodnja i potrošnja popularne muzike u Jugoslaviji su se od samih početaka našle na klackalici između državne regulative i tržišnih zahteva, kao i u središtu rasprava o moralu i ukusu. Ni novokomponovanu muziku nisu mimoišle kontroverze. U tom smislu turbofolk, njegovo tržište i izvođači nisu bili prvi fenomen o kom se diskutovalo u ovom ključu. Genealogija ovih rasprava seže do samih temelja muzičkog tržišta u SFRJ.

Kulturnu politiku SFRJ je obeležavao imperativ emancipacije. Narativi modernizacije, urbanizacije, industrijalizacije su se pojavili već u prvim godinama nakon Drugog svetskog rata, dakle u periodu 1945-8. Ovi procesi su implicirali i modernizaciju muzike, a i nastanak različitih formi popularne muzike, pa i novokomponovane narodne muzike (u daljem tekstu NKNM).

Kulturna politika snažnog diktata partije je napuštena tokom pedesetih godina XX veka, što je dovelo do liberalizacije mnogih segmenata političkog, ekonomskog i kulturnog života u Jugoslaviji (Vučetić 2016; Vuletić 2007; 2008). Uticaj popularnih žanrova sa Zapada (angloameričke i zapadnoevropske popularne muzike) bio je povezan sa otvaranjem zemlje prema Zapadu i počecima produkcije popularne kulture pedesetih (Vuletić 2008, 862). Popularna muzika je bila dokaz jugoslovenske posebnosti u odnosu na druge socijalističke zemlje, „prozor u svet“ tj. prema Zapadu.

Uporedo sa liberalizacijom muzičkog tržišta šezdesetih, do koje je došlo širenjem mreže radio-stanica po celoj Jugoslaviji i rastom jugoslovenske muzičke industrije, pojavio se i žanr novokomponovane narodne muzike. Početkom šezdesetih dobija ime nova narodna muzika (Čolović 1985). Nove narodne pesme su označavane i kao novokomponovana muzika, narodna muzika ili novokomponovana narodna muzika što je podrazumevalo komercijalnu muziku koju, za razliku od izvorne narodne, stvaraju „pojedinici sa imenom i prezimenom sa ciljem zabavljanja publike i ostvarivanja zarade“



(Jaњetoviћ 2010, 63). Praktično, došlo je do modernizacije muzike. Do tad su kompozitori uglavnom stvarali pesme na bazi imitacije izvorne muzike. NKNM stvarajući su slobodnije koristili tradicionalne obrasce (Čolović 1985), kombinujući lokalne muzičke idiome sa zapadnom, modernom tehnologijom. Novi muzički izraz je vrlo brzo postao toliko popularan da je do osamdesetih produkcija NKNM narasla na 56 posto ukupnog proizvoda jugoslovenske muzičke industrije (Vidić Rasmussen 2002, 169). Glavna distinkcija žanrova i ukusa publike popularne muzike se odnosila na tzv. narodnu (NKNM) i zabavnu (pop-rok) muziku.

Pošto nije bila ni autentična izvorna narodna muzika niti već etablirani žanr zapadne popularne muzike, nego „hibridna kreacija koja je zadržala nešto ruralnog simbolizma i okruženja, narodna muzika namenjena popularnom tržištu“ (Vidić Rasmussen 2002, xix), NKNM su pratile razne kontroverze i predrasude, koje su se odnosile i na autore i na izvođače i na publiku. Uglavnom je vezivana za migracije iz sela u grad, tj. novi radnički sloj koji je bio nosilac obnove i industrijalizacije zemlje. Shodno tome, brzo su se pojavili stereotipi o njenim izvođačima i publici kao nepoželjnim hibridima sela i grada (v. Archer 2017; Čolović 1985; Jansen 2005; Simić 1973; 1978; Vidić Rasmussen 1995).

Zvaničnici baš i nisu sa odobravanjem gledali na inkorporiranje ovog žanra u masovnu kulturu. Uprkos određenim ambivalencijama, izvorna narodna muzika i folklor su smatrani reprezentativnim za socijalističku državu i šarenilo njenih naroda i narodnosti (Jaњetoviћ 2010), ali modernizovane komercijalne varijante nisu. Zastupljenost na televiziji im je stalno ograničavana na specijalne programe poput *Folk parade*, a na radiju je situacija bila nešto liberalnija, pogotovu otkako su se pojavile prve privatne radio-stanice. Naime, praktikovano je da se važni događaji poput svadbe, ispraćaja u vojsku ili rođenja deteta obeležavaju muzičkim čestitkama na radiju, a personalizovane čestitke su najčešće upućivane na lokalnim i privatnim radio-stanicama. Međutim, iako nije baš dobrodošla u medijima, NKNM je imala svoje kanale popularizacije i prostore izvođenja.

Glavni prostor izvođenja NKNM su bile kafane. Takođe, znalo se da se određena pesma može smatrati hitom ako se često naručuje u kafani. Rad u kafanama je,

međutim, bio potpuno neregulisan, i smatrao se posebno nedostojnim za žene tj. pevačice. Početkom šezdesetih su tvorci kulturne politike pristupili njegovoj profesionalizaciji, odnosno stvaranju estrade - formalnog muzičkog tržišta. Objekat reformi je bio dualan – trebalo je da se promeni javni diskurs o muzičarima, ali i sami njihovi imidži i radne prakse. U principu, rad u “uslužnim delatnostima” (kafanama, restoranima i hotelima, nastupanje na slavljinama u zajednici tj. svadbama, veridbama, krštenjima, ispraćajima u vojsku) i rad na estradi (koncertnim dvoranama, radiju, televiziji i diskografskoj industriji) su ostala dva osnovna oblika rada u profesionalnom bavljenju muzikom u socijalističkoj Jugoslaviji (v. Hofman 2015).

#### **4.1. Estradizacija – kontrola i respektabilnost**

U okviru projekta modernizacije, država je nastojala da uspostavi kontrolu nad neformalnim muzičkim sektorom, ali u isto vreme i da da respektabilan status muzičkim radnicima. Šezdesetih je počela profesionalizacija muzičkih aktivnosti uspostavljanjem estrade. Ovo ime počinje sve više da figurira u javnom diskursu. Osnovano je Udruženje estradnih umetnika i izvođača Socijalističke Republike Srbije 1963, a iste godine se pojavio i časopis *Estrada*. Ovaj termin se inače koristio u mnogim socijalističkim zemljama Istočne Evrope, ali u različitom značenju. U zemljama Istočnog bloka, odnosio se na poseban muzički žanr, vrstu popularne muzike zvane zabavna, a ne i na forme zasnovane na folk muzici (MacFadyen 2001, 62; 2002). U Jugoslaviji se sve do kraja šezdesetih koristio za razne vrste popularne muzike, ali i za komediju, moderni ples, cirkuske i druge performanse. Nakon toga se koristio skoro samo za folk muziku (Hofman 2010, 151).

Prvi korak u formalizaciji ovih radnih praksi je bilo osnivanje Udruženja radnika estradne umetnosti 1961. godine. Ono je osnovano sa ciljem organizacije, zaštite i stabilizacije muzičkog tržišta. Ana Hofman pokazuje kako je to bio ne samo pokušaj institucionalizacije i profesionalizacije muzičkih aktivnosti, nego i davanja legitimnosti samoj profesiji (Hofman 2010). Ipak, prvenstveni motiv je bio pokušaj zavođenja

kontrole nad neformalnim sektorom i neoporezovanim prihodima. Nije bilo u interesu države da tako lukrativan deo tržišta, odnosno prihode muzičara, ostavi neoporezovanim. Naime, Janjetović navodi da su oko 1960. kafanski muzičari bili više nego dva puta bolje plaćeni od diplomiranih stručnjaka, a čak šest puta bolje od ugostiteljskih radnika (Jaњетовић 2010, 72). Tvorci kulturne politike, a i ne samo oni, nisu blagonaklono gledali na to. Ne samo da ovakva raspodela prihoda nije bila u skladu sa socijalističkim idealima, nego su kafanski muzičari obično smatrani slabo obrazovanim i sklonim da „otajlavaju“ svoj posao, dakle, nedostojnim prihoda viših od onih koje su imali formalno kvalifikovaniji radnici. Uzroci animoziteta prema kafanskim muzičarima nisu bili samo kulturno-simbolički, već ekonomsko-klasni, i uzajamno su se dopunjavali.

Da bi rad i zarada kafanskih muzičara postali legitimni, za njih se morala isklesati respektabilna pozicija u društvu. Morao se, dakle, promeniti javni diskurs o njima, ali i njihov imidž i prakse. Rešenje za to je bila institucionalizacija estrade. Kako je Dragomir Majkić objasnio u intervjuu za *Estradu* 1963. godine, pežorativni termin muzikanti je zamenjen međunarodno priznatim imenom estradnih radnika (*Estrada* 1, oktobar 1963, prema Hofman 2010, 151). Takođe, termin „muzikanti“ se koristio za muzičare amatere (neformalno obrazovane ili samouke muzičare), a termin „estradni radnici“ je trebalo da ukaže na njihovu profesionalizaciju.<sup>31</sup> Stvaranje socijalističkog estradnog radnika je imalo za svrhu da „uzdigne estradnu umetnost na viši nivo i poboljša generalni razvoj estradnih radnika“ (ibid.). Kako su smatrali tadašnji tvorci kulturne politike, tzv. estradna umetnost je i dalje bila pod uticajem „starog načina razmišljanja“, pa joj je trebala „organizovana strategija razvoja kao i u drugim poljima socijalističke kulture“ (ibid.). Kako primećuje Hofman, glavni cilj estradizacije je bilo uspostavljanje državne kontrole u neformalnom i ilegalnom sektoru, kao i uspostavljanje stabilne, zakonski regulisane i zvanično priznate pozicije izvođača. Institucionalizacija je trebalo da omogući estradnim radnicima da zadobiju dostojanstvo koje su uživali drugi umetnici, kao i da se legalizuje muzička profesija i kontrola profesionalnih aktivnosti i obezbedi regularno zaposlenje, penzije i zdravstveno

---

31 Kako ističe Krsta Petrović, između amaterskog delovanja i estradne delatnosti „postojao je samo jedan korak“, a to je prelazak na honorarne nastupe (Petrović 1976, 151).

osiguranje estradnim radnicima. Isticano je da se mora promeniti „naš primitivni odnos prema estradnim radnicima“ (loc.cit.).

U skladu sa socijalističkom agendom modernizacije i emancipacije, prednjačila je ideja „kultivisanja“ kafanskih muzičara kroz kontrolisanu produkciju, kao i popravljanja imidža, tj. kontrolisanja načina predstavljanja. Kultivisanje je trebalo da proizvede kafanske pevače i pevačice u „pristojne“ subjekte socijalističkog društva, dakle „vredne poštovanja“, one čije se mesto tačno zna, zakonski je regulisano i ne odudara od standarda. Kroz „kultivisanje“ je zapravo uvođena kontrola. Kafanski elementi ponašanja nisu dobijali legitimitet u televizijskim pojavljivanjima ili na koncertnim nastupima – nije bilo poželjno ništa što odstupa od standarda pristojnog ponašanja i dobrog ukusa, kao kićenje muzičara novčanicama i slično. Sankcionisanje oblika ponašanja u javnoj sferi se odnosilo prvenstveno na pevačice i odnos prema njima. Prepostavljalo se da NKNM izvođači predstavnici „pravog naroda“, tj. radničke klase i seljaštva, i da je on njihova glavna publika (v. Čolović 1985), i ne bi bilo poželjno da taj „pravi narod“, tj. radnička klasa, glavni subjekt besklasnog (sic!) društva, maltretira žene ili rasipa novac, niti da ima uzore koji na to „podstiču“.

Zbog toga ću se pozabaviti ovde tom figurom naroda. Ovaj pojam figurira i u imenu žanra, kao i u diskursu zvezda koje su uvek isticale da ih je „narod izabrao“ (v. Luković 1989). Značenje ove reči je polisemično. U ovom periodu, odnosila se na populaciju različitih razmera, određenje je moglo biti etničko, ali ne nužno, u smislu da se često odnosilo na „obične ljude“ - one koji nisu imali mnogo pristupa procesu donošenja odluka u društvu, ali se pretpostavljalo da su predstavljali većinu publike ovog proizvoda popularne kulture (Čolović 1985; Dragičević-Šešić 1988; 1994; Gordy 1999; Grujić 2009; Kos 1972; Kronja 2001; Prica 1988). Upravo, smatralo se da je ovo muzika za „urbanizovane zemljoradnike“, „urbane pridošlice“, „urbane seljake“ (Simić 1973), a Ivanović (1973) je ove pesme zvao „poljoprivrednim šlagerima“. U ovakvom diskursu, konceptualizovana je kao izraz hibridnog identiteta, kao emanacija i oznaka načina života određene grupe ljudi (seljaka, migranata iz sela u grad), mada je zapravo bila proizvod određenih procesa (urbanizacije, modernizacije, migracija iz sela u grad).

Jedan od dodatnih ciljeva estradizacije je bilo i stvaranje balansa između

„visoke“ i „niske“ kulture, odnosno njenih izvođača kao ravnopravnih subjekata. Operski pevači, kafanski muzičari i svi ostali su bili predstavljeni od strane tvoraca kulturne politike kao umetnici koji su zasluživali jednako poštovanje, kao ljudi koji su „nas“ na improvizovanim pozornicama zabavljali „u partizanima“ ili posećivali posleratna gradilišta, pevajući borcima ili pacijentima u bolnici (Hofman 2010). U zvaničnom diskursu, institucionalizacija estradnog umetnika je uključivala izvođače starih i novih žanrova, dakle sve koje je objedinjavao koncept masovne kulture. Izjednačavanje muzičkih radnika pred zakonom i u javnoj percepciji je bilo više nego poželjno. To je bio deo procesa integracije svih društvenih subjekata kao puta ka izgradnji besklasnog društva. Besklasnost je, naime, predstavljana kao glavna odlika socijalističkog društva; ali kako smo videli na primeru instucionalizacije estrade, ovo je ideal čije je dostizanje bilo stvar procesa, a ne status koji je perfomativno uspostavljen samim osnivanjem socijalističke države. Tako je ovaj pojam bio ispunjen ambivalencijama, pogotovu što je u besklasnom socijalističkom društvu glavni proklamovani subjekt bila radnička klasa – dakle, bar je jedna klasa postojala, a to implicira da je bilo i drugih raslojavanja, kao i kontradiktornosti u samom konceptu državnog socijalizma. Estradne zvezde postaju centralno mesto ove ambivalencije – kao zvezde „iz naroda“, koje su morale biti na neki način reprezentativne za njega.

#### **4.2. Scenski identiteti estradnih zvezda u NKNM**

Stvaranje estrade je podrazumevalo lansiranje prvih zvezda NKNM, a one su imale određene scenske identitete. Ponekad se može čuti da su u poređenju sa turbofolkom, reprezentacije žena u NKNM, „detinjaste“ i „naivne“ (Dragičević-Šešić 1994), i u strogoj opoziciji s njim, kao da turbofolk u svakom mogućem pogledu predstavlja totalni, radikalni diskontinuitet sa svim oblicima popularne kulture koji su mu prethodili. Ja, naprotiv, smatram da ne samo da scenski identiteti izvođačica i njihove radne prakse nisu bili naivni, već su bili čvrsto užljebljeni u narative uspeha i rada u socijalističkom društvu, ali i u određenoj kontradikciji sa poželjnim obrascima, kao i da je način na koji su prezentovane publici u određenoj meri „utro put“

dominantnoj imagologiji turbofolka, uz neosporne razlike koje se takođe moraju pomenuti. Takođe, poželjne obrasce uspeha u socijalističkoj Jugoslaviji ne treba shvatati striktno, jer su pravila, kako ću pokazati, bila relativno fleksibilna, ali postojali su određeni idealtipski narativi.

Kako su već pisali neki autori, uverenje da NKNM pevač/ica dolazi iz „običnog naroda“, „širokih narodnih masa“ je bilo široko rasprostranjeno, i trebalo je da pruži legitimitet izvođaču kao akteru koji zna šta je narod i kako on živi, i koji peva jezikom koji je narodu razumljiv (Čolović 1985; Grujić 2009; Luković 1989; Vidić-Rasmussen 2002). Izvođači su najčešće poticali iz jako siromašne, ruralne sredine. To je bio važan deo njihovih biografija, i mehanizama kroz koje je njihov scenski identitet konstruisan i predstavljan publici. U principu, pevači su ulazili u svet šou biznisa tako što su ih otkrivali poznati muzičari, kompozitori ili menadžeri dok su pevali u kafani. Kafana je bila kamen temeljac koji je sve „mleo“ da bi se dokazali kao vredni pregaoci. Eventualno su mogli otpočeti karijeru tako što bi dobili nagradu na nekom festivalu, ili ako su ih birali muzički urednici radija i televizije u Beogradu, Sarajevu i Zagrebu. Seosko poreklo – rad u kafani – „otkrivanje“ i proboj na estradu je bio uobičajeni model početka radne biografije. Miroslav Ilić je, recimo, potpuno odgovarao modelu dobrog momka (v. Стојановић 1988b; 2006a), adekvatnog porekla, šumadinskog (dakle iz srca rasadnika „pristojnog“ folklor), koji neguje NKNM zvuk na bazi izvornog melosa, za šta se i dan-danas eksplicitno zalaže. Biografija mu, bar u vreme SFRJ, nije bila obeležena skandalima, a za scensku personu se nisu vezivali poroci. Predrag Živković Tozovac je bio boem i veseljak, predstavljao je korak dalje ka „mračnoj strani“ u odnosu na Miroslavljev scenski imidž, ali ništa što bi se ozbiljno konfrontiralo narativima normalnosti i pristojnosti.

Međutim, postojali su određeni klišeji u biografijama poznatih pevača koji su na prvi pogled odgovarali idealima proklamovanih dominantnih ideoloških narativa socijalističkog društva, dakle uspehu baziranom na poštenom radu u samoupravljačkom jugoslovenskom društvu (v. Стојановић 2006a), ali su opet bili i kontradiktorni. To je, naime, obrazac „brzog“ uspeha siromašnog mladog pevača/pevačice, ili sindrom „od trnja do zvezda“ u naizgled malom broju koraka. Ovaj obrazac, kako piše Marija Grujić

(2009, 90), se može opisati kao pikareskna biografija, koncept razvijen u teoriji književnosti, da bi označio borbu likova, obično mladih muškaraca, da se uzdignu na društvenoj lestvici.

Termin pikareskno potiče iz španske avanturističke proze XVII i XVIII veka, a *picaro* je značilo pirat. Međutim, u istoriji moderne književnosti ovaj pojam označava narativni stil prikazivanja društvene mobilnosti čiji je heroj, metaforično nazvan *picaro*, poreklom iz nižih društvenih slojeva i pokorava više društvene krugove. Ovakav obrazac društvene pokretljivosti neizbežno zahteva mnogo moralnih kompromisa. Otuda većina ovakvih likova i jesu muški: prema moralnim konvencijama XIX veka, bilo bi teško zamisliti ženu koja ostvaruje vertikalnu pokretljivost na društvenoj lestvici, uspevajući da održi svoju dobru reputaciju u javnosti. Imajući u vidu moralne kodove ranog jugoslovenskog socijalizma, pikareskni obrazac je primenljiviji na narative životnih priča muških NKNM zvezda.

Najreprezentativniji primer je, po Mariji Grujić, Toma Zdravković (Grujić 2009, 91). Moram ovde da napravim otklon u odnosu na to kako ona koristi termin pikaresknog, odnosno akcenat koji stavlja na „brzi“ uspeh NKNM izvođača. Iako su neki od njih postali slavni kao mladi, to nije bio „brzi“ uspeh, jer je uspehu prehodio veoma intenzivni rad u kafani koji je marginalizovan u tim biografijama, ili se nije ni računao kao respektabilan rad. Možda je smatran sumnjivim, ali teško da je bio brz. Nije ni mogao biti zbog ograničenog broja medija. Uspeh je značio pojavljivati se na televiziji, a tamo se nije stizalo brzo. Model uspeha odgovara pikaresknom po stigmati, kao i po određenim kompromisima odnosno manama i slabostima koje junak ispoljava. To se može reći i za Tomu. Iako siromašan, bez formalnog obrazovanja i društvenih veza, on je zahvaljujući upornosti i drugim talentima, postao kantautor, zabavljač, kompozitor, tekstopisac. Mediji su ga uglavnom predstavljali kao boema i ženskaroša, pa i alkoholičara (v. Luković 1989, 79-92; 216-222). Jedna od njegovih najpoznatijih pesama, *Kafana je moja sudbina*, upravo i govori o vezivanju životnog puta za liminalno mesto. Njegov uspeh nije bio sumnjiv u pogledu načina rada, ali jeste u pogledu ličnosti, tj. moralnih kompromisa i ljudskih slabosti u imidžu – koji su, s druge strane, očito bili atraktivni.

Šaban Šaulić je bio još izrazitiji primer „lošeg momka“, pri tom je Rom, dakle potiče iz još marginalnije sredine (v. Стојановић 1988a; 2006a). Njegove pesme su tematizovale liminalne situacije poput migracije iz sela u grad:

S namerom dođoh u veliki grad  
ostade za mnom moje rodno mesto  
na rastanku majka grlila me dugo  
čuvaj se, sine, i piši nam često  
A ja sam počeo da lutam  
ja više ne znam s kim  
venčavao sam se i razvodio  
sa kafanama velegradskim  
Stanov'o sam negde na kraju grada  
trošio očeve poslednje pare  
gledao sam raskoš i srećne ljude  
sećao se majke i kuće stare

Preseljenje iz sela u grad je u socijalističkoj Jugoslaviji već samo po sebi predstavljalo potencijalni uspon na društvenoj lestvici, ali, kao i u Šabanovoj pesmi, nije bilo idilično, a moglo je voditi i sunovratu, i totalnoj aberaciji pojedinca. Njegove pesme tematizuju neprilagođenost gradu i njegova iskušenja, muke psihičkog sazrevanja bez podrške porodične zajednice u novoj, urbanoj sredini i teškoće društvene mobilnosti u socijalističkoj Jugoslaviji. Kao i inače u NKNM, grad i selo su u aksiološkoj opreci (Čolović 1985, 168). Grad kao izvor zala ostaje neimenovan, bezimen, i nekad umesto njega figurira tuđina.<sup>32</sup>

Takođe, česta tema je raspad braka i nuklearne porodice:

Gde to jutros rano svirači sviraju  
čija li je svadba u mom rodnom kraju  
k'o putnik namernik pred kapijom stadoh  
osim stare kuće nikog ne poznadoh  
Svрати, reče čovek na kapiji mojoj  
danas je veselje u avliji ovoj

---

32 Eventualno ima ime ako je zavičaj, i u tom slučaju je idelizovan – rustikalizovan ili mahalizovan (v. Čolović 1985, 168).



majka ženi sina i udaje ćerku  
u njihovo zdravlje popićemo neku  
Drhtava mi ruka čašu vina uze  
niko ne primeti u očima suze  
k'o jela i jablan stajahu mi deca  
ozareni srećom ne poznaše oca  
Ispod gustih veđa skupiše se bore  
jedan buran život k'o nemirno more  
izađe pred oči baš na ovom mestu  
gde sam kasno doš'o da ispravim grešku

Porodična i seoska zajednica su bile glavni idiomi NKNM. Ali, to ne znači da su one idealizovane. Porodica se i dalje postavlja kao glavna vrednost (muški subjekt u ovoj pesmi je rasturio porodicu i zbog toga mora biti kažnjen patnjom), ali se njeno narušavanje ne krije. Naravno, ovakve pesme su pre korektiv aberantnom ponašanju nego njegovo legitimisanje.

Tokom perioda državnog socijalizma, narativi kao Šabanov ili Tomin, ili motivi opijanja u kafani i napuštanja porodice u pesmama ne bi lako „prošli“ da je u pitanju pevačica, jer za žene nije bilo prihvatljivo da budu kontroverzne, alkoholičarke, promiskuitetne, i njihova potencijalna amoralnost se nije romantizovala. Pre ili kasnije bi bile „otpisane“ kao žene „sumnjivog morala“, ili bi završile u braku koji bi im dao određeni kredibilitet „normalne žene“ (Grujić 2009, 91; Luković 1989; Malešević 2007; Tarlać i Đurić 2001; Vidić-Rasmussen 2002). Za žene je, jednostavno, bilo bitno da imaju respektabilnu poziciju, i prostor za manevrisanje je bio znatno uži nego za muške izvođače.

U principu, trajektorija pristojne pevačice dostojne poštovanja je podrazumevala dolazak iz sela u grad i čuvanje čestitosti i moralnosti. Rad u kafani je, kao najveće iskušenje za čestitost, ali i „sumnjiv“ kao „otaljavanje“, u ovoj trajektoriji prećutkivan ili marginalizovan dok pevačica ne postane dovoljno velika zvezda da može da govori o kafanskim danima kao prošlim.<sup>33</sup> „Čestita devojčica“ nije smela da dopusti da je „veliki grad“ iskvari. Talenat i određena naivnost su se podrazumevali. Od nje se, dakle,

---

33 Rad u uslužnim delatnostima je bio put ka afirmaciji na estradi. Ipak, veliki broj izvođača ga nikad nije sasvim napustio jer je bio isuviše lukrativan, pogotovu u inostranstvu, pošto je gastarbajterska publika više i zarađivala.

očekivalo da bude i naivna i oprezna, a jednom kad postane zvezda, da bude ugledna žena vredna poštovanja – a to nije moglo ako je nekad bila neposredno seksualno dostupna publici. Kafana je bila najveći kamen spoticanja u ovoj konstrukciji scenskih identiteta, jer je ona implicirala direktniji kontakt sa muškom željom nego muzička industrija. Otuda su se pevačice jednom kad uspeju i napuste kafanu trudile da se „iskupe“ za taj period svog života, ili da ga opravdaju (za brojne primere v. Hofman 2010), ne toliko da ga prečute; bile su i ponosne na njega jer je kafana značila težak rad, i smatrana je mestom gde se „ispekao zanat“ - ali se on morao u najmanju ruku racionalizovati. Kako kafana nije bila mesto gde se poštena žena mogla videti bez muške pratnje, biti „sama“ žena u kafani – i to na centralizovanoj, najupadljivijoj mogućoj poziciji kao pevačica - je impliciralo neku vrstu direktne seksualne dostupnosti za muške goste. Status zvezde je, sa druge strane, implicirao neku vrstu nedodirljivosti. Otuda su, jednom kad se su afirmisale i utvrdile svoje pozicije na estradi, pevačice morale da prilagode narative iz kafanske prošlosti novom imidžu zvezde, koja ne samo da je respektabilna, nego ima uzvišen, distanciran status u odnosu na publiku, koliko god da je reč o socijalističkom društvu jednakih radnih ljudi. Međutim, njihova kafanska istorija je uvek implicirala da je postojao period u prošlosti kad su bile izložene direktnoj seksualnoj objektivaciji, muškom pogledu i neposrednim fantazijama - i ne samo fantazijama - što je impliciralo izvesno gubljenje respektabilne pozicije, i osnaživalo predstave o pevačicama kao ženama „lakog morala“ (v. Grujić 2009, 97).

Tako, scenski identiteti najpoznatijih pevačica nisu sasvim odgovarali idealnim narativima. Kafana je bila glavni problem, ali ne i jedini. Počecu od Lepe Lukić. Lepu su zvali kraljicom narodne muzike, a tako se i sama predstavljala. Slikala se i reklamirala sa krunom, u opancima. Medijska slika o njoj nije bila savršena. Novinari su je opisivali kao avanturistkinju, kockarku, boemku (v. Luković 1989). Imala je nekoliko brakova, nije imala dece, i nije krila svoje probleme sa alkoholizmom. Ipak, njoj se praštalo jer ju je, kako je sama govorila, „izabrao narod“ (Luković 1989, 205), i bila je „iz naroda“, pa je i imala slabosti kao on, obične ljudske slabosti (Grujić 2009, 101). Međutim, ove „obične ljudske slabosti“ su zapravo bile rodno kodirane. Alkohol i kocka su smatrani „muškim“ porocima. Lepa je, dakle, bila žena koja je imala muške

poroke, ali je za to imala legitimitet, jer je bila žena koja je uspela u muškom svetu, ili kako je rekao jedan moj sagovornik, koja se za uspeh „borila muški“. Naime, kad sam razgovarala sa muzičarima koji su je poznavali ili s njom radili, opisivali su je kao „ortaka“ i „cara“, dakle bila je simbolički maskulinizovana – ne kao muškarača, već žena s legitimitetom da se ponaša kao muško, jer je bila „deo ekipe“ i „imala stav“, i jedan gotovo androgini kapacitet preživljavanja/samoodržanja i žilavosti. Luković je naveo da je s njom nastupio kraj objektivacije pevačica (Luković 1989, 212). Kako je rekao jedan od mojih sagovornika, bila je „mangup“ - žena koja je uspela u muškom svetu, a da nije postala muškarača, i upravo to što je percipirana kao da je zadržala neki zamišljeni ultimativni feminitet joj je davalo legitimitet da se povremeno ponaša van određenih normi. S druge strane, nije se govorkalo o njoj kao promiskuitetnoj. Nije smatrana ženom lakog morala, nije kršila norme decentnog seksualnog ponašanja za ženu, dakle one koje su smatrane najvažnijim, pa je i to doprinosilo da se „ljudske slabosti“ odnosno „muški poroci“ oprostite, štaviše, postanu deo njenog šarma. Njen lik odnosno scenski identitet je dakle pikareskni jer je imala mane, jer su one donekle i doprinele uspehu, i nije „naivan“ i „detinjast“.

U njenim pesmama je seksualnost kontrolisana, nije eksplicitna ali je naznačena (očekuje se da je dragi pogleda ili zagrlji, o poljupcu ni govora). Prisutna je očaranost ljubavnom vezom („Od izvora dva putića vode na dve strane, ne znam kojim pre bih stigla do tebe, jarane“) i razočaranje istom („ružu moju i ne gledaš, mene zaboravljaš“) kao najava trendova u NKNM, kraj naivnosti i nevinosti o kome je pisao Čolović. Na ljubav se u rustikalnim i mahalskim pesmama gleda prospektivno, kao na obećanje sreće i zalog budućnosti, a u „novim kafanskim“ iliti NKNM retrospektivno, na osnovu gorkog iskustva (Čolović 1985, 220). Uprkos blagoslovu zajednice (čija je metonimija draganova majka),<sup>34</sup> ljubavna veza propada. Međutim, kako su i seksualnost i razočaranje zbog propasti ljubavne veze kontrolisani, oni ne narušavaju ultimativne rodne kodove i omogućuju ženskom subjektu da zadrži dostojanstvo.

Lepu su zvali „Slavuj iz Miločaja“, a srodni tropovi (slavuj, lug, selo, šuma, vinograd, voćnjak) su i slikali pastoralnu zamalo-pa-idilu u njenim pesmama, što je bio

---

34 „Dala mi je od sveg srca cvet iz bašte vaše/uzmi, uzmi, 'rano moja/ti si zlato naše.“

važan topos NKNM u to vreme. Njen scenski identitet je i u vreme najveće popularnosti ostao čvrsto vezan za selo (v. Grujić 2009).<sup>35</sup> Ipak, uspevala je u svom imidžu i narativima koji su je pratili da pomiri poroke koji su bili u opreci sa tradicionalnim standardima ženskosti, morala i dostojanstva.

Silvana Armenulić je bila Lepina glavna konkurentkinja. Njihov antagonizam je bio preteča svih velikih estradnih rivaliteta iz narednih decenija, kao Brena : Vesna Zmijanac osamdesetih, Dragana Mirković : Ceca Ražnatović devedesetih, ili Ceca : Jelena Karleuša, Seka Aleksić : Karleuša dvehiljaditih. Petar Luković je naveo da je rivalstvo bilo „montirano“ i šaljivo, i da su zapravo bile prijateljice (Luković 1989, 205). Jedna je imala kolumnu u *RTV Reviji*, a druga u *Novostima*, pa su mogle i direktno da odgovaraju jedna drugoj, a da javnost to prati putem medija, kao što savremene zvezde poput Seke Aleksić i Jelene Karleuše „ratuju“ na društvenim mrežama, na uvid publici.

Silvana je negovala drugačiji imidž od Lepe. Dala je sebi umetničko ime po italijanskoj glumici Silvani Mangano, što je već impliciralo da je uzore tražila u globalnom šou biznisu, odnosno „na Zapadu“, a ne u lokalnom melosu i tradiciji. Njen zaštitni znak su bile mini suknje (koje je Lepa navodno osuđivala, v. Luković 1989) i duboki dekolte - dakle imala je seksualizovaniji imidž. Mini suknje i dekolte su bili prihvatljivi, a za poziranje u kupaćem kostimu je već morala da se izvinjava publici (ibid.). Nije bila model čvrste, žilave, simbolički maskulinizovane žene poput Lepe, nego bliži stereotipu ženstvenosti, krhkiji i ranjiviji. Ni njen scenski identitet nije bio „detinjast“ ni „naivan“.

Tekstovi Lepinih pesama su aludirali na poznatu, sigurnu, skoro pa idiličnu seosku sredinu, dok je Silvanin scenski identitet odslikavao nesigurnost žene koja se

---

35 Kako njena karijera traje već decenijama, međutim, to se donekle promenilo, u smislu da je u nekim fazama, bar po sećanjima nekih mojih sagovornika, postala oličenje otmenosti, koja nije iz asocijativnog repertoara vezanog za selo. Jedna moja sagovornica se, recimo, seća da je krajem osamdesetih Lepa bila „pojam za damu, oličenje elegancije. Nosila je te neke šeširiće, ma... Verovatno je to bilo kič, ali je ona baš važila za elegantnu, i tako sve što uz to ide. Imala je na omotu za *Čaj za dvoje* taj kao šešir, pa vidim to čaj za dvoje, znači pije čaj k'o Englezi, ne kafu, meni to značilo da je dama (smeh). I nekako nije izgubila dostojanstvo, bar ne do ove *Farme*. Pa čak i tu, nekako se izvukla da ne bude baš skroz prostakuša kao Eva Ras, zar ne?“ Donekle se razvezala od sela kao elementa imidža, ali očuvala je karakteristike percipirane kao najbitnije: dostojanstvo, uzdržanost, pristojnost.

uspinje na društvenoj lestvici u urbanizovanom, modernom, rapidno menjajućem svetu – ona je poreklom iz provincije (Doboja), uspela u velikom gradu (Sarajevu pa Beogradu), ali je i dalje žrtva „ženskog usuda“, tragedije koja se sastoji u tome da uvek u ljubavi daje više no što dobija zauzvrat. I ona je koristila reference na publiku kao „narod“ koji ju je birao, odnosno govorila je da je pevala „u ime naroda“, ali su izgleda ona i njen tim bili svesniji da se i taj „narod“ menja. Dok je Lepin scenski identitet bio čvrsto ukorenjen u šumadijskoj rustikalnosti, Silvanin je bio urban i vesternizovan, i mnogo moderniji.

Važan motiv Silvaninih pesama je topos nesrećne, nedovoljno uzvraćene a večite ljubavi, neprolazne kao prokletstvo. Ženski subjekt sam bira partnera, ne treba mu nužno blagoslov zajednice, ali i ovaj emancipacijski momenat je samo drugi put ka patnji zbog ljubavi - večitom ženskom usudu. Kako bi rekli Đurić i Ćirić za tekstove kasnijih izvođačica (Đurić i Ćirić 2014) – ljubav je sila koja se ne da iskontrolisati, a to je, dodala bih, i patnja zbog ljubavi. U tom smislu, deterministički lanac se ne može prekinuti.

Njena najpoznatija pesma je *Šta će mi život (Noćas mi srce pati)*, koju je napisao Toma Zdravković:

Šta će mi život bez tebe, dragi  
kad drugu ljubav ne želim da imam  
sanjam te, sanjam skoro svake noći  
samo si ti u srcu mom  
Noćas mi srce pati  
noćas me duša boli  
teško je kad se voli  
kad ostaneš sam

Ovde, a i inače u Silvaninim i mnogim drugim pesmama ovog perioda, žena ne pozicionira nužno sebe kao žrtvu, bar ne kao žrtvu muškog subjekta. Ne okrivljuje muškarca za ponašanje prema njoj. Nema provala besa ili „prozivki“ koje će postati karakteristične za turbofolk. U tom smislu, postoji afektivna uzdržanost. Negativne

afekte zapravo okreće ka samoj sebi, uplovljavajući u melanholiju, setna, mračna, fatalistička raspoloženja.

U ovoj, kao ni u drugim Silvaninim pesmama, nema prostorne lokalizacije. Narativ iz pesme bi se mogao odigravati bilo gde. Nema označitelja seoskog krajolika. Razvezivanje od preciznih prostornih referenci otvara put univerzalizaciji, širenju referentnog kruga, mogućnosti za interpelaciju različitih subjekata u kontekst pesme.

Međutim, ako nema prostorne, ima vremenske specifikacije. Stih „*Noćas mi srce pati*“ konkretno, neposredno locira subjekta pesme u centar pažnje slušalaca, kako briljantno analizira Marija Grujić, postavljajući čitavu situaciju u jedan određeni trenutak („noćas“) – trenutak izvođenja pesme, dajući joj scenski efekat, ilokutorni efekat oslovljavanja nekoga (Grujić 2009, 109). Ovaj efekat poziva slušaoca da se u trenutku izvođenja u potpunosti identifikuje sa subjektom pesme. Naizgled konkretna vremenska specifikacija opet nije nimalo konkretna – „noćas“ može biti bilo koja noć – ali je baš zato interpelativna. Poziva nas da se uživimo u „sada“ i „ovde“, a „sada“ i „ovde“ mogu biti bilo kad i bilo gde.

Pored značenjskih slojeva, afektivni kapacitet pesme je jako važan. Refren je intenzivan, i ne samo da poziva na identifikaciju sa subjektom pesme, nego pokreće i na adekvatno ponašanje odnosno pridruživanje izvođaču u kafani – pevanje, dizanje ruku, lomljenje čaša, ne na smirenu i pasivnu recepciju. U odnosu na kontrolisanu seksualnost i patnju, odnosno čulnost iz Lepinih pesama, kod Silvane je manje (samo)kontrole. Ona je i dalje prisutna, ne gubi se dostojanstvo, ali popušta. Kod Lepe je patnja naznačena i uzdržana, kod Silvane unapred već priznata.

Kako navodi Hofman, za razliku od Lepe koja je bila pretežno popularna u Srbiji i Bosni, Silvana je bila zvezda u celoj Jugoslaviji (Hofman 2013, 300). Takođe, kad sam radila terensko istraživanje u kafani, definitivno je naručivano više Silvaninih pesama nego Lepinih, i tražene su mnogo češće. *Šta će mi život (Noćas mi srce pati)* i *Ciganine, ti što sviraš* su bile praktično obavezne, a bile su popularne i *Rane moje, Srećo moja, Grli me, ljubi me, Srce gori jer te voli, Ludujem za tobom*, dok je od Lepinih tražena samo *Srce je moje violina*. Mislim da su gorenavedeni faktori upravo uzrok prostornoj i vremenskoj dominaciji u odnosu na Lepu – bolje „hvatanje

priključka“ sa modernizacijom života u SFRJ i njenim ubrzanim korakom, oslobađanje od seoskih referenci, tematizacija gotovo ontološke ženske patnje zbog ljubavi, ali i direktnija reprodukcija heteronormativne paradigme kroz seksualizovan, ženstveni imidž. Njene pesme su bolje odslikavale savremenost, život u modernosti, bile prilagođenije modernizaciji, promeni, urbanom kontekstu, toposu univerzalne ženske patnje zbog ljubavi. Lepa je simbolički dugo (ako ne i zauvek) ostala članica seoske zajednice, simbol tradicionalnih vrednosti (uz sve kontroverze koje su je pratile), a Silvana se vezala za modernizaciju, versterinizaciju, društvenu promenljivost i pokretljivost. Otuda i njen uspeh van Srbije, i bolji rezultati njenih pesama na testu vremena.

### **4.3. Cenzura, kič i šund, patriotizam i narodnjaci**

Silvanin život je imao tragičan kraj – 1976. godine je poginula u saobraćajnoj nesreći u kojoj su stradali i njena sestra, takođe pevačica Mirjana Barjaktarević, i violinista Rade Jašarević. Kako je u tom trenutku u jeku bila borba protiv kiča i šunda, za koje je NKNM smatrana oličenjem, njihova smrt uopšte nije pomenuta na televiziji, osim Jašarevićeve kao „violiniste, šefa narodnog orkestra RTB, člana njihovog (televizijskog, prim. M. M) kolektiva“ (Luković 1989, 215). Niko sa televizije se nije pojavio ni na sahrani. Ovaj svojevrsni paradoks je reflektovao poziciju „narodnjaka“ u društvu – bili su slavni, izveštavalo se o njihovim privatnim životima do detalja, mogli su se dokazati kao umetnici i radnici, i izboriti se za svojevrsnu respektabilnost, ali to nije bilo dovoljno da zavrede puno dostojanstvo reprezentativnih subjekata socijalizma, a kamoli da budu nacionalni simboli i da dominiraju televizijskim programom. Zbog visokih tiraža i popularnosti, država je tolerisala NKNM, ali je zbog „nekulturnog“ karaktera ograničavala njenu vidljivost u medijima – bar na televiziji kao formalnijem mediju od štampe ili radija. U štampi, koja je podrazumevala veći broj glasila nego televizija, situacija je bila nešto drukčija, kao što smo videli na primeru časopisa *RTV Revije* i *TV Novosti* koji su zvezdama NKNM davali da pišu kolumne i pratili sitne pojedinosti njihovih života, uključujući međusobne razmirice. Na radiju je sa privatnim

stanicama došlo do velike popularizacije NKNM. Na državnom radiju, kao i na televiziji, su ovoj muzici uglavnom bili posvećeni specijalni formati. Odnos zvaničnika je uvek bio u određenoj meri rezervisan, a krajem šezdesetih je počela borba protiv „kiča i šunda“, što je uključivalo i izvođače NKNM.

Naime, 1971. godine je donet tzv. Zakon protiv šunda, a iste godine je u Kragujevcu održan Kongres kulturne akcije “gde su osuđene sve kategorije popularne kulture kao kič i šund“ (Đurković 2002, 277-8), a tražila se i zabrana novokomponovane muzike, kao i stripa, pulp literature itd. Organizatori su ovaj kongres predstavili kao neki oblik kulturne revolucije usmeren protiv imperijalističko-buržoaske propagande i povratak marksističkim korenima. Pojam kiča je definisan dosta neodređeno, odnoseći se na „sve vrste umetničkih dela smatrane estetski osiromašenim i moralno sumnjivim, koja snižavaju estetski karakter nekog dela“ (Ivanović 1973, 191), a šunda još neodređenije, pa su se neki žalili da zakon o šundu donet pre nego što je definisano šta je sam šund<sup>36</sup> (Hofman 2013, 296). Od tada se diskurs borbe protiv kiča i šunda zapravo često mobilizovao, ali paralelno s tim, i tržište je nastavilo da diktira svoje zakone, koliko god to ne bilo po volji jakobinski nastrojenim emancipatorima. Konkretnije mere su stigle 1974. godine, kad je na Desetom kongresu Saveza komunista Jugoslavije održanom u Beogradu, najavljena borba protiv svih oblika nacionalizma, kulturnog kiča i šunda, kao reakcije na međunacionalne tenzije i krizu u kulturi. Posebno problematičnim su proglašeni „kulturni žanrovi niskog kvaliteta“, u šta su spadale knjige, filmovi, časopisi, ali i komercijalni muzički žanrovi poput NKNM.

Od šezdesetih su „ozbiljne teme“ poput Drugog svetskog rata, Narodno-oslobodilačke borbe, socijalističke revolucije, partizanskog heroizma ili jugoslovenskog identiteta našle svoje mesto u popularnoj kulturi. Ranije je ona smatrana nepodobnom za to, ali situacija se promenila. Žanr tzv. zabavne muzike je bio prvi koji je korišćen za širenje patriotskih sentimenata (v. Hofman 2013, 290). Kako smatraju neki autori, zvanična propaganda je brzo asimilovala sve „omladinske“ žanrove, pa je i zabavnu muziku zvanično „uzgajala“, a potencijalna subverzija je pretavara u kontrolisani

---

36 Neću detaljno ulaziti u kritike, ali bile su brojne – od nedefinisanosti pojma, preko argumenta da je šund neizostavni deo industrijske kulture, do toga da je on ovim merama samo pospešen – jedino će za njega morati da se plaća. Za primere videti Vučetić 2016.



otpor (v. Hofman 2013, 290; Mišina 2013, 32; Ramet 1999). Ipak, liberalizacija državne politike prema diseminaciji patriotskih sentimenata putem popularne kulture se nije odnosila na NKNM. Među cenzurisanim pesmama iz perioda SFRJ, kao i zvanično proglašenim za šund od strane Komisije za šund, našle su se pesme o Jugoslaviji koje su izvodili Silvana Armenulić i Toma Zdravković.

Pesma *Jugo, moja Jugo* iz 1971. u Silvaninoj interpretaciji je postala hit. Na prvi pogled, njen „narodni“ karakter nije delovao kao da bi mogao da zasmeta autoritetima pošto, kako piše Hofman, „tematika i način postajanja pesme je u potpunosti bio u skladu sa 'samoupravnim obrascem' – tekst je nastao u narodu, dok je izvođač izabran glasanjem čitalaca časopisa 'TV Revija'“ (Hofman 2013, 301). Autorka teksta pesme je bila gastarbajterka na privremenom radu u Nemačkoj koja je skupljala novac za lečenje, a *RTV Revija* je pokrenula dobrotvornu akciju izbora melodije i izvođača. U glasanju su učestvovali čitaoci, ali i muzički profesionalci i pesnici. Za izvođača je izabrana Silvana. Uprkos idealtipskom, samoupravnom, „narodnom“ nastajanju pesme i više nego dobrom prijemu kod publike, nakon prvih koncerata je skinuta sa programa RTV Sarajevo, onda i RTV Beograda, pa drugih medija, uz obrazloženje da je „bez pesničkih kvaliteta“ i da predstavlja „jevtino (sic!) navlačenje publike“ (Luković 1989, 214), a Silvani je zabranjeno da je izvodi na koncertima, kao i izdavaču Jugotonu da je reklamira. Formalno ju je zabranila urednica RTV Beograda „zbog banalnog teksta“ (Luković 1989, 214), navodeći da je u pitanju njen lični sud i da će „Silvanu pustiti sa svakom drugom pesmom“, ali ne i sa ovom (ibid.).

Toma Zdravković je 1978. snimio pesmu *Jugoslavijo* za koju su urednici inicijalno odobrili da bude snimljena, ali je ubrzo nakon objavljivanja proglašena za šund i nikad nije emitovana u medijima. Problem je bio imidž Tome kao kafanskog pevača (Hofman 2013, 303).

Prvi uspešni primer uvođenja patriotskih sadržaja u NKNM je bila kompozicija *Jugoslavijo* Milutina Popovića Zahara u izvođenju Danila Živkovića.<sup>37</sup> Iako je isprva naišla na negativne reakcije, dopala se Titu, a i za razliku od Silvane i Tome, koji su imali žig kafanskih pevača, Danilo Živković i Zahar su imali reputaciju ozbiljnijih

---

37 Imala je isti naziv kao ona koju je snimio Toma Zdravković, ali je u pitanju druga pesma.

umetnika. Živković je bio član partije i izvršnog odbora Udruženja estradnih umetnika, a Zahar violinista i rukovodilac jednog od najpopularnijih amaterskih orkestara. Lične biografije i konekcije su omogućile legitimitet njihovom poigravanju sa cenzurom i fleksibilizaciju pravila, ali mislim da je važan bio i manjak veze sa kafanom, i to što nisu bili sinonim za NKNM, kao Silvana i Toma, njene najveće zvezde. Silvana i Toma bi predstavljali svojevresno asocijativno breme jer bi se pesma vezala uz njihove likove, pošto su bili isuviše poznati. Izvedeći patriotsku pesmu, odobrenu od strane urednika i komisija, oni bi postali neka vrsta legitimnih nacionalnih simbola, a to nije bilo poželjno. Nije bilo zamislivo da Silvana Armenulić izjednači sebe sa Jugoslavijom kao Brena osamnaest godina kasnije u pesmi *Jugoslovenka*. Danilo Živković nije bio tako velika zvezda da bi se pesma koju izvodi automatski asociirala s njim. Pesma *Jugoslavijo*, koju su kasnije izvodili drugi izvođači, je danas razvezana od njegovog lika, a kompozitor Zahar je definitivno zadobio legitimitet kao figura pogodna za afirmaciju jugoslovenskog identiteta, pa je komponovao još neke hitove o Jugoslaviji - *Živela Jugoslavija* i *Hej, Jugosloveni*.

Takođe, Silvana i Toma su bili deo „divljeg“, još uvek ne sasvim regulisanog tržišta, a Živković i Zahar su pripadali formalnim strukturama, pa su samim tim i bili podobniji za zvanično aminovanu propagandu patriotizma. Oni su dokazivali svoj profesionalizam na formalno legitimnim mestima - u televizijskim orkestrima, partiji i formalnim organizacijama kao Udruženje estradnih umetnika, a ne u kafani.

Pored pobrojanih, šta su bili problemi sa narodnjacima? Iako su bili cenzurisani u smislu da su pojedine pesme „zbog niske umetničke vrednosti“ skidane s programa, oni nisu smatrani politički problematičnim (Jaњетовић 2010, 86), ali su bili neplanirano/nehotično subverzivni za socijalističku ideologiju, i to ne na „frontu“ gde bi se to očekivalo – afirmaciji nacionalnog<sup>38</sup> - već zapadnjačkim hedonizmom svog stila života prikazivanim u medijima (Jaњетовић 2010, 87). Naime, sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka zvezde su odudarale izgledom od svoje publike, upadale u oči raskošnim odevanjem i stilom života; nisu više bile „jedne od nas“, već ideal kome se teži (Dragićević-Šešić 1994,107-115; Jaњетовић 2010, 87; Прица 1991,

---

38 Na primer, pesma *Jeremija* o vojniku Soluncu (tj. veteranu sa Solunskog fronta iz Prvog svetskog rata) je okarakterisana kao četnička, a njenom izvođaču Tozovcu je na neko vreme oduzet pasoš.

91). Ali osim ovih, postojali su i oni koji su negovali imidž običnih ljudi iz naroda, i donekle i dalje promovisali ideale marljivosti, skromnosti i jednakosti – iako su socijalne i ekonomske razlike njih i publike bile vidljive. Estradne zvezde i sportisti su odstupali od socijalističke doktrine nagrađivanja prema radu (Јањетовић 2010, 88). Međutim, dok su sportisti bili nacionalni simboli i njihovi uspesi su se dali prisvajati, uspeh estradnih zvezda je bio individualizovan. Praktično, estradni radnici su bili jedan od najvidljivijih pokazatelja raslojavanja društva.

Kad se ovo ima u vidu, postaje jasno zašto su pikareskni narativi poput biografija najpoznatijih narodnjaka i problematični i privlačni kao svojevrsna „iskušenja socijalističkog raja“. Pikareskni junaci su omiljeni jer su heroji „malih, običnih ljudi“, potiču iz njihovih krugova i postižu što oni žele, a publika prihvata da se na tom putu moraju praviti moralni kompromisi, pošto oficijelna pravila, ili još pre realne okolnosti, onemogućuju legitiman društveni uspon za određene subjekte. Ovo prihvatanje je pre na nivou afektivnih mehanizama nego svesnih izbora. Oni su, s druge strane, problematični jer afirmišu i moralne kompromise i „brz“ odnosno nezaslužen uspeh. Brz uspeh i brza potrošnja lako postaju predmet osude. NKNM zvezdama je zamerano nemoralno ponašanje, ali u kodu ekonomskih režima, ne samo rodnih.

Ipak, nađen je način da se „višak para“ uzme od njih. Kako je uveden porez na kič i šund, mnogo narodnjaka je dodatno oporezovano, i onda su od toga finansirane ustanove „visoke“ kulture poput biblioteka itd.<sup>39</sup> Zahvaljujući narodnjacima i ogromnom kapitalu koje je ova industrija obrtala, finansirane su kulturne aktivnosti koje inače ne bi mogle biti plaćene. Novina je bila da su aktivnosti procene kvaliteta i podobnosti sad samo formalizovane, a kulturne prakse na udaru – finansijski sankcionisane. Komisije za kič i šund nisu imale striktno definisana uputstva niti pravila kojima su se rukovodile, nego su odluke često donosile na osnovu ličnog suda članova. Kako kaže Hofman, pošto je operisala u prostoru između zvaničnog negiranja i faktičkog praktikovanja, cenzura je često funkcionisala na bazi afektivnih mehanizama,

39 Prema Zakonu o izmenama i dopunama Zakona o republičkom porezu o prometu robe na malo, određen je republički porez u visini od 31,5%, dodat mu je federalni od 12, 5%, sa mogućnošću da opština uvede 50%, što je bio maksimum. Takođe, uveden je član 5 po kom se ne plaća porez na proizvode od posebne „društvene i kulturne vrednosti“. Sredstva od poreza na promet koja pripadaju opštini (22%) i Republičkoj zajednici obrazovanja (6,5%) su se koristila za kupovinu knjiga, za biblioteke i univerzitetske udžbenike. V. Službeni glasnik 1971, 1311.

a ne striktnih strategija (Hofman 2013, 284). Kulturna politika nije bila precizna ni striktna, pa je i dovodila do nekonzistentnih odluka, odnosno, moglo je da se desi da određena pesma bude u jednom trenutku slavljena, a odmah potom osuđivana i obrnuto, kako smo videli na primerima pesama o Jugoslaviji.

U principu, NKNM je zamerano da nema edukativnu i emancipatorsku vrednost, nego eskapističku i hedonističku, a baš u tome se, prema zvaničnim narativima, ogledala razlika „prave“, visoke i niske kulture. Glavni strah od umetanja eksplicitnih političkih sadržaja u NKNM, pored raspirivanja nacionalističkih tenzija, je bio da će simboli revolucije biti prikazani na neukusan način. Ona je upravo bila pokazatelj transformacije društva i svakodnevnog života novoformirane radničke klase, sa svim vrlinama i manama: braka i porodice, odnosa sela i grada, otuđenosti u gradu, rastućih potrošačkih tendencija u društvu. Ne slažem se sa Čolovićem da su porodica i ljubav uvek slavljani u NKNM pesmama, jer kritika patrijarhata i tradicionalnih modela rodni odnosa postoji, iako implicitna. Kako sam već analizirala, postojalo je manje-više uvreženo implicitno verovanje da NKNM autori i izvođači dolaze iz naroda i stvarno ga reprezentuju, te da ta slika ne odgovara glavnim ideološkim narativima. Ova muzika nije trebalo da predstavlja odraz narodnog duha, kao folklor ili izvorna, ali je smatrana muzikom koju narod najviše sluša i voli, dakle onom koja odražava njegove stvarne želje. U osnovu straha od narodnjaka je strah od toga šta je narod. Ines Prica je svojevremeno pisala o „šoku“ koji su u medijski prostor unosili „narodnjaci“ svojom „neadekvatnom upotrebom“ vizuelnih označitelja, u pogledu izgleda, pogotovu što je ova upotreba bila obeležna težnjom za usavršavanjem (Прица 1991, 88), odnosno za urbanizacijom i modernizacijom imidža. Modernizacija je ovde potencijalno neuspešni performativ. Strah od (popularnosti) narodnjaka je strah od potencijalno neuspele modernizacije i emancipacije „naroda“, tj. od otkrivanja eventualnog neuspeha ovih procesa, „neadekvatne“ modernizacije naroda, čiji su predstavnici NKNM izvođači. NKNM je upravo i nazivana „folklorom prelaznog perioda“, fazom do pune osvešćenosti jedne klase, gde bi NKNM bila „prelazna forma između izvorne narodne i pop muzike“ (Kos 1972, 63), a Vidić Rasmusen ističe da je pridev novokomponovano davan onome što je smatrano privremenim (Vidić-Rasmussen 1995, 242). Kad već nije mogla konfuzna kulturna politika države, mnogi su se nadali da će neka vrsta

prosvjećene privatne inicijative „uvesti red“ i „emancipovati“ publiku, ali to se nije desilo.

#### 4.4. Rod na socijalističkoj estradi – pozna faza

Prosvetiteljski nastrojeni kritičari su se nadali da će privatna inicijativa emancipovati šou biznis odnosno tržište, i konsekventno narodne mase, i odučiti ih od šunda tj. narodnjaka. Do kraja osamdesetih proizvodnju popularne muzike su kontrolisale velike muzičke izdavačke kuće koje su se vodile kao društvena svojina (Jugoton, PGP RTB koji je kasnije postao PGP RTS, Diskoton i još neke). Među prvim privatnim izdavačkim kućama su bile Komuna i Kamarad, osnovane 1984. godine. Pojavile su se tek u tom trenutku iako privatni oblik svojine nad sredstvima za proizvodnju u jugoslovenskom socijalizmu zapravo nikada nije u potpunosti ukinut, ali je bio strogo kontrolisan nizom administrativno-fiskalnih mera i ekonomskom državnom politikom. Privatno preduzetništvo je bilo omogućeno, ali do nivoa malih porodičnih manufaktura (Matić 2007).<sup>40</sup> Tako se i osnivanje prvih privatnih izdavačkih kuća Komune i Kamarada predstavljalo u prihvatljivom zakonskom okviru, a ne kao pokretanje privatnih firmi za sticanje profita. Komunu je osnovao estradni menadžer Maksa Čatović sa deklarativnim ciljem „promovisanja tada najvećeg jugoslovenskog kompozitora Kornelija Kovača i njegovog kreativnog tima, kao i pomoć u dobijanju više umetničkih sloboda“,<sup>41</sup> dok su Kamarad osnovali Goran Bregović i Zdravko Čolić, kao „zanatsku zadrugu za proizvodnju muzike“ - odnosno kako je javila *RTV Revija*, „'Kamaradi' Bregović i Čolić, ipak, nisu osnovali izdavačku kuću, niti imaju fabriku za štancovanje ploča, kasete i omota,“, pa su se zbog toga udružili sa Diskotonom, koji je konsekventno zaratio sa Jugotonom, njihovom bivšom kućom.<sup>42</sup> U tom momentu u Jugoslaviji je bilo čak devet izdavača „nosača zvuka“, ali samo tri su imala svoje

---

40 Pored toga, u Jugoslaviji je bilo registrovano 225 ugovornih organizacija udruženog rada čiji su osnivači bili individualni vlasnici sredstava koji su udružili svoj rad i sredstva sa radnicima zaposlenim u takvoj organizaciji, a koja su, kako kaže Bolčić, imala suštinsko značenje privatne firme (Bolčić 2002, 112).

41 [http://www.vreme.com/arhiva\\_html/457/16.html](http://www.vreme.com/arhiva_html/457/16.html)

42 <http://www.yugopapir.com/2014/11/kako-su-zbog-kamarada-zdravka-colica-i.html?m=1>

kapacitete za proizvodnju: Jugoton, PGP RTB i Diskos. Kad je zadovoljen prihvatljiv pravni i diskurzivni okvir za razvoj privatne inicijative u šou biznisu, nije došlo do promocije ličnih stilskih preferenci sofisticiranih ključnih scenskih aktera, kako bi voleli prosvetiteljski nastrojani kritičari poput Ivana Ivačkovića,<sup>43</sup> niti do emancipacije naroda prema visokim estetskim sudovima, nego do zadovoljenja potražnje na tržištu bez prosvetiteljskih ambicija. Tako je ova grupa aktera, stasavši i karijeru stvorivši na rokenrol i pop formama, prosto dalje modernizovala i izdavala folk muziku. Komuna je tako do kraja osamdesetih izdala albume Vesne Zmijanac, zvezde u nastajanju Džeja Ramadanovskog, filmove Lepe Brene na video kasetama, a i muziku za Kusturićine filmove koju je potpisao osnivač Kamarada, Goran Bregović.<sup>44</sup> Novi narodnjaci su predstavljali dominantni deo produkcije i izdavačkih kuća u društvenoj svojini: do osamdesetih produkcija NKNM je narasla na 56 posto ukupnog proizvoda jugoslovenske muzičke industrije (Vidić Rasmussen 2002, 169).

Osamdesetih se pojavila i najveća zvezda tj. Lepa Brena, prva koja je uspela da privuče publiku koja inače nije slušala ovu vrstu muzike (Hofman 2012, 23). U vreme kad se desio fenomen Brena, u industriji zabave je, bar u ovoj fazi poznog socijalizma, skoro sve bilo podređeno ukusu potrošača, a da, kako kaže Ivan Velisavljević, taj potrošač nije bio čak ni potpuno obavešten učesnik tržišta.<sup>45</sup> Posleratna Jugoslavija je podsticala potrošački nagon među stanovništvom (Dimitrijević 2016; Duda 2010; Erdei 2012; Hyder Patterson 2011; Vučetić 2012). Vremenom je ipak, kako je pokazano u

---

43 On smatra da je, recimo, Brena u muziku donela „Hirošimu“, ali i „pravi“ šou biznis za koji on ima respekta: „Ukratko, zahvaljujući njoj (Lepoj Breni), Jugoslavija je konačno mogla da kaže kako *zaista* ima šou-biznis, pa makar u tom trenutku bila reč samo o jednoj osobi i samo o jednoj karijeri” (Ivačković 2013, 202). Međutim, „Nepovratno zatrovana skarednošću i karikaturalizmom koje je na početku karijere donela upravo Lepa Brena, takozvana široka publika tražila je sve jače ekstreme, izjednačavajući ne samo pristojnost nego i normalnost sa dosadom.” Šou biznis baziran na tržišnoj potražnji odnosno prihvatanju potrošačkih želja je, dakle, prihvatljiv, štaviše, poželjan sve dok publika ne poželi ono što „prosvećeni“ autor smatra „Hirošimom“, „ekstremima“, i „skarednošću“, a za šta se ne okrivljuje ni maglovito definisano tržište ni njegovi ključni akteri (koji, gle čuda, nisu radnička klasa), već publika zatrovana „prostaštvom“, poistovećena sa najširim narodnim masama, uz previđanje da je prosvećena srednja klasa itekako učestvovala u kupovini, kao i stvaranju i prodaji modernizovane narodne muzike. Ivačković se oslanja na hipotetičku konstrukciju prosvećenog konzumenta jedne pristojne industrije zabave, što je paradoks sam po sebi. Za temeljnu kritiku ovakvog pristupa videti <https://www.beforeafter.rs/drustvo/lepa-brena-film-slatki-greh-trzista-ii-deo/>.

44 Tokom devedesetih je, doduše, pokušala da koliko-toliko mejnstrimizuje pop-rok umesto turbofolka izdajući albume *K2*, *Zdravka Čolića*, *Vudu Popaja*, *Ramba Amadeusa*, *Bajage* itd, ali nije baš uspela u tome. 1996. je ipak izdala album *Cece Ražnatović*.

45 <http://www.beforeafter.rs/drustvo/lepa-brena-film-slatki-greh-trzista-ii-deo/>

prethodnoj sekciji, došlo do raslojavanja i udaljavanja estradnih umetnika od „naroda“. Industrija zabave je rasla, ali su druge privredne grane stagnirale ili opadale, a kritike samoupravljanja su bile sve češće. Usled ekonomske krize, posebno tokom osamdesetih, privredni razvoj, potrošački rast i socijalistički projekat našli su se u sukobu, na štetu poslednjeg. Kako kaže Ivan Velisavljević: „U jugoslovenskom pokušaju trećeg puta (...) promenili su se prioriteti. Potrošnja, ali ne i efikasna i kvalitetna proizvodnja; potrošačko, a ne radničko društvo; jugoslovenstvo, ali ne i socijalizam“.<sup>46</sup>

Brena odslikava upravo ovu promenu prioriteta. Ona se pojavila na estradi ubrzo nakon Titove smrti, u trenutku krize, kad je jedinstvo države bilo pod ne baš skrivenim znakom pitanja, i kad su zatrebali novi simboli jedinstva naših naroda i narodnosti, a oni iz standardnog repertoara socijalističkih ideala više nisu bili dovoljno efikasni. A na Hofman u fenomenu Brena upravo i vidi državni projekat, odnosno otelotvorenje multikulturalističke politike (Hofman 2012). Ja se ograđujem od teze o bilo kakvom tendencioznom planu brendiranja Brene kao jugoslovenskog simbola, pogotovu od samih početaka karijere, ili markiranja kao Tita posle Tita, ali ću pokazati kako je njen scenski identitet konstruisan kao simbol jedinstva, i kakve je još dimenzije otvorio. Kako primećuje Dragičević-Šešić, Brena je predstavljala sliku „svih nas“, „naše mladosti, lepote, radosti, uspeha“, gde su se pojmovi „mi“ i „naši“ odnosili na sve koji bi se mogli identifikovati kao publika (Dragičević-Šešić 1994, 176-7). Ovi pojmovi su shvatani najšire moguće, i u etnonacionalnom i u starosnom i u (pseudo)klasnom smislu.

Što se tiče etnonacionalnog spektra, Brena je imala mnoge pesme u kojima su apostrofirani imaginarni muškarci različitih jugoslovenskih naroda i narodnosti: Bosanac, Mađar, Crnogorac, Srbijanac. Bosanac je ponekad služio kao metonimija jugoslovenskih naroda i prikazivan kao superioran u odnosu na druge, zapadne narode („ljubio me jedan Englez, ljubio me jedan Španac, ali niko k'o Bosanac“). Imala je i pesmu *Jugoslovenka* gde je sebe, kao i u spotu za pomenutu pesmu, predstavila kao otelotvorenje Jugoslavije.<sup>47</sup> Pevala je *Živela Jugoslavija* sa Miroslavom Ilićem, i

46 <http://www.beforeafter.rs/drustvo/lepa-brena-film-slatki-greh-trzista-ii-deo/>

47 Spot se može pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=gsKn5KX6XnU>.

*Jugoslovenka* sa Danielom Popovićem, Vladom Kalemberom i Alanom Islamovićem. Osamnaest godina ranije je bilo nedopustivo da „narodnjakinja“ Silvana Armenulić, peva ultimativnu patriotsku pesmu i eksplicitno poistoveti sebe sa simbolima nacije. Sa Brenom je to postalo moguće.

U pogledu starosne strukture publike, kulturna industrija osamdesetih je bila usmerena i ka deci kao potrošačima, a Brena im se ciljano obraćala (v. Dragičević-Šešić 1994). Njima su bili prilagođeni i neki od proizvoda koji su se prvi put pojavili na jugoslovenskom tržištu u vezi sa muzičkom zvezdom, kao album sa sličicama i lutka sa likom Lepe Brene. Tržište je prošireno na do tad neviđene razmere.

Ćerka radnika, odrasla u malom bosanskom gradu Brčkom, iz muslimanske porodice, Brena je započela karijeru kao kafanska pevačica sa bendom *Slatki greh*, nastupajući uglavnom po kafanama gde se okupljala radnička klasa, ali jednom kad je postala zvezda, počela je da nastupa po cenjenim hotelima kao hotel *Jugoslavija* u Beogradu, kao i na poluprivatnim zabavama za direktore firmi i političare, da bi se na kraju izmestila u hale i stadione. U ovo vreme, prelazak iz kafane na TV je već značio promenu statusa za pevačice, a Brena je bila prva kafanska pevačica koja je postala multimedijalna zvezda, u smislu da se „ovaplotila“ u velikom broju medija – muzici, filmu, industriji igračkaka, albumima sa sličicama, dakle, postavila je potpuno nove standarde uspeha.

U početku, mediji su Brenu doživljavali kao jedru, dugonogu plavokosu Bosanku. Ovaj period njene karijere krase svojevrsna ludička ironija – za početak, nadimak Lepa joj je navodno dao TV voditelj Milovan Ilić Minimaks u nameri da je ismeje kao krupnu, nezgrapnu i neugledno obučenu. Međutim, kako je sa profesionalnim timom krenula da radi na svom imidžu, ubrzo je postala stvarno atraktivna. Za razliku od Dragičević-Šešić koja je u Breninom stilu videla pretežno humor i infantilnost, smatram da je njeno isticanje seksualnosti zapravo bilo jako važan deo imidža, i faktor popularnosti. Ovo je naročito dolazilo do izražaja u nastupima sa bendom, gde je unosila elemente kafanske zabave, kao kad je pevala sedeći na ramenima harmonikaša Saše Popovića. To je bio normalizovani element kafanskog ponašanja, ali su tek sa Lepom Brenom ovakve konvencije kafanskog nastupa prvi put



dobile legitimitet na televiziji, a onda i u koncertnim halama i na stadionima. Kako ističe Marija Grujić, ovaj element performansa nije bio samo seksualan, nego i karnevalski groteskan i parodičan. Naime, Brena je bila izrazito visoka i krupna žena, na štiklama, a Saša Popović sitan i mršav, sa naočarima, nalik na školarca (Grujić 2009, 116),<sup>48</sup> a tog kontrasta su i izvođači bili svesni. Efekat je bio i lascivan i komičan. I Brenine pesme iz ovog perioda su najčešće vesele, šaljive, blago lascivne, uglavnom o ljubavi muškarca i žene, gde dobar seks predstavlja razrešenje svih problema. Čak i ime benda, *Slatki greh*, asocira na seksualni čin, a i na generalnu koncepciju odnosa muškog i ženskog subjekta u tekstovima njenih pesama. U tom kontekstu, Brenu je novinarka<sup>49</sup> Mirjana Bobić-Mojsilović svojevremeno nazvala Ministarkom radosti. Kako kaže Zlatan Delić, njeni humor i parodija su bili infantilni, nikad nisu doveli do ismejavanja, pogotovo ne ismejavanja patrijarhalnog falogocentričnog poretka (Delić 2013).

Dragićević-Šešić je pisala da se Brena erotskom približavala samo kroz humor, bez strasti i patnje (Dragićević-Šešić 1994, 175), ali to nije tačno, pogotovu ne za fazu njene karijere iz druge polovine osamdesetih. U to vreme Brena sve više peva mračne balade, i umesto šorceva sa početka karijere nosi skupe duge haljine. Ovaj trop glamurozne seks bombe koja pati zbog neuzvraćene ljubavi, koji će postati često korišćen u turbofolku, je upravo ona uvela u novu narodnu muziku. Ceo muzički izraz, uključujući i onaj sa početka karijere, zapravo je anticipirao turbofolk, jer je kombinovao pop i rok elemente sa folkom, prevedene u kodove grad : selo, za šta je najbolji primer *Mile voli disko*:

Mile voli disko, disko  
a ja kolo šumadijsko  
da budemo blisko, blisko  
harmonika svira disko

---

48 Pisma iz ovog perioda (tačnije 1984), *Dečko mi je školarac, pa mu šaljem džeparac*, odslikava na šaljiv način situaciju u kojoj mlada radnica finansijski pomaže svog dečka, (budućeg) intelektualca, da se školuje i osvoji blagoslov njene porodice („da te moji vole“). Edukacijski imperativ socijalističkog društva se veselo usvaja. Ona je dominantna u vezi jer „zarađuje hleb“ za njih dvoje, on opet uzima plodove njenog rada i za „školu“ i za dokolicu („da ide u kino da mu bude fino, da svrati posle škole na čašu koka kole“), ali to je sve u redu, jer cvetaju i ljubav i ekonomija.

49 U to vreme je to bila.

Brena, međutim, kako je pomenuto, nije ostala samo muzička zvezda. Za nju je karakteristična multimedijalnost predstavljanja – sve veći broj inkarnacija kroz sve veći broj medija, stvarajući dohodak kroz sve više proizvoda, kao film, album sa sličicama, lutke itd (Dragičević-Šešić 1994, 158). U pogledu aspiracije da osvoji različite tržišne sfere, ona je bila sličnija svetskim muzičkim zvezdama nego domaćim, pogotovu Madoni. Neofolk ili NKNM je u ovo vreme već bio blizak globalnoj pop sceni, a Brena je bila domaći pandan plavušama bujnih oblina sa MTV-a, kao što su bile Samanta Foks ili Kim Vajld. Kod Brene je nekad ismevana prekomerna potrošnja, odnosno zli muški kapitalisti, u izvesnom orijentalizujućem ključu, jer su sa Istoka („Hej šeki, šeki, tako ti Alaha, dovešću te, šeki, do prosjačkog štapa“), ali i Zapada (Englez, Španac). Međutim, iako se ismeva kapitalizam i prekomerna potrošnja drugih, Brena i estradna mašinerija upravo podstrekuju ovakve procese u samoj Jugoslaviji, i to kroz različite medije.

Kako ističu Dragičević-Šešić (1994) i Grujić (2009), nju je odlikovala izvesna politička nevinost. Međutim, ona je bila samo prividna. Brenina politička nevinost nije služila striktno eskapističkoj funkciji kako sugerise Dragičević-Šešić, niti prvenstveno spasavanju jugoslovenskog projekta kako tvrdi Hofman, već je upravo bila nimalo nevin simbol *transformacije* jugoslovenskog društva, u kom je potrošnja imala sve veći prioritet u odnosu na efikasnu proizvodnju, a zvezde su se sve više udaljavale od radničke klase.<sup>50</sup>

Brena je najuspešniji slučaj i najbolji primer instaliranja kafanskih pevačica u TV programe i koncertne hale. Uz nju, zvezde su bile i Vesna Zmijanac, Nada Topčagić, Zorica Marković, Zorica Brunclik, Vera Matović itd, ali je ona najznačajniji primer promene procesa konstrukcije rodničkih identiteta – uvođenja praksi globalnog šou biznisa, modernizacije muzičkog izraza odnosno spajanja folka sa pop-rok-disko formama, seksualizacije imidža, simbolizacije priželjkivanog jedinstva jugoslovenskog društva, ali i njegove transformacije. Ona je prva koja je uspela da zahvati tako širok spektar potrošača, uključujući decu, one koji inače nisu slušali narodnjake i krajeve

---

50 Ivan Velisavljević pokazuje na primeru analize Breninih filmova kako je prešla put od simpatije za radništvo do totalnog otuđenja od njega, čime kao da je najavila svoj status velike privatne poduzetnice, vlasnice franšize Red Bul, produkcijskih kuća ZAM i Grand u postsocijalističkom periodu. Tekst se može čitati na adresi <http://www.beforeafter.rs/drustvo/lepa-brena-film-slatki-greh-trzista-ii-deo/>

Jugoslavije gde narodnjaci navodno nisu bili popularni. Vesna Zmijanac, njena najveća konkurentkinja iz osamdesetih, je imala još otvorenije seksualizovan imidž nego Brena, i pesme sa naglašenim erotskim patosom, pa nije mogla eksplicitno da se obrati deci kao potrošačima. Nije ni imala pesme sa panjugoslovenskom notom. Brena je u svom imidžu sintetizovala najširi mogući raspon ciljanja tržišta, nešto neviđeno u domaćem šou biznisu do tad.

Fenomen koji je išao u donekle različitom pravcu, ali takođe anticipirao turbofolk, je bend/produkcijska kuća *Južni vetar* (skraćeno JV) i izvođači koji su radili s njim (v. Vidić Rasmussen 1996). JV je primer u isto vreme i orijentalizacije i modernizacije narodne muzike, uglavnom stigmatizovan zbog ovog prvog. Izgradio je specifičan scenski identitet svojih muških pevača koji je uglavnom išao ka tropu povređenog muškarca koji proživljava teški kafanski dert (Sinan Sakić, Mile Kitić, Kemal Malovčić, Ipče i Jašar Ahmedovski). Dve najznačajnije pevačice, Dragana Mirković i Šemsa Suljaković, su opet, imale drastično različite imidže. Šemsa je postala poznata kao sredovečna žena, tokom celog radnog veka je ostala uglavnom pevačica radničke klase, nastupala je i u zatvoru. Pored pesama o snažnoj ženi koja prkosi sudbini („Izdali me prijatelji, izdao me brat/izgubila sve sam bitke, al' još vodim rat“), zanimljive su i one koje odudaraju od obrasca nesrećne ljubavi kao sile koja se ne da iskontrolisati. Prepuštanje ljubavi je potpuno, ali voljno i svesno, i ne dovodi do samoponištenja subjekta, tragedije i melanholije („Pristajem na sve, samo kaži, reci šta hoćeš i život traži“, „Ja zbog tebe sve ostavljam, topli dom i tog čoveka“,<sup>51</sup> „Samo tebe volela sam i nikada drugog neću/nema stida, nema srama, još sa tobom želim sreću“). Dragana je postala zvezda već kao tinejdžerka, i tokom osamdesetih uglavnom negovala imidž dobre devojke sa sela. Već je opšte mesto da su njeni prvi spotovi snimani ispred plastu sena ili u mizanscenu seoske kuće.<sup>52</sup> Pesme su oscilirale od veselih o udaji za dragog do onih o nesrećnim ljubavima, ali u tekstovima koje je pevala nije bilo motiva (samo)ponižavanja žene zbog ljubavi, koji će postati čest kod njenih koleginica. Dragana i Šemsa su imale dva radikalno različita, ali komplementarna scenska identiteta koji će savršeno funkcionisati u

51 Ova pesma je iz perioda pre početka njene saradnje sa *Južnim vetrom*, ali se, bar što se teksta tiče, uklapa u obrazac.

52 Uobičajeni nastavak ove rečenice je „(a) posle je snimala spotove u Americi i u lamburdžinju!“

tandemu na kolektivnim turnejama *Južnog vetra*.

Ovakvi procesi konstrukcije identiteta su najavili trendove iz devedesetih. Socijalistička regulativa predstavljanja i moralnosti stavljala je akcenat na talenat i rad pevača i pevačica kao predstavnika „naroda“ – oni nisu smeli previše odudarati od njega. Elementi u biografijama kao kafanski rad, koji su bile predmet najintenzivnije moralizacije, su racionalizovani i pravdani. Seksualizacija, modernizacija i vesternizacija zvezda već su bili uveliko prisutni. Sa Brenom je i proglašavanje nacionalnim simbolima postalo prihvatljivo. Dok se intenziviralo ujedinjavanje pod konceptom nacionalne zvezde, pojačavalo se klasno distanciranje od publike. Devedesete su radikalizovale ove procese i donele neke nove, i to će biti predmet sledećeg poglavlja.

## 5. POP-FOLK MUZIKA, RODNI I NACIONALNI IDENTITETI 1991-2000.

Krajem osamdesetih godina XX veka SFRJ se našla u procesu tranzicije. Pod tranzicijom ili postsocijalističkom transformacijom se obično podrazumeva preobražaj iz socijalističkog društva u kapitalističko. Tranzicija se, dakle, označava kao period ili faza prelaza koja, prema rečima Godelijeja, stvara epohe od izuzetnog značaja u životu jednog društva, budući da se tada pojavljuju novi socijalni i ekonomski odnosi koji pretenduju da zamene stare, ali još uvek postojeće, i da se ustoliče kao opšti uslovi funkcionisanja jednog novog društva (Godelije 1989). Specifičnost procesa postsocijalističke transformacije u bivšoj Jugoslaviji se ogleda u iskustvu tzv. jugoslovenskih ratova, a u Srbiji još i u tome što uključuje dve sukcesivne faze sistemskih promena od kojih prva počinje krajem osamdesetih godina prošlog veka i traje do 2000. godine, kada nastupa sledeća za koju mnogi autori smatraju da je još uvek u toku. Ove faze su nekada u antropologiji nazivane prvom i drugom ili pravom tranzicijom (Kovačević 2007), dok sociolozi za njih koriste termine blokirana transformacija i deblokirana ili zakasnela transformacija (Bolčić 2002a; 2002b; 2002c; Lazić i Cvejić 2004; 2013).<sup>53</sup> Smatram da je značajno da se razmotre promene u konstrukciji rodni identiteta i uloga u toku obe faze i eventualne razlike između njih, a ne samo u odnosu na socijalistički period.

Ekonomsku krizu osamdesetih godina dvadesetog veka u SFRJ je pratio i rast nacionalizama. Sa ratnim sukobima u Sloveniji i Hrvatskoj 1991. godine državna zajednica je, bar u do tad znanj formi, prestala da postoji. Sledeće godine je preimenovana u Saveznu Republiku Jugoslaviju i u njoj su ostale samo Srbija i Crna

---

53 Ja termine tranzicija i postsocijalistička transformacija koristim u istom značenju. Nemam ovde prostora da ulazim u kritiku termina zakasnele transformacije, na primer, koji je normativan, niti na kometarisanje „beskonačnosti“ tranzicijskog odnosno prelaznog stanja, ali se slažem sa Štiksom i Horvatom, na primer, da je cilj transformacije ispunjen u smislu da su jugoistočnoevropska društva stigla na (polu)periferiju globalnog kapitalizma (Štiksi i Horvat 2015). Štaviše, mislim da u nekim procesima prepuštanja kapitalizmu „prednjače“ u odnosu na „centar“. Više o samom procesu postsocijalističke transformacije u Bolčić 1994; Burroway and Verdery 1999; Erdei 2007; Lazić 2002; 2002b; Prica 2007; Prošić-Dvornić 1994; Simić 2014; Štiksi i Horvat 2015; Verdery 1996; Žikić 2007.

Gora. Raspad Jugoslavije nije, dakle, bio singularan događaj, nego niz praksi i procesa koji su se odvijali tokom dužeg vremenskog perioda i u različitim sferama (Allcock 2000; Đorđević 2015; Denich 1994; Gagnon 2006; Jović 2009; Ramet 2005; Ribić 2007; Woodward 2003).

Sukobi u Jugoslaviji se često označavaju kao etnički. Međutim, neki autori, kao na primer Sjuzen Vudvord, smatraju da je zahtev za nacionalnim pravima zapravo bio napad na socijalistički karakter režima, otelovljen u federalnim institucijama i ekonomskoj politici (Woodward 2003, 74). Po Rajku Muršiču, nacionalizam nije bio uzrok, već posledica borbe za Titovo nasleđe<sup>54</sup> (Muršič 2002, 83-4). Ganjon obara argument drevne etničke mržnje ili mobilizacije naroda za rat putem etniciteta pokazujući kako su političke elite u Beogradu i Zagrebu isfabrikovalе sukobe duž etničkih linija kako bi ubrzale društveno-političke promene (Gagnon 2006). U svakom slučaju, socio-ekonomske promene su važne koliko i nacionalizam.

Raspad zemlje se odrazio i na muzičko tržište. Naime, u muzičkoj industriji SFRJ, uprkos regionalnim varijacijama prisutnim u pogledu konzumacije određenih tipova muzike<sup>55</sup>, jugoslovensko tržište je tretirano kao jedinstveno. Isti princip je važio i za druge sfere kulturne proizvodnje. Televizija i štampa su takođe težile homogenizaciji kulturnog prostora pre nego diversifikaciji. Filmski i muzički festivali, kao i drugi događaji, planirani su tako da privuku publiku i potrošače iz cele države (v. Grujić 2009).

Sa raspadom Jugoslavije došlo je do promene u praksama i diskursima kulturne proizvodnje. Formiraju se nacionalna tržišta. Tako je bilo i sa Srbijom, odnosno smanjenom Jugoslavijom koju su sačinjavale Srbija i Crna Gora. U medijima su praktično ostali samo domaći izvođači, dok su oni iz drugih republika skinuti sa programa ili eventualno skrajnuti na privatne televizije poput TV Palma, koje su imale tematske blokove posvećene njima. Tek od 1994. se nova hrvatska (uglavnom dens) produkcija počela puštati na ovom TV kanalu zajedno sa srodnom domaćom, a ne u posebnim sekvencama.

---

54 Ponekad se u literaturi navodi da su to ratovi za jugoslovensko nasleđe.

55 Ljerka Vidić Rasmusen (1995) navodi da je ona uglavnom bila popularna u Srbiji, Bosni, Crnoj Gori i Makedoniji. Slično smatra i Radmila Petrović (1974).

Obrasci društvene mobilnosti su se takođe promenili. Stari, socijalistički narativi postepenog društvenog uspona su podrazumevali dobijanje fakultetske diplome, stalnog posla, braka i porodice, stana. Ova slika je vremenom destabilizovana. Mediji su počeli da favorizuju modele brzog društvenog uspeha, luksuza, vrtoglave potrošnje. Dok se u socijalističkoj Jugoslaviji materijalno postignuće vezivalo za starost i postepeni uspon, mediji su ranih devedesetih počeli da nude skraćenu sliku tog puta. U njima su se sve više pojavljivale slike mladih muškaraca okruženih statusnim simbolima u vidu robe i žena.

Takođe, skraćena je trajektorija uspeha za narodnjake. U principu, pojavljivanje na televiziji je postalo dovoljno za uspeh. Kafansko kaljenje mu nije moralo prethoditi, ali je ono bilo poželjno za održavanje uspeha i ekonomskog kapitala. Uz kafane, folkoteke i splavovi postaju jako popularni i posećeni. Takođe, umnožavaju se TV kanali, pa postaje lakše pojaviti se na televiziji. Za uspeh turbofolka se obično „okrivljuje“ forsiranje na državnim medijima (v. Gordy 1997), ali njegov uspon je zapravo vezan i za pojavu privatnih televizija, pogotovu Palme i Pinka. Prva privatna televizijska stanica Palma je osnovana 1993. Ona je emitovala skoro isključivo muziku<sup>56</sup>, uglavnom turbofolk i narodnjake generalno, a kasnije dens. Selekcija joj definitivno nije bila stroga: tu se moglo naći svašta, od velikih zvezda sa skupom produkcijom do vrlo jeftinih i jednostavnih spotova nepoznatih izvođača.

Ekonomski i politički trendovi su se poklopili u smislu da su u svemu što je identifikovano kao „narod“ nalazili ultimativno legitimacijsko uporište. Ono što je narod navodno hteo, proglašavano je opravdanim. Međutim, kako narod označava istovremeno i naciju i „obične ljude“, ideja naroda, ili običnih ljudi, je često izjednačena sa idejom nacije, etnički determinisane zajednice, i ovaj ambigvitet je usađen i u političku i u svakodnevnu upotrebu pojma (v. Grujić 2009). Dolazi do totalnog zamagljivanja pojmova, i tako se njima lakše i manipuliše.

U svakom slučaju, ono što je „narod“ u ovom periodu navodno hteo su bile zvezde narodne muzike. Analiziraću procese konstrukcije identiteta na estradi tokom

---

56 U noćnim terminima je emitovala porno filmove, i zajedljivi kritičari bi rekli da je to dosta logičan spoj. Oni praktično vide turbofolk kao neki vid muzičke pornografije. Naravno, ima i onih koji u turbofolku kao muzičkoj pornografiji vide pozitivne konotacije.

devedesetih godina. Prvo ću predstaviti rodne uloge u muzici sa ratnom tematikom, zatim u *mainstream* formama folka tokom ratnog perioda (1991-1995) i onda u posleratnom periodu, sve do promene političkog režima 2000. godine. Ovo je vreme etabliranja obrazaca od kojih su mnogi aktuelni i danas.

### **5.1. Rodne uloge u muzici s ratnom tematikom**

Potkulture ranih devedesetih su u delu akademske literature označene kao ratnički šik. Stil potkultura ratničkog šika čini mešavina ulične sportske mode, italijanske visoke mode, crnih rep izvođača, i šljaštećeg glamura (Kronja 2001, 73). Međutim, stilska matrica ratničkog šika kako ju je opisala i definisala Ratka Marić (1998), a prihvatila Ivana Kronja, uopšte nije bila ratnička. U narednom delu ću se pozabaviti materijalom koji se odnosi na samo ratište.

Patriotska muzička produkcija tokom ratova u bivšoj Jugoslaviji 1991-95. uglavnom je bila deo ilegalnog tržišta u Srbiji, što je bio odraz duha da „Srbija nije u ratu“. Ona nije dosegla razmere popularnosti *mainstream* formi kao turbofolk, niti su njeni izvođači postali velike nacionalne zvezde, tako da mislim da je relevantnije analizirati muzičku produkciju praćenu video spotovima nego njihove scenske persone. Tekstovima pesama sa ratnom tematikom je već posvećena naučna pažnja (Ceribašić 1995; Čolović 1993; Longinović 2000), ali video spotovima sa ratišta se skoro niko nije bavio. Oni su jako važni za analizu konstrukcije roda u muzici sa ratnim tematikom, jer „videospot čini jasnijim značenje pesme vizuelizujući tematiku“ (Žikić 2012, 497). Iako ne mora nužno postojati narativno slaganje pesme i video spota, u pesmama i spotovima sa ratnom tematikom koje ću analizirati, oni se gotovo u potpunosti podudaraju.

Izvođač pesama sa ratnom tematikom i zvezda muzičkih spotova produciranim na ratištima, oko njih i za njih, uvek je muškarac. Gotovo je nemoguće pronaći pevačicu koja izvodi patriotske i nacionalističke ratne pesme. Ovo je naizgled paradoks, kada imamo u vidu da su na balkanskoj *mainstream* muzičkoj sceni pevačice i brojnije i popularnije od svojih muških kolega, da se uspon nekih od najvećih ženskih zvezda



desio tokom ratova i da se one često smatraju simbolom veze popularne, tačnije neo/turbofolk muzike i nacionalizma u postsocijalističkom periodu. Međutim, među izvođačima pesama sa ratnom tematikom skoro da ih nema. Kada izvode pesme sa referencom na rat, to su ili tužne ljubavne pesme o željenom povratku dragog sa fronta (*Balada o vojniku* Mire Škorić) ili eksplicitno antiratne pesme (*Neću protiv druga svog*, duet najveće srpske zvezde asocirane sa paroksizmom ratnog nacionalizma, Cece Ražnatović, u vreme snimanja pesme 1992. Veličković, i glumca Rada Šerbedžije).<sup>57</sup>

Ovo potvrđuje parolu Nire Juval-Dejvis da je u ratu „simbolizam na ženama, a akcija na muškarcima“ (Yuval-Davis 1997, 4). Naučna literatura identifikuje folk pevačice kao simbole nacionalizma i time žene dobijaju stigmatu nacionalistkinja i afektivnog pogona nacionalizma, ali ih u militantnoj muzičkoj produkciji skoro nema – glavni nosioci su muškarci. Objašnjenje naizgled paradoksalne hegemonije muških izvođača može se naći u revitalizaciji nacionalističkih narativa i pratećih patrijarhalnih rodnih režima s početka devedesetih godina XX veka.<sup>58</sup> Žensku zvezdu kao aktivnog borca na ratištu i pod oružjem je teško uklopiti u njih (uostalom, žena je na frontu i bilo znatno manje od muškaraca). Drugo objašnjenje možemo naći u tendenciji nacionalističkog diskursa koja konstantno evocira slavnu i herojsku prošlost (McClintock 1993, 65). To znači da novi pevači nastavljaju tradiciju starih pripovedača, simboličke figure poput guslara, prenosnika tradicije epskih pesama o borbama za nacionalnu nezavisnost. Simbolička figura guslara je u tradicijskom repertoaru rodno kodirana kao muška (uz vrlo retke izuzetke). Ove pesme mahom pripadaju žanru narodne muzike, kao još jedan označitelj da je pevač reprezentativni glas naroda (Dimitrijević, u štampi). Njihov muzički izraz pripada pre korpusu novokomponovane narodne muzike nego modernizovanog turbofolka. Otuda nije čudno da muški pevači dobijaju ulogu ratnih naratora, prenosnika poruke o poželjnim modusima ponašanja i

---

57 Ova pesma, svojevremeno emitovana pre *Dnevnika* RTV Sarajevo, je prošla poprilično nezapaženo u Srbiji, i iznova je otkrivena tek 2009, izazvavši polemiku o revizionizmu Cecine medijske biografije i problematičnosti upisa ove pesme u kolektivno muzičko pamćenje ratova. Inače, snimana je verovatno u vreme Cecine veze sa Muslimanom Dinom Samaržiskim, i svakako pre njenog poznanstva sa Arkanom.

58 Kako ističe Sjuzen Džefords pišući o reprezentacijama rata u Vijetnamu u američkoj popularnoj kulturi, one služe prvenstveno reafirmaciji patrijarhata, odnosno remaskulinizaciji muškaraca (v. Jeffords 1989), dakle njihova dominacija u ovakvim diskursima nije nikakva specifičnost Srbije ili Balkana devedesetih godina XX veka.

ideacijskog oblikovanja u ratnom okruženju.

Ovaj blok pesama se naslanja, dakle, na korpus patrijarhalne epske naracije. O tome apsolutno svedoči glorifikacija novih heroja rata i njihovo poređenje sa herojskim figurama iz prošlih vremena u ratnpropagandnim tekstovima i pratećim video spotovima. U ovakvoj simulaciji kontinuiteta, oni slave pripadnost etnonacionalnoj zajednici, genealogiji muških predaka datovanoj do praoca Noja ili barem Miloša Obilića (kao metaforičkog pretka savremenih izdanaka srpske loze), i tlu na kome je ta loza „nikla“, a čije su granice mitski fiksirane, a opet dovoljno rastegljive da uključe sve teritorije na kojima žive Srbi.

Sve ove narative, da upotrebimo ovde formulaciju Džoan Nejgel, „su pisali uglavnom muškarci, za muškarce, i o muškarcima, a (...) žene su, po pravilu, sporedni likovi čije uloge odražavanju maskulinistička poimanja ženstvenosti i mesta koje pripada ženama” (Nagel 1998, 243).

Kakve su to konstrukcije rodni identiteta u militantnom nacionalizmu promovisanom u ratnim pesmama i spotovima koji su ih pratili? Šta bi uopšte bilo „mesto koje pripada ženama“ u srpskom nacionalizmu devedesetih godina i ovakvoj diseminaciji njegovih diskursa? Ni sam srpski maskulinitet nije bio monolitna forma (v. Dimitrijević, u štampi). Vendi Brejsvel ukazuje da je promovisani hegemonijski maskulinitet „pravih“ srpskih muškaraca kontrastiran maskulinitetu antiratnih aktivista, „kontrolisanom i racionalnom pre nego nasilnom, posvećenom više pregovorima nego primeni sile, kosmopolitskom i tolerantnom pre nego parohijalnom i ksenofobičnom, posvećenom pre rodnoj jednakosti nego patrijarhatu“ (Bracewell 2000, 579-580). Džesika Grinberg uspostavlja sličnu opoziciju između dva modela (Greenberg 2006). Međutim, ovakve binarne podele mogu biti opasne, jer impliciraju da postoje samo dve vrste subjektivnih pozicija, i da se rodni identiteti uspostavljaju bilo njihovim prihvatanjem bilo definitivnim otporom, dok je situacija zapravo bila – i ostala – mnogo složenija.

Naime, ni reprezentacija samih „pravih srpskih muškaraca“ nije bila homogena. Čak i kad je reč o konstrukciji maskuliniteta ratnika, Ivan Čolović je identifikovao najmanje tri različita tipa: ratnika „sa dušom deteta”, okrutnog četnika, i pristojnog

oficira-džentlmena (Čolović 2000, 48-56). Kako navodi Olga Dimitrijević, ove reprezentacije su prisutne i u ratnim pesmama, i još više video spotovima, konkretno Lepog Miće, Bajе Malog Knindže i Kapetana Dragana (Dimitrijević, u štampi). Ali, ovi primeri nam takođe pokazuju da, baš kao što konstrukcije maskuliniteta nisu jedinstvene, tako ni slike ženskih uloga – koje su njihova referenca – nisu jedinstvene, iako ih vezuje bar jedna konstanta – da su (p)određene u odnosu na muške.

Flora Antijas i Nira Juval-Dejvis su identifikovale pet glavnih ženskih uloga u nacionalizmu: “(...) biološka reprodukcija članova etničkih zajednica, reprodukcija granica etničkih/nacionalnih grupa, učešće u ideološkoj reprodukciji zajednice i prenos njene kulture, simboličko označavanje etničkih/nacionalnih razlika, i aktivno učešće u nacionalnim borbama” (Anthias and Yuval-Davis 1989, 7). U praksi razgraničenja između ovih uloga nisu uvek jasna, nego se one preklapaju. Takav je slučaj i sa srpskim ratnim pesmama, a još više video spotovima.

Prva pesma i spot koje ću analizirati je *Zapjevaj, majko Srpkinjo*.<sup>59</sup> Transpozicija u viši, apstraktni značenjski kod ovde se vrši dosta lako: iz samog naslova je jasno da je žena, majka - metonimija i metafora nacije.<sup>60</sup> Majka u spotu Lepog Miće je vrlo stara žena, izmučenog, izbornog lica. Težak život u seoskom siromaštvu je utisnuo pečat u njene bore. Ona nosi i maramu – oznaku patrijarhalne tradicije koju poštuje. Obučena je u crno, anticipirajući žrtvu koju njena deca, i ona kao majka, moraju podneti. Zapravo, sasvim je moguće da je crnina njena svakodnevnica tj. da je uvek u žalosti, prizivajući narativ o tragičnoj sudbini srpskog naroda koja zahteva stalne žrtve. One su, opet, neophodne, jer su za dobro kolektiva, i ona očekuje od svog sina da je podnese. On, pevač Lepi Mića, ne sme da je izneveri, ni nju ni svoje herojske pretke o kojima mu je pričala, ispunjavajući ulogu ideološke reprodukcije i prenošenja kulture (v. Dimitrijević, u štampi). On je uverava: “Ti si rodila junaka/Srbina, gordoga ratnika!” dok sede u dvorištu, uz kafu i čašicu rakije.

Čolovićeva zapažanja o reprezentaciji ratnika kao nekoga sa „dušom i licem

59 Može se pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=7-XRM9bdkW4>.

60 Naila Ceribašić smešta većinu rodni konstrukcija u srpskoj i hrvatskoj ratnoj popularnoj muzici u klasični okvir reprezentacije žena kao mirnih i nevinih Drugih u odnosu na muževne borce, najčešće označene upravo kroz odnos majka : sin (Ceribašić 1995; 2000), koji naturalizuje nacionalizovani koncept roda.

deteta ili dečaka“ (Čolović 2000, 67-8) se daju primeniti na ovaj edipalni prizor (v. Dimitrijević, u štampi). Lepi Mića ovde predstavlja oslobođenje od seksualnosti i posvećenost drugim aktivnostima koje su od veće važnosti za kolektiv (Čolović 2000, 68-71), a taj kolektiv je označen preko njegove „majke“ iz video spota. Sin se odvaja od majke, ali razlog njihovog razdvajanja nije druga žena, kako bi eventualno bila u mirnodopska vremena, već rat. On se takođe doteruje ispred ogledala. Ova aktivnost je dislocirana iz svog svakodnevnog konteksta u liminalni. Momak kome je obično važno da izgleda dobro ne bi li osvojio devojkicu, ovde treba da izgleda dostojno držanja očeve puške (v. Dimitrijević, u štampi). On peva:

Kad u borbu krećem, majko  
Nemoj biti tužna ti  
I umjesto suza trista  
Digni samo prsta tri

Dok on peva ove stihove, majka i čini tako. Ona diže tri prsta i blagosilja svog sina da krene u rat. Nepoštovanje ovakve interpelacije, poziva na odbranu srpstva, značilo bi i neposredno nepoštovanje majke. Naime, Naila Ceribašić je, pišući o konstrukcijama roda u hrvatskoj ratnoj popularnoj muzici, primetila da su muškarci uglavnom pokušavali da daju racionalna objašnjenja dok su se žene upuštale u emocionalne zavete i molitve (Ceribašić 2000, 231). To jeste klasični trop reprezentacije rodnog modusa odnosa prema naciji. Zavet odnosno nemo zaklinjanje sina od strane majke u ovom spotu, međutim, prolazi skoro bez ikakvih vidljivih emocionalnih reakcija ženskog subjekta. Individualna osećanja su u službi kolektiva, a potiskivanje materinskih emocija poput brige ili straha je zahtevano ozbiljnošću i veličinom sinovljevog zadatka – borbe i eventualne žrtve za spas nacije.

Mizanscen je takođe važan element konstrukcije značenja i poruka ovog spota. Postoji potpuno narativno slaganje pesme i videa, bez „prošivnih bodova“ koji bi ukazali na eventualno kontradiktorne elemente dva narativa. Integralni tekst o srpskom ratniku mora da se uspostavi kao koherentan. Još u prvom kadru vidimo ruralno okruženje, zelena polja i brda, idiličnu pastoralu, a zatim slike domaćeg prostora tj.

dvorišta. Kako navodi Olga Dimitrijević: „Domaćinstvo je tradicionalno ženski prostor; u ovom slučaju, malo dvorište je metonimija za sve ostale srpske teritorije, a majka simbolizuje i naciju i teritoriju, ona je simbol ugroženog ognjišta i zahteva časnu odbranu, očuvanje nacionalne časti i dostojanstva“ (Dimitrijević, u štampi).

Stara majka, Srpkinja, je očito imala dug i težak život koji je ostavio traga na njenom licu. Ova slika takođe priziva narative o srpskom stradanju kroz istoriju, „od pamtiveka“ pa do danas, „kalemljenje kontinuiteta“. Reminiscencija višegeneracijskog stradanja kroz vekove stoji u skladu sa zapažanjima En MekKlintok o vremenskom paradoksu nacionalizma: on istovremeno evocira slavnu prošlost i juri za progresom. Ona piše da se ovaj paradoks razrešava preko roda, predstavljanjem ove kontradikcije kao prirodne rodne podele, u kojoj žene otelotvoruju pasivni princip kontinuiteta i okrenutosti ka prošlosti, a muškarci aktivni princip i progresivne činioce nacionalne modernosti (McClintock 1993, 66).

Kako zapaža Olga Dimitrijević, spot funkcioniše u potpunosti unutar ovakve matrice (Dimitrijević, u štampi). Stara majka je esencijalistički reprezentovana kao atavistično, „autentično“ telo nacionalne tradicije, inertni pratilac narativa čija je jedina akcija zahtev sinu da i on odgovori na imperativ tradicije. Aktivni subjekti nacionalne borbe, oni koji gledaju napred, potentni i istorični, u spotu su muškarci: Lepi Mića koji kreće u rat, njegov otac koji mu predaje pušku, ostali muškarci koji drže sastanak u dvorištu. Dok majka označava tešku prošlost, muškarci su se okupili da odluče šta da se radi u sadašnjosti, a što će odrediti sudbinu budućih generacija. Majčina starost evocira trop o nacionalnom stradanju Srba kroz vekove, diskurs koji postavlja srpsku naciju kao žrtvu, i posledično dodeljuje ratniku „nevinu devojačku dušu“, baš kao što je Čolović primetio, kao „žrtvenom jagnjetu“ (Dimitrijević, u štampi).

Nevinost ovde zapravo funkcioniše na dvostruki način. S jedne strane, ona označava otklon od zla, nedvosmisleno svrstavanje na stranu dobra, neučestvovanje u bilo kakvim moralno sumnjivim akcijama. S druge strane, ona označava seksualnu apstinenciju, telesnu čistotu. Jedina žena u ratnikovom okruženju je majka koja blagosilja njegov odlazak u rat (podsetimo se da se on doteruje pred odlazak u rat, ne da bi osvojio devojku, već bio vredan odbrane srpstva; doterivanje je, praktično, pripremi

ritual žrtve). Ratnikova seksualnost je trenutno potisnuta militantnošću,<sup>61</sup> ali ta apstinencija i asketizam, to trenutno potiskivanje, odricanje od čulnosti, a eventualno i života ukoliko padne u borbi, ima svrhu omogućavanja dalje etničke ili nacionalne reprodukcije, i ona će se alternativno ozbebediti vojnom akcijom, umesto seksualne aktivnosti koja inače omogućuje mirnodopski kontinuitet i reprodukciju zajednice.<sup>62</sup> Na taj način i jedno i drugo funkcioniše kao esencijalistička oznaka datog maskuliniteta, pošto upućuje na prokreacijsku funkciju i na reprodukciju kao glavnu odliku muškarca – obezbeđivanje što biološke, što etnonacionalne reprodukcije, koje su praktično izjednačene.<sup>63</sup>

Druga pesma i spot, *Ne volim te, Alija* Baje Malog Knindže<sup>64</sup>, prikazuju potpuno drugačiju sliku ratnika, koji ovde direktno apostrofira neprijatelja. Ovaj spot ima jednostavniju strukturu od *Zapjevaj, majko Srpkinjo*. Dokumentarni snimci iz rata su montirani sa snimcima pevača, Baje, okruženog mladim lepim ženama u studiju.<sup>65</sup> On peva:

Ne volim te, Alija  
Zato što si balija,  
Srušio si miran san.  
Nosila ti Drina  
Sto mudžahedina  
Svaki dan

Alija Izetbegović, bošnjački lider iz rata, je metonimija za neprijatelja, suprotnu tj. bošnjačku stranu. On je nedsvosmisleno označen kao „Drugi“ („Ne volim te, Alija/zato što si balija“), vinovnik zala, nešto što mora biti poraženo i uništeno, pošto je on ustvari kriv za početak sukoba („srušio si miran san“), i stoga će morati da snosi

---

61 Po Gezemanu, crnogorskog ratnika, na primer, odlikuje tzv. „heroička stidljivost“ - mešavina hrabrosti i uzdržanosti. Za patrijarhalnog crnogorskog ratnika, po njemu, prava muškost nema veze sa erotikom, ljubavlju i odnosom prema ženi. On sve to prezire, a muškim i herojskim smatra samo kult borbe, dece, predaka i zajednice (Gezeman 1968, 146).

62 Kako je za ovaj „sveti zadatak“ potrebna čistota žrtve, implicitni zaključak je da je seksualnost sama po sebi nečista.

63 Zahvaljujem se Bojanu Žikiću za pomoć u formulisanju ovog uvida.

64 Može se pogledati na [https://www.youtube.com/watch?v=\\_5OXtMdxURA](https://www.youtube.com/watch?v=_5OXtMdxURA).

65 Nije mi poznato gde je sniman ovaj spot, pogotovu što je to stvarno moglo biti na ratom zahvaćenom području. Ulogu studija je mogla obavljati i nečija dnevna soba.

posledice i suoči se sa adekvatnim odgovorom srpske strane (dakle, „nosila ti Drina sto mudžahedina svaki dan“ – ovaj stih je formulisan kao kletva, ali je ujedno i pretnja). Ovakva interpelacija je integralni deo ideološke matrice koja isključuje i poništava Drugog, u težnji da uspostavi hijerarhiju u kojoj je status (pravedničkog) subjekta rezervisan isključivo za pripadnike „svoje“ identitetske grupe.<sup>66</sup> Pjesma gradi motiv potentnih, virilnih, veštih srpskih ratnika, koji ulaze u borbu bez ikakvog oklevanja, ali samo kada ih neko napadne (v. Dimitrijević, u štampi). „Srušio si miran san“ je takođe stih koji podržava narativ primetan u pesmi i spotu Lepog Miće *Zapjevaj, majko Srpkinjo*: Srbi su plemenite žrtve, a njihov rat pravedan i odbrambeni.

Video materijal spota u potpunosti podržava primarnu poruku pesme. On započinje nedvosmislenim identifikovanjem „drugog“, dokumentarnim snimcima Alije Izetbegovića, a potom prelazi na glorifikaciju srpskih ratnih veština i odlika. Pratimo scene grupe srpskih vojnika koji dižu tri prsta, četničkih boraca, Ratka Mladića, vojnika tokom vežbanja, vojnika u akciji, vojnika koji prate pravoslavnog vladiku... Video materijal referira na nacionalno jedinstvo, ratnu tradiciju i individualno herojstvo (Dimitrijević, u štampi). Ali takođe se naglašava religijska priroda konflikta, i kroz tekst pesme (pozicioniranje Arapa i Mudžahedina kao neprijatelja), i kroz vizuelni materijal (kadar pravoslavnog vladike). Ultimativna instanca ovog nekropolitičkog diskursa je kratka dokumentarna scena koja pokazuje snajpere koji pucaju, civile koji se kriju, upravo u momentu kada Baja izgovara: „Pitaš li se kako li je sada/kod Goražda i kod Višegrada“. Isticanje dva amblematična označitelja rata u Bosni, generala Ratka Mladića i snajpera koji je raspalio po civilima, pozdravljeno sa veseljem, predstavlja trijumfalno potvrđivanje i odobravanje ratnih akcija srpske strane, kao i njihovih posledica (up. Dimitrijević, u štampi).

Scene iz ratnog konteksta jukstapozicionirane su sa snimcima pevača, Baje, okruženog mladim devojkama na sofī, koje pevaju sa njim, prateći ritam pomeranjem ramena. Ove žene učestvuju u prenošenju poruke/ideologije bez mnogo akcije, sem praćenja ritma i osmeha, kao „živi“ dekor. One su zgodne, našminkane, doterane. Sede u privatnom prostoru, koji predstavlja kontrast „javnim“ slikama iz rata. On podseća

---

<sup>66</sup> Status (antagonističkog) subjekta na suprotnoj strani se eventualno priznaje vođi tj. Aliji, ne i ostalim Bošnjacima.

ratnike šta ih čeka kada se vrate kući, nagrada za uspešno ratovanje u formi „poslušnog, patriotski nastrojenog, raspevanog i nasmejanog ženskog tela“ (v. Dimitrijević, u štampi). Džuli Mostov je pisala o tome kako se u nacionalizmu erotizuje sama nacija dok se individualna seksualnost, posebno ženska, potiskuje (Mostov 2000). U spotu Lepog Miće, kako smo videli, potiskuje se i muška seksualnost, a i nacija (reprezentovana majkom) se predstavlja kao aseksualna, odnosno deerotizovana. Spot Lepog Baje predstavlja sledeći stadijum. Kako kaže Sintija Enlo, “Kada se nacionalistički pokret militarizuje... muške privilegije u zajednici ojačaju”, i dalje dodaje da “se ispostavlja da je vojska veoma seksualna” (Enloe 1983, 37). Maskulinitet mladih, virilnih, srpskih boraca predstavljenih u ovom spotu zahteva nagradu, i žene u Bajinom spotu su podsetnik na nju; one su trofeji (Dimitrijević, u štampi). Ovo je korak dalje od aseksualizovanja Lepog Miće predstavljenog u prethodnom spotu, koji je oslikavao pripremu za rat i borbu. Nakon pripremne liminalne faze čišćenja, ratnici koji se u rat i upuste će dobiti svoj plen i nagrade u vidu žena.<sup>67</sup> To je uloga koja je dodeljena ženama, uloga određena takođe strukturom mizanscena, tj. pozicijama žena i muškog pevača: Baja sedi između devojaka, u centru ženske grupe, prostorije, ekrana i pažnje gledalaca (ibid.). Struktura mizanscena zapravo odslikava hijerarhizaciju privilegovanih i marginalizovanih identiteta, u skladu sa politikom identiteta nacije kao muške krvne zajednice.<sup>68</sup>

U spotu Lepog Miće seksualnost ratnika je bila suspendovana zarad višeg cilja, alternativnog načina reprodukcije zajednice (koji je uključivao i eventualnu žrtvu protagoniste). Ona je istovremeno bila edipalna, označena kroz vezanost za majku (naciju). Kako je priprema za „sveti zadatak“ odbrane srpstva zahtevala suspenziju seksualnosti, implicitno sledi da je ona nečista, neprimerena pripremi za „uzvišenu

67 U ovom spotu, to su domaće, „naše“ žene. Nema eksplicitnog „amina“ za uzimanje plena i nagrade u vidu tela „neprijateljskih“ žena; nema ni njegove osude.

68 Baja Mali Knindža je posle rata promenio ime u Mali Baja i izdao album *Zbogom, oružje* – izbeglički lament nad rezultatima rata i odraz razočarenja veterana. Zapravo, nastavio je princip hiperprodukcije koji je odražavao i tokom rata – dva albuma godišnje, nekad i više, strukturno koncipiravši svoju diskografsku strategiju tako da jedan bude posvećen aktuelnim patriotskim temama, a drugi romantičnim ljubavnim. 1997. je imao čak dva patriotska albuma – jedan nostalgičan i elegičan, iz izbegličkog ciklusa, i drugi borben, nepomiren sa rezultatima rata i dosledan borbi za „srpsku stvar“. Inače, Baja je opevao i jedan od stihova koje feministkinje vole da citiraju - „Jebeš muža, jebeš karijeru“ (u Beogradu se pojavio i grafit koji tako glasi), doduše u pesmi sa nazivom *Nemoj, sejo, nikad za Turčina*.



misiju“. Kod Bajee, gde vidimo ratne akcije na delu, kao i patriotsko žensko telo kao nagradu za njega, „nečisto“ se oslobađa, a ova transgresija je opravdana višim ciljem. Takođe, afektivnu uzdržanost u pogledu militarističkih akcija prema neprijatelju i seksualnosti iz prve pesme i spota je smenilo afektivno „divljanje“ druge – trijumf nad stradanjem neprijatelja, koji treba proslaviti.

Treći spot koji ću analizirati je *Oh Šošana* koju izvodi Kapetan Dragan.<sup>69</sup> U njemu se koriste isključivo dokumentarni materijali. Dok izabrani materijal u Bajinom spotu slavi ratni spektakl, dokumentarni stil ovog spota implicira da on reprezentuje činjenice, pravu sliku rata (v. Dimitrijević, u štampi). Prva scena u spotu za *Oh Šošana* je snimak razaranja kuće u svrhu demonstracije moći srpskih boraca, gde se vatra u kojoj ona gori montažno preklapa sa njihovom logorskom vatrom. Protagonista je Kapetan Dragan koji peva i svira gitaru. On je imao posebno mesto među proklamovanim ratnim herojima srpske nacionalističke propagande. Kako kaže Ivan Čolović, njegov imidž je bio zasnovan na misterioznoj, lepo vaspitanoj, senzibilnoj i humanoj figuri oficira džentlmena.<sup>70</sup>

Ova pesma i video se, dakle, razlikuju od prethodna dva po protagonisti, ali i po tematici i muzičkoj formi. Kapetan ne peva novokomponovanu narodnu pesmu, a ne peva ni na srpskom, nego na engleskom jeziku.<sup>71</sup> Takođe, ovo je elegična ljubavna pesma, i potpuna je suprotnost epskom maniru *Zapjevaj, majko Srpkinjo* i *Ne volim te, Alija* (v. Dimitrijević, u štampi). Spot, kao i prethodni, uključuje dokumentarni materijal sa ratišta, ali ovde su dodati i snimci iz „privatne“, „zakulisne“ sfere rata, iza borbenih linija (ali u neposrednoj blizini). To su scene ratnika, posebno žena ratnica, koje/i sede pored vatre, u spavaonici, plešu uz muziku ili sede u kafani. Spot je strukturisan po

---

69 Može se pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=hQoiDH2E32Y>.

70 Ovakva slika Kapetana Dragana korespondira slikama (para)literarnih ratnih junaka devedesetih. Ona je postmoderna tvorevina antizapadnog militarizma, koji svoje heroje oblikuje u skladu sa konvencijama zapadne masovne kulture ugrađujući žanrovske arhetipove njenih akcionih junaka u pop-kulturnu sliku srpskog patriote (Čolović 1993, 123–138). Njegov (doduše misteriozni) privatni narativ dolaska iz inostranstva da se bori za srpstvo je pretvoren u javno dobro.

71 Zanimljiv je dijalog koji se odvija oko logorske vatre: Kapetan Dragan kaže kako ne zna puno „naših“ pesama, a drugi muškarac sa smehom na to odgovara sa “Sve je to naše”, “Biće naše ako nije, ako smo rekli da je Srbija odavde do Tokija, od Tokija do Milvokija”. Paradoksalno ili ne, pesma jeste, ako izuzmemo jezik, ono što bi Kapetan Dragan i ostali prisutni smatrali “našim”. Napisao ju je Zlatko Manojlović i izdao za aleksandrovačku kuću Diskos, 1975. (<http://www.discogs.com/release/1108756>)

principu dihotomija privatno : javno, muško : žensko, surovo : nežno. Žene ratnice dele iskustvo svojih muških saboraca – one takođe pucaju, spavaju i žive u podjednako teškim uslovima. Surovost ratnog okruženja suprotstavljena je njihovom ženstvenom izgledu (one su mlade, dugokose, krhke, nasmešene i rasplesane). Čolović je upravo pisao da je Televizija Srbije u vreme ratne kampanje u Hrvatskoj koristila takve likove žena ratnica: „mlade, lepe i negovane“ (Čolović 2002, 64).

Neki od stihova pesme su:

Hey girl, you look so nice  
Love is growing in your eyes  
In your body, in your smile...  
(Hej devojko, izgledaš tako lepo  
Ljubav je u tvojim očima  
u tvom telu, u tvom osmehu)

Kombinacija video materijala i stihova predstavlja žene kao hrabre, ali nežne, i otuda ranjive. Ta ranjivost zahteva posebnu zaštitu, viteza koji ne pati od Edipovog kompleksa kao Lepi Mića i nije razarački nastrojen kao Baja (v. Dimitrijević, u štampi). Sentimentalni kosmopolita Kapetan Dragan je idealan za tu ulogu. Njegova pojava komplikuje podelu koju je Brejsvel napravila između nacionalističkog i antinacionalističkog maskuliniteta, jer se on predstavljao kao „humanista, kosmopolita, čak pacifista, univerzalista rusovskog tipa“,<sup>72</sup> dakle bliži antinacionalističkoj strani reprezentacijskog reza koji je napravila Brejsvel. Otkuda onda on u ratu na srpskoj strani? Iako etnički i nacionalno ukorenjen, Kapetan Dragan je isticao da se bori na srpskoj strani ne „zbog etničke solidarnosti, niti zbog zova krvi i slepe ljubavi prema Srbima, već zato što su oni 'u Hrvatskoj na svojoj zemlji i niko im to ne može osporiti.' On se, drugim rečima, bori za ljudsku pravdu, a našao se na srpskoj strani samo zato što se u ovom ratu interesi Srbije podudaraju sa interesima ljudske pravde. (...) 'Srbi su sto odsto u pravu i zato sam ja sa njima'.“<sup>73</sup> Otuda se i srpski angažman u ratu potvrđuje kao

---

72 Ove odrednice je skupio Čolović u tekstu o Kapetanu Draganu: <http://pescanik.net/kapetan-dragan/>.

73 Ibid.

pravedan. Mora biti kad je čak i „miroljubivi kosmopolita“, a opet „vrhunski ratnik“, na „našoj“ strani.

Neki od stihova su i:

Come on let's sail away  
Let's find a place to stay  
Just forever and today  
Let's be lovers anyway  
(Hajde da otplovimo  
da nađemo mesto gde možemo ostati  
samo danas i samo zauvek  
hajde da ipak budemo ljubavnici)

Pesma u kombinaciji sa video spotom aludira na mogućnost ljubavne priče „u vihoru rata“ (v. Dimitrijević, u štampi); međutim, iako stihovi nude eskapističku viziju bega iz okrutnog okruženja, spot fokusiran striktno na jedinstvo zajednice u ratu ne ostavlja mesta takvom maštarenju. Prizori muškaraca i žena okupljenih oko logorske vatre ili u spavaonici, slušajući kapetanovu pesmu, referiraju na to kako oni provode dane na ratištu zajedno, dele isto iskustvo borbe protiv neprijatelja i pauza između borbi, stupaju u različite međusobne odnose - oni su afektivna zajednica. I rat i pesma ih ujedinjuju oko figure Kapetana Dragana kao ultimativnog čuvara srpske nebeske vatre. Kapetan Dragan je predstavljen kao očinska figura (eventualno kao stariji brat), sentimentalna ali postojana i principijelna, idealni viteški uzor oficira za ženu-ratnika, mlade nežne devojke/sestre koje kolektivno plešu „kako on svira“ (u spotu i bukvalno)<sup>74</sup>; devojke koje će napokon učiniti rat romantičnim i atraktivnim mladima (v. Dimitrijević, u štampi).<sup>75</sup> Dok je naznačena mogućnost romanse muških i ženskih boraca, sama očinska figura je aseksualna, blago distancirana od takve vrste odnosa.

---

74 Dok Kapetan Dragan izvodi elegičnu melodiju na gitari, vidimo kadrove devojaka ratnica kako plešu, mada, ja bih rekla, na neku bržu i moderniju pesmu, pošto je koreografija slična manirizmu hip hopa ili dens muzike devedesetih.

75 Ovo podseća na mirenje generacija roditelja i supkultura dece kroz imidž borca rokera u Hrvatskoj tokom istih ratova, o kome piše Perasović (prema Bejker 2011, 64). Hrvatski borci su inspiraciju za svoju reprezentaciju eksplicitno tražili u zapadnim uzorima (Senjković 2002; Vasiljević 2008, 266). U srpskim redovima to nije bilo tako eksplicitno jer je Zapad pozicioniran kao neprijateljski Drugi. I u pogledu muzičkih formi, veći deo korpusa patriotskih pesama pripada novokomponovanoj narodnoj muzici. Izuzetak su *Minđušari*, *ITD bend*, i koketiranje Bore Čorbe sa patriotskim angažmanom.

Ova slika kreira jedinstvo u bratstvu i sestrinstvu srpske nacije, koja više nije samo zajednica muških krvnih srodnika. Kako bi rekla Olga Dimitrijević, spot nudi sliku lažne rodne ravnopravnosti u kojoj oba roda dele istu strast za naciju.<sup>76</sup>

U ovim pesmama i spotovima su na delu tri različite konstrukcije rodnih identiteta, ali sa puno zajedničkih elemenata. Njihove poruke i recipijentski krugovi se preklapaju. Pomenute pesme i spotovi se razlikuju po protagonistima, rodnim ulogama, seksualnosti, muzičkom izrazu i tematici. Dok su prve dve novokomponovane narodne, patriotske, treća je pop pesma na engleskom, ljubavna. Uz tri tipa ratnika - ratnika sa dušom deteta, okrutnog četnika i pristojnog oficira džentlmena - idu majka, trofej i sestra. Zone kulturne inteligibilnosti koje žene mogu naseliti su upravo zone majke, trofeja i sestre. To su uloge koje im stereotipno nude označiteljske prakse teksta pesme i video spot. Ratniku sa dušom deteta/nevinom janjetu korespondira majka koja treba da ga uputi u njegove ratničke dužnosti odbrane i očuvanja kolektiva i, kao ona koja mu je život podarila, ultimativno blagosilja njegovu žrtvu u svrhu opšteg dobra. Virilnom i okrutnom četniku korespondira žena-trofej, koja simboliše u isti mah „i cenu i nadnicu“ za ratničke podvige – s jedne strane motivaciju ratnika i podizanje nivoa testosterona za bitku, s druge nagradu za pretrpljene rizike. Vitezu – paternalističkoj figuri odgovara „ranjivost bez zaštite“, odnosno nežna sestra kojoj će biti zaštitnik i uzor. I najzad, u pogledu koncepcije seksualnosti ratnika, od deseksualizovanog, čistog ratnika, nevinog sina, preko onog okruženog ženskim trofejima, stižemo do džentlmena, mentora i zaštitnika svojih „sestara“. Ovaj poslednji (Kapetan Dragan) se ispostavlja kao idealna artikulacija potrebe za aktivnim odlučnim ratnikom, ali bez nasilne potencije koja može da zaplaši ljude i otkrije stranu rata koju ne žele da vide; razrešenje strukturalne napetosti između čistog ratnika koji možda nije dovoljno potentan jer je edipalno vezan za majku (Lepi Mića) i virilnog, aktivnog borca koji priziva zazorni „višak“ nasilja (Baja). Žene su uvek određene kao referenca maskuliniteta, i u konfliktu između deseksualizovane stare pasivne majke i potpuno seksualizovanog i još pasivnijeg trofeja, artikuliše se koncept sestre kao transgresija ovog konflikta – romantični koncept

---

76 Čolović smatra da je uloga ratnice u ratnoj propagandi u ovo vreme ipak prvenstveno namenjena jačanju apela muškarcima, kojima se stavlja do znanja da „rat možda ipak i nije tako opasna avantura kad u njega odlaze i žene, a, takođe, i to da ta avantura, upravo zahvaljujući prisustvu mladih i zgodnih ratnica, može da ima i svoju pikantnu stranu“ (Čolović 2000, 64).

koji će žene konačno uvući u orbitu rata, nudeći im „ravnopravnost“ u aktivnom učešću.

## **5.2. Pop-folk muzika i rodni identiteti na estradi 1991-95.**

Za razliku od muzike sa ratišta i za ratište, u *mainstream* muzici rodne uloge i identiteti ne odgovaraju jednostavnoj klasifikatorskoj dualnoj šemi ponuđenoj u radu zapadnih teoretičarki roda i nacionalizma (Bracewell 2000; Yuval-Davis 1997). Čak ni ratna muzika se ne uklapa sasvim u nju, ali se uklapa više od ove. Ako se rodne uloge u nacionalizmu uzimaju kao dualna datost koja prati pravilnost, pa se sve konstrukcije roda posmatraju kao izvedbe tih uloga, dešava se izvesna reifikacija nacionalizma u teoriji. Sam nacionalizam ne može da bude stabilna analitička jedinica, niti je jedina paradigma koja je diktirala trendove na *mainstream* muzičkom tržištu devedesetih.

Dominantne strategije konstrukcije scenskih identiteta će biti predstavljene preko studija slučaja. To su najpopularniji izvođači i izvođačice, oni koji su diktirali trendove i u čijem se opusu prepoznaju dominantni obrasci koje su manje uspešne kolege takođe pratile. Predstaviću i analizirati i po čemu su oni bili i tipični i posebni.

### **5.2.1. Strategije konstrukcije rodnih identiteta muških izvođača**

Počecu sa muškim izvođačima. O njima skoro i da nema radova. Nisu bili popularni kao kolegice – paradigmatična figura modernog folka je pevačica. Nisu uspeali ni da se nametnu kao modeli rodnog ponašanja, jer je u javnoj sferi bilo moćnijih muškaraca koji su zauzeli te pozicije – a to su bili političari, dok je estradna karijera bila jedan od načina dostupnih ženama za dobijanje vidljivosti u medijskom prostoru koji im je ostavljen - popularnoj kulturi.

Kad je reč o maskulinitetu ratničkog šika i turbofolka, muški subjekti su podvrgnuti određenim stilističkim očekivanjima da budu „opasni, robusni“ muškarci čiji asesoar čine dizajnirana odeća, brza kola, mobilni telefoni, pištolji, droga, žene (Marić

1998; Baker 2007). Zato neki autori smatraju da turbofolk estetika ostavlja publici vrlo malo prostora za konstrukciju rodnih identiteta, odnosno vrlo malo sredstava za raznolikost izražavanja (Kronja 2001, 85). Međutim, najveće muške zvezde nisu uopšte negovale ovakav imidž, osim donekle Ivana Gavrilovića na početku karijere. Najveća zvezda je bio Džej, romski *bad boy*, zatim Nino, koji je negovao imidž mladog italijanskog dendija, i Aca Lukas, bivši roker. Džej i Aca su bili povezani sa kriminalom, ali nijedan od njih nije bio gore opisani gangsterski tip obično asociran sa turbofolk imaginarijumom. Pozabaviću se sad ovim studijama slučaja: Džej kao primer autoorijentalizacije kao performativne strategije konstrukcije identiteta/procesa konstrukcije identiteta, Nino i Keba kao primer etnonacionalnog čišćenja biografije, Aca Lukas kao primer urbanizacije.

Džej je Rom, „loš momak, ali ne stvarno“, sitni kriminalac sa Dorćola, što je bio globalni trend već u vreme kad se pojavio, kao u hip hopu. On je pravi *picaro* - postigao je društveni uspeh i promenio se koristeći legitimni kanal socijalne pokretljivosti, muzičku karijeru. Naizgled paradoksalno, u vreme otklanjanja nepoželjnih elemenata iz etnonacionalno baziranih biografija, Džej koji nikad nije skrivao svoje romsko poreklo, se nametnuo kao najveća muška zvezda. On je odgovarao stereotipu Roma – bivši lopov, oženio se jako mlad, nije imao prefinjene manire. Za razliku od glavnog takmaca sa početka devedesetih, Dragana Kojića Kebe, nikad nije negirao da je Rom i bio je hiperbolično iskren u medijskim nastupima – i u odgovorima na pitanja o svom životu i u „nezgodnim“ pitanjima postavljenim kolegama dok je bio voditelj TV emisije *Muzička planeta* na Pinku (1997). „Kod nas Cigana to je tako normalno“ je bio komentar na pitanja o lopovskoj karijeri i ženidbi u petnaestoj godini života. Nije skrivao ni da je bio sitni kriminalac po Dorćolu i Italiji, da se bavio tzv. šibicarenjem i krađom – sve što je ulazilo u diskurzivni arsenal stereotipa o Romima, ušlo je i u njegov narativ predstavljanja u javnosti. Sa tim kredibilitetom iskrenog dečka s ulice, predstavnika „naroda“ (i to iz pozicije „manjine“) je „prozivao“ i kolege, pravdajući se da on samo govori šta on misli a „narod“ zna – Draganu Mirković da je Ceca „bolja riba“ i veća zvezda od nje, Kebu da je Rom (uz objašnjenje da „samo Ciganin može da peva tako iz duše“) itd.

Džejeva „prirodnost“ i iskrenost, efekat autentičnosti i blikosti koji je proizvodio, otkrivanja „posramljujućih“ detalja o sebi i drugima, su zapravo skrivali procese na estradi i u društvu, ili pre, izgradili neku vrstu „dimne zavese“ za njih. Sve što je on govorio je bilo „simpatično“ ne samo zato što otelovljuje stereotipe o Romima, provocira (neke) kolege, ili stvarno „isporučuje“ u medijski prostor ono što „narod“ navodno misli i zna, već dok god ne dotiče zakulisne hijerarhije na estradi ili probleme u društvu. Naime, uprkos hiperboličnom višku „iskrenosti“, Džeja su mediji i publika doživljavali prvenstveno kao bezazlenog i smešnog - u najgorem slučaju kao prostog, ali nikad kao opasnog. Možda je preterano pesimistično tvrditi da iako njegova popularnost u medijima može izgledati kao proboj glasa drugog u dominantni kulturni diskurs, taj glas je društveno dopušten samo zato što je internalizovao sve što ga zadržava u položaju koji mu dominantni diskurs dodeljuje (up. Vujanović 2001, 58). Kako je rekla jedna moja sagovornica, „on je bre bio jedina osoba u državi koja se nije stidela svoga porekla“. Naravno, mislim da je pod „u državi“ podrazumevala „na javnoj sceni“, i izjava je svakako preterana, ali Džej jeste emitovao sliku komfornog bivanja „u sopstvenoj koži“ i to na vrhu estrade, nije se izvinjavao ni zbog porekla ni što se uspeo na društvenoj lestvici. S druge strane, on je svakako unosio izvesnu dozu „egzotike“ u medijsku sliku Srbije, nudio fantazam koji počiva na samoegzotizaciji i autoorijentalizaciji. Naime, Said sugerše da se diskurs i proces orijentalizacije i kolonizacije nikada ne dešava „negde drugde“, već je prisutan svaki put kada se presecaju centar i periferija (Said 2008, 35).

Džej je svojim doskočicama i „trbuhozborstvom“ u maniru *enfant terrible* označavao šta može biti uloga zabavljača poreklom sa društvene margine, ukoliko on simbolički ostane njen predstavnik (a da bi uspeo, u Džejevom slučaju, izgleda da je to i morao da ostane, bar u ovoj fazi). Zapravo, već je samo po sebi indikativno to što se subjekt sa margine afirmisao kao zabavljač, a ne u nekoj drugoj sferi. Označavao je multiplu marginu – i etnonacionalnu kao Rom, i klasnu kao siromašni sitni lopov u mladosti. Lokalni identitet Dorćolca je omogućio da se „udene“ u niše dominantnih identitetskih matrica i olakšavao mu medijaciju zona „drugog“ i „našeg“, a izjave kao „Braćo Srbi, Cigani su uz vas!“ - još više. Zapravo, taj konstrukt „simpatičnog i prihvatljivog drugog/a našeg“, fuzija medijskog sopstva kao jednog od nas i kao

drugog, odnosno prevođenje „unutrašnjeg drugog“ u diskurzivno polje „jednog od nas“, koje se dodeljuje izabranim predstavnicima (zabavljačima) margine jeste, žižekovsko-lakanovskom terminologijom, baš onaj kod (prošivni bod) kroz koji se otkrivaju pozicije centra. To je simbolički „čep“ za pukotinu u „glatkom“ diskursu integracije „unutrašnjeg drugog“ među „nas“. On će biti integrisan, ali samo ako internalizuje i esencijalizuje razliku koju mu je dominantni diskurs propisao da označava, i ne širi polje svog diskurzivnog (ili bilo kakvog) delovanja van pozicije koja mu je dodeljena. Naspram njegove pozicije, odnosno na njegovom slučaju, su publika, estrada i društvo potvrđivali svoju aktuelnu širinu i pluralnost – i uz to se divno zabavljali. I po izjavama nekih mojih sagovornika, dalo bi se zaključiti da je premisa ovakvog diskursa bila: publika u Srbiji se nije mogla smatrati nacionalističkom, ako njen glavni miljenik nije srpskog etničkog porekla.

Početak devedesetih velika zvezda i neko vreme Džejev ozbiljan takmac je bio Amir (kasnije Nikola) Rešić Nino. Kao što se Keba upinjao da dokaže da nije Rom, on se trudio da ubedi publiku da nije Musliman<sup>77</sup> (i da su karakteristična tri mladeža na njegovom obrazu prava). Nino je negovao imidž mladog italijanskog biznismena, noseći firmirana odela. Dizajner koji je radio za njega je izjavio u emisiji *Sav taj folk*: „Ja sam ga oblačio kao geja iz San Franciska, ali su žene svejedno padale na njega!“ Nino je primer važnog performativne strategije konstrukcije identiteta u to vreme, a to je etnonacionalno „čišćenje“ biografije. Kako je kulturni prostor u ovo vreme restrukturisan na bazi nacionalnosti, izvođači i autori „neprijateljske“ ili „sumnjive“ nacionalne pripadnosti su iz njega isključivani, a njihov doprinos popularnoj muzici u Srbiji marginalizovan. Dok je ovaj proces u Hrvatskoj bio izuzetno naglašen uz stigmatizaciju izvođača dualne etnonacionalne pripadnosti koji nisu izabrali hrvatsku nacionalnost<sup>78</sup> (Bejker 2011), u Srbiji dualna pripadnost nije ušla u polje apsolutne kulturne nepoželjnosti jer srpski nacionalizam i diskurs o Srbiji kao čuvaru multinacionalne Jugoslavije nisu bili u strogoj opoziciji. Najpopularniji kompozitor,

---

<sup>77</sup> U to vreme je to bila nacionalna odrednica.

<sup>78</sup> Zanimljivo je da u ovim slučajevima askripcija nacionalnosti ima primat nad primordijalnošću – nacionalnost je posmatrana kao nešto što se može izabrati. Višestruka pripadnost čini nosioca sumnjivim, ali se ambigvitet može „razrešiti“ njegovim izborom.



Goran Bregović, Sarajlija čija je majka bila Hrvatica a otac Srbin, je dobar primer.<sup>79</sup>

Međutim, nesrpska etnonacionalna pripadnost u kombinaciji s ultimativnom religijskom drugošću, tj. nehrišćanskom muslimanskom, nije romantizovana u jugoslovenskom ključu. Izvođači muslimanskog porekla koji su se proslavili pre rata su donekle i ostali zvezde. To je, na primer, bio slučaj sa Ipčetom Ahmedovskim, zvezdom *Južnog vetra* s kraja osamdesetih godina, koga je publika posle nastupa na Poselu 1992. godine u oduševljenju nosila na rukama. Neki su, međutim, dokazivali svoju etnonacionalnu podobnost potpunim negiranjem veze sa islamom (kao Nino) ili prelaskom u „pravu“ veru kao Brena.<sup>80</sup>

Etnonacionalni ambigvitet se morao razrešiti bilo autoaskripcijom poželjne etnonacionalnosti, bilo asociranjem sa jugoslovenstvom i postavljanjem Srbije kao njegovog čuvara. Unutrašnja drugost sa nehrišćanskom religijskom konotacijom je, međutim, mogla biti integrisana ako internalizuje poziciju koju joj dominantni diskurs dodeljuje, ili identitetskom mimikrijom.

Dok je kod izvođačica urbanizacija u ovom periodu jako važna performativna strategija konstrukcije identiteta, ona je takođe prisutna i kod izvođača. Međutim, dok se kod ženskih zvezda odvija proces urbanizacije imidža izvođačica sa sela, kod muških imamo obrnut – „urbani“ izvođači koji su pokušavali da izgrade karijeru u rok muzici se okreću „ruralnoj“ folk muzici. Urbanizacija folk muzike se vrši integrisanjem izvođača drugih žanrova. Nekadašnji klavijaturista pratećeg benda pop-rok pevačice Viktorije, Aca Lukas, postaje popularan u ovom periodu. Ime Lukas je dobio po splavu na kom je nastupao, a konotira i njegovu inspiraciju grčkom muzikom. Negovao je „rokersku“ pojavu – duga kosa, kožna jakna, tamne naočari, kaubojski šešir. On će veća zvezda postati nakon 1995. godine.

Godine 1994, ključne za konstituciju turbofolka pod tim imenom, se pojavljuju

---

79 Zapravo, on je u to vreme karijeru gradio u inostranstvu, a radio je muziku za filmove (delimično) producirane u Srbiji.

80 U emisiji ZAM, koju je emitovala njena tadašnja izdavačka kuća, aprila 1993. je najavljena kao Jelena Živojinović. Kasnije se pričalo da je njen prelazak u pravoslavlje i promena imena urbana legenda, ali u emisiji svoje izdavačke kuće je bar jednom prilikom tako najavljena. Ovo je ujedno i vreme kad ona nije više najveća nacionalna zvezda, ali se pad popularnosti, osim „sumnjive“ etnonacionalne pripadnosti, može objasniti i njenim privremenim odsustvom sa lokalne scene, tj. boravkom u Americi nakon rođenja prvog deteta.

dva mlada pevača, pridošla iz drugih žanrova, koji će zaseniti i slavu svojih koleginja (mada ne zadugo). Jedan je Ivan Gavrilović, a drugi Željko Šašić. Ivan je nekadašnji član *Funky House Band*-a, a Željko bivši roker, čija pojava prekodira označiteljski korpus rok imidža u narodnjački: duga kosa, kožna jakna, tamne naočari. O stilu novokomponovane narodne muzike poznog socijalizma je pisala Ines Prica: “Stil odevanja i scenskog ponašanja pripadnika nove narodne muzike jedini je medijski obrazac koji se razvijao bez jasnog stilskeg uzora (za razliku od ‘zabavnjačkog’, rokerskog, i ostalih medijskih žanrova), ni iz čega, a opet ‘iz svega’, jer je brikolirao sve postojeće elemente iz svih postojećih modela... osnovni kod koji predstavlja jedinstvo ovog stila je nedostatak koda” (Прица 1991, 87). Ovakvo brikoliranje označitelja se nastavlja tokom postsocijalističkog perioda, s tim što uključuje sve šire semantičko polje, s tendencijom da integriše i izbriše i bivše opozicije, kao folk : rok. Ovaj „višak značenja“ je tendenciozno sačinjen kao poruka o inkluzivnosti neofolka u ovom periodu. To ne znači da se recepcija vrši u istom kodu, „miroljubive inkluzije i/li asimilacije“, već često tendencija brikoliranja provocira zaoštavanje opozicija koje je trebalo da prevaziđe i tumači se kao nelegitimni „upad“ u označiteljski arsenal drugih muzičkih kultura. U tom smislu, brikolirani „prazni kod“ doživljava „prazni hod“. Inkorporiranje elemenata rok stila je označeno kao posebno problematično od strane dela publike i kulturnih elita, što zbog kontinuiteta opozicije roka kao urbanog i neofolka kao ruralnog iz socijalističkog perioda, što zbog novog (o)pozicioniranja neofolka i roka u eksplicitno političkom kodu – neofolka kao navodno nacionalno orjentisanog i politički mejnstrimizovanog, roka kao navodno kosmopolitskog i opoziciono opredeljenog. Brikoliranje drugih stilova asociiranih sa modernizacijom zapadne muzike, kao popa, hip hopa, Euro densa, nije u toj meri okidalo afektivne šaržere o nedopustivosti – štaviše, nekad su poistovećivani sa turbofolkom (posebno dens). Iako ismevani i parodirani kao hibrid, njihova fuzija sa neofolkom nije uzbunjivala „urbane“ grupe kao fuzija neofolka i rokenrola.

Ivan Gavrilović je koristio ove dens elemente. Jedan od njegovih prvih hitova, pesma *200 na sat*,<sup>81</sup> je postala sinonim za turbofolk, a spot je amblematičan za dizel imidž. Stihovi pesme konotiraju fascinaciju brzinom, potrošnjom, kompetitivnost,

---

81 Za ovu pesmu su korišćeni motivi euro dens hita *No Limit* holandskog dua *2 Unlimited*.

žovijalnost asocirane sa turbofolkom:

200 na sat - u krivinu,  
200 na sat - obožavam tu brzinu  
200 na sat – ko će brže, ko će bolje,  
200 na sat – ludujemo sve do zore

Virilni, mladalački maskulinitet, „ukrašen“ ženama kao scenografskom pratnjom i seksualnim objektima, je osnovni idiom Ivanovog i Željkovog predstavljanja u ovo vreme. Intenzitet, hiperbole, brzina referirani u tekstovima i kreirani u spotovima pre smeraju na afektivni učinak nego na stvaranje značenja. Tome služe i ženski likovi spotova, kao pratnja, i to pre scenografiji nego maksimalno redukovanom narativu. Izuzetak je spot *K'o na grani jabuka*, Željkov duet sa Cecom. Ivana Kronja piše da je u ovom spotu prikazan susret i ljubavna priča mračne kraljice folka i predstavnika urbanog rokerskog duha uz njenu apsolutnu dominaciju. Po njenoj donekle nategnutoj interpretaciji, Ceca u ovom spotu otelotvorava vezu turbofolka i podzemlja (Kronja 2001, 98) koja nadvladava nad urbanom „normalnošću“. Zapravo, veza sa kriminalom u spotu nije eksplicitno vizuelizovana. Zaplet je sledeći: bogata žena, luksuzno obučena i u skupom privatnom automobilu sa šoferom, sreće svog bivšeg ljubavnika, koji živi na ulici i opija se. Njih dvoje se grle i razilaze. Ja bih pre istakla klasni karakter rodni odnosa u ovom spotu nego neku pretpostavljenu vezu sa kriminalom. Ceca kao pripadnica klase novih bogataša ostavlja prošlost provedenu sa Željkom za sobom, ali roker Željko takođe nije siromašan, on isto ima skup automobil. Prisutna je inkluzija roka u folk, ne nužno zloupotreba kako kaže Kronja.

### **5.2.2. Strategije konstrukcije rodnih identiteta pevačica**

Izvođačice se u ovom periodu oslanjaju na moduse predstavljanja nasleđene iz novokomponovane muzike, ali takođe prate i trendove globalne muzičke scene. Dve novine koje je doneo turbofolk, i dve dimenzije posmatranja pevačica koje ću ja pratiti

su: kako su gradile scenske identitete kao izvođačice i kakav je subjekt konstruisan kroz tekstove njihovih pesama. Tamo gde postoji odudaranje medijske reprezentacije od njihove svesno ponuđene scenske persone, podvući ću razliku. Dodaću i iskaze sagovornika o njima.

U periodu 1991-2, ranom periodu turbofolka odnosno modernizacije neofolka, prednjači proces koji Marija Grujić naziva *urbanizacija* imidža (Grujić 2009, 156-8), u smislu da se koriste pop, rok, dens i drugi elementi u muzici i stajlingu, mada bih ja to pre nazvala *globalizacijom*, jer je ovo ipak širi spektar referenci od urbanog i podrazumeva ugledanje na svetske zvezde.

Paradigmatičan primer je Dragana Mirković. O njoj nije puno pisano u akademskim krugovima, iako je inaugurisala turbofolk, i prava je osnivačica ženskog turbofolk identiteta na sceni (v. Grujić 2009, 159). Ona je uvela ili bar normalizovala turbofolk konvencije koje su kolege i kolegice sledile: rok ikonografiju, Euro dens koreografije, otvoreno citiranje globalnih pop zvezda u vizuelnom predstavljanju. Ovo poslednje je bilo naročito prominentno u video spotovima (koreografije Madone, belo odelo Majkla Džeksona, animirani tigar Pole Abdul u spotu *Za mene si ti* i spot u vodi Kajli Minog). Tu se ne iscrpljuje lista inovacija koje je uvela u turbofolk: snimala je obrade pesama direktno sa Orijenta, dakle ne samo sa orijentalnom notom kao do tad. Hit *Baš tebe volim ja*, obradu pesme *Didi* alžirskog pevača Čeda Kaleda je 1994. poslanik SPO -a - inače pevač pravoslavne duhovne i srpske etno muzike Pavle Aksentijević - puštao u Skupštini Srbije kao primer nepoželjne islamizacije narodne muzike.<sup>82</sup> Takođe, negovala je optimizam javne persone u suprotnosti sa dramatičnim subjektom konstruisanim u spotovima i pesmama.

U ovo vreme aktuelna je ubrzana urbanizacija imidža signalizovana kroz kožne jakne, električne gitare u spotovima, dens trupe u spotovima i na sceni. Paradigmatičan je spot za pesmu *Da, da, da (Ritam ljubavi)* iz 1992: kožne jakne, tamne naočari, električne gitare, sintisajzeri, živahna dinamična muzika, dens trupa u skupim firmiranim trenerkama i patikama. U pesmi i spotu za *Poklanjam ti svoju ljubav* iz

---

82 Snimak se može pogledati ovde <https://www.youtube.com/watch?v=d7-Of9cEdiU>.

1991. je inugurisala turbofolk dens elementima u spotu i zvuku.<sup>83</sup> Uz Snekinu *Sneki rep* to je verovatno prva turbofolk pesma.<sup>84</sup> U spotu za *Umirem, majko* ima gotovo gotički imidž. U izgradnji njenog imidža u ovom periodu prednjači potpuno brisanje ruralnosti iz ikonografije, iako je na imidžu naivne seoske devojke izgradila karijeru tokom osamdesetih godina prošlog veka i saradnje sa *Južnim vetrom*. Ja bih ovo eksplicitno pozajmljivanje i sa Istoka i sa Zapada, dakle sa svetske muzičke scene, zvala *globalizacijom* imidža. Čak i ono što se u delu literature smatra urbanim označiteljima, tipa rokerski imidž, pre je deo globalne kulture nego samo urbane, i nije baš da seoska omladina u tom periodu, na primer, uopšte nije čula za nju niti je konzumirala.

U početku se predstavljala kao devojka sa sela, lokalna verzija *girl next door*, pa otuda i njen nadimak „Luče iz Kasidola“. Kasnije je njen imidž postao glamurozniji. Za sve to vreme, njena seksualnost nije isticana toliko kao kod Cece i drugih koleginica, negovala je imidž „dobre devojke“, kako se zvao jedan od najvećih hitova. Nije bila politična, za razliku od Cece.<sup>85</sup> Mislim da je - pored gubitka popularnosti nakon udaje za biznismena hrvatskog porekla i preseljenja u Austriju - to razlog što nema radova o njoj, pošto se njena scenska persona ne uklapa u tezu o matrici turbofolka devedesetih kao političkog produkta ili instrumenta. Takođe, razlog može da bude i to što njen imidž nije toliko seksualizovan kao kod njenih koleginica, pa se ne uklapa ni u stereotip turbofolk pevačice, iako ga je anticipirala drugim elementima.

Vrhunac Draganine popularnosti je bio 1991-94. U zimu 1994. održala je 10 dana za redom koncerte u Domu sindikata, što je bio nezapamćeni uspeh, ostvaren uz punu medijsku podršku. Publika je svako jutro imala priliku da u *Jutarnjem programu* Prvog programa RTS-a prati izveštaj sa sinoćnjeg koncerta. Kolektivno praćenje koncerata najveće folk zvezde na državnoj televiziji je bilo, poput Andersonovog čitanja štampe, jutarnji ritual koji ujedinjuje naciju. To je praktično ono što je Edensor podrazumevao pod kolektivnim konzumiranjem i reprodukcijom označitelja popularne kulture. Naravno, ne treba preterivati sa ovakvim argumentima jer su se

83 Može se pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=YFowvSCsVmo>.

84 Spot za ovu pesmu se može pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=KLUr6yXKGqY>.

85 Nije se izjašnjavala ni u vrlo provokativnim situacijama, kao u emisiji *Minimaks vizija* 1991. gde ju je voditelj Minimaks nakon „šaljivih“ pretnji Vojislava Šešelja o kupanju u Zadru nakon njegovog „oslobođenja“ pitao da li i ona namerava nešto slično. <http://www.youtube.com/watch?v=Y5g8YifGqiA>

gledaoci sigurno lakše prepoznavali i više osećali kao pripadnici nacije kroz slušanje i gledanje vesti i političkih sadržaja nego koncerata Dragane Mirković, pogotovu što oni nisu imali nikakve eksplicitne političke oznake, ali je ova ritualizacija svakako doprinela normalizaciji Dragane kao „naše“, nacionalne zvezde.<sup>86</sup> Sa druge strane, nisam sigurna da važi obrnuto tj. da je svakodnevno gledanje Draganinih koncerata dovelo do učvršćivanja nacije, odnosno ne bih rekla da baš svako kolektivno konzumiranje sadržaja od strane gledalačkog auditorijuma vodi izgradnji nacionalnog identiteta. Možda su Andersonove i Edensorove tvrdnje u tom smislu preterane.

Draganini koncerti, tehnološki mnogo ispred koncerata njenih kolega, su donekle podsećali na Brenine, u smislu da je prezentovana demonstracija moći različitih imidža, tj. transformacije - na samom koncertu je sumirano sve što je inače Dragana u tom trenutku predstavljala na estradi, od plesačice sa trupom u trikou do glamurozne dame. Spektakl je bio funkcionalna, ali prazna forma rituala, jer je ujedinjavao publiku, ali se nije oslanjao ni na kakav konkretan narativ – dok su ranije Brena i kasnije Ceca na svojim velikim koncertima, u određenim delovima nastupa, otvoreno ciljale na simboliku nacije, jedna jugoslovenske a druga srpske.<sup>87</sup> Stalno smenjivanje znakova i poruka doprinosi tome da „čitljivost“ spektakla tj. koncerta/performansa bude teža od slike ili knjige, gde tempo „čitanja“ određujemo sami (v. Dragičević-Šešić 1994). Estradni spektakl/koncert/performans stoga nastoji da sporije smenjuje znakove, koristi jednostavne i direktne, a ne simboličke poruke. Tako je Draganina publika znala šta će čuti, ali ne i kako – pesme imaju istu strukturu, koriste iste znakove, ali ipak imaju svoje priče koje se mogu scenski odglumiti. Dok su kod Brene izvedbe nekad bile izvesne alegorijske slike ili bukvalna realizacija narativa iz pesme, kod Dragane nema takvog imperativa, sem da podseti na spektakle velikih svetskih zvezda kao što su bili Madona i Majkl Džekson.

Ovo podsećanje na svetske zvezde je, međutim, upravo centralno mesto scensko-identitetske strategije. U vreme sankcija kad je promovisano usmeravanje na domaću privredu i ukus potrošača usmeravan ka domaćim proizvodima, u nedostatku

---

86 Nacionalno nije moralo implicirati nacionalističko.

87 Brena izvođenjem *Jugoslovenke*, Ceca dizanjem tri prsta uz izvođenje *Durđevdana* na Marakani 2001.

stranih, trebalo je pokazati da „mi možemo sve što i stranci“, i to je u muzičkom svetu bila uloga Dragane Mirković. Reference, stilska ugledanja na strane zvezde i „pozajmljivanja“ od njih uopšte nisu bili skrivani; naprotiv, bili su iskalkulisana strategija demonstracije moći, da se pokaže da postoji lokalni pandan svetskim muzičkim procesima.<sup>88</sup> Dimitrijević (2002) i Močnik (2002) sugerišu da je turbofolk bio kanal kroz koji je svet ušao u Srbiju devedesetih „na mala vrata“; ali ulaz je ustvari bio „na velika vrata“. Spektakl Dragane Mirković je ciljao upravo na to. Belo odelo u spotu z a *Biću njegova* kao Majkl Džekson u *Smooth Criminal*, plesna trupa na sceni i u spotovima kao Madona, prvi kompjuterski animirani spotovi u Srbiji koje je radila firma *Komponi* za pesme *Za mene si ti*<sup>89</sup> sa animiranim tigrom po ugledu na animiranog mačka iz spota Pole Abdul i *Otkad sam se u tebe zaljubila*<sup>90</sup> – sve su to namerne intertekstualne reference koje je sama pevačica veselo isticala u svakom TV nastupu i intervjuu, objašnjavajući na šta tačno treba da podsete. Ne radi se o skrivenoj krađi imidža, nego o eksplicitnom preuzimanju označitelja sa ciljem da asociiraju na originalni kontekst.

Međutim, mediji nisu uvek podržavali njen imidž dobre devojke. Iako je godinama bila u vezi samo sa svojim menadžerom Zoranom Bašanovićem, iznova su se vraćali na priču da ga je preotela nekadašnjoj najboljoj drugarici Miri Škorić. Takođe, zamerana joj je nepolitičnost, tačnije manjak patriotizma, u smislu da ne drži humanitarne koncerte za srpske „borce na ratištu“, i ne nastupa tamo<sup>91</sup>. U njenom slučaju, došlo je do kolizije imidža „dobre devojke“ i „dobre srpske devojke“, odnosno neslaganja intencionalno produkovanih narativa o zvezdi i medijskog horizonta očekivanja.

Dragana je imala mnogo veselih, bezazlenih, naivnih pesama („Nije matematika da se od nje bojimo, već je matematika poljupce da brojimo“, „Dragi ima čudnu moć,

---

88 Naravno, ne sugerišem da je postojao neki dogovor između političkog režima i estradne zvezde, daleko od toga; nego da je aktuelna situacija u zemlji, odnosno sankcije, uticala na potražnju i ponudu i na estradi, pa je tako i Draganino ugledanje na svetske zvezde imalo drukčiju ulogu nego što bi imalo u mirmodopska vremena. Ono što bi normalno bilo kopiranje centra od strane periferne kulturne industrije postalo je svojevrsno nadomeštanje.

89 <https://www.youtube.com/watch?v=ofeQG8R4nmk>

90 <https://www.youtube.com/watch?v=DItFRccbAK0>

91 Sećam se članaka iz *Sabora* o tome, a i neki moji sagovornici su pominjali slično - „da se nije baš pokazala kao patriotkinja“.

zbogom tugo, laku noć“, „Jedno sunce da nam sja, ništa više ne treba, imaćemo sve ti i ja“). U tom smislu se razlikovala od koleginica, njen imidž je bio manje dramatičan, i uprkos tome što je pevala i neke balade, njen repertoar je generalno bio manje tragičan. U nekom smislu, nastavljala je Breninu misiju veselosti, s tim što kod nje nije bilo mnogo humora, pogotovu ne lascivnog.

U ovo vreme veoma je popularna i Mira Škorić – Draganina „suprotnost“ ili mračna vamp verzija. Otvoreno je gradila scenski identitet i predstavljala sebe privatno kao urbanu *bad girl*, dok se Dragana i dalje delimično oslanjala na ruralnost (mada ne u vizuelnom predstavljanju). Dragana je bila „dobra devojka“, Mira *bad girl* koja voli „utoku“ i nevolju. Njih dve su nekad bile najbolje prijateljice, a onda su početkom devedesetih prešle u otvoreno neprijateljstvo, bar sa Mirine strane, kad joj je Dragana “preotela” dečka i menadžera Zorana Bašanovića. Mira je prezrivo zvala Draganinu muziku seljačkom i nije htela da peva njene pesme na nastupima. Pominjući incident kad je u Budvi odbila da peva Draganinu pesmu *Kad bi znao kako čeznem* jer je “seljačka” voditelj ZAM-a i *Euro Pinka* Vanja Bulić je napravio podelu na tzv. urban i turban folk, gde je Mira bila nosteljka urbanog. Ona nikad nije postala nacionalna zvezda razmera Dragane ili Cece. Marija Grujić smatra da je to verovatno bilo zbog njenog otvorenog anti-femininiteta (Grujić 2009, 159-60).

Jedina izvođačica iz ovog ranog perioda koja je i dan-danas velika zvezda je Ceca. Ceca je počela karijeru krajem osamdesetih godina prošlog veka, kao tinejdžerka. Isprva su tekstovi njenih pesama bili u skladu sa socijalističkom i patrijarhalnom (samo)regulativom predstavljanja, u smislu da su se oslanjali na određene norme prikladnosti ponašanja tinejdžerke tj. disciplinovanja seksualnosti, a potom pratili period seksualnog sazrevanja (od *Cvetka zanovetka* do *Babaroge*). Međutim, to nije bio slučaj u vizuelnom predstavljanju: Marija Grujić ističe da je razlika u odnosu na prethodnice to što je Cecina pojava od samog početka karijere potpuno seksualizovana (Grujić 2009, 161-2).<sup>92</sup> *Seksualizacija* postaje važna strategija konstrukcije scenskog identiteta u ovom periodu, važnija nego ikad ranije. Ona je, naravno, bila prisutna i pre, ali je bila mnogo podložnija regulativama. Ceca je stekla nadimak „Babaroga iz

---

<sup>92</sup> Ona to navodi za Cecine prve foto sesije, mada mislim da u prve dve godine njene karijere, bar sudeći po spotovima i novinskim člancima iz tog perioda, seksualizacija nije bila tako jako izražena.



Žitorade“, koji je konotirao njenu fatalnost i seksipil, ali i „opasni“ stav. To je definitivno bio drukčiji kod izgradnje imidža od onog koji je imalo „Luče iz Kasidola“, „dobra devojka“ Dragana Mirković. Nakon sticanja reputacije drske i bezobrazne devojke, kontrapunkta finoj Dragani Mirković, 1991. godine Ceca nestaje sa estrade na dve godine, i taj period je maksimalno mistifikovan u medijima i od strane publike. Po najpopularnijoj verziji narativa, provela ih je u Nemačkoj sa dečkom Muslimanom<sup>93</sup> koji ju je navukao na drogu, naterao na prostituciju i od kog ju je, po narudžbini roditelja, spasio paramilitarni komandant Željko Ražnatović Arkan, sa kojim je otpočela vezu.<sup>94</sup>

Povratak na scenu praćen je velikim porastom popularnosti. Najveći hit je bila pesma *Kukavica* navodno posvećena Arkanu koji je u to vreme bio u braku. Ovo je period kad tekstovi pesama postaju jako važni za uspeh na tržištu, pogotovu kod ženske publike, a Cecine su najbolji primer za to. Kako kaže Zlatan Delić, „tekst postaje glavni segment interpelacije subjekta i on se sam po sebi nameće kao ključni faktor popularnosti neke/nekog turbo-folk izvođačice ili izvođača“ (Delić 2013, 74). Tokom mog istraživanja, više od pola sagovornika koji vole Cecu mi je reklo da je počelo da je sluša zbog „dobrih tekstova“.

Važno je takođe i da je tražena veza tekstova pesama i teksta njenog privatnog života, došlo je do potpunog zamaglivanja granice javnog i privatnog. Ovo je slično procesu koji je Marija Grujić nazvala *biografizacijom*, a pod tim terminom je podrazumevala da Cecina lična priča postaje njena priča na sceni (Grujić 2009, 162). Ja ću ovde isti termin koristiti u nešto drukčijem smislu i pod njim podrazumevati minimiziranje razlike između scenske persone i privatnog života i pomenuto traženje veza između privatnog života i tekstova pesama, dakle sve vrste učitavanja njenih biografskih elemenata u scenski nastup i obratno, vršeno od strane različitih subjekata, uključujući publiku i medije, pre nego svesno ponuđeno brisanje razlike scenske i privatne persone od strane same izvođačice i njenog tima, što implicira interpretacija

93 Kako sam već naglasila, ovo je u to vreme bila nacionalna odrednica.

94 To se pričavalo naširoko, pominjali su ga i neki moji sagovornici, a može se naći i na primer ovde <http://www.svetlanacecaraznatovic.blogspot.rs/p/biografija.html>. U vezi sa ovom pričom se obično pominje da ju je Arkan ošišao po kazni za skretanje sa puta dobre srpske devojke, a izraz „kad je Arkan ošišao Cecu“ je postao kolokvijalni sinonim za događaj kome nema svedoka: <http://vukajlija.com/kad-je-arkan-osisao-cecu>.

Marije Grujić,<sup>95</sup> kao i izvesno pretvaranje Cecine biografije u javno dobro. Za razliku od savremenica Dragane i Mire, a i svih izvođačica pre njih, kod Cece je drastično minimalizovana razlika između scenske persone i privatnog života. Ona nije ulagala novac i energiju u svoje žive nastupe poput Dragane Mirković ili Brene – ona ne igra određene uloge u spotovima, nema plesnu ekipu, skečeve na sceni, na sceni je ona – ona. Doduše, u spotovima kao *Kukavica*, *Ne računaj na mene* i *Idi dok si mlad* igra uloge, ali i tu publika lako nađe poređenje sa njenim životom, i uskoro ću to analizirati. Dakle, totalna erotizacija je u ovom slučaju paralelna sa biografizacijom zvezde, što je prethodnicama i konkurentkinjama iz ovog perioda falilo.

Biografizacija jeste važna strategija konstrukcije scenskog identiteta u ovom periodu, ali ona je, po mom mišljenju, samo deo šireg *procesa tekstualizacije*, u smislu da i tekstovi pesama postaju važniji nego ikad za uspešnu recepciju na tržištu, i da se traži njihova paralela sa biografijom, sa medijskim tekstom o zvezdama, posebno ženskim. Tekst *Kukavice* interpelira subjekt devojčice koju više ne može da „laže bilo ko“, koja ima „žensko srce nežno poput lastavice što od bola ugine“. U tekstu pesme je ona prva/varana žena („sa mnom spavaš, druga ti je nesanica“), u spotu druga/ljubavnica, ne podudaraju se pozicije - ali u svakom slučaju je žrtva, i ultimativno nesrećna. Možda bi pesma postala hit i u izvođenju neke starije kolegice,<sup>96</sup> ali Cecina mladost je dodatno potcrtala čemer ženske pozicije. Uprkos mladosti, ženski subjekt već ima znatno iskustvo iza sebe i pun je gorčine. Ta gorčina je nešto što se ne može naći u repertoaru Dragane Mirković, Cecine glavne konkurentkinje u to doba (ona nikad nije ni imala pesmu u kojoj je ženski subjekt eksplicitno pozicioniran kao ljubavnica oženjenog čoveka, to se ne bi uklopilo u njen scenski identitet). Cecini biografski elementi su lako učitani u ovu pesmu. Ženski subjekt *Kukavice* ostavlja muškarca koji je laže, ali to je ne čini ništa srećnijom, tako da čak ni to napuštanje nije sasvim

---

95 Kod Cece nije totalna biografizacija na delu, bar ne kao brisanje distinkcije privatne i javne persone. Publici je ostavljeno dovoljno semantičkog prostora da zamišlja Cecu kao subjekta njenih pesama, ali samo je za nekoliko eksplicitno rekla da su njene biografske. Za mnoge pesme je ovo poistovećivanje retroaktivno isprojektovano. Na primer, stihovi „Živ se čovek na sve navikne, pa valjda ću ja ako bog da“, „Još koliko kišnih drumova iza sebe ja da ostavim, pa da prošlost zauvek zaboravim, srećnom jatu i ja da se javim“, koji su u emisiji *Balkanskom ulicom* 2004. izabrani kao amblematični označitelji njene biografije, su iz pesama snimljenih 1994. i 1997. godine, nekoliko godina pre Arkanove smrti i Cecinih hapšenja, njenih najvećih nedaća. Nema eksplicitnog amina za ovakvo biografsko poistovećivanje, ali postoji „mig“ da možemo učitati Cecine biografske elemente u njih.

96 U medijima se uporno se provlačila informacija da su je autori Marina i Futa nudili Vesni Zmijanac.

subverzivno po patrijarhalni režim rodnih uloga. Pesma i spot u kojima je Ceca interpelirana kao istovremeno ranjena devojčica i „druga žena“ sa kojom porodični čovek vara svoju suprugu su utemeljili fantazam Cece kao Arkanove ljubavnice u privatnom životu, a i postavili osnove označiteljskih praksi teksta koje ne dozvoljavaju ženi da izađe iz pozicije žrtve, formulu koju će Ceca i njeni tekstopisci primenjivati tokom cele njene karijere (up. Delić 2013).

Dodala bih takođe da je ovo period kad Ceca postaje seks bomba i fatalna žena estrade. Pre odlaska u Nemačku ona je bila jako mlada i, uprkos erotizaciji imidža, doživljavana kao, kako je rekla jedna moja sagovornica, „buckasta“. Po povratku njen stil je znatno modernizovan, i njen tim je vrlo pažljivo radio na imidžu: nosila je skupu firmiranu garderobu, smršala je, nosila perike, jaku šminku, i publika je počela da je prepoznaje kao ultimativni seks simbol. Dakle, Ceca je postala fatalna žena, takve uloge je igrala i u spotovima, i od ovog obrasca nikad nije odustala. *Kukavica* je prvi spot u kom je on primenjen – mlada atraktivna žena ostaje razočarana i nesrećna. Žena koja je (ili bi trebalo da bude) fatalna po muškarce postaje žrtva fatalne sudbine/ljubavi/muškarca. Postoji još jedna premisa: ona koja je dominantna u odnosu na druge žene je submisivna u odnosu na muškarca koga voli. Dakle, u kombinaciji zvučnog i vizuelnog materijala, dobijamo i formulu fatalne žene/žrtve.

Ova formula je očigledno uspešno iskomunicirala sa publikom, posebno ženskom, koju je Ceca i imenovala kao svoju glavnu ciljnu grupu. To ne znači da muškarci manje uživaju u Cecinim tekstovima, nego da su žene pozvane da se identifikuju sa subjektom konstruisanim u tekstovima. Dakle, za razliku od Marije Grujić koja smatra da je izvor zadovoljstva u tekstu i uživanja u Cecinim pesmama bio u traženju same Cece u tekstovima pesama, smatram da je bilo važnije da publika nađe i prepozna „samu sebe“, „svaku ženu“ u tim pesmama. Jedna od mojih sagovornica (42 godine) kaže:

„Ma on (Arkan) uopšte nije bio tako bitan za njenu popularnost, ne samo sad, kad gledaš celu karijeru, već ni tad kad je postala najveća zvezda... Ma ja se sećam kad se pojavila *Kukavica*, mi smo sekle vene na tu pesmu, nismo imale pojma da je o Arkanu. To se negde provlačila priča, ali je nama bila nebitna, pa on je bio samo još jedan od

malih političara. Nismo ni znali šta je radio po ratištu, pa da se prema tome određujemo da li je volimo zbog njega ili uprkos njemu, on je bio nebitan... a Ceca je bila lepa, zgodna, bezobrazna, seksi, i pevala je o seksu, manje ili više uvijeno, u to vreme! Znaš ono, 'sa mnom spavaš, druga ti je nesanica', 'ne reci nikad da si sa mnom spav'o', ceo taj album iz '93. je pun takvih stihova... To je bilo nešto novo, radikalno! Pa posle one divne balade, *Beograd* o sećanju na veliku ljubav... Ja sam baš na to reagovala, a ne na Arkana.“

Mnogi autori ističu da je veza sa Arkanom bila ključni faktor Cecinog uspona na sam vrh estrade (Blagojević 2000b; Grujić 2009; Малешевих 2003). Uz finansijsku podršku koju je on obezbeđivao, smatra se da je veza sa paramilitarnim komandantom izuzetno doprinela Cecinoj popularnosti u periodu od 1993. godine pa nadalje, dakle nakon njenog povratka u Srbiju iz Nemačke. Međutim, moji sagovornici koji kažu da su slušali Cecu u tom periodu tvrde da za tu vezu u periodu kad su postali Cecini fanovi nisu ni znali, a i ako su znali, nisu marili za Arkana, niti znali puno o njemu. Po sećanjima i stavovima mojih sagovornika, on i nije bitan za njenu popularnost koliko tekstovi pesama i sama muzika, uprkos tome šta kažu teoretičari. Naprotiv, Ceca je više doprinela njegovoj popularnosti nego on njenoj. Asociranje sa atraktivnom mladom zvezdom je povećalo njegovu vidljivost u medijima i navelo deo publike koji nije mario za politiku ni dešavanja na ratištu da se bar donekle zainteresuje za njega. Takođe, glasine o njihovoj romansi (ili u to vreme, aferi) su doprinele da ga ljudi doživljavaju kao stvarnog čoveka, a ne samo „ikonu“ što je nivo na kome je, na primer, ostao Kapetan Dragan; pomogle su da on dobije ljudsku dimenziju – a takvi su uvek simpatičniji masama nego „ikone“.<sup>97</sup> Naravno, on se umešao u finansiranje Cecinih budućih albuma i njegov uticaj na njenu karijeru nije nimalo zanemarljiv, ali njen uspeh se ne može redukovati na simbolički i finansijski kapital koji je brak s njim doneo. „Ceca pre Arkana“ je bila uspešna poslovna mlada žena, njena drčnost bi čak mogla da prođe kao neki kvazi-feminizam, ali udaja je to bacila u zasenak. Patrijarhalni narativ je „progutao“ potencijalni emancipacijski. Ceca se venčava sa Arkanom 1995. godine, to venčanje je proglašeno tzv. svadbom veka, i iz liminalnog statusa ljubavnice prelazi u status supruge.

Svadba se sastojala iz dva dela, jednog tradicionalnog i ruralnog održanog u

---

<sup>97</sup> Zahvaljujem se Bojanu Žikiću na pomoći u formulisanju ovog uvida.

Cecinom rodnom selu Žitoradi, i drugog glamuroznog i urbanog u hotelu *Interkontinental* u Beogradu. Brikoliranje označitelja je prisutno – između ostalog, on je u uniformi srpskog oficira iz Prvog svetskog rata, i u crnogorskoj narodnoj nošnji, a Ceca u srbijanskoj – prisutan je pansrbizam, koji bi se mogao izraziti parolom „i Srbija i Crna Gora, i Srbija i Republika Srpska“ (ova poslednja oličena u sveštenicima iz RS). Njihov brak se obično uzima kao brak estrade i kriminala, a zapravo je predstavljao i simboličko venčanje svih „srpskih“ teritorija.<sup>98</sup> Njim su diskvalifikovani svi uhronijski narativi o emancipaciji odnosno šta je Ceca mogla da bude, i postao je opšte mesto svih tekstova o turbofolku kao heteronormativnoj paradigmi ratničkog šika (Marić 1994), odnosno muškarca ratnika/kriminalca i žene pevačice/trofeja.

\*\*\*

Šta je to donela postsocijalistička estrada u ovom periodu? U socijalizmu, scenski identiteti izvođača nisu inkorporirali mnogo elemenata iz njihovih privatnih života, u smislu da nije nužno tražena veza između njihove biografije i muzike koju su izvodili. Štaviše, bilo je poželjno da neka distanca između ta dva postoji, i da zvezde u privatnom životu budu „kao i svi mi“. Kako je negovana ideja besklasnog društva, insistiralo se na običnosti zvezda koje ostvaruju „jugoslovenski san,“ iako su bili vidljivi znaci njihovog materijalnog prestiža. U svrhu očuvanja javnog morala, takođe, bile su pod jačom kontrolom državnog aparata. Insistiranje na pristojnosti, čestitosti i dostojanstvu je bilo veoma važno za pevačice – kako kaže Marija Grujić, da „znaju gde im je mesto“ (Grujić 2009, 111). Zvezdama je zamerano nemoralno ponašanje u kodu ekonomskih režima (Jaњetовић 2010, 88) – bogaćenje i rasipanje. Devedesetih se, međutim, situacija menja.

Postsocijalizam generalno karakteriše slabija regulativna i sankcijska uloga države nego u socijalizmu. Manjak institucionalne kontrole postsocijalističke države je uslovio fluidnost, vidljivu u vizuelnom predstavljanju i zvučnom izrazu, ali i tržišnim

---

98 Prethodna estradna „svadba veka“, Brenina i Bobina iz 1991, bila je klasično građansko venčanje, bez nacionalne heraldike.

praksama. Proliferacijom neformalne prakse, tržište se ne oslobađa samo od nadzora institucija, već od skoro bilo kakve regulative, u isti mah „držeći korak“ sa zahtevima nacionalnih okvira i prateći globalne razvoje, uprkos formalnoj izolovanosti u vreme sankcija. Državna izdavačka kuća i televizija kao glavni kanal promovisanja njenih izdanja u ovom ranom periodu donekle još uvek mogu da imaju dominantnu ili bar povlašćenu ulogu na tržištu, ali ne mogu da diktiraju trendove drugim učesnicima u tržišnoj utakmici. Kako je ovo vreme prestrukturisanja koje varira između očuvanja kontinuiteta, restauracija i prihvatanja potpuno novih elemenata, tako je i tržište osciliralo između različitih uticaja, indicirajući generalnu nestabilnost.

Dajer kaže da „treba da mislimo o vezama... između zvezda i nestabilnosti, ambigviteta i kontradikcija u kulturi“. On se oslanja na Veberov koncept političke harizme prema kome je „harizmatična privlačnost posebno efektivna kada je društveni poredak nesiguran, nestabilan i ambivalentan, i kada harizmatična figura ili grupa ponudi vrednost, poredak ili stabilnost kao alternativu“ (Dyer 1998, 30-1). Ja bih dodala da ne moraju nužno nuditi vrednost, poredak ili alternativu, već restrukturaciju, restauraciju ili stabilizaciju istih. Tako su i ove tranzicijske zvezde ponudile „rešenje“ ili barem artikulaciju aktuelnih kulturnih konflikta i frustracija (v. Grujić 2009, 164).

Neki autori ističu da su neofolk izvođači nadrasli pozicije zabavljača postajući društveni heroji i heroine, uspešno orodnjeni subjekti „vrlog novog sveta“ (Dragičević-Šešić 1994, Grujić 2009, Kronja 2001). Biografizacija kao sredstvo konstrukcije scenskog identiteta obezbeđuje model uspeha u tom svetu. To istovremeno znači i da izvođači postaju ponosni na svoju promenu klase, na put od „dna do vrha“. Marija Grujić ističe da izvođačke biografije postaju demaskirane, oni se ne stide svojih teških početaka, ili seoskog porekla. Ovo je donekle nategnuta interpretacija, ponekad je sama misterioznost važan deo biografizacije, kao u slučaju Cecinog „nestanka“ 1991-3. Ali, ima primera kad je „ogoljavanje“ zaista ključni mehanizam izgradnje imidža, kao u Džejevom slučaju. Ponekad put od dna do vrha zapravo i znači put iz sela do osvajanja grada, ili čak transgresije dihotomije urbano/ruralno. Izvođači pokušavaju da prevaziđu opoziciju urbano/ruralno, ne nužno da bi promovisali diverzitet, već stvorili sliku ženstvenosti i muškosti koja bi bila privlačna svima, najširem spektru potencijalne

publike. Izgleda da je više muških zvezda prešlo iz roka kao urbanog žanra u neofolk. Sve to postaje moguće jer u ovo vreme dominantni diskursi zahtevaju da neki stari antagonizmi kao urbano/ruralno postanu manje relevantni od etnonacionalnih, i da budu prevaziđeni za ljubav nacionalnog jedinstva.

Marija Grujić ističe da zvezde više nisu bile usamljene pikareskne figure koje dolaze u glavni grad i tu se uklope. One su predstavljane kao potpuno urbanizovane (Grujić 2009, 167). Međutim, mislim da urbanizacija imidža nije bila automatska, već je išla postepeno, što kod individualnih zvezda, što kroz različite faze postsocijalizma. Brena jeste bila pikareskna figura poznog socijalizma, Dragana sa početka devedesetih je naglašeno urbanizovala svoj imidž tako da se može uočiti evolucija i jasni rezovi između seoske i urbane devojke, Ceca je imala nagli „skok“ u urbanizaciju nakon povratka iz Nemačke 1993, a Jelena Karleuša je već gradska cura iz novobeogradskih blokova. Grujić ističe da se zvezde više nisu adaptirale gradu, već iznova ispisivale njegov imaginarijum i simbolički prostor, transformišući ga u inkluzivni prostor otvoren svima, brišući opoziciju urbano/ruralno, jer su postale aktuelne druge opozicije kao nacionalno/internacionalno, zapadno/istočno itd (Grujić 2009,167). Ali odigravao se upravo suprotan proces: u odbrani „urbane kulture“ jako se zaoštrila opozicija urbano / ruralno, homologizovana sa drugim dihotomijama kao kosmopolitsko/nacionalističko, napredno/nazadno, demokratsko/autoritarno itd, a druge opozicije kao nacionalno/ internacionalno i zapadno/istočno se donekle brišu, bar na sceni. Zaokret ka ublažavanju opozicija je odgovarao zahtevima tržišta i stvaranju jedinstvenog nacionalnog tržišta, ali taj proces nije tekao nimalo glatko. Zapravo, nove konstrukcije identiteta su bile povezane sa potrebom da se zahtevi tržišta usklade sa zahtevima političke i kulturne podobnosti, ali zakoni tržišta su bili dominantni. Globalizacija i urbanizacija imidža su pomogle mejnstrimizaciji zvezda kao rodni uzora, jer su njima stekle kredibilitet kao sveinkluzivni uzori, sposobni da odgovore na zahteve šireg tržišta. U nekim slučajevima, biografizacija je oduzela “neozbiljnost” zabavljačkoj sceni, i publika je pozvana da izvođače shvati ozbiljno, ne samo kao zabavljače, već kao društvene preduzetnike, pa i modele na koje se treba ugledati (up. Grujić 2009). Ovo se pogotovu odnosi na pevačice. Kao što je pomenuto, muške kolege se nisu u toj meri nametnule kao uzori, jer su javnom sferom dominirali drugi muškarci,

sa drukčijim modelom uspešnih biografija. Etnonacionalizacija biografija i njihova purifikacija postaje takođe važan mehanizam odgovora na zahteve kulturne poželjnosti.

Ovom oscilacijom između inkluzivnosti i isključivosti zvezde su se nametnule kao uzori za žene i doprinele onom što Edensor zove konstrukcijom „matrice nacionalnog identiteta“, jer su učestvovala u neformalnoj, svakodnevnoj proizvodnji označitelja nacije i njenih granica (Edensor 2002, 168). Matrice nacionalnog identiteta konstruisane kroz neofolk nisu bile nužno nacionalističke, već eskapističke, a opet simptomatične za fantazije društva artikulisane kroz njih.

Da rekapituliramo - biografizacija, tekstualizacija, urbanizacija, globalizacija, seksualizacija, etnonacionalizacija, autotorijentalizacija su bile najvažnije performativne strategije turbofolka koje su omogućile konstrukciju turbofolk scenskog identiteta u ovom periodu, i definisale pravce transformacije i za kasnije.

### **5.3. Posleratna pop-folk muzika i rod (1995 – 2000)**

1995. je godina prekretnica – završavaju se jugoslovenski ratovi. Ova godina je takođe proglašena godinom kulture za vreme ministarskog mandata Nade Popović Perišić, što je oficijelno podrazumevalo proterivanje turbofolka sa državne televizije u okviru „borbe protiv kiča i šunda“ i promocije „pravih kulturnih vrednosti“. Ono što je, međutim, promocija „pravih kulturnih vrednosti“ zapravo značila jeste favorizovanje izdanja PGP-RTS-a na državnoj televiziji, zbog čega su ubrzo najveće zvezde koje su ranije snimale za ZAM i Centrocenu (Dragana, Nino, Ceca itd) tad prešle u PGP.<sup>99</sup> Fleksibilnost kulturne politike je bila omogućena i diskurzivim zamagljivanjem stigmatizovanih pojmova. Mnogi su se ponadali da se prosvetiteljski žar nove kulturne politike odnosio na sve narodnjake, ali zbog semantičke rastegljivosti ovog pojma, ispostavilo se da se nikako ne odnosi na „čuvare srpske nebeske vatre“ odnosno one

---

<sup>99</sup> Nakon smrti osnivača ZAM-a Rake Đokića, ova kuća je zapala u krizu. Njena najveća zvezda i Đokićeva naslednica na mestu direktorke, Brena, je za krizu optuživala svoju bivšu najbolju prijateljicu Draganu Mirković pošto je snimila film *Slatko od snova* u ZAM-ovoj produkciji koji se nije isplatio, a onda ZAM napustila. Pitanje lojalnosti izdavačkoj kući (kao i kompozitorima) je bila velika stvar tokom devedesetih godina, a Dragana Mirković je bila poznata kao “najveća estradna lutilica.”



koji „neguju pravu, izvornu narodnu muziku i muziku u njenom duhu“, nego samo na turbofolk, a onda, kako se ispostavilo, na turbofolk izdanja koja nisu bila PGP-ova. Iako su ustanove kulture zvanično bile zatvorene za nastupe narodnjaka, PGP-ove izvođačice Dragana Mirković i Merima Njegomir su dobile Sava centar i Kolarac za svoje koncerte. Kako je ovo i period kada Milošević postaje „mirotvorac na Balkanu“, JUL sa svojim diskursom kvazi-jugoslovenstva ulazi u vladajuću koaliciju<sup>100</sup>, nacionalistički kurs se donekle napušta, a muzičke stanice postaju i zvanično sve propusnije za novu muzičku produkciju, pogotovu eurodens iz Hrvatske, koji je od 1994. postao izuzetno popularan u Srbiji, a pojavili su se i lokalni pandani.

1995. je i godina Cecine udaje za Arkana, kada ona definitivno postaje najveća zvezda u Srbiji. Njena figura i muzika su najsimptomatičnije za konstrukciju scenskog identiteta u ovom periodu. Druge izvođačice prate iste muzičke obrasce, ali sa manjim uspehom.

Nakon svadbe Ceca definitivno postaje najveća muzička zvezda na južnoslovenskim prostorima. Ona neguje imidž raskošne i bogate, ali religiozne i požrtvovane Srпкиnje – primerne za svoj rod, požrtvovane za svoj narod. Osniva fondaciju Treće dete, „za borbu protiv bele kuge“, tj. za finansijsku pomoć parovima koji dobiju više od dvoje dece, podržava muževljeve akcije na frontu u Bosni i Hrvatskoj, pridružuje mu se u upravljanju fudbalskim klubom Obilić, na sve to stiže da rodi dvoje dece, stiče nadimak Ceca Nazionale, i kao majka, i to majka cele jedna nacije, osvaja vrh ženske hijerarhije.

Za sve to vreme, njen scenski identitet je identitet glamurozne žene koja pati zauvek uhvaćena u determinante hijerarhijskih rodnih režima i heteronormativnih odnosa. Prema tekstovima Cecinih pesama, zone kulturne inteligibilnosti koje žena može da nastani su zone žrtve (v. Delić 2013, 77), odnosno u kombinaciji sa vizuelnom prezentacijom, fatalne žene/žrtve. Kako primećuje Zlatan Delić za tekstove njenih pesama, „jedina pozicija za ženski subjekt koju može zauzeti unutar teksta ili unutar kulture, (je) isključivo pozicija emotivne i ranjene žrtve iz koje joj je jedino omogućeno da bude govoreni subjekt unutar falogocentričnih struktura moći“ (ibid., 75). Cecine

---

<sup>100</sup> JUL (Jugoslovenska levica) je formalno učestvovao u vlasti od 1996. do 2000.

pesme i spotovi sugerišu da podređeni položaj žene unutar hegemonijskih patrijarhalnih odnosa ne može da se promeni i da se determinizmu ne može uspešno suprotstaviti (pa ne vredi ni pokušavati). Paradigmatični su stihovi:

Ma šta ti mogu  
Rođen si sa greškom  
Sve je to u tvojim genima  
A ja samo emotivna luda  
Ceo život sa kretenima

Proces identifikacije sa takvim podređenim subjektom je performativan, neprestano se obnavlja. Štaviše, melanholični ženski subjekt Cecinih pesama nalazi uživanje u patnji, poručuje da nema ni potrebe za promenom. Evo nekih primera:

Dok u znoju bilo koju noćas negde maziš  
Ja bih opet bila tepih po kome ti gaziš

Ja sam noćas jedna više s kojom nisi tu  
Zašto hoću da se vratim starom dobrom zlu  
Da me mučiš, da me kinjiš k'o sve robove  
Da me slomiš i potopiš zadnje brodove

Čak i kad ne pati nužno zbog ljubavi i nije samo pasivni objekat muških akcija, ženski subjekt konstruisan u ovim pesmama podilazi muškim željama, nauštrb ženske solidarnosti, npr. pozivajući na seksualni odnos:

Prođi sa mnom kroz crveno  
biće moje što je njeno  
veži oči i ne koči  
prođi sa mnom kroz crveno

Mesec dana spavam sama  
šta bi ti na mestu mom  
zašto da mi bude sveto  
što je tebi dobro s njom  
plave noći u satenu i mleko od kokosa

bolje bi ti bilo sa mnom  
al' ti nemaš ukusa  
Ti voliš nju, a tebe ja  
o, da li to ona zna  
ma i da zna, nek' mi te da  
jer noćas sam nevaljala

Jer ne i ne, ne ne i ne  
neću da budem k'o mašina  
nek' boli bol, nek' peče žar  
al' nikad neću biti stvar  
i baš me briga da li smem  
neću da se kontrolišem

Ženska želja u Cecinim pesmama potvrđuje Žižekovu tezu da je „ljudska želja uvijek želja za željom, želja da se bude predmetom želje drugoga“ (Žižek 2006, 99). Želeći subjekt je uvek u centru naracije, a druge žene su izmeštene u perifernu zonu sporednih likova i konkurencije koju treba nadvladati, osim u spotu i pesmi *Ne računaj na mene*, duetu sa Cecinom tadašnjom najboljom drugaricom, drugom *bad girl* i Draganinom konkurentkinjom Mirom Škorić. U ovom spotu dve pevačice imaju isti objekat želje – muškarca koji se pojavljuje i u spotu za *Kukavicu* - ali se ne takmiče oko njega, već ga obe napuste i ostave poruku „Ne računaj na mene“ na šoferšajbni.<sup>101</sup> U tom smislu, ovaj uradak jeste u neku ruku predstavljao oslobođenje ženskog subjekta iz okova označiteljskih praksi teksta koje ga smeštaju isključivo u poziciju žrtve (kako ga, recimo, tumači Dimitrijević 2002, a i Delić 2013, 79), ili koncepta ženskosti kao reference maskuliniteta. Ali, u spotu je prisutno *lipstick* lezbejstvo (dve žene zaljubljene u istog muškarca senzualno dodiruju jedna drugu), pa, kako kaže Delić, ispada da je čak i lezbejstvo ipak samo posledica heteroseksualne želje (Delić 2013, 82), odnosno želje da se udovolji muškom pogledu.

Spot paradigmatičan za konstrukciju scenskog identiteta u ovo vreme (sredinom devedesetih) je *Idi dok si mlad* iz 1995.<sup>102</sup> U spotu bogata mlada žena odnosno Ceca izvodi pigmalionsku intervenciju na mladom drvoseči kog - bukvalno - izvede iz šume i

---

101 Može se pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=4ZmT3gNELbY>.

102 Može se pogledati na [https://www.youtube.com/watch?v=M-D\\_2WsJL\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=M-D_2WsJL_Y).

pretvori u urbanog, negovanog muškarca. On je, međutim, vara sa ženom koja liči na nju, ali nije tako superiorna u odnosu na njega kao Ceca, da bi na kraju degradirao do prostitutki na ulici. Ceca ga prezire i ostavlja na toj istoj ulici, odlazeći u kolima koja vozi žena s kojom ju je prevario – očito podređena Ceci. U semantičkom ključu, u spotu je prikazana bogata i moćna žena koja ipak ne može da izdominira nad muškarcem iako finansijski kapital može povremeno i privremeno da promeni kodove rodnih odnosa. Dok ga u spotu prezirivo ostavlja, u pesmi ga materinski „pušta da ode“ („odlazi, puštam te, dajem ti blagoslov i slobodu“), čak iako nema druge žene, bar ne eksplicitno pomenute - jer je u njegovoj prirodi da je nestalan. Novi sloj značenja pridodat u poslednjih nekoliko godina je da ga ona pušta da ode jer je mlađi od nje, ali lako se vrši transpozicija u viši značenjski kod: muškarac je uvek „mlađi“ od žene u smislu da ona mora da ga pusti da odraste. Uprkos tome što je, kako i stih pesme kaže, od „klinca“ napravila „princa“, ona ne može da očekuje večitu lojalnost, jer on mora da nadraste svoju simboličku „majku“, i ona mora da pokaže razumevanje za to. U spotu se on vraća ulici gde i pripada što korespondira onoj šumi sa početka, kao opasnom mestu – muškarac je kodiran i kao priroda i kao dekadentni grad, iliti dekadentna civilizacija, početak i kraj, i „sila“ koja se ne da iskontrolisati. Uprkos tome što je ceo spot demonstracija klasne i finansijske (nad)moći ženskog subjekta, ona ne može odneti prevagu u „borbi polova“. Muškarci mogu kupiti žene, ali one njih ne; muškarci mogu biti pigmalioni, žene ne.<sup>103</sup>

Arkanov sin i fudbaler njegovog kluba se pojavljuju u Cecinim spotovima nakon udaje (jedan u spotu za pesmu *Nevaljala*, drugi u spotu za pesmu *Crveno*) – Arkan je uvek prisutan, i kao deo njenog scenskog identiteta. Drugi muškarci oko Cece, čak i oni u njenim spotovima, mogu da se pojave samo kao njegovi označitelji, podsetnici na samog Arkana i njegov ultimativni autoritet. Dakle, drugih muškaraca oko Cece ne može da bude ni u simboličkoj izvođačkoj sferi gde je njihovo prisustvo deo vizuelnih konvencija, ali svi su pozvani da fantaziraju o njoj. Arkan je Ceci i publici dao „dozvolu“ za to. Ona je u privatnom životu njegova, na sceni „naša“, nema jasne razlike jer je i inače „naša“, ali kao njegova supruga i koliko on dopusti.

<sup>103</sup> Doduše, ona ga ipak ostavlja, ne oprašta mu, i ovo bi moglo biti tumačeno kao emancipatorski čin - žena ne mora da prihvati mušku nepromenljivu nestalnost - da nema nastavka iz 2000. godine u spotu *Dokaz*, u kom se nakon pet godina ponavlja isti zaplet.

Neposredno pred njegovu smrt, krajem 1999. godine, pojavio se *Dokaz*<sup>104</sup> – kontroverzan spot jer se Ceca „izvuče“ u njemu za ubistvo, što je prizivalo asocijacije na dotadašnje „slepilo“ zakona za njenu i Arkanovu upletenost u kriminal. Stihovi pesme su:

Dokaz, ja sam ti živi dokaz  
kad dvoje ljubav ubiju  
samo jedan kaznu snosi.

Za razliku od pesme, u spotu će taj koji „kaznu snosi“ biti muški subjekt. Spot tematizuje „većitu borbu“ među polovima koja mora kulminirati nasiljem. To je nastavak zapleta iz spota *Idi dok si mlad* – pojavljuje se isti muškarac, koji se pokajnički vraća nakon nekoliko godina, Ceca ga prima nazad jer sa njim ima kćerku. On je ponovo vara jer je to „u muškoj prirodi“, i muška „priroda“ je nepromenljiva. Ona saznaje za prevaru preko kamere postavljene u njegovoj kancelariji, ubija njegovu ljubavnicu, i krivicu svaljuje na njega. On biva uhapšen. Ukratko: bogata žena donosi odluku o tuđem životu, tačnije životima druge žene i muškarca - a to može da uradi upravo i samo zato što je bogata. Spot zapravo priziva asocijaciju na pripadnike (nove) elite koji se mogu nekažnjeno izvući za svoje zločine. Ali svejedno, i kao pripadnica te nove elite, samo zloupotrebom moći žena (u ovom spotu Ceca) može izaći iz heteronormativne hegemonijske matrice.

Ceca se, u smislu tržišnog usmerenja, svakako obraća svim slojevima, ali prevashodno bogatim kojima i sama pripada – nekad eksplicitno, kao u stihovima „Plave noći u satenu i mleko od kokosa“, pesmi *I bogati plaču* itd, ili implicitno kao upotrebom vizuelnih kodova u gore analiziranom spotu za *Dokaz*. „Majka nacije“ je i na vrhu klasne hijerarhije. Ona se obraća bogatima ili bar peva o njima, ili najpreciznije – u njihovo ime.<sup>105</sup> Ostalima je ostavljena fantazija da isto uživaju u patnji i da se bogati „iskupljuju“ za svoje bogatstvo time što pate. Naime, raskoš i luksuz u njenim pesmama nikad nisu dovoljni za sreću („I bogati plaču, zašto ne, teku im suze biserne“, „Plave noći u satenu i mleko od kokosa, bolje bi ti bilo sa mnom, al' ti nemaš ukusa“).

---

104 Može se pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=W4LUC7suIQ>.

105 Marija Grujić ističe da Ceca prevashodno peva u ime bogatih žena (Grujić 2009, 193).

Glamurozna žena koja pati nosi poruku da zvezda mora da plati za svoj „višak sreće“ u odnosu na druge, ali i da obezbedi mehanizme na osnovu kojih se oni mogu identifikovati sa njom. Figura okrutnog muškarca zbog kog ona pati u pesmama je personifikacija nepisanih pravila pripadnosti zajednici i njenim hijerarhijski organizovanim rodnim režimima (Grujić 2009, 177). Logika je da, iako bogata, ona plaća cenu za svoj „višak uspeha“ jer je konstantno ranjavana kroz svoju rodnu poziciju. U tržišnoj utakmici, rod treba da odnese identifikacijsku prevagu nad klasom, odnosno da bude simboličko „prostrelno mesto“ koje narušava homogenost povlašćene klase, a patnja zbog ljubavi treba da obezbedi transklasni mehanizam identifikacije publike iz nižih klasa i ideološki mig transklasne solidarnosti.

U transklasnoj perspektivi, zapravo, Ceca bi teško mogla biti heroina radničke klase ili revolucionarna heroina, jer nosi poruku da se samo nasiljem mogu uzdrmati strukture – ali da samo bogati tj. pripadnici elite mogu sebi da dozvole da ih uzdrmaj. Teško bi mogla biti i feministička ikona jer poručuje da se muškarci ne menjaju, i žene mogu da iznesu igru s njima u „većitoj borbi“ polova samo ako su spremne na sadomazohizam i nasilje, i da ga trpe i da ga počine.

Tekstovi Cecinih pesama su znatno radikalizovali postojeće teme razočarenja u ljubav kao ideološki „prošivni bod“ koji ukotvljuje subjekte za date rodne pozicije. Čolović je svojevremeno pisao o tome kako modernizacija neofolka donosi odmak od idilične ljubavi, teme razočarenja, laži i prevare (Čolović 1985). Rane devedesete dodatno intenziviraju ovu tematiku, a posebna radikalizacija se odvija od sredine devedesetih, i još više nakon 2000. godine. Pogledajmo samo Cecine pesme i ženske subjekte u njima.<sup>106</sup> Ona peva o ženama koje:

- izvode društvenu mimikriju dok pate („i da se goli skinemo, ostaće nam naše maske“, „Ja sam tu da najbolje izgledam kad se najgore osećam, ja sam tu da ti

---

<sup>106</sup> Takođe, Cecin muzički izraz u ovoj fazi je izuzetno moderan. Kako je već pomenuto, korišćenje harmonike kao instrumenta je skoro sasvim napušteno, a kad se koristi, to nije u novokomponovanom maniru. Ali recimo, na svakom albumu se u bar jednoj pesmi mogu čuti trubači. Cecina glavna konkurentkinja iz tog perioda, Dragana Mirković, nije nikad napustila pevanje „dvojki“ odnosno pesama bliskim klasičnim „narodnjacima“, što se poznih devedesetih nije pokazalo kao najuspešniji recept. Dragana nikad nije sasvim odustala od „tradicije“ u tom smislu, dok je Ceca sebe predstavljala kao nedvosmisleno modernu u svakom pogledu, makar to značilo napuštanje klasičnih označitelja žanra koji ju je proslavio.

kažem što ne mislim, da se kunem kad izmislim“);

- doživljavaju nervne slomove („pala sam u zoru, pala, više nisam izdržala“, „onda sam jednog jutra počela da pričam sa sobom, sama sa sobom“, „hajde, gurni me u gomilu da ne vidi se da sam pukla“);
- pomišljaju na samoubistvo („htela sam prvo da se obesim, da sečem vene, da se otrujem“);
- trpe višegeneracijsko nasilje u porodici („Ličiš na moga oca, isto je mojoj majci užasne stvari radio/rukama golim njeno nevino mlado srce iz grudi na živo vadio“).

Prisutna je praktično radikalizacija tema da su žene lagane i varane, standardnih tema modernizacije neofolka od osamdesetih, a posebno devedesetih godina, što je bila novina u odnosu na početke neofolka (v. Čolović 1985). Narativne relacije su standardne: rodne pozicije su esencijalističke, muškarci dominiraju nad ženama žrtvama kao u tekstovima iz ranih devedesetih. Element koji može predstavljati iskorak iz paradigme je da žena-žrtva ne podnosi uvek krotko svoju sudbinu. U Cecinoj pesmi *Već viđeno*, ona uzima pravdu u svoje ruke:

Možeš da me miluješ  
možeš da me siluješ  
možeš da me ubiješ  
svejedno je  
nema više milosti  
moju ruku vodi bog  
noćas žrtva drži mač dželata svog

Međutim, čak i ovde ženski subjekt samo prati fatalističku paradigmu. Ona se i dalje ne brani aktivno od nasilja, već vidi sebe kao oruđe više instance tj. natprirodnih sila, dok je ona sama pasivna i poništena kao subjekt (možda ih samo uzima kao legitimaciju svojih akcija, ali opet, simptomatično je da se njene akcije ne mogu predstaviti kao direktno opravdane, nego im u tu svrhu trebaju više sile). Tema borbe među polovima se ekstremizuje, o temama manipulacije i nasilja se govori još

radikalnijim jezikom nego ranije, ali u okviru istog simboličkog poretka.<sup>107</sup>

U ovom periodu pojavljuje se i Jelena Karleuša. Ćerka poznate radio voditeljke i policijskog inspektora, uglavnom je i predstavljana na televiziji kao njihovo dete pa se tako i probila na estradi, a do kraja devedesetih je postala ozbiljna konkurentkinja Ceci. Karleuša nije nikakav *picaro* – ona ne dolazi iz nižih društvenih slojeva u nameri da pokori više, nego je na estradi uveliko „svoja na svome“; ona već pripada klasi u koju su se prethodnice „uzdizale“. Ima uveliko urbanizovani i modernizovani imidž, i to ne apstraktni urbani (odnosno globalni moderni), već sa jakim lokalnom tj. novobeogradskom referencom. Sama je naglašavala da je iz novobeogradskih blokova, a početkom dvehiljaditih su se na internetu pojavile njene stare fotografije iz srednje škole na kojima je u „dizelaškoj“ roze trenerci, jako našminkana, kako je rekla jedna moja sagovornica koja je njeno godište<sup>108</sup> – „ma vidi se da je bila prava dizelašica iz kbloa (bloka, prim. M.M.)“. Pravo čedo devedesetih, iz generacije koja je odrastala tokom ratova, sankcija i uspona turbofolka, po godinama bliska milenijalsima<sup>109</sup>, ona je već oličavala promenjene standarde urbanosti, i da je „dizel“ možda bio efemerna faza, ali da je modernizovani folk bio tu da ostane, odnosno priznanje da su „turbo“ i „dizel“ bili inherentni deo novobeogradskog „asfalta“, a ne „doneti sa sela“. Dok je novokomponovana muzika decenijama ostala označitelj večitog „došljaštva“, u ovo vreme stasavaju generacije „gradske“ dece za koje je modernizovani folk tj. turbofolk bio integralni deo odrastanja, i to se više nije moglo kriti „u četiri zida“ (na kraju krajeva, uvek se moglo naći „opravdanje“ da je ta muzika bila sveprisutna i neizbežna, i otuda svima poznata). Karleuša je prva zvezda iz te generacije.

Njen rani imidž je internalizovao sve kodove koji su bili popularni na estradi u to vreme. Ona je praktično bila „plava Ceca“ - isti timovi su radili muziku, tekstove i produkciju za obe (Marina i Futa, kasnije Aleksandar Milić Mili umesto Fute), kao i šminku, fotografiju, stajling i video spotove (Goga Grubješić, Tanja Kesić i Dejan Milićević). Krajem devedesetih je, međutim, razlika postala izrazitija. U tekstovima Karleušinih pesama se eksplicitno fetišizuju roba i novac, što se kod Cece nije moglo

---

107 Ovaj trend će kulminaciju će doživeti posle 2000. godine.

108 Rođene su 1978. godine.

109 Milenijalsima se uglavnom smatraju generacije rođene od 1980. godine pa nadalje.



čuti. Neki od njenih najvećih hitova dovode u vezu romantičnu vezu, seksualnu želju i potrošnju, kao *Gili, gili* („Dolari, marke, lire ti vire/ko se još tako udvara/gili, gili, gili, ako me voliš/voli me do zadnjeg dinara“), *Žene vole dijamante* („nije da nisi lep, nije da nisi jak, al' svako ima svoj afrodizijak“) ili *Nije ona nego ja* („njoj je mercedes tvoj, znaj, na umu/ali ne vredi ona ni za jednu gumu“). Dok u Cecinim pismama bogatstvo nikad ne znači sreću i ispunjenost, u Karleušinim je ono sasvim dovoljno. Pozicioniranje muškog subjekta kao materijalno dobrostojećeg tipa okruženog statusnim simbolima i aktivni zahtev ženskog subjekta za aproprijacijom (dela) njegovog bogatstva navelo je neke istraživače da u Karleušinom scenskom identitetu iz ovog perioda vide prototip sponzoruše (Delić 2013; Jelača 2015), i to kao figure koju je ona dosta svesno ponudila. Tome je verovatno doprinela i biografizacija slična Cecinoj, odnosno asociranje elemenata lirike njenih pesama sa crticama iz privatnog života, pošto je u ovo vreme bila u vezi sa „žestokim momkom“ Čandom, koji je ubijen 1999. godine, a kasnije u braku sa biznismenom Bojanom Karićem. Međutim, ja nisam sigurna da je ona to svesno ponudila, pogotovu kad se uzme u obzir njeno kasnije distanciranje od imidža sponzoruše, pa čak ni da ju je publika tako percipirala. Moji sagovornici je, recimo, nisu ni doživljavali kao sponzorušu, već više kao simbol nepotizma.

„Ta u životu ništa ne bi uradila da nije bilo keve i ćaleta. Sa onim njenim meketanjem... Nešto se loži, drčna, huliganka, odbrusi Ceci, mo'š misliti. Ma hajde, lako biti drčan uz takvog ćaleta pandura.“

„Joj, kad se setim „Sablje“, pa Karleušin otac uhapsio Cecu (smeh)... sve to fino, ali što ne uhapsi zeta svog?! (Kojeg?) Pa bilo kojeg, Čandu pre, tad Karića...“ (smeh)

Ipak, kako se za njenu scensku personu vezuje imidž sponzoruše, osvrnuću se ovde na tu figuru, pošto se ova etiketa inače često „lepi“ za turbofolk, pogotovu u svrhu diskreditacije žena, bilo pevačica bilo fanova, a i za rodne identitete u tranziciji uopšte.

Pojava sponzoruše je, kao i turbofolk, vezana za postsocijalističku

transformaciju. Ona je donela neuravnoteženu raspodelu dobara, kroz korupciju i privatizaciju, i prekarizaciju života za mnoge, kao i promenu kanala društvene mobilnosti. U tom smislu, postajanje sponzorušom je jedan od novih vidova klasnog uspona. Sponzoruša bi bila žena sa izraženim materijalističkim inklinacijama koje treba da ostvari partner - sponzor, pratilja moćnog i bogatog muškarca, njegov statusni simbol.

Sponzoruše se smatraju jednim od zaštitnih znakova tranzicije u Srbiji, do te mere da se smatraju srpskom specifičnošću, mada to uopšte nisu. Ova pojava je prisutna i u drugim postsocijalističkim zemljama (Ibroscheva 2006). Takođe, u vreme ekonomskih kriza i društvenih restrukturacija, kao i inače kada je finansijski kapital u posedu malog broja ljudi, odnosno muškaraca, ženama su svi konvencionalni načini sticanja statusa, prestiža ili bogatstva, iliti “društvene muškosti”, dostupni još manje nego inače, pa „put kojim se ređe ide“ postaje „put kojim se češće ide“, odnosno sve češće se mobilišu „alternativni“ kanali društvenog uspona. Ujedno se intenzivira i moralna panika koja ih okružuje. Bram Dajkstra u knjizi *Zle sestre: pretnja ženske seksualnosti i kult muškosti* objašnjava kako su u vreme ekonomske krize u prvoj polovini dvadesetog veka u SAD holivudski filmovi stvorili sliku zle sponzoruše<sup>110</sup> koja uništava vrednog, kako bi rekao Ćirjaković, bogobojažljivog kapitalistu,<sup>111</sup> ponekad metaforički predstavljene kao vampirice koji “pije krv” uzornom američkom muškarcu (Dijkstra 1996). Najopasnijim su po njemu smatrane sponzoruše “iz radničke klase koje su istovremeno bile obdarene bujnom inteligencijom i bujnim oblinama”. Pojava sponzoruša je praktično smatrana dvostrukim napadom - i na patrijarhat i na kapital.

Mit o sponzoruši otelovljuje strah od ženske promene klase uopšte, ne samo od nepoštenog načina sticanja kapitala, a i od promene rodних uloga odnosno osnaživanja žena i njihovog aktivnog izbora partnera.<sup>112</sup> To ne znači da je postajanje sponzorušom emancipatorski proces, nego da se moralizacija ovog fenomena ustremkuje na objektivizaciju žena kao statusnih simbola, ali i na njihov izbor partnera, kao i na rušenje kodova rodnih odnosa i „mira među klasama“. Tokom prve polovine dvadesetog

---

110 Izraz na engleskom bi bio *gold digger* što bukvalno znači „kopačica zlata“.

111 [http://www.academia.edu/1908233/Sponzoruše\\_-\\_najuspešnije\\_srpske\\_feministkinje](http://www.academia.edu/1908233/Sponzoruše_-_najuspešnije_srpske_feministkinje)

112 To se vidi i po tome što koreni najgorih stereotipa o sponzorušama postaju prepoznatljivi krajem devetnaestog veka, kada žene postaju aktivnije u izboru partnera, odnosno „izokretanju pravila igre“.

veka, u vreme stvaranja ključnih stereotipa o sponzorušama, one su optužene ne samo da uzimaju novac koji „nije njihov“ tj. koji ne zaslužuju već i da, kako piše Dajkstra, „svojom zubatom vaginom otkidaju sivu masu” svojih sponzora, odnosno da uništavaju i zaposedaju same muškarce koji su u posedu kapitala. Ove stereotipe je Dajkstra nazvao „materijalna nimfomanija“, „osveta sponzoruše“, i „ekonomski terorizam“, i naveo da je njihov uticaj tako jak da oni ostaju osnova zapleta holivudskih filmova i dan-danas.

Ako primenimo ovo na, recimo, Karleušine spotove, može se reći da Karleuša demonstrira moć i učinkovitost uvek-već privilegovane žene. U spotu za *Gili, gili* deluje neljudski, poput Meduze, sa modifikovanim očima.<sup>113</sup> Čak je svesno ponuđena kao simulakrum. Ova stalna iznovna proizvodnja sebe kroz telesne transformacije je demonstracija moći. Karleušina pojava u ovim spotu je ujedno i neljudsko čudovište koje otkida „sivu masu“ potencijalnom sponzoru (od kog se zahtevaju dinari).

Kako kaže Ćirjaković, u Srbiji devedesetih “žrtve” ekonomskog “terora” sponzoruša su često bili baš oni nedodirljivi moćnici i siledžije koji su na razne načine terorizovali okruženje.<sup>114</sup> Međutim, one su u javnom mnjenju često poistovećene s njima.

U stereotipima o sponzoruši u tranzicijskoj Srbiji ona je predstavljena kao tipični negativni lik, najčešće glupa plavuša, grabežljiva, lenja, sebična i bez zasluga; žena niskog morala. Sponzoruše su u javnom mnjenju povezane, čak i poistovećene sa prostitutkama, kriminalcima, pa i ratnim zločincima. Kako kaže Ćirjaković, „njihovo 'estetsko profiterstvo' je devedesetih poistovećeno sa ratnim profiterstvom najpoželjnijih sponzora“<sup>115</sup>. Čak i kad im je priznavano da su žrtve (prebijanja, maltretiranja i ubistava), to je obrazlagano njihovim sopstvenim izborom i zasluženim posledicama istog. Ni neke feminističke analize ne kriju omalovažavajući stav prema sponzorušama. Tako Hajdana Baletić tvrdi da je sponzoruša „lako prepoznatljiva žena koja nema mnogo vremena za razmišljanje, koja je pročitala samo jednu knjigu i kojoj je „očuvan izgled“ sav kapital.<sup>116</sup> Ćirjaković navodi kako Forum B92 nudi recept za „šljam“<sup>117</sup>:

113 Može se pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=eJ-ZbekLmiQ>.

114 [http://www.academia.edu/1908233/Sponzoruše\\_-\\_najuspešnije\\_srpske\\_feministkinje](http://www.academia.edu/1908233/Sponzoruše_-_najuspešnije_srpske_feministkinje)

115 Ibid.

116 Ibid.

117 Dati su u originalu, sa svim pravopisnim greškama.

„sponzoruse, bizMismene, čvrste momke sa užarenog asfalta i slične sve čak po vratu, i završiš pos'o“. Navodi se da su „vredne jedino prezira i gadjenja“, „srećni robovi“, „kurve“, „skupe prostitutke“ i „jeftine drolje koje ne biraju ni metu ni sredstva“. One su i simbol „srpskih (ne)veselih devedesetih“. <sup>118</sup>

Potruga za sponzorom je u ovom diskursu izjednačena sa ratom, nacionalizmom, „trijumfom gluposti i primitivizma“, ekonomskim sunovratom, iako je zapravo njihova posledica. Sponzoruše su praktično u istoj ravni sa svojim sponzorima. U terminu sponzoruša oličena je moralizacija kanala društvene mobilnosti odnosno mržnja prema klasnom usponu, brzom promeni klase, ne prema klasnoj i rodnoj nejednakosti koja navodi žene da potraže kompenzaciju za svoju uskraćenost u savremenoj ekonomiji. <sup>119</sup> Sponzoruša je *picaro* koji se ne percipira kao ekonomski samostalni subjekt (što bi bio srećni kraj priče o uspešnom *picaru* koji zaslužuje simpatije publike), a njen rad se ni ne priznaje kao rad. To je žena koja komoditizuje svoj emocionalni <sup>120</sup> i seksualni rad, svoju seksualnost, dobija materijalnu nadoknadu za njih. Ovo je rad koji se inače uzima zdravo za gotovo i smatra se da žena treba da ga obavlja besplatno – što će reći, ne računa se kao rad. To je ta „nelagodnost u kulturi“ koju sponzoruša izaziva, jer ona zahteva da se on prizna – tačnije, da za njega dobije nadoknadu.

Ćirjaković navodi reči Rebić koja smatra da imena najuspešnijih i najuglednijih u hijerarhiji srpskih sponzoruša ne treba tražiti u tabloidima. “Naši mediji se plaše reakcije moćnih muškaraca. Mnogima nije prijatno da se piše da su sa nekom sponzorušom... Ali neki muškarci vole sponzoruše i ne stide se da ih nazovu pravim imenom. Za njih je to najefikasniji način da pokažu da imaju pare.” <sup>121</sup> Ćirjaković iznosi zanimljivo mišljenje da se ovaj termin najčešće spominje u medijima kada se piše o “silikonskim” estradnim zvezdama i “pratljama” onih koji su upravo pali sa vrha piramide moći. On smatra da početak “spuštanja” obično prati javno preimenovanje njihovih partnerki iz “lepotica” u sponzoruše. <sup>122</sup> Dakle, ovu etiketu pratilja moćnog

---

118 Ibid.

119 Ovo ne bih pripisala nikakvoj egalitarističkoj ideologiji, već pre težnji održavanja izvesnog klasnog statusa kvo.

120 Emocionalni rad ne podrazumeva nužno ljubav, već i kreiranje prijatne atmosfere, izazivanje prijatnog raspoloženja. <https://everydayfeminism.com/2016/08/women-femmes-emotional-labor/>

121 Ibid.

122 Ibid.

muškarca dobije kad njen partner izgubi moć, a njeno preimenovanje je indikator njegove simboličke degradacije. Brak sa sponzorom se smatra osvajanjem vrha hijerarhije sponzoruša. Tako Ceca nije mnogo zvana sponzorušom, iako se njen uspon na vrh estrade vezivao uz Arkana, a Karleuša jeste, i borila se protiv toga, iako je devedesetih baš imala te pesme sa potencijalnom sponzorušom kao ženskim subjektom. Za Cecu se to uglavnom ne govori jer je bila udata i osvojila vrh hijerarhije sponzorstva, ali se podrazumeva.

Turbofolk pevačica ili fan je, štaviše, često izjednačena sa sponzorušom. Tako Jelača smatra Cecu paradigmatičnom sponzorušom, navodeći da ona svoj uspeh duguje Arkanu (Jelača 2015, 41). Ona je, međutim, imala uspešnu karijeru i pre Arkana, kako je pomenuto. Arkan nikad nije bio značajan u politici koliko Ceca u muzici. Ne samo da se sponzoruše često smatraju specifično srpskim fenomenom, nego i specifičnim turbofolk fenomenom. Uroš Čvoro opisuje sponzoruše kao „ženske turbofolk fanove, poznate kao devojke sponzora“ (Čvoro 2012, 129). On eksplicitno tvrdi da su samo poklonice turbofolka sponzoruše. Ova tvrdnja je više nego problematična. Ipak, kognitivna asocijacija turbofolka i sponzoruša opstaje, i mnogi autori posežu za njom, pogotovu kad se bave vizuelno-stilskim aspektima turbofolka, a sve to u sklopu „nacionalističkog kiča“ (Čvoro 2012; Kronja 2001; Jelača 2015; Marić 1994).

Ako postoji neka suštinska veza turbofolka i sponzoruša, ona potiče od toga što su oba fenomena pre plod promene ekonomske paradigme s početka devedesetih nego okretanja etnonacionalnim ideologijama. Oba fenomena se dovode u vezu sa visokim vrednovanjem potrošnje. Kako kaže Jelača, i turbofolk i sponzoruše otvoreno fetišizuju klasni uspon i kapitalističku robu, dok su etnonacionalne ideologije retko artikulisane u etosu žanra (Jelača 2015, 41). U turbofolk stihovima prisutna je fetišizacija odeće (bunda od nerca), kola (ferari), marki odeće, itd. Paradigmatična je pesma Tine Ivanović *Bunda od nerca*:

Pokaži mi da si šarmantan  
pokaži mi da si galantan  
potrudi se pa me zavedi  
sa boginjom me uporedi  
Pokaži mi da si muško na delu

da nisi snob u skupom odelu  
pokloni mi sitnice razne  
pusti reči prazne  
Ako imaš petlju, ako imaš herca  
pokloni mi bundu od nerca  
ako imaš petlju, ako imaš čuku  
dijamantski prsten stavi mi na ruku  
Pokaži mi imaš li šmeka  
da vidimo kakva si zverka  
pokaži sada koliko vrediš  
zar na meni da se štediš

Jelača smatra da u ovim stihovima ženski subjekt eksplicitno pozicionira muški subjekt tj. sponzora samo kao sredstvo dolaska do robe odnosno kapitala, čime se narušavaju kodovi rodni odnosa u kome je ženski subjekt uvek podređen i to kroz paradigmu romantične ljubavi. Ona identifikuje ženski subjekt kao sponzorušu. Međutim, ja nisam sigurna da ove stihove treba shvatati bukvalno. Oni su uglavnom u šaljivoj formi, i fetišizacija objekata odnosno robe koju sponzor treba da obezbedi je artikulacija rodne borbe za moć, zadirkivanje u pogledu toga šta koji partner u odnosu ima da pruži, ne nužno svrha sama po sebi. Romantična veza nije neutralisana ovim „odmeravanjem snaga“. U neku ruku su parodija ljubavne veze, jer konkretna materijalna dobra stavljaju u prvi plan, ali nisu nužno veličanje materijalističkih inklinacija niti svođenje muško – ženskog odnosa na kanal za klasno-finansijsko advanzovanje ženskog subjekta. Romantična paradigma je toliko jaka da, koliko god odlučno zvučao, ženski zahtev za materijalnom kompenzijom za emocionalni i seksualni rad ne sme ni da se predstavi ozbiljno, već (polu)šaljivo.

Delić (2013) i Jelača (2015) su uspostavili direktnu vezu između fetišizacije robe i potrošnje od strane ženskog subjekta i uspostavljanja figure sponzoruše kroz to. Međutim, ne vidim osnovu za tu vrstu metonimijske veze. Ako ženski subjekt fetišizuje robu i potrošnju, to ne znači nužno da je sponzoruša. Još pre, ne znači da pevačica koja to peva neguje scenski identitet sponzoruše.<sup>123</sup>

*Pare, pare*, pesma i spot grupe *Models* se često navode u tom ključu, kao himna

---

123 Dragana Mirković koja peva o crvenom ferariju njenog dragog koji je „obara s nogu“ nije nikad imala takav imidž, odnosno nije nikad tako percipirana. Moji sagovornici su smatrali da njen tadašnji dečko, menadžer Zoran Bašanović, svoju karijeru duguje njoj.

sponzoruša:

Pare, pare, pare, volim samo pare  
mojoj duši napaćenoj samo pare fale  
pare, pare, pare, volim da me kvare  
nove ili stare, važno da su pare  
pare šušćaju, pare zveckaju  
šta će meni ljubav prava  
kada novci nisu tu?

Zašto je ovo smatrano himnom sponzoruša? Ovde je verovatno opet na delu momenat izmaštane biografizacije – ove stihove su pevale manekenke za koje se pričalo da su profesionalna poslovna pratnja, a neke od njih su se i udale za bogate muškarce i osvojile pominjani vrh hijerarhije. I u spotu praktično kamera prelazi s leve na desnu stranu fokusirajući se na skoro gola tela manekenki, ponuđena kameri tj. posmatraču (pa i potencijalnom sponzoru).<sup>124</sup> Sa druge strane, tekst je odbijanje idealizacije ljubavi u društvu u teškoj ekonomskoj krizi. Nije kritika ovog društva, kakvu bi, na primer neki pank tekst ponudio, ali on ni ne bi veličao potrošačku želju. „Naravno da su nam trebale pare, kad o njima možeš samo da sanjaš“, kaže moja sagovornica, tinejdžerka u to vreme. „Jeb'o ljubav, daj nešto da jedemo!“ Logično je da je to imalo odjeka kod publike, ne samo iz eskapizma, već i eksplicitnog progovaranja o materijalnim željama. Otkrivala se istina tranzicijskog društva – naravno da ljudi u oskudici kojima se stalno predočavaju, a izmiću simboli luksuza žele materijalno blagostanje, ili bar zadovoljenje osnovnih materijalnih potreba. Ovakve reprezentacije i prakse nisu kritika društva, ali se na njima otkriva njegova istina.

\*\*\*

Zvezde novokomponovane muzike su i nakon dolaska u grad održavale imidž pristojnih seoskih devojaka koje čuvaju svoju moralnost i čestitost, one su se uklapale u

<sup>124</sup> Može se pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=E9KISQXqbwM>.

ideal pristojnosti koji je diktiralo gradsko okruženje. Marija Grujić piše da su turbofolk zvezde devedesetih i od 2000. godine pa nadalje konstruisale poziciju koja je izlazila iz okvira zamišljenog dijaloga sa poželjnom srednjeklasnom pozicijom (tzv. „pristojnom“). Ona smatra da su turbofolk zvezde imale performativne strategije uspostavljanja pozicije „ispravnog“ rodnog identiteta univerzalne srpske žene, da su nastupale kao da na to imaju puno pravo, da one nisu došle da se uklope u okruženje kao njihove prethodnice, već da njim dominiraju (Grujić 2009, 92). Međutim, ne vidim šta je tu toliko invazivno ili nelogično u odnosu na prethodni period. Nakon decenija proklamovanog ideala besklasnog društva, naravno da su se i seljančice iz Žitorađe (Ceca) i Kasidola (Dragana) mogle osetiti kao „svoje na svome“ u glavnom gradu ili na estradi, i nisu nastojale da se „uklope“, ni u srednju klasu ni u urbano okruženje, već su nastupale „s punim pravom“, u nastojanju da „dominiraju“ tržištem. Kako se nacija poklopila sa tržištem, postale su nacionalne zvezde. Ali da je tržište bilo šire od nacionalnog, svejedno bi nastojale ga osvoje – Brena je svojevremeno pokazala da je to moguće i za pevačice koje pevaju „narodnjake“. Takođe, savremeno globalno muzičko tržište zahteva od zvezda da stalno diktiraju i uspostavljaju nove trendove, a ne da se u njih uklapaju - svojevrsni maraton (samo)prevazilaženja. Dakle, „osvajanje“ umesto „uklapanja“ je prosto strategija koja se zahteva u savremenom šou biznisu, i nije neka posebna odlika zvezda turbofolka i srpske produkcije iz ranih devedesetih.

Uspon i dominacija ovih zvezda se jeste poklopila sa nacionalizacijom tržišta, ali između njih ne postoji jednoznačna veza. Za ove zvezde jeste nacionalizacija tržišta značila da su se rešile konkurencije iz drugih jugoslovenskih republika<sup>125</sup>, ali je značila i gubljenje tržišta – bar formalnog - u njima. Koliko je važna nacionalizacija kulturnog prostora, bar toliko je i promena ekonomske paradigme.

Turbofolk scena, kao i NKNM pre nje, je otvorila kanal društvene mobilnosti za mlade siromašne devojke. Otuda su zvezde turbofolka i postale uzori, bar za određene krugove, jer su bile dokaz da je moguće poticati iz siromašne ili na bilo koji drugi način marginalizovane sredine i svejedno postati bogata, poznata članica društvene elite.

---

<sup>125</sup> Ketrin Bejker piše o procesu zamene starih, etnonacionalno i ideološki nepodobnih zvezda u Hrvatskoj novim, eksplicitno ponuđenim kao njihovim pandanima – Leo umesto Zdravka Čolića, Dolores umesto Nede Ukraden (Bejker 2011). Ne znam za ekvivalente u Srbiji. Ako je zamena postojala, bila je za svetske zvezde, jer je Srbija bila pod sankcijama.



Otuda je moguće izvesti zaključak da je turbofolk bio u tesnoj vezi sa modelima postsocijalističke društvene mobilnosti, posebno za mlade žene. Umesto obrazovanja kao kanala društvene pokretljivosti, koji je ohrabrivan u socijalističkom periodu, sve više žena je pokušavalo da se uspne na društvenoj lestvici putem angažmana u industriji zabave.

Turbofolk je stoga često kritikovan kao jedan od uzroka devalvacije obrazovanja, jer je promovisao alternativne modele društvene mobilnosti. Međutim, obrazovanje je kao garant društvenog uspeha devalviralo pre njegove pojave. Ekonomska kriza praćena visokom stopom nezaposlenosti je zahvatila Jugoslaviju još osamdesetih. Prema tome, mlade žene su se okrenule karijeri u turbofolku kao potencijalno najuspešnijem izlasku iz krize zato što su im drugi kanali zatvoreni, a oni su zatvoreni pre nego što je on uopšte nastao. Uzrok njihovog zatvaranja nije navodni „sumrak vrednosti“ koji je nastupio sa turbofolkom, već kurs politike, prvenstveno ekonomske. Tako su i industrija zabave i tercijarni sektor napredovali dok je teška industrija (i generalno primarni i sekundarni sektor) propadala, a ovo se dešavalo jer su se promenili prioriteti u jugoslovenskom društvu, kao rezultat globalnih kretanja i promene odnosa snaga na svetskoj pozornici, kraja Hladnog rata. Turbofolk i industrija zabave su „krivi“ utoliko što nisu spašavali socijalistički projekat, ali to više nisu radili ni njegovi tvorci. Turbofolk karijera je bila način snalaženja u krizi, a ne njen uzrok.

Sa druge strane, promocija ovih modela uspeha u medijima je tokom devedesetih postala tako jaka da je potisnula ostale. Ženama skoro da nije ni nudeno ništa drugo (Kronja 2000, 122). Ipak, fenomen sponzoruša i turbofolk pevačica nije u istoj kategoriji odnosno razlikuje se, na primer, od rata otuda što ovaj fenomen nije uzrok krize, nego njena posledica. One su nadživele devedesete.

U produkciji za ratište, nedvosmisleno nacionalističkoj, reprezentacije maskuliniteta su bile ratničke – ratnik sa dušom deteta (nevina žrtva), osvajač (potentni ratnik) i oficir – džentlmen (zaštitnik, brat i otac). Pozicije ženskog subjekta su bile čista referenca maskuliniteta – ratniku sa dušom deteta je odgovarala majka, osvajaču trofej, a zaštitniku (bratu) – sestra. Ove su se uloge mogle i preklapati. U *mainstream* odnosno turbofolk produkciji u Srbiji, situacija je bila komplikovanija. Muške zvezde se nisu

nametnule kao nacionalni uzori, a uglavnom nisu ni kao seks simboli. Procesi konstrukcije njihovih scenskih identiteta su bili autoorijentalizacija, etnonacionalizacija biografija, urbanizacija, globalizacija. Više pevača nego pevačica je prešlo iz rokenrola u narodnjake. Pevačice su, opet, postale najpopularnije žene u zemlji. Za njih važe isti procesi kreiranja identiteta, uz jako izraženu seksualizaciju i tekstualizaciju/biografizaciju. Mogle su postati sve-inkluzivni uzori ako su privatne biografije pretvorene u javno dobro. U tekstovima pesama je glavna paradigma nesrećna heteroseksualna ljubav, u kojoj žena ima esencijalističku poziciju žrtve, ali nisu nužno gradile ukupne imidže kao referencu maskuliniteta. Ipak, često su percipirane kao takve, odnosno kao sponzoruše – žene koje naplaćuju svoj emocionalni i seksualni rad i koje mora okruživati moralna panika. U ovom periodu, kontrola predstavljanja znatno popušta u odnosu na socijalističke regulative moralnosti i pristojnosti. Dok se insistira na jedinstvu nacije, i zvezde eventualno doprinose tome, one se u klasnom pogledu sve više distanciraju od publike, ali zadržavaju u imidžu izvesne elemente običnosti i prepoznatljivosti sa kojima se, u marketinški idealnom slučaju, može identifikovati svaka (a ne samo srpska) žena.

## 6. POP-FOLK MUZIKA, ROD, NACIJA I TRŽIŠTE NAKON 2000.

Apsolutna dominacija raznih modernizovanih formi folka u medijima i na estradi devedesetih je presečena 2000. godine sa promenom političkog režima. Iako se Vesna Zmijanac još u noći 5. oktobra pojavila u studiju RTS-a da „u ime narodnjaka“ poželi srećan novi početak i vlasti i građanima, to se nije pokazalo kao dobar predznak za ovu scenu. Narodnjaci, a pogotovu turbofolk, su doživljavani kao simbol Miloševićeve vladavine, kao i promene vrednosti i orijentacije društva tokom devedesetih – tačnije, njihovog pada.<sup>126</sup> Po iznova definisanim orijentirima kulturne poželjnosti ustremljenim na borbu protiv kiča i šunda, ova muzička praksa je iznova proskribovana kao njihovo oličenje.<sup>127</sup>

Pod oznaku turbofolka su gurane sve forme folk muzike, a njihovo proterivanje iz državnih medija je bilo tako bespoštedno da u ovo vreme, kako kaže Đurković, „na RTS-u niste mogli da vidite čak ni Miroslava Ilića, već samo Bajagu i Jarbole“ (Ђурковић 2009, 300). TV Pink je sledio sličnu šemu, ne proterujući sasvim narodnjake, ali maksimalno marginalizujući njihovu zastupljenost. Kroz nimalo suptilan mehanizam privilegovanja *world music*, etno muzike i „urbanih“ oblika muzičke prakse u državnim medijima nastavio se kurs izgradnje identitetske poželjnosti bazirane na drevnosti i čistoti narodne kulture koji je forsiran i devedesetih, samo mnogo odlučnije raskidajući „miroljubivu koegzistenciju“ sa njenim navodnim devijacijama čiji je turbofolk, naravno, bio paradigmatičan primer.

Ova situacija nije trajala dugo – negde do 2003-4. godine – ali je donekle promenila izvođačke prakse, odnosno glavne kanale profesionalizacije izvođača. Televizija je u ovom periodu prestala da bude njihov glavni afirmativni prostor. Novi izvođači nisu mogli računati na instant popularnost snimanjem albuma i pojavom u TV

---

126 Na primer, *Vreme* je 2000. godine pisalo: „Prvo, kritičari estradnih fenomena narodnjake prirodno vezuju uz vlast, kao *eklatantan* primer kulturnog modela koji je režim namenio Srbima trećeg milenijuma. Populizam, diletantizam, kič patriotizam, falsifikovanje nacionalnih tradicija, istorije i vrednosti, najniži instinkti koji se agresivnošću provociraju, rajinski mentalitet – njihova su zajednička crta.“ [http://www.vreme.com/arhiva\\_html/487/15.html](http://www.vreme.com/arhiva_html/487/15.html)

127 Ponekad se koristio kišobran-koncept za to: „nacionalistički kič“ ili „kič patriotizam“. V. [http://www.vreme.com/arhiva\\_html/487/15.html](http://www.vreme.com/arhiva_html/487/15.html)

emisijama, niti da će samom pojavom na televiziji biti uvršteni u estradne aktere. Zapravo, prakse profesionalizacije su se vratile na putanju iz perioda socijalističke Jugoslavije: sticanje „kilometraže“ u izvođačkim prostorima kafana, svadbi, vašara, sa dodatkom beogradskih splavova i klubova u dijaspori, prethodilo je bilo kakvoj medijskoj afirmaciji. Kako je medijska afirmacija tokom devedesetih godina ostvarivana preko RTS-a, Pinka i Palme kao glavnih kanala, i kako su ove televizije pratile nove kanone političke i kulturne poželjnosti, u ovom periodu sve veći značaj za proboj izvođača dobijaju lokalne televizije koje su, u cilju da prežive, morale da prate tržišne zahteve, a ne gorepomenute kanone (v. Ђурковић 2009, 300). Takođe, kako su bile lokalnog dometa, manje su podlegale nadzoru nego RTS i Pink.

Ipak, politička situacija i prosvetiteljska borba za regulativu podesnih identitetskih politika od strane kulturnih poslenika su se polako smirivale, pa je industrija zabave – što se definicije parametara poželjnosti tiče - skoro u potpunosti prepuštena tržišnim tokovima. Naravno, veza politike i muzičke industrije nije ovim prestala, i postoje spekulacije da je udeo određenih aktera u tržištu i dalje determinisan političkim dogovorima, a ova uzajamno korisna simbioza tržišta zabave i politike se ispoljava u privilegijama glede radnih praksi, poreza, monopolizacije medijskog i diskografskog prostora, a i korišćenja izvođačkih prostora poput klubova, splavova i diskoteka.<sup>128</sup> Neojakobinski nastrojani pripadnici urbane obrazovane elite su prestali da insistiraju na nekoj vrsti prosvetlene državne intervencije u ovo tržište, i praktično redukovali zahteve na marginalizaciju zastupljenosti „kiča i šunda“ u medijskom prostoru.

Tako su se oko 2004. godine kad su startovale *Zvezde Granda* i pojavila se jedina nova velika zvezda druge faze postsocijalističke transformacije Seka Aleksić – novi oblici folka vratili sa margine u centar, uspešno „hvatajući priključak“ sa novim tehnološkim i medijskim prilikama, koristeći upravo taktike koje su obeležile ovu scenu devedesetih: konstantno redefinisavanje dozvoljenog, očekivanog i poželjnog, asimilaciju svake moguće disonance, pretvaranje devijacije norme u novi izvor profita. Ovi procesi se odnose i na polje produkcije, dakle muzičkih praksi i efekata, ali i vizuelne

---

<sup>128</sup> Kako je ovo uglavnom ekonomija usluga i neformalni sektor, ovi procesi nisu transparentni.

prezentacije i pratećih diskursa.

### 6.1. Promena sistema stvaranja zvezda od 2000. do danas

Na globalnom nivou, uslovi muzičke produkcije, ostvarivanja profita i lansiranja zvezda su se promenili. Digitalna muzička tržnica *Apple iTunes Store*, *Google* (preko *Youtube-a*) i drugi profitiraju od distribucije muzike putem interneta. U neku ruku, dolazi do dekomodifikacije same muzike. Status i vrednost robe uvek zavise od relativne oskudice; kad reprodukcija i distribucija postanu neograničene i besplatne, roba gubi status i vrednost. Ovo je sjajna vest za potrošače, ali ne i za proizvođače/producente, jer više nemaju šta da prodaju. Otuda oni stvaraju novu robu – same zvezde, nove izvore i načine zarade. Dok izdavačke kuće interesuju njihove konkretne zvezde, *Apple* ne mari da li korisnici sa *iTunes* skidaju Djuka Elingtona, Cecu, Stojku ili *Bitlse*. On ne mora da ulaže u zvezde ili bilo šta u vezi s njihovom produkcijom.

Pozicija muzičara je u takvoj situaciji teška. Zbog besplatnog slušanja i skidanja muzike sa interneta, snimljena muzika se manje prodaje publici, i izvođači moraju da se oslone na korporativno sponzorstvo. Muzika je sada ogranak marketinške industrije čija je funkcija da koristi svoju izuzetnu moć da utiče na naše afekte, raspoloženja, osećaj sopstva, prostora i vremena kako bi izgradila brendirane identitete korporativnih patrona. Ovo je situacija u kojoj se odnos između muzičara i onih koji ih plaćaju donekle izvrgao u kvazifeudalni odnos patronstva i klijentelizma, ali je zapravo postao potpuno kapitalistički, jer poslodavac jednostavno plaća rad muzičara za određeni vremenski period, umesto da potpišu ugovore po kojima će primati plate. U svakom slučaju, došao je kraj nezavisnosti i slobodi inherentnim modelu muzičara kao preduzetnika, građenom od XVIII veka pa nadalje (Gilbert 2012). Izdavačkim kućama je, opet, i dalje cilj da akumuliraju kapital.

Šta radi muzička industrija u tom slučaju? Ona se formalno fuzioniše sa medijskom u procesu proizvodnje zvezda. Produkcijske i televizijske kuće se integrišu,

kao, na primer, Grand u Srbiji,<sup>129</sup> i kontrolišu *ceo* proces postajanja zvezdom – dakle ne samo muzičku produkciju, već i prezentaciju u medijima i žive nastupe muzičara. Ujedno dolazi do onog što Turner naziva demotičkim obrtom.

Termin demotički obrt je Turner skovao 2004. To smatra načinom da opiše rastuću proizvodnju/hiperprodukciju običnih ljudi koji postaju zvezde putem rijalitija i web-sajtova. Kako su istakli Turner, Boner i Maršal, diskursi o zvezdama su kontradiktorni – oni imaju kapacitet da u isto vreme visoko vrednuju elitni status zvezda i svejedno slave njihovu „intrinsicnu običnost“ (Turner, Bonner and Marshall 2000, 13). Obični ljudi su uvek otkriveni, iznenada istrgnuti iz svakodnevnih života i stavljeni u proces postajanja zvezdom. I filmska i muzička industrija su inkorporirale takve procese u svoje kulturne mitologije, kao i industrijske prakse. Međutim, od početka dvehiljaditih godina je upotreba ove prakse u drastičnom porastu (Turner 2006, 154-5). Posvećeni su joj čitavi medijski formati, kao takmičarski šou programi za otkrivanje novih talenata, kojima ću se ovde najviše i baviti. Programi koji su se emitovali i/li se još uvek emituju u Srbiji su: *Zvezde Granda* (2004-), *Pinkove zvezde* (2014-), *Ja imam talenat* (2009-2013), *Prvi glas Srbije* (2011-2013), *Nikad nije kasno* (2015-), *Idol za Srbiju i Crnu Goru* (2003-2005), *X Factor Adria* (2013-). *Idol*, *Ja imam talenat* i *X Factor* su delovi međunarodnih franšiza. Naglasak će biti na *Zvezdama Granda* kao najuticajnijem i najgledanijem programu, sa najdužim emitovanjem (2004-), ali glavni argumenti važe i za druge muzičke takmičarske programe.

---

129 Fuzija medija i produkcijske kuće nije nova stvar. Zapravo, u Srbiji je tokom devedesetih godina prošlog veka PGP RTS stalno kritikovan od strane drugih diskografskih kuća da ima monopol nad državnom televizijom, jer je nekoliko muzičkih emisija bilo posvećeno isključivo promociji PGP-ovih izdanja. Godine 1992. je produkcijska kuća Zabava miliona, skraćeno ZAM, počela da emituje svoju emisiju na Trećem kanalu, a kasnije su i druge kuće pratile ovaj obrazac. ZAM je osnovao menadžer i producent Raka Đokić, menadžer Lepe Brene, Dragane Mirković, Nina i mnogih zvezda devedesetih. Iz ZAM-a je 1998. nikao Grand. Vlasnici su Lepa Brena i Saša Popović, bivši puleni ZaM-a, a 2014. su prodali 51 posto akcija SBB-u. Razlika u odnosu na prethodne prakse je da Grand ima svoje takmičarske programe za otkrivanje novih talenata, koji su se od 2004. do 2014. emitovali na Pinku u Grandovoj emisiji, a nakon raskida ugovora s njima na Prvoj i OBN-u i Kanalu 5. Od 2014. radi i Grand narodna televizija, pa se emituje i tamo.

### 6.1.1. Postajanje zvezdom: takmičarski programi za otkrivanje talenata

Angažovanje „običnih ljudi“ u rijalitetima i sličnim programima omogućuje televiziji da „odgaji“ sopstvene zvezde, da kontroliše njihov marketing i sve za njih vezane procese na tržištu pre, tokom i nakon proizvodnje, pri svemu tome ne prekidajući da potčinjava svaku zvezdu potrebama konkretnog programa ili formata. Muzički takmičarski programi daju producentima mogućnost da pretvore skup i nepredvidiv proces nalaženja i treniranja novih talenata u profitabilan promocijski spektakl koji im je potpuno pod kontrolom (Fairchild 2007, 355-6). Sudeći prema stepenu koji to dostiže, i sveprožimajućoj vidljivosti najuspešnijih proizvoda, ovo predstavlja vrlo važan zaokret ne samo u pogledu proizvodnje i potrošnje zvezda, već i toga kako mediji učestvuju u kulturnoj konstrukciji identiteta i želje (Turner 2006, 156-7).

Šou programi za otkrivanje novih talenata se mogu posmatrati kao neka vrsta medijskih rituala (Couldry 2002). To je serija akcija od strane učesnika, sudija i publike koje se ponavljaju. Ovakvi programi su način za muzičku industriju da napravi profit – jer to više ne može da postigne prodajom CD-a i drugih nosača zvuka. Ovi izvori profita se obezbeđuju aktiviranjem afektivnog – pa konsekvantno i ekonomskog - investiranja od strane publike, a to aktiviranje se omogućuje uspostavljanjem „intimnih“ veza sa njom. Ovi procesi uglavnom počivaju na oblikovanju i usmeravanju percepcije publike ka takmičarima kao izvođačima koji zaslužuju pohvale, uspeh i slavu. Radi se na izgradnji afektivnih veza publike sa takmičarima koje treba preusmeriti ka samom šou programu. Takmičari su samo katalizatori u uspostavljanju ovakvih veza. Cilj je da se izgradi i mobilize lojalnost potrošača na duže staze. U tu svrhu, nastoji se da se ovi šou programi prikažu kao forumi koji imaju kredibilitet, neka vrsta parlamenta u kome se izvodi/simulira demokratska procedura izbora i odlučivanja u kojima publika ima presudnu ulogu.

Tako po priči koju sam čula od nekoliko sagovornika u Šapcu,<sup>130</sup> tokom prvog takmičenja *Zvezda Granda* 2004. glavni gradski kriminalci iz tog perioda (danas

---

<sup>130</sup> Ne ulazim u istinitost priče, pošto nema načina da je proverim, nego šta ona poručuje.

pokojni), Nele i Ćora, su bili jako angažovani u glasanju za „zemljakinju“, takmičarku iz Šapca Slavicu Ćukteraš. Međutim, koliko god da su glasali putem telefona, Slavica je bila na petom – šestom mestu. Onda su oni sabrali koliko su puta glasali i koliko kredita potrošili, i zaključili da ako se uzmu u obzir samo njihovi glasovi, broj glasova koji je Slavica dobila prikazan na ekranu nije realan, odnosno mnogo je manji. Onda je Ćora našao broj telefona Saše Popovića i rekao mu: „Slušaj ćoravi, ako ne prikažeš koliko glasova naša Slavica stvarno ima, tebe će pojesti mrak.“ Saša se uplašio šabačkog kriminalca i naredio da se prikaže stvaran broj glasova, pa se Slavica našla na drugom mestu, da bi u finalu ipak bila šesta, ali ovog puta zaslužen.

Ova priča pokazuje da publika sebe kao faktor uzima dovoljno ozbiljno da o glasanju i računanju sopstvenih glasova raspravlja, ali da veruje da samo aberantni privilegovani akteri odnosno kriminalci imaju neku ulogu u odlučivanju, pa i medijaciji „volje naroda“. Ona artikuliše verovanje na koji način „manji igrači“, privilegovani akteri niže rangirani u hijerarhiji moćnih (šabački) intervenišu u odluke velikih/više rangiranih (Grand), odnosno kako svako „odlučivanje publike“ zapravo izgleda u praksi.

Međutim, u poslednje četiri godine, sve do polufinalnih emisija, sa publike fokus se pomerio na stručni žiri, uglavnom sastavljen od afirmisanih izvođača i kompozitora, da bi na kraju emisije sama produkcijska kuća u vidu vlasnika<sup>131</sup> i jednog stručnog konsultanta donela definitivnu odluku – javno, ukoliko je žiri podeljen. To važi za prvih šest krugova. Na kraju se od polufinala publika poziva da glasa, uključujući i dijasporu, Makedoniju, Bosnu i Crnu Goru, i motiviše nagradama u vidu stana u Beogradu, automobila i muzičkih CD-a. Uvažavaju se samo teleglasovi publike, žiri više ne igra nikakvu ulogu u odlučivanju.

Od publike se očekuje da glasa za one koji imaju najviše potencijala da postanu zvezde, a ne za one koji su percipirani kao da imaju najviše muzičkih kvaliteta. Kako je objasnila Jelena Karleuša, koja je 2015. postala članica žirija *Zvezda Granda*, zato se emisija i zove *Zvezde Granda*, a ne *Najbolji pevači Granda*. Najviše vrednovana

---

<sup>131</sup> U slučaju *Zvezda Granda* 2015-6, kada sam pratila program, to je Saša Popović, suvlasnik i direktor, i ponekad Lepa Brena. Stručni konsultant je uglavnom pevačica Snežana Đurišić.



karakteristika je autentičnost. Kako ćemo videti, ovaj pojam autentičnosti podrazumeva i izuzetnost i običnost.

„Autentične zvezde“ po Tolsonu su one koje tobože otelotvoruju princip „biti to što jesi“ u javnosti na način koji publika doživljava kao utešan i blizak (Tolson 2001, 445-7).<sup>132</sup> Kako kaže Ferčajld, kad se radi o stvaranju zvezda u *Idolu*, a ja bih to proširila na sve muzičke rijalitije ovog tipa, ovu Tolsonovu formulaciju treba malo preoblikovati, jer je, pre nego na *biti* to što jesi, akcenat na *postati* to što jesi (Fairchild 2007, 357) – od anonimnosti do zvezde, prolazeći javnu evaluaciju na svakom koraku. Autentičnost se *stvara*, i to je komplikovan proces koji u ovim programima vidimo u sažetom izdanju, prateći transformaciju od „jednog od nas“/“iz naroda“ do „prave zvezde“. Isprva se insistira da se takmičari predstave „takvi kakvi jesu“, prirodnih, nemodifikovanih tela, navodno bez intervencije stručnog tima, da bi se kasnije promene videle sve više, i da bi se pokazalo da se uvažavaju mišljenja i sugestije članova žirija. Tako svi *next door* momci i devojke do finalne emisije postanu glamurozni i atraktivni. Menjanju frizure, garderobu, gube kilograme. Do vremena kad izdaju prve samostalne albume, transformacija je kompletna. Tako telo briše „istoriju bola“ (Bordo 1993) i nudi „istoriju sreće“ (Ahmed 2010). Ceo proces transformacije *picaro* figura kao što su bile Dragana, Ceca itd. koji smo mogli godinama i decenijama da pratimo, sada se nudi u skraćenom (tzv. dajdžest) formatu, koji je obezbedio ultimativni Pigmalion – Grand. Individualne biografije više nisu važne; samo pigmalionska intervencija Granda. Opozicija selo : grad odnosno put od sela do velikog grada, toliko istican za Dragana ili Cecu, više uopšte nije važan; samo put od siromaštva do bogatstva, od anonimnosti do uspeha.

Šou ima dramski narativ. Sve nam je pokazano, uključujući pripreme iza kulisa. Od izvođača se traži da inkorporiraju svoje svakodnevne prakse u medijske. Kroz demistifikaciju procesa „postajanja zvezdom“ on se dodatno mistifikuje, i računa se da su gledaoci svesni toga, pa i to postaje deo narativa. U odnosu na kanale profesionalizacije muzičara u periodu 2000-2004. kada se morala steći „kilometraž“ po kafanama i klubovima pre nego što se uopšte pojave na televiziji, sada je poželjno da

---

<sup>132</sup> O vrednovanju autentičnosti slavni ličnosti u Srbiji sam pisala analizirajući slučaj Mikija iz Kupinova, učesnika *Velikog brata* 2007 (Mitrović 2008).

nemaju nikakvog iskustva. Sve i ako ga imaju, ono se predstavlja kao važno za njihovo „kaljenje“ kao izvođača, ali nedovoljno za uspeh na estradi, ne bi li Grand bio ultimativni *deus ex machina* u njihovim karijerama.

Linearna progresija postajanja zvezdom implicira da se kredibilitet mora postepeno graditi. Takmičari stalno moraju da proizvode i potvrđuju mističnu auru, svaki put ponove dramu iščekivanja da li će biti dovoljno dobri i dobiti dovoljno glasova i pozitivne ocene žirija, da uvere u kvalitet. Veliku ulogu u tome ima sumnjiva moralna ekonomija potcenjivanja takmičara koji imaju manje šanse da pobeđu.<sup>133</sup> Gledaoci glasaju u svim ovim šou programima tek nakon što im je uveliko predstavljena „persona“ svih takmičara. U prvim krugovima odluke donosi isključivo žiri. Do tad publika ima prilike da upozna muzičke kvalitete svih takmičara, ali i njihovo ponašanje pred kamerama, stil oblačenja, ambicije itd, i izabere svoje miljenike. Ulaže se u transfer afekta i pažnje gledalaca koji izgube favorite na one koji preostaju. Praktično, forsira se poruka da je život stalna audicija: neoliberalna paradigma koja nas sprema za tržišnu utakmicu.

U takvoj klimi, ne produkuju se velike zvezde, niti se na tome nastoji. Takmičari postaju seletoidi. Seletoid je po Rojeku posebna vrsta zvezde, individue bez posebnih talenata na osnovu kojih bi mogle da očekuju da rade u zabavljačkoj industriji<sup>134</sup>, bez posebnih poslovnih ciljeva koji sežu dalje od dostizanja medijske vidljivosti, i sa posebno kratkim „rokom trajanja“ kao javnih figura (Rojek 2001, 20-1). Medijski formati kao rijaliteti tolerišu nedostatak talenta ili bilo kakvih dostignuća dok god ličnost o kojoj se radi – paradoksalno – može da izvodi svoju „običnost“ sa izvesnim stepenom specifičnosti ili individualnosti (Turner 2006, 160). U domaćim varijantama, često treba da izvede određeni tip.<sup>135</sup> Seletoidi su *ad hoc* zvezde, a apetit savremene kulture za konzumiranjem slavni ličnosti ubrzava (i skraćuje) njihov životni ciklus kao

---

133 U *Prvom glasu Srbije*, članica žirija Aleksandra Radović je napala jednog od takmičara nakon što je publika glasanjem izbacila takmičarku za koju je Radović procenila da peva bolje od njega: „Kako te nije sramota da se i dalje takmičiš? Sad bi trebalo da sam kažeš – nije trebalo ona da ispadne, nego ja.“ Takmičar se pokunjeno složio.

134 Ja bih rekla da nisu nužno bez talenata; ali ako ih imaju, akcenat u medijskom predstavljanju nije uvek na njima.

135 Ekrem Jevrić je, na primer, bio tip nepismenog gastosa. On je zanimljiv jer pokriva sve kategorije seletoida – od DIY (Do It Yourself), YT (YouTube) izvođača preko učesnika rijalitija.

komoditeta/robe.

Ako neki takmičari uopšte postanu prepoznatljivi brendovi, to je u korist franšize. Otuda se i nastoji da se uspešni takmičari/“pravi talenti“ vežu što dužim i zahtevnijim ugovorima. Grand zahteva obavezivanje na devet godina i pravo na 30 posto prihoda (po nekim glasinama, do 2012. je bilo čak 50 posto), i to ne samo od prodaje nosača zvuka, već i živih nastupa. To je novina u odnosu na prvu fazu postsocijalističke transformacije. Slabija prodaja muzičkih snimaka nije stvar postsocijalističkih specifičnosti, već globalne transformacije muzičkog tržišta i načina na koji se muzika konzumira – na internetu, bez potrebe da se kupi nosač zvuka. Netransparentnost ugovora i potpuna kontrola nad nastupima koji izdavačka kuća preuzima, međutim, jeste ono što bi normativno orijentisani istraživači okarakterisali kao „anomaliju“ postsocijalističke privrede. Zapravo, i na globalnom planu se forsiraju ugovori po kojima izdavačka kuća ima pravo na prihode od svih aktivnosti izvođača, i to je takozvani *360 deal*. Ovakvi ugovori su na globalnom tržištu postali popularni tek u poslednjih nekoliko godina, pa Grand odnosno srpsko tržište u tome čak prednjači. Ustvari, pitanje da li je nešto postsocijalistička specifičnost u odnosu na „normalne“ nesocijalističke prakse postaje sve manje relevantno, i to ne samo zato što postsocijalističke različitosti ne treba da se sagledavaju kao devijacija od norme, već i zato što razlika u odnosu na konkretne prakse ili idealni model kapitalističkih odnosa ima sve manje. Na delu je neoliberalni proces maksimiziranja profita i nema smisla tražiti „srpsku specifičnost“ odnosno devijaciju, jer ovo što se dešava i jeste pravilo kapitalizma - ovde je samo ogoljeno. A ogoljeno je takođe - i da je proces netransparentan. Ukratko, ne radi se o lošem ili devijantnom primeru kapitalizma, nego o kapitalizmu kao takvom. Muzička industrija jeste segment u kom država skoro da nema nikakvu regulativnu ulogu, bar ne formalnu, i gde vlada skoro apsolutni princip slobodnog tržišta. Ugovori su netransparentni, pa tako od direktora Granda Saše Popovića zavisi da li će uopšte da obelodani kakve ugovore sklapa sa muzičarima, odnosno koliko deo njihovih prihoda uzima, i da li je informacija o 30 posto, koju je izneo 2012. godine, uopšte tačna. Godine 2014. su se i dalje pojavljivale informacije da ova produkcijska kuća uzima čak 80 odsto na dogovorenu sumu za nastup. Svi njihovi pevači potpisuju ugovor na 9 godina, a po isteku, mogu da biraju da li će nastaviti

saradnju tj. potpisati novi ugovor na tri godine, kada im Grand uzima 60 odsto od ugovorenih nastupa, ili otići nekud drugde.<sup>136</sup> Grand ugovara i gostovanja u mreži klubova u evropskim gradovima, gde svake nedelje peva drugi pevač iz ove kuće.<sup>137</sup>

Uprkos dugogodišnjim ugovorima koji bi nominalno trebalo da osiguraju uspeh izvođačima, zbog hiperprodukcije „zvezda“ putem takmičarskih programa, teško se gradi kredibilitet izvođača na duge staze, i dugotrajnost afektivne vezanosti za učesnike. Period velikih zvezda koje su mogle da se nametnu kao rodni ili bilo kakvi drugi uzori i budu prepoznavane nezavisno od svojih izdavačkih kuća - je prošao. Jedina zvezda Granda je sam Grand. Još radikalnije rečeno, jedina nova muzička zvezda ove faze postsocijalizma je sam Grand.

### **6.1.2. „Autentičnost“ kao strategija konstrukcije scenskog identiteta**

U šou biznisu i industriji zabave obično postoji razlika intencionalno produkovanih narativa o zvezdi od strane njenog tima i izdavačke kuće, i neintencionalno produkovanih koju uglavnom prenose mediji. Grand je fuzija izdavačke kuće i televizije, tako da u naraciji o zvezdama koju produkuje nema razlike intencionalno i neintencionalno produkovanih narativa (neintencionalno od strane izdavačke produkcijske kuće i tima okupljenog oko izvođača, uobličeni od strane medija). Pošiljalac i kanal/medij slanja poruke se ne razlikuju, pošto su se produkcijska kuća i televizijski program fuzionisali, tako da ne dolazi do kolizije u artikulisanju značenja.

Takođe, svoju “prirodnost i autentičnost” (iščitanu nekad kao prostakluk i bahatost) u nastupu “Grandovci” grade nerazlikovanjem intencionalno i neintencionalno produkovanih znakova, radeći “sa obe strane” znakovne proizvodnje, stvarajući privid spontanosti, bliskosti. Način izvođenja nastupa već uključuje i sadržaj i njegovu

---

136 <http://www.avaz.ba/clanak/178076/zasto-je-grand-gotovo-pomeo-pjevace-iz-bih?url=clanak/178076/zasto-je-grand-gotovo-pomeo-pjevace-iz-bih>

137 <http://arhiva.24sata.rs/sou/vesti/vest/kada-vidite-koliko-nasi-pevaci-zarade-godisnje-i-vi-cete-propevati/157095.phtml>. Plus, u Srbiji izvođači plaćaju porez na nastupe od 20 posto, u dijaspori 50 posto.

organizaciju. Otpor materijalnog medija već je pokazan, nije potrebna njegova demistifikacija – i to je pokazan kao ono što konstituiše nastup, ne kao nešto što bi tu konstituciju omelo. Ovako sam medij postaje prividno transparentan.

Kao takav, program postaje ekran za društvene projekcije, i poligon za diskusiju parametara kulturne poželjnosti. Isprva su „prirodnost i spontanost“, od strane mnogih iščitane kao „bahatost i prostakluk“ bile visoko vrednovane, s tim što su je ispoljavali uglavnom poslenici Granda, dakle sam Saša Popović, u sistemu audicija koje su održavane od grada do grada i prikazivane na televiziji, gde je on uglavnom potcenjivao takmičare za koje je procenio da nisu talentovani ili da „nešto nije kako treba s njima“, i podsmevao im se. Bahatost je bila dozvoljena i etabliranim zvezdama Granda, ali ne i takmičarima, odnosno mladim nadama, i to je razlika od rijalitija tipa *Velikog brata* gde se ovakva vrsta „prirodnosti“ jako forsirala. Ipak, od 2012. se desio zaokret od naglaska na bahatosti žirija odnosno autoriteta i mesta moći ka finoći takmičara, njihovom talentu, pristojnosti i nadasve poslušnosti. Diskurs „dobre dece“ prisutan od početka dominira sve više, a infantilizacija takmičara nezavisno od njihovih godina implicira hijerarhiju njih i produkcijske kuće, dok se istovremeno konstruišu modeli poželjnog ponašanja za koje publika treba da glasa. „Loša deca“ se kažnjavaju. Domen nadziranog ponašanja se odnosi na sve javne nastupe takmičara. Tako su 2010. po ugovoru sa Grandom Milena Čeranić i Nemanja Stevanović morali da učestvuju u rijalitiju *Farma*. Tamo nisu ušli kao „individue već kao ekskluzivci Granda“. U planiranju strategije za povećanje gledanosti kapitalizovana je njihova ljubavna veza i trougao sa Nemanjinom bivšom devojkom, inače Grandovom balerinom, koja je takođe ušla u *Farmu*. Međutim, u samom programu su Milena i Nemanja, prema proceni glavešina produkcijske kuće, isuviše psovali i svađali se, pogotovu Milena, pa su isterani iz Granda, uz objašnjenje čelnika da se „nisu sviđali narodu.“<sup>138</sup> Nemanja je kasnije vraćen, pošto se tokom dvogodišnjeg izgnanstva pokazao kao „kulturan i smeran mladić“, <sup>139</sup> a Milena ne jer je „devojka prljavog jezika.“

---

138 <http://tracara.com/milena-ceranic-o-potencijalnom-izbacivanju-iz-granda/>,  
<http://www.pressonline.rs/zabava/dzet-set/132033/milena-i-nemanja-izbacili-su-nas-iz-granda.html>,  
<http://www.farma-srbija.com/Vesti/Nemanja-Zbog-Milene-smo-izbaceni-iz-Granda.html>

139 <http://www.pulsonline.rs/puls-poznatih/12563/sasa-popovic-objasnio-zasto-je-vratio-nemanju-u-grand>

Modelovanje poželjnih oblika ponašanja i sankcionisanje nepoželjnih kroz kontrolu govora, u orodnjennoj perspektivi, ocrta parametre konstrukcije identiteta. Diskurzivno diferenciranje u vidu jezičkih dihotomija dobrih i loših momaka i devojaka služe eufemizaciji procesa uspostavljanja kontrole Granda nad izgradnjom njihovih imidža i celokupne karijere, a pogotovu prihoda. Transparentnost je važno geslo u svemu tome – transparentni su glasovi publike, pripreme takmičara, mišljenje žirija, reakcije učesnika, Grandove sankcije za neposlušne kandidate. Zapravo, transparentno je sve sem Grandovih ugovora sa takmičarima i finansija.

Iako neki autori smatraju da je ovaj sistem otkrivanja talenata doprineo demokratizaciji medija i procesa „regrutovanja“ zvezda, one i dalje ostaju hijerarhijska i ekskluzivistička kategorija, koji god da je stepen njihove proliferacije (Turner 2006, 157), ali i među njima se uspostavlja hijerarhija, gde seletoidi ili sezonske zvezde, kao takmičari ovakvih programa, praktično služe kao tampon zona za zaštitu „pravih“, ranije etabliranih zvezda, ili same muzičke industrije odnosno diskografske kuće, koju ne smeju da nadržu ili je se oslobode, niti se dopušta iluzija da to uopšte mogu. Ove *ad hoc* zvezde ostaju u okviru iste ekonomije želje, iste simboličke i finansijske ekonomije kontrolisane od strane medijskih struktura koje su ih proizvele. Nema direktne veze između širenja demografskog obrasca pristupa medijskoj reprezentaciji i demokratizacije muzičke industrije. Zato je ovo, kako bi Turner rekao, demotički zaokret pre nego demokratski (Turner 2006, 158).

Pošto je cilj da se simuliranom parlamentu publike ponudi širok spektar opcija za koji može da glasa, tu ima mesta i za performativnu reprodukciju heteronormativnih standarda (skoro sve mlade pevačice) i za poigravanje s njima (npr. Milan Stanković, tzv. *Barby Boy*). Ali kako ostaju u okvirima iste ekonomije želje koja već strukturise estradu, o procesima scenskih reprezentacija se i dalje može govoriti na primerima velikih zvezda koje oni imitiraju, tj. u odnosu na koje se određuju parametri kvaliteta i uspeha na estradi i koje zadaju formule koje ostali prate. Zato ću na njihovim primerima to i uraditi, a tamo gde nove zvezde Granda nude upečatljivije primere ili inovacije, to ću i naglasiti.

## 6.2. Procesi konstrukcije scenskih identiteta pevača i pevačica od 2000. do danas

U ovom periodu, izvođačice i dalje koriste moduse predstavljanja iz prve faze postsocijalističke transformacije, uz određenu radikalizaciju istih, ali i neke inovacije. U ovom poglavlju ću nastaviti da pratim kako su gradile scenske identitete kao izvođačice i kakav je subjekt konstruisan kroz tekstove njihovih pesama. Kao i u prethodnom poglavlju, tamo gde postoji odudaranje medijske reprezentacije od njihove svesno ponuđene scenske persone, podvući ću razliku, i dodati iskaze mojih sagovornika o njima.

Nakon 2000. godine menja se diskografska strategija velikih kuća. Ne nastoji se na stvaranju velikih zvezda, nego malih kroz različite šou programe za otkrivanje talenata. Velike zvezde su one koje su u stanju da privuku publiku na solističke koncerte. U tom smislu, to su trenutno samo one pevačice koje su to postale pre 2000, pa i od njih zapravo samo Ceca i Karleuša, mada su poslednjih godina Dragana i Brena doživele veliki povratak, odnosno revitalizaciju interesovanja publike. Jedina nova velika zvezda je Seka Aleksić. Zato ću ove pevačice pratiti u ovom poglavlju kao glavne studije slučaja, odnosno na primeru njihovih karijera i diskografije ću analizirati procese konstrukcije rodnih identiteta na estradi. Ali, pozabaviću se i drugim, manje poznatim, i njihovim opusom, u analizi nekih opcija konstrukcija identiteta za koje karijere i repertoari ovih izvođačica nisu dobri ili dovoljni primeri.

Kako su pevačice i brojnije i popularnije od pevača, njima ću i posvetiti više prostora. Jedini pevač kome ću dati mesta kao zasebnoj figuri je Aca Lukas. On je ubedljivo najpopularniji pevač ove faze. Mladi muški sagovornici iz kafana su uvek isticali da im je on najdraži. Muški subjekt njegovih pesama ima mačizam upisan u gene, ali je ranjen. On nije seksi, nego emocionalan. Žena je uvek povod i razlog, i za uspon i za pad. Kakva je to žena? Uglavnom nema karakterizacije, samo u pesmi „Ista kao ja“ - „sama, pijana i nepotrebljiva“. On je uvek sa mračne strane - kako kaže jedan tvit, „Aca Lukas ima pesmu za svaku situaciju u životu, ako ti se samo sranja dešavaju u životu.“ Droga, alkohol i bol uvek nađu mesto u njegovim pesmama. Ne postoji ženski ekvivalent Lukasa na estradi. Najdalje što povređena žena može da ode je prevara iz

inata i osvete. Tablete i alkohol je nikad ne vode toliko preko ruba da joj to bude konstantno stanje, pa ni one koje najviše pate kao Ceca ili su najhisteričnije kao Karleuša, ili najveće inadžijke kao Seka.

U pogledu konstrukcije rodni identiteta na estradi neki trendovi opstaju, a neki se menjaju. Što se tiče pevačica, nije koherentna konstrukcija subjekta ni u okviru jednog albuma, a pogotovu ne od albuma do albuma, ali postoje neki obrasci. U odnosu na devedesete, dešavaju se određene diskurzivne promene. Iako obrasci ženskog mazohizma, fatalizma i neumitnosti rodne asimetrije opstaju, primetno je i izvesno osnaženje, dovođenje kulturološke privilegovanosti muškog subjekta pod znak pitanja, njegovo parodiranje, pa i eksplicitna pobuna protiv patrijarhalnog sistema rodni uloga.

U ovom periodu, neprikosnoveno najveća zvezda je i dalje Ceca Ražnatović. Ona je jedina pevačica uz koju se lepe epiteti kao Ceca Nazionale ili majka nacije. Iako je takav status često viđen kao rezultat njenog braka sa Arkanom, ona zapravo vrhunac svoje karijere doživljava nakon njegovog ubistva (2000). I pored toga što je bila enormno popularna i ranije, najveće koncerte u karijeri, jedan na Marakani i dva na Ušću, sa 100 do 200 000 posetilaca, održala je tek nakon što je umro. U prvim godinama je još uvek crpela svoj uspeh iz veze sa njegovom figurom, odnosno negujući identitet požrtvovane i odane udovice, majke njegove dece, istovremeno nedodirljive seks bombe, čije su draži pokazane svima (na obilju fotografija za omote albuma, u video spotovima, na javnim nastupima), ali jednako nedostupne kao i za njegovog života tj. tokom njihovog braka, pa čak i više – pauze između njenih albuma su veće (u proseku po tri godine), koncerti ređi, na turneje po Srbiji više skoro i da ne ide, snima sve manje spotova. Distanciranje od publike postaje legitimna strategija konstrukcije scenskog identiteta. U poređenju sa, na primer, Breninim počecima iz osamdesetih, udaljavanje zvezda od publike je maksimizirano.<sup>140</sup>

U izgradnji njenog javnog imidža i pozicioniranju na estradi, pa i šire u klasnoj hijerahiji u Srbiji, Ceca je, kao majka nacije, iznad svih, i u pogledu klase, prestiža i

---

140 S jedne strane, direktan kontakt sa publikom u smislu koncertnih nastupa je sve ređi (Ceca, na primer, retko drži koncerte), ali sa druge strane, društvene mreže poput Instagrama, Fejsbuka i Tvitera omogućuju neku vrstu stalnog kontakta. Ceca često postavlja fotografije na Instagram, Jelena Karleuša, na primer, odgovara fanovima na Fejsbuku i Tviteru. Društvene mreže im omogućuju da odmah reaguju na sva pisanja medija.



privilegija; ali nas stalno podseća da je ona ipak samo žena. Tako zadržava i običnost i posebnost koje su, kako smo videli po Tolsonu, jako važne za zvezdu. U izgradnji njenog scenskog identiteta nastavlja se proces biografizacije, odnosno asociranja na njenu vancensku biografiju, a pogotovu na gubitak muža. Iz te biografske aure potiče Cecina pretpostavljena autentičnost. Neke pesme koje je snimila sadrže konkretne reference na Arkana – *Zabranjeni grad*, *Zadržaću pravo*, *Tačno je*, *Decenija*, *Gore od ljubavi*, *Od tebe ne znam da se oporavim*, *Neću dugo*, *Lepi grome moj*. Ipak, samo za pesmu *Pile* je rekla da je posvećena njemu:

Ovo je svet za pametnije  
ovo je put za neke hrabrije  
A moje srce je pile, drhti od straha kada grmi  
nežno k'o svila na kaldrmi  
a moje srce je pile - pokislo, žuto i malo  
što je kraj orla jednom zaspalo  
Nijedan nije ti bio ni blizu niti će ko  
a ja sam sa svakim otišla predaleko  
al' ne stigneš nigde kada te slome i sruše ti sve  
leti dalje sam, dole ne gledaj, ne  
Moje suze prema tebi padaju  
moje suze prema tebi padaju  
moje suze padaju na gore

Odnos muško : žensko je kodiran kao orao : pile, odnosno snaga : nežnost. Orao je možda i referenca na simbol srpstva. Ona eksplicitno kaže „Nijedan nije ti bio ni blizu niti će ko“, što je paradigma tekstualnih strategija njenih albuma u ovom periodu, kao i njenog vancenskog predstavljanja: apsolutni kult monogamne veze i tragično izgubljene ljubavi.

U ovoj fazi Ceca ima pesme o snažnom ženskom subjektu koji svojevolumno bira samoću. Ona odbija emotivnu bliskost sa muškarcima, čak iako se upusti u flertovanje ili kratku aferu:

Tu na vratima gde živim mesto imena mi piše sama  
na moj talenat za ljubav kao da je pala neka tama

E kad te bliže pogledam, zgodan si i ne  
dobar si za jednu noć, al' ne i za dve  
sinoć si me mazio, pa bi hteo još  
danas je moj horoskop dobar, a tvoj loš  
Okolina moja zna  
okolina će ti reći  
da za tobom provereno vene neću seći  
ode jedan, dođu dva  
proći će ih još toliko  
a ja drhtim samo kad mi je zima  
ne sviđa mi se niko  
E nemoj da se zanosiš da te želim ja  
ti si samo jedna još lažna uzbuna  
jedan više promašaj, greška i plan B  
dobar si za jednu noć, al' ne i za dve

Neka hvala, umem ja sama da se vratim kući, neka  
odavde ćeš dalje sam, prijatelju  
ja možda ne znam šta bih htela,  
da li sam hladna ili vrela,  
ali ja znam ono što znam  
Meni su krv i tuga dva najbolja druga  
ime mi loše zvuči na tvojim usnama  
ma pusti me da vodim ljubav sa svojim željama  
sa svojim željama  
Hej srećo, zapali, nisam ja ta, to batali  
nemam ja lice za smeh, nemam ja telo za greh  
hej srećo, zapali, nisam ja ta, to batali  
bio bi mi u isti mah cena i nadnica za strah  
Ne skidaj kaput, ubiti me neće zima,  
pojesti me neće mrak, prijatelju  
slušaj jer ja ne pričam dvaput  
toliko kol'ko sam ja slaba  
ti nikad nećeš biti jak

Međutim, na njenom „oklopu“ se naziru pukotine:

Ponekad plačem da niko ne čuje  
jer biti sam bedno je  
ponekad želim da nekom predam se  
ljubav me steže, a ja ne dam se

Trideset devet sa dva

(nije ti dobro, a izlaziš napolje)

toliko topla sam ja  
(sa koliko nula piše se tuga)  
znam ja najbolje

I tvoje malo mnogo je, a mnogo malo je  
za glad u očima, za žeđ u noćima  
za moju staru glad  
još si nov i mlad

Ženski subjekt je hladan, distanciran, superioran; odbija muškarce, ali nije neranjiv, naprotiv. On je ranjen tako duboko da uopšte ne može da se artikuliše izvan tog koncepta. Njegova samonametnuta izolacija nije jednaka samodovoljnosti. Ona je uglavnom posledica izgubljene ljubavi, i želje za ljubavlju koja premašuje kapacitete muškaraca kojima se obraća. Oni je ne mogu uslišiti, ali je implicirano da je neki, izgubljeni objekat želje, mogao. Ženski subjekat pesama iz ove faze je misteriozan, mračan, autodestruktivan. Publici je ostavljen semantički prostor da traži identifikacionu sponu sa Cecinom biografijom. Biografizacija, u smislu minimiziranja razlike scenske persone i privatnog života, ostaje važan mehanizam konstrukcije scenskog identiteta i u ovoj fazi. Sem za pomenutu pesmu *Pile* nema eksplicitnog poziva za ovo poistovećivanje, ali ni ama baš nikakvog ograđivanja od njega, i publici je ostavljeno da po volji učitava elemente iz Cecine biografije u njen repertoar.

Naravno, njena biografija je kontroverzna, ne samo zbog pokojnog muža. Tokom policijske akcije „Sablja“ 2003. godine uhapšena je zbog ilegalnog posedovanja oružja i veza sa zemunskim klanom, i provela je četiri meseca u zatvoru. Ovo joj isrpva jeste poljuljalo popularnost, ali slušanost njenih albuma nije opala. Tome su doprineli i neki mediji koji su je predstavili kao „samohranu udovicu koja gaji svoju nejaku decu“. Hapšenje i sudska kazna iz 2011. godine zbog nezakonite predaje fudbalera Obilića su ostavile ozbiljniji trag među fanovima, a i album iz te godine je imao slabiji rejting nego prethodni.<sup>141</sup>

---

141 O tiražu i prijemu kod publike se može čitati, na primer, ovde: <http://ceca.rs/cecin-novi-album-podelio-publiku-video/>, <https://www.facebook.com/notes/ceca-sloforum/cecini-tiraži-1988-2016/10150287406373745/>

Sudski sporovi u kojima je tad osuđena nisu bili jedini vođeni protiv nje u to vreme. Prema bazi podataka NUNS Centra za istraživačko novinarstvo (CINS) i regionalne istraživačke organizacije Organized Crime and Corruption Reporting Project (OCCRP) iz 2012, protiv nje je te godine vođeno nekoliko sudskih sporova, za različite oblike kršenja zakona – od novčanih dugova do fizičkih napada.<sup>142</sup> Ovo jeste bio period nemilosti publike i medija.

Album *Ljubav živi* je izašao 2011. godine, taman u vreme kad je Ceca osuđena na kućni pritvor (popularno rečeno, „nanogicu“) zbog nezakonite prodaje fudbalera Obilića. Na njemu ima direktnih referenci na situaciju izvan njene kontrole - simbolički pad, izdaju od strane nekadašnjih podržavalaca („u ovom rasulu ja dodajem nulu za svaki moj promašaj, ti likuj i uživaj“), priznanje krivice iz „naivnosti“ i samopožrtvovanja („svi su hteli mi dobro, a ja sam birala za sebe uvek samo najgore“, „šteta je, šteta za mene, što znala sam da sklonim se drugom da krene“), kaznu i melanholično prihvatanje situacije („ne voliš ti mene koliko je meni do mene ravno“, „moje telo moj kavez je“ - što je verovatno bilo inspirisano hitom iz tog perioda *My Body is a Cage* grupe *Arcade Fire*), sve do samoponištenja kao subjekta („a uspela sam, zar ne, da me svi zaborave - pa i ti“).

Ceca je paradigma tranzicione dobitnice. Ona je uspešna, slavna, bogata, moćna; ali, kako smatra publika, ona je i propatila. U prvoj fazi postsocijalizma ona i Arkan se kao novi bogataši, nova elita, za sve izvlače nekažnjeno. U drugoj su kažnjeni oboje, posebno ona, kroz dugotrajnu dramu. Stih iz *Dokaza* da „samo jedan kaznu snosi“ se ispostavlja kao tačan, ali za razliku od spota u kom za sve okrivljuje muškarca, taj jedan je ona, tj. žena. Tako je uprkos slavi, bogatstvu i svim privilegijama ona ipak „samo žena“. I dalje se primenjuje formula iz devedesetih, da je kao žena stalno ranjavana, i za višak privilegija se iskupljuje viškom patnje. Međutim, ova formula više ne prolazi tako dobro kod publike, jer se po raznim parametrima i mnogim ocenama, Ceca „lako izvukla“.<sup>143</sup>

---

142 <https://www.reportingproject.net/peopleofinterest/profil.php?profil=57>

143 Kako ju je vlasnik Pinka Željko Mitrović nezvanično optužio za „tipovanje“ tj. umešanost u njegovu otmicu, u periodu 2007-09. je emitovanje njenih pesama i pojavljivanje u emisijama ove televizije bilo zabranjeno. To joj ipak nije naškodilo. Danas je u žiriju emisije *Pinkove zvezde*. Inače, protiv nje je 2012. vođeno nekoliko parnica, a optužbe su se kretale u rasponu od finansijskih dugova do fizičkih pretnji. Neki dugovi su bili Arkanova zaostavština, ali neke optužbe su se odnosila na njena lična kršenja zakona. Ona je sama pokrenula jednu parnicu, protiv koleginice Jelene Karleuše pošto je

Kako mi je rekla jedna sagovornica iz Beča 2012, „Nekad je pevala u Prater hali, a sad u klubu *Piramida* pored Beča“.

Kako kaže Delić, žrtvovao ju je etnonacionalistički diskurs koji ju je slavio (v. Delić 2013, 127), ali ona je sve izdržala, ne menjajući svoje stavove, a ni način predstavljanja. Prošla je sva iskušenja, i izašla neizmenjena: i dalje puna ljubavi za Arkana, i dalje podržavajući politiku i vrednosti koju je zastupao (ili barem ne izjašnjavajući se o njima), i dalje rešena da bude (u javnosti) sama (mada se od 2008. godine u medijima povremeno pojavljuju vesti o njenim vezama sa drugim muškarcima, niko nije zasenio sećanje na njenog muža). Zapravo, ako se setimo Čolovićeve podele uloga muškarca u ratnim sukobima – ratnika kao nevinog žrtvenog janjeta, hipervirilnog borca i očinske figure/vođe zajednice, i paradigmi uloge žene koje korespondiraju takvoj podeli, dakle redom majke, trofeja i sestre – u ovom periodu, Ceca ih kombinuje sve. Kako kaže Delić:

„Njezina medijska reprezentacija je izrazito seksipilna, ali se Cecu percipira i kao aseksualan objekat, jer se poštuje naslijeđe njezina muža, a tuđa se žena ne dira, ona je samo tu da zadovolji seksualne maštarije svoje „braće“, a „sestrama“ poruči kako žena može postići sve, biti čak i dominantna, ako svoj subjektivitet i seksualnost iskoristi u pravom smjeru, a pravi smjer je uvek falogocentričan“ (Delić 2013, 128).

Sve do završetka perioda kućnog pritvora Ceca je uspešno kombinovala (prividni) paradoks uvek doterane seks bombe s jedne strane i neutješne odane udovice i majke s druge (kako bi Ceca otpevala, „Ja sam tu da najbolje izgledam kad se najgore osećam“). Tek na albumu iz 2013. godine dolazi do raskida sa formulom svojevolsjne usamljenosti. U lirici njenih pesama se pojavljuju motivi preporoda („s tobom krv sam promenila, sebe sam pobedila“). Publika je uglavnom pozitivno reagovala na ovaj zaokret. Neki moji sagovornici koji inače slušaju Cecu nisu, ali ne zbog napuštanja negovanja sećanja na Arkana. Kako mi je rekla jedna sagovornica, „To je oda onom mlađem dečku... e sve su mi se pesme dopale sem te. Mora uvek da bude neki tip da joj promeni život, pa to ti je. Čak ni ona njena dosadna deca nisu dovoljna.“ Druga je, opet,

---

ova nazvala Arkana kriminalcem i izvredala Cecu i njihovu decu, za šta je osuđena na novčanu kaznu.

bila oduševljena aluzijama na seksualni čin koje je iščitala u tim stihovima.

Najpopularnija pesma je bila *Da raskinem sa njom* oko koje su se moji sagovornici raspravljali. Jedni su je videli kao paroksizam ženske submisivnosti i mazohizma (sa paradigmatičnim stihom „volim ukus tvoga đona čak i kad na njemu donosiš mi nju“), a drugi slavili žensku inicijativu u raskidu druge veze njenog partnera (sa fokusom na stih „a sad mi daj njen broj da mesto tebe ja raskinem sa njom“), mada su to činili uglavnom u ključu ambivalentnih seksualnih aluzija. Naime, naziv pesme je *Da raskinem sa njom*, pa su moje sagovornice lezbejke bile oduševljene što žena to peva o drugoj ženi, i u tome videle insinuaciju na lezbejsku vezu, a pojavila se i priča da autor teksta uopšte nije Marina Tucaković, koja je potpisana na albumu, nego neki mladi gej koga je Marina platila pošto nije mogla više da „hvata priključak“ sa trendovima. Ukratko, materijal je omogućavao „pokviravanje“, odnosno kvir iščitavanja sve i ako to nije bila namera autora, i smatran je tim interesantnijim što nije imao direktne kvir reference, nego aluzije. Ovu vrstu „migova“ su moji sagovornici simpatisali baš zato što nije bila direktna, kao pakovanje subverzije u *mainstream*. Intencionalno pokviravanje odnosno ambivalencija i tendenciozna mistifikacija su takođe važne strategije scenske prezentacije u ovom periodu.

Od 2013. godine se, dakle, vratila staroj slavi. Kako je jedan moj sagovornik rekao, „Ne vredi, Srbi vole Cecu.“ Šta god se sa njom dešavalo, ma kakvi dokazi se protiv nje pojavili, i dalje je često viđena kao žrtva – žrtva određenih istorijskih procesa, političkih razmirica, svog pokojnog muža, struktura i diskursa koji su je slavili pa osporavali. Iako je kapital mnogih tranzicionih dobitnika sumnjivog porekla, Ceca je među retkima koji su – bar donekle – kažnjeni zbog toga. Kada sam razgovarala sa nekim levičarski nastrojenim studentima o tome, opšta ocena je bila da je ona kažnjena gore nego političari koji su počinili krupnije zločine, ali opet, blaže nego što bi „obični ljudi“, pripadnici nižih klasa bili za isto delo, ili čak za lakšu povredu zakona.

U neoliberalnoj paradigmi stalne tržišne utakmice ni Ceci nije zagarantovan konstantni uspeh. A bio je dugo iako nije intenzivno nastupala, i stalno je primenjivala iste formule u radu. Lojalnost njene publike je mobilisana na duge staze, primena ovih formula je rezultovala trajnom afektivnom vezanošću za Cecu. Nije je uništilo

diskreditovanje u medijskom diskursu – odustali su od nje samo kad im je dosadila. A onda je ponovo „uhvatila priključak“. Ne treba zanemariti ni njene konekcije sa različitim političkim garniturama sa kojima je stupala u uzajamno korisnu simbiozu – to objašnjava njen opstanak, ali ne i popularnost kod publike. U formuli koju primenjuje - mračnom, melanholičnom fatalizmu – ona je najuspešnija. Biografizacija je implicirala autentičnost, ubeđenje dobrog dela publike da niko kao ona ne dočarava granična mračna raspoloženja, niko tako uverljivo. To deluje na afektivnom nivou. Jedna od mojih feminističkih sagovornica kaže: „Ama ljudi moji, jasno je meni da je ta žena, što se ono kaže, kriminalac... Ali ona ima lepe pesme!“

Kako su mi neke njene kolegice (doduše, kafanske pevačice a ne estradne zvezde) rekle, Ceca ne radi (bar ne koliko njene kolege uglavnom rade), ali živi u luksuzu.<sup>144</sup> Jedna pevačica mi je rekla: „Ma ona je uspela zahvaljujući mađijama.“ Smatraju je lenjom. Dok njene kolege „izgaraju“ na terenu tj. živim nastupima i sklapaju nepovoljne ugovore sa Grandom, ona je dovoljno moćna da ne snima za Grand i ne nastupa. Zapravo, Ceca uopšte ne mora da nastupa da bi imala/zarađivala novac, dakle ne mora da radi. Deo animoziteta publike odista i potiče od toga što ona uživa u kapitalu sumnjivog porekla. Ceca je predstavnicica dokoličarske klase, kako bi Veblen rekao, jer uživa u sumnjivoj potrošnji i sumnjivoj dokolici.

Cecin navodni nerad s jedne i glamurozni životni stil s druge strane obeležavaju distancu od produktivnog rada. Ona je apsolutni simbol sumnjivog bogatstva, tj. ona i članovi njene porodice izazivaju mnogo javnog gneva i drugih reakcija kada to bogatstvo pokazuju.<sup>145</sup> Kako je Torsten Veblen pisao o dokoličarskoj klasi koja pokazuje svoje materijalno bogatstvo, ova pokazivanja, uključujući sumnjivu potrošnju<sup>146</sup> i

---

144 Zapravo, jedina kritika ove vrste koju sam čula od neke estradne ličnosti na Cecin račun je došla od pevačice Vesne Vukelić Vendi. U jednoj TV emisiji je iznela primedbu da to nigde u svetu nema, da neko bude najveća zvezda a da ništa ne snima i nikad nije na turneji.

145 Na proslavi punoletstva Cecinog sina Veljka 2013. u hotelu *Hajat* se našla gomila tranzicionih bogataša i to nije prošlo bez komentara javnosti, pogotovu što je idućeg jutra u jednoj hotelskoj sobi ljubavnica jednog od gostiju – Željka Mitrovića – nađena mrtva. Kako je 2016. Ceca proslavila punoletstvo kćerke Anastasije, na Fejsbuku se pojavila podsmešljiva stranica sa 250 000 pratilaca – *Kupovina poklona za Anastasijino punoletstvo*.

146 Sumnjiva potrošnja je, po Veblenu, trošenje novca na dobijanje luksuznih dobara i usluga u svrhu javnog pokazivanja ekonomske moći – prihoda ili akumuliranog bogatstva kupca. Zajedno sa dokolicom, Veblen je koristio ovaj termin da opiše životni stil novih bogataša koji su akumulirali kapital tokom Druge industrijske revolucije 1860-1914.

dokolicu, služe glorifikaciji eksploatacije nad proizvodnjom. Glorifikacija eksploatacije rezultira dobitima u pogledu statusa za eksploatišuću dokoličarsku klasu, i širenjem sklonosti ka oblicima ponašanja koja su u osnovi razbacujuća. Veblen tvrdi da svi imitiraju sumnjivu dokolicu i potrošnju dokoličarske klase, u meri u kojoj im sredstva dozvoljavaju, pošto pojedinci pokušavaju da zadobiju viši status, često po cenu sopstvenih materijalnih potreba i udobnosti (Veblen 1934, 48-54). On je pisao da je jedan od rezultata i rast opšteg poštovanja prema članovima razbacujuće dokoličarske klase, umesto besa ili klasne mržnje, ali ovo je dosta upitan argument. Resantiman prema Ceci je od presude pa nadalje primetniji nego ranije, i povod za njega nisu ratni zločini njenog muža, već sumnjivi kapital: i akumulirani kapital uopšte, da ne kažem da je on po definiciji sumnjiv, i razbacivanje njim, a najviše što je uhvaćena u nelegalnim radnjama, dakle izgubila je deo društvene moći i/li zaštite moćnika i „spala“ na lestvici društvene hijerarhije; a onda opet, jer joj je i to oprošteno, za razliku od mnogih koji počine manje prekršaje.

Treba imati na umu da je diskurs o moralnosti tesno povezan sa konceptualizacijama bogatstva i materijalizma u različitim društvima (v. Ger and Bulk 1999). Ildiko Erdei je svojevremeno pisala o negativnom odnosu prema bogatstvu u postsocijalizmu, koji se razvio pod uticajem opšte pristune ideologije egalitarizma, zasnovane na tradicionalnom, ali i na socijalističkom nasleđu (Erdei 2003, 193). Međutim, u slučaju negativne percepcije tranzicionih bogataša konkretno, sa Cecom ovde kao blatantnim primerom, moguće je da se često ne radi ni o kakvim egalitarističkim predubedenjima, već o tome da njihov način bogaćenja i jeste nedvosmislena eksploatacija, pa se to jednostavno konstatuje.

Međutim, Ceca ima stalni priliv (i to velikog) kapitala jer su njene pesme i dalje jako slušane, i kao nositeljka autorskih prava za veliki broj njih, ona zaradi kad god ih neko pusti na bilo kom mediju, tako da, uprkos „neradu“, ona je zapravo učestvovala u stvaranju proizvoda koji traju, odnosno donose profit u dugom vremenskom periodu, ili kako bi se reklo estradnim rečnikom, pesama „koje ostaju“. Nezakonite prodaje fudbalera, muževljeve pljačke po frontu i drugde, i simbolički kapital od nacionalističke propagande se od toga moraju razdvojiti – osim što je sve to pomoglo da plati te pesme



„koje ostaju“.

Kako se u drugoj fazi postsocijalističke tranzicije transformisao nacionalizam, a i turbofolk, tako se menja i njihova veza. Ceca je postala amblematična figura za raspravu veze turbofolka i nacionalizma, i to najčešće kao primer neosporne, jednoznačne metonimijske kauzalnosti: udala se za ratnog zločinca - nacionalistu, propagirala jedinstvo nacije, zato postala najveća zvezda. Međutim, kako sam pokazala u poglavlju o devedesetim, situacija je mnogo komplikovanija od toga. Nakon devedesetih, Ceca praktično postaje jedini slučaj na kome se može raspravljati veza nacionalizma i turbofolka, jer zapravo ni za kog drugog na estradi ova vrsta asocijacije – ne funkcioniše. S jedne strane, tu je održavanje veza sa prijateljima pokojnog muža ratnog zločinca, posthumno podržavanje njegove politike, izjave kao „dabogda izgoreo Haški tribunal“. Crpela je simbolički kapital iz toga dok se isplaćivao. Ali, situacija se promenila. Koncert na Ušću 2013. godine je kulminacija procesa odustajanja od ciljanja na nacionalni patos. Vesela pevačica je otpevala i odđuskala većinu pesama bosonoga, „prozivala“ muškarce u publici da uz njene pesme ne vrište glasno kao devojke i trudila se da napravi dobru žurku, a ne politički ritual. Iako je koncert održan na Vidovdan, prošao je bez ikakvih političkih referenci, za razliku od onog na Marakani 2002. kada je podizanje tri prsta u publici uz pesmu *Durđevdan* koju je pevačica posvetila pokojnom mužu izazvalo veliku pažnju medija, i navelo neke analitičare da koncert proglase nacionalističkim spektaklom (v. Dimitrijević 2008; Малешевих 2003). Politički šaržirane simbolike i poruka više nije bilo, jer nije bilo potrebe za njima. Ceca je ulagala u nacionalni sentiment prvih godina nakon muževljeve smrti, dok je to bilo isplativo, ali poslednjih godina nije. Eksploatacija identitetskih mobilizatora tog tipa se završila.

Cecina glavna estradna suparnica iz ovog perioda je Jelena Karleuša. Za razliku od „dobre devojke“ Dragane Mirković, glavne konkurentkinje iz devedesetih, Karleuša gradi imidž *bad girl* bez dlake na jeziku (kojim često oplete po Ceci, „prozivajući“ je za kriminal i muževljeve ilegalne aktivnosti, potpuno prenebregavajući da je devedesetih i sama bila u vezi sa bar jednim „žestokim momkom“, a i da je bila udata za Bojana Karića, člana tajkunske porodice). U ovom periodu Karleuša i dalje gradi scenski identitet sponzoruše, ili bar žene koja cilja na bogatog partnera, ali se ženski subjekt

njenih pesama od domaćih usmerava ka stranim sponzorima. Kako zapaža Marija Grujić (2009), on je svestan geopolitičkih hijerarhija savremenog sveta. Pesma *Kazino* iz 2008. godine je paradigmatičan primer:

Kao Monte Karlo sija Montenegro  
brod u marini  
sediš sam za rulet stolom  
a u ruci ti suvi martini  
I moje srce na sto palo je  
crveni žeton, to zna krupije  
a ja već sada znam da znam  
da takvog videla nisam  
Seksipilan, i tako atraktivan  
i tako elegantan  
plave krvi, visoke strane škole  
šarmantan i galantan  
Crni smoking  
I like the way you're talking  
I like the way you're smoking  
neponovljiv k'o 007  
pa mislim dok ga gledam  
Napravi mi sina  
pod svetlima kazina  
biće dete sreće  
sve će da mu ide  
svi će da mu zavide  
Napravi mi sina  
pod svetlima kazina  
biće milioner  
biće smrt za žene  
kao ti za mene

Ako uporedimo tekst ove pesme sa starijim radovima ove pevačice, primećuje se razlika. U pesmi *Naša žena* iz 1999. godine ženski subjekt zamera momcima manjak interesovanja za lokalne devojke („Ribice zlatne čekaju da ih ulove, a naši momci nikako da ispllove“). To je bila šaljiva kritika domaćih muškaraca i glorifikacija žena, a *Kazino* je već eksplicitno usmeravanje interesa i interesovanja ka muškarcima iz inostranstva. U pitanju je kulminacija onoga što bi van Dajkstra nazvao ekonomskim terorizmom i materijalnom nimfomanijom sponzoruše. Sponzoruša više nije

zainteresovana za domaće moćnike. Za ženski subjekt, finansijski interes nadvladava nacionalne okvire, i ne krije se da nacionalni interesi nisu kompatibilni sa individualnim ženskim. Na veoma ironičan način se manifestuje da metonimijska veza pop-folka i nacionalizma ne stoji, a i da je kosmopolitanizam pop-folka oblikovan finansijskim interesima. Individualni interesi se ne poklapaju sa nacionalnim i nadvladavaju ih. Nacionalistička manipulacija ženskim estradnim telima izgleda završena. Žene neće podnositi žrtve za naciju.<sup>147</sup> Svet je pokvaren, odnosi moći asimetrični, a žene su pozvane da manipulišu takvim stanjem stvari (up. Grujić 2009, 238). Ženski subjekt usvaja poziciju apsolutnog cinizma.

Pri tom, jezik je radikalniji nego ikad. Prvi primer eksplicitnog psovanja kod novih narodnjaka je u njenoj pesmi *Testament* iz 2008. godine. Kako kaže Zlatan Delić, „ako je ženski subjekt tekstovima Cece Ražnatović reprezentiran kao melankolik, onda je u tekstovima Jelene Karleuše konstruiran kao histerik“ (Delić 2013, 120). Histerik uvek sumnja, preispituje patrijarhalni poredak, ne da se dominantnim strukturama („ne dam da mi kopaju po glavi, to je moj bes“).

Ono što ženski subjekt Karleušinih pesama danas odlikuje jeste cinično ismevanje patrijarhalnih struktura i stereotipnih reprezentacija muškog i ženskog roda, i ukazivanje na njihovu grotesknost („Cicija, emotivna cicija, prvo svi pa ti pa ja“, „Ti si, srećo, pravi muškarac/pogledom svaku skidaš/samo tesne majice nosiš/ti, srećo sam na sebe otkidaš/Misliš da su sve žene tvoje igračkice na navijanje/mislim da si stvarno zaslužio jedno malo odbijanje“). Ona ne dozvoljava da bude smeštena unutar njih, što joj ostavlja prostora za artikulaciju izvan pozicija žrtve i podređenog subjekta („Ko ovu dramu režira nek' moje ime ne bira za uloge što nikada nisu moje“).<sup>148</sup>

Štaviše, ona naglašava moć da sebe proizvede i konstruiše kao subjekat (v. Blagojević 2000b). To je prvenstveno finansijska moć da se podvrgne skupim plastičnim operacijama ne bi li sebe – odnosno svoju telesnu subjektivnost i scenski identitet - iznova proizvela. Ona je dobar primer za novu strategiju konstrukcije

---

147 Doduše, strani sponzori bi uvek mogli biti potencijalni investitori, pa je možda i ovo pozivanje stranih sponzora zapravo u nacionalnom interesu – način da se zajednica osnaži egzogamijom, odnosno stranim investicijama.

148 Zlatan Delić navodi brojne primere za ovakve prakse u njenim tekstovima (Delić 2013, 122).

identiteta na estradi, a to je ukazivanje na *arbitrarnost koncepcije roda, identiteta, telesnosti, seksualnosti*. Sad je i kiborg (v. Ненић 2004; Nenić 2009) i transvestit (v. Višnjic 2009). Ne samo da su teoretičari dovodili Karleušu u vezu sa ovim figuracijama, nego je i po forumima na internetu tako nazivana, ali u negativnom kontekstu ukazivanja na odsustvo prirodnosti: „napumpani kiborg“, „nije gej ikona nego kiborg, robokap ikona“, „ima plastične ruke, noge, glavu, glasne žice, jednom rečju – kiborg!“<sup>149</sup> Karleuša označava postmoderno poigravanje koncepcijama roda, ukazujući na njegovu arbitrarnost intervencijama na poslednjoj granici odbrane neupitnosti roda, dakle na telu. Čak i njen glas na poslednjim albumima je tako tehnološki moduliran da se ponekad ne može odrediti da li peva muško ili žensko, da li je to uopšte ljudsko biće. Međutim, osetljivo mesto ovakvih poigravanja je upravo pitanje privilegije, odnosno ko u današnjoj Srbiji može sebi da dozvoli ovo probijanje somatske granice. Bogata, slavna i zaštićena Karleuša svakako da.

Ona briše svoj identitet sponzoruše iz devedesetih, kad je bila devojka kriminalca Čande, i ranih 2000-ih, dok je bila udata za Bojana Karića, i ističe identitet aktivistkinje za LGBT prava, „evropski“ orijentisane, simpatizerke Liberalno-demokratske partije. Ulazi u medijski rat sa onima koji je podsećaju na prošlost, kao na primer sa Boris Trivanom, kog je autovala kao Pokojnu Milevu i geja.

Karleuša je postala gej ikona. Ona zaista ima istoriju eksplicitne podrške LGBT populaciji, a i u periodu gubitka popularnosti našla je tržišnu nišu, odnosno ciljanu grupaciju kojoj bi se mogla obraćati, pogotovu otkako je dala podršku Prajdu 2010. Recept je svakako profunkcionisao.

Za razliku od ostalih velikih zvezda koje pevaju skoro isključivo o ljubavi, Karleuša eksplicitno tematizuje finansijske geopolitičke hijerarhije, dakle i ekonomske i rodne režime. Ženski subjekt njenih novih pesama je ekonomska teroristkinja. *Krimi rad* je jedan od najpopularnijih hitova novog trenda u novim narodnjacima iliti pop-folku, a to je *gangsta* folk ili flertovanje sa kriminalom. Višeklasne fantazije o bogatstvu i luksuzu vezivane za devedesete godine XX veka mnogo su eksplicitnije u ovoj fazi, jer tekstovi pesama direktno referiraju na njih.

---

149 <https://forum.krstarica.com/showthread.php/131233-Jelena-Karleusa-video-klipovi>

Uz nove narodnjake, pojavio se i trep koji nije forma nove narodne muzike, nego je bliži hip hopu, ali je jako inspirisan njima, i često koristi reference na njih. Hit *Turbofolk me je naterao* artikuliše stavove nove generacije koja se ironično poigrava moralnom panikom oko turbofolka, muzike uz koju su odrastali.

Dakle, sprega kriminala i fantazija o luksuzu je devedesetih bila mnogo prisutnija u vizuelnoj estetici i diskursima o turbofolku i ostalim novim narodnjacima nego u lirici, a sad je dosta eksplicitno pomenuta u njoj. Osnovni idiom predstavljanja ovog trenda je virilni, mladalački maskulinitet okružen ženama, ponekad kao scenografskom pratnjom i seksualnim objektima, ali često i kao „partnerkama u zločinu“ (npr. *Elitni odredi* i *Anabela*). U odnosu na devedesete, nove tendencije su žene koje pevaju o kriminalu kao na svetskoj sceni, otvoreno nazivajući sebe *madrinama* kao Mimi Mercedes, psovke („meni baš se jebe za sve živo“), diskurzivna radikalizacija. Žene nisu samo seksualni objekti i scenografski elementi takvih narativa, nego njihovi aktivni činoci. Preuzimaju se označitelji gangsterskog hip hopa – ali se recepcija vrši u potpuno drugom ključu. Jedna moja sagovornica kaže:

„Ja imam diplomu (fakulteta, prim. M. M), a radim na trafici, volim kad dođem s posla da pustim sebi *Milion dolara, s nogu sve obara*, bar da zamislim da živim drukčije. I onda kaže meni koleginica sa faksa, sad je u nekoj feminističkoj organizaciji, mati joj profesorka na univerzitetu, naslediće od nje stan u Beogradu - kako možeš da slušaš tu Anu i Nikoliju, 'nosimo kamenje, nosimo i vitrine', 'milion dolara s nogu sve obara', a feministkinja si, levičarka. Pa mogu lako, ove mi makar nešto nude, neku fantaziju, da kradem od bogate gamadi, da živim bolje. Ti vala ništa.“

U svetu nejednakih ekonomskih režima, ekonomski terorizam<sup>150</sup> je način na koji siromašni dolaze do novca, i (imaginarna) pljačka je kanal artikulisanja klasnog resantimana. Ovo nije eksplicitno sadržano u tekstovima novih narodnjaka – izvođači ne nastupaju iz pozicije siromašne i neprivilegovane većine. Ali publika reaguje različito. Ako u navedenom iskazu moje sagovornice ima ironije, ona nije usmerena prema izvođačima, nego samoj sebi, klasi kojoj navodno pripada. Homogenizacija pojedinaca

---

150 Ovo je dakle trop kako ga je definisao van Dajkstra, kao uzimanje od bogatih, nisu organizovane akcije vođene ideologijom kakve se obično označavaju kao terorizam.

različitog porekla na bazi istog nivoa obrazovanja i političke orijentacije precenjuje društvenu pokretljivost u Srbiji. Obrazovanje nije nikakav garant društvene, pogotovu klasne mobilnosti. Dok se na primeru formi folka devedesetih raspravljalo prvenstveno o nacionalnoj homogenizaciji, sad može o klasnom raslojavanju nacije eksplicitnije nego ranije.

Poput opozicije Ceca : Karleuša, jednako je zanimljiva konfrontacija Seke i Karleuše. Seka Aleksić je označila povratak figure *picaro*-a. Poreklom iz Bosne, Seka je odrastala u ratu i siromaštvu, a karijeru je počela već sa 14 godina pevajući po bosanskim kafanama, što je i nastavila sve do devetnaeste kad je otišla u Švajcarsku. Postala je poznata tek nakon sticanja kafanske „kilometraže“ u regionu i dijaspori, kad je snimila prvi album za Grand. Njen narativ je potpuno drukčiji od Karleušinog, privilegovane novobeogradske cure sa imućnim roditeljima povezanih sa politikom i estradom, čiji je prvi album iz 1995. godine odmah promovisan na svim medijima, a da ona nije stekla nikakvo izvođačko iskustvo niti se igde morala dokazivati pre toga. Seka je predstavljala model uspeha nove generacije, stasale tokom prve faze postsocijalističke transformacije – one koja nije zapamtila vreme bez krize, i koja izlaz iz iste vidi u angažmanu u industriji zabave – naizgled najefikasnijem kanalu klasne prohodnosti i materijalnog obezbeđivanja, pogotovu za žene.

Seka je takođe donela novine u pogledu vizuelne prezentacije. Jedra, bujna crnka, sa viškom kilograma koji se uopšte nije trudila da sakrije, našla se na meti tabloida *Svet* koji je njen prvi hit *Crno i zlatno* parafrazirao u *Crno i masno*. Sama pevačica je rekla: „Ma boli me za to! Znam da imam pet (?) kilograma viška, ali nemam nameru da ih skidam. U Bosni su u modi ovakve žene, moj verenik voli meso, i publika voli kako izgledam, pa što bih smršala. Mislim da je vreme mršavih manekenki odavno prošlo i da su danas na ceni rasne žene.“ Seka je sa svojim oblinama i „masnoćom“ bila sinonim vizuelne provokacije. Što je zluradom *Svetu* bio označitelj viška, mnogima je bio označitelj obilja. U tom smislu, podsećala je na Brenu na početku karijere, kad su obline koje su se prelivale preko tesnih kostima bile povod za podsmeh, ali je i učinile popularnom. Seka je, poput Brene ranih osamdesetih, otelotvorenje lokalnih parametara šta je „dobra ženska“, oličenje narodne izreke „bolje da ljulja nego da žulja“,

hiperbolizovani simbol užitka koga se, kao i vascelog spektra kulturne intimnosti, stidimo samo dok ne popijemo koju.

Ona je stekla slavu nakon što je trend bujnih oblina „dobio legitimitet“ na svetskoj sceni sa pojavom Dženifer Lopez i Bijonse. Đurković je u njenoj pojavi, izgledu i popularnosti video lokalnu „pobunu socijale“ (Ђурковић 2009, 299) – siromašnih slojeva. Ipak, ona nije (samo) to, jer su joj put, bar što se vizuelne prezentacije tiče, utrle globalne zvezde *mainstream* muzike. Takođe, iako je iz „socijale“ potekla, ona više nije deo nje, i to se moglo videti u rijaliti šou programu *Desna ruka* u kome je tu istu „socijalu“ (učesnike koji su se prijavili da joj budu asistenti) maltretirala. Nije uvek ni izgledala kao na početku karijere. Sekin stilistički tim se trudio da rafinira njenu pojavu. Štaviše, farbala se u plavo, smršala u nekom periodu i pokušala da prati standarde vitkosti, mada to nije trajalo dugo. Njen identitet na estradi je već bio utemeljen na drukčijim osnovama, i promene nisu rezultovale preterano pozitivnim reakcijama publike.

Seka je često percipirana kao opozicija Karleuši, u pogledu porekla, izgleda, muzike i stavova. Tokom 2010. godine su obe pisale kolumne i putem njih se obračunavale.<sup>151</sup> Ja ću analizirati šta je Seka smatrala da treba da napiše o aktuelnim problemima srpskog društva i svom pozicioniranju u njemu, jer je u delovima njene kolumne artikulisan model identifikacije koji je trebalo da predstavlja.

„Nisam ni Čedina, ni Tomina, ni leva, ni desna. Ono prva i druga Srbija ne priznajem. Jedna je Srbija! Političare, i kad volim, to je na kašičicu. Kad plate, pevam. Na veresiju jok! Čist račun, duga ljubav. (...) Ponosim se što sam od oca pravoslavca i majke muslimanke, što sam Srbija u malom (dobro, ne baš u malom, reći će zlobnici). Napravio me Milorad, rodila me Ibrima, u meni teče krv i Borisa i Rasima, i Irineja i Muamera, mene bole i Jasenovac i Bratunac i Srebrenica. I da, nisam rođena u blokovima, već sa vukovima!“

Deo je bio upućen tadašnjem predsedniku Srbije Borisu Tadiću:

---

151 Postoji mogućnost da su obe pevačice imale tim *ghostwriter*-a, dakle autora koji su pisali umesto njih, ali za potrebe ovog rada nije ni bitno da li su same bile autorke tekstova, pošto su stavovi izneti u kolumnama svakako bili oni po kojima su želele da budu prepoznavane u javnom prostoru.

„Ali, šta mogu kad bih ja htela da si ti malo manje Tito, a malo više Putin, da se malo manje izvinjavaš, a malo više kurčiš (da prostiš!), da si malo manje Ivo, a malo više Boris! Da si jednako (mereno u kešu) predsednik i gejevima iz Manježa i onoj sirotinji iz Kraljeva. Prvima fali cirkus, pa prave paradu, drugima krov nad glavom, pa ti sad vidi šta je prioritet. Nećemo valjda u EU pod šatorima?!“<sup>152</sup>

Okosnica ovakvog diskursa je uverenje da je društvo duboko polarizovano, ali da se ipak mora homogenizovati, i to „čvrstom rukom“ lidera, da su gejevi samo iz više klase i samo iz prestonice, da lider mora biti maskulin, patrijarhalan i autoritaran, da je identitetsko sidrište Srbije ne-urbano („vučije“).<sup>153</sup> Metastaza simboličkih distinkcija poput prve i druge Srbije, Borisa i Rasima, Tita i Putina, gejeva i sirotinje itd. pokazuje suštinsku nemoć javnih diskursa da se razvežu od izanđalih identitetskih označitelja i simulacije njihovog suprotstavljanja. Rešenje za identitetsko tumaranje „novog lica Srbije“ se vidi u ukidanju odnosno razbijanju antagonističkih tendencija čvrstom rukom lidera (jer „jedna je Srbija!“), a Seka kao „vrla nova heroina“ ovog društva, ponikla „iz naroda“, „Srbija u malom“, mu tu legitimnost daje.

Takođe, ako se prisetimo da je etnonacionalizacija biografija bila važan element konstrukcije scenskog identiteta devedesetih, uočljiva je promena. Seka kao „Srbija u malom“ izjednačava i asimiluje identitetske markere Srebrenice i Jasenovca, kao dva mesta ratnih zločina, oca Srbina i majke Bošnjakinje, dakle roditelja različitog etnonacionalnog porekla. Nesrpski etnonacionalni identitetski označitelji ne samo da se ne kriju, već su poželjni. „Srbija u malom“ usisava Jugoslaviju, koja simbolički postaje manja od ove nove Srbije u kojoj se konflikti daju prevazići za ljubav nacionalnog jedinstva, jer u njima nikad niko nije privilegovan – sem izgleda gejeva.

Uz Seku su asocirane prirodnost, bujnost i rasnost, ženstvenost i obline, kao i sirotinja, socijala, Srbija, a uz Karleušu androgini izgled, artificijelnost, gejevi i Evropa. Uz ovakve homologije, nije teško izvršiti transpoziciju u dihotomiju nacije/prirodnosti/legitimisanog seksualnog užitka naspram Evrope/izveštačenosti/nastranog užitka. Ova dihotomija je strukturisala mnoge javne diskusije iz ove faze postsocijalističke transformacije, a ove dve pevačice su bile

---

152 <http://tracara.com/prva-kolumna-seke-aleksic/>

153 Takođe, suptilno je izmešteno u Bosnu tj. Republiku Srpsku.



personifikacije članova te dihotomije. Publika je samo donekle prihvatila simulaciju opozicije dve identitetske konstrukcije koju su forsirale pevačice i mediji u određenom periodu. Moji sagovornici nisu videli ove pevačice kao tako temeljno različite. Za Sekinu kolumnu je karakteristična desna demagogija i politički autoritarizam, a za Karleušinu politička liberalnost, urbanost, konzumeristički kosmopolitanizam i evropeizam (ovo poslednje joj je pripisano zbog pripadnosti LDP-u, mada meni nije poznato da se sama pevačica ikad izjašnjavala o EU integracijama). Evropa je glavni konstitutivni drugi Srbije u ovo vreme, a ne bivše jugoslovenske republike kao što je to ranije bio slučaj. Ideološka infrastruktura ovog modela je sugerisala da je ovo jedina moguća opozicija u Srbiji, da glavna konfrontacija mora biti između opredeljenja za Evropu i za Srbiju, i da ova „podela svih podela“ već a priori uključuje klasnu pripadnost, seksualnu orijentaciju, poreklo, nivo obrazovanja.

Poslednjih nekoliko godina je obeležilo oživljavanje interesovanja za Draganu i Brenu. U kafani se uglavnom naručuju njihove stare pesme, novi hitovi ne u tolikoj meri. Moji sagovornici su ih videli kao simbole antinacionalizma, iako se Dragana nikad nije eksplicitno izjašnjavala o politici, a Brenu su pratile kontroverze oko promene imena i slikanja u uniformi vojske SRJ. Njih dve su estradne zvezde koje su nadrasle poziciju zabavljačica. One su estradne preduzetnice, i to uspešne: jedna poseduje diskografsku kuću i TV emisiju/program, druga TV kanal. Ako se prisetime procesa estradizacije iz perioda socijalizma, može se reći da su se zabavljači borili da budu prepoznati kao radnici, a sad su uveliko preduzetnici. Brena i Dragana se održavaju nostalgijom, simbolima antinacionalizma ili bar ne naročito iskompromitovane političke pasivnosti, ali i finansijskim udelom u muzičkoj i medijskoj industriji.

### **6.2.1. „Slobodna ću biti ponovo“: feminizam pop-folka?**

Kako je navedeno u mnogim primerima tekstova pesama iz ovog perioda, a i onih iz devedesetih, standardne narativne relacije determinišu ženu kao žrtvu

patrijarhalnih odnosa opredmećenih u ljubavi, i ta je pozicija internalizovana tako duboko da ona ne želi iz nje ni da izađe, a to ni ne može, sem „prljavom igrom“. Paradigma koju najbolje prati, a i postavila ju je Marina Tucaković, uključuje manipulacije, „rat polova“, tenziju, emocionalne ucene. Implicitna poruka je da ženama nije dozvoljeno da kontrolišu polje svoje seksualnosti i subjektivnosti ni kad podilaze muškoj želji.

Mada to niko od autora koji su se bavili ovom temom nije eksplicitno formulisao, kamen spoticanja u savremenim feminističkim interpretacijama je da li je konstatacija ovakvog stanja sveta, otkrivanje „užasne istine“ o neminovnoj propasti heteronormativne ljubavi, dovoljna da se tekstovi proglase (potencijalno) subverzivnim po patrijarhalni režim rodnih uloga. Na primer, Olga Dimitrijević (2008) smatra da jeste, a Marija Grujić ističe da, pored ovakve konstatacije, ove pesme ne nude nikakav model promene, a negiraju i potrebu za njom, pozivajući žene da učestvuju u igri, u kojoj mogu da profitiraju manipulacijama i prevarama, za šta im ove pesme daju legitimaciju (Grujić 2009, 238).

Na racionalno-pragmatičnom planu, Marija Grujić je u izvesnoj meri u pravu, ali mislim da se ova tvrdnja ne može primeniti na čitav repertoar savremene folk muzike. Korpus na koji ona referira ne čine pesme sa eksplicitno feminističkom agendom. Ali, i one imaju iracionalni, afektivni potencijal. Njihova afektivna snaga je upravo u direktnosti razotkrivanja „stanja stvari“. „Tu nema ništa uvijeno, to nije spakovano u metaforu; dobro, nekad jeste, ali opet ti je jasno bez mnogo domišljanja“, kaže jedna moja sagovornica. „Nekad stvari prosto moraju da se nazovu tako kako jesu. Ovi to rade, i zato ja to cenim. Nekad ti treba samo da čuješ da je sve sranje, a ne i kako da ga promeniš.“ Druga kaže: „Nekad prosto moraš da se izduvaš, i onda ti ovo odgovara.“ (Relativno) jednostavna muzička forma i energičan ritam se ispostavljaju kao pogodan recept za afektivno pražnjenje.<sup>154</sup> Direktni, radikalni jezik kojim se progovara o manipulaciji i nasilju (ili bilo kojoj drugoj temi) je takođe dobar afektivni šaržer. Zapravo, afektivni intenzitet ovih pesama je važan barem koliko i lirika.<sup>155</sup>

---

154 Česta formula ovih pesama je kombinacija teksta o tragičnom duševnom stanju i brze, snažne, čak vesele muzike. Ovaj kontrast je idealan za „pražnjenje“, on je „afektivno lepljiv“.

155 „Narodnjaci kao rejv“, koncept žurki koje su lansirali beogradski anarhisti okupljeni oko knjižare *Baraba*, pod nazivom *Antiboemska veselja svih dobrih ljudi sveta* ili skraćeno *Antibo*, upravo cilja na

Međutim, neke pesme su otišle korak dalje u odnosu na „otkrivanje užasne istine“ o partnerskim odnosima u heteroseksualnoj vezi, i ispoljavanje nemoći nad njom. U njima je prisutna ironija na račun muškog subjekta i ismevanje njegove kulturološke privilegovanosti, kao i preterane identifikacije sa tom privilegovanošću:

To su muški kompleksi, da svi kažu ekstra si  
pravim se luda i ne pravim dramu  
te tvoje bubice i sve tvoje curice  
od života ti prave zavrzlamu  
Hej, kad ćeš shvatiti, ništa ne vredi ti  
uzalud tražiš, ne postoji bolja  
otvaraš klubove, zatvaraš barove  
baš tražiš nevolje, a sa mnom ti je najbolje  
Javi kad nađeš zamenu  
pola bar mene da je  
možda se tada uplašim  
a do tada ne zasmekjavaj me

Kad ti ljubav zafali, a ti naruči je  
a kad mene ne bude preporučiti me  
reci da sam trpela od svih najbolje  
da na meni lečiš komplekse  
Kad ti ljubav zafali, a ti naruči je  
a kad mene ne bude preporučiti me  
reci da sam umela od svih najbolje  
i na drugoj leči komplekse

Prisutna je i pobuna protiv sankcionisanja određenih oblika ponašanja za žene.

Neću da je večna tema  
onaj koga nema  
da mi kvvari klimu.  
Zato, sijaću k'o zlato  
a bivši k'o bivši  
nek' skuplja prašinu.  
Neću da mi život kvvari

---

ovo (uglavnom podrazumeva repertoar iz perioda od 2000. godine pa nadalje, mada i neke starije narodnjake). Autori su to osmislili kao „antitezu građanskoj boemštini“, i njihova kritika iste se odnosi na spoj klasnog i afektivnog, gde je odnos između „građanske klase“ odnosno sentimenta i njene antiteze, za koju nije sasvim jasno šta konotira u klasnom smislu, ali se definitivno odnosi na intenzitet u afektivnom, duboko dihotomijski. Međuklasna napetost se kodira u afektivnom ključu.

neko ko je vredan  
k'o polovne stvari  
Zato, šta je bilo brišem  
vreme je da krenem  
slobodno da dišem

Pijem bambus i baš mi je fino  
malo kole, dve trećine crno vino  
ima Boga, ma znala sam da postoji  
nikog više nema piće da mi broji.  
Pijem bambus i ispod oka šmekam  
ko je hrabar, ko će prvi prići čekam  
što da imam živce napete k'o strune  
kad i ova mala da uživa ume

Štaviše, ženski subjekt izražava pobunu protiv sankcionisanja određenih oblika ponašanja za žene određenih godina:

Volim sve što vole mladi  
ali ja to malo bolje radim  
ljubim ako mi se ljubi,  
a kad padne noć, totalno poludim  
Volim sve što vole mladi  
ne treba mi niko da me hladi  
ti bi hteo da se smirim  
idi mrzi život, ja ću da ga živim

Motivi ženskog gneva i osvete su takođe važni:

Nisam od onih što će da prećute  
a da se nedeljama ljute  
plaču i ništa ne govore  
za inat ja noćas spavaću sa tvojim najboljim drugom iz detinjstva  
i čekaćemo te do zore  
Da te prizor onesvesti  
ja ljubiću ga do besvesti  
i još reći ću da sam ja  
samo njemu suđena  
i da je bolji u krevetu

i da je dobro kad nisi tu  
i šta možeš mi kad sam ja  
takva, namerno za inat rođena

Otkud ti srce to, pa si ovde došao  
mesta stotinu, a ti ovde ljubiš nju  
sada sam fina ja, al' kad budem pijana  
beži dok si živ i zdrav  
potopiću ovaj splav

Takođe, potpuno je eksplicitna rešenost da se izađe iz determinanti monogamne veze  
koja stigmatizuje ženu kao vlasništvo muškarca čak i nakon kraja te veze:

U ovom gradu kao nikoga da nemam  
svi naši prijatelji sad su samo tvoji  
i kad poželim nekom drugom da se predam  
za tren to znaju svi  
Kad iza leđa cujem – evo, to je ta  
pola je nema otkad nije njegova...  
Obeležena tvojim usnama  
na kilometar vidi se moj bol  
da niko posle tebe nikada  
više ne poželi dodir moj  
Obeležena kao da mi je  
na čelu tvoje ime ostalo  
preboleću te pre il' kasnije  
i slobodna ću biti ponovo  
slobodna ću biti ponovo

Čak i Ceca ima neke stihove o raskidu veze koji osnažuje ženu:

Prvog dana biću kritično  
drugog tuđa prilično  
već trećeg dana, šta  
preživeću tebe ja  
Biću lepša nego ikada  
i pozvaću te nikada  
šta da ti kažem, šta  
mrzi me, to sam ja

U ovim pesmama je prisutna i svest subjekta pesme šta je razotkriveno, ne samo konstatacija da je istina „gadna“, tako da (potencijalno emancipatorski) efekat ne ostaje samo na nivou iracionalnog. Ženski subjekt svesno napušta okvire veze koji ga ograničavaju, ako već ne sredinu/referentni okvir dešavanja. To jeste emancipatorski čin. Opet, da li će biti tumačen kao feministički, zavisi od toga kako se feminizam shvata. Ako je dovoljna samosvest ženskog subjekta i napuštanje asimetričnih pravila igre, onda jeste feminizam. Ali ako se uzme u obzir solidarnost sa drugim ženama kao ključna karakteristika feminizma - ona uglavnom izostaje. Štaviše, samoostvarenje se vrši na račun neke druge žene, i naglašavanjem superiornosti nad njom (ili svim ostalim pripadnicama ženskog roda). Doduše, ne treba ništa shvatati ni doslovno ni preozbiljno, jer navodni višak samopouzdanja može da bude samo samoodbrambeni mehanizam. Uostalom, nije teško naći emancipacijske motive u tekstovima bilo kog žanra, pa ni pop-folka. Međutim, pogrešno bi bilo samo na osnovu toga proglasiti čitav žanr ili korpus pesama emancipatornim za žene. Kako sam pokazala ranije na primeru *Zvezda Granda* i kako ću pokazati na primeru rada pevačica u kafani, emancipacija se ne reflektuje nužno u tržišnim odnosima koji ostaju duboko eksploatatorski.

### 6.3. Folk muzika i LGBTQI<sup>156</sup> publika

U ovoj sekciji baviću se odnosom LGBTQI publike prema različitim formama nove narodne odnosno folk muzike. Popularnost ovih formi na LGBTQI “sceni” je definitivno vidljiviji trend u tzv. drugoj fazi postsocijalističke transformacije. Ja ću pokušati da iscertam trajektoriju razvoja ovog “saveza” i objasnim njegove oblike, uzroke, diskurse i prakse.

Dva teksta tematizuju pitanje kvir tematike u eks-jugoslovenskoj muzici, prvenstveno taksativno: *Hard bosom: top pro-gay tracks from ex-Yugoslavia (Part one and Part two)* (Bulc 2012a, 2012b) i *LGBT pjesme sa prostora bivše Jugoslavije (i neke kasnije)* (Dračo 2013). Oni nabrajaju pesme sa homoseksualnom praksom ili aluzijom na istu kao tematikom, ali skoro isključivo pop, rok i pank, zanemarujući ostvarenja

---

<sup>156</sup> Ova skraćena znači lezbejski-gej-biseksualni-transdžender-kvir-interseksualni.

modernog folka, sevdalinki i izvorne muzike.<sup>157</sup> Međutim, kako pokazuju rezultati online ankete koju je Milorad Kapetanović sproveo na gej portalima i forumima<sup>158</sup> o omiljenim ex-YU<sup>159</sup> pesmama posetilaca, alternativna muzika se malo pominje u odgovorima, a dominiraju „neurbani“ žanrovi: izvorna i starogradske muzika, sevdalinke i novokomponovane pesme (Kapetanović 2014, 246).<sup>160</sup> Kako Kapetanović kaže o odsustvu „neurbanih“ žanrova iz tekstova Bulca i Dračo:

„(...) ovakvi prilozi su sistematski zanemarivani zbog dualizma jugoslovenske i postjugoslovenske pop kulture sintetisane između protivrječnosti urbano-ruralno, moderno-tradicionalno, civilizovano-primitivno, prozapadno-“naše” i liberalno-konzervativno, pri čemu se prva grupa osobina generalizuje i povezuje bez nužno stvarnih veza i suprotstavlja proizvoljno povezanim osobinama druge grupe. Rezultat ove tradicije jeste automatsko pripisivanje liberalnih pogleda na seksualnost prozapadnim tendencijama koje se automatski projektuju i u stilski prozapadnu muziku dok se lokalni ili izrazi stilski usmjereni prema orijentu doživljavaju konzervativnima.“ (Kapetanović 2014, 246)

Ja sam o muzičkim afilijacijama saznavala kroz razgovor sa sagovornicima i na terenu, u kafani i turbofolk gej klubu *Pleasure*. Dok se Kapetanović usredsredio isključivo na pesme iz doba SFRJ i konkretno pomenuo i analizirao tri sevdalinke, ne pominjući mnogo šta se još sluša, ja ću izlistati najpopularnije pesme različitih formi folk muzike, objasniti osnovu za afilijaciju, videti kako to funkcioniše u praksi.

Muzička afilijacija mojih sagovornika sa folk muzikom se ponekad ostvaruje putem eksplicitne identifikacije sa tekstovima pesama. Najčešće je to preko jednog ili dva stiha, ne cele pesme, i to uglavnom onih koji asociraju na neautovanje, odnosno prikrivanje seksualne orijentacije. Moji sagovornici su najčešće pominjali (i u kafani

---

157 Konkretno navode: *Neki dječaci* u izvođenju *Prljavog kazališta*, *Moja prijateljica* u izvođenju benda *Xenia*, *Preživjeti* u izvođenju *KUD Idijota*, *Ana* od *Videosexa*, *Javi mi o d Zabranjenog pušenja*, *Balada o tvrdim grudima* i *Retko te vidam sa devojkama* od *VIS Idola*, *Ovaj ples dame biraju* (spot, ne pesma) *Bijelog dugmeta*. Od narodnjaka tu je samo *Ramo* od Muhameda Serbezovskog.

158 Glavna anketa je sprovedena na portalu *PlanetRomeo*, a kasnije proveravana i dopunjavana na gej forumima.

159 On koristi ovu skraćenicu.

160 Zanimljivo je i da niko od anketiranih nije navodio naslove koji tematizuju homoseksualne prakse, a koje su izlistali Bulc i Dračo. Kako navodi Milorad Kapetanović, način predavljanja homoseksualnosti u pesmama koje su oni izlistali nije nužno afirmativan, nego je pre korektiv devijantnog ponašanja, pa čak i homofoban (Kapetanović 2014, 243).

naručivali) „Nikom o tebi ne mogu da pričam, niko za tebe ne sme da zna“, „Pitaju me u mom kraju k'o da ne znaju“, „Ja sam samo nežna žena, a svaka žena tajnu nosi, u srcu spava lepota njena, a ne na telu i ne u kosi“, „Pozvonih na tvoja vrata, otvori mi neka žena“, „Dokle da se kradom sastajemo“, „Da li se momci po selu žene, pita li neko za mene.“ Za neke od ovih pesama, transgresivni momenat je da se promeni rod subjekta pesme (dakle da „ja sam samo nežna žena“ ne peva žena, nego transseksualna osoba), a za druge da se rod ne menja, nego pre naglasi („da li se momci po selu žene, pita li neko za mene“ peva muškarac, Šaban Šaulić). Sevdalinke *Ramo, Ramo, družo moj, Ah, što ćemo ljubav kriti* i *Snijeg pade na behar, na voće* se percipiraju kao potpuno kvir, ali se retko naručuju u kafani.

Što se omiljenih turbofolk pesama, tačnije stihova tiče, pominjani su „Ti muškarac? Ti si veća žena nego ja“, „Ti nisi čovek, ti si greška“, „S kim si sinoć bio da li ona zna, ne zna ona, ne zna ona, znam samo ja“, „A sad mi daj njen broj da mesto tebe ja raskinem sa njom“, „Još te volim, a ne daju mi“.

Naravno, mnoge pesme su voljene iako nema eksplicitne rezonance sa LGBTQI iskustvima i simbolikom. Pesme su slušane i zbog energije, veselosti, afektivnog kapaciteta. Opet, neki moji sagovornici vide folk forme kao marginalne, bar što se aktuelnih kulturnih politika i izgradnje ukusa tiče, a i svoju seksualnu orijentaciju vide kao takve, pa smatraju da je „savez margina“ prirodan. Kako kaže dramska spisateljica Olga Dimitrijević: „Bilo me je veća sramota da se autujem da slušam narodnjake nego da sam lezbejka.“ Da se vratim na Bulca i Dračo, nije bitno da li se eksplicitno pominje kvir/homoseksualna praksa da bi je kvir publika doživela kao afirmativnu. Samim tim što se pominje, ne mora da je znači da je u pozitivnom kontekstu, što je upravo i slučaj sa pesmama koje su oni izlistali.

Među gej sagovornicima, svi su imali neke sklonosti ka narodnjacima, mnogo više nego lezbejke. Kako je rekla jedna moja sagovornica: „Znaš šta, ne voli tako puno lezbi narodnjake... Lezbe u Beogradu koje ja znam, to su uglavnom hipsterke, to je ono, Amerikana, indi, šta znam, skandinavski muzika. Ove što vole narodnjake, one su vizionarke...“ Druga mi je rekla da uživa u klubovima kao što je *Pleasure*, ali da turbofolk i njegove varijacije definitivno nisu njen stil. Ona smatra da su klubovi kao



*Pleasure* uglavnom za gej muškarce, i da su oni i najvernije mušterije, dok lezbejke moraju da se povinuju njihovom ukusu koji dominira u mestima koja važe kao prijateljski naklonjena prema LGBTQI populaciji. Takođe, pošto je ovo „siguran prostor“, tamo se osećaju najopuštenije.

Tokom svog terenskog rada u pop-folk gej klubu *Pleasure* srela sam mnogo ljudi koji se identifikuju kao LGBTQI<sup>161</sup>, i među njima ima mnogo onih koji slušaju pop-folk, ili barem vole da izlaze na mesta i privatne žurke gde se on pušta. Glavni razlozi za to su preterivanje koje vide u vizuelnim konvencijama turbofolka, ironija, kemp, glamur, ali i asociranje turbofolka sa nižim/potlačenim slojevima društva. Neki su tu „iz zajebancije“, a mnogi prosto vole, i smatraju da to nije ništa gora muzika od bilo koje druge, pa da im treba „izgovor“ za njeno slušanje. Dok sam rekognoscirala teren u *Pleasure*-u, neki sagovornici su mi, opet, rekli da turbofolk nikako nije njihova muzika, ali da uvek završe u klubovima sa tom muzikom jer njihovo „društvo to zahteva, pošto su tamo najopušteniji“.

Napokon, jedan od sagovornika mi je prepričao svoj razgovor sa starijim gej klaberom:

„Danas postoji mnogo više muzike za gej publiku... Kaže meni ovaj, kad je on bio mlad, znači osamdesetih, bili su ti neki bendovi koje su *tetke* kao svojatale, koji su se oblačili kao gejevi sa Zapada, znači *Laki pingvini* i *Idoli*... Bilo je kao, ako slušaš njihovu muziku, malo si onako, drukčiji, *tetka*. Mislim, to je ipak bila neka alternativa. Ja nešto ne znam da su to bili pederski bendovi, al' dobro, 'ajde. I kaže on meni, a vi mladi danas, znači jako mladi pederi, vi ste prihvatili skroz tu neku komercijalu, baš onako mejnstrim, to što pevaju sponzoruše koje traže nekog bogatog baju... I to je zato što nema prave gej alternative ovde u Srbiji. Meni je to sve suludo što on priča, pa Karleuša je možda sponzoruša, ali je tri puta više uradila za gejeve nego ti njegovi *Laki pingvini* i *Idoli*... Muka mi je šta je ispalo od Srbije od famoznog Novog talasa i *Idola*, gledaj šta su u politici uradili Krstić i Šaper, ama evo da uzmemo samo to i stavimo na stranu ono koketiranje *Idola* sa četništvo... I ne znam što je to bolje od Karleuše, ni politički ni muzički.“

---

161 Ja sam prihvatila ovu skraćenicu kao najkorektniju, iako nisam sretala baš sve prakse koje ona pokriva, niti sam tražila od sagovornika da se „legitimišu“ u tom pogledu, a često koristim kolokvijalne i rasprostranjenije izraze gej, lezbejka, kvir i transdžender za one sagovornike za koje znam da im ne bi smetalo, pošto se i sami tako predstavljaju.

Moji sagovornici iz generacija rođenih posle 1980 – tzv. milenijalsi – bilo kakve da su seksualne orijentacije, su imali mnogo opušteniji odnos prema folku od starijih generacija, pošto su sa ovom muzikom odrastali i, kako reče jedna moja sagovornica, „ne misle da ih je uništila“ - završili su fakultete, postali aktivisti i umetnici, feministkinje itd. Ako je za njih ova muzika imala ulogu simbola povezanog sa političkim režimom, onda je više sarkastično distanciranje od onog što nazivaju „građanštinom“, a što bi bio svetonazor koji uspostavlja vrednosnu hijerarhiju koncepata visoke i popularne kulture, grada i sela itd. U narednoj sekciji pokušaću da objasnim generacijske promene LGBTQI publike u odnosu prema novoj narodnoj muzici u postsocijalizmu, i druge osnove afilijacije prema ovoj muzici.

### **6.3.1. Folk i LGBTQI – geneza afilijacije, ikoničnost, ambivalencija**

Tokom devedesetih turbofolk je povezivan sa gej scenom uglavnom preko vizuelnih konvencija. Znalo se da je glavni fotograf i reditelj spotova, Dejan Milićević, gej, i da su muški manekeni u njegovim spotovima nosioci gej estetike popularne u to vreme. Takođe su najpoznatiji kreatori, dizajneri i šminkeri koji su radili na imidžu turbofolk izvođača bili gej, i povremeno su ubacivali svojevrzne vizuelne LGBTQ „migove“ u imidž pevača i pevačica sa kojima su radili. Pevačice su o njima govorile kao o prijateljima, bez pominjanja seksualne orijentacije. O gej publici se nije raspravljalo. Ona ulazi u javni diskurs tek od 2000. godine nadalje. Koliko je meni poznato, prva koja je progovorila na ovu temu bila je Dragana Mirković 2001. u Beču. Nakon performansa sa Milicom Tomić *Ovo je savremena umetnost!* novinar ju je pitao da li zna da su među njenom publikom i homoseksualci, a ona je odgovorila: „Naravno, oni su moji fanovi“. Kasnije je najpoznatija proponentkinja gej prava postala Jelena Karleuša, a titulu gej ikone su ponele Ceca, Seka, Brena, Stoja, Indira Radić itd.

U čemu se ogleda privlačnost estradnih tela za LGBTQI publiku? On je u svojevršnom paradoksu da ona, iako uglavnom potvrđuju patrijarhalne norme, mogu da deluju i kao „pukotina“ u glatkom heteronormativnom diskursu. Taj potencijal se ogleda, na primer, u modifikacijama „prirodnog“ tela u vidu plastične hirurgije i

otvorenom seksualizovanju tela sredovečnih (pa i starijih) žena. To uzdrma temelje simboličkog poretka koji stavlja tabu na manifestacije seksualnosti žena koje nisu više „u pravom dobu“. Ujedno preispituje „prirodnost“ tela i zadanost rodnih identiteta. Ako telo nije prirodno a rod nije „originalan“, kako bi rekla Džudit Butler, onda i uloga žene kao nosioca heteronormativnog identiteta postaje (vidljiva kao?) konstrukcija, a rezultat toga je da se estradno telo pojavljuje kao tačka sloma patrijarhata.

Sledeći korak u destabilizaciji roda kao „originala“ koji se stalno (neuspešno) izvodi i pri tom imitira i parodira je performans *drag-a*. *Drag* kao figura muškarca preobučenog u ženu – estradnu zvezdu pogađa simbolički nuklearni reaktor patrijarhata – homofobiju. Dok su pre nekoliko godina dragovi bili statisti u video klipovima (tipa *Slatka mala* Jelene Karleuše), od 2011. se pojavljuju kao samostalni estradni akteri (Boki 13). *Drag* je subverzivan upravo zbog preterane identifikacije sa patrijarhalnim idealima ženskosti. On nudi eksces, obilje uživanja - ali obilje uživanja u maskulinističkoj „nelagodnosti u kulturi“, hiperbolisan neadekvatni odgovor na zahteve patrijarhalnosti.<sup>162</sup>

Transvestiti sa beogradske scene tvrde da im turbofolk zvezde nude više inspiracije nego izvođači drugih žanrova. Jedna *drag queen* mi je rekla:

„Jasno je meni da je to kič, ali... Kao da ostali žanrovi pa nude nešto za mene? Ove pevaljke imaju najbolje stiliste, frizere, kozmetičare, plastične hirurge, garderobu, šminku... A ja imitiram najbolje. I mogu ti reći da se prijatnije osećam s njima nego sa gej aktivistima.“

Jedan sagovornik mi je rekao:

„Pa dabome da se trandže pronalaze u pevačicama kad one same izgledaju kao trandže! Karleuša je još i imala trandže u spotovima, to je bilo super. I to trandže koje valjda imitiraju nju samu, šta li. Ma pogledaj Stojku. Ona je kao proglašena za najseksipilniju pevačicu tamo negde 2002. Ej, najseksipilniju pevačicu. A njoj Y hromozom na čelu nacrtan...“

---

<sup>162</sup> O ovome sam više pisala u Митровић 2011.

Subverzivnost ovih procesa u odnosu na heteronormativni leži u preispitivanju hegemonije maskuliniteta odnosno granica koje ona uspostavlja. Ako određeni aspekti tela pevačice prevazilaze granice maskulinističke imaginacije, u smislu da je to telo oblikovano prema toj imaginaciji, ali preko mere koju ona postavlja, ako ono rezonira sa gej publikom i čini je vidljivom, ovo telo dodatno potkopava hegemoniju heteronormativnosti. Dakle, preterana identifikacija sa idealima je glavni mehanizam njihove subverzije.

Jedna od strategija pristupa modernom folku je i ironični mimezis (Braidotti 2002). Pop-folku se pristupa sa (samo)ironijom, a kod za ovo poigravanje označiteljima je kemp. Jedna beogradska *drag queen* razmatra mogućnost da javno imitira Miru Kosovku i Miru Škorić, u njihovoj gotik fazi. Prisutna je i ironija prema kulturnim obrascima koji se normalno ne bi praktikovali, i prema samima sebi zbog zazora od njih. Zapravo, ako ironije ima, njena meta uglavnom nisu sami narodnjaci, nego zazor od njih.

Estradne zvezde postaju gej ikone, a neke od njih prevazilaze horizont očekivanja srpske javnosti izražavajući otvorenu podršku borbi za prava homoseksualaca. Najpoznatiji primer je kolumna Jelene Karleuše iz oktobra 2010. kada je dala podršku Prajdu i napala njegove oponente vrlo ekscitivnim, lascivnim jezikom, neprimerenim dami, i ujedno vrlo ubedljivom argumentacijom neprimerenom „pevaljki“.<sup>163</sup>

Ovo nije bio ni prvi ni poslednji primer njenog zalaganja. Karleuša je imala istoriju javnih nastupa “u odbranu homoseksualaca” pre 2010. Na koncertu iz novembra te godine pokazala je da je LGBTQ populacija postala njena glavna tržišna meta. Gej ikonografija je dominirala scenom, a scenario se ponovio i na njenim kasnijim koncertima. Transvestiti se pojavljuju u njenim spotovima *Slatka mala*<sup>164</sup> i *Upravo*

---

163 Karleuša se negde od kraja devedesetih predstavlja kao *enfant terrible* lokalne estrade. Na početku karijere nije bila tako buntovna - pratila je sve u tom trenutku dominantne obrasce u izgledu, muzici i izboru partnera.

164 Može se pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=7XGrxLCBZoQ>.

*ostavljena*<sup>165</sup> iz 2007.

U spotu Indire Radić *Pije mi se, pije* iz 2008. je zabeležen prvi gej poljubac u neofolku, a i pesma *Upaljač* je posvećena gej publici.<sup>166</sup> To je Indiri donelo titulu gej ikone za tu godinu.<sup>167</sup>

Seka Aleksić je još jedna gej ikona, ali trenutno sumnjivog kredibiliteta. Pored pesme *Sviđa mi se tvoja devojka* koja koketira sa lezbejskim aluzijama, mada ih je spot lišio ambivalentnosti (pošto je u spotu i druga devojka zapravo sama Seka)<sup>168</sup>, kao i *Da sam muško*, izjavljivala je da je svesna da ima gej fanove i da joj je jako drago zbog toga. Ali, kako sam već pomenula, od 2012. je kratko izlazila njena kolumna u *Kuriru* kad se direktno konfrontirala Karleuši i trudila da predstavi svoje stavove kao nacionalističke i desničarske. U okviru toga je i dovela u pitanje prava ljudi homoseksualne orijentacije.

I Seka i Karleuša su izgubile podrške dela gej zajednice u Srbiji zahvaljujući međusobnom ratu na Tviteru<sup>169</sup>: Seka zato što je napala Karleušinu decu, a Karleuša zbog klasističkih komentara o Sekinom seoskom i siromašnom poreklu, pa i nacionalističkih o muslimanskom poreklu, a i zbog nemanja dece.<sup>170</sup> Karleušu je onda deo gej zajednice napao zbog toga. Dušan Maljković je izjavio:

---

165 Može se pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=WKYt-ovmEM4>.

166 Spot se može videti na linku <https://www.youtube.com/watch?v=0dFKwChzy0A>, a i pesma *Upaljač* čuti ovde <https://www.youtube.com/watch?v=CRztuti8bNs>. U njenom tekstu nema sasvim eksplicitnih gej referenci, ali stihovi „Podseti me makar svoj upaljač da ti ostavim/da se setiš kada cigaretu upališ sa njim“, koje ženski subjekt peva muškom, mogu aludirati na njegovu novu vezu sa muškarcem („sa njim“), a opet, možda je samo gramatička greška, i „njim“ se odnosi na upaljač kao sredstvo, dakle predlog „sa“ je nepotreban. Moguće je da je u pitanju namerna ambivalencija.

167 Više informacija na [http://www.gayecho.com/vesti.aspx?id=8090&grid=2054#.VtRV\\_4T1JsM](http://www.gayecho.com/vesti.aspx?id=8090&grid=2054#.VtRV_4T1JsM).

168 Može se pogledati na <https://www.youtube.com/watch?v=geWe9sDWBec>. Doduše, jedna sagovornica mi je rekla „E ali to što je druga devojka sama Seka, ne znači da nije lezbejski. To ti je ultimativna gej fantazija, da jebeš ogledalo.“

169 Pevačice nisu direktno pominjale imena, ali je bilo jasno da tvitove upućuju jedna drugoj.

170 Konkretni Karleušin post sa Tvitera od 25. avgusta 2013. koji je startovao raspravu je: “Mogla si da imaš decu jedno 50 abortus puta... Ali se porodica na zasniva u grupnjaku sa kamiondžijama iza šatora, zar ne?” Drugi je: “Živiš u fejk kući, nosiš fejk Hermes, fejk D&G haljine, kineski Louboutin, i plaćaš muža jer si morž? I treba da me mržiš. Birkin mogu da ti poklonim, da se vise ne brukas. Kuću, muža, decu, izgled i karijeru?! Neke svinje nikad ne polete. Fascinantno mi je da Biljanu Srbljanović nazivaju narkomankom upravo oni koji su prodali kevin televizor za 50€ da bi kupili malo loše gudre. Stavljanje intelektualke Biljane Srbljanovic u isti kontekst sa šatorskom pevaljkom, sramno je kao i stavljanje slike Bogorodice na svinju.”

„Problem je u tome što je Karleuša do svog poslednjeg koncerta uglavnom davala vrlo promišljene, duhovite i kritičke izjave koje su gurale prst u oko ovdašnjoj malograđanštini i konzervativizmu. Problem je nastao kada je od ovakvog progresivnog nastupa koji je podrazumevao borbu sa predrasudama prešla na prizemno vređanje na bazi ličnih svojstava, što je oblik diskriminacije. Poenta je kakvu je poruku poslala svim drugim ljudima koji već zbog svog izgleda, siromaštva ili zato što ne mogu da imaju decu pate i bivaju diskriminirani. Sada je ona postala deo problema, podržavajući diskriminaciju nekih kategorija ljudi i to na krajnje uvredljiv, ponižavajući način.“<sup>171</sup>

Moji sagovornici su to ovako komentarisali:

„Ja se nisam iznenadio onda kad su se njih dve podžapale, a pederke ih se odrekle... Ju, moš misliti, iznenađenja, Karleuša vezuje sve u životu za pare. Pa dobro jutro! I ja ne znam šta se (gejevi, prim. M. M.) vezuju za te seljančure.“

„Pa tako to biva kad se aktivizam u zemlji svede na izjave jedne pevaljke... Srbija! Da sve bude gore, ona je takva kakva je više uradila za gejeve u ovoj zemlji od ove trojice.“<sup>172</sup>

„Ja ne razumem to postmoderno slušanje narodnjaka. Kako sad svi slušaju, to je kao radnička klasa, to ne znam... Cvetići. Na kraju završiš sa gomilom loše muzike i sumnjivih likova.“

„Joj, kako se Jeca (Karleuša, prim. M. M.) obrukala. Ali to ti je srpska diva. A to ovi kao komunisti ne razumeju.“

Sudeći po ovom materijalu, u gej zajednici prevladavaju dve diskurzivne struje. Jedna odbija bilo kakvo asociiranje sa turbofolkom<sup>173</sup>, videći i scenu i njene eksponente kao simbol inferiornog društvenog sloja sa kojim se ne žele identifikovati. Ovaj zazor je

171 <http://www.telegraf.rs/jetset/853561-gejevi-se-odricu-karleuse-siri-mrznju-mora-da-se-izvini-seki-aleksic-foto>

172 Misli na aktiviste Maljkovića, Azdejkovića i Stojanovića koji su je se „odrekli“ u gorenavedenom članku.

173 Oni koriste taj termin u ovoj diskusiji koju ću navesti, pa ću ga se i ja ovde držati.

uglavnom klasno kodiran, iako se poziva na nacionalizam, kriminal i moralnu degradaciju kao najbitnije negativne odrednice turbofolk scene. Druga struja je prigrlila turbofolk, zbog svih gore pobrojanih odlika (eksczesivnost, kemp itd.), ali klasna komponenta postaje takođe jako bitna na simboličkom nivou. Uglavnom se insistira na turbofolku kao muzici radničke klase – ali od strane LGBT osoba koje same ne pripadaju radničkoj klasi, osim ako se ona ne shvati vrlo široko, iliti kao klasa “radnih ljudi i onih koji bi voleli da to budu”, tako da uključi intelektualce i umetnike. Klasna komponenta je eksplisitno bitna za levičarski politički program i one eksponente koji povezuju turbofolk muziku s njim. Međutim, i ovde je došlo do polarizacija i promena. Naravno, nije da se svi stavovi o turbofolku mogu jednostavno podeliti na pro i kontra. Ima mnogo nijansi između ova dva pola. Oni koji su kritički nastrojeni uglavnom dovode u pitanje sam stav da su narodnjaci uopšte muzika radničke klase.<sup>174</sup> Međutim, generalizuju ovaj stav na sve njene levičarski opredeljene ljubitelje, kao da svi oni slušaju narodnjake zbog ove asocijacije, što nije uvek tačno.

Kritika dolazi sa levih pozicija i ukazuje na rasep unutar same levice. Kozumerizam i elitizam koji ona propagira smeta levičarskom aktivističkom delu LGBTQI Karleušinih (bivših) podržavalaca. Suštinski, u pokušaju da izbegne klasizam i dihotomije koje privileguju „urbano“, „pro-zapadno“, „moderno“ itd. nad njihovim navodnim opozitima, deo levice je prigrlilo tržišnu parolu da je sve prihvatljivo, koja je zapravo duboko liberalna, i sad trpi kontradiktornosti ugrađene u samu tu platformu. Diskurzivni ambigvitet joj je imanentan.

### **6.3.2. Telesne prakse: izlasci u mesta sa folk muzikom**

Što se tiče izlazaka u klubove sa folk muzikom, tu je praktično samo *Pleasure*, pa je bio logičan izbor za moj teren. Ka *Pleasure*-u gravitira mnoštvo kvir tela koja se razlikuju po raznim parametrima, uključujući rodni identitet, seksualnost (gejevi,

---

<sup>174</sup>Ja sam protiv toga da se ona uopšte klasifikuje kao muzika određene grupe ljudi. Takođe, ona se definitivno ne povezuje samo sa radničkom klasom. Marina Simić, na primer, navodi da je srpska intelektualna elita tokom devedesetih godina XX veka turbofolk smatrala i muzikom novih bogataša (Simić 2013, 112).

lezbejke, transrodne osobe, kvir osobe) etničku pripadnost (Srbi, Romi, poneki stranci), klasnu pripadnost i životni stil („gradska ekipa“, „urbani likovi“, „hipsteri“, „seljaci“, „dizelaši“, „nabildovani likovi iz teretane“, uzrast (aproksimativno od 15 do 45) itd. Ovaj klub ima određeni stilski profil, manje ili više izdiferenciranu publiku, ali definitivno okuplja ljude različitog stila života i ukusa.

Radno vreme *Pleasure*-a funkcioniše po principu dvostruke vremenske odrednice – pre i posle ponoći (ili posle 2 ujutru), koju markira promena muzike. Pre ponoći se pušta MTV pop, haus i tehno muzika, a nakon ponoći lokalna, najčešće pop-folk.<sup>175</sup> Ovaj zaokret u klupskom noćnom vremenu obeležava telesna transformacija, odnosno dolazak većeg broja ljudi, opuštenije i učestalije telesne interakcije, senzualniji pokreti, oslobođena seksualnost, smelija rodna performativnost itd. Kako kaže veliki broj posetilaca sa kojima sam razgovarala, nakon ponoći kada „krene“ turbofolk, svi počnu da igraju, otvorenije ulaze u međusobne interakcije, plešu jedni s drugima, izvode mnogo senzualnije pokrete, oponašaju pevačice čije se pesme puštaju itd. Telesno držanje postaje mnogo fluidnije. Kad sam iznela ovo zapažanje jednoj sagovornici, rekla mi je: „Ma da, ljudi moraju da nauče da se opuste... a jednom kad se opuste sa sopstvenom seksualnošću, kad se autuju, onda sve ide mnogo lakše, nije te blam za mnogo stvari... pa ni da uživaš uz turbofolk.“

*Pleasure* u poslednje tri godine odlikuje značajno maskuliniziran prostor i u neku ruku „pročišćena“ identitetska strategija. U njemu ima i dosta heteroseksualaca, ali počinju da dominiraju gej muškarci iz teretane, a neki od njih postaju hostilni prema ženama, uključujući i lezbejke. Naime, u svom svakodnevnom habitusu mnogi gej muškarci izvode i otelovljuju identitete normativne ili čak naglašene muškosti, od kojih većina predstavlja strategiju „prolaska“ (Goffman 1963) u homofobičnom okruženju (na primer, nabildovana tela su takva heksis strategija; mada, kako smatraju neki moji sagovornici, ona su poslednjih godina indikativna oznaka homoseksualnosti<sup>176</sup>). Kada jednom stupe na klupsku scenu, taj (hiper-)maskulinizirani performans se radikalno

175 U nekadašnjem klubu *X* ovaj vremenski prekid označavao podelu na dva, danas dominantna životna stila i dve različite grupacije u gej klabinu – pop/turbo-folk gej klupsku scenu i alternativnu/elektronsku/pop gej klupsku scenu (Dimitrov 2014). Za *Pleasure* ovo ne važi – da je takva podela i dalje aktuelna, u njemu bi trebalo bi da je turbofolk gej scena, ali zapravo tu svi mingluju.

176 Kako kaže jedan moj sagovornik: „Ma čim se taj toliko ulepšava, toliko brine o svom telu, stalno postuje slike iz teretane, da svi vide kakvo ima telo, znači da tu ima nešto, da je bar malo peder.“



transformiše, na primer preoblačenjem ili imitiranjem Jelene Karleuše, Ane Nikolić ili Milice Pavlović na plesnom podijumu, ili postepenom senzualizacijom stava tela i plesnih pokreta. Muzika je afektivni okidač za tela koja počinju da afektiraju jedna druga. Često nisu tako bitna značenja tekstova pesama koliko da vesela, dinamična i energična muzika pokreće tela na međusobnu interakciju. Prisetimo se da kapacitet muzike da funkcioniše na nivou telesnog efekta (Gilbert 2004) čini da ona bude važno mesto generisanja kolektivnog potencijala i istraživanja “mogućih svetova”, novih načina da osećamo i postojimo, koji mogu imati dublje društvene i političke posledice (Atali 2011).

Kako kaže Slavčo Dimitrov, mnoge kvir osobe koriste klub kao prostor za performativnu reprodukciju svojih „ponižavajućih“ i „sramotnih“ atributa, kao što je feminizacija gej muškaraca, tako da na primer možemo videti gej muškarce u klubovima kako stoje i/li igraju izvodeći ženstvene pokrete, ili kada vezavši svoje majice iznad stomaka, plešu pred svima u klubu, ili pevaju romantične heteronormativne pop pesme izvrćući rodne uloge u tekstovima pesama (Dimitrov 2014, 219). Recimo, čest prizor je bio da gej mikro-društva pevaju „Ti nisi čovek, ti si greška“, igrajući se sa stigmom sopstvene „faličnosti“, tj neuspešne performativnosti heteroseksualnog identiteta. Ovim, često izrazito ili čak preterano maskulinim telima koja na plesnom podijumu imitiraju „ženske“ pokrete pop i turbo-folk pevačica, gej prijatelji se često obraćaju u ženskom rodu, ili sa „bebo“.

Međutim, potrebno je istaći da prostor gej klubova nije prostor apsolutne telesne fluidnosti gde svi muškarci feminiziraju svoja tela, ili se sve žene kreću muževnije. Kako kaže Dimitrov, to je „prostor različitosti i tenzija u kojem su vidljive i isprobavaju se različite telesne konfiguracije, od kojih neke ostaju u vrlo normativnom registru“ (Dimitrov 2014, 222).<sup>177</sup> Neki moji sagovornici su, kao i Dimitrovljevi, pomenuli

---

<sup>177</sup> Kako primećuje Konel za američku kulturu, „muškarci koji imaju odnose sa drugim muškarcima su generalno potčinjeni, ali nisu apsolutno isključeni iz pojma maskuliniteta“ (Connell 1992). Kako kaže Dimitrov, „i na beogradskoj gej sceni ova uključenost pruža gej muškarcima simboličku glavnu ulogu u rodnom poretku što je kompenzacija za sve gubitke ili moguće gubitke kojima su podvrgnuti u homofobnom društvu koje predstavlja njihove seksualne prakse i identitete kao omalovažene i nepostojeće. Mogućnost da budu otkriveni, osramoćeni, da postanu nelegitimni, isključeni, napušteni, žigosani, omalovaženi, diskriminirani i ostavljeni bez simboličke ili društvene glavne uloge kompenzuje se sigurnošću koju nudi maskulini rodni poredak“ (Dimitrov 2014, 222).

sklonost hipermaskulinizaciji među gej muškarcima u klubu, što se vidi po njihovim nabildovanim telima i načinu na koji plešu (sa rukama pravo ispred sebe dok stoje uspravno i ne pomeraju kukove) itd.

„Ovi su baš namerno ukočeni, ovi što vežbaju u teretani... stoje malo dalje od šanka i gledaju u ove što igraju na šanku, ili sede u separeu i gledaju šta se dešava. Ili kad igraju, to je kao strejt tipovi, navijači, ruke u vis... toga je pre bilo mnogo manje, ta teretana... (A odakle misliš da je taj trend odlaska u teretanu?) Pa ne znam, meni se čini da je to iz gej pornografije. U moje vreme, gejevi su bili mršavi, hteli smo da izgledamo kao oni iz *REF*-a ili *Spandau Ballet*.“

„To je malo metro, ali nije samo stvar trenda... lepše se osećaš kad si tako napumpan, imaš više sigurnosti i opet kod gej ljudi bitna stvar – primećeniji su... Ovi napumpani su malo ukočeniji kad igraju, glume face. Osim nekih koji se penju na šank da svi vide kako su zgodni.“

Jedna moja sagovornica, lezbejka bazirana u Berlinu koja je dosta vremena provodila i u Beogradu, mi je rekla da je ova hipermaskulinizacija, ili kako se ona izrazila, fenomen „da su gej tipovi strejtiji od strejt tipova“, deo šireg procesa koji uključuje i hiperfeminizaciju lezbejki. Pomenula je da se u Berlinu često dešava da lezbejski parovi dobiju decu, i da onda ponavljaju prakse strejt parova da ona koja je dete rodila ostaje s njim kod kuće, a ova druga „počinje da se ponaša kao muško i seva popolju“. Ona ovo pripisuje konzervativnom zaokretu i globalnom jačanju desnice koji se odražavaju i na načine života gej ljudi, koje oni nužno ne primećuju, nego u tome vide svoj „slobodni izbor“ i borbu protiv gej normativizacije, odnosno implicitnih pravila o tome kako kvir prakse treba da izgledaju.

Izlazak iz kluba i vraćanje svakodnevnom životu ponovo interpelira osobu u konvencije heteronormativnog društva, bez ikakve potvrde da će strategija „prolaska“ (Goffman 1963) biti uspešna, ali ni da će se molekularne promene iz kluba odraziti na habitus i heksis odnosno telesne prakse svakodnevnog života. Delezijansko mnoštvo kvir tela pokreće promenu, ali je i „hvata“ i zaustavlja. Tako gej pop-folk klub postaje mesto gde se radikalni potencijal mnoštva i manifestuje i neutralizuje.

Uostalom, rodni identitet nije razlog isključivanja u gej klubovima, ali to ne znači da u njima nema hijerarhija. I u ovom kvazi-egalitarnom prostoru „posramljenih i odbačenih“ (Dimitrov 2014) se kreiraju statusne hijerarhije, iako nisu nužno zasnovane na istim privilegijama kao u normativnom društvenom prostoru (v. Connel 1992; Dimitrov 2014). Razmotrimo sam pristup klubu i prisetimo se da „potkulturni kapital prikriva klasno poreklo“ (Thornton 1995, 13). U tom smislu, *Pleasure* predstavlja inkluzivniju heterotopiju<sup>178</sup> od drugog gradskog gej kluba, *Apartmana*, u kom se ne mogu čuti narodnjaci i gde ređe dolaze siromašniji slojevi. Doduše, zajednica oba percipira kao skupa:

„Volim više da odem u *Pleasure*, zabavniji je, ali kad je tamo ulaz trista dinara, pa platiš garderobu, pa nema pića ispod dvesta dinara... E jeb'o to. Zato se tamo ode u cik zore, kad si se već napio negde drugde, da se izđuskaš i iznojiš sat vremena i briši kući. Mislim da je nama ove godine (2013) najčešća kombinacija bila *Zla* (kafana, prim. M.M.) pa *Pleasure*. Malo se gledamo sa Partizanovim navijačima i kamiondžijama u kafani, a posle pravi pederluk.“

„Ulaz je u oba isto, samo što je u *Apartmanu* sve zajedno, a u *Pleasure*-u se odvojeno plaćaju ulaz i garderoba, pa je onda *Pleasure* jeftiniji leti, a to je i bolje jer se tamo stvarno izđuskaš i iznojiš dodatno... u *Apartmanu* se samo pozira. Pivo je u *Pleasure*-u dvesta devedeset, a u *Apartmanu* trista pedeset dinara.“

Neki od mojih sagovornika i sagovornica su takođe potvrdili da nemaju sve kvir osobe iste mogućnosti za izlaske, uglavnom zbog finansijskih parametara, jer ne mogu da priušte cenu ulaznice, odeću za izlazak, kupovinu pića u klubu. Niko od njih nije naveo direktnu diskriminaciju ili isključivanje iz društvenog prostora gej klubova, ali kao što je jedan od njih rekao, visoke cene ulaznica i pića se koriste kao strategija „filtriranja“ publike, a u slučaju konkurentskog i skupljeg *Apartmana* gde nema pop-folk muzike, i stvaranja urbanijeg ukusa i „klubova sa stilom“ (v. Dimitrov 2014, 224; Erdei i Savić 2014). Za *Pleasure* ova strategija izgradnje poželjnog klasnog identiteta ne važi. Postoji korelacija klasne inkluzivnosti kluba i muzike koja se pušta, gde je onaj sa pop-folk muzikom – *Pleasure* - klasno propusniji. Ali to ne znači da se u njemu ne

---

<sup>178</sup> Za analizu istorije beogradskih gej klubova kao heterotopija videti Dimitrov 2014.

uspostavljaju hijerarhije. U mnoštvu prezrenih seksualnih i rodni identitetskih praksi još uvek se mogu naći podele strukturisane preko normi “dobrog” izgleda, uspešnosti rodne performativnosti, oblačenja, “moralnosti” seksualnog ponašanja itd. Iako su neki pogledi privilegovani od drugih, cirkulacija pogleda sprečava ustoličavanje bilo koje prakse kao sigurne i imune na prosuđivanje. Svi su pogledi izloženi drugim pogledima. Družeći se i obavljajući terenski rad sa raznim manjim grupama u klubu (elegantniji muškaraci, mišićavi gejevi “iz teretane”, gejevi fragilnije konstitucije, *femme* i *butch* lezbejke, transrodne osobe, kemp društva, *feg-hegice* odnosno strejt prijateljice gej društava itd), uočila sam različite procese međusobne “procene i diskvalifikacije konkurencije” koji se obavljaju kroz “brzinsku” evaluaciju/obezvredivanje/ismevanja unutar grupa.

\*\*\*

Pop-folk meandrira između (p)održavanja heteronormativnih standarda i eksplicitnog koketiranja sa LGBTQI publikom. Identifikacione baze LGBTQI populacije su ironija, kemp, ekscesivnost, (trans)klasna solidarnost, afektivni intenzitet. Svakako, ne mogu se sve afilijacije racionalizovati. Uloga muzike u slučaju konstrukcije rodni identiteta se kreće od pokretanja fluidnosti na mikro-nivou (mobilisanja energije i pokretanja u raznim smerovima), na nivou telesnosti, preko poigravanja sa dominantnim i marginalizovanim kulturnim kodovima u svrhu njihove destabilizacije, kritike heteronormativnosti tamo gde se očekuje njen bastion, do reafirmacije normi rodno podeljenog društva. Nema konsenzusa da li se folk shvata kao *mainstream* ili kao margina, ali izvesna „nelagoda u kulturi“ je identifikaciona tačka za LGBTQI. Tržišne strategije ciljaju na što širi spektar publike, i to uključuje i LGBTQI.

## 7. RODNI IDENTITETI U KAFANI: IZVOĐAČI I PUBLIKA

Koliko god da su estrada i scenske persone uspešnih izvođača na njoj važni za razmatranje uloge popularne muzike u konstrukciji rodni identiteta, mislim da se vredi pozabaviti i muzičkim radnicima koji nisu afirmisani, zapravo - pripadaju samom dnu muzičkog tržišta, ne objavljuju albume, a imaju mnogo više direktnog kontakta sa publikom od estradnih radnika. To ukazuje na heterogenost konstrukcija rodni identiteta u profesionalnom bavljenju muzikom, pogotovu u klasnom smislu. Takođe, mnoge prakse karakteristične za rad profesionalnih muzičara na estradi su prisutne i u kafani, u mnogo transparentnijem vidu. Kafana je mnogo dostupnija za terenski rad od estrade, i za istraživanje rada muzičara i njihove interakcije sa publikom, i ponašanja same publike, dakle „žive“ prakse konzumacije muzike.

Kafana je centralno mesto ambigviteta između zvaničnih i nezvaničnih diskursa o popularnoj muzici u SFRJ: afirmisani izvođači su je se stideli, ali i smatrali mestom gde su „ispekli zanat“. Kako je pokazano u poglavlju o SFRJ, u zvaničnim krugovima kreatora kulturne politike rad u kafani se nisko vrednovao, ali je i dalje predstavljala omiljeno mesto dokolice (Hofman 2010, 155). Kako piše Hofman, kafanski muzičari su najmanje cenjeni među profesionalnim muzičarima (Hofman 2015).

Što se tiče kafane u prvoj fazi postsocijalizma, Ivana Kronja piše kako su se devedesetih u okviru potkultura izdvojili novi srpski biznismeni. Tokom devedesetih se formira nova kategorija poslovnih ljudi koji su nelegalno stečeni novac, pored ostalog i od ratnog plena sa jugoslovenskih ratišta, ulagali u legalne poslove, zakupljujući kafiće, diskoteke, klubove, otvarajući kockarnice i baveći se trgovinom na veliko. Njihovi poslovi pokrivaju znatan segment noćnog života, pa otuda, između ostalog potiče i njihova veza sa estradom i turbofolkom. Taj naziv se odnosi i na kriminalce i na bogate privrednike, privatnike ili direktore povlašćenih državnih firmi, koji u uslovima krize ostvaruju dobit na legalan način (Kronja 2001, 39). Kronjina deskripcija se uglavnom odnosi na skupa mesta za izlazak gde gostuju poznata estradna imena. Ja, međutim, nisam radila teren na ovakvim mestima.

Za teren sam izabrala kafane koje imaju pevačice, a ne striktno muški orkestar.<sup>179</sup> Kafane gde sam ja radila terensko istraživanje, dakle *Zla kafana* (*As burger* ili *As plus*), *Mali Paun*, *Veliki Paun*, *Kod Ljube* i *Kod Ane*, su bile u neposrednoj blizini glavne autobuske i železničke stanice u Beogradu, znane još i kao kafane „sa štajge“. To je kategorija tzv. raspad kafane, ili kako su *Mali Paun* nazvali u *24 sata* - „dno“.<sup>180</sup> Moj kriterijum za odabira kafana za vršenje istraživanja je bila živa muzika uz obavezno prisustvo pevačice, kao i inkluzivnost u pogledu gostiju, dakle da mogu dođu svi koji žele, za šta je glavni faktor bila finansijska pristupačnost. Takođe, presudna je bila fizička bliskost kafana, i lokacija na najprometnijem mestu u gradu, odnosno blizina glavnoj autobuskoj i železničkoj stanici kao tačkama odlaska iz i dolaska u Beograd.

*Zla kafana* je i bilo jedino ime *As burgera* znano u narodu, odnosno među gostima. Nikakvog zvaničnog imena nije bilo na ulazu, a ionako nije bila legalizovana. Isprva smo je zvali *Kod Jove*, po prvom vlasniku, a onda *Hercegovina* po Hercegovačkoj ulici gde je bila, da bi se na kraju odomaćilo ime *Zla kafana* oko čijeg se autorstva svađaju dvoje mojih prijatelja dramaturga, a koje su usvojili taksisti (prepoznavali su po tom imenu tako da im se adresa nije morala davati). Ovaj žargonski naziv je postao neka vrsta plutajućeg označitelja jer je po zatavaranju *As burgera* u nekim mikro-društvima počelo da se lepi i na *Mali Paun* i na *Kod Ljube*, dakle druge kafane u blizini *Zle*<sup>181</sup>, da označi određeni tip kafane, ali ja ću samo ovu zvati *Zlom*, jer je kao takva najviše prepoznavana. Trenutno je aktivna samo kafana *Kod Ane*. *Zla* i *Mali Paun*, kafane iz Hercegovačke, kao i *Veliki Paun*, su srušene zbog projekta *Beograd na vodi*, a *Kod Ljube* je zatvorena 2015. i pretvorena u umetničku galeriju.

Moj terenski rad je uključio posmatranje sa učestvovanjem, intervjuje i neformalne razgovore. Posmatrala sam rad kafanskih muzičara, ponašanje gostiju i

---

179 Skoro striktno muški su u Skadarliji, boemskoj turističkoj četvrti Beograda, gde je prisustvo pevačice nepoželjno jer bi navodno inspirisalo na neprikladno ponašanje gostiju. Ipak, pevačice dolaze po potrebi. Pored Ljiljane Jakšić zvane Salveta, koja je glumica/animatorka/pevačica, 2016. je pevačica iz hotela *Royal*, Milica, počela da peva u *Kod dva bela goluba* na Skadarliji, a jedna od kafana tamo je imala gitaristkinju.

180 <http://www.24sata.rs/dusa-veca-od-amerike-bili-smo-u-dno-beogradskim-kafanama-foto/493>. Inače, *Kod Ane* se nalazi u Sarajevskoj, dakle ne u neposrednoj blizini stanice, ali se uklapa u profil.

181 *Mali Paun* je bio skoro odmah pored, razdvajala ih je samo mala pljeskavičarnica. *Kod Ljube* je bila jako blizu, preko puta *Miksera*, a *Veliki Paun* na samoj autobuskoj stanici, u ulici odakle autobusi izlaze na perone.

interakciju muzičara i gostiju. I sama sam učestvovala u kafanskom provodu kao gost. Pored posmatranja sa učestvovanjem u kafanama, koristila sam i intervjuje i neformalne razgovore sa muzičarima i gostima. Kad je reč o muzičarima, najviše sam razgovarala sa pevačima i pevačicama, sa ovima koji su radili u kafanama gde sam vršila terensko istraživanje, ali i onima koji su nastupali u drugim kafanama u Beogradu i Šapcu sa okolinom.

Važan element konstrukcije identiteta kafanskih muzičara je njihov rad. Muzički rad, kao i rad u uslužnom sektoru, je praktično afektivni rad – rad kome je cilj da proizvede ili modifikuje emocionalna stanja (Hardt and Negri 2000, 280–300; 2004, 108–109; Hofman 2015). U literaturi o afektivnom radu se obično zanemaruju njegova rodna i visceralna komponenta, i to ću pokušati da analiziram ovde. Analiziraću to kroz praćenje odnosa muzičara, prvenstveno pevačica i pevača, sa gostima i gazdama, uključujući posebno ranjive grupe gostiju. Osvrnuću se i na somatsku i simboličku dimenziju rada, ali i na konkretne uslove rada (radno vreme, prihodi, itd), i položaj ovih muzičara na tržištu rada.

Naime, paralelno sa ratnim i posleratnim procesima „etničkog inženjeringa“ i isključivanjem članova drugih etničkih grupa iz građanskih prava (Shaw and Štiks 2013, 8; Štiks 2013, 22-23), odvija se i proces „društvenog inženjeringa“ i postepenog obespravljanja radničke klase, kao rezultat ekonomske „reperiferijalizacije“ (Schierup 1992) i aproprijacije društvene svojine nad ekonomskim resursima od strane novih ekonomskih i političkih elita tokom tranzicije. Ta situacija je pogodila i kafanske radnike.

U toku postsocijalističke transformacije, došlo je do pojačavanja svih onih negativnih efekata koji su deceniju ranije počeli da karakterišu položaj žene na tržištu – feminizacija siromaštva, promovisanje koncepta privatne brige i nege i lične odgovornosti za efekte siromaštva, u skladu sa neoliberalnom logikom tržišta. Država se ustvari postavlja kao partner poslodavcima u neoliberalnom zahtevu za smanjenjem socijalnih davanja i podrške pojedincu, a sistemi zdravstvene i socijalne zaštite se reformišu po ugledu na EU. Kako kaže Novaković, „Većina ovih mera je na štetu (ne)zaposlenih žena, posebno onih iz siromašnih klasa ili slojeva“ (Новаковић 2010,

382).

Istraživanja Zavoda za statistiku iz 2011. pokazuju da više od polovine zaposlenih u Srbiji radi u uslužnim delatnostima.<sup>182</sup> Iako povećanje učešća usluga u strukturi zaposlenih često teče uporedo sa povećanjem nivoa razvijenosti ekonomije, u Srbiji je pre povezano sa opadanjem industrijske proizvodnje. Nije poznato koliko u tom procentu ima kafanskih muzičara, jer oni često nisu formalno zaposleni, odnosno prijavljeni, i aranžmani su im povremeni i privremeni. Procenat žena zaposlenih u uslužnom sektoru je nešto viši nego udeo za muškarce (55% prema 50%) (Izveštaj o humanom razvoju Srbije 2005, 18), dakle feminizacija siromaštva, fleksibilizacija i neformalizacija rada u uslužnom sektoru više pogađa njih.<sup>183</sup> Ipak, u nekim situacijama, kao ponekad u kafanskom radu, one uspevaju da profitiraju u odnosu na muške kolege, pa ću se i na to osvrnuti ovde.

### **7.1. „Ako hoćeš da pevaš narodnu muziku, to znači da moraš da ideš od stola do stola!“: somatski i rodni aspekti rada u kafani**

Rad profesionalnih zabavljača se i inače smatra moralno sumnjivim, a posebno ženski jer koriste posebne afektivne i telesne tehnike u radu (Ceribašić 2001; Silverman 1996; 2003; Simić 2006; Sugarman 1997; 2003; Van der Nieuwkerk 1995). To se odnosi i na kafanske pevačice. Uloga tela u poslu (dakle ne samo glasa, već i drugih telesnih

---

182 <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/13/ekonomija/922952/najvise-zaposlenih-u-sektoru-usluga.html>

183 Kako piše Nada Novaković: „Mnogi pokazatelji ukazuju da je položaj žena još lošiji u odnosu na muškarce: udeo žena u ekonomskoj aktivnosti i zaposlenosti je manji, stopa nezaposlenosti žena je veća, žene prosečno duže čekaju zaposlenje, koncentracija žena u tipično ženskim profesijama je još veoma visoka. Žene u društvu u tranziciji su marginalizovane i fragmentirane. One još moraju da usklađuju porodične obaveze sa radnim obavezama. Novo radno zakonodavstvo i promene u zdravstvenom, penzionom sistemu i socijalnoj sigurnosti vode ka ne-standardnom zapošljavanju žena i nižim zaradama” (Новаковић 2010, 377). Takođe, prema rezultatima istraživanja diskriminacije žena na tržištu rada, žene različite dobi i obrazovnih profila se suočavaju sa brojnim problemima prilikom uključenja na tržište rada (Nikolić-Ristanović, Čopić, Nikolić i Šaćiri 2012). Radović-Marković piše: „Prema raspoloživim statističkim podacima krajem decembra 2010. godine, žene su ostvarile najveće učešće u strukturi nezaposlenih lica, koje je dostiglo 52,87%” (Radović-Marković 2011, 32).



pomagala) je posebno problematična. Razradiću to u delu koji sledi.

Pevačice moraju da izgledaju na određeni način: nose dekoltee, kratke suknje, šljašteću odeću, tesne helanke/pantalone, visoke potpetice, jaku šminku. Kako mi je rekla jedna sagovornica, „Kako gosti uđu, moraju da znaju ko je pevačica!“ Ona treba da bude primećena jer njena pojava strukturiše prostor kafane. Ekscesivnost je deo vizuelnih konvencija. To se odnosilo na skoro sve moje sagovornice, nezavisno od godišta. Doduše, jedna od njih je imala potpuno drugačiji imidž. Ona je uvek nosila široke pantalone i sakoe sa dugim rukavima. Ali, nastupala je u tandemu sa drugom pevačicom koja je nosila miniće i dekoltee (inače, druga pevačica je bila starija od nje, u pedesetim). Takođe, ta kafana je imala kompletan orkestar a ne samo klavijaturistu, pa pevačice nisu morale da mnogo „odskaču“ izgledom od gostiju, jer se s vrata videlo gde su muzičari.<sup>184</sup>

Naime, Ljerka Vidić Rasmusen je pisala da je kafana suštinsko mesto zbivanja za neofolk pesme, „ključna metafora unutargrupnog društvenog prostora“ (Vidić Rasmussen 1995, 251). Ona „najčešće asocira na pojmove veseljenja, takmičenja u piću, uzajamnog čašćavanja, i provođenja vremena u razgovoru, uglavnom od strane muškaraca“ (ibid.). Javni prostor kafane je kodiran kao muški, prostor koji otelovljava koncept homosocijalnosti kako ga je definisala Iv Kosofski Sedžvik (v. Dimitrijević 2008, 41). Ona smatra da formacije koje uključuju muškarce koji žele ženu imaju erotsku komponentu koja je ključna za povezivanje muških rivala (Kosofsky Sedgwick 1985). Kafanska pevačica bi bila ta žena, centralna tačka projekcije muške želje i spona povezivanja, ali i nadjačavanja i takmičenja. Homosocijalnost osnažuje patrijarhalno društvo koje isključuje žene iz privilegovanog prostora ili im omogućuje da uđu u tačno određenim ulogama, uskraćuje ženama pristup resursima moći, i pozicionira ih u određene subordinirane uloge. U kafanskom prostoru, kafanska pevačica je u isto vreme i centralizovana i marginalizovana.

Rad muzičara podrazumeva senzorno angažovanje. Njegovi najintenzivniji nosioci su pevači i pevačice, za koje se očekuje da su telesno blizu gostima. Tako mi je i

---

<sup>184</sup> Zapravo, kad sam počinjala teren, sve ove kafane su imale kompletne orkestre. Međutim, sem *Velikog Pauna*, do kraja 2013. svi muzički ansambli su se sveli samo na pevačicu i klavijaturistu, i eventualno pevača.

rekla jedna sagovornica, sa nekih trideset pet godina iskustva. Ona je počela krajem sedamdesetih pevajući po hotelima evergrin i tadašnju zabavnu muziku, uz finalni blok narodnjaka koji je delila sa harmonikašem ili već nekim muškim vokalom iz orkestra. Kada je 1984. prešla u kafanu, to je bio potpuno novi pristup.

„Kako ću sad... ja sam iz zabavnjaka došla da pevam u tu malu kafanu sa četiri stola gore, četiri dole, dva nivoa. Osam stolova, i ja sam sad u direktnom kontaktu s gostima! Više nisam ja odvojena kao na bini. Ja navikla da pevam na bini, da je pored mene orkestar, a ne da idem među goste. Sad ispred mene harmonikaš, pored mene klavijaturista, ja pevam pesme, meni sve pesme iste jer su dvojke. Ne smem da priđem gostu. A očekuje se... Ti pevaš narodnu muziku, ti moraš od stola do stola! Klavijaturista me grdi, psuje... Kaže – idi kod ljudi, pitaj ih neku pesmu hoće da naruče... Ja neću, znam da umem da pevam, ali se stidim... ali sam zahvaljujući njihovom vojničkom odnosu, pogotovu tog orguljaša (klavijaturiste, prim. M.M), ja postala ovo što sam sad. Bilo je i neprospavanih noći i mog plakanja i njegovih uvreda, ali sve sam naučila.“

Telesna blizina gostima i direktni kontakt s njima razlikuju izvođačke prakse u kafani, iliti „pevanje narodnjaka uživo“, od ostalih. Oni izvođači koji su radili van kafane i/li pevali neku drugu vrstu muzike nisu propuštali to da naglase. U kafani se podrazumeva da pevaju od stola do stola, pogotovu za onim stolovima gde gosti naručuju i plaćaju muziku. Ako to ne rade, onda muzičari prilaze da ih motivišu, animiraju i podstaknu na naručivanje muzike. Neki gosti očekuju da im se peva „na uvce“ (bukvalno). Gosti očekuju da mogu da dodirnu pevače i pevačice. U slučaju pevačica, ponekad traže i da im one sede u krilu, da ih drže oko struka da pevaju, i da mogu im stave pare u dekolte.<sup>185</sup> Muške pevače eventualno nose po sali, bacaju im pare koje ovi treba da skupe sa poda, očekuje se da pevaju u neudobnim pozama, kao na primer kada im gosti nalepe novčanice na čelo i treba da pevaju tako da one ne spadnu neko vreme. Od njih se ne očekuje erotska stimulacija gostiju ni flertovanje sa njima, ali i oni prolaze neku vrstu hijerarhijske inicijacije odnosa sa gostima, gde mora da se zna „ko je gazda“, a to je onaj ko plaća.

---

<sup>185</sup> Bilo je slično u socijalističkoj Jugoslaviji još od šezdesetih godina, o čemu je pisala Ana Hofman (Hofman 2010, 148). Ovo je stara kafanska praksa.

U cilju modifikacije raspoloženja gostiju, pevačice se pored pevanja služe i plesom, namigivanjem, osmesima i razgovorima sa mušterijama. Učinak njihovog rada treba da bude emocija mušterije; proizvod koji prodaju, opet, treba da bude njihova sopstvena emocija, nešto što dolazi „iz duše“. Ovo je Ana Hofman označila kao posebno problematičan aspekt percepcije rada u kafani u socijalizmu, jer je koncepcija umetnosti i muzičkog rada bila nekomercijalna (Hofman 2015), pa je na komercijalizaciju muzičke profesije gledano kao na „prodaju duše“.

Ja, međutim, nisam nailazila na ovu vrstu stigmatizacije među sagovornicima. Model koji Hofman koristi je idealtipski, baziran na novinskom materijalu o poznatim pevačicama koje su prevazišle pevanje u kafani, uglavnom člancima iz *Estrade* i *Sabora* iz šezdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka, ali u praksi se ne očekuje da se peva „iz duše“, već da se kreira određena atmosfera. Ono što same pevačice percipiraju kao veći problem je da se pevanje smatra lakim poslom odnosno lakim načinom dolaženja do para, a pevačice „lakim“ ženama („Malo dođu, vrcnu, namignu... i pare lete. To bih mogla i ja kad bih htela. Kakvo pevanje, kakvi bakračići!“), rekla je jedna gošća). Kombinacija „sumnjivog posla“ odnosno „lakog rada“ za pare i izlaganja tela postaje osnova za jaku socijalnu stigmiju. Što pevačice intenzivnije koriste telo da zarade viša para, lošiju reputaciju stiču. Patrijarhalne norme se u tom smislu intenzivno reprodukuju: nisko se vrednuju i telo i ženska zarada, a posebno njihova svesna upotreba od strane žena. Pevači se, opet, u nekim slučajevima smatraju alkoholičarima i lopovima, ali stigmatizacija nije tako jaka kao kod pevačica.

Pežorativni izraz za pevačicu je „pevaljka“. Ovaj izraz konotira čitavu skalu negativnih odrednica: nekompetenciju (da ne ume da peva), simulaciju u radu (da svoj posao tj. pevanje otaljava), moralnu degradaciju (da joj je posao pevačice paravan za prostituciju). Već u sam izraz „pevaljka“ se učitava „amoralnost“, šta god to konkretno značilo, a obično se svodi na „lak“ polni moral. Drugim rečima, kafanska (a, u nekim slučajevima, odnosno sredinama i vremenima – pevačica uopšte) pevačica otelotvorava sociokulturnu suprotnost preferiranog modela žene; „moralnost“ i „nemoralnost“ žene je sagledana kroz percepciju njene polnosti, tj. učestalosti polne aktivnosti.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> Za percepciju seksualnog rada v. Жикић 2008.

Izraz „pevaljka“ je sredstvo diskurzivne marginalizacije i isključivanja, koji delegitimiše potencijalni upis u zonu kulturne poželjnosti. Ovaj izraz treba da signalizira i profesionalnu i moralnu korumpiranost. „Kafanska pevaljka“ je označitelj duple stigmatizacije, kao i bilo šta uz šta se doda pridev kafanski. Kafansko pevanje se smatra posebnom vrstom manirizma, otaljavanjem posla koji podrazumeva skraćivanje pesama, manjak truda, netačno pevanje, falširanje. Ovo je, dakle, pevačica čiji se rad ne shvata ozbiljno.

Posao pevačice se često percipira kao eufemizam za prostituciju, a one pokušavaju da se artikulišu izvan ovog koncepta:

„Ima tih koleginica koje koriste mikrofona kao paravan za prostituciju... jedna ode tako sa gostom jedno veče za 50 evra, ja kažem – nemoj, sutra će biti 20... i tako i bude. I šta bude, bude sramota, za sve nas u kafani. Ja nikad nisam bila sa gostom za pare... Nikad nisam ni bila sa bogatim gostom. Meni se u životu nije svideo neko bogat... šta ću, volim muzičare. Nego šta je tu sad problem, hajde što se ona (koleginica) obrukala, nego kad se pevačica smuva sa bogatim gostom, onda kafana gubi njega kao mušteriju! On neće tu više da dolazi, neće više da troši pare na kafanu, nego samo na nju! E zato se to onda ne radi.“

„Mene su često gosti muvali, pa mi kaže - hajde da budeš sa mnom, platiću koliko god hoćeš, a ja mu kažem da sam lezbejka! Ili kažem cifru koju znam da ne može da plati. I onda nema šta da se ljuti.“

„E sad tamo neki misli, ja ako sam mu namignula dok sam pevala, da može bilo šta. A ne može, ja sam bila spremna i da se posvađam i da se pobijem... Kad mi kaže – što si mi namignula – ja kažem, taki mi posao. Ili kažem da mi upalo nešto u oko.“

„Pitaju me nekad koliko košta pevačica. Izmislim cifru 500 evra. Pita ovaj, što meni 500. Ili kažem da nisam neka riba. I onda me shvate kao prijatelja, 'ako te neko dira, samo kaži meni.' Imam ja tu neku energiju, i da oteram zlo i da privučem zlo.“

Somatski aspekti rada su, dakle, upravo oni gde rodne razlike najviše dolaze do izražaja. Oni su veoma zahtevni. Podrazumevaju iscrpljivanje tela, što samim radom što putovanjem. Kako je rekla jedna sagovornica, „Mi tako krenemo iz Beograda oko 10

uveče, u Beču u 6 ujutru, budemo po 10 sati u kolima zgrčeni, sa instrumentima.“

Mnogi danas trpe posledice rada od pre više decenija:

„Ja kad sam bila mlada ništa se nisam čuvala. Tako pevam na šabačkom vašaru svaki dan za redom, ono je kraj septembra, bude još uvek vruće, i uvek smo pored nekog svinjca. Ja ne znam kako uspeju, ali uvek te šatre budu kod nekog svinjca. Ja tako pevam po ceo dan, od jutra do 8 uveče. Onda dođe neko poznatiji da peva uveče. A ja tako svaki dan po ceo dan, i da se rashladim polijem po sebi onu flašu vode. I eto zato mi je danas hladno i kad je napolju vruće.“

Posledice osećaju i muškarci i žene. Ipak, žene su u većem problemu ako su posledice primetne, jer je izgled bitniji za njihov angažman. Međutim, penzionisane pevačice sa kojima sam razgovarala su mi rekle da su prestale sa radom kad „noge više nisu mogle da izdrže“ ili ih je „grlo izdalo“, dakle kad više nisu mogle aktivno da rade, a ne kad su prestale da izgledaju mladoliko.

Horizont očekivanja od pevačica je da koriste i ističu svoje telo u radu, i što više to rade, finansijska kompenzacija je viša. Opet, ukoliko žene koriste bilo šta sem glasa, njihov rad simbolički devalvira. Ova „dupla obaveza“ ili kontradiktornost je reprezentativna za zonu kulturne inteligibilnosti u kojoj se konstruišu identiteti pevačica. Od njih se zahteva da koriste različite telesne tehnike u svrhu uspešnijeg performansa i više zarade; ali što to više rade, manje su poštovane.

## **7.2. „Ako si muzičar, to znači da sam sebi uplaćuješ doprinose“: fleksibilni rad**

Među mojim sagovornicama, četiri su se bavile „samo“ poslom pevačice. To su uglavnom bile one sa dugim radnim iskustvom, koje su počele da rade sedamdesetih ili osamdesetih. Sve ostale su imale dodatni posao, jer su prihodi od oba bili nesigurni. Jedna je bila sekretarica u firmi blizu kafane gde je pevala, druga je bila frizerka, treća agentkinja za nekretnine, a jedna je naplaćivala svoje „proročke“ usluge. Jedna od njih mi je ispričala da je u jednom periodu života, oko dve godine, imala tri posla u isto vreme – pevački, sekretarički i kućepaziteljski (kuvala je i održavala kuću jednom paru

povratnika iz Amerike).

„Moralo je tako... Ja sam tad imala ta tri kad sastavim jedva da preživim i da ćerku izdržavam. Skoro da nisam ni spavala, zavučem se u kancelariju da odspavam. Uveče se istuširam, kad krenem napolje i sredim se ovi mi kažu (par čiju je kuću održavala, prim. M.M) – kao da nisi radila, tako sveža budem. A onda sam se onesvestila jednom u kafani, pa sam morala da prestanem. Gosti se smejali, pijana pevačica... a nije od toga bilo. Onda sam morala da biram, pa sam se manula firme. Da bih bila nasmejana u kafani, ne mogu da imam tri posla. To je bio tip kafane gde moraš da se pozdraviš sa gostima, da se isfoliraš, da se lažno nasmeješ, da pitaš kako si. Ima pevanja, ima glume, ima svačega. Ne može to svako. Bilo je tuča, bilo je frke, ali tamo je bila najbolja atmosfera.“

Što se pevača iz kafana gde sam radila teren tiče, situacija je slična: samo dvojica su imali striktno pevački angažman, ali jedan je takođe izdavao stan u Beogradu. Neki su kombinovali poslove u fizički bliskim objektima. Konan je, na primer, bio auto-lakirer u *Ikarbusu*, pevač i izbacivač u *Zloj kafani* koja je bila blizu autobuske stanice. Drugi su, opet, radili na potpuno različitim krajevima grada, kao jedan koji je bio građevinski radnik.

Praktično, kafanski muzičari otelotvoruju koncept fleksibilnog radnika koji ima više prekarnih,<sup>187</sup> honorarnih poslova, što je princip koji se promovise u Srbiji danas. Kako kaže Radoman, „Fleksibilnost kao princip bi navodno trebalo da oživi posustalu privredu i obezbedi veću zaposlenost, predstavljajući jednu od ključnih odrednica izmenjenog Zakona o radu“ (Radoman 2015, 197; v. Nacionalna strategija zapošljavanja

---

187 Izraz prekarnost je sve češće u upotrebi i konotira nesigurnost, privremenost, fleksibilnost, neizvesnost, nestabilnost, ugroženost. Džudit Batler ga je koristila da označi veću izloženost određenih grupacija riziku od smrti i siromaštva (Butler 2004). Prekarijat, grupacija uz koju se vezuje ovo stanje, je fenomen kako savremenih, razvijenih društava, tako i društava u razvoju. Čine ga grupe pojedinaca koji, kako kažu Golenkova i Goliusova, nisu trajno zaposleni, odnosno nemaju stabilan položaj na tržištu rada i zagarantovan posao, bez obzira na visinu prihoda, obrazovanje, samoidentifikaciju i druge odlike (Golenkova i Goliusova 2014). Ova određenja su donekle problematična zbog preterane generalizacije argumenta na veoma heterogenu populaciju i raznovrsne situacije, pošto karakteristike kao poreklo i visina prihoda mogu da načine znatnu razliku između pojedinaca sa nesigurnim poslovima. Ipak, možda nije loše zadržati zajedničko ime za ovu problematiku, da bi se ukazalo na to da je u pitanju širi proces koji pogađa različite segmente populacije. Po Stendingu, prekarijat čine i oni koji imaju i koji nemaju visoko obrazovanje. Prvi su frustrirani jer žive u društvu za koje misle da im ne pruža nikakvu šansu, nikakvu sigurnost ni osećaj pripadanja; drugi dolaze iz klasične radničke klase, ne mogu da se zaposle, a ukoliko i uspeju to je na određeno vreme, bez ikakvih povlastica i perspektive, i pri tom su degradirani (Standing 2011).

za period 2011-2020, 44; Zakon o izmenama i dopunama zakona o radu 2014), a od 2006. godine ga posebno podstiče i Evropska komisija. On se čak predstavlja kao emancipatorski ideal za žene, koji bi trebalo da bude ključ njihovog uspeha da se realizuju i kao i majke i kao radnice, odnosno da doprinose i povećanju nataliteta i oživljavanju privrede. U socijalizmu je takođe postojao koncept/rodni režim majke-radnice ili radne majke (Bonfiglioli 2013; Hormel 2011; Zhurzhenko 2001), ali on u idealnom slučaju nije podrazumevao fleksibilnost, već sigurnost radnog mesta (Potkonjak and Škokić 2013, 81-82). Postsocijalističku ekonomsku orijentaciju karakteriše „sve veća zastupljenost ‚fleksibilnih‘, ‚atipičnih‘ radnih odnosa, a na račun sigurnog, stalnog zaposlenja, sa punim radnim vremenom, sigurnom zaradom, kontinuitetom radne i životne karijere” (Новаковић 2010, 383). U promovisanju koncepta fleksibilnosti ne dovode se u pitanje uslovi u kojima se on ostvaruje. U praksi međutim, na formalnom a posebno na neformalnom tržištu kome pripadaju moji sagovornici, on povećava eksploataciju, fizičko iscrpljivanje, nesigurnost i strah radnika pre nego bilo šta drugo. Skoro svi moji sagovornici rade bez ugovora. Isplata je uvek „na ruke“, nisu formalno zaposleni i nemaju nikakve fiksne prihode, nego zavise od bakšiša koji dobiju od gostiju. Oni koji imaju „gažu“, tj. stalni prihod od gazde, su veoma retki, a i oni se više oslanjaju na bakšiš.

Tako, sudeći po onome što su meni govorili, mesečno zarade u proseku 300-400 evra. Naravno, ne zarađuje se ravnomerno svakog dana – vikendom svakako više, a radnim danima nekad ništa, sa neizvesnim radim vremenom. Jedna pevačica mi je rekla: „Nekad izađemo na 700 evra za noć, ali onda ništa 5 dana. Ljubomorni bili iz kafane pored. Dođu, vide kakvi su gosti kod nas, da li je puno. Onda sin gazdarice do nas dođe, kaže bili gosti, dali 500 evra. Ja kažem - ma daj, koji gosti daju 500 evra, ali dobro, možda i jesu, drago mi zbog njih, oni konstantno sviraju, bilo da nekog ima bilo da ne. Ali je radno vreme do 12, 1. Mi smo robovi kafane. Pevamo celu noć ako treba. Pa kad se ta kafana zatvori, oni dođu kod nas.“

Moji sagovornici ne uplaćuju sebi staž ni doprinose, jer nemaju dovoljno novca za to. Oni koji su radili sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka su tad uglavnom sebi i plaćali, a devedesetih se ta praksa proredila. Nekada su imali i ugovore,

pogotovu oni koju su radili sedamdesetih i osamdesetih, mada se i tad često radilo bez njega.

„Ja dok sam pevala po hotelima sa orkestrom, mi smo stalno dobijali poslove preko udruženja. To nije bilo kao sad, nego si morao da budeš član udruženja! A da budeš član udruženja moraš kao da prođeš test kvaliteta. Ti odeš da pevaš tri pesme, tu je uglavnom samo klavirista. Ja sam pevala prvo neki evergrin valjda, nešto zabavno, i na kraju pevaš neki narodnjak, *Odakle si, sele*. I on kaže jesi prošao. Uglavnom su svi prolazili. Ja sam tako počela da pevam sa mojim orkestrom '79, i onda smo potpisivali te ugovore sa hotelima preko udruženja. Ja sad ne znam da ti kažem gde smo sve tačno bili, ali puno smo putovali, joj... cela Jugoslavija! I radilo se u blokovima. Prvo se peva ta strana muzika, kao Tom Džons, Elvis, šta je tad bilo popularno. Onda domaća zabavna, sve po 45 minuta, i na kraju narodnjaci, to jedno 20 minuta pevam ja, posle harmonikaš ili neko iz orkestra. Posle smo morali da popunimo formular gde piše koliko se šta pevalo, koliko puta koja pesma.“

Postojala su, dakle, dva načina rada u ugostiteljskim objektima: jedan je bio „programski“, što podrazumeva rad u blokovima sa različitim muzičkim žanrovima, sa unapred utvrđenim repertoarom i honorarom, i što je češće primenjivano u hotelskim restoranima, a drugi je bio „od stola do stola“, što podrazumeva naručivanje pesama i zaradu preko bakšiša. Mada, kako kaže jedna sagovornica, i kad se radilo „programski“ bilo je određenih odstupanja, odnosno bakšiš se doturao „ispod stola“. Zato se na kraju pisao izveštaj odnosno popunjavao formular za udruženje, da bi se znalo koliko je šta izvođeno i koliko „vredi“ koja pesma u smislu autorskih prava.

Naravno, nisu ni sve kafane jednako vrednovane. Kako mi je rekla jedna sagovornica, „Ja sam '88. prešla u orkestar *Heliosi*, Roki bio njihov pevač, čula si za njega. E on ih napustio. Pevali smo tad u kafani *Lipovačka noć*, tamo bilo super, onda su imali i neke bungalove, bila dobra kafana. Bile su tad kafane na glasu sa odličnom narodnjačkom muzikom i bile su buvare kao ova sada“ (ona sad peva u jeftinoj kafani blizu autobuske stanice).

Moji sagovornici ističu da su i u vreme socijalizma morali sami sebi da uplaćuju doprinose. U neku ruku, rad muzičara je i tad odgovarao ovom fleksibilnom modelu, i bio je nesiguran. Ali uplatu doprinosa su tad i mogli da priušte:



„Muzičari i pevači ako ne plaćaju socijalno i penziono, oni ga nemaju. Ja verovatno zato što sam ćerka vojnog lica, moj otac je imao u sebi tu neku Spartu, usadio mi disciplinu, ja sam sve uredno plaćala od prvog dana. Tako da u momentu kad sam bila na porodiljskom '85, ja sam i dalje primala doznake, kao bilo koja žena koja radi u firmi.“

Pored bakšiša u kafani, bilo je još prihoda koji nisu oporezivani. Vašari i sajmovi su, recimo, bili takvi izvori čiste zarade. Takođe, nekad su trajali duže nego danas, po sedam dana, i radilo se svaki dan. Aranžmani za njih nisu ostvarivani preko udruženja, nisu ni oporezivani ni zvanično registrovani.

Moji sagovornici su još sedamdesetih i osamdesetih godina išli u kafane u dijaspori. U to vreme su to posmatrali kao veliku neizvesnost koja bi se uvek isplatila:

„Ja sam ovde (u Jugoslaviji, prim. M.M.) uvek imala stalnu platu od gazde. Tek kad sam otišla u Pariz videla sam šta znači pevati samo za bakšiš. To je bilo negde '84-5, ne znam sad tačno. Meni je rekao ovaj jedan kompozitor – da odeš, da radiš tamo samo za bakšiš. Ja mu kažem – ju, kakvi, ja nisam nikad tako radila. On mi kaže – hajde, da mi učiniš uslugu da radiš tako, i da odneseš ovom mom prijatelju što je tamo gazda pare što mu dugujem, a ja ti posle kad se vratiš dam album. I tako je bilo. Ja sam tamo dobro zaradila. E sad, posle mi pesme za taj album nije dao, ali dobro, ne ljutim se.“

Neki se sećaju kafanske dijaspore kao jugoslovenske, a neki kao etnonacionalno profilisane:

„Ma i tad se znalo koja je kafana četnička, koja ustaška... tako su sami sebe zvali. Nisu to bili oni što su se borili u ratu (Drugom svetskom, prim. M.M.). Ti što su se borili u ratu, ti sebe nisu zvali nikako... znalo se ko su. U Australiji sam pevala baš u jednoj četničkoj kafani, i došle ustaše, sve razbili. To je još '77. bilo, ako se dobro sećam. Ali znalo se – ne možeš u svakoj kafani sve pevati. Ne možeš u ustaškoj četničke. Mada, šta su četničke. *Odakle si, sele*<sup>188</sup>, to nije četnička, ali nije smelo.“

Odlasci na rad u inostranstvo su bili pravno regulisani. Imali su radne vize na određeno vreme, dok danas često po inostranstvu rade ilegalno. Inostranstvo odnosno

---

188 Ovu pesmu mi je kao nepoželjnu u nesrpskim kafanama pomenulo bar troje muzičara.

zapadne zemlje gde su radili (Francusku, Nemačku, Austriju, Švajcarsku, SAD, Kanadu, Australiju) uglavnom percipiraju kao mesto sigurnosti, ali opet, ističu da im se dešavalo da rade bez ugovora ili da im je fizička bezbednost ugrožena (prilikom obračuna u kafani).

Devedesetih se već pogoršala situacija, ali snalazili su se preko angažmana u inostranstvu, i svadbama i ispraćajima, a u vreme bombardovanja 1999. se sjajno zarađivalo. „U vreme bombardovanja se zarađivalo kao nikad! Ljudi su bili spremni toliko da potroše u kafani. Ja tad nisam htela da radim, htela sam da budem sa svojim detetom.“

Vidljiva je bila promena u kafanama u dijaspori. Dok osamdesetih nije bilo bitno ko je gazda kafane, to postaje ključni faktor angažmana tokom devedesetih.

„Ja sam tad išla stvarno svud. Od Aljaske do Australije, što se kaže. Dobro, na Aljasci nisam bila, ali sam bila u Kanadi... i stvarno sam bila u Australiji, a najviše u Austriji i Nemačkoj. Međutim, ranije nije bilo bitno kod koga ideš, je li gazda iz Srbije ili Bosne ili Makedonac, samo nije smelo baš sve da se peva. Recimo, sećam se, ja pevam *Odakle si, sele*, a gazda Makedonac se mršti. Posle mi kaže da to više ne pevam, koliko god da mi plate. E već kad je počeo rat, a i posle, znalo se: ako si iz Srbije, ideš u kafanu gde je gazda iz Srbije, ako si iz Bosne, ideš u kafanu gde je gazda iz Bosne.“

„Ja jednom pevala *Đurđevdan* u nekoj kafani u Beču, i jedan gost skoči, kaže da sam srpska kurva. Ovi da ga smire, ja ne znam šta ću. Posle sam mu pevala *Poljem se širi miris ljiljana*, a moj klavijaturista besan. Ja mu kažem, 'ćuti, đurđevak, ljiljani, mi smo deca cveća'.“

Određene pesme, čak iako nisu bili politički profilisane, su mogle poslužiti kao afektivni okidači za konflikte u (post)jugoslovenskoj dijaspori ukoliko su imale neku etnonacionalnu konotaciju. Iako se sukobi osamdesetih i pogotovu devedesetih intenziviraju, postojao je kontinuitet problema iz ranijih decenija, pogotovu u mestima četničke i ustaške migracije. Kako je kafana neformalni prostor, odnosno mesto dokolice i privatnosti koje podrazumeva i upotrebu alkohola, veća je verovatnoća da do eskalacije konflikta dođe tamo nego u nekom formalnijem prostoru, gde se konvencije

ponašanja više poštuju.

Moji sagovornici su do 2000. godine uglavnom imali radne ugovore. Od 2000. nemaju, nego rade za bakšiš. Kako kaže jedan pevač, „To je neko od gazdi procenio tad da se previše zarađuje bakšišom, i onda ukinuo ugovore, i to se proširilo. Tad se još stvarno i zarađivalo, ali sad je sve gore... Po kafićima i klubovima i dalje imaju ugovore, ali mi ne.“<sup>189</sup>

Prema anketi Krstić i Stojanovića, u SRJ su 2000. godine žene u sivoj ekonomiji zarađivale 39 % manje od muškaraca, a u javnom sektoru 32% (Крстић и Стојановић 2002, 52). Specifičnost afektivnog ili uslužnog rada u sivoj zoni, pogotovu muzičkog u kafani, je što ne zarađuju manje, naprotiv – barem po podacima koje sam dobila od mojih sagovornika. Postoji princip uravnilovke u raspodeli bakšiša, ali i hijerarhije, uglavnom po kriterijumu dužine rada u bendu; međutim, pevačice ponekad uzimaju najviše jer su pare uglavnom date njima, i podrazumeva se da one snose najintenzivniji deo rada odnosno komunikacije sa gostima koji su izvori zarade. Ili kako mi je rekla jedna sagovornica - “Pevačica i treba da uzme najviše, njoj treba najviše! Treba joj svako veće druga odeća, treba joj cipela, čarapa, šminka... A muzičar, dosta su mu jedne pantalone.“ Nekad i ne dele bakšiš sa ostalima – kako mi je jedna rekla, velike pare koje je dobila jednom prilikom nije delila sa ostatkom benda, jer ih nije dobila za pevanje, nego za ples. Prema podacima Zavoda za statistiku iz 2015. zapravo ne postoji platni jaz između muškaraca i žena u neformalnoj ekonomiji, a iskazi mojih sagovornika idu u prilog tome.<sup>190</sup> Naravno, ja nisam imala precizan uvid u njihove finansije, tako da ne mogu to potvrditi sa potpunom sigurnošću. Takođe, sve i da nema platnog jaza odnosno ako su žene plaćenije, to ne znači da nisu diskriminisane po

---

189 Prema podacima Inspekcije rada najmanje je 390.000 radnika i radnica u Srbiji koje poslodavci nisu prijavili. Zvaničan broj zaposlenih u Srbiji je oko 1.700.000, što znači da gotovo 20% posto ljudi radi na crno. Ipak, nije poznato koliko radnika i radnica u Srbiji radi u sivoj zoni. Prema procenama Svetske banke, u Srbiji više od 70% žena koje rade nema ugovor o stalnom zaposlenju. <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/ekonomija/aktuelno.239.html:512314-Bez-papira-zaposleno-390000-ljudi>). U prvoj fazi tranzicije u Srbiji se trećina BDP realizovalo u neformalnim aktivnostima, a 2005. godine to je iznosilo od jedne trećine do dve petine BDP. Kako kaže Novaković, za tako nešto bilo je potrebno angažovanje velikog broja ljudi. Oni su bili nezaposleni, radili u društvenom, mešovitom i privatnom sektoru svojine (Новаковић 2010, 388). Prema proceni Cvejića u Srbiji je 2000. godine tako radilo 550-770 hiljada ljudi (Cvejić 2000, 297), a prema podacima Ekonomskog instituta iz Beograda u 2006. godini čak milion ljudi (Новаковић 2010, 387).

190 [http://webrzs.stat.gov.rs/WebSite/repository/documents/00/02/07/15/SB\\_608-ARS\\_2015.pdf](http://webrzs.stat.gov.rs/WebSite/repository/documents/00/02/07/15/SB_608-ARS_2015.pdf)

drugim osnovama. Kako sam objasnila u prethodnoj sekciji, očekivanja gostiju (i gazdi) od pevačica često premašuju opis njihovog posla, pa su pod rizikom od psihičkog i fizičkog zlostavljanja. I drugi muzičari su, ali posebno one.

Međutim, svi moji sagovornici se svejedno nalaze na sekundarnom tržištu rada, a „na njemu je znatno niži stepen sigurnosti zaposlenja, najamnine su manje a radno vreme fleksibilno, i donosi značajne uštede u korist kapitala” (Новаковић 2010, 388). Otuda moraju da nalaze dodatne muzičke angažmane, pored kafanskih.

Svadbe su i danas važan izvor prihoda, mnogima zapravo glavni jer su isplativije od rada u kafani, ali ispraćaji u vojsku više nisu. Zamenila su ih punoletstva, a tu su i maturske večeri. Problem je što su maturske večeri i svadbe sezonska stvar, dakle od maja do novembra se zarađuje dobro, a posle mora da se „prezimljava“. Za ovakve svetkovine postoji unapred utvrđeni honorar koji isplaćuju domaćini, ali često muzičari mogu da zarade dodatno od gostiju koji naručuju pesme. Međutim, kako kaže jedna moja sagovornica, to je sad sve ređe, i domaćini se ljute ako muzičari uzimaju dodatne pare od gostiju:

„Radili smo neku svadbu u Smederevu i mlada kaže – daćemo vam honorar koliki hoćete, ali da ne tražite pare od gostiju. Ne mogu da kažem, dobro su nas platili. E sad, nije to baš običaj da ne uzmeš ništa od gosta, red je da barem kum i stari svat daju pare... Krenemo moja koleginica i ja sa parama oko mikrofona među goste. Kad vidim ja, mlada seva na nas očima, šalje kumu da se svađa... Kažem ja, pa nismo im tražile, nisu morali da nam daju, ali zabranila nam da uzimamo. Morale smo te pare sa mikrofona da sklonimo.“

„Ma to je stvarno... super se tu zarađuje, ali moraš da pevaš sva tri dana svadbe, i tokom dana i noću. A nekad su svadbe bile i po šest, sedam dana! Mi smo jednom tako u Koceljevi... na kraju smo morali da bežimo od gazde, nismo mogli više da radimo. Pa kad se posvađaju gosti ko je na redu za naručivanje... Sad je drukčije, jedan dan svadba u nekoj sali se zakupi, pa svako na stolu ima listu, može da zapiše pesme koje hoće, i to se da muzici. Ali ja ne mogu po ovim novim skupim salama da radim. To kad krenu neka svetla da igraju, pa ljubičasta, pa ovako pa onako, neko ludilo, meni se zavrti u glavi.“

„Nema više ispraćaja u vojsku, ali tu su punoletstva, ona se prave velika, sa šatrom, kao

ispraćaj pre... možda još i bolje, jer to prave i ženskoj deci, a za ispraćaj su bila samo muška.“

Za razliku od porodičnih svetkovina, kafana je koliko-toliko izvor stalnih prihoda, ali ni tu se ne zarađuje svaki dan, nego uglavnom vikendom, a većina mojih sagovornika je morala da bude na poslu šest ili čak svih sedam dana u nedelji. Početak radnog vremena je bio manje-više utvrđen, negde od 8 uveče, ali se za kraj nije znalo tačno – dve kafane su radile do 1, eventualno ako zatreba do 3 maksimalno, a *Zla kafana* je radila do kad gosti hoće.

Jedna sagovornica kaže da je do 2000. godine još i mogla da plati doprinose sebi, ali od prelaska na sistem bez ugovora odnosno totalni neformalni rad, ne može.

„Ja sam zarađivala nekad oko 700 maraka, pa sam došla iz Toronta (gde je pevala 5 meseci) sa 10000 maraka, i tu sam sve redovno plaćala. Ali onda je to postalo 300-400 maraka, odnosno posle evra, eventualno 600-700 u decembru, i onda više nisam mogla da plaćam doprinose.“

Među mojim sagovornicama koje su prestale da rade, samo jedna ima penziju. Kako kaže, „izvukla“ je četiri godine radnog staža za dvadeset jednu godinu rada. One koje razmišljaju o kraju karijere računaju da će morati nešto drugo da rade kad prestanu da pevaju u kafani. Jedna od sagovornica iz kafana u blizini glavne autobuske stanice u Beogradu mi je rekla:

„Evo, u ovim sam sad godinama, živim smireno, volim ovo što radim, ali da osetim da mi neki gost kaže 'De si, matora... Beži odavde... šta ćeš ti tu', ja bih se momentalno povukla. Znači, ostavila bih posao. Jer u ovoj zemlji nažalost - to se možda ne odnosi na ove kafane – uglavnom se traže mlade pevačice. Ja to poštujem do neba. Normalno je, to je sve normalno. Ali nije normalno da na Zapadu cene muzičare i pevače što više godina imaju – više, a u Srbiji što imaš više - 'Još pevaš, još sviraš? Pa ti nisi u penziji?' Za mene umetnici... nisam ja fizikalac, nisam ja u kancelariji pa da ne mogu da radim što ne mogu da sedim. Ja sam neka vrsta umetnika. To ne treba da ima rok trajanja. E sad, uz ovaj tip kafane, možda ide pevačica kao ja... u godinama, sa iskustvom. Tu se za sad izvlačimo. Ali i ovakve kafane izumiru, još pet-šest godina i to ti je. A posle ću morati da čuvam neku babu.“

Ova praksa fleksibilnog rada/zaposlenja se u Nacionalnoj strategiji zapošljavanja promovira kao pozitivna strategija baš za podsticanje lične brige zaposlenih, prvenstveno žena, o mlađim, bolesnim i starijim članovima domaćinstva:

„U tom smislu je potrebno izmenama zakona o radu učiniti fleksibilne oblike rada atraktivnijim i to i za poslodavce i za zaposlene (...) Veća zastupljenost radnog odnosa sa nepunim radnim vremenom i obavljanje poslova van prostorija poslodavca, koji su naročito pogodni za žene koje brinu o zavisnim članovima domaćinstva (deci i starima), omogućila bi povećanje zaposlenosti naročito žena, i moguće povećanje nataliteta zbog usklađivanja zahteva posla i porodičnog života“ (Nacionalna strategija zapošljavanja za period 2011-2020, 44).

Ovo je način rada koji izuzetno opterećuje žene. On briše razliku privatnog i javnog vremena i prostora, kao i angažovanja na poslu i u porodičnom životu. Najveći deo odgovornosti za uspeh „na oba fronta“ svaljuje upravo na njih. Takođe, pretpostavlja se da bi briga za druge članove domaćinstva i njihova nega trebalo da budu prvenstveno ženska aktivnost – i to neplaćena.

Moje sagovornice ne misle da će njihov način rada preživeti:

„I da ti kažem, neće ova mlada ni da ti dođe da peva u ovakvoj kafani. Ona može da dođe, da vidi kako je, pa prvo – kad vidi da ne zna ni sve pesme, ove stare što nama traže, pa kako moraš da se boriš za svaku pesmu, za svaki sto, neće ta da ti dođe ovde da peva. U kaficima i klubovima, ono što se sad zove da je kafana, ona tamo peva na ugovor, zna da će dobiti pare sigurno. A ovo – da mu pevaš *Zajdi, zajdi*<sup>191</sup> za 200 dinara, i još 'oće da mu sedneš na krilo, a ti da smišliš i kako da pevaš dobro i da se izvučeš da ne sedneš – ma idi.“

„Ja kad sam učila da pevam narodnjake, ja sam dva meseca išla za klavijaturistom po svadbama i sedela i zapisivala pesme. Kao đak! Ove sad to više neće.“

„Ja sam se tako ubijala od posla, a ova Mara Žujka, ona samo sedela i jela supu. Koja god pesma se traži, ona kaže – ne znam. A laže. Jeste bila mlađa, ali je morala neke

---

191 Ova pesma spada među one koje muzičari zovu „teške“ ili „skupe“ (čak iako za njihovo izvođenje ne traže više novca nego za ostale), dakle koje zahtevaju više napora, kapaciteta i umeća.

pesme znati, pogotovu novije. Nije se ta dugo zadržala.“

Zaista, u samom Beogradu je sve manje kafana kao što su bile ove gde sam ja radila terensko istraživanje. Takve kafane su potisnute na periferiju ili kako je rekla jedna moja sagovornica, „ne da je na periferiju nego nazad na Ibarsku magistralu“. Nisam sigurna da su razlozi za to toliko u nevoljnosti mladih pevača i pevačica da prihvate uslove rada kakve su prihvatili stariji, koliko u džentrifikaciji, odnosno novim politikama imidža grada, u kom nema mesta za stare, jeftine i neugledne objekte na atraktivnim lokacijama.

Radnici u kafani uopšte nisu prepoznati kao radnici. To zvanično ni nisu, ako nisu prijavljeni. Oni, posebno pevačice, se trude da dokažu da su poštene i da imaju dostojanstvo, ali i da umeju da se snađu, da neće njih svako prevariti ni dobiti što one neće da daju. Trude se da pokažu da su dobre u cenjkanju, da imaju preduzetnički duh, ali i pevački talenat. Cenjkanje je praktično rodna borba. Takođe, potrebno je veliko umeće balansiranja u kafani, između zahteva različitih gostiju, ali i sopstvene voljnosti i želja gostiju. O tome će biti više reći u narednoj sekciji.

### **7.3. „Đavolu bi dušu dao za merak“: ekonomija emocija i afektivni rad**

Muzičari moraju da “se unesu”, pevaju “s dušom”, „iz srca“, “daju dušu”. Ne ceni se ako skraćuju pesmu, ali to se i smatra tipičnim kafanskim manirizmom, kafanskim načinom pevanja, što ima pežorativno značenje. Osnovni zadatak im je da ispoštuju goste. Ispoštovati je upravo termin zadovoljenja patrona tj. gostiju. Zadovoljstvo gostiju je osnovni zadatak muzičara, njime se meri uspeh rada; ono je njihov proizvod. Kako se to postiže?

“Proizvod koji su prodavali je bila emocija kao objektivna vrednost, i morali su aktivno da obezbede soničnu društvenost i da se usklade sa mušterijom da bi upravljali njenim emotivnim stanjem (što se postiže pogledima, osmesima, plesom i drugim telesnim akcijama)”, kaže Ana Hofman za kafanske pevače šezdesetih (Hofman 2015,

8-9). Kvalitet usluge je određivan mogućnostima radnika da stvori afektivne relacije spontanim, prirodnim izvođenjem, iz duše, ne mehaničkim i motivisanim novcem, a kako piše Hofman, najviše se cenila iskrenost izvođača. Smatram da je emocija, a pogotovu iskrenost kao merilo vrednosti i važnosti muzičara, precenjena u naučnim radovima. Afekat bi bio primereniji termin – od muzičara se očekuje da kreiraju određeno raspoloženje, afektivno stanje, „atmosfera“, ne nužno da imaju iskrenu emociju. U svrhu stvaranja određene atmosfere ulaže se „i duša i telo“, dakle i glas i telesna pomagala kao osmesi, namigivanja i ples. Međutim, ako je više „emocije“ u pesmi, viši je i bakšiš, a i poštovanje za izvođača; dok je kod upotrebe drugih telesnih pomagala sem glasa, odnos obrnuto proporcionalan, kad je o poštovanju reč.

Smatra se često da rad „iz duše“ nema cenu. Cenu nema ono što vredi užasno malo ili užasno mnogo (v. Kopytoff 1986). U televizijskoj seriji *Folk* se mogao videti ovaj princip. Kada mlada pevačica stigne do šou programa koji je u seriji ekvivalent *Zvezdama Grand*, i njen menadžer, „sitna riba“, pokuša da se izbori za ugovor kakav ne odgovara izdavačkoj kući, direktor odbije da potpiše bilo kakav sa obrazloženjem da je talenat mlade pevačice toliki da on ne može da je plati. Ovo je upravo čest princip (ne)angažovanja muzičara: pod parolom da njihov rad vredi neprocenjivo, odnosno toliko mnogo da ih ne mogu platiti, gazde/izdavači ih onda ne plaćaju uopšte, nego zavise od bakšiša i „čašćavanja“ od strane gostiju. To je bio princip funkcionisanja u svim kafanama gde sam bila na terenu, bilo da su imale svoj stalni orkestar, bilo da su menjale orkestre na nekoliko meseci. Raspon cena pesme se kretao od 200 do 800 dinara, zavisno od kafane. Zanimljivo je da je recimo orkestar u kafani *Malo Takovo* kod pančevačkog mosta, koja važi za „raspad kafanu“, imao cenu od 800 dinara po pesmi, dok je uglednija kafana *LM*, koju drži poznata pevačica Goca Stojićević, držala standard od 500. Razlog je „bolja atmosfera“ koju su proizvodili muzičari u *Malom Takovu*, odnosno podsticanje gostiju na ekscesivnije ponašanje. Sa druge strane, *Zla kafana*, *Mali Paun* i *Veliki Paun* su imali tarifu od 200 dinara po pesmi, koja je postala 250 tek 2015. Tamo je bila „najbolja atmosfera“ po proceni mojih sagovornika koji su posećivali sve ove kafane, ali one su bile najjeftinije, sa minimumom zadovoljenih higijenskih uslova, koje nisu sebi mogle da dozvole visoke cene ni u čemu. Formalne regulacije cena pesme nema. Naravno, gosti mogu muzičare „častiti“ sa više para nego



što dobiju muzike i ne očekivati da im se svira „za sve pare“. „Isposťovati“ i „častiti“ su termini koji indikuju odnos uzajamnosti i reciprociteta među gostima i muzičarima.

Prema idealtipskim narativima muzičara, njihov rad nije jednostrana komodifikacija emocije gostiju, već emocionalna razmena gostiju i muzičara (Hofman 2015, 20); ali, moji sagovornici uglavnom nisu bili zabrinuti za optužbe zbog „trgovine emocijama“. Oni su rado pričali o strategijama manevrisanja i pregovaranja sa gostima u svrhu finansijske naknade odnosno zarađivanja novca, koji ne vide kao profit, već preživljavanje. Imaju prekarni posao, ne zarađuju mnogo i ugrožena im je egzistencija, tako da im je neka potencijalna stigma najmanji problem. Ali nije im drago ni kad im se rad potcenjuje. Kako reče jedna sagovornica: „Meni kažu 'Ti prodaješ vazduh', a ja poderah pluća!“ Nematerijalna vrednost proizvoda rada, kao emocija ili užitak, se ne percipira kao objektivna i realna, a ako se percipira, onda njena prodaja dobija negativni predznak.

Jedna od pevačica je sumirala ekonomsku filozofiju moralnog uporišta muzičkih radnika, dakle onih koji prodaju u najgorem slučaju „maglu, vazduh“, ili „telo“, a u najboljem „dušu“: „Ja dušu dajem kad pevam, ne prodajem. Ali kad osetim da je i pozadina dobra (instrumentalna pratnja, prim. M.M.), to me podigne. Da bi dobio pare moraš da daš dušu, daš sebe.“ Davanje duše je koncipirano i kao mera količine i intenziteta rada, i kao najviša moguća vrednost uložena u rad i razmenu sa mušterijama. Ovo je potpuno izvrnuta logika u odnosu na puristički argument o prodaji duše kao merilu korumpiranosti muzičkog rada. Količina rada i ulaganje najviše vrednosti u transakciju opravdava samu tu transakciju i benefite izvučene iz nje.

Ove transakcije takođe nisu shvaćene kao jednokratne, nego kao ulaganje u uspostavljanje trajnih afektivnih relacija gde se reciprocitet ne meri instantnim reakcijama:

„Pridem studentima, kažem - jedna pesma od mene za vas, oni kažu - niko nema pare. Ja kažem, niko ti ne traži. To je bio sistem u početku. On zapamti, kaže isposťovala me Jelica pa dođe i idući put plaća. Uvek se pojavi neko sa strane ko ima pare. Ne razumeju to muzičari, ali moraš da daš sebe i tako ćeš dobiti pare. Vidi ove (pokazuje mi muzičare u *Zlatnom burencetu* gde smo imale intervju). Ne bih rekla jesu zadovoljni, udri brigu

na veselju i biće sve plaćeno, ako ne danas onda sutra.“

Kad su mi pričali o svojim počecima i motivima za bavljenje ovim poslom, muzičari, doduše, nisu poricali važnost ekonomskih stimulansa, ali su se uglavnom i trudili da dokažu da su u posao ušli iz ljubavi prema pevanju. Jedna sagovornica kaže: „Ja sam ušla u ovo iz čiste ljubavi, a većina mojih koleginica uđe iz socijalnog razloga... Ja sam dete iz grada, odavde sam, iz Beograda, a u Puli sam rasla, a kad sam počinjala osamdesetih, ovde je bilo malo gradskih faca. Uglavnom su pevačice dolazile sa sela, i kao da su tamo mogle da pevaju neku drugu vrstu muzike... Ne kažem to da potcenim, prosto se ljudima sa sela nisu pružale iste mogućnosti, da upoznaju različitu vrstu muzike, a ja sam mogla da biram, i počela sam da pevam što sam volela.“ Druga kaže: „Ima boljih pevača, ali ja sam posebna, jer svaku pesmu osećam. Zato toliko i trajem. Ne pevam trilere, nikad se nisam trudila ni kad su bile aktuelne Dragana i Bekuta da imitiram njih. Pevam kako osećam, i najbolje pevam što me pogodi u srce.“

Sagovornici nisu delovali mnogo zabrinuti za stigmatu zbog trgovine emocijama, kojoj naučni radovi pripisuju veliku ulogu i kakvu, recimo, izražavaju afirmisane pevačice (v. Hofman 2015, 45). Ako su pevačice izražavale zabrinutost zbog stigme, to je bilo zbog povezivanja posla sa prostitucijom, ne u metaforičkom smislu trgovine emocijama, već konkretnog seksualnog rada. Sve su mi objašnjavale da nisu prostitutke, iako ja tako nešto nisam ni izdaleka insinuirala niti o tome pitala, i distancirale se od koleginica čiji rad one same percipiraju kao blizak prostituciji.

Često se uzima da je afektivni rad merilo vrednosti u kapitalizmu. U socijalizmu to, bar deklarativno, nije bio. Smatralo se da ga ne treba komercijalizovati, odnosno, muzički rad se vrednovao više što je manje komercijalizovan. Produkcija emocije se manje vrednuje ako se naplaćuje. Za muzički rad je primenjivana romantična koncepcija, da treba da je larpurlartistički. On se više vrednovao ako je u neprivrednoj delatnosti, u skladu sa kanonom nekomercijalne socijalističke kulture (Hofman 2015, 17). Pevačice nisu mnogo poštovane ni kad uspeju i napuste kafanu. Predstavljale su se kao da im novac nije glavna motivacija u radu ni za početak bavljenja pevanjem. Moje sagovornice isto mare za predstavljanje izvorne motivacije za bavljenje poslom

pevačice u nekomercijalnom ključu, kako je gore navedeno, ali ne poriču važnost novca. Jedna, doduše, kaže: „Ja pevam za sve. Meni dođu i ovi što kopaju po kontejnerima, daju mi 100 dinara, a ja im otpevam dve pesme!“ (u kafani gde ona radi tarifa za jednu je inače 200).

Socijalistička paradigma je bila ultimativno nekomercijalna: vrednost i cena afektivnog rada su potpuno disproporcionalne – što se više vrednuje, to se manje naplaćuje, odnosno treba da je manje podložan komercijalizaciji; mogao bi se unovčiti, ali ako to muzičari rade, gube poštovanje. Paradigma je bila da novac ne treba da bude merilo društvenih odnosa, koje su muzički radnici trebali da izgrade (v. Hofman 2015). Danas u kafani ova maksima ne važi u tolikoj meri. Više para se dobija ako izvođač(ica) bolje peva odnosno bolje raspoloženje izaziva. Prodaja emocije se nekad stigmatizovala koliko i prodaja tela. Danas nije problem ta prodaja emocije, nego to što se pevački posao smatra lakom zaradom, iako to uopšte nije.

#### **7.4. „Šta će žena sama u kafani“: interakcija izvođača i gostiju**

U delu literature o kafani na engleskom jeziku – koje doduše nema mnogo, mislim na dva teksta Ane Hofman (2010; 2015) i dva de Portova (1998; 1999) – odnos muzičara sa gostima i gazdama se uglavnom označava kao *patron-client relationship*, iliti odnos patrona i klijenta, gde se pod patronom često podrazumevaju i gosti i gazde, bez jasnog razgraničenja, a muzičari su klijenti. Terminologija patrona i klijenta je preuzeta iz engleskog jezika i ne sasvim adekvatna u ovom kontekstu. Patron bi mogao biti pokrovitelj, ali gazde i gosti definitivno nemaju isti odnos sa muzičarima. Gosti su mušterije, za šta su sinonim klijenti, dok bi po Hofman klijenti bili muzičari. Zato se ja držim vernakularne terminologije mušterije ili gosti za posetioce kafane.

Odnos muzičara i gostiju je hijerarhijski, ali obaveze uzajamne. Gosti koji očekuju da im muzičari pruže određeno senzorno zadovoljstvo moraju da plate za njega, a postoji i minimum koji se mora razmeniti jednom kad je odnos uspostavljen. Čak i tamo gde su pesme jeftine, smatra se nepristojnim da se naruči samo jedna. Zapravo,

retko ko i pokušava da naruči samo jednu. Kod gostiju koji nisu bili iz dobro plaćenih profesija (kamiondžije, čistačice, radnici sa autobuske i železničke stanice) često sam viđala distopijski fetiš trošenja teško stečenih para na muziku. Ponekad je to bila vrsta socijalnog komentara. Kad je 2015. godine grupa radnika otpuštena sa glavne železničke stanice kao višak, čim su primili poslednju platu, došli su u *Veliki Paun* da propiju i potroše deo na muziku. Jedan od njih mi je rekao: „Kad već premijer misli da nam pare ne trebaju, mi ćemo ih onda stvarno propiti!“ Ovakav rezignirani sarkazam je odlikovao puno stalnih gostiju.

Pominjala sam već da se kafana doživljava standardno kao muški homosocijalni prostor, ali ona to više nije. Ja sam viđala podjednak broj ženskih gostiju, a nekad i striktno ženska društva, i u kafanama koje su važile kao „kamiondžijske“. Iako je često naručivana pesma *Šta će žena sama u kafani*, žene u kafani bez muškog društva više nisu bile senzacija.<sup>192</sup> U tom smislu, ova pesma je i potvrda i osporavanje homosocijalnosti kafane.

Jedna od sagovornica sa kojima sam često izlazila mi je prepričala situaciju kad je došla u kafanu u striktno ženskom društvu, u potpunosti sastavljenom od lezbejki. Neko od gostiju ju je pitao zašto su same. Ona je rekla: „Nismo same, ima nas jedanaest!“<sup>193</sup> Zbunjeni gost je rekao: „Mislio sam... Bez muškog društva...“ A onda je zaključio sam za sebe: „Pa malo ste starije, je l' da?“ Sve su imale oko 30 godina. Ona ga je pitala koliko ima godina, a on je odgovorio 34. „Šta malo starije, pa ti si stariji od mene!“, bio je njen komentar. Onda mu je rekla da sve rade u istoj firmi, što je žargon za seksualnu orijentaciju, koji je on, izgleda, rešio da ne razume.

Ako se se pojavljivala striktno ženska društva, muški gosti su obično birali jednu kao metu za udvaranje. Međutim, jedna žena u kafani, bez ikakvog društva, bi već bila problem/preterana devijacija od norme.<sup>194</sup> Zato ja, recimo, u početku nikad nisam išla

---

192 Čujem da se u poslednje vreme, dakle tokom 2017. godine, to promenilo, pa se ženska društva sve ređe viđaju. Nisam sigurna na koju vrstu mesta za izlazak se to odnosi.

193 Ja nisam to proverila sa njom, ali vrlo je moguće da je napravila namernu referencu na priču sa prve feminističke konferencije *Drugarica žena*, održane 1978. u Beogradu, kad su neke učesnice otišle zajedno u kafanu i neko od gostiju ili osoblja ih pitao isto, i dobio identičan odgovor. Nije mi poznato da li je ona znala za to.

194 Neke prostitutke sa autobuske stanice i alkoholičarke su ponekad dolazile same. One su bile česte gošće, ili ih je bar osoblje kafana poznavalo.

sama na teren. Sama bih se pojavila jedino ako su mi intervjui bili zakazani u kafanama gde su radili sagovornici, nešto pre njihovog radnog vremena. Kasnije, kako su se svi zaposleni i standardni gosti navikavali na mene, mogla sam da dolazim i sama, i uglavnom sam sedela za stolom sa muzičarima. To je bio neprikosnoveni nepovredivi prostor.

Čak i nove pop-folk pesme uvažavaju da kafana postaje sve više ženski prostor.

*Tri čaše, Turbulentno, Kafana na Balkanu* su takve pesme:

Ceo svet nam pod štiklama  
ceo život na iglama  
daj donesi piće curama  
neka vide svi  
ma svakoj po tri  
Prvu pijem da započne noć  
drugu pijem jer nisi više moj  
treću čašu za ljubavi stare  
za ljubavi nove, sve čaše nek se slome  
prvo nisi preboleo me  
drugo i da jesi briga me  
po tri pića za najlepší sto  
ako nekom smeta, ma briga nas za to

Rodne privilegije su često artikulisane kroz ponašanje. Za žene nije preporučljivo ni da ekscesivno piju ni da lome čaše. Kod muških gostiju se i dalje takvo ponašanje može videti, kod žena mnogo ređe, čak i kad imaju muške „zaštitnike“ u društvu. Kako mi je rekla jedna konobarica: „Ja tačno znam koja devojka je prošla nedavno kroz raskid. To ti je ona što se valja po podu, pije, baca čaše i ljubi se sa svima. E to ti je siguran znak.“ Ili kako je jedna gošća citirala pesmu Sanje Đorđević:

Sanja, ne smeš ovo, Sanja, ne smeš ono  
a ja sam videla u tebi nešto novo

Ekscesivno ponašanje je nekad stvar demonstriranja privilegija, a nekad prelaska granica. U slučaju žena, uglavnom je pobuna protiv patrijarhalnih stega, i frustriranost

zbog osujećene promene istih. U kafanama gde sam radila teren je lomljenje čaša i flaša bilo zabranjeno, ne samo u smislu da se finansijski sankcionisalo, nego bi i muzika stala i ne bi otpočela sa radom dok glavna konobarica ne da „zeleno svetlo“, što znači da se objasnila sa gostima. U *Zloj kafani* su u nekom momentu zabranili i penjanje na klupe i dodirivanje prozorskih zavesa.<sup>195</sup> To je donekle poštovano, dok ne dođe do određenog stadijuma pijanstva, a onda se svaki prekršaj zabrane pregovarao sa konobarima i muzičarima.

Muzičari su mi pričali o taktikama pregovora sa problematičnim gostima:

„Niko nije smeo da me pipne u *Zloj*, Kostur pričao da sam bila u nekom hotelu, da sam radila neke bljuvotine, onda sam ja rekla gazdi ili on ili ja iz kafane, i on mu skrenuo pažnju i onda je bilo dobro. To je jedan incident onako malo.“

„Kostur ima neke svoje prijatelje. Prodaju karte neke, tapkaju za koncerte. S njim je malo više svađe. On nama da pare. On je taličan. To je neko sujeverje, ali nama krene veče kad on prvi da pare. I voli kad su devojke tu da one vide da on plati. On nije neki švaler, ali da se pokaže. Da pare i kaže - pevaj ti nekom drugom, a kad pevam on se buni. Malo je to zeznuto, ja kažem - nemojte pare od njega uzimati. Onda se mi posvađamo. On kaže - kurvo, droljo, jebo te ovaj, jebo te onaj. A ja ćutim k'o zalivena. Prosto ne znam šta je bilo sa mnom da sam prećutala. Vidim da je bolestan. Znam sutra kad dođe da će da bude 'baci kosku', da da pare. Samo krenem da pevam njegovu *Ne kuni je, majko*. Onda kaže 'neću s tobom da se svađam', onda priča, onda pljuje, treba ti kišobran. Drugi put se opet posvađamo. Kaže, 'Ti si rekla da ja smrdim, kurvo', a došle njegove dve drugarice. Kaže ova jedna krupna, 'S tobom ću, Jelice, posebno', stegla me ovako. I ja znam da je njena pesma *Imam jedan život*, i *Jovano Jovanke*, slavile neki rođendan. Osetila sam da je zbog njega rekla 'tebi ću posebno da jebem mater', i ja ovo zapevam i osetim kako blago popušta neki stisak, osetim neku blagost, neku energiju. I vidim da to ne misli. Ja njoj kažem 'alo bre, ti mene mrziš, ja ti pevam pesmu.' Kaže ona meni 'kakva si ti Jelice riba brate'<sup>196</sup>.

Muzičari uglavnom prate tržišni princip pregovaranja i manevrisanja. Svi su gosti potencijalni izvor prihoda i sa njima je poželjno uspostaviti pozitivan odnos na duže staze. Ako se desi da se u kafani nađe više konkurentskih ili neprijateljskih grupa (bilo u pogledu prvenstva oko naručivanja muzike bilo drugih parametara kao što je, na

---

<sup>195</sup> Neki gosti su plesali iza zavesa, pa je postojala opasnost da padnu.

<sup>196</sup> Ovo sam transkribovala bez interpunkcijskih znakova jer je izgovoreno u jednom dahu.

primer, politička orijentacija), oni pregovaraju među njima i pokušavaju da ih povežu, na primer simuliranjem da je jedna grupa naručila pesmu za drugu, ili otvorenim stavljanjem do znanja da nije, ali da oni žele da iskoriste novac jedne da bi otpevali pesmu odnosno uspostavili „primirje“ sa drugom.

#### **7.4.1. Dar zvuka i pogleda: afektivna razmena sa publikom<sup>197</sup>**

U neformalnim razgovorima i polustrukturisanim intervjuima koje sam vodila sa posetiocima kafane i drugim sagovornicima došli su do izražaja problemi u verbalnoj artikulaciji zvučnih iskustava, doživljaja određenih pesama i njihovog izvođenja. Poteškoće su nastupile zbog same prirode tih iskustava. Podsetiću ovde da se važnost afekta zasniva na činjenici da u mnogim slučajevima poruka koju primalac svesno prima može da mu bude od manjeg značaja nego njegova afektivna rezonanca sa izvorom poruke, i ovaj intenzitet može ljudima da „znači“ više nego značenje samo. Tako je uz tekstualnu komponentu, kao onu koje su slušaoci najsvesniji kad preslušavaju album kod kuće, uglavnom isticana energija određenih pesama kao njihova glavna afektivna snaga „uživo“ (ili kako bi moji sagovornici rekli, „najbolje pesme su one koje imaju energiju, koje nateraju sve da poskaču“), a i kvalitet nastupa je prosuđivan u odnosu na emitovanu i pokrenutu energiju.<sup>198</sup> Pesmama sa najboljom energijom, a u isto vreme i „najzaraznijim“, su uglavnom smatrane one najritmičnije, što odgovara Spinozinoj definiciji afekta kako je artikulisu Vait, Rajan i Farbotko, a prema kojoj se afekt teoretizuje kao „kapacitet tela da utiče na ritam i da bude pod njegovim uticajem“ (Waitt, Ryan and Farbotko 2013, 1), ali i teoriji Sare Ahmed o „lepljivosti“ afekta, odnosno o afektu kao transsubjektivnom intenzitetu koji „šeta“ između objekata i tela, menja njihove konture, ali se i „zalepi“ za značenje i objekt, i obratno, znači se zalepe za njega (Ahmed 2004, 14). Ova teza Sare Ahmed dobija potvrdu i u tome što nisu samo pesme brzog i snažnog ritma one koje imaju potencijal

---

<sup>197</sup> U formulaciji naslova iskoristila sam deo teksta pesme Dejvida Bouvija *Sound and Vision*. Zahvaljujem se Bojanu Žikiću za ovu sugestiju.

<sup>198</sup> Naravno, koje će pesme doživeti kao emotivno naglašenije je zavisilo i od ličnih afiniteta, vremensko-prostornog konteksta i konkretne situacije.

za proizvođenje afekta. Spore pesme takođe imaju afektivnu snagu i dovode do afektivne „lančane reakcije“ u kafani ako ih dovoljan broj učesnika (prepo)zna. To nisu one uz koje „svi poskaču“, kako rekoše neki moji sagovornici, nego se lagano njišu u ritmu, bilo sedeći, bilo na nogama u kolektivnom zagrljaju.

Zapravo, vrhuncem afektivne atmosfere se u svakom slučaju smatra ovo formiranje kolektivnog pevajućeg (eventualno i plešućeg) tela, na svakom „živom“ nastupu, bilo u kafani bilo na koncertu. Do njega dolazi ako su pesma i njeno izvođenje dovoljno „zarazni“, tj. afekat koji proizvode dovoljno „lepljiv“. Moji sagovornici ističu kakvi su trenuci u kafani bili najintenzivniji: „I gde ja sad da nađem kafanu gde mi svi – jedno dvadeset nas je bilo, sve gejevi i hipsteri – polegamo sa pevačicom po podu i pevamo *Kukavicu* u kumbaja fazonu, svako po stih, dok nam kamiondžije zakrvavljenih očiju nazdravljaju?!“ Ili „Najbolje je bilo ono kad smo povelili kolo, pa se na kraju slikali sa celom kafanom“, ili „Najbolje večer je bilo kad smo svi bili na stolu pa je neko bacio salвете, bilo kao sneg da pada, i bili su tu neki maturanti farmaceuti što su nosili majice 'Pare ostavite nama', pored je bio *Mikser* ali nikog nije bilo briga, svi su došli da igraju sa nama.“ Interakcija izvođača i publike je važan faktor intenziteta afektivnih stanja. Kako tvrdi Turino, kvalitet muzičkog događaja ocenjuje se prema tome kako se učesnice i učesnici, odnosno izvođači i izvođačice, *osećaju* za vreme izvođenja (Turino 2008, 29).

Za publiku, najviše afektivnog potencijala imaju pesme koje dobro znaju, ali i one novootkrivene, bilo da su u pitanju novi hitovi bilo stare pesme koje su ponovo postale aktuelne. U kafanama gde sam ja radila teren nove pesme su se retko izvodile, ali pevačice iz drugih kafana koje sam intervjuisala su isticale da nekad najbolja atmosfera bude kad se pevaju aktuelni hitovi. Muzičari sa kojima sam razgovarala su podeljeni u pogledu toga šta najviše vole da izvode. Pevačice uglavnom ističu da najradije pevaju pesme koje rezoniraju sa njihovim ličnim biografskim iskustvima. Pevači su najviše voleli da pevaju pesme u kojima pokazuju svoje glasovne mogućnosti („pesme starih majstora, Šabana, Tozovca, Kvake, Jašara, Ipčeta“). Mlade pevačice su se radovale novom repertoaru „jer im stari dosadi, nekad svako večer pevaš iste pesme, smori se čovek“, pa onda i one ulože više energije u izvođenje novih pesama i bude



bolja atmosfera. Starije su isticale da im teže pada izvođenje novih pesama zbog memorisanja. Tokom mog terena pevači i pevačice su zapravo dosta obogatili svoj repertoar u odnosu na standardni, jer su počeli da koriste smartfone da pronalaze i čitaju tekstove pesama koje inače nisu znali, tako da sam prisustvovala nekolicini situacija kad su pesme učili i izvodili na licu mesta, po narudžbini gostiju. Jedna sagovornica mi je rekla:

„Za sve su tu krivi mladi. Vi svašta tu nađete na *Youtube*-u, te stare pesme koje više niko živ ne sluša, i onda mi dođu u kafanu i traže da pevam! *Ostala je pesma moja* od Vide Pavlović, pa kad se to pevalo! I šta ću, ja onda uzmem ove aplikacije na telefonu, kao *Kafanski podsetnik*. Ne moram ni da kucam, samo kažem ime pesme i on prepozna i izbaci tekst.“

Druga je bila jako ljuta na kolege iz orkestra koji je nisu pratili u inoviranju repertoara. „Šta vredi što ja uzmem telefon i naučim novu pesmu kad on (klavijaturista, prim. M. M.) neće! Onda kaže - to je novo, ja to ne znam. Pa pogledaj kod kuće kao ja, a ne da uči tu pred gostima. Ili neće nikako.“

Kolektivno pevajuće telo u kafani može biti sastavljeno od ljudi koji u drugim okolnostima uopšte ne bi kontaktirali. Interakcije izvođača i publike koje podrazumevaju snažna emocionalna iskustva objedinjuju učesnike u emotivno-energetski kolektivitet. Ali, formiranje kolektivnog pevajućeg tela ne znači i identifikaciju s njim. Kako naglašava Garsija, biti sinhronizovan ili u harmoniji sa atmosferom ili osobom/kolektivom ne podrazumeva da se nužno sa njima identifikujemo ili na isti način doživljavamo to iskustvo (Garcia 2011, 181). Kako tvrdi Džordžina Born, ne radi se o jednoj, već o više vrsta društvenosti posredovanih kroz muziku koje su istovremeno autonomne i u međusobnoj interakciji (Born 2011, 376). Referirajući na Merilin Stratern, ona poziva na promišljanje društvenosti koje stalno prelaze iz jednog oblika u drugi i u uzajamnim su odnosima sinergije, relacionalnosti ili uzročnosti (Born 2011, 377 prema Hofman 2016, 119). Kako naglašava Hofman, ovakav pristup nas vodi korak dalje u odnosu na uobičajeni stav prema kome muzika artikuliše već postojeće formacije identiteta: savezništva koja se temelje na zvučnom

afektu upućuju na važno svojstvo muzike da prekraja granice između postojećih društvenih kategorija (ibid.)

Kafanska iskustva proizvode različite afektivne ekonomije i neočekivane relacije. Moji gej sagovornici su uglavnom isticali da se tamo provode dobro, a jeftino. Oslobađaju se zazora, što od narodnjaka, što od potencijalno homofobnih grupa koje dele isti prostor. Jedna sagovornica mi je ispričala da zna da njenu omiljenu kafanu drže Partizanovi navijači (nije bila u pravu, ali su bili česti gosti), ali su sa njenom grupom prijatelja bili „super“: „Prišli su nam da kažu da znaju šta se dešava, ali da je u redu.“ Jedan od konobara, i sam član Partizanove navijačke grupe se postavio kao samoproklamovani zaštitnik njene grupe u kafani. Kasnije se ispostavilo da je bio među napadačima na Paradu 2010. Nakon prvobitne besne reakcije, izvećano je da mu se oprost i, kako je rekla sagovornica, „da je bolje da mislimo da se emancipovao od tad“.

Ja sam, na primer, neko vreme takođe bila „pod lupom“ zaposlenih u pogledu seksualnosti, zbog gej grupa sa kojima sam dolazila, a onda su procenili da je „sve čisto“, kako mi je rekla jedna pevačica, zbog mog izgleda, a i zato što su me videli sa dečkom. Ne znam da li bi uticalo na moje istraživanje i interakciju sa njima da je situacija bila drukčija.

Iako bi kafana koju posećuju navijači i kamiondžije mogla biti mesto konflikta u kom je čak i naručena pesma potencijalni okidač, moji sagovornici ističu da uglavnom nisu imali neprijatnih iskustava, sem kad je jedna sa tri drugarice lezbejke otišla u *Zlu*, i tamo su ih „neki tipovi ispred kafane držali za grlo, ali onda je došao Konan pevač i rekao im da se sklone“ (Konan se, inače, bavio kik-boksom). Jedan sagovornik je ispričao: „Mene su neki likovi ispred kafane pitali 'Jesi li ti gej?', a ja sam rekao 'Nisam, što?!'“ (izgovorio je to imitirajući novobeogradski ulični naglasak i zauzimajući kavkadžijsku pozu, ali istovremeno govoreći maznim feminiziranim glasom, i smejući se na kraju). Dramska spisateljica Olga Dimitrijević mi je pričala da je došla u drugu kafanu sa tri transvestita, seksualnim radnicama sa kojima je radila predstavu o njihovim životima, a pevačica joj je rekla „Ja znam šta se ovde dešava. Ja sam žena širokih shvatanja, Jugoslovenka!“ Pevačica mi je takođe prepričala tu situaciju, dodajući da je to njoj „sve u redu“. Štaviše, kvir momenti se normalizuju u kafanskom

repertoaru, uglavnom na šaljiv način. Kako sam ja u jednu kafanu dolazila najviše sa lezbejskim društvom, pevačica mi je jednom prilikom otpevala Breninu pesmu *Duge noge* menjajući stih „Uvek sama ili s devojkama“ u „Uvek sama ili s lezbejkama,“ a u vreme afere sa porno snimkom vladike Kačavende često se pevalo „pa i pop je živo biće pa voli mladiće.“

„Znamo šta se dešava“ je komunikacijski mig da akteri imaju zakulisni uvid u radnje i identitet drugih aktera, da su razotkrili strategiju „prolaska“ (Goffman 1963) druge grupe. Društvena bliskost ostvarena u kafani može se posmatrati kao rezultat zajedničke kognitivne dimenzije koja omogućava da svi ljudi u ovom prostoru budu prepoznati i kategorisani kao drukčiji, ali prihvatljivi, što je minimalno priznanje potrebno da bi se prevazišla udaljenost od drugih, koje omogućava, uz istovremeno uzajamno delovanje i ponašanje, da se grupa ne oseća otuđenom i nepoželjnom. „Znamo šta se dešava“ je kognitivna spojnica koja, dok uspostavlja bliskost, istovremeno diferencira „zaštitnike“ i „ranjive“.

Ekonomski aspekti rada u ugostiteljstvu, iliti „rad za pare i bakšiš“, su ono što čini izvođače i radnike u ugostiteljstvu moralno sumnjivim. Tako se s podozrenjem gleda i na njihovo zaštitničko ponašanje prema potencijalno ranjivim grupama gostiju. Moji LGBTQ sagovornici, neki od njih u isto vreme članovi ili simpatizeri levičarskih pokreta i grupa, su to uglavnom cenili jer „ljudi moraju da rade svoj posao, i vidiš kako su profi, cene svoje goste“. Među sagovornicima sa kojima sam često išla u kafanu je planula diskusija (u neformalnom setingu) jer se pojavio kontinuum reakcija i objašnjenja, od onih koji su otpisivali zaštitnički stav muzičara maksimumom „muzičari bi sve radili za pare“, do onih koji cene integritet koji muzičari pokazuju u zaštiti gostiju percipiranih kao ranjivih u odnosu na druge goste, finansijski i fizički nadmoćne, u potencijalno konfliktnim situacijama. Prva grupa, bliža skeptičnom kraju spektra, je optužila drugu za patronizujući stav prema muzičarima, pa i navijačima (eto još jednog razloga što označavanje gostiju kao patrona, a muzičara kao klijenata ne stoji; uz to, ako pružaju zaštitu, onda su oni u neku ruku patroni). Kako je rekla jedna iz prve grupe:

„E sad, samo zato što nas nisu pobili, treba valjda u dupe da ih ljubimo... ako im se ne

gadi. Dabome da nam pomažu dok god oni ostaju glavni (Koji oni?) Pa heteroseksualci, ovi, muzikanti, konobari. Mi smo valjda neki jadnici... a ovi što im se zbog toga u dupe uvlače, prave se to je to, radnička klasa je dokazala da je tolerantna... ma idi, molim te. Čist patronizam, kao, to je najviše što od radničke klase možemo dobiti, oni nisu u stanju više, pa da budemo srećni i tapšemo ih po glavi... *good dog, sit.*“

Upravo, kafana i jeste tržišni prostor, u kom bukvalno vlada deviza „Koliko para, toliko muzike.“ U njoj ima političkog potencijala jer se na jednom mestu nalaze subjekti toliko različitih kategorija i stupaju u odnose u koje ne bi u svakodnevnim okolnostima. Ipak, to nije potpuno karnevaleskno izvrtnje uloga niti planska, temeljna subverzija normi.

Kafana je prostor različitosti i tenzija u kojem su, kao i u gej klubu, vidljive i isprobavaju se različite telesne konfiguracije, od kojih neke ostaju u vrlo normativnom registru (v. Dimitrov 2014, 222). Štaviše, hiperbolisanje norme postaje strategija subverzije. Često u plesu gejevi i lezbejke simuliraju heteroseksualne parove. To je s jedne strane Gofmanova strategija „prolaska“, međutim, računa se i na efekat prećutnog deljenog znanja sa drugim akterima da je to simulacija. Kako mi je rekao neko od drugih gostiju, „mi sve znamo, ali oni toliko dobro đuskaju, super ih je gledati kako se zajebavaju.“

Cirkulacija pogleda onemogućuje izdvajanje bilo koje pozicije kao bezbedne i „imune“ na poglede drugih. Tako potencijalno nasilna grupa navijača zazire od procene lezbejskih “gradskih riba” i čuvaju se “da ne ispadnu seljaci”. Kao i u gej klubu, u prostoru kafane nijednoj poziciji nije zajamčena privilegija kontrole niti pak zaštićen i neizložen pogled “s olimpske visine”. Kroz druženje i terenski rad sa raznim manjim grupama u kafani primetila sam različite eksplicitne antagonizme i suptilne procese nadmetanja koji se odigravaju kroz fragmentarnu procenu/obezvređivanje ili kroz ismevanja unutar mikro-društava, ali i mnogo simpatija između različitih grupa – gej ekipe i tinejdžera koji izaberu *Zlu kafanu* umesto *Miksera* u vreme održavanja festivala samo nekoliko metara dalje, grupe lezbejki i majke koja je došla da se provede sa tri maloletne ćerke itd - čak, eto, i gejeva i navijača. To je bahtinovski, karnevaleski prostor u kom su uloge donekle izvrnute u odnosu na svakodnevni život, osim što je za kafanske radnike to njihova svakodnevnica. Statusne hijerarhije u kafani donekle

predstavljaju inverziju standardnih društvenih normi. Glavne odluke donose muzičari i konobari koji su inače marginalizovani u odnosu na one goste koji su iz više klase.

Nakon ovakvih interakcija u društvenom prostoru kafane, relacije među subjektima i grupama se menjaju, ma koliko te izmene bile shvatane kao molekularne (Jackson 2004), a kafanska heterotopija kao privremena autonomna zona (Bey 1991). Nema nikakve garancije da će se one spojiti sa habitusom svakodnevnog života. Izlazak iz kafane vraća osobu svakodnevnim navikama i normama rodno i klasno podeljenog društva. Ali, kako kažu moji sagovornici, barem se osećaju “normalno i veselo, i baš bude tih lepih susreta koje ne očekuju svi“, a ponavljanje interakcija dovodi do promene u habitusu (Burdije 1999).<sup>199</sup> Muzika i zvuk čulno mobilišu ljude, i to intenzivno, i kako kaže Ana Hofman, „ova 'afektivna društvenost' (Raffles 2002), iako je samo privremena, omogućava društvene veze koje pre početka iskustva zvuka nisu postojale (Ouashkin 2011, 255). Upravo ovakvo oblikovanje prostorno - vremenskih kolektiviteta kroz zvučni afekt potvrđuje mogućnost kreiranja političkih subjektiviteta izvan ustaljenih identitetskih politika“ (Hofman 2016, 172).

Moram da naglasim da ovo nije romantična vizija društvenih prostora “revolucije koja kreće iz kafane”, tačnije njihovog pozicioniranja i interpretacije s one strane logike isključivanja. Logika isključivanja je itekako prisutna, budući da se u ovom kvazi-egalitarnom prostoru margine reprodukuju postojeće i zasnivaju nove statusne hijerarhije, iako nisu uvek bazirane na istim privilegijama kao u normativnom društvenom prostoru (na primer, dinamika odnosa moći između kelnera navijača i gošći, lezbejki umetnica). Na kraju krajeva, ovo i jeste deo normativnog društvenog prostora; pa neka je i njegovo simboličko dno.

---

199 Kako je rekla jedna sagovornica: „Ma ja se kad izlazim sa prijateljima ne osećam ni marginalizovano ni ugroženo... videla si da nam svi govore da znaju šta se dešava, ali je to u redu... ma pevačica nas štiti... (drugi sagovornik dobacuje: pa kad ostavljamo mastan bakšiš!) Čuti bre... nije uopšte ni da se krijemo ni pretvaramo... Ma one dve su se ljubile nasred *Zle kafane!* Ali onda dođe ovaj Prajd i frka i ne smeš proći ulicom...“

## 7.5. „Šta će ti pevačica, pitam te pred ljudima“: privatni život kafanskih muzičara

U socijalizmu su se poznate pevačice trudile da otelovljavaju socijalistički koncept majke-radnice, dakle da budu i ostvarene majke i supruge u skladu sa patrijarhalnim obrascima, i umetnice u isto vreme (Hofman 2010, 155). Postavljene osnove označiteljskih praksi u socijalizmu, tj. majka-radnica, donekle funkcionišu i danas kao ideal kome treba težiti, po narativima mojih sagovornica.

Moje sagovornice su se trudile da istaknu da su njihove kćeri školovane, odnosno školovanije od njih, i da rade poslove koji se smatraju poštenim. Dve su istakle da su im kćeri talentovane za pevanje, ali da im nikad ne bi dozvolile ni preporučile da budu pevačice. Većina njih su ranije bile udate za muzičare koji su svirali u bendovima sa kojima su nastupale, po dva puta, i sve su bile razvedene i imale po jednu ćerku. Jedna mi je rekla:

„Ti da bi radio ovo i trajao ovoliko koliko ja trajem, tebi mora sve kod kuće da bude u redu. Sve da bude u redu: sa roditeljima, deca da nemaju problema u školi, ama baš sve. Ali najvažnije: u braku ne možeš biti. Ne možeš nikako. Ja vidiš ovako kad radim po celu noć, ja onda kad dođem kući, muž hoće da bude sa mnom, a ja možda mogu da mu posvetim pola sata i onda hoću da spavam. Ne može to tako da traje. Inače, ja sam to videla. Ako nešto nije u redu, pevačice lako skliznu u alkoholizam. A onda i u prostituciju.“

„Ma, znaš onu pesmu *Šta će ti pevačica, pitam te pred ljudima, sreću nisam donela ni sebi ni drugima...* E tako ti je s nama.“

„Znaš šta, neće nijedan da te ženi kad si pevačica, pa to ti je. Ove kolege te kao razumeju, pa zajedno ste stalno, pa ti treba zaštita, pa... eto. A onda tek oni, joj. Te ti si kurva, te gledao te onaj, te gledao te onaj. Džaba ja kažem – šta mogu što me gleda, nije zabranjeno. Kaže, da sediš kod kuće kao svaka čestita žena, ne bi te gledali. A od čega bismo onda živeli, budalo. I tako, stalno u krug, dok ne pukne.“

Sa muževima koji su iz iste, muzičke profesije, postojale su tri vrste problema.

Jedan je bila njihova ljubomora, što na muškarce u kafani što na karijeru partnerki, drugi životni ritam muzičara – odnosno često uplovljavanje u alkoholizam, i treći to što nisu hteli da im žene budu pevačice. Ustvari, kako su neke od njih svoje narative oblikovale kao priču zašto nisu postale poznate, uvek je uzrok bio neki muškarac, uglavnom muž muzičar.

Jedna mi je rekla da ju je drugi muž, jedan od najpoznatijih turbofolk kompozitora devedesetih, Zlaja Timotić, uništio karijeru, pošto joj nije dao da radi, odnosno izrazio preferencu da mu žena ne bude pevačica, a onda je ostavio zbog slavne pevačice Vesne Zmijanac.

„Ja sam rekla - dobro. Ipak je on veći talenat. Ja ću sve za njega. Mnogo sam ga volela. I nije mogao da ima dece, pa sam mislila da mu učinim bar toliko... on je tad sa Futom radio (kraj osamdesetih, početak devedesetih, prim. M. M.) Njih dvojica nisu imali studio, pa ih je uzeo Željko Mitrović. On je tad to otvorio (studio Pink, M.M), uložio on i roditelji njegove tadašnje žene Sonje tj. Hani. Nas dve smo postale dobre drugarice, a i oni su bili dobri. Tad su puno zarađivali, nisu nikakav porez plaćali. Tek 1995. se pojavila neka komisija... a i tu se znalo. Naplate ploču 300 000 maraka, a kažu 5-10. I ko im šta može? Hajde dokaži! Tu nije bilo ugovora, sve na ruke. I trebalo je da se uselimo u kuću na Bežaniji sve četvoro zajedno, da ima dva ulaza. Ali Željko je tad već bio sa Milicom (Pašić, prim. M.M), ali on je njoj bar ostavio taj studio, a ovaj meni, jednog dana nađem prazan stan, on otišao sa Vesnom... a što sam ja uložila svojih 100 000 maraka u njegovu opremu, ništa. On nije ništa imao, ja donela tu uštedevinu iz Toronta što sam pevala. Ja posle 3 godine nisam pevala. Nisam mogla. Plaćao mi je on alimentaciju, 300 maraka mesečno. To tad nije ni bilo loše. (...) Ja sam neka vrsta umetnika, to što nisam snimila ploču... ustvari jesam, mene je moj muž isplatio kroz brak jednim projektom koji nije izašao. Ali je spremljen, to može neko da baci na internet i to već kol'ko vremena nikako da uradim. Moji fanovi, vi deca što me vole i pratite u svaku kafanu, vas pedesetak, bilo bi lepo da čujete što sam snimila... nije mi žao, mada gledam na to s tugom, ali s obzirom na to da sam htela muža koga sam htela, ja sam morala to da platim. Ja sam platila cifru, platila sam što sam izgubila toliki novac, i platila sam što nisam bila ni mala zvezdica. Samo sam dotakla zvezde pored njega i na kraju dotakla dno dna. (...) Nije on bitan, ustvari bitan je jer bez njega ko zna gde bih bila. A on, eno ga na Bežaniji, nema dece i dalje. Bez njega, ne bih bila Vesna (Zmijanac, prim. M.M.), ali bila bih Cakana! Toliko bih mogla.“

Moje sagovornice su birale osnažujuće elemente iz diskurzivnog repertoara koji im je na raspoloaganju, a to su diskursi majke i poštene radnice, ali i uspešne

preduzetnice, koje uspešno pregovaraju sa mušterijama, koje su zaradile stanove, plaćale doprinose dok se moglo, a ne libe se rada ni kad prestanu da pevaju.

Koncept tranzicijskog žrtvenog mikromatrijarhata koji je lansirala Marina Blagojević (2000a) je donekle primenljiv ovde. Važno je podvući da transformacije rodni uloga, koje se obično podvode po kategoriju retradicionalizacije, nisu samo rezultat delovanja nacionalističkih diskursa koji su označili „žene kao majke nacije“, kako se najčešće isticalo, nego su i posledica nezaposlenosti žena i prekarnosti na tržištu rada (v. Bonfiglioli 2013). Ovi kulturni i materijalni elementi zajedno konstituišu nove postsocijalističke rodne režime u postjugoslovenskom prostoru. Slučaj Srbije se može uporediti sa Hrvatskom, za koju su karakteristični „kraj emancipacije dostignute radnim pregalaštvom i vrednovanjem rada, koju zamenjuje 'mejnstrimizovanje' roda, kao i masovna nezaposlenost praćena ambivalentno komplementarnim diskursima repatrijarhalizacije i konzumerizma, rehistijanizacije i seksizma“ (Jambrešić-Kirin i Blagaić 2013, 47). Devaluacija ženskog rada i prekarnost žena na tržištu rada dovodi do sve veće zavisnosti žena od proširene porodice. Kako su приметili naučnici, važnost porodičnih mreža u neformalnim ekonomskim praksama bila je uobičajena i za socijalizam (Rubić 2013). U postsocijalizmu, međutim, kad je sigurnost dobijanja i zadržavanja posla uzdrmana u potpunosti, porodice – kao i neformalne ekonomske prakse – imaju još veći značaj za svakodnevni opstanak (up. Milić 2002; Milić i Bolčić 2002). Međutim, ako su porodice, kao u slučaju mojih sagovornica, prvenstveno oslonjene na njih, dešava se da nema ama baš nikakve mreže podrške. Dolazi do skoro potpunog povlačenja društva odnosno države iz regulisanja i pomoći u njihovim aktivnostima, i sva krivica i odgovornost se individualizuju.

\*\*\*

Kako je rad važan element konstrukcije identiteta, rad pevača i pevačica i živa praksa komunikacije sa publikom odnosno mušterijama su bili u fokusu ovog poglavlja.



Svrha ovog poglavlja je bila višestruka: ukazivanje da profesionalno bavljenje novim oblicima narodne i pop-folk muzike ne podrazumeva i jednakost klasnih pozicija, poređenje rada muškaraca i žena u uslužnim delatnostima, poređenje rada u socijalizmu i postsocijalizmu, ispitivanje interakcije sa publikom u nastupima uživo i rodni implikacija iste, praksa konzumacije muzike uživo iz perspektive publike odnosno gostiju u kafani.

Kako se ostala poglavlja uglavnom bave afirmisanim izvođačima, tzv. estradnim radnicima, i reakcijama publike na njih, u ovom sam se pozabavila profesionalnim muzičarima tj. pevačima i pevačicama koji ne rade na estradi, već u uslužnim delatnostima. Svrha toga je ukazivanje na heterogenost klasnih pozicija izvođača nove narodne i pop-folk muzike, odnosno da se ne može govoriti o jedinstvenom i homogenom modelu rodni identiteta ovih izvođača, između ostalog, i zbog klasne raznolikosti. Takođe, njihov rad nije isti, a opet, postoje i paralele, pogotovu u načinu komunikacije sa publikom, pa se rad kafanskih izvođača u nekim aspektima može uzeti i kao paradigma „žive“ prakse muzičkog rada i interakcije sa publikom u novoj narodnoj i pop-folk muzici inače. Uostalom, mnogi estradni radnici moraju da nastupaju po kafanama i drugim ugostiteljskim objektima da bi uopšte imali stalan izvor prihoda, pošto u doba besplatnog slušanja muzike na internetu ne mogu da žive od prodaje albuma. Potpuno napuštanje kafana sebi mogu da dozvole samo velike zvezde kao Ceca Ražnatović; mada i ona povremeno odrađuje „tezge“, iako je to više u formi koncerata na gradskim trgovima za Novu godinu, a ako su u pitanju ugostiteljski objekti, oni su u inostranstvu. Ipak, uspešni estradni radnici ne moraju svaki dan da nastupaju u kafanama da bi preživeli, kao moji sagovornici. Takođe, honorari su viši, i radi se za ugovoreni honorar, a ne samo za bakšiš. Moji sagovornici su u potpuno prekarnoj poziciji.

Direktna komunikacija sa gostima, somatske i afektivne tehnike koje koriste u radu, postaju označitelji stigmatizacije pevačica. Kako kaže Hofman, „socijalna kategorija kafanske pevačice najbolje oslikava istoriju marginalizacije i obezvređivanja profesionalnih zabavljača koji su aktivni u uslužnom sektoru“ (Hofman 2015, 13). Njihov posao se percipira kao blizak prostituciji, i one se trude da se ograde od ovakvog

koncepta, uglavnom kroz narative poštene radnice i majke.

Neke odlike muzičkog rada ga čine posebno teškim za žene: prekarnost, rad u neformalnom sektoru ili samozaposlenost, noćni rad, često nedefinirani radni sati, mobilnost (putovanje kao zahtev posla, uključujući odlaske u inostranstvo), direktni kontakt sa gostima u kafanama, restoranima i hotelima, učestala odvojenost od porodice, u slučaju mojih sagovornica često kombinovana sa potpunom finansijskom zavisnošću porodice od njih. Ipak, on je u finansijskom pogledu ponekad isplativiji za njih nego za muške kolege, jer dobijaju veći bakšiš, i on se ne deli uvek jednako među članovima orkestra.

Kako piše Hofman, u socijalističkom periodu u Jugoslaviji su dva osnovna oblika rada u profesionalnom bavljenju muzikom bili rad u “uslužnim delatnostima” (kafanama, restoranima i hotelima, nastupanje na slavljenjima u zajednici tj. svadbama, veridbama, krštenjima, ispraćajima u vojsku) i rad na takozvanoj estradi (koncertnim dvoranama, radiju, televiziji i diskografskoj industriji) (v. Hofman 2015). Međutim, takvu podelu je bilo teško održati u praksi, jer su čak i kad su postali priznati muzičari i zvezde mnogi izvođači zadržali snažne veze sa uslužnim radom. Ukratko, mera uspeha je bilo snimanje albuma, pojavljivanje na televiziji i napuštanje kafane, ali opet, napuštanje kafane za mnoge nikad nije bilo kompletno, jer je ona donosila toliko dodatnih prihoda, a rad u uslužnim delatnostima nisu napuštale čak ni najveće zvezde. Ako nisu pevale na svadbama, ispraćajima i u kafani, onda su, kao Lepa Brena, pevale u skupim hotelima i na privatnim zabavama funkcionera. Sudeći po tekstovima Ane Hofman, rekla bih da ona smatra da razlika u radu afirmisanih i neafirmisanih muzičara nije bila drastična, pa je tako uzela materijal iz novinskih intervju sa poznatim pevačicama kao osnovu za primer kafanskog rada svih pevačica, bez velikih distinkcija između poznatih i nepoznatih (Hofman 2010; 2015).

Ova praksa rada u uslužnim delatnostima i za poznate i za nepoznate muzičare opstaje i dan-danas, ali jaz između najvećih estradnih zvezda i neafirmisanih kafanskih radnika se produbio, u klasnom smislu, naravno finansijskom, a i u pogledu načina rada; ipak, pomenute paralele svakako opstaju.

Afektivni rad je u današnje vreme ključan za kapitalističku proizvodnju

vrednosti, ali u socijalističkoj Jugoslaviji je, kako kaže Hofman, muzički rad bio cenjeniji ako je bio povezan sa “neprivrednom delatnošću” u skladu sa kanonom nekomercijalizovane socijalističke kulture (Hofman 2015), koju ona postavlja kao skoro potpuno larpurlartističku. To možda jeste bio zvanični diskurs visoke kulture, ali nisam sigurna da je tako bilo u ugostiteljskoj praksi. Vrednovanje rada/performansa kafanskih muzičara je proporcionalno intenzitetu afektivne atmosfere koju stvaraju, a ne iskrenosti i „čistoti“ emocije unete u izvođenje.

Prekarnost je definitivna konstanta rada kafanskih muzičara, ali u socijalističkoj Jugoslaviji su moji sagovornici češće imali radne ugovore dok su danas potpuno prepušteni neformalnom sektoru. Zapravo, oni su se sa potpuno prekarnim i neformalnim radom prvi put sreli u inostranstvu, kad su pevali u kafanama u dijaspori, uglavnom u zapadnoj Evropi, Kanadi, SAD i Australiji, a ne u Jugoslaviji.

Samozaposlenost je i tad bila uveliko prisutna, ali su mnogo češće uplaćivali sebi doprinose nego danas. Zapravo, model fleksibilnog radnika je već dugo prisutan u uslužnim delatnostima, i nametao se u ugostiteljskoj praksi, ali ne i u zvaničnom diskursu socijalističke Jugoslavije. Danas se on, međutim, forsira kao idealan, pogotovu za žene. Fleksibilnost rada se nameće i u formalnom, a pogotovu neformalnom sektoru gde su moji sagovornici aktivni. Upravo, ako im je rad zakonski regulisan (tj. ako su članovi udruženja i uplaćuju sebi doprinose), onda je to po odredbama Zakona u radu koji se odnosi na umetnike tj. radnike u kulturi, ali ako nije, onda se neformalno reguliše po pravilima ugostiteljskog sektora odnosno konkretnih objekata gde rade (dakle pregovorima sa gazdama i mušterijama, preko nadnica, bakšiša itd).

Važna razlika u odnosu na iskustvo mojih sagovornika u socijalističkoj Jugoslaviji je i etnonacionalno mapiranje kafana, pogotovu u dijaspori. Zapravo, propast jugoslavenskog multikulturalizma su više osetili radeći u dijaspori nego „kod kuće“. Rad u inostranstvu se često doživljava kao mesto sigurnosti, iako to nije bio ni u kom pogledu. Često im je bila ugrožena fizička sigurnost, zbog etnonacionalnih razmirica gostiju iz bivše Jugoslavije, ali i drugih delova sveta. Međutim, nije bilo ni sigurnosti u pogledu prijama i prihoda, ali je finansijska kompenzacija za to, po njihovoj percepciji, sve nadoknađivala.

Kada je reč o rodnim identitetima gostiju kafane, tamo je sve više žena. Oblikovanje kolektiviteta kroz zvučni afekt potvrđuje mogućnost kreiranja političkih subjektiviteta izvan ustaljenih identitetskih politika. Ali, logika isključivanja postoji i ovde, iako nije uvek istovetna onoj iz svakodnevnog života.

## **8. BALKAN, EVROPSKE INTEGRACIJE I RODNI IDENTITETI U POP-FOLK MUZICI**

Predsednički izbori i Miloševićevo hapšenje u Srbiji i Tuđmanova smrt u Hrvatskoj 2000. godine označili su smenu političkih režima koja je implicirala smenu političkih agendi. Na centralnoj poziciji javnog diskursa naciju zamenjuju evropske integracije, kao najvažniji politički narativ i proklamovani strateški cilj političkih snaga na vlasti. To je značilo i deklarativno prihvatanje i promovisanje onoga što se u javnosti često naziva „evropskim vrednostima“, a podrazumeva “toleranciju, demokratiju, multikulturalizam i 'modernost' kao dokaze 'evropejstva” (Greenberg 2006, 324).

Ako se evropeizacija shvati kao „proces konstrukcije, difuzije i institucionalizacije formalnih i neformalnih pravila, procedura, paradigmi politika, stilova, 'načina na koje se stvari rade' i zajedničkih uverenja i normi, koje su najpre definisane i konsolidovane unutar EU, a zatim inkorporirane u logiku lokalnog diskursa, identiteta, političkih struktura i javnih politika“ (Radaelli 2003, 30), to znači da se ovaj proces ne može postaviti kao jednosmerna i linearna transmisija, nego on podrazumeva dvosmernost i interakciju. Kako kaže Grinberg, “rapidne društvene promene i ekonomska transformacija izazivaju izvesnu dozu nesigurnosti u odnosu na kategorije svakodnevnog života i identifikacije” (Greenberg 2006, 323). U tom smislu, promovisanje “evropskih vrednosti” je u nekim sferama nailazilo na konfuziju, otpor i kontradiskurse. Popularna kultura nije imuna na to.

Otuda se i popularna kultura mora analizirati u kontekstu ambivalentnog odnosa prema evropskim integracijama, koje se odigravaju u okviru potpune strukturne nejednakosti, u kom je odgovornost prilagođavanja skoro u potpunosti na „mlađem“ partneru tj. Balkanu, od kog se očekuje da se adaptira određenim standardima „evropskih vrednosti“ i ponašanja (v. Archer 2012a; Busch and Krzyzanowski 2007; Hammond 2006; Melegh 2006; Obad 2008; Радовић 2009, 2007; Petrović 2009a, 2014). Asimetrični odnosi balkanskih država i evropskog “jezgra” se dalje odražavaju i reprodukuju u nacionalnim političkim diskursima i simboličkim balkanskim

hijerarhijama (v. Bakić Hayden and Hayden 1992; Fleming 1997; Lindstrom 2003; Listhaug, Ramet and Dulić 2011; Petrović 2009b; Прелић 2006; Velikonja 2005; Volcic 2005). Ovo treba imati u vidu kada se analizira popularnost modernizovanih formi folk muzike, koju su, kako smo videli u delu o pristupima i diskursima o ovoj muzici, proevropske političke elite na Balkanu često predstavljale kao inkompatibilnu sa “evropskim vrednostima”.

### **8.1. Popularnost pop-folk muzike u postjugoslovenskom i balkanskom kulturnom prostoru**

U duhu insistiranja na dobrosusedskim odnosima kao dela nove, evropeizacijske političke agende, balkanske države su počele da forsiraju kooperaciju na nivou regiona, i to prvenstveno ekonomsku. Jedan od glavnih ciljeva Procesu stabilizacije i pridruživanja je ohrabrivanje zemalja Zapadnog Balkana (praktično, postjugoslovenskih zemalja) da se „ponašaju jedne prema drugima i saraduju jedna s drugom na sličan način kao EU članice.”<sup>200</sup> Zajednički interesi i saradnja na raznim poljima bi trebalo da predstavljaju deo “zajedničke evropske budućnosti”.<sup>201</sup> U isto vreme, došlo je do zaokreta u političkoj retorici koja insistira na novoj, aktivnijoj ulozi zemalja regiona u regionalnoj saradnji van konteksta Evropske unije. Novi politički diskursi postjugoslovenskih zemalja uključuju sliku Zapadnog Balkana kao regiona koji bi trebalo da se osloni na sopstvene kapacitete i kakvu-takvu koheziju.

Međutim, ovakve prakse i diskursi regionalizma zaostaju za poljem popularne kulture, u kojoj se aktivnosti razmene uveliko praktikuju na neformalnom nivou (v. Bejker 2007; 2011; Hofman 2014). Naime, rat je rasturio jedinstveno jugoslovensko muzičko tržište i obustavio saradnju bivših jugoslovenskih republika na institucionalnom nivou, uključujući formalnu distribuciju i koncertne aktivnosti.

200 [http://ec.europa.eu/enlargement/enlargement\\_process/accession\\_process/how\\_does\\_a\\_country\\_join\\_the\\_eu/sap/history\\_en.htm](http://ec.europa.eu/enlargement/enlargement_process/accession_process/how_does_a_country_join_the_eu/sap/history_en.htm)

201 Slični narativi postoje i u balkanskim EU članicama koje nisu bile deo Jugoslavije, dakle Rumuniji i Bugarskoj, gde je akcenat, kako ističe Dona Bjukenen, na regionalnim ekonomskim i političkim projektima, i novom razumevanju “susedske saradnje” u regionu, kao strategiji da se nađe “balkansko rešenje za balkanske probleme” (Buchanan 2007, 228).

Muzičke aktivnosti, saradnja i distribucija preko nacionalnih granica su održavane putem šverca, ilegalne trgovine, „krađe“ i apropijacije<sup>202</sup> (Bejker 2011, 170-174). Generalno, tokom devedesetih godina prošlog veka nije bilo mnogo interesovanja za uspostavljanje formalnih kontakata i saradnje, niti za kreiranje pozitivne slike Balkana na nivou zvanične kulturne politike.

Dok je balkanska muzika postajala ekstremno popularna na Zapadu, muzička tržišta samog Balkana su ostajala relativno izlovana, uprkos živim neformalnim vezama, uglavnom zahvaljujući tendenciji nacionalnih elita da vode nacionalno orijentisane kulturne politike (Kiossev 2002, 181), a i da pokušavaju da preko muzike uspostave nacionalne kulturne modele (Bejker 2011). Kako zapaža Ana Hofman, balkanski muzički brend ili kako se poslednjih godina kaže, *Balkan Beats*, nikad nije imao mnogo uticaja na sam region, a pogotovu ne na regionalnu saradnju (Hofman 2014, 42-3). Kako kaže Martin Stouks, zvezde/izvođači kao što je Goran Bregović, koji su glavni sinonimi za balkansku muziku na *world music* sceni, tokom devedesetih i početkom dvehiljaditih godina nisu imali mnogo uticaja na sam region (Stokes 2007, 328). Iako su saradivali sa muzičarima iz regiona, oni nisu imali nameru da podrže zajedničko regionalno tržište ili transbalkanski brend popularne muzike. Kako kaže Aleksandra Marković, “balkanske muzičke zvezde su više ciljale na zapadno tržište nego na sam Balkan” (Marković 2008, 12). Bregović i Boban Marković su se poigrali pozitivnim stereotipima i diskursima autobalkanizacije kako bi promovisali svoj rad na međunarodnom muzičkom tržištu (Hofman 2014, 43). Zapravo, oni su među malobrojnim vrhunski rangiranim izvođačima *Balkan Beats* koji kreiraju ovaj dominantni diskurs reprezentacije i ubiraju profit od toga. Kako navodi Marković, u intervjuima i javnim nastupima oni su se oslanjali na balkansku multikulturalnost i „muzički *melting pot*“ (Marković 2008, 14), kao i, kako smatra Hofman, na već postojeću soničnu imaginaciju Balkana ne bi li ponudili “politički korektan” muzički proizvod (Hofman 2014, 43). Oni su u sliku nasilnih balkanskih zemalja koja je preovladavala na Zapadu devedesetih uneli “pozitivne” aspekte “multikulturalnosti *par excellence*”, „autentičnosti”, “spontanosti”, “čistih emocija” (Čolović 2008, 117). Ove

---

202 Tokom devedesetih, a i kasnije, krađa odnosno apropijacija muzičkih dela bez plaćanja autorskih prava je bila dosta uobičajena praksa među balkanskim izvođačima.

strategije se vezuju za promociju žanrova *world music*, koje se reklamiraju kao strogo bazirane na “autentičnoj” tradicionalnoj muzici i “starim zvucima” zaboravljenim u modernom životu. One se takođe razvezuju od preciznih prostornih i vremenskih označitelja, ili kako kažu Konel i Gibson, zasnivaju se na izvesnoj deteritorijalizaciji mesta i vremena (Connell and Gibson 2004, 342). Pišući o Turskoj i Sezenu Aksuu, Gumpert definiše ovaj “pomalo i bezbedno egzotični” žanr kao postmoderni orijentalizam, neku vrstu autoorijentalizma (Gumpert 2007, 151). Hutnikovo zapažanje da preko fenomena kao što je *world music* kulturna industrija prodaje ideju kulturnog purizma i kulturnih hibrida kao robu (Hutnyk 2006) može se primeniti i na balkansku varijantu: s jedne strane insistira se na čistoti, neuprljanosti autentičnog drevnog zvuka uticajem vremena, a sa druge na izvesnom balkanskom, pa i globalnom sinkretizmu, na bezbedno poznatom, a opet dovoljno egzotičnom zvuku i njegovom „pakovanju“.

Kako navodi Čolović, u samom regionu ovi projekti nisu imali mnogo uspeha i uglavnom su imali odjeka samo kod “urbanih elita”, obrazovanih ljudi u gradovima (Čolović 2004, 62; 2006). Međutim, njegova zapažanja se odnose na sam početak dvehiljaditih godina, dakle na stanje neposredno nakon pada Slobodana Miloševića. U to vreme, kako sam navela ranije u tekstu, „narodnjaci“ su smatrani simbolom prethodnog režima i „nacionalističkog kiča“ i kao takvi bili nepoželjni u rebrandiranju kulturnog identiteta Srbije. Sa druge strane, tražena je prihvatljiva forma zasnovana na „autentičnom narodnom zvuku“ koja bi bila prihvatljiva za „predstavljanje u svetu“, a privlačna i urbanoj publici, onoj čija je parola tokom protesta devedesetih bila „Beograd je svet“.<sup>203</sup> Na RTS-u je intenzivno promovisan album Biljane Krstić *Bistrik* i neka druga izdanja PGP RTS-a. Čak je i B92, koji je tokom devedesetih slovio za antirežimski radio i televiziju, 2002. izdao dupli CD sa *world music* nazvan *Serbia Sounds Global*. U tom smislu, Srbija s početka dvehiljaditih godina predstavlja zanimljiv i verovatno jedinstven slučaj na Balkanu da je *world music*, bar od strane tvoraca kulturne politike, brendirana kao kulturno poželjna za domaće tržište – ali se svejedno nije „primila“ kod publike. Ona je praktično bila deo identitetskog projekta i kulturne politike, ali efemernog karaktera.

---

203 Jelena Jovanović (2004) piše o tome kako je u ovom periodu muzika percipirana kao autentična seoska, „prava narodna“, doživela uspeh u gradovima, a Marija Ristivojević (2014) na primeru *world music* pokazuje kako se redefiniše pojam tradicije u lokalnim narativima.



Takođe se ne bih složila sa da Bregovićev *world music* opus nije imao uspeha u regionu ili da ga je imao samo kod „urbanih elita“, jer je njegov solistički rad itekako imao odjeka u samom regionu, tj. zemljama bivše Jugoslavije, mada uglavnom zahvaljujući prethodno postignutoj slavi sa bendom *Bijelo dugme* sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, ali i uspehu filmova Emira Kusturice za koje je radio muziku. Takođe, popularnost njegovog rada je zasnovana i na korišćenju dobro poznatih melodija sa Balkana. Sa druge strane, „urbane elite“ u Srbiji imaju u najmanju ruku ambivalentan odnos prema njemu zbog ovog preuzimanja. Smatraju ga „kradljivcem“, tvorcem „pastirskog roka“, pretečom turbofolka itd, tako da mislim da je Čolovićevo tvrdnja o popularnosti *world music* kod „urbanih elita“, bar u Bregovićevom slučaju, upitna. Kako navodi Ana Hofman, on je poznat u Turskoj, Bugarskoj i Rumuniji kao renomirani *world music* izvođač, ali se njegova muzika smatra proizvodom namenjenim Zapadu, a ne tržištima ovih zemalja (Hofman 2014, 44). Dodala bih da je on, međutim, sredinom devedesetih bio jako popularan u Grčkoj, dovoljno da drži solističke koncerte.

Lokalni muzički žanrovi kao turbofolk, *chalga* ili *manele* su mnogo popularniji u regionu nego *Balkan Beats* ili druge varijante *world music*. Kako kaže Tomić, “Dok balkanske ‘world music’ zvezde grade svoje internacionalne karijere, domaća publika, ili bar njen veći deo, sa užitkom konzumira novokomponovane i elektronske verzije lokalnih muzika” (Tomić 2002, 324). U prilog nedostatku popularnosti izvođača balkanske *world music* kod domaće publike govori i činjenica da se njihova publika na koncertima u inostranstvu uglavnom sastoji od ljudi iz zemalja zapadne Evrope i da se ovaj žanr (a posebno *Balkan Beats*) skoro nikad ne sluša u balkanskoj dijaspori (Silverman 2012, 247). Ipak, slažem se sa Hofman da ne postoji oštra polarizacija zapadnih i balkanskih tržišta, kao ni monolitna forma bilo kojeg od njih. Kako ona navodi, poslednjih godina su se promenile reprezentacione strategije balkanske *world music* u regionu (Hofman 2014, 44). Naime, velike zvezde kao DJ Shantel nastupaju zajedno sa domaćim “originalima”,<sup>204</sup> ali to i dalje ne postaje ekstremno popularna muzička praksa na Balkanu.

Pop-folk forme su mnogo popularnije u samom regionu nego što je to *world*

---

204 DJ Shantel je nastupao na Festivalu trubača u Guči 2011. Ovo definitivno nije događaj samo za urbanu obrazovanu publiku.

*music*. One imaju sasvim dovoljno međusobnih sličnosti da bi se moglo govoriti o nekakvom zajedničkom balkanskom muzičkom izrazu baziranom na njima. Međutim, one nikad nisu korišćene u planskim pokušajima izgradnje pozitivne slike Balkana ili postjugoslovenskog prostora. Ana Hofman navodi primer Balkanskih muzičkih nagrada koje su ustanovljene u Bugarskoj 2011. kao pokušaj uspostavljanja regionalne kohezije muzičkog tržišta i zajedničkog imidža Balkana baziranog na pozitivnoj autobalkanizaciji. Međutim, ni na ovoj manifestaciji nije bilo mesta za pop-folk forme jer su, kako piše Hofman, smatrane isuviše otomanskim odnosno nedovoljno evropskim, a takođe je, kako ona dalje navodi, moguće da su isuviše asociirane sa autoritarnim režimima i nacionalizmima devedesetih, posebno srpskim (Hofman 2014, 55-6)<sup>205</sup>. Ipak, ovo je donekle problematična tvrdnja ako se ima u vidu da, kako piše Archer, u Rumuniji i Bugarskoj nije bilo kognitivne asocijacije ove vrste muzike i autoritarnih režima (Archer 2012a, 194). Pozivajući se na Rajsa, on navodi da je, naprotiv, jugoslovenski pop-folk smatran slobodom izbora pod Titovim režimom, koji je iz perspektive komunističke Bugarske i Rumunije izgledao izuzetno liberalan (Rice 2003, prema Archer 2012a, 194). Uz to, kako piše Hofman, sve do devedesetih Jugoslavija je bila neka vrsta muzičkog medijatora između socijalističkih zemalja kao što su Bugarska i Rumunija (i delimično Albanija) s jedne i Evrope i zapada s druge strane (Hofman 2014, 42).<sup>206</sup> U tom balansiraju između različitih strana u Hladnom ratu se i ogledala „jugoslovenska specifičnost“. Negativni diskursi o lokalnim (rumunskim i bugarskim) pop-folk formama tj. *chalgi* i *musica orientala* su se odnosili na „kvarenje nacionalnog identiteta“ i ugrožavanje evropske budućnosti (v. Archer 2012a; Beissinger 2008; Ivanova 2001; Levy 2002).

Razne modernizovane forme popularne muzike sa folk primesama prednjače u prekograničnoj kulturnoj razmeni Balkana, a pogotovu postjugoslovenskih država. Srbijanski pop-folk, odnosno turbofolk i post-turbofolk, je viđen kao epicentar ovih procesa. Uprkos stigmi srpskog nacionalizma, on je enormno popularan u drugim postjugoslovenskim državama, a njegove zvezde su među prvim i glavnim akterima

205 Ova manifestacija nije zaživela.

206 Ona takođe navodi i da se posle ratova devedesetih situacija obrnula pa su Bugarska i Rumunija postale „prozor na Zapad“ za zemlje bivše Jugoslavije, ali ja nisam sigurna u to. Iako su Bugarska i Rumunija EU članice, nisam baš ubeđena da ih stanovništvo postjugoslovenskih zemalja doživljava kao „evropskije“ ili superiorne u bilo kom smislu – eventualno kao one koje su „imale više sreće.“

kulturne razmene nakon rata, onoga što Tim Džuda naziva Jugosferom (Judah 2009; v. Archer 2012a). Neke istraživače to i dalje zbunjuje.

Volčić i Erjavec (2010) tumače turbofolk kao specifično srpski ratni fenomen, a njegovu popularnost u ostalim postjugoslovenskim društvima kao produkt komercijalizovanog srpskog nacionalizma koji je uspeo da se nametne navodno nepolitičnoj mladoj populaciji iz ostalih postjugoslovenskih društava. One su radile istraživanje u Hrvatskoj, Sloveniji i Makedoniji. U prve dve zemlje su organizovale fokus grupe u kojima je kriterijum bio da učesnice budu studentkinje, da ne budu srpskog porekla, i da vole Cecu. Njihovo istraživanje je zapravo bilo orijentisano samo na Cecu, kao jedinu predstavnicu turbofolka, i fokus grupe su diskutovale na tri osnovne teme zadate od strane istraživačica: šta Ceca za njih predstavlja, zašto je ona tako popularna odnosno zašto slušaju njenu muziku (za hrvatske studentkinje direktno – zašto je slušaju iako je ona motivisala srpske vojnike tokom rata), i u kojim prilikama to rade. Studentkinje su uglavnom odgovarale da je vole jer je ona „jedna od nas“, čiju muziku doživljavaju kao emotivnu podršku, a samu Cecu kao osnažujuću žensku figuru, lokalni pandan svetskim zvezdama (Volčić and Erjavec 2010, 110-117). „Lokalni“ i „mi“ su referirali na Balkan. Na osnovu ovoga, istraživačice su zaključile da omladina iz pomenutih zemalja voli turbofolk jer je nepolitična, iako je, sudeći po materijalu izloženom u člancima, ništa o politici nisu ni pitale, kao ni o turbofolku - sem o Ceci.

Već samo nametanje zajedničkog označitelja kao što je „turbofolk publika“ dovodi do reifikacije identiteta heterogenog mnoštva koje se razlikuje po raznim socijalnim parametrima, a generalizacija atributa kao nepolitičnost i do svojevrstne diskvalifikacije „omladine koja sluša turbofolk“ kao nespemne za „suočavanje sa prošlošću“, a onda konsekvntno i sa budućnošću. Deo materijala koji su istraživačice prikupile zaista pokazuje da neke Cecine hrvatske slušateljke negiraju njenu vezu sa srpskim nacionalizmom, ali se ne slažem sa Volčić i Erjavec da je razlog tome puko poricanje i potiskivanje. Ovaj argument je redukcionistički, kao što su i njihova definicija turbofolka i metodološki postupak.

Naime, Ketrin Bejker opisuje popularnost „cajki“<sup>207</sup> i narodnjačkih klubova

---

207 U Hrvatskoj je ovo kolokvijalni naziv za folk pevačice.

među hrvatskom omladinom kao pobunu mladih protiv onoga što su starije generacije zabranjivale tokom nacionalizacije hrvatske muzičke scene (Bejker 2011). Pavlovski, štaviše, smatra da je postao popularan upravo zbog cenzure (Pavlovsky 2014). Ali smatram da ni to nije sve, odnosno da se ne radi samo o uobičajenom mladalačkom revoltu protiv normi ukusa roditeljske generacije. Naravno, preterana racionalizacija pop-kulturnih preferenci publike takođe nema smisla, i muzička afilijacija nije svodiva na identifikacione relacije, pogotovu voljne i svesne, nego je i pitanje afekta. Ali takođe, mislim da se narativi njihovih sagovornica mogu uporediti sa narativima mojih sagovornika, studenata u Srbiji, koji ističu da su turbofolk muzičari zbog veze sa nacionalizmom, Miloševićem i ratom nastradali više nego političari aktivni u tom periodu koji su još uvek na vlasti, ili su bili opozicija Miloševiću i nacionalizmu pa kasnije razočarali glasače, uglavnom ekonomskom politikom. Takođe, navodili su da su muzičari stigmatizovani gore nego intelektualci „koji su nam doneli i opravdali tranziciju“, i da je, što se kažnjavanja muzičara tiče, „bilo dovoljno, bar u odnosu na ostale.“ Naravno, srpski studenti u odnosu na Cecu nisu u istom položaju kao hrvatski, ali mislim da po generacijskom parametru narativi distanciranja i sarkazma prema generaciji intelektualaca kojoj pripadaju istraživačice slično funkcionišu. Jansen je svojevremeno pisao da je urbana obrazovana publika u Srbiji i Hrvatskoj otvorena za domaću muziku baziranu na folk motivima samo kad ova zadobije auru zapadnog brenda („label“) i tako se pokaže vrednijom od sličnih žanrova (Jansen 2002). U tom smislu, situacija se definitivno promenila u odnosu na devedesete i rane dvehiljadite.

S jedne strane, neki pop-folk izvođači se doživljavaju kao etnonacionalni simboli i tako izazivaju kontroverznije reakcije nego izvođači drugih žanrova (v. Baker 2007; Archer 2012a). Često se navode Ceca kao srpski nacionaln(ističk)i simbol u Srbiji/kulturni drugi u Hrvatskoj i Marko Perković Tompson kao njen hrvatski pandan u tom smislu.<sup>208</sup> Jednačenje se vrši po principu političke simbolike, u tolikoj meri da se ponekad tvrdi da su Ceca i Tompson ekvivalenti jedno drugom u muzičkom polju, i da kroz muziku vrše istu vrstu političke odnosno nacionalističke propagande.<sup>209</sup> Ipak, ova tvrdnja ne stoji, jer dok Tompson peva eksplicitno ustaške pesme, Ceca peva isključivo

---

208 O liku i delu samog Tompsona videti Baker 2005.

209 Videti, na primer, članak „Tompson: hrvatska Ceca“ (*Slobodna Dalmacija*, 21. 9. 2002).

ljubavne. Takođe, iako je eksplicitno podržavala angažman svog muža na ratištu u Hrvatskoj i Bosni, i dan-danas ga naziva herojem i bar jednom je rekla “Dabogda izgoreo Haški tribunal”, ja nisam naišla na pouzdanu evidenciju da je ikad davala izjave koje podržavaju etničko čišćenje – za razliku od Tompsona. Ceca jeste imala ulogu u diseminaciji nacionalizma, kako je već objašnjeno u prethodnim poglavljima, ali ne na isti način kao Tompson. Primeri njenog aktivnog, eksplicitnog i direktnog učešća u propagandi neke političke opcije su nastupi na Arkanovim mitinzima, i to pre udaje, podrška kumu Borislavu Peleviću na izborima, i podrška Aleksandru Vučiću na predsedničkim izborima 2017. godine. U hrvatskoj i bosanskoj štampi se doduše navodi i podatak da je “sa četnicima paradirala po razrušenom Vukovaru”<sup>210</sup>, mada za to nisu predočeni dokazi, a slikala se i u uniformi SRJ. Međutim, nije to ni najveća ni najčešća zamerka. Njen glavni “greh” je to što je bila udata za Arkana. To se potencira toliko da je 2012. tadašnji predsednik Hrvatske Ivo Josipović morao dati izjavu o potencijalnom nastupu „Arkanove udovice“ na Maksimiru, doduše ističući da se ništa strašno ne bi dogodilo<sup>211</sup>. Tipični komentari na Cecinu nemogućnost da nastupa u Hrvatskoj (ovde dati u originalu bez intervencija sa svim pravopisnim greškama) su: „Pa da si se za nekog cestitog coveka udala to se nebi desilo, al kad si se palila na krimose-ratne zlocince, tako ti je to :))))“, „Ona je to sto jeste bila udata za mafiju i ostala mafijaska udovica koja i dalje radi po tom planu i programu“<sup>212</sup>. Njen lični angažman se preispituje mnogo ređe nego referenca na muškarca za kog je bila udata. Upravo, reč je o rodnoj asimetriji, odnosno percepciji žene kao pratilje muškarca.

Sa druge strane, većina izvođača se trudi da izbegne etnonacionalne konfrontacije, pogotovu kad nastupaju u drugim postjugoslovenskim državama. Seka Aleksić je izjavila za hrvatske novine *Slobodna Dalmacija* da na njenim koncertima „nema politike, samo dobra muzika“ (*Slobodna Dalmacija*, 27.3.2009). Lepa Brena, „majka turbofolka“ (Dragičević-Šešić 1994) je održala prvu posleratnu turneju po bivšoj Jugoslaviji konstantno se pozivajući na jugoslovenski identitet, koji poredi sa evropskim. Kako je izjavila za hrvatski veb portal:

210 Doduše, u prilog je dostavljena fotografija na kojoj, po svemu sudeći, nije ona.  
<https://www.hercegovina.info/vijesti/show/lifestyle/da-se-ne-zaboravi-ceca-sa-kalasnjikovom-u-vukovaru>

211 <http://ceca.rs/predsednik-hrvatske-ne-bi-se-nista-strasno-dogodilo-da-je-ceca-pevala-na-maksimiru/>

212 <http://tracara.com/ceca-za-hrvate-ja-nemam-ime/>

„Ako neko ima pravo da se deklariraše kao Hrvat ili Srbin, i ja se imam pravo izjasniti kao Jugoslovenka. Jugoslavija je bila posebna po mnogo čemu. Osim specifičnog društvenog uređenja, ono što mi se sviđalo u bivšoj državi je to što smo imali šest republika i dvije pokrajine, stabilnu valutu, s jednim predsjednikom koji je vodio fenomenalnu vanjsku politiku. Tada smo imali otvorene granice, pasoš i niko od nas nije tražio vizu. Znam da je bila mnogo mirnija zemlja. Slično tadašnjoj Jugoslaviji danas živi ujedinjena Europa, koja je civilizovano društvo (...) Priznajem, jugonostalgična sam, i mislim da ljudima nikada ne bi trebalo zatvarati vrata. Morate poštovati pravo na drugu boju kože, vjeru i različitost. Mi još uvijek kopamo po prošlosti, a trebali bi se ugledati na toleranciju u svijetu.“<sup>213</sup>

Zapravo, uz svu vezu sa nacionalizmima devedesetih, turbofolk i njegovi derivati danas teško da mogu da budu instrumenti nacionalističke agitacije.<sup>214</sup> Prema Gellneru, politički princip nacionalizma postavlja kulturnu homogenost kao osnovnu društvenu vezu (Gellner 1997, 2-4). U tom smislu, kako zapaža i Rori Arčer, kulturna heterogenost i dinamičnost koju turbofolk postiže kombinovanjem različitih muzičkih tradicija čine ga problematičnim instrumentom diseminacije za nacionalističke agitatore (Archer 2012a, 192). Doduše, agitacija putem turbofolka se da vršiti na druge načine, kako je obrazloženo u poglavlju o devedesetim, kroz reprodukciju svakodnevnih označitelja nacije, ali kako ću pokazati u poslednjoj sekciji, mediji koji emituju isključivo forme bazirane na modernizovanim narodnjacima kreiraju sasvim drukčiju, kako bi rekao Appadurai, medijsku sliku sveta (Appadurai 1996). Takođe, tekstualne strategije pop-folka referiraju na drukčiji prostor od nacionalnog, i time ću se baviti u narednoj sekciji.

Zapravo, preduslov većine balkanskih nacionalizama je negativna percepcija otomanskog nasleđa (Todorova 1997, 183). Iako je otomansko nasleđe zajedničko znatnom delu regiona, ono se često koristi kao diskurzivno sredstvo razjedinjavanja, odnosno uspostavljanja internih simboličkih hijerarhija. Orientalni element turbofolka se obično percipira kao deo turske stigme, izvora interne sramote, i kako je ranije pokazano, u samoj Srbiji predstavlja problem i za neke nacionalističke i za proevropske diskurse koji se, uostalom, često prepliću.

---

213 <http://archive.is/CXBSQ>

214 Međutim, to ne znači da ne izazivaju tu vrstu reakcije.

Rori Arčer kaže da baš kao što Balkan ima liminalnu poziciju u odnosu na Evropu, kao unutrašnji drugi, tako i turbofolk ima liminalnu i perifernu poziciju u postjugoslovenskom kulturnom prostoru kao kulturni drugi koji se često koristi kao diskurzivno sredstvo marginalizacije ili isključivanja (Archer 2012a, 195). Turbofolk i ostale forme pop-folka se, prema takvim nazorima, tumače kao necivilizovana kulturna struktura koja predstavlja opasnost po autohtonu nacionalnu kulturu i/li evropsku/kosmopolitsku budućnost. Sa druge strane, pop-folk ima svoju tematizaciju simboličke geografije i odgovora na „evropeizacijske“ diskurse, kreirajući neku vrstu jedinstvene slike regiona, i to će biti tema naredne sekcije.

## 8.2. „Lepota balkanska“: rodno kodirane predstave o Balkanu u pop-folk lirici

Za razliku od devedesetih, tekstovi pesama pop-folka poslednjih petnaestak godina počinju da referiraju na simboličku geografiju, ali ne na nacionalno-državnu, već na regionalnu – balkansku. Pesama od pre 2000. godine sa balkanskim referencama skoro i da nema. Kako su se granice nacionalnih tržišta zvanično otvorile, obraćanje regionalnom tržištu je učestalo.

Analizirajući više od 100 pesama iz bivše Jugoslavije koje referiraju na Balkan, Cvitanović identifikuje četiri načina upotrebe Balkana kao metafore u muzici: Balkan kao područje rata i sukoba; Balkan kao područje uživanja, strasti i fatalizma; orodnjeni Balkan (primitivni i agresivni muški/lepi i ustrajni ženski); i Balkan kao “drugo” Evrope (Cvitanović 2009). Kad se radi o pop-folku, većina muzičkih referenci spada u kategoriju “veselja, strasti i fatalizma” (ibid., 326-7).

Cvitanovićeva studija nije prva koja povezuje pop-folk sa balkanističkim diskursom u ovom ključu. Za Kioseva turbofolk, *chalga* ili *manele* predstavljaju kulturu užitaka koju evropske norme zabranjuju, a koja objedinjuje elemente tradicionalnih balkanskih orgijastičnih svetkovina, opscenog folklora, turske i romske muzike, novostvorene kriminalne supkulture i modernih elektronskih ritmova. “Ona izvrcē sliku Balkana naglavce i pretvara stigmatu u veselo konzumiranje užitaka zabranjenih

evropskim normama i ukusom. Suprotno uvreženom mračnom imidžu, ova popularna kultura argonatno slavi Balkan onakav kakav jeste: nazadan i orijentalan, telesan, poluseoski, nepristojan, smešan, ali intiman” (Kiossev 2002, 185). Mada se može diskutovati da li je to “Balkan kakav jeste”, i da li su ovakve predstave zaista manje prisutne nego “mračni imidž”, one su u svakom slučaju deo procesa aproprijacije i resignifikacije negativnih stereotipa o Balkanu; ne samo o Balkanu kao mestu rata i siromaštva, već i etnonacionalne i teritorijalne rascepanosti, jer se slavi apstraktni kolektivni balkanski identitet bez nacionalnih oznaka. Na uživanju i veselju se insistira kao na pozitivnim karakteristikama koje razlikuju Balkan od “drugih”. Tako npr. u pesmi *Balkan* Seka Aleksić peva “nek' se čudi ceo svet” ili “drugi mogu k'o i pre samo da nam zavide”, ili:

Baš svi, nek' čuju svi  
Ovu pesmu što pali kafanu  
Baš svi, nek' čuju svi  
Kako se veseli na Balkanu

Ova pesma nije usamljena u korišćenju motiva kafane kao prostora gde se ta balkanska kulturna intimnost stvara. *Funky G* ima pesmu *Kafana na Balkanu* gde se ističe posebnost Balkana i kafane kao metonimije za njega:

Tu gde se luduje, tu gde se tuguje  
tu Bog stvori kafanu na Balkanu  
(...)  
i kad se luduje, i kad se tuguje  
ma ovo nema na ovom belom svetu<sup>215</sup>

Za razliku od prethodnih pesama, Stojina *Evropa* ne ostavlja dvoumljenja ko su „drugi“ ili „svet“ koji nema to što „mi imamo“. To je Evropa koja samodovoljnom i

---

215 Kafana nije nužno samo mesto kolektivnog uživanja, već i individualne melanholije. Na primer, u *Kafani na Balkanu* Ace Lukasa ima “malo vina, malo dima, puno tuge u očima” (slično je i u drugoj Sekinoj pesmi, manje veseloj, koja upravo nosi naziv *U kafani punoj dima*). Kao u pesmi *Funky G* - „tu gde se luduje, tu gde se tuguje, tu bog stvori kafanu na Balkanu.“ Ipak, u pesmama gde se zajedno pominju i Balkan i kafana, to je uglavnom u veselom kontekstu. U svakom slučaju, kafanski afekat je poseban i specifičan za Balkan - „to nema na ovom belom svetu.“



hedonističkom Balkanu iz njene pesme nije ni potrebna, odnosno, koja može samo da sanja o onome što Balkan ima:

Nema niko, to da znaš  
ovaj život kao naš  
što je njima pusti san  
to je nama svaki dan, hej  
Još jednom, pa opa  
zajedno svi na sto  
ma kakva Evropa  
na ovom svetu nema to

Stojina pesma donosi novine i u pogledu odustajanja od tropa neograničene potrošnje i stavlja naglasak na vrednovanje intime:

Mala kuća, mali prag  
ti k'o život meni drag  
i u džepu stoja, dve  
to za sreću dosta je

Ispostavlja se da balkanska kulturna intimnost nije samo kolektivna potrošnja (novca i alkohola) u kafani, niti puko prepoznavanje regionalnih sličnosti, već „pravo, ljudsko“, afektivno zbližavanje koje nedostaje materijalno bogatoj, ali otuđenoj i hladnoj Evropi. Ovo bi mogla biti manifestacija dubokog okcidentalizma, ali mislim da se ne radi o tome. To nije okcidentalizam, nego konstrukcija Balkana kao prostora kulturne intimnosti u manevru koji insistira na sopstvenim kapacitetima i vrednostima regiona. „Ma kakva Evropa“ nije nužno odbacivanje proevropskih diskursa, nego promovisanje Balkana. Ove interpretacije Balkana nisu anti-evropske niti anti-zapadne<sup>216</sup> koliko su pro-balkanske. Superiornost Evrope odnosno Zapada se dovodi u pitanje.

Zapravo pop-folk pruža ono za šta su neki istraživači mislili da balkanska varijanta *world music* predstavlja, a to je specifični kontraodgovor na monolitičnu

---

<sup>216</sup> O okcidentalizmu u tranzicionoj Srbiji videti Радовић 2008.

modernost koju propagiraju EU procesi (v. Čolović 2008, 116; Kiossev 2002, 184). Naime, ovo shvatanje modernosti podrazumeva izvesni *mimesis*, prema kome je „istočna“ modernost samo simulakrum, bleđa kopija zapadnog originala (Gumpert 2007, 149; Robins 1996, 67). Balkanska varijanta *world music* ne pruža nikakav kontraodgovor ovome, pošto je ona proizvod za zapadno tržište, pakovano po njegovim standardima; međutim, pop-folk ne smjera na zapadno tržište nego postjugoslovensko i balkansko, njegove reference su drukčije, a kontraodgovor koji pruža podrazumeva i osporavanje hegemonije preovlađujućih reprezentacija iako ih donekle imitira. On podrazumeva eksplicitno pozicioniranje u odnosu na Evropu i Zapad koje je mnogo više inadžijsko i začikavajuće nego balkanska *world music*; mnogo jasniju artikulaciju kako Balkanci misle da ih Zapad vidi, tj. kao inferiorne, i da to ne prihvataju.

Volčić smatra da je pop-folk strategija insistiranja na razlici kao emancipaciji od Zapada ili oblik otpora zapadnoj hegemoniji, kao i lokalnim proevropskim elitama (Volčić 2005, 162). Arčer je sledi u tome (Archer 2009; 2012a). Ja smatram da nije nužno otpor proevropskim elitama, jer on nije deo neke promišljene agende,<sup>217</sup> ali jeste osporavanje hegemonije ovakvih diskursa, odnosno inferiorizacije Balkana. Pop-folk tako postaje strategija otpora diskursima inferiorizacije Balkana i pozitivnog označavanja lokalnih ili regionalnih identiteta generišući kulturnu intimnost (Hercfeld 2004), koja je, kako kaže Arčer, izvor sramote i za normativne projekcije evropskih ideala i za usku koncepciju nacionalne države bazirane na kulturnoj homogenosti (Archer 2012a, 196).

U motivu “kafane na Balkanu” se zapravo kristalizuju i predstave o balkanskoj kulturnoj intimnosti i orodnjene predstave o regionu (v. Cvitanović 2009). Esencijalizovane predstave o balkanskom maskulinitetu naglašavaju hiperpotentnost. „Balkan u venama“ objašnjava sve, pa i neverstvo, kao u pesmi Danijela Đokića – mačizam koji se da promeniti samo genetskom intervencijom. Hipervirilnost, strastvenost i telesna snaga odlike su balkanskog muškarca. Muški subjekt iz pesme *Balkan Ekspres* Ace Lukasa je onaj kome krv vri „kao Balkan“, i koga “strast opija kao

---

217 Kao što devedesetih nisu Slobodan Milošević i Mira Marković zaseli da smisle sredstvo zaglupljivanja masa i širenja nacionalizma, pa se dosetili turbofolka, tako ni sad niko nije planski nastavio muzičku produkciju na njegovom tragu u svrhu vršenja antievropske propagande.

ljuta rakija”. *Luna* peva o Balkancu koji „nosi zlatni lanac, voli trubače i stidi se da plače“. Odnos s njim je autentičan i intenzivan („Bez maske, do daske, s tobom to je tako“), i to obilje strasti i muževnosti se ne može potrošiti samo na jednu ženu. Međutim, pravila reciprocnosti u pogledu seksualne aktivnosti u heteroseksualnoj vezi tj. braku ne važe:

Ljubavnik na glasu  
žene ti u krvi  
al' ne bi da se ženiš  
ne bi da se ženiš  
ako nisi, ako nisi prvi

Patrijarhalnost je, dakle, još jedna odlika ovog muškarca. Svejedno, evropska ili bilo koja druga muškost se ispostavlja kao inferiorna u odnosu na balkansku. „Višak“ muškosti (odnosno manjak emotivne transparentnosti, hiperpotentnost, strastvenost i sklonost ka promiskuitetu) je prava muškost. Ženski subjekt preferira balkansku hipervirilnost uprkos svemu:

Retko kad si nežan  
tipični Balkanac  
al' ipak si mi draži  
mnogo si mi draži  
nego tamo, tamo neki Španac  
(...)  
s tobom je to tako  
hej, Balkanac, ali nije lako  
joj, joj, joj, joj, joj  
Balkanboy je izbor moj

Međutim, u *Luninoj* pesmi rodna asimetrija ne ostaje apsolutno neupitna. Iako je Balkanac onaj koji je sklon promiskuitetu dok u isto vreme očekuje predbračnu apstinenciju od svoje bračne saputnice, i uprkos tome što ženski subjekt pesme i dalje bira njega u odnosu na ostale, ona se u isto vreme podrugljivo osvrće na „prostrelno mesto“ balkanske muškosti, a to je autoritet koji majka ima nad njim.

Tako stoje stvari  
dečko sa Balkana  
samo klima glavom  
samo klima glavom  
kako kaže, kako kaže mama

Žene dakle osvajaju moć nad muškarcima samo kao majke, ali mlađe generacije žena to ne ostavljaju bez komentara i podsmeha balkanskom edipalnom kompleksu. Žensko intergeneracijsko rivalstvo prati kritiku patrijarhata. U Đanijevoj pesmi *Balkanac* superiornost balkanskog maskuliniteta u odnosu na evropski je još eksplicitnije istaknuta.

Ostajem Balkanac i provincijalac  
putuj, Evropo, sreću želim ti ja  
a ti, mala, kad ti zatreba muškarac  
doći ćeš meni, budi sigurna

Evropa je kodirana kao žensko i centar, a Balkan kao muško i periferija (provincija). Svejedno, ostanak na periferiji je rezultat svesnog izbora muškog subjekta, jer je tamo jedina prava muškost i prave vrednosti, i sudbina ženskog subjekta je neumitna – da na kraju izabere njega. Zanimljivo je da je čak i balkanska žena kodirana kao Evropa, samim tim što odlazi u Evropu. Evropsko i žensko su naizgled uvek na istoj strani dihotomijskog reza.

U gorepomenutim pesmama ženski subjekt uvek bira balkanskog muškarca takvog kakav je. U pesmi Slađe Đogani *Žene*, međutim, dolazi do preokreta. Ona peva o „tipičnom Balkancu koji ženu drži na kratkom lancu“, i u isto vreme ona „ima puno protiv takvog muškarca i takvog tipičnog Balkanca“. Ovo je jedan od retkih primera u pop-folku gde je balkanska muškost kodirana eksplcitno negativno. Zanimljivo je da Cvitanović, na primer, u svojoj analizi 100 pesama iz regiona gde se pominje Balkan navodi da je balkanski maskulinitet skoro uvek pomenut u negativnom kontekstu (Cvitanović 2009, 327-8). Međutim, on uključuje više žanrova i muziku sa celog postjugoslovenskog područja. Pop-folk od tog obrasca odudara. Valenca je uglavnom

pozitivna. Osim toga, Cvitanović u preteranom naglašavanju virilnosti i „primitivnosti“ vidi nužno negativno označavanje, čak i kad su autoironične, dok ih ja tumačim uz pomoć koncepta kulturne intimnosti, kao izvor sramote, ali i užitka.<sup>218</sup> Takođe, njegova studija je iz 2009. kad je pop-folk pesama sa balkanskom tematikom bilo mnogo manje nego danas.

U ovim pesmama, Balkanac ima onu ulogu koju je u novokomponovanoj muzici iz doba poznog socijalizma imao Bosanac. Ove pesme jako podsećaju na šaljive stihove Breninih pesama, kao „Ljubio me jedan Englez, ljubio me jedan Španac, ali niko k'o Bosanac“. Bosanski identitet je u neku ruku bio metonimija za jugoslovenski. Međutim, kako ovo više nije Jugoslavija pa se u Srbiji više ne peva tako lako o Bosancu, a lirska interpelacija Srbina bi suzila ciljanu publiku, Balkanac je idealno rešenje. Samo u Vikinoj pesmi eksplicitno je pomenut muškarac iz Srbije („Volim momke koji piju rakiju, volim ih jer mirišu na Srbiju“). U pomenutim pesmama nacionalna država se nigde eksplicitno ne pominje, i fokus je na balkanskoj identifikaciji. Balkan je mentalna i prostorna lokacija koja implicitno uključuje - ali i prevazilazi - nacionalnu državu, sugerišući da su slušaoci deo istog, nadsacionalnog kolektiva. U pesmi Bojana Bjelića *Balkanska truba* objašnjeno je na šta referira Balkan – bivše jugoslovenske zemlje predstavljene preko gradova (Split, Novi Sad, Osijek, Sarajevo, Zagreb, Beograd itd). Slično je u pesmi Indire Radić *Rodni kraj*, inače obradi sarajevske grupe *Na drugi način*, gde se apostrofiraju svi glavni gradovi bivših jugoslovenskih zemalja. Umesto Jugoslavije se generalno apostrofira Balkan. Kao što je Balkanac u lirici zamenio Bosanca, Balkan je zamenio Jugoslaviju.

Takođe, ženski subjekt pop-folk pesama skoro nikad nije označen kao Srpkinja, ali ponekad jeste kao žena sa Balkana. Kad je reč o konstrukciji balkanskog ženskog identiteta u ovim pesmama, balkanske žene su prevashodno lepe i zavodljive, a takođe i „jake i ponosne“, kao u pesmi Živkice Miletić *Žena sa Balkana*. Međutim, izgleda da njihova snaga i ponos izvire upravo iz te lepote. Pred Balkankom muškarci padaju na

---

218 Naime, Hercfeld opisuje kulturnu intimnost kao „(...) prepoznavanje onih aspekata kulturnog identiteta koji se smatraju izvorom spoljne neprijatnosti, ali istovremeno pružaju članovima zajednice osećaj sigurnosti zbog pripadnosti društvu, osećaj prisnosti s osnovama moći koji obespravljenim ljudima u jednom trenutku može dozvoliti izvestan stepen kreativne neposlušnosti, a već u sledećem doprineti uspešnom zastrašivanju“ (Hercfeld 2004, 20-21).

kolena, a ona bi dala sve za onog koga voli. Selma Bajrami peva o ženi sa Balkana vrele krvi, atraktivnoj i strastvenoj, koja „nikad ne posustaje i nikad ne odustaje“ - kad je reč o osvajanju voljenog muškarca. Milena Ćeranić prenosi trop balkanskog ludila u žensko pismo pop-folka (*Luda balkanska*). To ludilo je pozitivno konotirano, kao ludilo ljubavi. Ženski subjekt njene pesme bi otišao bilo kuda za voljenim čovekom. Kako ona i dragi u pesmi ne žive u istom gradu, nego je on u inostranstvu, deluje da je ovo još jedna u nizu pesama za gastarbajtersku publiku. Konačno, balkanska žena je „jaka i ponosna“ jer se ne plaši rastanka.

U pesmi *Lepota balkanska* koju izvode Mia Borisavljević, DJ Denial X i Sha, Balkan je sinoniman sa lepotom, a lepota sa ženom. Lepota balkanska je zapravo lepotica balkanska. Žena iliti lepota balkanska je „neodoljiva“ i to zna, „voli da zavodi“, „pijana od ljubavi“. Balkan je feminiziran u ovoj pesmi, sa pozitivnom konotacijom. Pesma ga opisuje kao mesto zabave gde „igraju klubovi, svaka kafana, trese nas ritam s Balkana“, gde se pije rakija, gde „svira narodna muzika, harmonika“. Deo pesme je na engleskom i u spotu se pojavljuje crnac DJ/plesač, pa se stiče utisak da je Balkan na koji ovi izvođači referiraju moderni Balkan, globalizovan, po svemu nalik Zapadu - samo lepši.

Ovakva feminizacija Balkana kao i „kafane na Balkanu“ postaje sve češća i donosi odmak u odnosu na homologiju Balkan : Evropa kao muško : žensko. Motiv Balkana se pojavio i u tekstu pesme koja je bila predstavnik Srbije na takmičenju za Pesmu Evrovizije 2010, *Ovo je Balkan* koju je pevao Milan Stanković. Ona ulazi u korpus pesama koje predstavljaju Balkan kao mesto zabave i intenzivnog noćnog života. Za razliku od poimanja Balkana kao nasilnog (kao kod Ace Lukasa) ili kao izvorišta mačizma upisanog u gene (kao kod Danijela Đokića), Balkan je u ovoj pesmi samo mesto užitka, provoda, romanse i opuštanja. Učestalost feminiziranog poimanja Balkana navodi na zaključak da grubi maskulini „Balkan kao simbol“ koji Todorova pripisuje diskursu balkanizma zapravo nije homogen ni statičan, nego je dinamičan i promenljiv. Ona tvrdi da „za razliku od standarnog diskursa orijentalizma, koji se oslanja na metafore objekta istraživanja kao ženskog, balkanistički diskurs je uvek muški“ (Todorova 1997, 15). Međutim, kako primećuje i Rori Arčer (2012b, 199), značajan

motiv pop-folka, uključujući i pesme koje eksplicitno referiraju na Balkan, je erotizovana jaka žena.

U ovim pop-folk konstrukcijama Balkana i muškosti/ženskosti ima humora, ali nema mnogo autoironije. U ovakvoj formi kulturne intimnosti, „mi“, Balkanci metonimizovani Srbima, se ne podsmevamo sami sebi. Podsmeš je rezervisan za Zapad. Prisutan je i u vizuelnim referencama, ne samo tekstualnim. Na primer, *Grand Show*, između ostalog, uključuje muzičke aktove/skečeve imitiranja. U njima Grandovi izvođači imitiraju uglavnom likove iz zapadne popularne kulture, kao što su Supermen, Betmen, hip hop izvođač (koji mora biti crnac), čak i robot. Taj deo emisije se zove *Grand transformacija*. Označitelji zapadne kulture se kombinuju sa domaćim pop-folk pesmama, i prezentuju kroz žanr komedije, čak i farse (v. Dimitrijević 2008, 31). Kroz samoizrugivanje, ono što se zapravo izvrgava ruglu je sam Zapad – kao nemuški i artificijelan. Kostimi Betmena i Supermena koje nose gojazni Bora Drljača i oniski Era Ojdanić parodiraju ove figure i dovode u pitanje njihovu muškost veselim bojama i tesnim helankama,<sup>219</sup> dok Zorica Marković kao robot ukazuje na odsustvo prirodnosti.<sup>220</sup>

Da rezimiramo, naspram „degenerisane“ Evrope stoji Balkan. Pozitivna valenca u označavanju Balkana uglavnom gravitira ka hedonizmu, strasti, životnosti, autentičnim i prirodnim vrednostima „nas“ naspram hladnih, bezdušnih, dosadnih i izveštačenih zapadnih „njih“. To je ujedno i promocija noćnog života na Balkanu, zahvaljujući kome izvođači i zarađuju svoj „hleb“. Zanimljiva promena u ovoj autostigmatizaciji je da je Balkan kodiran kao ženski u ovoj pozitivnoj valorizaciji, odnosno kao naseljen lepim i strastvenim ženama. Kao što je pomenuto, u klasičnim balkanističkim predstavama bio je kodiran kao muški (Todorova 1997, 15). Ovo proističe iz komercijalnih narativa o marketizaciji Balkana. Ono što autori koji su o ovome pisali propuštaju da pomenu je rodni element kodiranja ove marketizacije, gde se žene nude kao „blago“ Balkana i žovijalnog hedonističkog života.

Komercijalni faktor je bez sumnje veoma važan u revalorizaciji i rodnom prekodiranju imidža Balkana; ali pitanje je kome se uopšte prodaje taj izmenjeni imidž.

---

219 <https://www.youtube.com/watch?v=RLfZSRYKEIY>

220 <http://www.youtube.com/watch?v=5x-572xIAOg>

Domaćoj publici nije neophodno ovo revalorizovanje da bi konzumirala pop-folk forme. Logičan odgovor bi bio – strancima, ali pop-folk (još uvek) nije ostvario značajan proboj na globalnom tržištu.<sup>221</sup> Regionalno balkansko, odnosno uglavnom postjugoslovensko tržište jeste glavni cilj domaće produkcije. Ipak, ne treba prevideti ni značaj publike van regiona, ali ne stranaca, nego dijaspore, jer estrada najveći deo prihoda ipak ostvaruje nastupima u inostranstvu.<sup>222</sup>

### 8.3. „Turbo ja, turbo ti, turbo svi mi“: gastarbajteri i apostrofiranje balkanskog identiteta

Pesma *Nema više cile mile*, duet grupe *Dogani* i Mila Kitića, je dosta eksplicitno usmerena na gastarbajstersko tržište. Ona je praćena video spotom koji naglašava navodno bogatstvo gastarbajterske populacije.<sup>223</sup> Nudi se „našminkana“ slika njihovog života tamo, ali i u domovini – muški protagonista tj. Mile je bogat, ima privatni avion, nosi bundu i zlato, ima đakuzi, a i njegova draga „kod kuće“ ima luksuzni stan i pudlicu. Kako zapaža Srđan Radović, „U slučaju fokusa narodnjačke koalicije ka migrantima iz bivše Jugoslavije ipak se ne prodaje prošlost, već našminkana zavičajna sadašnjost, odnosno primenjuje se strategija zavičajne nostalgije, tj. nostalgije za zemljom maticom i njenim životnim stilom, koga navodno nema u zemljama trenutnog

221 Jelena Karleuša je najavljivala album za grčko tržište i duet sa Stingom, ali nije došlo do realizacije ni prvog ni drugog. Neki od mojih sagovornika koji slušaju njenu muziku smatraju da bi lako mogla da ostvari uspeh u Turskoj, pošto joj je muž, popularni fudbaler, već lociran tamo, a ona ima dovoljno interesantnu osobu da ponudi nešto novo njihovom tržištu. Ako igde, uspeh na turskoj estradi je verovatno najrealniji za izvođače iz regiona, zbog već postojećih konekcija. Viki Miljković je imala duete sa turskim pevačem Badanom, a Emina Jahović je udata za Mustafu Sandala. Nastupi raznih izvođača na Evroviziji i nastupi Dragane Mirković na odbojkaškom prvenstvu i umetničkom bijenalu u Beču su najbliži proboju „na Zapad“. Međutim, iako pop-folk izvođači iz Srbije nisu diskografski angažovani na Zapadu (ili bilo gde van Balkana), zahvaljujući internetu i sajtovima kao *YouTube*, *last.fm*, *Spotify* itd. neke pesme i izvođači zapravo stižu publiku tamo, ne samo među dijasporom sa Balkana. Bilo bi zanimljivo sprovesti neku vrstu statističkog istraživanja ko zapravo sluša i skida muziku balkanskih izvođača u inostranstvu.

222 Estradni radnici su koliko-toliko uspešni i afirmisani, diskografski aktivni i medijski promovisani, pa otuda i poznati publici i ugostiteljima u inostranstvu, i postoji potražnja za njihovim nastupima. Oni koji rade isključivo u uslužnim delatnostima ne rade više mnogo u inostranstvu, jer je i sam odlazak investicija, a pošto ne mogu da ugovore honorare kao poznati izvođači, onda im se često i ne isplati. Moji sagovornici, kafanski pevači i pevačice, su u inostranstvo odlazili na rad eventualno negde do 2000. godine, ne i posle.

223 <https://www.youtube.com/watch?v=wPggfWRKn0o>



obitavanja“ (Radović 2010, 128). Poslednjih godina, gastarbajterskoj populaciji se prodaje i našminkana slika njihovog sopstvenog života na Zapadu. Oni su tamo navodno uspešni, ali nezadovoljni jer im je „srce na Balkanu“ (Mile i Đogani<sup>224</sup>) ili „tamo kod juga“ (*Elitni odredi* i Anabela). Slika migranta je uglavnom muška, i u duetu Mila i Đoganija i u pesmi *Grad Beograd* koju izvode *Elitni odredi* i Anabela, a migrantova draga je neosporno superiorna u odnosu na strankinje:

Ni Švedanke, ni Nemice  
ti nisu ni do kolena  
da s njima pređem granice  
ma nema šanse, voljena  
Ni Francuska, ni Švajcarska  
nisu tvoja sudbina  
zove duša balkanska  
nema šanse, voljena  
Čet'ri strane sveta, putujem Evropom  
al' nigde mi nije kao kad sam s tobom

Pevajući ovo i potvrđujući svojoj dragoj i drugom balkanskom muškarcu da je Balkan bolji, Mile se slika ispred zastava Švajcarske, Austrije, Nemačke, Holandije, Velike Britanije i SAD (najčešćih destinacija za migrante iz Jugoslavije).

Konzumeristički potencijal postjugoslovenske dijaspore za pop-folk scenu je još jedan važan faktor inverzije i komodifikacije stereotipa o Balkanu. Kako kažu Dajer i Krang, „etnifikovana razlika je stvar i simboličke kreativnosti i političke ekonomije“ (Dwyer and Crang 2002, 412; v. Connell and Gibson 2004, 345). U slučaju pop-folka, obraćanje gastarbajterskoj zajednici je planska ekonomska strategija. On se ne obraća strancima, nego dijaspori. Ona daje legitimitet nostalgiji za apstraktnom balkanskom domovinom i ambivalentnom odnosu ka državama obitavanja, koje se u tekstovima pesama uglavnom ne pominju direktno i poimence, nego ih reprezentuje apstraktna Evropa (v. Archer 2012a, 197), a u pomenutom spotu Kitića i Đoganija, zastave evropskih država, kao što i konkretne balkanske države reprezentuje apstraktni Balkan ili jug. Stvara se metonimijska veza sa dve strane reza: s jedne strane između zastava,

---

224 Po frontmenu Đoganiju je i grupa dobila ime.

konkretnih EU država i Evrope, a s druge između kategorija kao jug, Jugo, Balkan, “naši”, odnosno gastarbajtera iz bivše Jugoslavije i matičnog regiona.

Iako se literatura koja se bavi postjugoslovenskom muzikom u dijaspori uglavnom fokusira na deterritorijalizovani nacionalizam (Hockenos 2003; Sullivan 2004) ili komercijalizovani nacionalizam (Volčič and Erjavec 2010), može se argumentovati da postoji i manje nacionalno zasnovana “zamišljena zajednica” u kojoj se postjugoslovenska svest održava delimično i muzičkim praksama (v. Archer 2012a; Fischer 2005). Archer smatra da se kategorije kao “Balkan”, “Jugo” i “naši” koriste više kao način odbacivanja etnonacionalnih podela i usredsređivanja na solidarnost nego kao simboli konflikta (Archer 2012a, 197). „Naše” je, dodala bih, konotirano i supranacionalno i klasno; supranacionalno u smislu odbacivanja identifikacije striktno po etnonacionalnim principima, a klasno u smislu gastarbajterske identifikacije, ne samo kao stranaca, nego i kao radništva u zemljama obitavanja.

Ne samo da pop-folk osvaja regionalno tržište, nego je on veoma popularan u postjugoslovenskoj dijaspori. Produkcija je koncentrisana u Srbiji, tj. u Beogradu, i u manjoj meri u Sarajevu i drugim bosanskim gradovima. Koncerti se održavaju širom postjugoslovenskog prostora i dijaspore. Najpoznatiji klubovi u dijaspori, kao na primer *Nachtwerk* i *Club Ex Yu* u Beču, ili kafana *Lepa Brena* u istom gradu, uglavnom pozivaju izvođače različitog etnonacionalnog porekla, a takvu publiku i privlače. Oni forsiraju modernizovane forme folk muzike, a ne *Balkan Beats*. Kao što je Silverman primetila, na koncertima izvođača *Balkan Beats* u publici su uglavnom ljudi iz zapadne Evrope, a ne balkanska dijaspora (Silverman 2012, 147). Klubovi panjugoslovenske orijentacije su mnogo posećeniji od etnički profilisanih mesta za izlazak (up. Fischer 2005). Kako je za portal *Novosti* izjavila Turbo Tanja, bubnjarka iz kafane *Lepa Brena*:

„Kad mi neko u kafanu dođe tužan, ja mu kažem: turbo ja, turbo ti, turbo mi, turbo svi mi, i odmah se razveseli (...) Nikada nisam imala problema što sam žena i sviram bubnjeve, jer je to atrakcije i za naše, ali i za Turke i za Austrijance. U ‘Lepu Brenu’ dolaze sve nacije i nema razlike. Sevdah i turbofolk su najpopularniji. Sviraju se i Thompson i Baja Mali Knindža i, neverovatno, u ‘Lepoj Breni’ nema problema. Gazda je iz Prijedora i poštuje tuđe mišljenje, tako da sviramo samo one pesme koje imaju neku normalnu temu. Možda ima par reči koje u tim pesmama mogu nekog da uvrede,

ali na to niko ne reaguje. Problema ima jedino pred novogodišnje praznike, kad tvrtke organiziraju zabave za svoje radnike, pa se onda oni znaju zakačiti međusobno, ali i to smirim, jer im kažem da mi uzimaju kruh iz usta. A što se Austrijanaca tiče, moraš da ih poštuješ jer si ipak u njihovoj državi.“<sup>225</sup>

Takođe, televizije kao DM SAT, KCN, i tabloidi posvećeni estradi kao *Svijet* (Bosna i Hercegovina), *Svet* (Srbija), *CBeT* (Makedonija) i *Skandal* (Srbija) se obraćaju nekoj vrsti zamišljene jugoslovenske zajednice izveštavajući o svakodnevici estradnih zvezda iz regiona – nastupima, porodičnim životima, potrošnji, modi, skandalima. Etnopolitički diskursi koji obeležavaju život u Bosni i Srbiji su iz njih skoro potpuno odsutni (up. Archer 2012a). Na primer, srpski tabloid *Svet plus* je u svom izdanju za dijasporu ovako izveštavao o koncertu Selme Bajrami u Beču: “Prošlog petka su svi muslimanski vernici na svetu proslavili Bajram. Ovaj veliki praznik se slavio u bečkoj folkoteci Estrada i svojim performansom Selma Bajrami ga je učinila još većim (...) Poslednji gosti otišli su kući u zoru“ (*Svet plus*, 4. 12. 2009).

Kao što su lokalne televizije početkom milenijuma u Srbiji odigrale ulogu u održavanju turbofolka u medijskoj sferi, tako su privatne televizije sa satelitskim dometom imale značaj u formiranju panjugoslovenskog tržišta. DM SAT, čija je vlasnica inače jedna od najvećih zvezda devedesetih godina Dragana Mirković, na svom sajtu navodi kako je to prvi medij koji je gledaocima ponudio da aktivno učestvuju u stvaranju programa putem SMS poruka, bilo da upućuju pozdrave jedni drugima, imaju muzičke želje ili poruku za DM SAT tim.<sup>226</sup> Ovaj TV kanal emituje muziku i prikazuje poruke gledalaca i oglašivača koji se javljaju iz Kanade, Australije, Švajcarske, Nemačke, Austrije, Slovenije, Srbije, Bosne, Hrvatske itd. Takođe, paralelno sa SMS porukama, mogu se videti obaveštenja kada koji izvođači gostuju u klubovima po dijaspori.

Ovi mediji praktično kreiraju panjugoslovensku medijsku sliku sveta, jednu vrstu banalnog transnacionalizma (Adelt 2005; Carter 2007). Kao i muzička produkcija, ni oni ne koriste strategije otpora nacionalizmu, nego prosto njegovog zaobilazjenja (up.

---

225 <http://www.portalnovosti.com/jugosi-nakon-jugoslavije>

226 <http://www.dmsat.tv> Zanimljivo je da je ovo objašnjenje ponuđeno samo na engleskom jeziku, ne i na verziji sajta na srpskom jeziku.

Archer 2012a). Oni su uspeli da postignu ono što balkanska etno muzika ili balkanski brend *world music* nikad nije<sup>227</sup> (ni pokušao), a to je kreiranje zajedničkog panjugoslovenskog i balkanskog tržišta i korespondirajuće zamišljene zajednice kojoj se obraćaju i koja, očigledno, to obraćanje prihvata.<sup>228</sup>

#### **8.4. Muzički spektakli, povratak na internacionalnu festivalsku scenu i transformacija rodnih identiteta**

Do sad je razmatrana balkanska scena i mesto Srbije u njoj, dakle u izvesnoj meri „interne“ balkanske muzičke prakse predstavljanja, a sad ću se pozabaviti time kako se Srbija predstavljala „Evropi“, odnosno na međunarodnoj sceni, putem Takmičenja za Pesmu Evrovizije (u daljem tekstu samo Evrovizije, Pesme Evrovizije ili Eurosonga).

Muzički spektakli poput takmičenja za Pesmu Evrovizije predstavljaju jednu od međunarodnih manifestacija gde je bitno impresionirati sredstvima simboličke proizvodnje, pogotovu ako se već ne može nekom drugom. Za stare članice EU i Evropske radiodifuzne unije, odnosno zapadne zemlje, to je bilo mesto ironije, a za nove i potencijalne članice EU, odnosno zemlje Istočne Evrope, mesto strateškog ulaganja u predstavljanje (Bolin 2006, 195; v. Raykoff 2007). U vreme povratka na evrovizijsku scenu, to je i za Srbiju postalo pitanje od nacionalnog značaja odnosno jedna od pozornica, kako bi rekla Miroslava Lukić Krstanović, muzičke fabrikacije nacije (Лукић Крстановић 2009).

Kako se navodi na zvaničnom sajtu *ESC Serbia*, Jugoslavija je bila „prva i jedina“ socijalistička zemlja koja je bila deo Evropske radiodifuzne unije, i učestvovala je na Evroviziji od 1961. do 1992.<sup>229</sup> Državna zajednica Srbije i Crne Gore (u daljem

---

227 Osim na Evroviziji.

228 Naravno, ovo ne podrazumeva nikakvu idealnu harmoničnu zajednicu projugoslovenski raspoloženih subjekata. Da pomenuti mediji dozvoljavaju komentare na članke i video spotove, situacija bi skoro sigurno bila slična onoj na primer, *YouTube*-u gde se vrlo često rasplamsa etnopolitička svađa. Ovi mediji, međutim, takve opcije nemaju.

229 <http://escserbia.com/istorija/mi-na-evroviziji/>

tekstu, SCG) se nakon 12 godina pauze vratila na evrovizijsku scenu 2004. nastupom Željka Joksimovića koji je zauzeo drugo mesto. On je uspostavio model koji su postjugoslovenske zemlje pratile narednih nekoliko godina, i u pogledu muzičkog i vizuelnog predstavljanja. Nastupio je sa pesmom *Lane moje* koja je u stilu *world music*, otpevana je na srpskom jeziku, i postala je veliki hit.<sup>230</sup> Iako se reprezentacione strategije balkanske varijante *world music* zasnivaju na slavljenju balkanske multikulturalnosti i hibridnosti, kako primećuje Čolović, turski uticaji i orijentalno nasleđe su i dalje marginalizovani, dok se fokus stavlja na vizantijsku prošlost (Čolović 2006, 62), i tako je i sa ovom pesmom, a i sa vizuelnom prezentacijom.<sup>231</sup> Minimalistička i jako stilizovana garderoba Joksimovića i ostalih muzičara na sceni je referirala na srednjovekovnu tradiciju Srbije i Balkana, na Vizantiju,<sup>232</sup> ali ne i na Otomansko carstvo.<sup>233</sup> Ivan Čolović smatra da etno odnosno *world music* generalno razvija određenu „univerzalnu“ stilističku formu za vizuelnu pojavnost izvođača – minimalističku, belu odeću, etnički neutralnu, bez posebnih oznaka koje bi referirale na neki konkretni etnički identitet. To je, po njemu, još jedna oznaka transnacionalnosti inherentne ovoj muzičkoj kulturi (Čolović 2006, 145). Sam Joksimović je bio uredno podšišan, sa savršeno negovanom bradicom, u smirenom i rezervisanom stavu na sceni. Njegov tim je pokušao da transformiše sliku balkanskog/srpskog muškarca i naroda iz brutalnog, divljeg, ratobornog i necivilizovanog u civilizovanog (i to vekovima!),

---

230 Odmah po izboru domaćeg predstavnika, pojavile su se kritike da je pesma ili bar njen deo ustvari plagijat pesme *Sen Gelmez Oldun* azerbejdžanskog muzičara Alihana Samedova, koja se pojavila na *global-fusion* muzičkoj kompilaciji *Buddha Bar 5*, ali to nije uticalo na pad njene ili Željtkove popularnosti. Zapravo, stvar sa *world music* i jeste da se muzički proizvodi predstavljaju kao autentični originali, ali da svi liče jedni na druge. U medijima su se pojavili naslovi kao „Prevarom u Evropu: Lane moje je plagijat“ (*Svet*, 5.3.2004). Kako piše Branislav Dimitrijević (*Vreme* 698, 20. maj 2004), „Čitav slučaj je na neki način proglašen dokazom naše kulturne izolacije i simptomom naše provincijalne svesti da u Evropu uđemo sa jednim plagijatom, te da će nam se tamo maltene svi smežati“. Međutim, na samoj Evroviziji se pitanje autorstva i Željtkove eventualne diskvalifikacije uopšte nije postavilo. Inače, zbog teksta „Prevarom u Evropu...“ je Joksimović tužio autora i glavnog urednika Roberta Čobana za klevetu i dobio spor. Slične kontroverze su pratile i njegove druge dve kompozicije koje su se takmičile na Evroviziji 2008. i 2012.

231 [https://www.youtube.com/watch?v=z7OvpjplJ\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=z7OvpjplJ_8)

232 U nastup nas uvodi solista koji je obučen poput srednjovekovnog monaha ili pastira, prateći muzičari na sceni nose kvazi-srednjovekovnu odeću i ukrase na njoj, a sam Joksimović je obučen moderno, ali ima „etno“ pojas. Violinistkinja Tijana Milošević, jedina žena u orkestru, je i jedina koja ne nosi belo, a nosi upadljiv krst oko vrata.

233 Jedini element koji možda donekle referira na to, i koji donekle izlazi iz polja simboličke „beline“, su bubnjevi.

emocionalnog,<sup>234</sup> čak arhaičnog (v. Mikić 2006). Svetu je ponuđena slika pacifikovane, mirne, nežne Srbije „pune ljubavi“, „prave“ Srbije. Konstrukcija identiteta je bazirana na recikliranju izmišljene tradicije.

Kako kaže Vesna Mikić, poreklo melodije pesme nije sigurno, pošto je Joksimoviću trebao etno-arhaični zvuk i slika koji bi pozicionirali njegovu baladu van „čisto nacionalnih“ parametara i osigurali joj određeni nivo (balkanske?) univerzalnosti, stavljajući akcenat na „antikvitet“ i „ljubavnu priču“ koja treba da otpočne (v. Mikić 2006). Ovu formulu su pratili i hrvatski predstavnici 2005. i 2006, bosanski 2006. i 2007, i pobedničko rešenje je nađeno u pesmi *Molitva* s kojom je 2007. godine nastupila predstavnica Srbije Marija Šerifović, da bi ga Joksimović primenio i 2008, kada je Evrovizija održana u Beogradu. Ova smekšana i smirena, pa ipak „arhaična“ i „autentična“ slika Balkana/naroda bivše Jugoslavije treba da posvedoči o procesu transformacije imidža regiona koji upućuje na njegovu „esenciju“ koja, na kraju krajeva, nije različita od ostatka Evrope ili je taman dovoljno različita da bude interesantna, i da ima odjeka kod njega. Gledajući ovu sliku, Evropa treba da se seti svoje prošlosti, ali ne „divlje i varvarske“ kakvi su obično tropovi o Balkanu kao „maloumnom rođaku“ Evrope zaostalom u vremenu, nego kao „kolevke civilizacije“.

Rodna transformacija je kulminirala pobedom Marije Šerifović 2007. Nastup je u stranim medijima proglašen otvoreno lezbejskim. Dakle, gradacija koja je krenula onim što je bilo donekle primetno u slučaju muških izvođača kao molifikacija maskulinog modela u metroseksualni (predstavnici iz 2005, *boys band*, su imali još „mekši“ i negovaniji izgled od Joksimovića), kulminirala je u slučaju ženskog predstavnika tj. predstavnice (v. Mikić 2006). Marija, niska korpulentna devojka, skupivši kosu tako da izgleda ošišana na kratko, sa naočarima za vid i neupadljivom šminkom, imala je stajling koji je odudarao od evrovizijskih šljokica i šarenih boja. Nastupala je u crnom muškom odelu i belim espadrilama, „nalik na školarca“<sup>235</sup>, sa razlabavljenom kravatom oko vrata, okružena pratećim vokalima, jako našminkanim dugokosim devojkaama femininog izgleda, takođe u muškim odelima, koje su joj se na

---

234 Željko Joksimović, u to vreme uveliko afirmisana zvezda u Srbiji, karijeru i jeste izgradio na imidžu „dobrog momka“ (v. Стојановић 2006). Poslednjih godina ga prati imidž (auto)homofoba.

235 <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2007/may/21/gomarijaevurovisionstriumpha>

kraju nastupa pridružile da bi jedna od njih koja je, kao i Marija, imala nacrtanu polovinu srca na ruci, sastavila ruku s Marijinom da tako zajedno formiraju celo srce. Britanski *Gardijan* je pozdravio njenu pobjedu kao trijumf „ciganjske lezbejke iz Srbije.“<sup>236</sup> Zanimljivo je da je za strane medije stvar bila „dosta jednostavna“: po navedenom članku iz *Gardijana*, Marija se autovala kao lezbejka još 2004, ali je ovo prvi put da je tako i nastupala. Do tad je istu pesmu pevala u dugim suknjama, natapirane kose, bez naočara, sa jakom šminkom,<sup>237</sup> a sad je prvi put izašla na scenu „kao ona sama“, nezgrapna, stidljiva i usamljena, pevajući o ljubavi o kojoj niko ne želi da zna. Prateći vokali, dakle strejt žene, su je isprva ignorisale, onda joj se pridružile, zagrlile je i tešile, da bi je na kraju simbolički prihvatile tako što je jedna od njih naslonila svoj dlan na njen kako bi njih dve sastavile dve polovine nacrtanog srca, koje dođuše krvvari, ali bar krvvari vidljivo.<sup>238</sup>

Sama pevačica, njen tim i domaći mediji su, međutim, bili mnogo ambivalentniji. U analizu samog performansa se nisu mnogo upuštali. Kada je švajcarski novinar na konferenciji za štampu posle pobjede pitao Mariju da li je svesna da je mnoge lezbejke vide kao svoju predstavnicu, ona je uz osmeh odgovorila „Meni je to ok“, ali se po pitanju svoje seksualne orijentacije nije izjašnjavala, da bi se nekoliko meseci kasnije pojavila u javnosti sa dečkom (za koga su, naravno, kružile glasine da joj služi kao „paravan“). Seksualna orijentacija ili romsko poreklo, koji su bili tako važni za strane medije, nisu uopšte bili među stvarima koje je pominjala. Kao važno je našla da istakne: „Najbitnije od svega je da sam osvetlala obraz svim onim ljudima u zemlji Srbiji, kojima se ja mnogo ponosim. Drago mi je što sam Srkinja i što ćemo organizovati sledeće takmičenje“,<sup>239</sup> kao i „Ovo je pobjeda za Kragujevac, za Beograd i za novu Srbiju.“<sup>240</sup> U Srbiji se Marijina pobjeda slavila kao što se uobičajeno na ulicama slave pobjede srpskih sportista<sup>241</sup> – automobili sa otvorenim prozorima iz kojih su

---

236 Ibid.

237 Istina, njen nastup na Beoviziji, gde se odlučuje domaći kandidat za Evroviziju, je baš tako izgledao. <https://www.youtube.com/watch?v=DUi1HhFMeh8>.

238 <https://www.youtube.com/watch?v=FSueQN1QvV4>

239 <http://www.b92.net/info/vesti/index.php?>

[yyyy=2007&mm=05&dd=13&nav\\_category=15&nav\\_id=246353](http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2007&mm=05&dd=13&nav_category=15&nav_id=246353)

240 <http://www.pressonline.rs/zabava/dzet-set/10971/evromarija.html>

241 Na dan kad je organizovan doček za Mariju ispred Skupštine Grada Beograda, teniserka Ana Ivanović je osvojila turnir u Berlinu, tako da se u Srbiji praktično slavilo ceo vikend. Sutradan je Marija posetila Narodnu skupštinu.

vijorile zastave i pobednički se uzdizale ruke su trubili po ulicama Beograda, Marija se našla na naslavnoj strani čak i *Sportskog žurnala*, organizovan je masovni doček ispred Skupštine grada Beograda, a i Marijina poseta narodnim poslanicima. Čestitali su joj tadašnji predsednik Srbije Tadić i premijer Koštunica. Evrovizijska pobjeda je zasenila konstituciju nove vlade i parlamentarnu krizu koja se odvijala tih dana.<sup>242</sup> *Fajnenšal Tajms* je javio da je „šansa za kritikovanu balkansku zemlju da zasija pod evropskim reflektorima nadmašila neočekivani uspeh srpske pro-EU alijanse u Srbiji na parlamentarnim izborima 11. maja”.

Srpski mediji i zvaničnici su nastavili sa predstavljanjem pobjede u nacionalnom ključu, kao „pobjede Srbije“ ili „trijumfa svih nas“.<sup>243</sup> Ali, konstitutivni drugi nije predstavljan kao neprijatelj koga je trebalo poraziti da bi se ovaj trijumf dostigao, nego kao polje treba da se priključimo, odnosno autoritet kome se mora dokazati – Evropa. Pojavili su se medijski naslovi poput „Molitva iznad Evrope“ (*Politika*, 14. 7. 2007) ili „Evromarija“<sup>244</sup>. Čak je i komesar za proširenje Evropske unije Oli Ren izjavio da je ova pobjeda „evropski glas za evropsku Srbiju“.<sup>245</sup>

Jedno od prvih novinarskih pitanja Mariji nakon pobjede je bilo da li to znači ново poglavlje za Srbiju (na šta je odgovorila potvrdno). Odras retorike evropskih

242 8. maja 2017, nakon celonoćne sednice, Tomislav Nikolić je postao predsednik skupštine, a Drugi program koji je prenosio sednicu na kojoj je izabran imao je najvišu gledanost u svojoj istoriji. Nikolić je na ovoj poziciji ostao samo pet dana. DS, DSS i G17 plus su konstituisali novu vladu 11. maja. 12. maja je održana još jedna skupštinska sednica na kojoj je Nikolić smenjen, a u isto vreme je održan prenos evrovizijskog finala. Uz sav lokalni politički spektakl, prenos Evrovizije 12. maja je ipak imao najvišu gledanost tih dana (procene variraju od 43 do 45, 8 posto%). Kako pišu *Novosti* 13. maja, „Prenos 'Evrovizije' privukao je sinoć 550.000 gledalaca više nego zasedanje Narodne skupštine, pokazuju prvi podaci istraživanja gledanosti. Takmičenje za najbolju pesmu "Evrovizije" na Prvom programu javnog TV servisa gledalo je ukupno tri miliona i pedeset hiljada gledalaca, dok je skupštinsku raspravu o smeni Tomislava Nikolića sa mesta predsednika parlamenta i konstituisanju Vlade pratilo 2,5 miliona gledalaca. Od svih koji su deo večeri proveli pred malim ekranima, 45,8 odsto je u nekom trenutku gledalo "Evroviziju" a 24,7 odsto skupštinsku raspravu (najverovatnije da je dobar deo gledalaca gledao oba, prim. M. M). Ukupni rejting "Evrovizije" bio je 20,5 odsto a skupštine 9,3.“ <http://www.novosti.rs/vesti/spektakl.147.html:197954-PONOSNI-SMO-NA-TEBE>

243 Ovo nije neka specifičnost Srbije, zemalja „nove Evrope“ ili onih na njenom „večitom pragu“. Na primer, 2010. je nemačka kancelarka Angela Merkel čestitala evrovizijskoj pobjednici Leni, doduše ne kao predstavnici „nove Nemačke“, nego „mlade Nemačke“. <http://www.dw.com/en/germany-celebrates-lenas-eurovision-victory/a-5632475> To je bio drugi put od 2000. godine da je predstavnik „stare Evrope“, odnosno neka od zapadnih zemalja, „starih“ članica Evropske radiodifuzne unije, pobedila na Evroviziji. Ove pobjede su došle nakon što su neke stare članice krenule da najavljuju povlačenje s takmičenja usled višegodišnjih loših rezultata.

244 <http://www.pressonline.rs/zabava/dzet-set/10971/evromarija.html>

245 [http://www.b92.net/info/vesti/index.php?](http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2007&mm=05&dd=13&nav_category=15&nav_id=246353)

[yyyy=2007&mm=05&dd=13&nav\\_category=15&nav\\_id=246353](http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2007&mm=05&dd=13&nav_category=15&nav_id=246353)



integracija je prisutan i ovde. Kako je navela ruska televizija NTV komentarišući reakcije srpskih političara i stanovništva „prvo mesto nije prosto pobeda na muzičkom takmičenju, već i mogućnost za prikazivanje celoj Evropskoj uniji“. Prikazivalo se „novo lice Srbije“, umiveno od ratova, nacionalizma, proverbijalnog balkanskog blata – crta koje su dominirale u percepciji Srbije u inostranstvu tokom devedesetih. Još više nade se polagalo da će to „novo lice“ da „zasija“ na Eurosongu organizovanom u Beogradu, pošto za zemlje bivše Jugoslavije i SSSR-a nije dovoljno da nađu pobedničku formulu za Pesmu Evrovizije i time pokažu da im je poznat sistem funkcionisanja i cirkulisanja označitelja popularne kulture. One takođe moraju da dokažu ostatku sveta svoje kapacitete da organizuju velike smotre.<sup>246</sup> Kako je rekao tadašnji direktor RTS-a dakle organizatora takmičenja u Beogradu Aleksandar Tijanić, „organizovanje Evrovizije će pomoći Srbiji da popravi sliku u Evropskoj uniji“.

Branislav Dimitrijević kaže da je Eurosong jedini demokratski oblik iskazivanja pop-kulturnih identiteta koji prevazilazi političku hegemoniju EU-a (*Vreme* 698, 20. maj 2004). Međutim, ovo iskazivanje je određeno trendovima koji ne dolaze baš iz ravnopravne strukturne pozicije pregovaranja. Srbija je pokazala da može da „hvata priključak“ sa trendovima – ali trendovi se zadaju negde drugde. Kako se Evrovizija smatra „gej Olimpijadom“ (Baker 2017), koketiranje sa gej označiteljima (koje su strani mediji pročitili kao eksplicitnu gej referencu) je uvek poželjna strategija. Slanje romske (inače neautovane) lezbejke odnosno označitelja dvostruke margine kao predstavnice nacije je moćna poruka za koju su se svi politički akteri borili da budu adresanti – pogotovu što se poruka slala i naciji i „Evropi“. Retorika aproprijacije je dominirala u svim diskursima. Skoro sve političke partije su pokušale da predstave Marijinu pobedu kao trijumf svoje političke opcije. Na jednoj od fotografija koje su kružile po internetu tih dana, umesto Marije i njenih pratećih vokala mogli smo videti premijera i druge ministre iz novoformljene vlade.

Ipak, nešto je izostavljeno u ovoj hiperboličnoj ekonomiji participacije. Za predstavnike politika identiteta koje su kapitalizovali strani mediji – Marijino romsko poreklo i navodnu lezbejsku seksualnu orijentaciju – nije bilo mnogo mesta u izgradnji

---

<sup>246</sup> Više o ovome u Mitrović 2010.

slike jedinstvenog trijumfa.<sup>247</sup> Doduše, kao što su i sve političke partije koje su ušle u skupštinu pokušale da predstave njenu pobjedu kao trijumf svoje političke opcije<sup>248</sup>, to je učinila i jedna koja u skuštinu nije ušla - Unija Roma Srbije, sa kojom je Marijina porodica bila povezana. Što se gej glasova tiče, njih su prenosili samo strani mediji. *Rojters* je javio da je Marijina pobjeda „dala nadu maloj i maltretiranoj gej zajednici Srbije“. Navedene su reči posetioca „jedinog beogradskog *gay-friendly* kluba“ koji je rekao da je to „Velika pobjeda za Srbiju, mali korak za gej prava!“<sup>249</sup>

Domaći mediji i politički akteri nisu aktivno isticali ove markere, ali ih nisu ni osporavali. Više je bila strategija izbegavanja nego eksplicitne negacije, i to ne da bi se „odgurnuli pod tepih“, nego pre da bi se prećutno asimilovali u sliku jedinstvenog trijumfa. Upravo, na delu je slično diskurzivno zamagljivanje kao kad je sama Marija rekla da je to pobjeda „za sve one male čudne ljude u Srbiji“ - nije jasno da li misli na predstave o Srbima u inostranstvu, ili o manjinama u samom srpskom društvu. U tom smislu se „pobjeda Srbije“ mogla instrumentalizovati i kao trijumf homogene nacije i kao multietničke, multikulturne Srbije u kojoj ima mesta i za etničke i seksualne manjine – pogotovu ako ne insistiraju aktivno na politikama identiteta, ili pravu na nepripadanje bilo kojoj identitetskoj poziciji.

Ceo koncept Evrovizije 2007. je nosio naziv „Stvarna fantazija“, a za Srbiju je baš njeno novo lice, pažljivo šminkano za Evroviziju od 2004, trebalo da bude ta stvarna fantazija. Ovaj pojam je ujedinjavao različite kulturne markere prisutne u aktuelnim identitetskim strategijama u Srbiji. Novo lice je trebalo da indeksira sociokulturne promene u Srbiji, i da njen novi imidž istovremeno manifestuje i drevnost tradicije i šarenilo etničkih i seksualnih manjina.

Za turbulentnu socio-kulturnu istoriju Srbije, konstrukcije identiteta bazirane na recikliranju izmišljene tradicije i kulturnog pamćenja se ispostavljaju kao neki od glavnih mehanizama za konstrukciju potencijalnih „novih“ identiteta. Muzičke teme i način na koji se izvode, kao deo reprezentacijskih i označiteljskih sistema, uspevaju da evociraju i otelotvore nostalgiju za prošlošću i racionalno i afektivno, ali i da oblikuju i

---

247 Više o ovome u Mitrović 2009.

248 Inače, nekoliko meseci kasnije Marija se odlučila za pristup SNS-u.

249 <http://www.reuters.com/article/uk-serbia-eurovision-mood-idUSTZO33206420070513>

usmere konstrukciju nacionalnog identiteta u sadašnjosti i „daju nacrt“ za budućnost. Delovi prošlosti se selektuju dosta tendenciozno. Novo lice Srbije je ujedno i njeno „pravo“, staro, tako reći arhaično. Ono je okrenuto Evropi i budućnosti, kao i Srbiji i prošlosti, ali drevnoj, srednjovekovnoj, sinkretičkoj a ipak hrišćanskoj, a ne, na primer, jugoslovenskoj komunističkoj, iako se organizatori ponose upravo jugoslovenskom baštinom učestvovanja na Evroviziji u smislu da je bila prva i jedina komunistička zemlja na takmičenju. Označitelji koji bi asocijali na Jugoslaviju se uopšte ne koriste. Iako se konstantno govori o „povratku“ na međunarodnu i evrovizijsku scenu, „vraćamo“ se bez jugoslovenskih referenci. Radije se upošljavaju maglovite konstrukcije balkanske srednjovekovne prošlosti kao korena i „pravog“, autentičnog osnova novog lica Srbije. Nastupi Joksimovića iz 2004. i Jelene Tomašević 2008. su dobar primer za to – on kao muška varijanta, pacifikovana balkanska, ona kao ženska, jasnije nacionalno profilisana, u „starinskom“ (ali urbanom!) kostimu, pevajući o Vidovdanu. Iznova se izmišlja slika idilične nacionalne prošlosti. Ponuđene slike pretenduju da budu shvaćene kao njeno „zlatno doba“, projektovane i u prošlost i u budućnost kao regulativni ideal. Ova sredstva kojima se konstruiše slika nacionalnih „nas“ korespondira željenoj ili očekivanoj konstelaciji indikujući ko mislimo da smo ili treba da budemo, ali pokušavajući da zamislimo i kako nas značajni drugi, tj. Evropa, vidi/ili treba da „nas“ vidi. U ovakvim identitetskim politikama, recikliranja pamćenja i zamišljanje tradicije imaju veliku simboličku težinu.<sup>250</sup>

Vesna Mikić (2006) smatra da se kroz proces recikliranja različitih sećanja konstruišu novi privremeni, tako reći sezonski identiteti. Smatram da su ove konstrukcije svakako privremene, ali definitivno su ponuđene sa aspiracijama „dugog trajanja“ - projektovane i ka mitskim počecima i tradiciji koja potiče od njih, i politikama autentičnosti usmerenim na budućnost. Iako se slažem s njenim argumentom o proizvodnji/korišćenju/recikliranju različitih sećanja i simboličkih inventara prošlosti u proizvodnji nacionalnog kulturnog identiteta, volela bih da istaknem da to nije jedini mehanizam u upotrebi: balansiranje različitih pozicija u vezi sa Evropom takođe ima znatan uticaj na označavanje granica identiteta. Svi ovi procesi konstrukcije identiteta vode ka prikazivanju novog lica Srbije, i oni treba da integrišu nekoliko identitetskih

---

<sup>250</sup> Za značaj etničke razlike na Evroviziji videti Björnberg 2007.

registara: lokalno orijentisane fantazme o identitetu, imaginaciju prošlosti, autoorijentalizaciju i proizvodnju evropskog identiteta. Oni su međusobno povezani i možda se svi mogu podvesti pod poslednji – izgradnju evropskog identiteta ili bar imidža Srbije, ali takođe mogu biti i kontradiktorni i naizgled međusobno suprotstavljeni, pa se moraju „zašiti“ zajedno tako da se prošivni bodovi ne primete. Kao što je Joksimovićev nastup zazivao „zlatno doba“ Srbije ili Balkana, tako je nastup Marije Šerifović trebalo da inauguriše novo doba. Prvi performans je referirao na prošlost u izgradnji budućnosti, drugi je gledao strogo u budućnost, odnosno demonstrirao da je Srbija spremna na nju.

Tako su zapravo diskurzivne prakse prisutne na Pesmi Evrovizije i u izgradnji novog imidža Srbije sasvim uporedive. Politike spektakla i identiteta i procesi orijentalizacije formiraju neku vrstu lančane reakcije i reprodukuju se na različitim, makro i mikro nivoima. I sama Evrovizija i strategije učešća Srbije u njoj predstavljaju pokušaj da se odmakne od polarizacije (Zapad/Istok ili stara i nova Evropa na Evroviziji, interne polarizacije u Srbiji), odnosno da pretvore polarizaciju u mnoštvo i kroz to proizvedu novu formu ili bar sliku jedinstva.

U procesu proizvodnje identiteta se uvek proizvodi i svet drugih, svet koji se može videti, prepoznati u dominantnom diskursu, štaviše, prevesti se na dominantni diskurs da bi zadobio značenje. Tako, „ne sasvim evropski“ učesnici na Evroviziji identifikuju šta margina treba, može i sme da bude. Oni su parametar na kom evropska publika dokazuje svoju širinu i pluralnost. Takođe, sama ta margina treba da dokaže sopstvenu širinu i pluralnost. Otuda događaji poput Evrovizije postaju simbolička reprezentacija različitosti koja treba da bude garant socijalne vidljivosti raznih struja u društvu – uz prigodno prećutkivanje odsustva harmonije među njima.

Nastup Milana Stankovića iz 2010. je jedini koji još vredi pomenuti, jer je on ujedno označio i (neintencionalnu) parodiju i (za sad) kraj ove paradigme. Samo njegovo učešće je u Srbiji izazvalo skandal, pošto je u pitanju zvezda Granda. Kako je ranije obrazlagano, za pop-folk forme nema mesta u predstavljanju „svetu“. *World music* se smatra mnogo pogodnijim za to, a Stanković je nastupio sa pesmom *Ovo je Balkan* Gorana Bregovića, najpoznatijeg *world music* balkanskog muzičara na planeti.

Pesma jeste u stilu *Balkan Beats*, ali zvuči tako da bi takođe mogla biti iz savremene Grand produkcije, a na evrovizijskom nastupu na sceni su se pojavile devojke u narodnim nošnjama plešući sa rukama na bokovima u stilu folklornih ansambala. Sam Milan je startovao u belom odelu, na prvi pogled prateći *world music* vizuelni imperativ, mada je odelo podsećalo i na oficirsku uniformu.<sup>251</sup> Zatim je tokom nastupa skinuo sako i pokazao prsluk koji liči na narodnu nošnju, prateći devojačko „cupkanje ramenima“ u ritmu, da bi na kraju ostao samo u modernoj belojoj majici. Tako je praktično i „ogolio“ čitav kozmetički koncept domaćeg brendiranja *world music* u svrhu promocije na međunarodnoj sceni: kad se skine „ušminkani“ sloj *world music*, ostane novokomponovana melodija, a kad se skloni i taj „garnirung“, ostanu praktično moderni ritmovi savremene pop muzike. Odnosno: kad se skine plašt *world music*, ostane ogoljena kulturna intimnost neprijatna za pokazivanje strancima, ali kad je već pokazana, može se otići i korak dalje i pokazati da nismo „totalno drukčiji od drugih“.

Stankovićevo pojavu je inače definitivno izazvala pažnju na Evroviziji. Visoko se plasirao (peto mesto), nazvan je *Barbie Boy*, donekle u podrugljivom maniru, i to je podgrejalo domaće tračeve o njegovoj seksualnoj orijentaciji.<sup>252</sup> Tako je do kraja izvedena i paradigma početa sa Marijom Šerifović, u antiklimatičnom, normalizovanom maniru. Etnički *drag* je iscrpeo svoj simbolički potencijal. Ili kako je otpevala Bojana Stamenov, predstavnik iz 2015, i to na engleskom, pošto nema više potrebe za pevanjem na domaćem jeziku da bi se dokazala autentičnost – „ja sam različita i to je u redu... lepota nikad ne laže“. Ne može se više igrati na kartu normalizacije različitosti, jer je ona već podvedena pod horizont očekivanja – a kao što i Evropsku uniju u procesu integracija više ne interesuje (formalno) dokazivanje liberalno-demokratskih vrednosti, nego samo (prividne) ekonomske i političke stabilnosti, tako ni na Evroviziji „nova Evropa“ više ne mora da dokazuje svoju širinu i pluralnost.

Za kraj, reći ću nešto o obrascima glasanja na Evroviziji i slici identiteta koju

---

251 <https://www.youtube.com/watch?v=jY6FQ6MIGXE>

252 Inače, bio je u vezi sa koleginicom Radom Manojlović, praktično „parnicom“ iz serijala *Zvezde Granda* 2007. i jedinom deklarisanom feministkinjom među Grandovim izvođačima. Jedna moja sagovornica mi je 2013. ispričala da je čula da su oni samo dobri prijatelji, on gej, a ona u vezi sa tadašnjim premijerom Srbije Dačićem, pa su se dogovorili da jedno drugom budu paravan. Ovo ne iznosim u svrhu širenja tračeva, i to „bajatih“, nego pokazivanja kako publika doživljava ovo dvoje.

ono uspostavlja. „Transnacionalnost“ „naših“ performansa na Evroviziji u periodu od 2004. do 2008. godine je najvidljivija i najiritantnija (ostatku Evrope i onima koji ne dobijaju mnogo glasova) u geopolitičkoj sferi uspostavljenoj telefonskim sistemom glasanja. Rezultati su svake godine bili takvi da se mora postaviti pitanje da li su postojeće administrativne granice stvarne, ili su one koje gledaoci glasanjem is crtavaju „stvarnije“.<sup>253</sup>

Određeni obrasci glasanja su приметni. Jаir je 1995. godine pisao da postoje tri dominantna obrasca među zemljama koje često razmenjuju glasove: nordijski, mediteranski i zapadnoevrpski (Yair 1995, 158). Neke kasnije analize su sugerisale da su dominantni glasački blokovi „vikinška imperija“, (skandinavske i baltičke zemlje plus Irska, dakle zemlje kojima su dominirali vikinzi u srednjem veku), „varšavski pakt“ (Poljska i zemlje bivšeg SSSR-a), i „balkansko-mediteranski blok“, koji čine Jugoslavija i Grčka (Gatherer 2004; Clerides and Stengos 2012). Iako čak i jedan od najpoznatijih evrovizijskih naučnika (naučnika koji se bave obrascima glasanja na Evroviziji) Derek Geterer smatra da se glasovi ne raspoređuju po lokalnim alijansama,<sup>254</sup> i dalje postoji izvesna statistička evidencija u prilog sumnji nekolicine komentatora koji tvrde da zemlje glasaju za svoje geografski i/li kulturno bliske susede.

Sistem telefonskog glasanja je na neki način indikator politike situacije i tržišnih kretanja, koja formiraju sopstvene „zone“ i „granice“. Smerovi afiniteta na Evroviziji su pokazale da postjugoslovenski pop-kulturni proizvodi formiraju nezvaničnu zajedničku tržišnu zonu među susedima – bivšim zemljacima. Ovo su ujedno i retki primeri da su proizvodi sa jakim pečatom balkanske *world music* uspeli da nađu publiku u celom regionu – možda zato što je teren za to već bio pripremljen. Timovi predstavnika Srbije su verovatno i računali na to da će njihove pesme biti slušane u zemljama bivše Jugoslavije, kao i među Srbima u dijaspori (Austriji, Nemačkoj, Švajcarskoj, Švedskoj i Francuskoj), ali i na primerenost predstavljanja „Evropi i svetu.“ Bez glasova van

---

253 Zbog najavljenog povlačenja starih članica tj. „velike četvorke“ (Francuske, Nemačke, Španije i Velike Britanije) koje su ujedno i najveći finansijeri takmičenja, Evropska radiodifuzna unija je 2008. uvela promene u sistem odlučivanja pobednika. Uvedena su dva polufinala, da bi se sprečilo „blokovo glasanje“ među zemljama. Samo se zemlja domaćin i „velika četvorka“ automatski kvalifikuju za finale, i po deset zemalja iz polufinala. Kasnije je vraćen i stručni žiri.

254 On smatra da manje od trećine glasova za svaku pobedničku pesmu dođu iz njenog „glasačkog bloka“ (Gatherer 2006).

postjugoslovensko-balkanskog „bloka“ visoki plasmani ne bi ni bili mogući. Za Željka Joksimovića su glasale sve bivše jugoslovenske zemlje, ali i Finska (7), Portugal (7), Ukrajina (12) i Island (7). Marija Šerifović je dobila maksimalan broj poena iz bivših jugoslovenskih republika i Albanije, ali su za nju glasale i Francuska, Nemačka, Švedska, Norveška, Holandija i Švajcarska, koje su joj dale 12, 10 i 8 poena. Ovo je bio prvi put nakon raspada SCG da je Srbija nastupila na Evroviziji. Zapravo, raspad državne zajednice se simbolički vezuje baš za izbor domaćeg predstavnika za Pesmu Evrovizije 2006, dakle godinu dana ranije, kada je, „po ključu“, red bio da predstavnik bude iz Srbije, ali su svi članovi žirija iz Crne Gore glasali za crnogorsku grupu *No Name* (koji su zemlju predstavljali i prethodne godine). Izbio je skandal, dogovor nije postignut, tako da na kraju SCG nije ni učestvovala na takmičenju, a državna zajednica se raspala nekoliko meseci kasnije. Utoliko je pobeda „nezavisne Srbije“ 2007. godine bila „slada“. Međutim, uprkos izvesnoj dozi zloradosti, ona nije predstavljena kao trijumf Srbije nad Crnom Gorom,<sup>255</sup> što će reći, Crna Gora nije nasledila status ultimativne drugosti koji je imala Hrvatska devedesetih. Kao prvo, nije se ni „razdruživanje“ zemalja odvijalo pod istim okolnostima; kao drugo, na horizontu je figurirao važniji konstitutivni drugi, Evropa, koju, kao što sam pomenula, nije trebalo poraziti nego joj se dokazati, odnosno pokazati joj „novo lice.“ Kako kaže Dimitrijević, „Upravo stvaranje i trajanje jednog specifičnog kulturnog konstrukta koji zovemo 'evrovizijskom pesmom' nije samo rezultat želje da se Drugi pobedi pa i ponizi (kao u sportu), već želje da se Drugi *zavede* čak i po cenu sopstvenog poniženja.“<sup>256</sup> A ako se to „poniženje“ konceptualizuje kao kulturna intimnost, onda više nije ni poniženje.

U svakom slučaju, formula uspeha uspostavljena 2004. kombinacijom kvazi-arhaične, kvazi-autentične i savremenih popularnih muzičkih i vizeulnih identifikacija rezultovala je u nekoj vrsti zamišljenog pomeranja granica i kreaciji novih prostora identiteta – sa referencama na sve vrste zlatnih doba, i u prošlosti, i onih koja tek treba da nastupe, u budućnosti. Na kraju, ispostavlja se da i kad se prvenstveno okreće Evropi, za Srbiju je i dalje glavno tržište postjugoslovensko i balkansko.

---

255 Zapravo, Marijina pobeda je proslavljena i na ulicama nekih crnogorskih gradova.  
<http://www.novosti.rs/vesti/spektakl.147.html:197954-PONOSNI-SMO-NA-TEBE>

256 <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=379203>

\*\*\*

U nezvaničnim kulturnim sferama postjugoslovenskih i ostalih balkanskih država, balkanski stereotip se izvrće i preoznačava u pozitivan. Naglašava se njegova semiotička potentnost. Ovo se posebno vidi u slučaju pop-folka. Kao pozitivni se ističu afektivni i iracionalni aspekti Balkana (jer je imanje bilo kakvog afekta dobro u odnosu na „beživotnu“ i „anemičnu“ Evropu), i rodni, odnosno žene. Glavni procesi su feminizacija slike Balkana i maskulinizacija slike gastarbajtera. Ni *Balkan Beats* ni druge varijante *world music* nisu povezale regionalno tržište, nego baš lokalne (post)moderne pop-folk forme, uglavnom izbegavanjem lokalnih etnopolitičkih diskursa i slavljenjem crta tobož imanentnih celom Balkanu. Ovo je određeni zaokret, pošto je dosadašnje korišćenje Balkana sa antinacionalističkim konotacijama bilo retko i uglavnom od strane intelektualaca (Jansen 2002).<sup>257</sup>

Ovo nije još jedan pokušaj bega od slike „mračnog Balkana“ od strane nacionalnih elita koje pokušavaju da na jednostavan način pobegnu od političke, ekonomske i kulturne irelevantnosti u međunarodnoj areni (Kiossev 2002, 180), kakvo je, na primer, učešće na Evroviziji. Nije ni jednostavni *mimesis* zapadne muzičke produkcije (kao periferalna kulturna industrija, kako bi rekli Janović i Močnik), a nije ni antizapadnjačka odnosno antievropska agenda. Popularnost pop-folka jednostavno artikuliše neuspeh liberalnih proeveropskih elita da iskomuniciraju sa populacijom koju žele da predstavljaju, i koju često simbolički (a i ne samo simbolički) odbacuju.

---

<sup>257</sup> Naravno, ovaj zaokret je komercijalnog karaktera.



## 9. ZAKLJUČAK

Modernizovane forme folk muzike, ovde zvane pop-folk, su najkontroverznije muzičke prakse postsocijalističke transformacije u Srbiji. Jedan od sporova, posebno za formu iz devedesetih godina XX veka tj. turbofolk, vodi se oko toga da li je imao dominantnu ulogu diseminacije nacionalizma ili prozora u svet. Međutim, oštra opozicija između stanovišta da je on produkt režima i sredstvo širenja nacionalizma s jedne strane, ili *grass roots* proizvod i svojevrsni „prozor u svet“ s druge, je neodrživa. Kako su već uviđali istraživači, on poseduje dijahronijski kontinuitet sa prethodnim formama, pogotovu novokomponovanom narodnom muzikom, i sinhronijski, sa globalnom muzičkom scenom. Jeste postao medijski dominantan u vreme Miloševićevog režima, ali da je bio suštinski vezan za njega, ne bi ga nadživeo. Održava ga upravo njegov transformativni kapacitet. Dakle, ne može se staviti znak jednakosti između njega, rata i nacionalizma. Više nego sa ratom i nacionalizmom, on ima veze sa postsocijalističkom transformacijom – ne u smislu uspostavljanja oštrog reza između socijalizma i postsocijalizma, nego praćenja postepene promene socio-ekonomske paradigme. Na njegovom primeru se mogu pratiti transformacije kroz koje je prošlo društvo tokom tranzicije, pa tako i konstrukcije rodnih identiteta.

Rodne uloge u turbofolku ne odgovaraju jednostavnoj binarnoj šemi prihvatanja i odbijanja nacionalizma, nego je situacija kompleksnija. Kako je pokazano, ni u samoj ratnoj propagandnoj, dakle eksplicitno nacionalističkoj muzičkoj produkciji, konstrukcije maskuliniteta i feminiteta nisu bile homogene, a u *mainstream*-u su bile još složenije. Nacionalizam nije bio njegov glavni generator, niti afektivni pogon. Pevačice jesu imale određenu ulogu u širenju nacionalizma i modela uspeha u postsocijalističkoj transformaciji, ali one se nisu afirmisale (samo) zahvaljujući nacionalizmu. Već etablirane pevačice su korišćene kao pokušaj etabliranja nacionalizma, kao nacionalne ikone, ili bar učesnice u svakodnevnoj proizvodnji označitelja nacije. Nema pevačice koja je svoju karijeru izgradila na četništvu. Nije to uradila ni Ceca Ražnatović koja se najčešće uzima kao primer veze estrade i

nacionalizma, nego je simbolički kapital njene popularnosti iskorišćen u tu svrhu (u povratnoj sprezi, on je na taj način uvećan). Ni u prvoj fazi postsocijalističke transformacije nije bio prisutan samo jedan model, postojala je raznovrsnost, a i odnos prema njima je bio u najmanju ruku ambivalentan. Pevačice jesu brisale opozicije selo : grad, toliko važne u socijalizmu, u svrhu ujedinjavanja tržišta u momentu kad se nacija poklopila sa tržištem, bar formalnim, i kad su opozicije kao nacionalno : nenacionalno bile važnije, ali niti je taj proces bio bez otpora, niti je to bilo u svrhu tendencioznog homogenizovanja nacije.

Heteronormativna paradigma postavljena još u novokomponovanoj narodnoj muzici, preteći turbofolka, je osnažena tokom devedesetih godina XX veka. Kontola predstavljanja, usmerena posebno na seksualni moral, je oslabila. Procesi biografizacije, etnonacionalizacije biografija, autoorijentalizacije, urbanizacije, globalizacije, tekstualizacije, seksualizacije, su bili glavni mehanizmi konstrukcije scenskih identiteta devedesetih. Osim etnonacionalnog čišćenja biografija, svi ostali procesi su se nastavili i posle 2000. godine, uz dodatno poigravanje arbitrarnošću koncepcije roda.

Turbofolk pevačica ili ženski fan su u kognitivnim mapama često izjednačene sa figurom sponzoruše. Pokazala sam kako diskurs stigmatizacije turbofolk pevačica i izjednačavanja sa sponzorušama zapravo predstavlja moralizaciju društvene mobilnosti žena u vreme ekonomske krize, pogotovu ako se ostvaruje putem njihovog seksualnog i emocionalnog rada, za koji se smatra da treba da bude besplatan.

U diskursima protiv modernih narodnjaka, pogotovu turbofolka, on je izjednačen sa ratom, nacionalizmom i krizom, a izvođači dovedeni u istu ravan sa ratnim zločincima i eventualnim sponzorima (kao inferiorni njima, ali na istoj strani aksiološkog reza). Međutim, angažman u turbofolku i industriji zabave nije uzrok krize, nego njena posledica. Izlazak iz krize angažmanom u industriji zabave u vreme kad propada teška industrija je postajao sve češći u socijalističkim zemljama, ali taj proces je bio aktuelan već od osamdesetih, ne tek od devedesetih godina. Okretanje mladih žena karijeri u turbofolku je često povezano sa „padom svih vrednosti“, za koji se on eksplicitno krivi, ali ono je zapravo bilo posledica krize. On je dao šansu ljudima sa margine – neobrazovanim, sa sela, etnonacionalnim manjinama itd. Ta šansa nije značila

maksimalnu slobodu izvođača, nego da su morali da usvoje određene gorepomenute kodove scenskog predstavljanja i uslove tržišnih odnosa da bi se afirmisali.

Promena političkog režima jeste privremeno presekla „normalan tok“ poslovanja modernog folka, ali ga nije uništila. On se prilagodio, stalno šireći granice svog delovanja. Konstantna redefinicija žanrovskih, tekstualnih i vizuelnih granica, i transgresija opozicija urbano : ruralno, balkansko : orijentalno, nacionalno : internacionalno, tradicionalno : moderno je upravo taj konstitutivni faktor njegove liminalnosti i ambivalentnih odnosa prema njemu. Transgresija granica i opozicija je ono što ga čini kontroverznim, a ona je ujedno i odlučujući faktor njegovog preživljavanja. Toliko se menja, a opstaje njegov scenski kontinuitet. Nije, dakle, jasno svrstavanje na jednu stranu ono što ga čini problematičnim, nego baš to što se ne može jednoznačno svrstati.

Pop-folk potvrđuje tezu Džudit Batler da se matrice rodni identiteta reprodukuju i održavaju performativnošću, ponavljanjem, ali i da je rod suštinski nestabilan, da to ponavljanje nikad nije verno izmaštanom „originalu“ i da je u tome mogućnost promene. Deo njegovog korpusa doprinosi esencijalističkim reprezentacijama rodni uloga time što konstruiše podređene pozicije za žene i postavlja ih isključivo kao referencu maskuliniteta, isključujući mogućnost za alternativne modele odnosa. Ženska žrtva i patnja stoje naspram neumitne muške nestalnosti. Međutim, ovo nije jedina forma. Nisu sve konstrukcije identiteta u njemu zacementirane. Za razliku od istraživača koji smatraju da su njemu žene isključivo ili dominantno „poslušne, zavisne i iracionalne“ (Grujić 2009, 60), pokazala sam da su konstrukcije raznolikije. Čak i mnoge pesme u kojima nema eksplicitne pobune odlikuje konstatovanje „gorke istine“ patrijarhata i heteronormativne matrice, dakle njihove nepravednosti prema ženama. Stalna frustriranost i razočaranje ženskog subjekta prerasle su u eksplicitno napuštanje determinističkih odnosa ljubavne veze, osvešćenost o njihovoj neadekvatnosti, posebno u tekstovima pesama iz poslednjih petnaest godina.

Takođe, u pogledu telesnih transformacija estrada potvrđuje nestabilnost roda, pošto se na njoj može naći sve od reprodukcije heteronormativne matrice do androginih konstrukcija. Tržište cilja na najširi mogući spektar publike, pa je i ponuda shodna tome.

Međutim, to ostaje na nivou ponude za potrošnju. Dok tekstovi mogu da motivišu promenu, i osnaživanje publike, ove finansijski zahtevnije intervencije ostaju manje dostupne publici. One su često demonstriranje privilegija.

Upravo, jedna od novina iz faze posle 2000. godine je da gej publika postaje sve vidljivija, i da joj se pop-folk ciljano obraća. On oscilira između (p)održavanja heteronormativne matrice i eksplicitnog apostrofiranja LGBTQI publike. Neke od identifikacionih baza LGBTQI populacije su ironija (više prema predrasudama o modernom folku nego prema njemu samom), kemp, ekscitivnost, (trans)klasna solidarnost, vizualno-tekstualne strategije koje se percipiraju kao antiesencijalističke. Takođe, muzički afekat se ispostavio kao važan u studijama ovog odnosa pošto racionalizacija muzičkog ukusa nije uvek dovoljna, pa ni potrebna. On pokreće rodnu fluidnost na nivou telesnosti, što vodi uspostavljanju različitih rodni kofiguracija i odnosa. To, međutim, nema nužno uticaj na habitus van mesta gde se pušta i/li svira ova muzika. Štaviše, logika isključivanja postoji i u ovim mestima, i uglavnom je klasne prirode. Ipak, otvara se mogućnost za kreiranje subjektiviteta izvan ustaljenih identitetskih politika.

Postoji raslojavanje i među izvođačima, i ono je do sad uglavnom zanemarivano u studijama ove muzike. Homogenizacija identiteta pevačica pod pejorativnim terminom „pevaljki“ ili „narodnjaka“ koji se odnosi i na estradne zvezde i na neafirmisane kafanske pevačice zamagljuje klasne razlike među njima. Kafana je uvek bila sporno mesto narativa pevačica, i u socijalizmu, ali je izvođači nisu mogli potpuno napustiti ni kad se afirmišu, tako da nije bilo velike razlike u radu estradnih zvezda i neafirmisanih izvođača. Sada je klasni jaz dublji. Takođe, kafana kao mesto gde se usavrašavao zanat, ne mora da prethodi medijskoj afirmaciji. Kako sam pokazala na primeru *Zvezda Granda*, muzička industrija se fuzioniše sa medijskom i putem TV programa za otkrivanje talenata „uzgaja“ svoje sopstvene zvezde. Ovo je globalni fenomen poznog kapitalizma.

Materijalni i ekonomski uslovi izvođenja, proizvodnje i potrošnje muzike se ne smeju zanemariti. Otuda je naivno diskutovati o potencijalnoj rodnoj ili bilo kakvoj drugoj emancipaciji koju bi moderni folk mogao da ponudi samo na bazi tekstova

pesama, muzike ili imidža izvođača. Emancipacija zavisi i od mere koju muzička industrija i kapitalistički tržišni odnosi dozvole. Međutim, ova pesimistična konstatacija ne iscrpljuje potencijal za istraživanje scene, niti je treba gledati kao nepromenljivu. Radije nego muzički ukus, distinkciju ili stil, treba izučavati tržišne odnose i konkretne uslove u kojima se muzika proizvodi, snima, izvodi, distribuira i konzumira. Tržište pop-folka je skoro bez ikakve formalne državne regulative, dakle pravi primer neoliberalne transformacije. U tom smislu, izdavačke kuće sad ubiraju prihod i od nastupa uživo svojih izvođača, i od njihovih prihoda uzimaju viši procenat nego ikad, a ovi procesi nisu transparentni.

Muzička industrija širi svoj domen i na druge načine. Ona sad i formalno cilja na šire balkansko ili bar postjugoslovensko, a ne samo nacionalno tržište. Poslednjih godina Balkan postaje čest motiv u tekstovima pop-folk pesama, sa pozitivnom konotacijom. On se rebrandira kao hedonistički i ženski, unoseći intervenciju u klasični balkanistički diskurs kako ga je odredila Todorova, i kao antiteza Evropi u doba kad evrointegracije postaju glavni narativ tranzicijske Srbije. On se uklapa u sve tokove, jer prati prvenstveno tržišna kretanja.

Popularna muzika, pa tako i pop-folk, je često poprište diskurzivne borbe. Moralna panika u vezi s njom može da menja aktuelnu temu ili aktere, ali retko kad svoju klasnu prirodu, usmerenu na odnos snaga, balans i promene u društvu. Ova panika je skoro uvek u sprezi sa purističkom kulturnom politikom koja bi iz domena popularnog izbrisala mračne kutke gde se društvena sredina provocira, ispostavlja kao kontradiktorna ili otkriva kao diskriminišuća. Ove „slepe mrlje“ često odaju znake višestruke eksploatacije, patrijarhalne dominacije i kontrole, ili obezvređivanje i aproprijaciju marginalizovanih grupa. Pop-folk je sjajan primer za to. On, međutim, nije samo polje diskurzivne borbe, nego, kako sam pokazala u tezi, neodvojivi deo tržišta postsocijalističke ekonomije koji je ispratio svaki korak privredne i društvene transformacije, štaviše, bio pionir u uspostavljanju i promociji tržišnih odnosa.

## LITERATURA

- Abercrombie, Nicolas and Brian Longhurst. 1998. *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: Sage.
- Adelt, Ulrich. 2005. „'Ich bin der Rock'n'Roll Übermensch': Globalization and Localization in German Music Television.“ *Popular Music and Society* 28 (3): 279–95.
- Adorno, Teodor. 1974. „Razmišljanja o stvaranju sociologije muzike.“ *Kultura* 23: 19–31.
- Adorno, Theodor and Max Horkheimer. 1973. *Dialectic of Enlightenment*. London: Allen Lane.
- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, Sara. 2010. „Killing Joy: Feminism and the History of Happiness.“ *Signs* 35 (3): 571-594.
- Allcock, John B. 2000. *Explaining Yugoslavia*. New York: Columbia University Press.
- Anderson, Benedikt. 1998. *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: Plato.
- Anthias, Floya, and Nira Yuval-Davis, eds. 1989. *Woman-Nation-State*. New York: St. Martin's Press.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Archer, Rory. 2009. *Paint Me in a Black and Gold and Put Me in a Frame: Turbofolk and Balkanist Discourse in Post-Yugoslav Cultural Space*. MA thesis, Central European University.
- Archer, Rory. 2012a. „Western, Eastern and Modern: Balkan Pop-folk Music and Transnationalism.“ In *1989 - Young People and Social Change after the Fall of the Berlin Wall*, edited by Carmen Leccardi, Carlos Feixa, Siyka Kovacheva, Herwig Reiter and Tatjana Sekulic, 187-204. Strasbourg: Council of Europe.
- Archer, Rory. 2012b. „Assesing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans“. *Southeastern Europe* 36: 178-207.

- Archer, Rory. 2017. „The Moral Economy of Home Construction in Late Socialist Yugoslavia“ .*History and Anthropology*. Dostupno na: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02757206.2017.1340279>, pristupljeno 7. 7. 2017.
- Atali, Žak. 2011. *Buka: o gled o političkoj ekonomiji muzike*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Baker, Catherine. 2005. „Myth, War Memory, and Popular Music in Croatia: the Case of Marko Perković Thompson.“ *Slovo* 17(1): 19–32.
- Baker, Catherine. 2007. „The Concept of Turbofolk in Croatia: Inclusion/Exclusion in the Construction of National Musical Identity.“ In *Nation in Formation: Inclusion and Exclusion in Central and Eastern Europe*, edited by Catherine Baker, Christopher J. Gerry, Barbara Madaj, Liz Mellish & Jana Nahodilová, 139-58. London: SSEES Occasional Papers.
- Baker, Catherine. 2017. „The 'Gay Olympics'?: The Eurovision Song Contest and the Politics of LGBT/European Belonging.“ *European Journal of International Relations* 23 (1): 97-121.
- Bakić-Hayden, Milica, and Robert Hayden. 1992. „Orientalist Variations on the Theme 'Balkans': Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics.“ *Slavic Review* 51 (1): 1-15.
- Bakić Hayden, Milica. 1995. „Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia.“ *Slavic Review* 54(4): 917–931.
- Barker, Chris. 2000. *Cultural Studies : Theory and Practice*. London: Sage.
- Barker, Chris. 2004. *The Sage Dictionary of Cultural Studies*. London: Sage.
- Barth, Fredrik. 1969. „Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference.“ (Results of a symposium held at the University of Bergen, 23rd t o 26th February 1967), Scandinavian University Books. Bergen, London: Universitetsforlaget; Allen & Unwin.
- Batler, Džudit. 2001. *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama pola*. Beograd: Samizdat B92.
- Beissinger, Margaret. 2008. „Muziča Orientală: Identity and Popular Culture in Postcommunist Romania.“ In *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse*, edited by Donna Buchanan, 95-142. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Bejker, Ketrin. 2011. *Zvuci granice: popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj*

- posle 1991*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Benedikt, Anderson. 1998. *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: Plato.
- Bey, Hakim. 1991. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Autonomedia: New York.
- Billig, Michael. 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Björnberg, Alf. 2007. „Return to Ethnicity: The Cultural Significance of Musical Change in the Eurovision Song Contest.“ In *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, edited by Ivan Raykoff & Robert Deam Tobin, 13- 23. Aldershot: Ashgate.
- Blagojević, Marina. 1994. „War and Everyday Life: Deconstruction of Self-sacrifice.“ *Sociologija XXXVI(4)*: 469-482.
- Blagojević, Marina. 2000a. „Žene i muškarci u Srbiji 1990-2000: urođjavanje cene haosa.“ U *Srbija krajem milenijuma: razaranje društva, promene i svakodnevni život*, ur. Anđelka Milić i Silvano Bolčić. Beograd: Institut za sociološka istraživanja.
- Blagojević, Marina. 2000b. „Nevidljivo telo i moćna bestelesnost: Mediji u Srbiji u '90im.“ U *Žene, slike, izmišljaji...*, ur. Branka Arsić. Beograd: Centar za ženske studije.
- Bolčić, Silvano. 1994. „O svakodnevicu razorenog društva Srbije početkom 1990. iz sociološke perspektive.“ U *Kulture u tranziciji*, ur. Mirjana Prošić-Dvornić. Beograd: Plato.
- Bolčić, Silvano. 2002a. „Rast privatnog sektora i preduzetništva u Srbiji tokom 1990-tih.“ U *Srbija krajem milenijuma: razaranje društva, promene i svakodnevni život*, prir. Silvano Bolčić i Anđelka Milić. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Bolčić, Silvano. 2002b. „Postsocijalistička tranzicija“: kontekst promena društva Srbije početkom devedesetih.“ U *Društvene promene i svakodnevni život: Srbija početkom devedesetih*, prir. Silvano Bolčić, 13-30. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Bolčić, Silvano. 2002c. „Post-socijalistička transformacija i društvene nejednakosti u Srbiji u komparativnoj perspektivi.“ U *Srbija krajem milenijuma: razaranje društva, promene i svakodnevni život*, ur. Anđelka Milić i Silvano Bolčić, 49-65. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Bolčić, Silvano, i Anđelka Milić, ur. 2002. *Srbija krajem milenijuma: razaranje*



- društva, promene i svakodnevni život*. Beograd.
- Bolin, Goran. 2006. „Visions of Europe: Cultural Technologies of Nation-States“. *International Journal of Cultural Studies* 9 (2): 189-206.
- Bonfiglioli, Chiara. 2013. „Gendering Social Citizenship: Textile Workers in Post-Yugoslav States.“ *CITSEE Working Papers Series* 30. Dostupno na [http://www.citsee.ed.ac.uk/working\\_papers/files/CITSEE\\_WORKING\\_PAPER\\_2013-30a.pdf](http://www.citsee.ed.ac.uk/working_papers/files/CITSEE_WORKING_PAPER_2013-30a.pdf), pristupljeno 5. 9. 2017.
- Bordo, Susan. 1993. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Born, Georgina. 2011. „Music and the Materialization of Identities.“ *Journal of Material Culture* 16 (4): 376-388.
- Bracewell, Wendy. 1993. „National Histories and National Identities among the Serbs and Croats.“ In *Histories and European History*, edited by Mary Fullbrook, 141-160. London: UCL Press.
- Bracewell, Wendy. 2000. „Rape in Kosovo: Masculinity and Serbian Nationalism.“ *Nations and Nationalism* 6(4): 563-90.
- Braidotti, Rosi. 2002. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.
- Brubejker, Rodžers, i Frederik Kuper. 2003. „S onu stranu identiteta.“ *Reč* 65 (15): 405-451.
- Buchanan, Donna. 2007. *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. MD: Scarecrow Press.
- Buchowsky, Michael. 2001. *Rethinking Transformation: An Anthropological Perspective on Postsocialism*. Poznan: Wydawnictwo Humaniora.
- Burawoy, Michael, and Katherine Verdery, eds. 1999. *Uncertain Transition. Ethnographies of Change in the Postsocialist World*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Burdije, Pjer. 1999. *Nacrt za jednu teoriju prakse*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Busch, Brigita and Michał Krzyzanowski. 2007. „Inside/Outside the European Union: Enlargement, Migration Policy and the Search for Europe’s Identity.“ In *Geopolitics of the European Union Enlargement: Expansion, Exclusion and Integration in the European Union*, edited by J. Anderson and A. Warwick, 107-124. London: Routledge.

- Butler, Judith. 2000. *Nevolje sa rodnom: feminizam i subverzija identiteta*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Butler, Judith. 2004. *Precarious Lives: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.
- Carter, Sean. 2007. „Mobilising Generosity, Framing Geopolitics: Narrating Crisis in the Homeland through Diasporic Media.“ *Geoforum* 38: 1102–12.
- Ceribašić, Naila. 1995. „Gender Roles during the War: Representations in Croatian and Serbian Popular Music 1991–1992.“ *Collegium Antropologicum* 19 (1): 91–101.
- Ceribašić, Naila. 2000. “Defining Women and Men in the Context of War: Images in Croatian Popular Music in the 1990s.” In *Music and Gender*, edited by Pirkko Moisala & Beverley Diamond, 219–38. Urbana & Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Ceribašić, Naila. 2001. „In Between Ethnomusicological and Social Canons: Historical Sources on Women Players of Folk Music Instruments in Croatia.“ *Narodna umjetnost* 38 (1): 21–40.
- Clerides, Sofronis, and Thanasis Stengos. 2012. „Love They Neighbour, Love They Kin: Strategy and Bias in the Eurovision Song Contest.“ *Ekonomia* 15 (1): 22–44.
- Connell, Raewun W. 1992. „A Very Straight Gay: Masculinity, Homosexual Experience, and the Dynamics of Gender.“ *American Sociological Review* 57 (6): 735–751.
- Connell, John, and Chris Gibson. 2004. “World Music: Deterritorializing Place and Identity”. *Progress in Human Geography* 28 (3): 342–361.
- Crenshaw, Kimberlé W. 1991. „Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color.“ *Stanford Law Review* 43 (6): 1241–1299.
- Цвејић, Слободан. 2000. “Опадање друштва у процесу дуалног структурирања.” У *Рачји ход: Србија у трансформацијским процесима*, прир. Младен Лазић. Београд: ИСИ Филозофског факултета у Београду.
- Cvitanović, Marin. 2009. „(Re)konstrukcija balkanskih identiteta kroz popularnu glazbu.“ *Migracijske i etničke teme* 25 (4): 317–335.
- Čolović, Ivan. 1985. *Divlja književnost: etnolingvističko proučavanje paraliterature*. Beograd: Nolit.
- Čolović, Ivan. 1993. *Bordel ratnika: folklor, politika i rat*. Beograd: Biblioteka XX vek.

- Čolović, Ivan. 2000. *Politika simbola: ogledi o političkoj antropologiji*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Čolović, Ivan. 2002. „Kultura, nacija, teritorija.“ *Republika*: 25-40.
- Čolović, Ivan. 2004. „Balkan u naraciji o 'world' muzici.“ *Novi zvuk* 24: 59–62.
- Čolović, Ivan. 2006. *Etno: priče o muzici sveta na Internetu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Čolović, Ivan. 2008. *Balkan, teror kulture*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Čolović, Ivan. *Kapetan Dragan*. Dostupno na <http://pescanik.net/kapetan-dragan/>, pristupljeno 4. 8. 2017.
- Čvoro, Uroš. 2014. *Turbo-Folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Aldershot: Ashgate.
- Ćirjaković, Zoran. 2012. „Muški snovi, neoliberalne fantazije i zvuk oklevetane modernosti: turbo-folk u raljama subalternosti, preduzetništva drugosti i zločina“. *Sarajevske sveske* 39-40. Dostupno na: <http://www.sveske.ba/bs/content/muski-snovi-neoliberalne-fantazije-i-zvuk-oklevetane-modernosti>, pristupljeno 4. 9. 2017.
- Delić, Zlatan. 2013. *Turbo-folk zvijezda: konstruiranje ženskog subjekta u tekstovima/pjesmama Lepe Brene, Svetlane Cece Ražnatović, Severine Vučković i Jelene Karleuše*. Sarajevo: Šahinpašić.
- Denich, Beth. 1994. Dismembering Yugoslavia: National Ideologies and the Symbolic Revival of Genocide. *American Ethnologist* 21(2): 367–90.
- Dijkstra, Bram. 1996. *Evil Sisters: the Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood in Twentieth-Century Culture*. New York: Henry Holt.
- Dimitrijević, Branislav. 2002. „'Ovo je savremena umetnost': turbo folk kao radikalni performans“. *Prelom* 2–3.
- Dimitrijević, Branislav. 2016. *Potrošeni socijalizam. Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji (1950-1974)*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Dimitrijevic, Olga. 2008. *The Body of the Female Folk Singer: Constructions of National Identities in Serbia after 2000*. MA thesis, Central European University.
- Dimitrijević, Olga. U štampi. „Majke, sestre i trofeji: kako različiti maskuliniteti utiču na reprezentaciju žena u srbijanskim video spotovima sa ratišta?“ U *Gender, Nation, Sexuality*, ur. Jelena Višnjić.

- Dimitrov, Slavčo. 2014. „Gej i lezbejski klubovi u Beogradu: društveni prostori, identiteti, otpor.“ U *Među nama: neispričane priče gej i lezbejskih života*, ur. Jelisaveta Blagojević i Olga Dimitrijević, 210-230. Beograd: Hartefakt fond.
- Dragičević-Šešić, Milena. 1988. „Publika nove narodne muzike.“ *Kultura* 80/81: 94–116.
- Dragičević-Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*. Sremski Karlovc i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Drezgić, Rada. 2000. „Demographic Nationalism in the Gender Perspective.“ In *War Discourse, Women's Discourse: Essays and Case Studies from Yugoslavia and Russia*, edited by Svetlana Slapšak, 211-233. Ljubljana: Topos.
- Duda, Igor. 2010. *Pronađeno blagostanje: Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*. Zagreb: Srednja Europa.
- Dwyer, Claire and Phillippe Crang. 2002. “Fashioning Ethnicities: The Commercial Spaces of Multiculture.” *Ethnicities* 2(3): 410-30.
- Dyer, Richard. 1998. *Stars*. London: British Film Institute, 2nd ed.
- Dorđević, Ivan. 2015. *Antropolog među navijačima*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Durić, Tatjana. 1995. „From National Economies to National Hysteria: Consequences for Women.“ In *Crossfires: Nationalisms, Racism and Gender in Europe*, edited by Helma Lutz, Ann Phoenix and Nira Yuval-Davis, 121-141. London: Pluto Press.
- Durić, Ljubica i Mladen Ćirić. 2014. „Metaforička i metonimijska konceptualizacija ljubavi u tekstovima turbofolk pesama ženskih izvođača.“ U *Jezici i kulture u vremenu i prostoru IV/1*, ur. Snežana Gudurić i Marija Stefanović, 55-68. Novi Sad: Filozofski fakultet u Novom Sadu.
- Đurković, Miša. 2002. „Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji.“ *Filozofija i društvo XXV*: 271-284.
- Ђурковић, Миша. 2009. *Слика, звук и моћ. Огледи из поп-политике*. Београд: МСТ Гајић.
- Edensor, Tim. 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford and New York: Berg.
- Elstain, Jean B. 1995. *Women and War*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Enloe, Cintia. 1983. *Does Khaki Become You?: the Militarisation of Women's Lives*.

London: Pluto Press.

- Erdei, Ildiko. 2003. "Потрошња и идентитети у савременој Србији – народне представе о богатству и сиромаштву." У *Традиционално и савремено у култури Срба*, ур. Драгана Радојичић, 173-196. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Erdei, Ildiko. 2007. „Dimenzije ekonomije: prilog promišljanju privatizacije kao socio-kulturne transformacije.“ U *Antropologija postsocijalizma*, ур. Vladimir Ribić, 76-127. Београд: Српски генеалошки центар и Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета.
- Erdei, Ildiko. 2012. *Čekajući Iku: potrošačka kultura u postsocijalizmu i pre njega*. Београд: Српски генеалошки центар.
- Erdei, Ildiko i Nebojša Savić. 2014. „Biti isti, biti poseban: potrošačke prakse kao marker 'istosti' i 'različitosti' među gej muškarcima u Beogradu.“ U *Među nama: neispričane priče gej i lezbejskih života*, ур. Jelisaveta Blagojević i Olga Dimitrijević, 146-163. Београд: Hartefakt fond.
- Fairchild, Charles. 2007. „Building the Authentic Celebrity: the “Idol” Phenomenon in the Attention Economy.“ *Popular Music and Society* 30 (3): 355-75.
- Fairclough, Norman. 1992. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fairclough, Norman. 1995. *Media Discourse*. London: Edward Arnold.
- Fischer, Wladimir. 2005. „A Polyphony of Belongings: (Turbo) Folk, Power, and Migrants.“ In *Music and Networking*, edited by Tatjana Marković and Vesna Mikić, 58-71. Belgrade: Signatura.
- Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Београд: Clio.
- Fleming, Kathryn. 2001. „Orientalizam, Balkan i balkanska istoriografija.“ *Filozofija i društvo* 18:11-32.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Fuko, Mišel. 1998. *Treba braniti društvo*. Novi Sad: Svetovi.
- Gagnon, V. P. Jr. 2004. *The Myth of Ethnic War: Serbia and Croatia in the 1990s*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Garcia, Luis Manuel. 2011. „Can You Feel It, Too“? *Intimacy and Affect at Electronic Dance Music Events in Paris, Chicago and Berlin*. PhD dissertation, University of

Chicago.

- Gatherer, Derek. 2004. „Birth of a Meme: the Origin and Evolution of Collusive Voting Patterns in the Eurovision Song Contest.“ *Journal of Memetics - Evolutionary Models of Information Transmission* 8: [http://jom-emit.cfpm.org/2004/vol8/gatherer\\_d\\_letter.html](http://jom-emit.cfpm.org/2004/vol8/gatherer_d_letter.html)
- Gatherer, Derek. 2006. „Comparison of Eurovision Song Contest Simulation with Actual Results Reveals Shifting Patterns of Collusive Voting Alliances.“ *Journal of Artificial Societies and Social Simulation* 9(2): <http://jasss.soc.surrey.ac.uk/9/2/1.html>
- Gellner, Ernest. 1997. *Nationalism*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Ger, Güliz, and Russell W. Belk. 1999. „Accounting for Materialism in Four Cultures.“ *Journal of Material Culture* 4 (2): 183-204.
- Gezeman, Gerhard. 1968. *Čojstvo i junaštvo starih Crnogoraca*. Cetinje.
- Gilbert, Jeremy. 2004. *Capitalism, Creativity and the Crisis in the Music Industry*. <https://www.opendemocracy.net/ourkingdom/jeremy-gilbert/capitalism-creativity-and-crisis-in-music-industry>, pristupljeno 25. 10. 2017.
- Gilbert, Jeremy. 2012. *Capitalism, Creativity and Continuity in a Sonic Sphere*. <http://www.culturalstudies.org.uk/creativity%20and%20continuity%20.pdf>, pristupljeno 12. 3. 2014.
- Godelije, Moris. 1989. „Analiza tranzitornih procesa.“ *Glasnik Etnografskog Instituta SANU* 38: 203 – 220.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma: Notes on A Spoiled Identity*. London: Penguin.
- Goldstein, Joshua. 2001. *War and Gender: how Gender shapes the War System and Vice Versa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Golenkova, Zinaida T. i Julija V. Goliusova. 2014. „Prekarijat kao nova društvena grupa u globalnom društvu.“ *Zbornik radova Filozofskog fakulteta Univerziteta u Prištini*. XLIV (1).
- Goodman, Steve. 2010. *Sonic Warfare: Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge: The MIT Press.
- Gordy, Eric D. 1999. *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Gordy, Eric D. 2005. „Reflecting on *The Culture of Power*, Ten Years on.“ *Facta*

*Universitatis: Philosophy, Sociology and Psychology* 4(1): 11–19.

- Gramsci, Antonio. 1971. *Selection from the Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart.
- Greenberg, Jessica. 2006. „Nationalism, Masculinity and Multicultural Citizenship in Serbia.“ *Nationalities Papers* 34 (3): 321–41.
- Gros, Elizabet. 2005. *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*. Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda.
- Grossberg, Lawrence. 1992. *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Popular Culture*. New York: Routledge.
- Grossberg, Lawrence. 1997. *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Grujić, Marija. 2009. *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-Folk in Post-Yugoslav Serbia*. PhD dissertation, Central European University.
- Gumpert, Matthew. 2007. “Everyway that I can: Auto-Orientalism at Eurovision 2003.” In *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, edited by Ivan Raykoff and Robert Deam Tobin, 147-157. Hampshire, Burlington: Ashgate.
- Hall, Stuart, ed. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Hall, Stuart. 2001. „Kome treba identitet?“ *Reč* 64 (10): 215–233.
- Hammond, Andrew. 2006. „Balkanism in Political Context: from the Ottoman Empire to the EU.“ *Westminster Papers in Communication and Culture* 3(3): 6–26.
- Haraway, Donna J. 1997. *Modest\_witness@second\_millennium. FemaleMan©\_Meets\_OncoMouse: Feminism and Technoscience*. New York and London: Routledge.
- Haravej, Dona. 2002. „Manifest za kiborge.“ U *Uvod u feminističko čitanje slike*, prev. Ivana Spasić, 312–345. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
- Helms, Elissa. 2003. „Women as Agents of Ethnic Reconciliation? Women’s NGOs and International Interventions in Postwar Bosnia-Herzegovina.“ *Women’s Studies International Forum* 26 (1): 15-33.
- Hercfeld, Majkl. 2004. *Kulturna intimnost: socijalna poetika u nacionalnoj državi*. Beograd: Biblioteka XX vek.

- Hills, Matt. 2002. *Fan Cultures*. London and New York: Routledge.
- Hockenos, Paul. 2003. *Homeland Calling: Exile Patriotism and the Balkan Wars*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hofman, Ana. 2010. "Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia." *Narodna umjetnost* 47(1): 141–61.
- Hofman, Ana. 2012. "Lepa Brena: (Re)politization of Musical Memories on Yugoslavia." *Glasnik Etnografskog instituta* 60 (1): 21-32.
- Hofman, Ana. 2013. „Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji“. U *Socijalizam na klupi: jugoslovensko društvo očima nove postjugoslovenske humanistike*, ur. Lada Duraković i Andrea Matošević, 280-316. Zagreb: Srednja Evropa.
- Hofman, Ana. 2014. „Balkan Music Awards: Popular Music Industries in the Balkans between Already-Europe and Europe-to-Be.“ In *Mirroring Europe: Idea of Europe and Europeanization in Balkan Societies*, edited by Tanja Petrović, 41-63. Leiden, Boston: Brill.
- Hofman, Ana. 2015. „Music (as) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour and Gender in Socialist Yugoslavia“. *Ethnomusicology Forum* 24(1): 28-50.
- Hofman, Ana. 2016. *Novi život partizanskih pesama*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Hormel, Leontina M. 2011. „A Case Study of Gender, Class, and Garment Work Reorganization in Ukraine.“ *GENDER. Journal for Gender, Culture and Society* 1: 10-25.
- Hudson, Robert. 2003. „Songs of Seduction: Popular Music and Serbian Nationalism.“ *Patterns of Prejudice* 37 (2): 157–76.
- Hutnyk, John. 2000. *Critique of Exotica: Music, Politics and the Culture Industry*. London: Pluto Press.
- Hyder Patterson, Patrick. 2011. *Bought and Sold: Living and Losing Good Life in Socialist Yugoslavia*. Ithaca: Cornell University Press.
- Ibroscheva, Elza. 2006. „The New Eastern European Woman: a Gold Digger or an Independent sSirit?“. *Global Media Journal* 5(9). Dostupno na: [http://lass.calumet.purdue.edu/cca/gmj/fa06/gmj\\_fa06\\_ibroscheva.htm](http://lass.calumet.purdue.edu/cca/gmj/fa06/gmj_fa06_ibroscheva.htm), pristupljeno 16. aprila 2007.
- Ivanova, Radost. 2001. „Pop folk (Čalga): Pros and Cons.“ *Ethnologia Balkanica* 2: 88–



- Ivanović, Stanoje. 1973. „Narodna muzika između foklora i kulture masovnog društva.“ *Kultura* 23.
- Ivanović, Zorica. 2003. „Antropologija žene i pitanje rodnih odnosa u izmenjenom diskursu antropologije.“ U *Antropologija žene*, prir. Žarana Papić i Lidija Sklevicky, 380-435. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Ivanović, Zorica i Predrag Šarčević (ur.) 2003. *Antropologija tela*, *Kultura* 105/106. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Iveković, Rada. 1993. „Women, Nationalism and War: 'Make Love Not War'“. *Hypatia* 8(4): 113-126.
- Jackson, Phil. 2004. *Inside Clubbing: Sensual Experiments in the Art of Being Human*. Oxford: Berg.
- Jakovljević, Rastko. 2012. „The Fearless Vernacular: Reassessment of the Balkan Music between Tradition and Dissolution“. In *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, edited by D. Despić, J. Jovanović & D. Lajić-Mihajlović, 297–312. Belgrade: Institute of Musicology SASA.
- Jambrešić-Kirin, Renata, and Marina Blagaić. 2013. “The Ambivalence of Socialist Working Women’s Heritage: a Case Study of the Jugoplastika Factory.” *Narodna umjetnost* 50 (1): 40-73.
- Janović, Nikola and Rastko Močnik. 2006. “Three Nexal Registers: Identity, Peripheral Cultural Industry, Alternative Cultures.” Dostupno na [www.pozitiv.si/petrovaradintribe/.../Rastko-Nikola-PolicyBook%5B1%5D.doc](http://www.pozitiv.si/petrovaradintribe/.../Rastko-Nikola-PolicyBook%5B1%5D.doc), pristupljeno 23. 4. 2012.
- Jansen, Stef. 2001. “The Streets of Belgrade: Urban Space and Protest Identities in Serbia.” *Political Geography* 20 (1): 35-57.
- Jansen, Stef. 2002. “Svakodnevni orijentalizam: Doživljaj ‘Balkana’/‘Evrope’ u Beogradu i Zagrebu.“ *Filozofija i društvo* XVII: 33-71.
- Jansen, Stef. 2005. *Antinacionalizam: etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Јањетовић, Зоран. 2010. ”Село моје лепше од Париза' - народна музика у социјалистичкој Југославији.” *Годишњак за друштвену историју* 3: 63-89.
- Jeffords, Susan. 1989. *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.

- Jelača, Dijana. 2015. „Feminine Libidinal Enterpreneurship.“ *Feminist Media Studies* 15 (1): 36-52.
- Jovanović, Jelena. 2004. „The Power of Recently Revitalized Serbian Folk Music in Urban Settings“. In *Music, Power and Politics*, edited by Annie J. Randall, 133-42. New York and Abingdon: Routledge.
- Jović, Dejan. 2009. *Yugoslavia: State that Withered Away*. West Lafayette: Purdue University.
- Judah, Tim. 2009. „Good News from the Western Balkans: Yugoslavia is Dead. Long Live the Yugosphere.“ *LSE Papers on South Eastern Europe*. London: Crowes Complete Print.
- Kapetanović, Milorad. 2014. „A što ćemo ljubav kriti: jugoslovensko muzičko nasleđe i postjugoslovenski kvir.“ U *Među nama: neispričane priče gej i lezbejskih života*, ur. Jelisaveta Blagojević i Olga Dimitrijević, 238-251. Beograd: Hartefakt fond.
- Kašić, Biljana. 2000. „The Aesthetics of the Victim within the Discourse of War.“ In *War Discourse, Women's Discourse: Essays and Case Studies from Yugoslavia and Russia*, edited by Svetlana Slapšak, 271-284. Ljubljana: Topos.
- Kellner, Douglas. 1995. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London and New York: Routledge.
- Kellner, Douglas. 2003. *Media Spectacle*. London and New York: Routledge.
- Kiossev, Alexander. 2002. „The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identification.“ In *Balkan as Metaphor: Between Globalisation and Fragmentation*, edited by Dušan Bjelić and Obrad Savić. London: The MIT Press.
- Kiwan, Nadia and Ulrike Hanna Meinhoff. 2011a. „Music and Migration: A Transnational Approach.“ *Music and Arts in Action* 3 (3): 3-20.
- Kiwan, Nadia and Ulrike Hanna Meinhof. 2011b. *Cultural Globalization and Music: African Musicians in Transnational Networks*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kolstø, Pal. 2006. „National Symbols as Signs of Unity and Division.“ *Ethnic and Racial Studies* 29 (4): 676–701.
- Kopytoff, Igor. 1986. „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process.“ In *The Social Life of Things Commodities in Cultural Perspective*, edited by Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kornel, Drusila. 2003. "Rod." *Genero* 2/3: 21–31.
- Kos, Koraljka. 1972. „New Dimensions in Folk Music: a Contribution to the Study of Musical Tastes in Contemporary Yugoslav Society.“ *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 3(1): 61–73.
- Kovačević, Ivan. 2007. *Antropologija tranzicije*. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Krašovec, Primož. 2013. „Never Trust a Hipster – kritika kreativnog malograđanstva i koncepta nove klase.“ U *Kriza, odgovori, levica: prilozi za jedan kritički diskurs*, ur. Ana Veselinović, Miloš Jadžić i Dušan Maljković, 253-269. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu.
- Kronja, Ivana. 2000. „Potkultura novokomponovanih.“ *Kultura* 99.
- Kronja, Ivana. 2001. *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo folka*. Beograd: Tehnokratia.
- Kronja, Ivana. 2002. „Naknadna razmatranja o turbo-folku.“ *Kultura* 102: 8–18.
- Krстић, Горана, и Божо Стојановић. 2002. *Анализа формалног и неформалног тржишта рада у Србији*. Београд: Центар за либерално демократске студије.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy*. London and New York: Verso.
- Lazić, Mladen. 2002a. „Osobnosti globalne društvene transformacije Srbije“. U *Društvene promene i svakodnevni život: Srbija početkom devedesetih*, prir. Silvano Bolčić, 57-77. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Lazić, Mladen. 2002b. „(Re)Strukturisanje društva u Srbiji tokom 90 – ih“. U *Srbija krajem milenijuma: razaranje društva, promene i svakodnevni život*, ur. Anđelka Milić i Silvano Bolčić, 17-34. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Lazić, Mladen, i Slobodan Cvejić. 2004. „Promene društvene strukture u Srbiji: Slučaj blokirane post-socijalističke transformacije“. U *Društvena transformacija i strategije društvenih grupa: svakodnevica Srbije na početku trećeg milenijuma*, ur. Anđelka Milić, 39-70. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Lazić, Mladen, i Slobodan Cvejić, prir. 2013. *Promene osnovnih struktura društva Srbije u periodu ubrzane transformacije*. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta.

- Listhaug, Ola, Sabrina P. Ramet, and Dragana Dulić. 2011. *Civic and Uncivic Values. Serbia in the Post-Milošević Era*. Budapest - New York: Central European University Press.
- Levy, Claire. 2002. "Who Is the 'Other' in the Balkans? Local Ethnic Music as a Different Source of Identities in Bulgaria." In *Music, Popular Culture, Identities*, edited by Richard Young, 215-230. New York, Amsterdam: Rodopi.
- Lilly, Carol and Jill Irvine. 2002. „Negotiating Interests: Women and Nationalism in Serbia and Croatia 1990-1997.“ *East European Politics and Societies* 16 (1): 109–44.
- Lindstrom, Nicole. 2003. „Between Europe and the Balkans: Mapping Slovenia and Croatia's Return to Europe in 1990s.“ *Dialectal Anthropology* 27: 313–329.
- Longinović, Tomislav. 2000. „Music Wars: Blood and Song at the End of Yugoslavia.“ *Music and the Racial Imagination*, edited by Ronald A. Radano and Philip V. Bohlman, 622-643. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Лукић Крстановић, Мирослава. 2003. ”Спектакл и друштво – проучавање музичких манифестација у Србији.” У *Традиционално и савремено у култури Срба*, ур. Драгана Радојичић, 221-236. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Лукић Крстановић, Мирослава. 2009. „Музичка фабрикација нације/а: Политика Песме Евровизије (Eurovision Song Contest).“ У *Общества – Трансформации – Култури: Постсоцијалистическата всекидневна култура в Българија и Сърбија*, ур. Ана Лулева, Иванка Петрова, Радост Иванова, Станка Јанева, 126-138. Софија: Етнографски институт с музей-БАН.
- Лукић Крстановић, Мирослава. 2010. *Спектакли XX века: музика и моћ*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Lukić, Jasmina. 2000. „Media Representations of Men and Women in Times of War and Crisis. The Case of Serbia.“ In *Reproducing Gender: Politics, Publics, and Everyday Life after Socialism*, edited by Susan Gal and Gail Kligman, 399-423. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- MacFadyen, David, 2001. *Red Stars: Personality and the Soviet Popular Song, 1955-1991*. Quebec City: McGill-Queen's University Press.
- MacFadyen, David. 2002. *Estrada?!: Grand Narratives and the Philosophy of the Russian Popular Song since Perestroika*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Малешевић, Мирослава. 2003. „Има ли нација на планети Рибок? – локални иден-

- титет насупрот глобалном међу младима у Србији.” У *Традиционално и савремено у култури Срба*, ур. Драгана Радојичић, 237-258. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Малешевић, Мирослава. 2005. ”Традиција у транзицији: у потрази за 'још старијим и лепшим' идентитетом.” У *Етнологија и антропологија: Стање и перспективе*, ур. Љиљана Гавриловић, 219-234. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Malešević, Miroslava. 2007. *Žensko. Etnografski aspekti društvenog položaja žene u Srbiji*. Београд: Српски генеалошки центар.
- Малешевић, Мирослава. 2008. „Насиље идентитета.“ У *Културне паралеле*, ур. Зорица Дивац, 11-34. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Marić, Ratka. 1998. „Potkulturne zone stila.“ *Kultura* 96. Београд: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 9-35.
- Markovic, Tanja and Ana Vujanovic. 2005. *Mutations of Global Paradigms in Contemporary South-Eastern Europe: The Case of the Serbian Intellectual Map in the Field of Mass and Pop Culture Problematics*. Доступно на: [http://www.stfx.ca/pinstitutes/cpcs/perspectives/vol2no1\\_files/Mutations.pdf](http://www.stfx.ca/pinstitutes/cpcs/perspectives/vol2no1_files/Mutations.pdf), приступљено 5.4.2009.
- Marković, Aleksandra. 2008. “Goran Bregović, the Balkan Music Composer.” *Ethnologia Balkanica* 12: 10–23.
- Matić, Miloš. 2007. „Privatno preduzetništvo u savremenoj Srbiji: koncept ruralne ekonomije kao model mišljenja u savremenoj Srbiji.“ *Antropologija* 3: 86-96.
- Mayer, Tamar. 2000. *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*. London and New York: Routledge.
- McClintock, Anne. 1993. “Family Feuds: Gender, Nationalism and the Family.” *Feminist Review* 44: 61-80.
- McClintock, Anne. 1997. “‘No longer in a Future Heaven’: Gender, Race, and Nationalism.” In *Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, edited by Anne McClintock, Aamir Mufti and Ella Shohat, 89-112. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McRobbie, Angela. 1999. *In the Culture Society: Art, Fashion and Popular Music*. London: Routledge.
- Meijer, Maike. 1993. „Countering Textual Violence: on the Critique of Representation and the Importance of Teaching Its Methods.“ *Women's Studies International Forum*

16 (4): 367-378.

- Melegh, Attila. 2006. *On the East-West Slope: Globalization, Nationalism, Racism and Discourses on Central and Eastern Europe*. Budapest – New York: Central European University Press.
- Mikić, Vesna. 2006. „The Way We (Just Me, Myself and I) Were: Recycling National Identities in Recent Popular Music.“ Saopštenje sa konferencije *Musical Culture and Memory*, 12-14. april. Beograd: FMU.
- Milić, Anđelka. 1995. „Nationalism and Sexism: Eastern Europe in Transition.“ In *Europe's New Nationalism*, edited by Richard Caplan and John Feffer, 169-183. Boston: Routledge.
- Milić, Anđelka. 2002. “Svakodnevni život porodica u vrtlogu društvenog rasula: Srbija, 1991 – 1995. godine.” U *Društvene promene i svakodnevni život: Srbija početkom devedesetih*, prir. Silvano Bolčić, 135-180. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Milić, Anđelka, i Silvano Bolčić. 2002. “Srbija na kraju milenijuma: kakvo je to društvo?” U *Srbija krajem milenijuma: razaranje društva, promene i svakodnevni život*, ur. Anđelka Milić i Silvano Bolčić, 5-14. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Mišina, Dalibor. 2013. *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetic of Social Critique*. Farnham Burlington: Ashgate.
- Mitrović, Marijana. 2008. „Serbia – from Miki and Kupinovo to Europe: Public Performance and the Social Role of Celebrity.“ *Bulletin of the Institute of Ethnography SASA* LVI (2): 117–131.
- Митровић, Маријана. 2011. ”Неподношљива лакоћа (субверзије) национализма: естрадна тела у постсоцијалистичкој Србији.” *Гласник Етнографског института САНУ* 59 (2): 125-136.
- Močnik, Rastko. 2002. “The Balkans as an Element in Ideological Mechanisms.” In *Balkan as Metaphor: between Globalization and Fragmentation*, edited by Dušan Bjelić and Obrad Savić, 79-116. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mosse, George L. 1985. *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. New York: Howard Bettig.
- Mostov, Julie. 2000. „Sexing the Nation/Desexing the Body: Politics of National Identity in the Former Yugoslavia.“ *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*, edited by Tamar Mayer, 89-110. London and New York: Routledge.

- Mrđa, Slobodan. 2004. „Kulturni habitus omladine.“ *Mladi zagubljeni u tranziciji*. Beograd: Centar za proučavanje alternativa.
- Muggleton, David, and Rupert Weinzierl, eds. 2003. *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Muršič, Ratko. 2002. „Jugoslovenska mračna strana ljudske prirode: pogled iz slovenačke slepe mrlje.“ U *Susedi u ratu. Jugoslovenski etnicitet, kultura i istorija iz ugla antropologa*, prir. Džoel M. Halpern i Dejvid A. Kadikel. Beograd: Samizdat B92.
- Nagel, Joane. 1998. „Masculinity and Nationalism: Gender and Sexuality in the Making of Nations.” *Ethnic and Racial Studies* 21(2): 242-269.
- Nagel, Joane. 2003. *Race, Ethnicity, and Sexuality: Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*. New York: Oxford University Press.
- Naumović, Slobodan. 1994a. „Tradicija i procesi tranzicije.“ *Glasnik Etnografskog instituta SANU* XLIII.
- Naumović, Slobodan. 1994b. „Upotreba tradicije.“ U *Kulture u tranziciji*, ur. Mirjana Prošić-Dvornić. Beograd: Plato.
- Naumović, Slobodan. 1996. „Od ideje obnove do prakse upotrebe; Oglad o odnosu politike i tradicije na primeru savremene Srbije.“ U *Od mita do folka* 2, 109-145. Kragujevac: Liceum.
- Naumović, Slobodan. 2006. „'Otpor!' kao postmoderni Faust: društveni pokret novog tipa, tradicija prosvetnog reformizma i 'izborna revolucija' u Srbiji.“ *Filozofija i društvo* 3.
- Ненић, Ива. 2004. „Чија музика, каква тела: (фатална) парадигма турбофолка у светлу жанровских трансформација.“ U *Zbornik Beogradske otvorene škole, Radovi studenata generacija 2002/3*, ur. Vladimir Pavićević, 99-115. Beograd: Beogradska otvorena škola.
- Nenić, Iva. 2009. „Roze kiborzi i /de/centrirane ontološke mašine: preobražaji muzičke kulture (turbo)folka.“ *Genero: časopis za fejnističku teoriju i studije kulture* 13: 63-80.
- Nikolić-Ristanović, Vesna, Sanja Ćopić, Jasmina Nikolić i Bejan Šaćiri. 2012. *Diskriminacija žena na tržištu rada u Srbiji*. Beograd: Viktimološko društvo Srbije.
- Новаковић, Нада. 2010. „Жене и тржиште рада у друштву у транзицији.“ *Политичка ревија* 23 (1): 377-408.

- Obad, Orlanda. 2008. „The European Union from the Postcolonial Perspective: Can the Periphery ever Approach the Center.“ *Studia Ethnologia Croatica* 20: 9-35.
- Oushakine, Serguei A. 2011. „Emotional Blueprints: War Songs as an Affective Medium.“ U *Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe*, edited by Mark D. Steinberg and Valeria Sobol, 249-276. DeKalb : Northern Illinois University Press.
- Papić, Žarana, i Lidija Sklevicky, prir. 2003. *Antropologija žene*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Papić, Žarana. 1989. *Sociologija i feminizam. Savremeni pokret i misao o oslobođenju žena i njegov uticaj na sociologiju*. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije.
- Papić, Žarana. 2002. „Europe after 1989: Ethnic Wars, the Fascistization of Civil Society and Body Politics in Serbia.“ In *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*, edited by Rosi Braidotti and Gabrielle Griffin, 127-144. London: Zed Books.
- Pavlovsky, Aleksej Gotthardi. 2014. *Narodnjaci i turbofolk u Hrvatskoj: zašto ih (ne) volimo?* Zagreb: Naklada Ljevak.
- Petrović, Krsta. 1976. „Estradni umetnik – zanimanje.“ *Kultura* 35: 151-160.
- Petrović, Radmila. 1974. „Folk Music of Eastern Yugoslavia: a Process of Acculturation: Some Relevant Elements.“ *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 5 (1): 217–24.
- Petrović, Tanja. 2009a. *A Long Way Home: Representation of the Western Balkans in Political and Media Discourses*. Ljubljana: Peace Institute.
- Petrović, Tanja. 2009b. „The Idea of Europe or Europe without Ideas? – Discourses in the “Western Balkans” as a Mirror of Modern European Society.” In *Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989*, edited by Heinz Fassmann and Wolfgang Müller-Funk, Heidemarie Uhl, 137-147. Göttingen: V&R Press.
- Petrović, Tanja, ed. 2014. *Mirroring Europe: Idea of Europe and Europeanization in Balkan Societies*. Leiden, Boston: Brill.
- Potkonjak, Sanja, and Tea Škokić. 2013. „'In the World of Iron and Steel': On the Ethnography of Work, Unemployment and Home.“ *Narodna umjetnost* 50 (1): 74-95.
- Прелић, Младена. 2005. „Неки проблеми проучавања етницитета / етничког



- идентитета у културној антропологији.” *Етнологија и антропологија: стање и перспективе*, ур. Љиљана Гавриловић, 199-207. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Prica, Ines. 1988. „Mitsko poimanje naroda u kritici novokomponovane narodne muzike.“ *Kultura* 80/81: 80–93.
- Прица, Инес. 1991. *Омладинска поткултура у Београду: симболичка пракса*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Prica, Ines. 2007. „Problem interpretacije tranzicije iz 'nerealnog socijalizma.“ U *Antropologija postsocijalizma*, ур. Vladimir Ribić, 24-51. Београд: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta i Srpski genealoški centar.
- Prošić-Dvornić, Mirjana, ур. 1994. *Kulture u tranziciji*. Београд: Plato.
- Radaelli, Claudio. 2003. „The Europeanization of Public Policy.“ In *The Politics of Europeanization*, edited by K Featherstone and C Radaelli. Oxford: Oxford University Press.
- Radoman, Marija. 2015. „Restauracija kapitalizma i položaj žena – neoliberalni oblik kapitalističke regulacije i radna prava žena u Srbiji.“ U *Bilans stanja: doprinos analizi restauracije kapitalizma u Srbiji*, прир. Darko Vesić, Miloš Baković Jadžić, Tanja Vukša i Vladimir Simović, 145-222. Београд: Centar za politike emancipacije.
- Радовић, Срђан. 2007. „Европа као политички симбол у изградњи идентитета постсоцијалистичког друштва.“ *Antropologija* 4: 48-61.
- Радовић, Срђан. 2008. ”Окцидентализам у Србији: поједине карактеристике културне концептуализације у периоду транзиције.” У *Културне паралеле: свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду*, ур. Љиљана Гавриловић, 69-83. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Радовић, Срђан. 2009. *Слике Европе. Истраживања представа о Европи и Србији на почетку XXI века*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Radović, Srđan. 2010. „Juče na Balkanu, danas u vašem stanu. Nekolika zapažanja o neofolk muzici među publikom u Sloveniji.“ *Traditiones* 39 (1): 123-135.
- Radović-Marković, Mirjana. 2011. „Образовни систем и потребе привреде у Србији.“ U *Aktivne mere na tržištu rada i pitanja zaposlenosti*, ур. Jovan Zubović. Београд: Institut ekonomskih nauka.
- Raffles, Hugh. 2002. „Intimate Knowledge.“ *International Social Sciences Journal* 54 (3): 325-335.

- Ramet, Sabrina P, ed. 1999. *Gender Politics in the Western Balkans: Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Ramet, Sabrina P. 2005. *Thinking about Yugoslavia: Scholarly Debates about the Yugoslav Break-up and the Wars in Bosnia and Kosovo*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Raykoff, Ivan. 2007. Camping on the borders of Europe. In *A song for Europe: Popular music and politics in the Eurovision Song Contest*, edited by Ivan Raykoff & Robert Deam Tobin, 1-12. Aldershot: Ashgate.
- Ribić, Vladimir. 2007. „Antropologija raspada Jugoslavije: o etničkom nacionalizmu.“ U *Antropologija postsocijalizma*, ur. Vladimir Ribić, 216-243. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu i Srpski genealoški centar.
- Ristivojević, Marija. 2014. „(Re)definisanje tradicije na primeru world music fenomena.“ *Etnoantropološki problemi* 9 (1): 69-82.
- Robins, Kevin. 1996. “Interrupting Identities: Turkey/Europe.” In *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall and Paul Du Gay, 61-86. London: Sage.
- Rojek, Chris. 2001. *Celebrity*. London: Reaktion Books.
- Rubić, Tihana. 2013. „Afternoon Moonlighting – It Was a Must. The Dynamics and Paradoxes of the Croatian Socialist and Post-Socialist Labor Market“. *Narodna umjetnost* 50 (1): 121-145.
- Said, Edward. 2008. *Orijentalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Sandvoss, Cornel. 2005. *Fans: the Mirror of Consumption*. Cambridge: Polity Press.
- Schlesinger, Philip. 1991. *Media, State and Nation: Political Violence and Collective Identities*. London: Sage.
- Schierup, Carl-Urik. 1992. „Quasi-Proletarians and a Patriarchal Bureaucracy: Aspects of Yugoslavia's Re-Peripheralisation.“ *Soviet Studies* 44 (1): 79-99.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Senjković, Reana. 2002. *Lica društva, likovi države*. Zagreb: Biblioteka Nova etnografija.
- Shaw, Joe and Igor Štiks. 2013. “Citizenship in the New States of South Eastern

- Europe.” In *Citizenship After Yugoslavia*, edited by Jo Shaw and Igor Štiks. NY: Routledge.
- Silverman, Carol. 1996. „Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia“. In *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, edited by Mark Slobin, 231-53. Durham, NC: Duke University Press.
- Silverman, Carol. 2003. „The Gender of the Profession: Music, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Roma Women.“ In *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, edited by T. Magrini, 119-145. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Silverman, Carol. 2012. *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Simić, Andrei. 1973. *The Peasant Urbanities: the Study of Rural-Urban Mobility in Serbia*. New York: Seminar Press.
- Simić, Andrei. 1978. „Commercial Folk Music in Yugoslavia: Idealization and Reality“. *Journal of the Association of the Graduate Dance Ethnologists 2*.
- Simić, Marina. 2006. „Exit u Evropu: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji.“ *Kultura* 116-117: 98-122.
- Simić, Marina. 2008. „Kratka skica za pregled razumevanja pojmova rase i roda i zapadnoevropskoj nauci.“ U *Neko je rekao feminizam*, ur. Adriana Zaharijević, 200–216. Beograd: Rekonstrukcija ženski fond, Žene u Crnom, Centar za ženske studije.
- Simić, Marina. 2014. *Kosmopolitska čežnja: etnografija srpskog postsocijalizma*. Beograd: Centar za studije kulture Fakulteta političkih nauka i Čigoja štampa.
- Smith, Anthony D. 2009. *Nationalism, Key Concepts*. Cambridge: Polity Press.
- Standing, Guy. 2011. *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury Academic. London and New York.
- Stanić, R. 2001. „Tri heroja srpskog folka: država u kafani“. U *Antologija turbo folka: pesme iz stomaka naroda*, ur. Goran Tarlać and Vladimir Đurić, 99-108. Beograd: SKC.
- Steinberg, Marc W. 2004. „When Politics Goes Pop: on the Intersections of Popular and Political Culture and the Case of Serbian Student Protests.“ *Social Movement Studies* 3 (1): 3–29.
- Стојановић, Марко. 1988а. ”Промене статуса кроз мит о певачу новокомпоноване народне музике.“ *Етнолошке свеске* 9: 49–57.

- Стојановић Марко. 1988б. ”Мирослав Илић – мит о народњачкој звезди.” ГЕИ XXXVI-XXXVII: 81-95.
- Стојановић, Марко. 2006а. ”Значење и функција митских топоса у оквиру феномена новокомпоноване културе.” *Antropologija* 1: 34-49.
- Стојановић, Марко. 2006б. ”Значење и функција митских топоса 'новокомпоноване културе'. Компаративна анализа медијских биографија Мирослава Илића и Жељка Јоксимовића.” *ГЕИ* 54 (1): 145-159.
- Стојановић, Смиљка. 1995. „Фолк парада – елементи стила“. *Научни састанак слависта у Вукове дане* 23 (2): 109–116.
- Stokes, Martin. 2007. „Sheding Light on the Balkans: Sezen Aksu's Anatolian Pop.“ In *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse*, edited by Donna Buchanan, 309-334. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc.
- Storey, John. 2001. *Cultural Theory and Popular Culture*. Harlow: Pearson Education Ltd.
- Storey, John. 2003. *Inventing Popular Culture: from Folklore to Globalization*. Oxford: Blackwell.
- Sugarman, Jane C. 1997. *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Sugarman, Jane C. 2003. „Those ‘Other Women’: Dance and Femininity among Prespa Albanians.“ In *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, edited by T. Magrini, 87-118. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Sullivan, Stacy. 2004. *Be Not Afraid for You Have Sons in America: How a Brooklyn Roofer Helped Lure the U.S. into the Kosovo War*. New York: St Martin’s Press.
- Štiks, Igor, i Srećko Horvat, ur. 2015. *Dobrodošli u pustinju postsocijalizma*. Beograd: Fraktura.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures — Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Todorova, Maria. 1997. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
- Tolson, Andrew V. 2001. „’Being Yourself’: the Pursuit of Authentic Celebrity.“ *Discourse Studies* 3 (4): 443-457.

- Tomić, Đorđe. 2002. "‘World music’: formiranje transžanrovskog kanona." *Reč* 65 (I): 313–332.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social life: the Politics of Participation*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Turner, Graeme, France Bonner & David Marshall. 2000. *Fame Games: The Production of Celebrity in Australia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, Graeme. 2006. „The Mass Production of Celebrity: 'Celestoids', Reality TV and the 'Demotic Turn'." *International Journal of Cultural Studies* 9(2): 153–65.
- Van der Nieuwkerk, Karin. 1995. *Trade like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt*. Austin: University of Texas Press.
- van de Port, Mathijs. 1998. *Gypsies, Wars and Other Instances of the Wild: Civilisation and its Discontents in a Serbian Town*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- van de Port, Mathijs. 1999. „The Articulation of Soul: Gypsy Musicians and the Serbian Other." *Popular Music* 18(3): 291–308.
- van Dijk, Teun A. 1998. *Ideology. A Multidisciplinary Approach*. London: Sage.
- Vasiljević, Jelena. 2008. „Kultura sećanja i medijska narativizacija sukoba u Hrvatskoj." *Etnoantropološki problemi* 3 (1): 243-273.
- Veblen, Thorstein. 1934. *The Theory of the Leisure Class: an Economic Study of Institutions*. New York: Modern Library.
- Velikonja, Mitja. 2005. "‘Those Were the Days’": *Nostalgia for Socialism in Post-Socialist Societies*. Saopštenje sa konferencije UCL School for Slavonic and East European Studies, 1. novembar.
- Verdery, Katherine. 1994. „From Parent State to Family Patriarchs: Gender and Nation in Contemporary Eastern Europe". *East European Politics and Societies* 8 (2): 225-255.
- Verdery, Katherine. 1996. *What Was Socialism, and What Comes Next?* Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Vidić Rasmussen, Ljerka. 1995. „From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia." *Popular Music* 14 (2): 241–56.
- Vidić Rasmussen, Ljerka. 1996. „The Southern Wind of Change: Style and the Politics of Identity in Prewar Yugoslavia". In *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, edited by Mark Slobin, 99-116. Durham, NC: Duke University Press.

- Vidić Rasmussen, Ljerka. 2002. *Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia*. London and New York: Routledge.
- Višnjić, Jelena. 2009. „Idealno loša: politike rekonstrukcije identiteta turbo-folka u savremenoj Srbiji.“ *Genero: časopis za feminističku teoriju i studije kulture* 13: 43-62.
- Višnjić, Jelena. 2016. *Rodna analiza teksta u online štampanim medijima u Srbiji*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu.
- Volcic, Zala. 2005. „The Notion of 'the West' in the Serbian National Imaginary.“ *European Journal of Cultural Studies* 8(2): 155-75.
- Volčić, Zala, and Karmen Erjavec. 2010. „The Paradox of Ceca and the Turbo-folk Audience.“ *Popular Communication* 8 (1): 103-119.
- Vučetić, Radina. 2012. *Koka kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Vučetić, Radina. 2016. *Monopol na istinu: partija, cenzura i kultura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*. Beograd: Clio.
- Vujanović, Ana. 2001. „Javni nastup i društvena uloga.“ *Kultura* 102: 54-62.
- Vuletić, Dean. 2007. „The Socialist Star: Yugoslavia, Cold War Politics and the Eurovision Song Contest“. In *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, edited by Ivan Raykoff & Robert Deam Tobin, 83-97. Aldershot: Ashgate.
- Vuletić, Dean. 2008. „Generation Number One: Politics of Popular Music in Yugoslavia in the 1950s.“ *Nationalities Papers* 36 (5): 861-879.
- Waitt, Gordon, Ella Ryan and Carol Farbotko. 2013. „Visceral Politics of Sound.“ *Antipode* 46 (1): 1-18.
- Walby, Silvia. 1992. „Woman and Nation.“ *International Journal of Comparative Sociology* 33 (1-2): 82-100.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- West, Lois, ed. 1997. *Feminist Nationalism*. New York-London: Routledge.
- Wodak, Ruth and Norman Fairclough. 1997. „Critical Discourse Analysis“. In *Discourse as Social Interaction*, edited by Teun A. Van Dijk, 258-284. London:

Sage.

Wong, L. And R. Trumper. 2002. Global Celebrity Athletes and Nationalism. Futbol, Hockey and Representation of Nation. *Journal of Sport and Social Issues* 26 (2).

Woodward, Susan. 2003. „The Political Economy of Ethno-Nationalism in Yugoslavia.“ *Socialist Register* 39: 73-92.

Yair, Gad. „'Unite Unite Europe'. The political and cultural structures of Europe as reflected in the Eurovision Song Contest.“ *Social Networks* 17 (2): 147-161.

Yuval-Davis, Nira. 1997. *Gender & Nation*. London: Sage Publications.

Zhurzhenko, Tatiana. 2001. „Free Market Ideology and New Women's Identities in Post-Socialist Ukraine.“ *European Journal of Women's Studies* 8 (1): 29-49.

Žarkov, Dubravka. 2007. *The Body of War: Media, Ethnicity and Gender in the Break-up of Yugoslavia*. Durham, NC: Duke University Press.

Žikić, Bojan. 2007. „Ljudi (koji nisu sasvim) kao mi. Kulturna konceptualizacija pojma privatnik u Srbiji.“ U *Antropologija postsocijalizma*, ur. Vladimir Ribić, 52-75. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

Жикић, Бојан. 2008. *Ризик и насиље: антрополошко проучавање сексуалног рада у Београду*. Београд: Српски генеалошки центар и Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду.

Žikić, Bojan. 2012. „Pop pesma: epistolarna forma popularne kulture.“ *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 487-508.

Živković, Marko. 1998. „Too much character, too little *Kultur*: Serbian Jeremiad 1994-1995“ . *Balkanologie* 2.

Žižek, Slavoj. 2006. *How to Read Lacan*. London: Granta Books.

## IZVORI

- "Bez papira zaposleno 390000 ljudi." *Novosti*. Dostupno na <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/ekonomija/aktuelno.239.html:512314-Bez-papira-zaposleno-390000-ljudi>, pristupljeno 5. 6. 2017.
- "Blogspot Ceca. Biografija." *Svetlanacecaraznatovic.blogspot*. Dostupno na <http://wwwsvetlanacecaraznatovic.blogspot.rs/p/biografija.html>, pristupljeno 7. 7. 2017.
- Bulc, Gregor. 2012a. "Hard Bosom: Top Pro-gay Tracks from ex-Yugoslavia (Part One)." Dostupno na: <http://bturn.com/8384/hard-bosom-top-pro-gay-tracks-from-ex-yugoslavia-part-one>, pristupljeno 26. 8.2013.
- Bulc, Gregor. 2012b. "Hard Bosom: Top Pro-gay Tracks from ex-Yugoslavia (Part Two)." *Bturn*. Dostupno na <http://bturn.com/8413/hard-bosom-top-pro-gay-tracks-from-ex-yugoslavia-part-two>, pristupljeno 26. 8. 2013.
- "Ceca: za Hrvate ja nemam ime." *Tračara*. Dostupno na <http://tracara.com/ceca-za-hrvate-ja-nemam-ime/>, pristupljeno 5. 6. 2017.
- "Cecin novi album podelio publiku." Dostupno na <http://ceca.rs/cecin-novi-album-podelio-publiku-video/>, pristupljeno 24. 4. 2017.
- "Cecini tiraži." *Facebook*. Dostupno na <https://www.facebook.com/notes/ceca-sloforum/cecini-tirazi-1988-2016/10150287406373745/>, pristupljeno 23. 7. 2017.
- Dimitrijević, Branislav. „Song – pjesma – pesma.“ *Vreme* 698, 20. maj 2004. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=379203>, pristupljeno 7. 7. 2017.
- Ćirjaković, Zoran. *Sponzoruše – najuspešnije srpske feministkinje?* Dostupno na: [http://www.academia.edu/1908233/Sponzoruše\\_-\\_najuspešnije\\_srpske\\_feministkinje](http://www.academia.edu/1908233/Sponzoruše_-_najuspešnije_srpske_feministkinje), pristupljeno 17. 7. 2017.
- "Da se ne zaboravi: Ceca sa Kalašnjikovim u Vukovaru." Dostupno na <https://www.hercegovina.info/vijesti/show/lifestyle/da-se-ne-zaboravi-ceca-sa-kalasnjkovom-u-vukovaru>, pristupljeno 12. 4. 2017.
- Dračo, Ivana. 2013. „LGBT-prava.ba | LGBT Pjesme Sa Prostora Bivše Jugoslavije (i Neke Kasnije).“ *LGBT-prava.ba*. Dostupno na: <http://lgbt-prava.ba/lgbt-pjesme-sa-prostora-bivse-jugoslavije-i-neke-kasnije/>, pristupljeno 13. 4. 2016.
- "Duša veća od Amerike: bili smo u dno beogradskim kafanama." *24 sata*. <http://www.24sata.rs/dusa-veca-od-amerike-bili-smo-u-dno-beogradskim-kafanama->



[foto/493](#), pristupljeno 3. 6. 2016.

Weiss, Suzanna. „50 Ways People Expect Constant Emotional Labor from Women and Femmes.“ *Everyday feminism*. Dostupno na <https://everydayfeminism.com/2016/08/women-femmes-emotional-labor/>, pristupljeno 8. 9. 2017.

„Mi na Evroviziji.“ *ESC Serbia*. Dostupno na <http://escserbia.com/istorija/mi-na-evroviziji/>, pristupljeno 23. 10. 2017.

„Estrada i politika. Ko je pevao u Atini?“ *Vreme* 487, 6. maj 2000. Dostupno na [http://www.vreme.com/arhiva\\_html/487/15.html](http://www.vreme.com/arhiva_html/487/15.html), pristupljeno 7. 7. 2017.

„Eurovision Win Boosts Serbian Mood after Tough Year.“ *Reuters*. Dostupno na <http://www.reuters.com/article/us-serbia-eurovision-mood/eurovision-win-boosts-serbia-mood-after-tough-year-idUSTZO33206420070513>, pristupljeno 4. 4. 2017.

„Evromarija!“ *Press*. Dostupno na <http://www.pressonline.rs/zabava/dzet-set/10971/evromarija.html>, pristupljeno 4. 4. 2017.

[http://www.gayecho.com/vesti.aspx?id=8090&grid=2054#.VtRV\\_4T1JsM](http://www.gayecho.com/vesti.aspx?id=8090&grid=2054#.VtRV_4T1JsM).

„Gejevi se odriču Karleuše.“ *Telegraf*. Dostupno na <http://www.telegraf.rs/jetset/853561-gejevi-se-odricu-karleuse-siri-mrznju-mora-da-se-izvini-seki-aleksic-foto>, pristupljeno 9. 9. 2017.

„Go, Marija! Eurovision's Triumphant Lesbian Gypsy.“ *The Guardian*. Dostupno na <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2007/may/21/gomarijaeurovisi-onstriumph>, pristupljeno 2. 4. 2017.

"Kada vidite koliko naši pevači zarade godišnje i vi ćete propevati." *24 sata*. Dostupno na <http://arhiva.24sata.rs/sou/vesti/vest/kada-vidite-koliko-nasi-pevaci-zarade-godisnje-i-vi-cete-propevati/157095.phtml>, pristupljeno 2. 4. 2016.

„Kamarad: zbog Zdravka Čolića i Gorana Bregovića zaratile kuće Jugoton i Diskoton.“ *RTV Revija*, novembar 1984. Dostupno na <http://www.yugopapir.com/2014/11/kako-su-zbog-kamarada-zdravka-colica-i.html?m=1>, pristupljeno 7. 7. 2017.

„Komuna i Milorad Vučelić: u krugu raje.“ *Vreme* 457, oktobar 1999. Dostupno na [http://www.vreme.com/arhiva\\_html/457/16.html](http://www.vreme.com/arhiva_html/457/16.html), pristupljeno 7. 7. 2017.

„Krstarica forum: Jelena Karleuša video klipovi.“ *Forum Krstarica*. Dostupno na <https://forum.krstarica.com/showthread.php/131233-Jelena-Karleusa-video-klipovi>, pristupljeno 23. 2. 2014.

Ivačković, Ivan. 2013. *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*. Beograd: Laguna.

- Luković, Petar. 1989. *Bolja prošlost. Prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940-1989*. Beograd: Mladost.
- "Lepa Brena: nisam ni Hrvatica ni Srпкиnja, ja sam Jugoslovenka!" Dostupno na <http://archive.is/CXBSQ>, pristupljeno 4. 5. 2017.
- Maljković, Dušan. 2008. „Turbo emancipacija.“ *Blog B92*. Dostupno na: <http://blog.b92.net/text/1914/Turbo%20emancipacija%21/>, pristupljeno 3. 4. 2010.
- "Milena Ćeranić o potencijalnom izbacivanju iz Granda . " *Tračara*. <http://tracara.com/milena-ceranic-o-potencijalnom-izbacivanju-iz-granda/>
- „Milena i Nemanja: izbacili su nas iz Granda.“ *Press*. Dostupno na <http://www.pressonline.rs/zabava/dzet-set/132033/milena-i-nemanja-izbacili-su-nas-iz-granda.html>, pristupljeno 5. 6. 2016.
- " Najviše zaposlenih u sektoru usluga." RTS. <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/13/ekonomija/922952/najvise-zaposlenih-u-sektoru-usluga.html>, pristupljeno 3. 7. 2016.
- "Predsednik Hrvatske: ne bi se ništa strašno dogodilo da je Ceca pevala na Maksimiru." *Ceca.rs*. Dostupno na <http://ceca.rs/predsednik-hrvatske-ne-bi-se-nista-strasno-dogodilo-da-je-ceca-pevala-na-maksimiru/>, pristupljeno 5. 6. 2017.
- "Ponosni smo na tebe." *Novosti*. <http://www.novosti.rs/vesti/spektakl.147.html:197954-PONOSNI-SMO-NA-TEBE>, pristupljeno 5. 6. 2017.
- "Prevarom u Evropu: Lane moje je plagijat." *Svet*, 5.3.2004.
- „Reporting Project: Svetlana Ražnatović.“ *Reporting Project*. Dostupno na <https://www.reportingproject.net/peopleofinterest/profil.php?profil=57>, pristupljeno 5. 6. 2017.
- "Skupština Srbije – puštanje muzike 1994." *Youtube*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=d7-Of9cEdiU>, pristupljeno 13. 2. 2016.
- Tarlać, Goran. 2001. „Ratni turbo/neo folk: novi heroji – novi pjesnici“. U *Antologija turbo folka: pesme iz stomaka naroda*, ur. Goran Tarlać and Vladimir Đurić, 61-96. Beograd: SKC.
- Tarlać, Goran, i Vladimir Đurić, ur. 2001. *Antologija turbo folka: pesme iz stomaka naroda*. Belgrade: SKC.
- Tekstovi.net – galerija muzičkih tekstova*. Dostupno na <http://tekstovi.net/2,0,0.html>, pristupljeno 5. 9. 2017.
- „Thompson: hrvatska Ceca." *Slobodna Dalmacija*, 21. 9. 2002.

"Trijumf Srbije na Evroviziji." B92. Dostupno na [http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2007&mm=05&dd=13&nav\\_category=15&nav\\_id=246353](http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2007&mm=05&dd=13&nav_category=15&nav_id=246353), pristupljeno 5. 4. 2017.

Velisavljević, Ivan. „Lepa Brena i fim: slatki greh tržišta, II deo.“ *Before After*. Dostupno na: <http://www.beforeafter.rs/drustvo/lepa-brena-film-slatki-greh-trzista-ii-deo/>, pristupljeno 13. 5. 2017.

„Zašto je Grand gotovo pomeo pjevače iz BIH?“ Dostupno na: <http://www.avaz.ba/clanak/178076/zasto-je-grand-gotovo-pomeo-pjevace-iz-bih?url=clanak/178076/zasto-je-grand-gotovo-pomeo-pjevace-iz-bih>, pristupljeno 5. 4. 2016.

"Zbog Milene smo izbačeni iz Granda.“ Dostupno na <http://www.farma-srbija.com/Vesti/Nemanja-Zbog-Milene-smo-izbaceni-iz-Granda.html>, pristupljeno 5. 6. 2016.

#### **Dokumenti:**

Anketa o radnoj snazi u Republici Srbiji. 2015. Dostupno na [http://webrzs.stat.gov.rs/WebSite/repository/documents/00/02/07/15/SB\\_608-ARS\\_2015.pdf](http://webrzs.stat.gov.rs/WebSite/repository/documents/00/02/07/15/SB_608-ARS_2015.pdf), pristupljeno 30. 10. 2017.

Izveštaj o humanom razvoju Srbije. 2005. Dostupno na <http://www.bgcentar.org.rs/bgcentar/wp-content/uploads/2014/01/izvestaj-o-humanom-razvoju.pdf>, pristupljeno 4. 9. 2017.

Izveštaj o humanom razvoju Srbije. 2014. Dostupno na [http://www.undp.org/content/dam/serbia/Publications%20and%20reports/Serbian/UNDP\\_SRB\\_rezime%20Izveštaja%20o%20humanom%20razvoju%20%20HDR%2014.pdf](http://www.undp.org/content/dam/serbia/Publications%20and%20reports/Serbian/UNDP_SRB_rezime%20Izveštaja%20o%20humanom%20razvoju%20%20HDR%2014.pdf), pristupljeno 4. 9. 2017.

Studentski pokret Otpor, Memorandum. 2000.

Nacionalna strategija zapošljavanja za period 2011-2020. Dostupno na [http://www.nsz.gov.rs/live/digitalAssets/0/302\\_nacionalna\\_strategija\\_zaposljavanja\\_2011-2020.pdf](http://www.nsz.gov.rs/live/digitalAssets/0/302_nacionalna_strategija_zaposljavanja_2011-2020.pdf), pristupljeno 13. 5. 2016.

Zakon o radu. Dostupno na <https://www.minrzs.gov.rs/sektor-za-rad-zakoni.html>, pristupljeno 12. 4. 2016.

Zakon o izmenama i dopunama Zakona o republičkom porezu o prometu robe na malo. Službeni glasnik 1971, 1311.

How Does a Country Join the EU. Dostupno na [http://ec.europa.eu/enlargement/enlargement\\_process/accesion\\_process/how\\_does\\_a\\_country\\_join\\_the\\_eu/sap/history\\_en.htm](http://ec.europa.eu/enlargement/enlargement_process/accesion_process/how_does_a_country_join_the_eu/sap/history_en.htm), pristupljeno 2. 3. 2010.

Službeni glasnik Socijalističke Republike Srbije 53. 1971.

### Video materijali:

Aleksić, Seka. *Sviđa mi se tvoja devojka*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=geWe9sDWBEc>, pristupljeno 23. 3. 2016.

Babić, Snežana. *Sneki rep*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=KLUr6yXKGqY>, pristupljeno 23. 3. 2016.

Baja Mali Knindža. *Ne volim te, Alija*. Dostupno na [https://www.youtube.com/watch?v=\\_5OXtMdxURA](https://www.youtube.com/watch?v=_5OXtMdxURA), pristupljeno 14. 2. 2016.

Đogani i Mile Kitić. *Nema više cile mile*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=wPggfWRKn0o>, pristupljeno 7. 9. 2017.

Era i Drljača. *Do It Again*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=RLfZSRYKEIY>, pristupljeno 7. 9. 2017.

Joksimović, Željko. *Lane moje (Serbia and Montenegro) 2004 Eurovision Song Contest*. Dostupno na [https://www.youtube.com/watch?v=z7OvpjplJ\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=z7OvpjplJ_8), pristupljeno 4. 4. 2017.

Kapetan Dragan. *Oh Šošana*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=hQoiDH2E32Y>, pristupljeno 14. 2. 2016.

Karleuša, Jelena. *Gili, gili*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=eJ-ZbekLmiQ>, pristupljeno 7. 9. 2017.

Karleuša, Jelena. *Slatka mala*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=7XGrxLCBZoQ>, pristupljeno 8. 8. 2017.

Karleuša, Jelena. *Upravo ostavljena*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=WKYt-ovmEM4>, pristupljeno 8. 8. 2017.

Lepa Brena. *Jugoslovenka*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=gsKn5KX6XnU>, pristupljeno 8. 8. 2017.

Lepi Mića. *Zapjevaj, Majko Srпкиnjo*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=7-XRM9bdkW4>, pristupljeno 14. 2. 2016.

- Mirković, Dragana. *Da, da, da (Ritam ljubavi)*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=YFowvSCsVmo>, pristupljeno 25. 6. 2017.
- Mirković, Dragana. *Poklanjam ti svoju ljubav*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=YFowvSCsVmo>, pristupljeno 25. 6. 2017.
- Mirković, Dragana. *Za mene si ti*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=ofeQG8R4nmk>, pristupljeno 25. 6. 2017.
- Mirković, Dragana. *Otkad sam se u tebe zaljubila*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=DItFRccbAK0>, pristupljeno 25. 6. 2017.
- Models. *Pare, pare, pare*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=E9KISQXqbwM>, pristupljeno 7. 9. 2007.
- Radić, Indira. *Pije mi se, pije*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=0dFKwChzy0A>, pristupljeno 17. 4. 2016.
- Radić, Indira. *Upaljač*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=CRztuti8bNs>, pristupljeno 17. 4. 2016.
- Ražnatović, Ceca. *Crveno*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=DuFYCTdWqzY>, pristupljeno 8. 4. 2016.
- Ražnatović, Ceca. *Idi dok si mlad*. Dostupno na [https://www.youtube.com/watch?v=M-D\\_2WsJL\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=M-D_2WsJL_Y), pristupljeno 7. 9. 2017.
- Ražnatović, Ceca. *Dokaz*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=W4LUCe7suIQ>, pristupljeno 7. 9. 2017.
- Ražnatović, Ceca. *Nevaljala*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=fIaMB2BSZA0>, pristupljeno 7. 9. 2017.
- Ražnatović, Ceca, i Mira Škorić. *Ne računaj na mene*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=4ZmT3gNELbY>, pristupljeno 2. 8. 2016.
- Stanković, Milan. *Ovo je Balkan – Evrovizija*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=jY6FQ6MIGXE>, pristupljeno 4. 4. 2017.
- Šerifović, Marija. *Molitva – Beovizija 2007 polufinale*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=DUi1HhFMeh8>, pristupljeno 3. 5. 2017.
- Šerifović, Marija. *Molitva (Serbia) 2007 Eurovision Song Contest*. Dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=FSueQN1QvV4>, pristupljeno 4. 4. 2017.

## **Biografija autorke**

Marijana Mitrović je rođena 1982. godine u Šapcu. Diplomirala je 2006. godine na Odeljenju za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, gde je i nagrađena kao studentkinja sa najvišim prosekom na odeljenju. Master studije je završila na interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu 2007. godine. Potom je 2008. godine upisala master studije roda na Gender Erasmus Mundus Master programu na Univerzitetu u Utrehtu i Institutum Studiorum Humanitatis u Ljubljani koje je završila 2010. godine summa cum laude. Upisala je doktorske studije 2007. godine na Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Bila je stipendistkinja Republičke fondacije za razvoj naučnog i umetničkog podmlatka i Ministarstva nauke Republike Srbije. Od 2009. do 2012. godine je radila na Etnografskom institutu SANU. Autorka je više naučnih radova i učesnica naučnih skupova u zemlji i inostranstvu.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора \_\_\_\_\_ Маријана Митровић \_\_\_\_\_

Број индекса \_\_\_\_\_ 8E070004 \_\_\_\_\_

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Улога популарне музике у конструисању родних идентитета у постсоцијалистичкој

Србији

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Маријана Митровић

Број индекса 8E070004

Студијски програм докторске студије етнологије и антропологије

Наслов рада Улога популарне музике у конструисању родних идентитета у постсоцијалистичкој Србији

Ментор проф. др Бојан Жикић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Улога популарне музике у конструисању родних идентитета у постсоцијалистичкој Србији

---

---

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

У Београду, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

1 . **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2 . **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3 . **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4 . **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5 . **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6 . **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.