

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

СВИ ПРОТИВ СВИХ: РАТНО СТАЊЕ И ХИП-ХОП РЕПУБЛИКА

Супкултуре представљају културне дијалекте, мислио је још седамдесетих година Стеван Мајсторовић, истичући да оне стоје спрам хегемоних позиција званичне политике и културе.¹ Како је политичкој моћи и политичком потчињавању пар – културна моћ и културно потчињавање, супкултуре оправдавају себе једино у случају да су у стању да изневере и минирају тако конструисане позиције Моћи. Свакако, и оне саме по себи представљају подручје борбе, како је потом говорио Стјуарт Хол (Stuart Hall),² па је за проучаваоца (пот)културних прилика од прворазредног значаја праћење и тумачење измене хегемоних и субверзивних позиција, доминантних и доминираних.

У случају овдашњег хип-хопа, он је током своје, безмало четрдесетогодишње историје, небројено пута показао да представља драгоцену културу отпора. Тешко би се, рецимо, могло порећи да је управо хип-хоп култура извела прву велику културну сарадњу на Балкану након грађанских ратова деведесетих година.³ Насупрот есенцијализму, насупрот званичним политикама које још и данас на годишњем нивоу симулирају „ратна стања”, субверзивно хип-хоп културе отишло је путем заснивања властите поетичке нације и поетичке државе. Резултат овог спонтаног и природног предузећа, од 2000-их наовамо, било је успостављање јединствене, регионалне сцене – федеративне јужнословенске хип-хоп републике. Управо је то био траг који је следила и Драгана Цветановић у свом есеју *Yugospotting у регионаланом хип-хопу*, илуструјући своје увиде искључиво композицијама

1 Majstorović, S. (1979) *U traganju za identitetom*, Beograd: Slovo ljubve – Prosveta, str. 198.

2 Hall, S. Notes on Deconstructing “the Popular”, in: *People’s History and Socialist Theory*, ed. Samuel, R. (1981), London: Routledge and Kegan Paul, pp. 227–241.

3 Đorđević, D. (2016) *Mala crna muzika: Hip-hop nacija, nacionalna istorija, država i njeni neprijatelji*, Loznica: Karpos, str. 112.

„освешћених” (енг. *conscious*) репера. Културни расплет што су га изазвале удружене снаге младих хип-хопера из Србије, Хрватске и Босне и Херцеговине није био политички инструктиран, а био је такав да је још увек рачунао на културно и, посебно, на музичко наслеђе из времена социјализма. Кроз ту призму новостасали фронт младих могао је да осматра и вреднује властити тренутак, да спроведе сопствену ревизију новије и транзиционе историје, па и да се препусти носталгичним осећањима спрам некадашње заједничке, југословенске културе. Али, оно што је најважније, он је на тај начин обнављао ратовима изгубљени фон сверазумевања, који се, дакако, у савременим околностима објавио и као субверзивно-дијалекатски, у оном смислу који нам је приближио Стеван Мајсторовић.

Ипак, показало се да је пут јужнословенског хип-хоп заједништва довео до губитка дијалекатског својства, постајући временом знак доминантне либерал-капиталистичке културе и конзумеризма. Када је реч о вербалном садржаоцу хип-хопа – ЕмСиингу (енг. *MC, emceeing*) – језичко раслојавање, разноврсност слика, простора и начина живота – они готово да више не постоје. Не само због тога што је Шифра, као глобални код хип-хопа, превладала над другим поткултурним моделима; то је и због тога што је глобализовано тржиште увело закон великих бројева. Хип-хоп извођачи све више трагају за њима, и у тој потрази униформишу свој израз, усклађујући говор, успостављају званични говорни варијетет Републике, која све чешће објављује вест да је Маргина постала Центар и да је *алтернативно* постало *поп*. Знак тог признања јесте пример београдског говора, који је за хип-хоп у Србији постао „дијалект који је успео”;⁴ ни у чему другом, већ у томе да анулира и превазиђе „језичко раслојавање” унутар (хип-хоп) Републике.

Три чланка, у овом броју *Културе*, разматрају описану тему и представљају историјски успон хип-хоп културе у Србији: први је *Diesel Power – хип-хоп у Србији од задовољства повлашћених до масовне омладинске културе*, Горана Мусића и Предрага Вукчевића. Сам наслов довољно је јасан у погледу садржине рада: изузетно фактографски поткован, он има тенденцију да представи потпуну и дефинитивну историју реп културе у Србији, дајући јој ознаку „дизелаштва”. Занимљивост овог текста није, међутим, садржана само у том провокативном увођењу надређујућег знака за овдашње хип-хоп искуство, већ и у томе што је он, сам по себи, знак: знак једне нове фазе хип-хопа у Србији, који више не рачуна

4 Мајсторовић С. нав. дело, стр. 184.

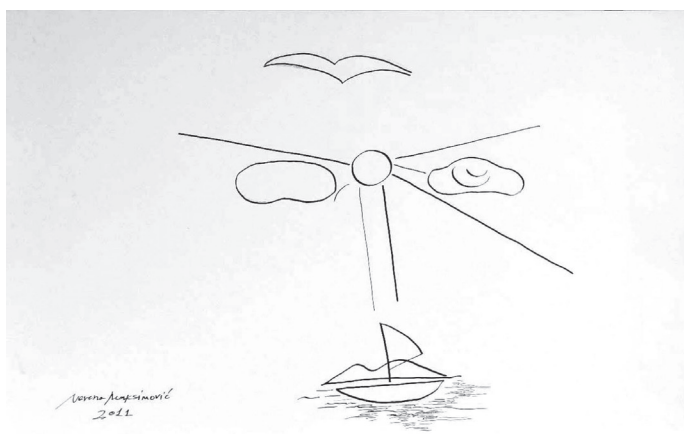
само на музику, текст и видео-клипове, већ и на дискурзивне суплементе. Коментар те нове, последње фазе хип-хопа дали смо сами у тексту под називом *Октобарска револуција „трпећег таласа”*, који представља преглед најзначајнијих хип-хоп контроверзи за последњих десетак година. Једна од њих управо је хип-хоп есејистика, која – као сателитска активност последњег „таласа” – обезбеђује извођачима на сцени један неочекивани дигнитет, представљајући их као заступнике пролетаријата и практичаре (новог) „левог мишљења”. У основи овог догађаја јесте и потпуно брисање разлике међу појмовима као што су *популарно, народно и национално*, те је, у том смислу, последњи глас ове полемике – глас (етно)музиколошкиње, Иве Ненић, која у раду *Sampling традиције: духови прошлости у српском хип-хопу* критички разматра окретање савременог хип-хоп израза „на народну”, који није толико потврда дијагнозе из ере „политичке коректности”, да је хип-хоп изразито реакционарна поткултура, колико потврда да је у савременој Србији могућ потпуни дослух (хип-хоп) Маргине и Центра.

Рад који затвара овај избор текстова јесте рад Предрага Вукчевића *Превођење термина „real” и његова употреба у реп музици*. Реч је о својеврсном наговештају проблема који, по природи ствари, оптерећују и „певање” и „мишљење” у хип-хоп култури. Као један од двојице преводилаца прве књиге у Србији са хип-хоп тематиком *Не може да стане, неће да стане – једна историја хип-хоп генерације* Џефа Ченга (Red Box, 2009), Вукчевић износи и разрешава недоумице у погледу разумевања термина *real* – једног од најважнијих садржалаца хип-хоп идиоматике – „у српском кључу”. Консеквенце овог рада нису само стриктно преводилачке, већ се односе и на овдашње хип-хоп искуство које је, у основи, зависно од „увоза” и „превођења” изворних културама.

Са овим, коначно, можемо да кажемо и то да писање о хип-хоп култури код нас још увек подстиче даничићевске замисли о „борби за хип-хоп језик и правопис”. Предмет проучавања је такав да у великој мери доводи у питање не само важеће правописне регуле, већ и нормативе академског писања и понашања. Да ли смо из свега тога изашли достојни традиције часописа *Култура* и академске пажње уопште? – коментар нека дају читатељке и читаоци. Као група аутора која је овај сепарат уобличила, ми смо већ задовољни тиме што се овај број догодио, и што је њим постављен довољно широк оквир разматрања који би у предстојећем периоду могао да подстакне нове полемичке одговоре, нове увиде и нове коментаре. У томе би било све наше надање и задовољство. Јер, како верујемо, рат који је својствен хип-хоп

ДРАГАН ЂОРЂЕВИЋ

култури – рат „свих против свих” – такав је да се дружење и заједништво ни у ком случају не доводе у питање. Штавише, тај рат само га покреће и надахњује. Или другим речима, писали смо и међу собом се сукобљавали из оног истог разлога из којег се одувек и мисли, пише и полемише; ни због чега другог, дакле, већ да би нас било (још) више.



Невена Максимовић, *Пејзаж*, цртеж, 2011.