

Београд

DOI 10.5937/kultura1962198D

УДК 316.723:78(497.11)

78.067.26(497.11)

прегледни рад

ОКТОБАРСКА РЕВОЛУЦИЈА ТРЕЋЕГ ТАЛАСА

Сажетак: У раду се представљају неки од најважнијих проблема које је произвео последњи налет хип-хоп извођача у Србији. У основи, реч је о генерацији коју обележава посебан, „свеждерачки” однос према (пот)културном наслеђу. Он се демонстрира на свим нивоима презентације: и на звучно-перформативном плану (музика, стихови), и на визуелном (естетика видео-клипова, одевање), и у есејистичкој активности. Управо је последњи састојак – есејистика – можда и најнеобичнији разликовни елемент последње генерације хип-хоп војника у Србији, с обзиром на то да је реч о дискурсу који заступа и промовише извесне „леве”, „левичарске” идеје.

Кључне речи: левица, треп, бекпекинг, (пот)културна историја, маргина, Центар

Tatoo на левици¹

Поделитемо за почетак нешто од хиљаду речи које просто хрле на уста због приложене фотографије београдског репера Ивана Ивановића Ђуса (*Juice, FU93*): оно што „пробада”, оно што представља *punctum* овог фото-прилога свакако су тетоваже на реперовој левици: приказ величанствене тројице београдског „новог таласа” и рокенрола, Душана Којића

¹ Прва верзија овог рада објављена је 2017. године под називом „Фасцинантна младост хип-хопа: (т)револуција ‘трећег таласа’“ (I, II), на интернет-порталу *DeMaterijalizacija umetnosti* (<http://dematerijalizacijaumetnosti.com/>). Део овог чланка, под називом *The Astonishing Youth of Serbian Hip-Hop*, објављен је у тематском зборнику *Америка* (пројекат 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете науке и технолошког развоја Републике Србије, уред. проф. др Драган Бошковић и др Часлав Николић, ФИЛУМ, Крагујевац, 2017, стр. 529–543).

Које (*Шарло акробата, Дисциплина кичме*), Милана Младеновића (*Шарло акробата, ЕКВ*) и Зорана Костића Цанета (*Партибрејкерс, Шкртице*). Када узмемо у обзир чињеницу да је овде реч о левици једног репера, када затим призовемо у свест и бројне композиције које је поменути репер извео са дојенима и дојенкама фолк-сцене (Иван Гавриловић, Нина Костић, Милена Ђеранић, итд), па и чињеницу да је Ђус био први репер који је подигнуте главе заступао непопуларно стајалиште да је дизел-поткултура деведесетих легитимно културно наслеђе – неко од отменијих и углађенијих посматрача (склон идејама о високим вредностима рокенрола) очекивао би унајмање да ове тетоваже чудесно оживе и да са гађењем напусте набилдованог власника.



Слика Ивана Ивановића Ђуса;
извор: *My People Magazin*

Али пре него што се било ко препусти измишљању сваковрсних пакосних сценарија, удостојимо се да чујемо нешто и од историје поменутог репера. Током своје дуге каријере – тачније речено, током једне од најдужих и највиталнијих каријера јужнословенског хип-хопа – Ђус је у широј јавности створио слику о себи више као о неуморном произвођачу контроверзи, него као о реперу достојном веће слушачке пажње. Због тога би и могао да се стекне утисак како је највећи део свог живота на сцени Иван Ивановић Ђус провео колико поливен љагом толико и заогрнут срамотом. Ствар је у томе да је исти тај Ђус из свег метежа балканске верзије „шоу-биза” – упркос, дакле, времену, упркос себи у времену и упркос људима у времену – изашао као зависти достојан хип-хоп извођач. Јер, као неко ко је током година стрпљиво производио ексцесе, Ђус је све прикуцане ексере и све утиснуте стигме изнео са толико пргавости и осионости да је нејасно како за двадесетак година каријере није

показао ни најмањи знак некакве унутрашње борбе, сумње, преиспитивања и сл. Разумљиво је онда и зашто је у колективној свести последњег налета хип-хоп војника у Србији овај репер понео краљевска знамења. И ово је важно: није тај престо он завредио као некаква „стара школа”, као пензионер хип-хопа, умртвљеног метаболизма; Ђус је то достојанство стекао као прекаљени ратник чији су апетити годинама расли, задржавајући способност не само да прати, већ и да диктира трендове. У његовом конкретном случају то је „треп” (енг. *trap*), доминантни жанровски израз репера последње генерације, тзв. „трећег таласа”.

Све оно што би било могуће одредити као разликовно својство српског *trap* подземља – његову „политику”, његову „културу”, „идентитет”, „поетику”, итд. – све је то приказала приложена Ђусова фотографија. Пред нама је, заправо, слика новог поткултурног нереда који је ступио на снагу, обележен са две изразите „есхатолошке” инстанце: прву оличава „свеждерачки” карактер културног ревизионизма, односно, глад нових репера за поткултурном историјом: у једном њиховом залогоју – исказу, стиху, строфи – прежвакавају се она имена за која се никада пре није ни сањало да би могла да буду упарена: нпр. Душан Којић Која и Јужни Ветар; Деца Лоших Музичара и Ђогани Фантастико и сл.² Другу есхатолошку инстанцу представља „подлога” на којој се „свеждерачки” културни ревизионизам изводи, а то је – како фотографија показује – реперова левица. И мада је тешко поверовати у то да она у Ђусовом случају значи више од боксерског аргумента, за новодошавшу *trap* герилу левица је знак њеног идеолошког декларисања, њене потребе да се препоручи као плејбек за ућуткану „радничку класу” у Србији. Означена „пракса” је заправо оваплоћење једне инсајдерске дискурзивне активности, и то је нешто што се у овдашњем хип-хоп искуству догађа по први пут за тридесетак година постојања. Јер, ако је критика „другог таласа” хип-хопа била извођена „споља”, од стране заступника „политичке коректности” – попут Ненада Чанка, Владимира Арсенијевића, Иве Ненић, итд.³ – материјализам „трећег таласа”, и дијалектички и историјски, биће артикулисан „изнутра”, од стране провокативних и аутентичних хип-хоп теоретичара попут Дарка Делића, Горана Мусића и Предрага

2 Ево како нишки репер Фурио Ђунта (Драгутин Гроздановић), у епонимској игри, представља свој идентитет: „Ја сам хеви метал и Здравковиш Бобан / ја сам Марадона, ја сам Велковић Слободан / Ја сам Џим Цармуш и Курт Кобејн / Данило Бата Стојковић и наравно Џеј” („Ritam i Bluz”, на албуму *Lucidan potez*, Bassivity Digital, 2013).

3 Видети: Đorđević, D. (2016) *Mala crna muzika: hip-hop nacija, nacionalna istorija, Država i njeni neprijatelji*, Loznica: Karpos, str. 21-41; 92-94.

Вукчевића (*aka* DJ Аре, Lou Benny, Беге Фанк). Тако је по први пут пред нама хип-хоп генерација која, поред четири канонска стуба хип-хоп културе (*graffiti, breakdancing, emceeing, deejaying*), у поприличној мери рачуна и на писану реч са журналистичким, дискурзивним и историографским претензијама. Сам по себи, међутим, теоријски пратилац „трећег таласа” није сводив на стриктно хип-хоп есејистику. Пре би могло да се каже да је реч о есејима у којима се хип-хоп култура узима у обзир као кључни, сонични аргумент у заснивању једне (неке) нове „леве” мисли у Србији.

Говор о левици и десници одређен је доминантним политичким и социоекономским односима у одређеној средини, због чега је он увек нужно „посебан случај”, па је тако и у Србији. Разликовање и дефинисање опсега деловања поменутих речи додатно је закомпликовано неспретним прелазом из социјализма у неолибералну еру „краја историје”, преко националистичког модела социјализма Слободана Милошевића. Из процеса транзиције поменуте рефлексивне и практичне позиције изашле су као преварни оријентир једне начелно немогуће скаутске мисије у (нашој) култури, њени пуки „лутајући мотиви”. Коментари да је данас левица у Србији остала без радника, а десница без средњег слоја, да се левица затворила у „кругу Двојке”, док је десница заразила радничку периферију – све то не иде превише на штету поменутој дијагнози, а посебно не давно изреченим речима Лешека Колаковског у којима стоји да је „свакој ’фрустрираној агесији’ лако да изведе фразеологију од одређених марксистичких парола, играти се изразима који воде порекло из марксистичког фразеолошког фонда”.⁴ Ништа није другачије ни у ономе што је преостало од „нашег случаја” левог мишљења. Само, оно што те остатке чини у још већој мери посебним јесте чињеница да је у овдашњу идеолошку размирицу ступила и хип-хоп култура. И то као поткултура са властитим имагинаријумом, поетичким и етичким регулама, као држава у држави, или чак као држава над државом.⁵ Пометња коју је *trap* извео на идеолошкој

4 Kolakovski, L. (1985) *Glavni tokovi marksizma III*, prev. Tubić R., Beograd: BIGZ, str. 55.

5 Дописаћемо још неколико „кључних речи” које заступамо и у овом тексту и изван њега: *хип-хоп нација* – замишљена група поетичких слично-мишљеника на истој поетичкој трајекторији, испресецаној значењима: идеолошким, националним, друштвеним, религијским, родним, психолошким, итд; *хип-хоп држава* – увек у покрету и у стању болног конституисања; Молох који живи од ништавила својих поданика, Крмача која прождире свој наког; никада не излази из стања унутрашњег грађанског „рата свих против свих”. *Хип-хоп истори(ограф)ја*: као што свака нација сања своју историју, тако је и са хип-хоп нацијом, за коју историографија представља одређујући поетички састојак. Видети: Đorđević, D.

сцени утолико је, дакле, већа уколико се узме у обзир *res publica* хип-хопа, та необична усклађеност самовоље, ситносопствеништва и народског духа; принципи „мајсторисања” и преспајања неспојивог; прављење „грдне мјешавине” од различитих, удаљених културама и супротстављених идеолошких позиција. У својој последњој објави, овај поткултурни кентаур – још увек и зачуђујућ и заводљив; истовремено и диван и застрашујућ, као што то иначе бива у „свету-наопако” популарне музике и културе – не допушта нам да о његовој левици говоримо у смислу „левих политичких идеја”, колико пре као о „залуталом мотиву” и боксерској ствари. Јасном знаку једне – не политике, већ – поетике.

Центрирање трепа

Као жанр, *trap* је више препознатљив по својим продукцијским одликама него по репертоару тема.⁶ Тема „преконоћног” успона гето-маргиналца на предаторској лествици пре представља правило него изузетак „људске комедије” хип-хопа. На другој страни, више не постоји тајна звучне инжењерије коју није могуће открити нешто упорнијим чешљањем *YouTube* туторијала. Ако подражаваће жанровских регула није више баук за овдашње продуcente, то свакако јесте објављивање локалне, регионалне посебности унутар жанра, који је глобалан. Како су, дакле, овдашњи (т)репери скинули са врата овај „проблем”?

Последња генерација српских репера – Мејси, Фурио Ђунта, колектив Бомбе деведесетих, Гудрослав, Мими Мерцедез, Вук Моб, Поло Чаре, Жакила, итд. – склопила је савез са неофолк естетиком, и у звучном, и у тематском смислу.⁷ Приметно је, исто тако, да ово жанровско проширење није ишло у правцу успостављања особеног „укуса краја”, као што је то, рецимо, постигла лирика неформалног колектива 43-23 (*43zla, Prtee BeeGee, Vad Copy*), који је редизајнирао неугледни ча-ча-ча троугао (ОвЧА, БорЧА, КрњаЧА),⁸ претворивши га у *wesside* мизансцен, док је властите прашњавае, овисничке идентитете заоденуо у костиме „оригиналних”

(2016) *Mala crna muzika: hip-hop nacija, nacionalna istorija, Država i njeni neprijatelji*, Loznica: Karpos.

6 ... карактеристична *half-time* музичка матрица, тзв. „преполовљени” бит, масиван и монументалан, са звуком ритам машине Roland TR-808, тог својеврсног техничког „златног руна” хип-хоп културе; заразни *hook*-ови (повици) и одсвирана, једноставна синт-подлога; глас Ем-Сија неретко се обрађује уз помоћ *auto-tune* процесора.

7 Нпр. Jovica Dobrica & Skele, „Zašto si se napio”, 2013; Corona & Rimski, „Noćas nisam tvoj”, 2016.

8 Arsenijević, V. (2007/2009) South-Central Kotež, *Jugolaboratorija*, Beograd: Biblioteka XX vek, st. 22-28.

gangsta вукова. Супротно оваквим травестивним поступцима и изразито хумористичко-пародијској поетици, *trap* извођачи одабрали су стратегију која је у значајној мери озбиљнија од поменуте, а то је „централизација” израза. То не значи друго до то да су последњи репери одабрали да буду *non*, што у српском културолошком кључу има готово исту вредност као и *фолк*. Више од тога, *non* представља музички израз који је „бездестан” (енг. *placeless*),⁹ што убедљиво потврђују и избор тема унутар *trap* лирике, као и иконичка решења пратеће видео-продукције. Овдашња *trap* музика затворила се у тескобне ентеријере, у безличне просторе српског мејнстрима, у теретане, соларијуме, сплавове и кафане. Херметички, изнутра. Па чак и када камера или стих изађу у екстеријер, од свих могућих слика овдашњег, аутентичног „гета” остао је тек један, уско кадрирани стереотип: сличица, детаљ из било које улице, било ког парка, било ког штека. Или другим речима: као никада до сада „гета” је постао „опште место”: истовремено и масивни стереотип и пука администрација хип-хоп културе, која показује до сада неизмерене тржишне апетите. Укратко, идеали нове генерације су „гозба, тозла, ћурке и фолк”.¹⁰

Осећању да ови (т)репери долазе из једног-истог насеља доприноси и њихово тврдоглаво одбијање да изведу неко радикалније „територијално раслојавање језика”, као што су то, рецимо, извели лесковачки репери, Мајки Р и DelKog, нишки дуо *Stereo Banana*, бокелски дуо *Who See?*, сплитски *Dječaci*, загребачки *Kukus Klan* или београђанка *Sajsi MC*. Захваљујући језичком „центрирању”, успостављању једног општег хип-хоп идиома, тек се повремено појављује пресек географских ширина и дужина савремене Србије. Али саме локалне посебности нестале су са мапе, и то у корист Београда.¹¹ Реч је о непосредној последици увођења „службеног језика” на значајно проширеној територији хип-хоп републике. Успон и ширење хип-хоп државе, њено незадрживо кретање ка мејнстриму, пратила су настојања да се власт

9 Forman, M. (2002) *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 223-224.

10 Fox, „Indigo deca (feat. Furio Đunta)”, *Trap Guru Trap Boss*, Unija, 2014.

11 Изгледа да је прошло време када су репери из унутрашњости покушавали да обједињавањем мањих сцена парирају културној, медијској, политичкој, економској доминацији Београда. Један од покушаја да се изведе назначени преврат представља онај Вуду Попаја, из 2007. године, са албумом *Сви унутра* (ППП РТС). Замишљен као „ограда од Београда”, овај тек скромно реализовани албум отеловљавао је реперову амбицију да под једну капу и под један кров окупи ем-сијеве и продуценте из Унутрашњости, који у то време нису успевали да привуку пажњу српских официјалних медија (одатле „попајевска” игра речи: сви унутра).

централизује вербалним, звучним и визуелним средствима, по угледу и у дослуху са естрадним снагама. У том смислу, *trap* је успостављањем „службеног језика” загарантовао већу тржишну конкурентност у односу на претходну генерацију репера (уједно и непријатељски расположених спрам „народњака”). Самим тим *trap* је неодложно изгубио и једну од најважнијих способности хип-хоп културе: да конзументу приближи локалне посебности, да истакне постојеће идиоматске разлике између Новог Бечеја (Гудрослав) и Београда (Мими Мерцедез), Новог Сада (Новосадска сетка), Ниша, Лесковца (Мејси, Корона, Фурио Ђунта). Без обзира на агресивност и арогантност *representing*-а поменутих извођача, лако се примећује да су то сада уједначени акценти, уједначени идиоми, због којих је већ тешко осетити да „на гето смрди сваки стих“.¹²

Смрде ови стихови, и те како; али због нечег сасвим другог. Аутентични израз нових поданика хип-хоп републике оглашен је искључиво на идејном плану: својеврсним консензусом репера у погледу криминогене и овисничке свакодневице; и посебно у погледу културног наслеђа из деведесетих година. На делу је потпуно нивелисање поткултурног поља, из којег је сада сасвим искључена вредносна вертикала, морална и естетска. Тако се о новој генерацији (т)репера у Србији може рећи како јој је својствено цинично опхођење према било ком висококултурном захтеву, и посебно према доминантним идеолошким позицијама (демократским, социјалистичким, националистичким, итд). Неко би рекао да је реч о говору типичном за савремене идиоте, ослобођене обавезе да заступе макар једно иоле разумно гледиште; да је у случају савремених репера напосто реч о пуком ређању неспојивих исказа, које у свем том гомилању бесмислица увезује једино још незауостављиво римовање уз припаљену букну. Тек нешто другачије промишљено: изморена у кратком периоду од дејства различитих идеологија, наша култура – чини се – није заслужила више од инферналног цинизма новог нараштаја. „Нисам надркана ја, такво је време”, рећи ће Сестра Другарица, једно од лица Мими Мерцедез (Милена Јанковић).¹³

Ево једног примера: у својим „песмама од бола”, лесковачки репер Корона (Corona, Предраг Миљковић) у недоглед преврће причу о великој реперовој победи над немилосрдним законима унивезалног гета. Корона је наводно сањао „*Ми*

12 Sestra Drugarica, 11211, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=ofnLK9UFjEY> (pristupljeno 14.03.2019, 20h).

13 Исто.

Tang снове у десет квадрата”, животне шансе пропуштао „као текст на првом концерту”; али је научио сасвим довољно из својих грешака; „довољно” да би вештином реповања и квалитетом своје музике могао да превазиђе све друге – разуме се – завидне репере из краја (за који се тек из топо-нимских сигнала сазнаје да је реч о Нишу). Сада када му је „сваки дан [...] слadak као тропско воће”, обучен у *Massimo Dutti* одело, може само да скине „прашину са рамена”, и да као победник ужива у гето-свакодневици, коју је у потпуности потчинио:

Излазим на крај сваки дан са мрким погледима,
Србија, југ, постаје тесна Победина,
Фајтерски дух к’о да живим са боксерима,
Удишем сваки нови дан – *dolce vita*,
Наше песме су линије живота – ЕКГ,
Тврда прича – Милан Младеновић ЕКВ,
Зато гледај ме како у клубу представљам улице,
Док за мном не заплачу све кварталске блуднице.¹⁴

Учинком „званичног”, „централизованог” говора град Ниш је у приложеним стиховима остао без и једног аутентичног знака. Судаћи по акцентима и по сликама, град Ниш је 224 км далеко од ове композиције. Некадашња „Победина улица” није ту направила никакву разлику, јер се слушалац поново и по ко зна који пут обрео у једном те истом клубу, било ком клубу, у којем Корона заступа улице и њихов боксерски дух. Па ипак, нешто друго боде и очи и уши, а то је реперов заокрет ка властитом културном наслеђу – онај исти „свеждерачки” заокрет који је Ивана Ивановића Ђуса довео пред врата *tatoo*-уметника. Корона је, дакле, ословио Милана Младеновића (ЕКВ), рекло би се неочекивано. Покојни музичар београдског „новог таласа” представљен је у песми као очинска фигура која је битно одредила правац развоја реперовог духа, по свему судаћи више у декадентном смеру него у музичком („тврда прича” / овисништво). У реперовом осећању, њихове животне и духовне путање („ЕКГ”) тежиле су преклапању, о чему је експлицитно „проговорила” употребљена рима „ЕКГ” / „ЕКВ”.¹⁵ Али, ако само привиримо у

¹⁴ Corona (2015), *Wu Tang 1995*, IDJTunes.

¹⁵ И Фурио Ђунта радо реферише на наслеђе ЕКВ-а: „Ја сам Ритам и блуз, ја сам омаж рокенролу/ Ја сам хип-хоп и до смрти учићу школу/ После идем у рај, јер ја сам пас/ Ми имамо још само пар година за нас/ На српском срању, на градском *flow*-у/ На сопственој харизми, значи на нивоу/

нешто старију песму овог репера са нашег „прљавог Југа”, *Аца Лукас*, из 2014. године, приметимо да се на очинском месту овог пута нашао именовани турбо-фолк-декадент, Аца Лукас *himself*:

Новац нас чини бољим људима.

Душа сурова к’о пустиња.

У крају са екипом кулирам.

Ујутро презубљен к’о Лукас излазим из студија.

И никада нећу стати

док на врату не буде накит златни!

Зато ми, пичко, плати!

Ова песма је од бола...

Зови ме Аца Лукас, брате!¹⁶

Свако културно рачуноводство које се спрема да провери фискални рачун културне политике „трећег таласа“ то може са лакоћом да изведе савјешном поменуте две песме, које су уједно и све Коронине песме, па и све песме српског *трена*. Те Коронине „песме од бола”, дакле, у исто време су и „сав његов бол”, па нам је већ време да се пробудимо у самом средишту земље „трећег таласа” овдашњег хип-хопа, застрашујућем и демонски претумбаном; утолико пре ако се узме у обзир улога стандардизованог, нормираног говорног варијетета Републике.

Онако како нам се чини, одустајање од говорне разноврсности на уштрб локалне аутентичности није допринело само комерцијалном пробоју *трена*. Исто тако, оно је омогућило да се у још већој мери истакне схизоидност, измиксованост и контингентност артикулације новостасалих хип-хоп кентаура – сасвим спремних на сумануте језичке вратоломије и на немислива исклизнућа у процесу означавања ове ништа мање первертиране епохе.

После идем у рај, јер ја сам пас/ Ми имамо још само пар година за нас”; „Ritam i Bluz”, на *Lucidan potez*, Bassivity Digital, 2013.

16 Corona (2014) *Aca Lukas*, One Music.

Идеологија курчења

...пророк и дилер, истина и маишта, ходајућа противречност...

Таксиста, 1976, Мартин Скорсезе

Са појавом разуларене деце „трећег таласа“, након 2010. године, догодила се најжешћа оставинска расправа око овдашње поткултурне прџије. Та се драма пренела унеколико и на могућност наслеђивања (пре)остатака патријархалног етоса. Стасали захваљујући демократичној снази интернет сервера *YouTube*-а, репери последње генерације послали су и својим песмама и својим видео-клиповима јасну – што у случају њихове уметности не значи друго до „експлицитну” – поруку да више не постоји никакав *taboo*. Као најрадикалнија у овој генерацији извођача, Мими Мерцедез (Милена Јанковић; *aka* Гуда из Худа, Јованка Ороз, Сестра Другарица), произвела је музичке и видео садржаје које је још пре десет година било немогуће замислити у јавној сфери. Потпуно депилираним језиком и искварцованим телом анулирала је она и најмању заосталу инхибицију у душама својих вршњака и још млађих генерација. Кинетичком снагом својих стихова и рима, она је истим ударцем обесмислила и било који феминистички или родитељски коментар на тему достојанства жене. Радикалније од тога, понижење је претворила у победу над лицемерјем савремене отмености. У осећању да не постоји ништа стабилно у савременом (српском) друштву, почев од идентитета па све до економске и егзистенцијалне сигурности, па још и са јасном свешћу о неодбрањивој снази капитализма и глобализованог императива жеље, Мими Мерцедез се са сваком објављеном песмом потврђивала као својеврсна делезијанска „желећа машина”, свим својим вентилима отворена према животним флуксевима. Не само „То дише, то греје, то једе. То сере, то туца”, као што би мрмљали Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Félix Guattari),¹⁷ – већ и ово: *то рола, то вари, то снифује. То снима, то репује, то твркује!* У стиховима ове Гуде из Худа (која *мисли да је Мира Марковић*)¹⁸ не постоји ни најмањи наговештај резигнације. Све је у њима заоденуто у један препотентни, слављенички цинизам, који у трену обесмишљава сваки покушај да се у њено име и

17 Delez, Ž. i Gatari, F. (1990) *Anti-Edip: kapitalizam i shizorenija*, prev. Ana Moralić, Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, p 5.

18 „Командујем из фотеле, ја сам Мира Марковић./ председница Гудрославије, ја сам Мира Марковић./ владарка из сенке, мислим да сам Мира Марковић./ прави пример *alfa*-женке као Мира Марковић”; „Mira Marković” на *Našminkam se i pravim kaos*, Bombe devedesetih, 2015.

за њену љубав одглуми „грижа савести”. Незамисливо је да би Мими Мерцедез икада била у стању да се и на тренутак окрене уназад, концентрисана у једном дрском „овде и сада”, „подешена” тако да у језику прослави оргијашку прекомерност и бахатост тренутка. То више нису снови о гламуру; то је захтевање гламура, по сваку цену и у име страховито неизвесне сутрашњице; са свешћу о „првом правилу хардкора”, које изричито каже да „курчити се мора”.¹⁹

За све оне који сањају снове о удобности, доследности, о сигурности и стабилности културе, идентитета, живота – помоћи овде нема. Све је у овдашњој *trap* музици завршило на добошу, уз свесрдну помоћ неумољивог „кика” и „хета”²⁰: и култура, и историја, и идеологије, морал, вредности, итд. Али не треба гајити илузију да на том истом добошу нису завршили и сами репери. У том (бе)смислу, немогуће је замислити богоугодника који би био у стању да помогне било једној, било другој страни; било намагарченим узвишеним духовима, било хип-хоп наказама, тим „схизоидима капитализма”, на сцени, пред нама, у процесу.

За академске даме и центлмене постоји сасвим изгледна опасност од болне спознаје властитог „стања празног потенцијала”; тачније „опасност од спознаје како су у стању да схвате све, а да опет не могу дати доказа да су разумели било шта”.²¹ Зашто онда подгревати наду да би баш они могли да спасу репере њихове лиричке суманутости?

Житељима хип-хоп Републике ништа није толико својствено као што је то „идеологија курчења” и са њом екстатична махнитост која не гледа где удара и од које се диже коса на глави. И ми се према том делиријумском и герилском етосу односимо са пуно разумевања и наклоности. Јер, на крају крајева, то јесте хип-хоп. Као ни једна друга нација на свету, хип-хоп нација из композиције у композицију, из стиха у стих, у буци саунд-система прославља своју фасцинантну младост, а не – како би било очекивано – своју древност.²²

19 „Kurčiti se mora”, на *Sahara* 2014, nezavisno autorsko izdanje.

20 Кик, хет, снер (енг. *kick, hat, snare*) – односно: бас-бубањ, контра-чинела, добош, представљају основне састојке хип-хоп бита.

21 Baba, H. (2004) *Smeštanje kulture*, prev. Đorđe Tomić, Beograd: Beogradski krug, str. 268.

22 Алузија на чуђење Бенедикта Андерсона: „Ali zašto nacije slave svoju drevnost, a ne svoju fascinantnu mladost?” (према Baba, H. nav. delo, str. 263). Када је реч о полагању пуног права хип-хоп културе на древност, поменимо да је у једној од првих званичних публикација о хип-хопу, 1984. године, музиколог Дејвид Туп тврдио да на мапи популарне музике не постоји жанр чије корење сеже дубље као што је то случај са реп музиком; видети: Тооп, D. (2000) *Rap Attack 3. African Rap to Global*

У том карневалу, хип-хоп нација, следећи искључиво диктат властитог ритма и виталности, руши и уздиже ауторитете: властите и туђе; било нехотице, било са предумишљајем. На исти начин поступају њени припадници и према друштвеним уговорима, и према родним, класним, образовним и другим разликама. И свакако, они се исто тако опходе и према идеологијама, које радо претварају у *apparatus* свог профита и нове градске фаме.

Укратко: од ових напујданих, прашњавих безумника – профета и профитера, „пророка и дилера”, „ходајућих противречности”, поринутих истовремено и у машту и у истину – немогуће је сакрити било какву умишљеност и уображену надутост. Јер, истину говорећи, једино што је бесмисленије од говора хип-хоп културе јесте отмени говор о некаквој безбедности, стабилности и сигурности: културе, живота, вредности, идентитета. Али баш због тога, и тим пре, покушај кристализовања извесног „смисла” галванизацијом „левих идеја” на кентаурском телу хип-хопа постаје проблемска тачка, која нас ипак приморава да наставимо са паметовањем.

Левица за младе

Хип-хоп култури у Србији однедавно припада још један пуноправни носећи елемент који није ништа мање „тврдокоран” и ништа мање „курчевит” у односу на битове и лирику. Реч је о тзв. „бекпекерима” (енг. *backpacker*), односно оним фановима хип-хопа који су своје занимање за властиту културу развили у (пара)академском контексту.²³ Појава инсајдерске дискурзивне арматуре велика је новост у историји овдашњег хип-хопа, и тој оцени посебно доприноси способност хип-хоп есејистике да и сама – дакле, мимо музике – произведе контроверзе једнаког, ако не и већег интензитета него што су то контроверзе извођача на сцени.

И међу реперима „другог таласа” било је (високо) образованих репера који су своје „идеје” са мање или више успеха изражавали у сусретима са медијима, као и у редовним колумнистичким чланцима (нпр. Марчело и Београдски синдикат). Додуше, ни „трећем таласу” не мањка образовног кадра. Али у новој хип-хоп тактици образовани људски ресурси нешто су другачије распоређени него што је то био случај са „другим таласом”. Оно што је *trap* генерацију одредило

Hip Hop – third revised, expanded and updated edition: 1984–1991–2000, London: Serpent’s Tail, p. 19.

23 Kohl, O. Backpackeri: S ruksakom na toranj od slonovače, u: *Ritam i rima*, ur. Grgić, V. (2004), Zagreb: AGM, str. 126-143.

као посебан случај у историји овдашњег хип-хоп искуства јесте потпуно одсуство извођача *conscious* провенијенције и – на другој страни – одлучујућа улога есејистике. Тај неочекивани, сателитски „говор о култури и друштвеним питањима” одважио се да разузданим трикстерима на сцени и њиховој перформативној противречности обезбеди извесну сериозност, политички смисао и значење. И више и даље од тога, захваљујући њему читава је једна генерација, зачета и порођена у околностима ванредних друштвених, политичких и економских напетости, добила неочекивано достојанство.

Теорија по мери ове „нежељене” деце искројена је њиховом властитом руком. У духу њеног „радног” имена – „теорија из теретане” – могло би се приметити како је сва енергија њене памети преусмерена искључиво према билдовању апологијске мускулатуре која је у стању да „избаци” и у ваздуху одржи високо девијантно оптерећење културе младих у Србији од деведесетих година наовамо. Уз тако осмишљени план дискурзивног тренинга дописан је и императив борбе за политичку легитимацију разблудних синова и кћери, чиме је сасвим помућена разлика између „политичке маргиналности” и „друштвене девијације”.²⁴ Другим речима, у оку ове нове „друштвене теорије” чин слављења улице и њеног морала постао је саморазумљива и неупитна допуна савременог политичког и друштвеног живота у Србији.

Пре него размотримо поменуте позиције, приметимо како је у оквиру „теорије из теретане” учињен важан напредак у овдашњој перцепцији реп извођача. Јер, овде су репери узети у обзир искључиво као *индикатори* друштвених проблема, а не као њихови *освеићени рефлектори*, заслепљени својим судбинским велепосланством у савременом (српском) друштву. Паралелно са тим, међутим, схватило се и оно што је својевремено увидео и Барак Обама (Barack Obama) на свом историјском маршу ка Вашингтону и Белој кући: да генерација, којој репери припадају и којој се обраћају, представља довољно велику базу политичког организовања. Захваљујући таквим увидима, са „теоријом из теретане” у исти кош могли су да буду побацани и политички и девијантни елементи, а друштвена питања лако преобраћена у категорију политичког питања.²⁵ У том смислу, са српским бекпекерима наступила је фаза прогресивне политизације девијације. Но опет, не може се рећи да то не одговара приликама у Србији,

24 Hol, S. (2013) Devijacija, politika i mediji, u: *Mediji i moć*, prev. Svetlana Samurović, Loznica: Karpos, st. 27-100.

25 Ibid.

у којој је сама политика огрезла у девијацију, прихватајући да јој на десној руци буде истетовиран трајни знак њеног историјског распознавања, а то је бескрупулозна одбрана корпоративног финансијског капитала. Чак се може ићи све до коментара да су на девијацију овдашњих доминантних политичких структура, и „теорија из теретане” и овдашња *trap* генерација одговориле козерски, „по мери”. Сасвим у духу либерализма. А то значи – у духу остваривања права на исте услове не само у тржишној, већ и у председничкој трци, као што је то био случај 2017. године.²⁶

Називи неких од блогова више су него сугестивни: *Теорија из теретане*, *Враћање на право: хип-хоп и улична култура (Дизел гориво)*, *Танка црвена линија*. У питању је снажна афирмација „дизел”, „турбо”, навијачке и хип-хоп поткултуре; не толико као „грешних”, колико као саморазумљивих аспеката живота радничке класе у Србији, који – како се примерено каже у једном од текстова – деценијама уназад представљају „врео кромпир који чекамо да скувамо и сваримо”.²⁷ То је говор у име „на улици гурнуте генерације У”, која је годинама изложена притиску да по сваку цену окаже „своје ‘силне грехе вршњачког насиља, хулиганства, крађе патика за Косово, порно клипова малолетница, селфија, немара родитеља слуђених у транзицији, болесне компетитивне амбиције гајене у духу капитализма””.²⁸ Како даље стоји у овој манифестној, па самим тим и ауторитарној објави, прошлост и будућност обесне Српчади дубоко су „укорењен[е] управо у све те ‘грехе’; а „та ‘грешност’ управо производи залог тог чврстог темеља са кога се одскаче у нову друштвену будућност, не обрнуто”.²⁹

Рекло би се да је ово један типичан одељак „теорије из теретане”, чија је двосмисленост додатно побркала већ полупане пролетерске лончиће у нашој култури. Јер, шта је заиста та „одскачна даска” која омогућава једној генерацији младих да изведе рискантан скок и да на концу плусне „у нову друштвену будућност”? – Свакако, једну могућу, очекивану платформу за муњевит излазак из егзистенцијалног, економског и друштвеног пакла представља конкретна револуција,

26 Током предизборне кампање 2017. године председнички кандидат групе грађана *Бели – Само јако!*, Љубиша Бели Прелетачевић (Лука Максимовић), представљао се, између осталог, и као припадник, односно поборник „дизел” поткултуре.

27 *Vrući krompiri u teoriji – nelagodnosti Novog Lumpenproleterijata* (deo II), <http://teorijaizteretane.blogspot.nl/2014/06/vrucikrompiri-uteoriji-nelagodnosti.html>; Приступљено 25. 03. 2019, у 22h.

28 Исто.

29 Исто.

марксистичко-комунистичког карактера. Али, у ситуацији у којој је раднички покрет данас „клинички [...] мртав, побеђен и расут на класном бојном пољу”, у ситуацији у којој је „капитал препуштен сам себи, без друштвених против-снага које би могле да обуздају његове тенденције камиказе”,³⁰ на „октобарски сценарио” више се не рачуна са довољном и потребном озбиљношћу. Једину изгледну платформу одскока „у нову друштвену будућност” представља искључиво масовно одавање музици, пороцима и криминалу, и то у околностима у којима је долазак до неког продуктивног посла постао прави куриозитет живота у Србији: „Пошто нема перспективе, остаје још само брзо, предаторско отимање у садашњем времену. Ту се банкар не понаша другачије од енглеских пљачкаша”.³¹

И ако су традиционални политички оријентери сада постали већ сасвим обесмишљени, они нису остали ни сасвим неупотребљиви. Управо је то нешто што „теорија из теретане” потврђује. Сву своју есејистичку снагу и реторичке суплементе она је наменила ревизији историографске идентификације овдашње радничке класе. Али оно што је зачуђујуће, она је то извела у једном кентаурском, тачније хип-хоп кључу разумевања: српски пролетер је франкенштајновски накалемљен на афроамеричког роба, чувајући изгледа велику тајну свог почетног „теоријског” капитала у овдашњем урбаном идиому: „радим као црнац”, који као археолошки артефакт из ране фазе успона овдашње интернет-заједнице, ноншалантно и готово „тек тако” упризорава истински метеж српске друштвенополитичке и најшире посматрано – културне арене: њено кобно „живо блато” значења, у које њени учесници безнадежно редом тону.

Уз неизбежне духовитости, као најпоузданије преостатке друштвене стварности – у било којем њеном стању: стању распада или уређености – „пролетаријат” је остао да се привиђа једино још као ускршњи зека који је извађен из марксистичког бејзбол качкета, заједно са јајима друштвеног препорода. Тако би свака Алиса, затечена у земљи најсвежијих марксистичких чуда, морала неизоставно да плеска том сулудом белом зецу закрвављених очију, новом љубимцу и народа и нације; који „иде на” дизел гориво *попа*, али и који „добро ради” на декаденцију рокенрола; чије крзно носи једну изразиту турбо-нијансу неофолка, али и које је

30 Паоли, Г. (2016) „Против озбиљности живота”, прев. са немачког Мирјана Аврамовић, у: *Право на лењост – оповргавање „Права на рад” из 1848. године*, прев. Горан Бојовић, Лафарг, П. (2016), Карпос, Лозница, стр. 75-117.

31 Исто.

под образом овдашњег радног човека и радне жене мекано, као памук црнаштва.

Јасно је да нисмо у стању да поводом нове верзије „левог мишљења” замислимо нешто више од фарсичне октобарске револуције којој је једини оствариви циљ „промена игре”, тзв. *gamechange*, односно успостављање поља новог тржишног деловања у којем би хип-хоп продукција – под етикетом кључног соничног аргумента заснивања нове (дизел!) левице – суверено одредила номиналну вредност изведене револуције младих. У таквом пролетерском прихватању властите капиталистичке „грешке у систему”, као револуционарна остаје још једино жеља да се следи импулс уписане грешке и да се иде до краја тог ишчашења. У том смислу, „лево”, дакле, не може другачије да се узме у обзир већ само као весели, готово необавезни путоказ ка бољим – а то, опет, најчешће значи: индивидуалним – тржишним позицијама. Све кључне речи друштвене и политичке стварности су ту у игри: и „пролетерско” и „народно” и „фолк” и „национално”. Све је под руком и све је подложно мајсторисању; зато што је економска егзистенција остала једини прихватљив облик живљења; зато што је уживање остало једино исходште у друштвеној игри које је могуће досећи. Из истог разлога и „нова (хип-хоп) лева мисао” зна да је њен патентирани „дизел-пролетер” – а то је, заправо, особа узраста од 18 до 25 година – запоседнут магијом фетиша. И она може да га оправда још једино духовитостима, досеткама, вицевама и бесмислицама, све време симулирајући њихов субверзивни капацитет.

О победи над Моћи „најновија” лева мисао није више у стању да мисли у категоријама брисања класних разлика, већ искључиво у категоријама које испитују могућност учешћа пролетера у животу на високој нози; могућност Његовог, односно Њеног успона на предаторској лествици капитализма. Или другим речима – (а пре него што креационизам однесе сву шалу у Србијици...) – реч је о „ганц новој” левици чије је доминантно средство артикулације дарвинистички принцип неумољиве селекције.

Револуција и ендорфин

Задржимо се још који тренутак у зони шегачења које би могло да има револуционарне консеквенце. Сетимо се, дакле, Жила Делеза и његове „веселе науке”, која у основи није била намењена одраслима, зрелим и академски „озбиљним” персонама попут Ивана Миленковића, Андрије Филиповића, Јована Чекића, итд. – већ превасходно младим особама,

узраста „од петнаест до двадесет година“!³² Управо ова *pour-les-jeunes* агенда Делезове веселе схизо-науке одјекује у веб-текстовима и објавама Владимира Табашевића, сателитског теоретичара „нове веселе и леве мисли“ у Србији, чији идејни патент представља појам „презупча“; појмовно-идиоматски ехо Делезове „желеће машине“ и марксистичког „пролетера“. Дакле, реч је о својеврсном ново-марксистичком бренду и неоодољиво духовитој посласници *à la Gilles Deleuze*, којој посебан укус даје локални идиом: „презупч је окретање које је само себи сврха“, као „обнова кроз претерану самопотрошњу. Презупч је укидање субјект-објект односа. Некалкулативан моменат, када потрошња енергије није под контролом система. Прекомерно, нерационално, бескорисно – сваки однос према реалности који је од стране доминантних идеолошких форми представљен као проблематичан. Капитализам активно, боље од било које религије, продукује осећање кривице. Презупчити значи одбити да се пристане на одговорности. Презупчити значи водити своју политику, ону која ће бити у интересу свих презупча“.³³

У случају овдашњег нагнућа „на лево“ – неодвојивог од хумористичко-сатиричарских веб-портала као што су то www.tarzanija.com, www.njuz.net, итд. – ствари су, дакле, у истој мери озбиљне колико и неозбиљне. Уз осећање да Табашевићев концепт „презупча“ баш због своје духовитости представља најубедљивије читање Делеза и Гатарија у нашој култури, питања која смо вољни да поставимо тичу се и Владимира Табашевића и поменутих француских мислилаца, једнако амбивалентних: како, дакле, у један активни концепт као што је то „левица“ укључити гегове, шале, карикатуре, провокације, итд? Колико је могуће озбиљно узети у обзир виц и колико је заиста трајно и функционално његово деловање? Не сумњамо у то да смех представља моћно субверзивно оружје. Али не можемо да се не запитамо: шта после смеха, па чак и у случају да нам је помогао у откривању опакe истине? Шта нам то говоре толики фазони, духовити клипови, гифови, гафови, „готивни“ статуси, постови, хештегови и сл? Револуција тражи одговоре. Када, дакле, крећемо? Када, на кога? И којим још средствима? А не заборавимо и оно што је најважније за револуцију која рачуна на интернет-искуство: колико нас је?

Није да ни сами нисмо склони смеху. Знамо и ми „за веселе часове“, кад већ морамо да цитирамо несретног Диса, који

32 Delez, Ž. (2010) Pismo oštrom kritičaru, u: *Pregovori*, prev. Andrija Filipović, Karpis, Loznica, str. 15-28.

33 <http://www.tarzanija.com/prezupci-svih-zemalja-ujedinite-se/>

је живео у Тамници. Међутим, чини се да је време да коначно признамо да су нас у замку намамили „злочести мангупи”, као што је то некада у Новом свету слутио избегли Адорно, додајући још и ово таштој жељи интелектуалаца да се по сваку цену објаве Тарзанима и земљи Тарзана: да резултат љубави интелектуалаца (*amor intellectualis*) према „кухињском персоналу” не може да буде друго до ход испод сваког нивоа, који се огледа и у томе што се као хероика једног интелектуалног конформизма промовише апсолутно снижавање производних захтева.³⁴ И то искључиво у правцу подстицаја афеката који тој и таквој мисли узвраћају емотивним ове или оне графичке сложености и дизајна. И када се угаси „прозор” цитираног текста, сва „деца-машине” могу да се препусте осећању среће и задовољства. По питању властите несреће и незадовољства.

Није то богзна какво откровење. Скоковита кретања миша и прстију по тастатури – са документа на документ, са клика на клик, са линка на линк, са блога на блог, од профила до профила, од поста до поста, са једне нотификације на другу – у свенадирућој анонимности и *web*-писаца и *web*-скакача – пољуљала су основне предуслове за досезање какве такве целовите истине о добу у којем живимо.³⁵ Чак конкретније, практичније од тога, грозничавим радом прстију – који свој матични пролетерски простор препознаје искључиво у предлошко-падежним конструкцијама „над тастатуром“ или „над екраном” (без обзира на стварну собу, кафану, кафић, сплав, или покрет у стварном екстеријеру: трг, улица) – ћути се заправо о апсолутној несташници револуционарне политичке мисли. Лековита катарзичност идеје ангажмана, пресвучена у досетке, сасвим се запетљала у чвор лајковања и шеровања, магновених рефlekса без правог субверзивног учинка. Све се дало на смех, а одабрана путања смеховне субверзије није у стању да да наговештај неке неочекиване платформе „одскока”, већ бира утапање у тоталну производњу забаве и задовољства. Укратко, бира „центрирање” и пуну тржишну мобилизацију смеха и бесмисла.

Неко би се можда запитао како је другачије и могуће, у околностима у којима је светост финансијског капитала традиционални политички живот свео на једну бесмислену тековину. Заиста, можда су, на крају свих ангажманских

34 Видети: микро-есеј „Kad te mame zločesti mangupi”, u: Adorno, T. V. (2002) *Minima Moralia – refleksije iz oštećenog života*, prev. Aleksa Buha, Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, str. 25-26.

35 Dean, J. (2010) *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Cambridge: Polity Press, p. 121.

крајева, под руком остали још само покушаји медијске револуције. Чувена *spoken-word*-проповед Цила Скот-Херона, *The Revolution Will Not Be Televised*, из 1970. године,³⁶ савременом слушаоцу (брату или сестри, у граничном стању „презупча“) не нуди више ништа својим застарелим убеђењем, изнетим у наслову. Супротно сваком револуционарном идеализму, предизборна председничка кампања у Србији, априла 2017. године, побудила је у блазираном бирачком телу, херметички затвореном у кафићу, кафани, сплаву, трачак некакве парализоване наде да би медијска револуција једино још могла да има смисла; револуција која собом носи подоста и смеха и забаве; револуција којој ангажман припада као амбивалентни састојак, носећи у себи и сатиричку пародију и горку наду: „знак последњи грознице живота“.³⁷

Идеологија хип-хоп генерације

Оставимо по страни револуционарне ефекте хормона среће и задовољства, и вратимо се осматрању блиског сусрета „треће врсте“ левих политичких идеја са једном (супер) соничном културом какав је хип-хоп. Дакле, ако већ нисмо спремни да са довољном озбиљношћу узмемо у обзир идеју хип-хоп пролетаријата у „новој левој мисли“ у Србији, поставља се питање: шта је заиста у игри? Изгледа да је идеолошки кључ разумевања овде ипак неизбежан. Јер, у случају који испитујемо на делу је оно што је Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson) својевремено назвао „идеологијом генерације“; концепт који је – и ово је за наш случај од пресудне важности – неодвојив од насумичног, свеждерачког историцизма.³⁸

Сама франшиза описаног заокрета на овдашњој разореној друштвеној и политичкој сцени уобличена је заправо деведесетих година у САД и заведена под патент-именом „хип-хоп генерација“. У питању је истраживачка махинација, спроведена унутар магацина *The Source*, који је поставио

36 Scott-Heron, G. (1970) *The Revolution Will Not Be Televised*, *Small Talk at 125th and Lenox*, Flying Dutchman Records.

37 Шала која је започела уклетим Владиславом Петковићем Дисом не може а да се не доврши „посмртним почастима“ значајно мање уклетог Симе Пандуровића. У његовој песми „Потрес“ савремена декаденција могла би врло лако да пронађе изврстан дерт-рефрен што у срце пролетера гађа: „Још савести ветар неки, уздах, // Знак последњи грознице живота, / Потресе ме, па нишчезне близу / Срца. Видим малу парализу, – / Знак последњи грознице живота“; Пандуровић, С. (1968) *Посмртне почести*, Београд: Просвета.

38 Jameson, F. (1988) *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda*, prev. Srđan Dvornik, Zagreb: Naprijed, str. 187-232.

темељ једне нове политичке активности поклоника хип-хоп културе, након 1991. године.³⁹ Током деведесетих година, под уредништвом Бакарија Китване (Bakari Kitwana) и Џефа Ченга (Jeff Chang), овај је лист у све већој мери доносило чланке које су излазили из оквира најужих интереса хип-хоп културе, обликујући „генерацијско” гледиште у погледу друштвених, економских и политичких прилика (Заливски рат, AIDS...). Еволуција је довршена преименовањем магазина *The Source* у „магазин за хип-хоп музику, културу и политику”,⁴⁰ па је хип-хоп култура поново доведена пред врата политичког ангажмана. Поменути уреднички двојац показао се као идеална дискурзивна формација: Китвана је био задужен за постављање теорије, Џеф Ченг је постао дежурни историчар „хип-хоп генерације”.⁴¹

Одређена према генерацијском збиру оних који су током деведесетих узели учешће у комеморативним маршевима за убијене „дизелаше” са Источне и Западне обале, Бигија Смолса (Biggie Smalls, The Notorius B.I.G.) и Тупака Шакура (2Pac; Tupac Shakur)⁴² – „хип-хоп генерација” је свој први велики политички окршај имала 2004. године, у изборној трци која је вођена између Џорџа Буша (George Bush) и Ала Гора (Al Gore).⁴³ Сву своју политичку моћ „хип-хоп генерација” ће показати током изборне 2008. године, бивајући једним од пресудних актера у данима бирања Барака Обама за председника државе. Имао је будући председник Сједињених Држава коме да се захвали за агилност на бирачким пунктовима; „јахао је на таласу хип-хопа”, како је ту епизоду сликовито дочарао један чланак лондонског *Independent*-а. Био је Обама и први кандидат за председника и први председник који се одважио да, упркос скупоченом *Hartmarx* оделу, привије на себе субверзивно тело хип-хопа. Захваљујући овом неочекиваном политичком гесту, Обама је постао знак једне нове фазе и политичког деловања и нове

39 1991. година представља ангажмански врхунац „хип-хоп нације”, а односи се на побуне поводом бруталног пребијања „обојеног” таксисте Роднија Кинга (Rodney King) од стране припадника LAPD.

40 Chang, J. (2005) *Can't Stop Won't Stop: a History of the Hip-Hop Generation*, Ebury Press, p. 413.

41 О овој теми видети: Ђорђевић, D. (2011) Kopanje историјског bunara, *Улазница* br. 226-227, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”, str. 93-112.

42 Kitwana, B. (2002) *The Hip-hop generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*, New York: Basic Civitas Books; Chang, J. нав. дело.

43 Видети: Kitwana, B. (2004) The State of the Hip-Hop Generation: How Hip-Hop's Cultural Movement Is Evolving into Political Power, *Diogenes* 203, pp. 115–120.

фазе хип-хоп културе. Ако је уопште могуће свести хип-хоп на његов ангажмански аспект, да је он – рецимо – искључиво израз побуне младости против окошталога система, да је то „режање против режима” (у парафрази стихова београдских хип-хоп пионира, WITB?), са брачним паром Обама хип-хоп је окренуо тај стереотипни лист и постао преобраћени разметни син, који је побрљавио од жеље да исплати негу и оцу и мајци, посебно некадашњој Првој Дами, склоној и бацању рима и плесним кореографијама. Укратко, за разлику од својих претходника, Обама је знао где тачно леже гласови који на изборима могу да однесу превагу: одважио се да припитоми и укроти поткултурну бестију, па још и да анимира онај део гласачког тела који чине Делезови миљеници, политички непоуздани млади људи узраста од 18 до 25 године. Према томе, ако није могао да се закуне у то каква је политичка оријентација омладине, о њима је са поузданошћу могао да зна бар ово: да је реч о младим људима који су у највећој мери наклоњени хип-хоп култури, извођачима као што су то Ludacris, P Diddy, Lill Wayne, Busta Rhymes, Jay Z, итд.

Што се каже, остало је историја. Колико год то могло да буде увредљиво хип-хоп правоверницима, Обама је стекао пуно право да се назове „првим хип-хоп председником”.

Фама о дизелашима

Разуме се да „хип-хоп генерација” није исто што и хип-хоп култура. Она није ни реп музика, нити је исто што и „хип-хоп нација”. „Хип-хоп генерација” није никаква аутентична, чудесна победа „малих богова” из „лековитог блата”.⁴⁴ Она је пре књишки симулакрум, дискурзивна творевина; победа конзервативних снага над субверзивним и самодовољним потенцијалом хип-хопа.

Није тај концепт могао да промени односе снага на политичкој мапи Америке а да се најпре није извежбао на пољу тенденциозног „свеждерачког историцизма”. Тек је активирани историцизам, археолошко сондирање са тржишним и политичким интересом, могао да дође у позицију да изведе прошивање интерпелативног конца кроз тело означене генерације. И да не буде забуне, са намером укрштамо алтисеријанску слику „интерпелације” са лакановско-жижековском сликом „прошивног бода”. Јер, и у нашем, као и у америчком случају, помолили су се јасни наговештаји стављања новог, генерацијског тела у тржишну и политичку

44 Kid, P. (2010) „Kako je u Beču (feat. Juice)”, на *Bečko čudo*, Deine Mutter Records.

службу. Оно што је различито, и оно што је готово иронично у случају овдашње „теорије из теретане” јесте висока мера реферисања на Луја Алитисера и Славоја Жижека, и то са циљем спровођења у дело једне нарасе антиалтисеријанске тактике постварања овдашњих припадника хип-хоп нације: преименовање омладине у политички субјекат (франц. *sujet*), које је једновремено и пад у политичко сужањство (франц. *sujet*). И хип-хоп ту има искључиво функцију интерпелативног позива.

Паралела овдашњег бекпекинга са поменутом епизодом из новије политичке и поткултурне историје Сједињених Држава требало би да је сада кудикамо јаснија. Није без значаја ни то што су домаћи бекпекери, у својој првој фази рада, превели Ченгово „јеванђеље хип-хопа”, његову „дефинитивну историју реп музике”, прво и донедавно чак једино књижевно издање у Србији које је посвећено хип-хоп култури.⁴⁵ У исто време, са предузетим напорима да се културно искуство овдашњих припадника хип-хоп нације употпуни канонским издањем америчког бекпекинга, приступило се и стварању једне могуће поткултурне историје, историје обичног живота у Србији. И том напору мора се одати признање: упркос тенденциозности говора „теорије из теретане”, њена поткултурна археологија (назовимо је у овој прилици „историјом из теретане”) у добром смислу представља део који је недостајао у досадашњим приступима популарној култури код нас. Без обзира на извесна исклизнућа у аргументацији и закључцима, не може се одрећи храброст и спремност да се распоред (пот)културних снага у Србији (и у савременом и у југословенском контексту) сагледа са значајно мање извештачености и претварања него што су то чиниле све досадашње културолошке експедиције. То су изразите вредности и врлине хип-хоп есејистике у Србији. Без претераног снебивања можемо да кажемо како је управо са Гораном Мусићем, Предрагом Вукчевићем и Дарком Делићем археологија популарне културе у Србији добила значајан подстицај. И томе су посебно допринеле и социолошке и историографске компетенције поменутих аутора.

И ту где наилазимо на пуно повода за комплименте, лежи и један улез, повод кључној замерци. Изузетно познавање фактографије код поменутих теоретичара-историчара постало је предмет искључиво социолошких рефлексива, што уз често занемаривање поетичких аспеката хип-хоп културе

45 Jeff, C. (2009) *Ne može da stane, neće da stane – jedna istorija hip-hop generacije*, prev. Predrag Vukčević i Zoran Lojanica, Beograd: Red Box; “Finally, rap music gets the definitive history it deserves” (промотивни коментар на корицама оригиналног издања).

(са изузетком Предрага Вукчевића)⁴⁶ најчешће индицира за-кључцима о најшире захваћеној друштвено-политичкој динамици и коначно тотализујућим друштвено-историјским концептом „дизелаштва”, симулакрумом који, попут прекобарског концепта „хип-хоп генерације”, развија апетит да сасвим прогута овдашњу хип-хоп културу. Хипертрофија овог дискурса, његова означитељска набрекност, посебно је видљива у тежњи да се уз „дизелаше” допише и реч „покрет”,⁴⁷ због чега „дизелаше” и није сасвим тешко довести у везу са радничком класом.

И док идиом „повратка у прошлост” представља један од најважнијих поетичких састојака хип-хоп културе, и у америчком и у нашем есејистичком случају *wayback* хип-хопа постао је ако не нешто више а онда нешто другачије од поетичке пропозиције. Посезање за прошлошћу изведено је у име „виших” интереса, у име артикулисања савремене генерацијске идеологије: „нове веселе и леве мисли” у Србији. И том се послу приступило донекле и контролисано, а донекле и сасвим слободно, да би се на концу, у комбинацији истраживачке трезвености и адреналина, успоставио један нови историографски консензус, провокативна, генерацијска „свеждрачка” генеалогичка. Подређеност принципа стварања друштвено-политичким значењима учинила је да хип-хоп култура буде узета у обзир тек као повод једног другог разрачунавања. У својим најрадикалнијим тренуцима, и „теорија из теретане” (Д. Делић) и „историја из теретане” (Г. Мусић, П. Вукчевић) показују, између осталог, знакове афектног културног реваншизма, фаворизујући сасвим нејасно здружене турбо-фолк и хип-хоп снаге у односу на некадашњи монопол рокенрола и његове „митове и легенде”.

Пред нама, дакле, није никаква нова левица („дизел-левица”!), нити октобарска револуција новог хип-хоп таласа, већ објављивање последње градске фаме. Спрам некадашње новоталасне „фаме о бициклистима”, принципијелно овде, у „фами о дизелашима”, нема заправо ничега новог, изузев тога што је „погон” другачији. Просто говорећи, то је ново поглавље овдашње поткултурне историје, које „поштено” износи свима на увид властиту, карневалску дијагнозу: да „реп

46 ...који је једини спреман да објави и заступа контигентност хип-хоп израза као његово кључно обележје. Не сумњамо да је таква позиција проистекла и из доброг образовног тренинга и из његове двадесетогодишње извођачке „километраже” на овдашњој хип-хоп сцени (DJ APE, Lou Benny, Bege Fank).

47 Musić, G. and Vukčević, P. Diesel Power: Serbian Hip Hop from the Pleasure of the Privileged to Mass Youth Culture, in: *Hip hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*, eds. Miszczyński, M. and Helbig, A. (2017), Bloomington: Indiana University Press, pp. 85-108.

није мртав, али највећа је превара”;⁴⁸ да ништа пред очима и у ушима није истинито, већ напротив – како у једној од својих песама каже Lou Benny (П. Вукчевић) – „све је гистро”:

И, ко и увек, све је фуш – и риме и бит,

И све у њој је лаж, баш сваки стих.

Мислим, не баш права лаж, него више оно, као⁴⁹ ...

И даље је актуелно поигравање са културним стереотипима, и даље је актуелно провоцирање епохе суманутим умрежавањем неспојивих означитеља. Најновија градска фама тако више и нема толико везе са самом прошлошћу, ни са теоријама, нити са било каквом озбиљношћу: ни политичком, ни мисаоном. Пре ће бити да је „фама о дизелашима” заправо идеални *tattoo*-знак и гола нужност нашег већ довољно дугог и претумбаног века.

ЛИТЕРАТУРА:

Adorno, T. V. (2002) *Minima Moralia – refleksije iz oštećenog života*, prev. Aleksa Buha, Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Arsenijević, V. (2007/2009) South-Central Kotež, *Jugolaboratorija*, Beograd: Biblioteka XX vek, str. 22-28.

Baba, H. (2004) *Smeštanje kulture*, prev. Đorđe Tomić, Beograd: Beogradski krug.

Chang, J. (2005) *Can't Stop Won't Stop: a History of the Hip-Hop Generation*, Ebury Press.

Dean, J. (2010) *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Cambridge: Polity Press.

Delez, Ž. i Gatarí, F. (1990) *Anti-Edip: kapitalizam i shizorenija*, prev. Ana Moralić, Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Delez, Ž. (2010) Pismo oštrom kritičaru, *Pregovori*, prev. Andrija Filipović, Loznica: Karpos, str. 15-28.

Đorđević, D. (2011) Kopanje istorijskog bunara, *Ulaznica* br. 226-227, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”, str. 93-112.

Đorđević D. (2016) *Mala crna muzika: hip-hop nacija, nacionalna istorija, Država i njeni neprijatelji*, Loznica: Karpos.

48 *Sahara* (Gudroslav&Gringo), „Kurčiti se mora” (feat. Jovica Dobrica и Mimi Mercedes), Play Records, 2014.

49 Lou Benny (2011), Gistro (+intro/outro), singl, <https://www.youtube.com/watch?v=XIVt6agGymw> (pristupljeno 20. 05. 2017).

Forman, M. (2002) *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Hol, S. (2013) *Mediji i moć*, „Devijacija, politika i mediji“, prev. Samurović S., Karpos: Loznica, str. 27-100.

Jameson, F. (1988) Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma, *Postmoderna: Nova epoha ili zablude*, prev. Srđan Dvornik, Zagreb: Naprijed, str. 187-232.

Kitwana, B. (2002) *The Hip-hop generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*, New York: Basic Civitas Books.

Kitwana, B. (2004) The State of the Hip-Hop Generation: How Hip-Hop's Cultural Movement Is Evolving into Political Power, *Diogenes 203*, pp. 115–120.

Kolakovski, L. (1985) *Glavni tokovi marksizma III*, prev. Risto Tubić, Beograd: BIGZ.

Kohl, O. Backpackeri: S ruksakom na toranj od slonovače, u: *Ritam i rima*, ur. Grgić, V. (2004), Zagreb: AGM, str. 126-143.

Musić, G. and Vukčević, P. Diesel Power: Serbian Hip Hop from the Pleasure of the Privileged to Mass Youth Culture, in: *Hip hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*, ed. Miszczyński, M. and Helbig, A. (2017), Bloomington: Indiana University Press, pp. 85-108.

Пандуровић, С. (1968) *Посмртне почасту*, Београд: Просвета.

Паоли, Г. Против озбиљности живота, у *Право на лењост – оповргавање 'Права на рад' из 1848. године* прев. Аврамовић, М., ур. Лафарг, П. (2016), Лозница: Карпос, стр. 75-117.

Тоор, Д. (2000) *Rap Attack 3. African Rap to Global Hip Hop – third revised, expanded and updated edition: 1984-1991-2000*, London: Serpent's Tail.

Линкови:

<http://www.tarzanija.com/prezupci-svih-zemalja-ujedinite-se/>

Vrući krompiri u teoriji – nelagodnosti Novog Lumpenproleterijata (deo II), <http://teorijaizteretane.blogspot.nl/2014/06/vrucikrompiri-uteoriji-nelagodnosti.html>.

Дискографија:

Corona (2014) *Aca Lukas*, One Music.

Corona (2015) *Wu Tang 1995*, IDJTunes.

Furio Ђ (2013) „Ritam i Bluz“, na *Lucidan potez*, Bassivity Digital.

Gil S.H. (1970) The Revolution Will Not Be Televised, *Small Talk at 125th and Lenox*, Flying Dutchman Records.

Kid Pex (2010) *Bečko čudo*, Deine Mutter Records.

Lou Benny (2011) *Gistro (+intro/outro)*, singl.

Mimi M. (2015), *Našminkam se i pravim haos*, Bombe devedesetih, 2015.

Sahara (Gudroslav&Gringo) (2014) *Kurčiti se mora (feat. Jovica Dobrica и Mimi Mercedes)*, Play Records.

Sestra Drugarica (2013), *11211*, singl. <https://www.youtube.com/watch?v=ofnLK9UFjEY> (pristupljeno 27. 04. 2017, 13h).

Dragan Đorđević
Belgrade

OCTOBER REVOLUTION OF THE THIRD WAVE

Abstract

The paper presents some of the most important mysteries of the last generation of hip-hop performers in Serbia. It is a generation marked by a special, anything-goes attitude toward (sub)cultural heritage, demonstrated at all levels of representation: sound and performance (music, lyrics), visual (video clip aesthetics, dress code), and finally literary – their anything-goes politics is also demonstrated in essays. It is precisely the last component – an essay – that perhaps differentiates the latest generation of hip-hop artists in Serbia, since it is a discourse that advocates and promotes certain left-wing and socialist ideas.

Key words: *left-wing, trap, backpacking, (sub)cultural history, margin, Center*



Невена Максимовић, *Мушкарац*, цртеж, 2011.