

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке
уметности – Катедра за етномузикологију, Београд

DOI 10.5937/kultura1962224N

УДК 78.067.26(497.11)

784.4(497.11)

оригиналан научни рад

SAMPLING ТРАДИЦИЈЕ

ДУХОВИ ПРОШЛОСТИ У СРПСКОМ ХИП-ХОПУ

Сажетак: *Српска хип-хоп сцена конструише и прерађује различите идеологије традиције, у распону од аутореференцијалности самог домаћег репа, преко реминисценција на различите историјске момените „народског” популарног звука Србије и Балкана, до захватања у праксе неотрадиционалне народне музике. Будући да је изворно повесно својство глобалног хип-хоп покрета управо превођење образаца традиционалне народне културе у модерни технологизирани музички и поетски језик урбане свакодневице, не чуди чињеница да су бројне хип-хоп заједнице одређене националним и регионалним предзнацима, у више наврата изнова уносиле и различито третирале неколике аспекте традицијског, вршећи тим путем изрицање своје припадности локалне, али и смеиштање на одговарајућу идеолошку позицију. Архив културалног памћења у који увире српски хип-хоп располаже вишеструким траговима давне и блиске прошлости, од којих посебна ладница припада оној традиционалној народној и тзв. етно музици која се у савременом тренутку издваја као најпожељније лице националне музичке културе. Расправа потоњег запажања изведена је преко две студије случаја конкретног пројимања хип-хоп и српске традиционалне/етно музике (песме Догодине у Призрену и Никаџ од Ровина).*

Кључне речи: *српски хип-хоп, реп, традиција, етно, гусле, идеологија, „Догодине у Призрену”*

*Повесне реактивације традиције у контексту
глобалне и регионалне географије хип-хопа¹*

Реп музика и хип-хоп култура су у свом изворном афроамеричком контексту, али и у својим бројним преузетим и глокализованим формама широм света, праксе урбане културе засноване на апропријацији, презначењу и вишеструкој преради, али и на специфичном дискурсу аутентичности који не пледира на есенцијализам какав се у основи везује за доминантне облике репродукције националне културе, већ на хибридно, цитатно и стратешко формулисање концепта аутентичности, у виду знамените максиме *keeping it real*. Аутентичност локалних хип-хоп сцена може бити одређена расним, етничким, националним или регионалним предзнаком, где се без сумње задржавају основни обликотворни принципи и дистинктивне техничке, поетичке и музичке карактеристике америчког репа, али где је производња садржаја доминантно обликована тиме како „локалне друштвене формације преламају и модификују глобална присуства хип-хоп културе и реп музике”.² Премештање хип-хопа на нове сцене и преузимање његових музичко-жанровских и поетичких карактеристика, како истичу Андруцопулос (Jannis Androutsopoulos) и Шолц (Arno Scholz), представља специфичну ретериторијализацију жанра који се, примерице, у Европи нарочито популаризовао током 90-их година прошлог века, омогућивши „мултимодалне конструкције хибридних идентитета”³ и постепену трансформацију дошљачких звукова у овдашње и домаће, што ови аутори прате анализирајући одлике хип-хоп сцена, музике и тржишта пет европских држава. Најупадљивије референце на порекло заједница могу се сагледати у чињеници да је реп музика изван англосаксонског тржишта најчешће извођена на домаћем језику, са обиљем речи сленга, локализама и различитих паралексичких средстава, као и у самим темама које могу укључивати брзе реакције на скорашње догађаје, опсежне критике политичких дешавања, алузије на менталитет, а у неком тренутку и интертекстуалне, „инсајдерске” референце на различите историјске тренутке из развоја конкретне хип-хоп сцене. Такође, различити нивои музичког израза,

-
- 1 Рад је реализован у оквиру пројекта „Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије” број 177024 (2011-2019), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.
 - 2 Krims, A. (2000) *Rap music and the poetics of identity*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 156.
 - 3 Androutsopoulos, J. and Scholz, A. (2003) Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe, *Popular Music and Society* 26(4), London: Taylor & Francis, p. 469.
-

почев од метроритмичких структура, преко мелодијски интонираних делова песама, вокалног тембра, начина на који се гради *flow*, напослетку и самих музичких цитата, семплова или уметнутих жанровских пастиша, могу да послуже као спојница са локалном историјом, знањем и традицијом. Понекад такве референце могу бити упадљиве, као у случају монголског хип-хопа у којем се начин и стил реповања наслањају на традиционалне технике народног певања са издвајањем хармоника (*overtone singing*, *Хөөмөй*), док тематика песама сеже од романтичне и еротске љубави до национализма и дискурса „чистокрвности” у новијој пракси.⁴ Упућивање на спој историје и традиције може подразумевати и певање ЕмСијева (eng. MC; *Master of Ceremony*), чиме се локални реп донекле одмиче од глобалних конвенција жанра, али и употребу препознатљивих цитата музика са префиксом народне, као иконичких знакова етничитета. Упечатљив пример који комбинује оба поступка јесте песма *На бојном пољу/ Витешка 2* (2002) дорђолског реп колектива Београдски синдикат. Песма садржи семплове из филма *Бој на Косову* (1989), и генерално је организована око паралеле између реактуелизације косовског мита почетком деведесетих, и позиције чланова Синдиката као инкарнираних правоверних српских витезова транзицијског периода, који на слушаоце апелују са одговарајућег идеолошког места као носиоци непатвореног националног идентитета, изреченог преузетим и преиначеним језиком савремене глобалне културе.⁵ Посебно је значајан средишњи музички цитат – одломак нумере *Христe, боже, распети и свети* компоноване за филм *Бој на Косову*⁶ у духу народне музике, чија употреба снажно везује песму за идеологију крви и тла. Понекад је,

4 Delaplace, G. The ethics and esthetics of Mongolian hip-hop, in: *Understanding Contemporary Mongolia in 50 Chapters*, eds. Konagaya, Y. and Maekawa, A. (2014), Tokyo: Akashi Shoten (Area Studies 133), pp. 296-302.

5 Даљу анализу песме видети у: Nenić, I. (2006) *Politika identiteta u srpskom hip-hopu na primeru grupe Beogradski sindikat, TkH, Journal for Performing Arts Theory (Self-organization issue)* 11, Beograd: TkH – Centre for Performing Arts, Theory and Practice, pp. 161-162.

6 Сама мелодијска структура садржи тетраорд (низ од четири тона) са интервалом прекомерне секунде између другог и трећег ступња реализоване мелодије, карактеристичним за српску традиционалну музику пониклу у урбаним окружењима са изразитим оријенталним утицајем. Интервал прекомерне секунде, заједно са другим „оријенталним” елементима, био је предмет критике више фолклориста, композитора и културних делатника, нарочито до прве половине XX века, као својеврсни атавизам отоманске културе. Занимљиво је да укупни тонски низ песме неодољиво подсећа на турски макам (лествицу) *хиџаз* (hijaz), што је сасвим логично будући да се та лествична структура пренела у бројне балканске песме, па је тако употреба овог музичког цитата у песми која пледира на чистоту националног, својеврстан ирониични *contradictio in adjecto*.

пак, референца на локални идентитет индиректна и може се препознати не толико у конкретној употреби читљивог музичког знака или дословних језичких порука, већ пре у специфичној артикулацији више музичко-поетских планова песме, где идеолошка детерминанта није представљена појединачним елементом који доминира, већ садејством музичког, поетског и афективног. О потоњем пише Адам Кримс (Adam Krims), анализирајући идентитетску дејственост аутохтоног индијанског Кри (Cree) репа. Он запажа да поједини индијански репери као што је Бенок (Bannock) понекад не користе недвосмислене референце на звук индијанске музике, нити у стиховима непрестано апострофирају своју расну припадност, али специфичним позиционирањем места где се изражава понос услед припадања племену (на крају мелопоетске целине), коришћењем речи попут *tinu* (шатор) и *chief* (поглавица), намерно помереном акцентуацијом управо у том текстуалном одељку и својеврсним динамичким *крешендом* који кулминира ускликом (*Chief!*) као наменским затварањем означитељског ланца, ипак недвосмислено увезују идентификацију са конвенционалним глобализованим изражајним средствима реп музике.⁷

Постјугословенска и балканска реп сцена грана се на више поджанрова, у које се тематизација националног постепено удева почетком новог миленијума као једно од постојећих усмерења, но које без сумње привлачи не само „тврдо језгро” хип-хоп публике већ и слушаоце који припадају другачијим жанровским кохортама. Употреба народних музичких традиција у постјугословенском репу одређена је, између осталог, селекцијом из традиције у којој се извесни облици традиционалне народне музике, попут архаичних сеоских обичајних и обредних форми, најчешће заобилазе, док се одређене музичке праксе у дискурсу постсоцијалистичких друштава трансфигуришу тако да – иако у основи имају интеретнички карактер – заправо тумаче као да представљају музичку тековину искључиво једне нације. Рецимо, у Хрватској су панонски и динарски музички дијалекти – први оличен у традицији тамбурашких оркестара – након рата који је окончачо Југославију, постали пожељна грађа за музичко утемељење националног идентитета Хрвата.⁸ Тако, Кетрин Бејкер (Catherine Baker) анализира како се у песми *Дођи у Винковце* хрватског репера Далибора Бартуловића *Shortyja* (2004) оваплоћује доминантни наратив о „домовинском рату” и жртвовању у источној Славонији, и изводи закључак

7 Krims, A. нав. дело, стр. 190-197.

8 Petan, S. (2010) *Lambada na Kosovu*, Beograd: XX vek, str. 168.

да је у *Shorty-jevoj* песми семпл истоимене мелодије на тамбурици употребљен као потврда континуитета припадности локалној славонској и, шире, хрватској култури, што је заузврат омогућило песми да уђе у мејнстрим токове, а њеном аутору донело комерцијални успех изнад очекиваног.⁹ И други хрватски Ем-Сијеви такође посежу за различитим реминисценцијама на националну музику, па тако група *The Beat Fleet* на албуму из 1997. године користи звукове мандолине и клапског певања.¹⁰ На сличан начин се у Србији традиција епског певања уз гусле узима као *exemplum* националног музичког наслеђа, мушкости и херојства, без евентуалног сагледавања регионалног простирања ове музичке праксе, док се из угла Других – примерице, у Босни, након рата гусле претежно одређују као инструмент српске музике, традиција певања *ганги* третира као тековина хрватског идентитета, док се севдалинке неретко присвајају као искључиви симбол бошњачке музичке културе¹¹, премда су све три музичке праксе у основи регионалне. Но однос према традицији у случају српског, али и шире, постјугословенског репа, није на исти начин конципиран у различитим „таласима” или фазама у развоју сцене. Данашња наслојеност значења традиције у српској хип-хоп култури не подразумева само уметање и прераду високо вреднованих музичких маркера етничког идентитета, већ и вернакуларне традиције, одјеке и трагове *народске* музичке праксе, која се може различито именовати, у распону од новокомпоноване музике до преовлађујућег балканског жанра поп-фолка. Стога се, нпр. гусле у реп музици најмање јављају у свом оригиналном музичком идиому (премда ће у наставку текста управо о томе бити речи), већ у виду својеврсне паралеле која између репера и гуслара поставља знак еквиваленције, па Ем-Си Рода себе назива „модерним гусларом” у истоименој песми, док се нова генерација босанских репера којој припадају Јала Брат и Буба Корели, описује као „фолк репери (...) савремени *гуслари* који користе песму како би објаснили данашњицу”¹², узимајући на тај начин љуштуру историјске традиције и преведећи је у симулакрум своје данашње

9 Baker, C. (2009) War Memory and Musical Tradition: Commemorating Croatia's Homeland War through Popular Music and Rap in eastern Slavonia, *Journal of Contemporary European Studies*, 17 (1), London: Taylor & Francis, pp. 12-14.

10 Bosanac, J. (2004) Transkulturacionija u glazbi: primjer hrvatskog hip hopa, *Narodna umjetnost* 41(2), Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 119.

11 Петровић, А. (1994) према: Petan, S. нав. дело, стр. 208-209.

12 Lazević, D. Balkan beats: introducing folk rap, the hybrid music craze sweeping Serbia and beyond, 9. May 2018., <https://www.calvertjournal.com/articles/show/9932/balkan-beats-folk-rap>

улоге на расапу глобалног и локалног, популарних жанрова и бројних локалних традиција, у променљивој тектоници овдашњег „трећег таласа”.

Идеологија традиције на српској реп сцени

Хип-хоп култура деведесетих у Србији развија се кроз апропријацију глобализованих модела америчке популарне културе која најпре подразумева уношење локалних тематских перспектива у препознатљив језик репа, без недвосмислених звуковних референци на теме мотиве и карактер локалне популарне и народне музике. У мејнстрим дискурсу, а донекле и у литератури, заступљена је подела на тзв. „три таласа” овдашње реп продукције, од којих се први везује за средину деведесетих година прошлог века и извођаче попут Далибора Андонова Груа, *Voodoo Popeye*-а, Ивана Ивановића Ђуса, двојца *Sha-lla*, те група *Robin Hood*, *Bad Copy*, *Straight Jackin* и других.¹³ Тематски корпус тог инаугуративног периода варира од карактеристичних обрта попут пропагирања хедонизма, хвалисања луксузом, сексуалних алузија и квази-исповедних текстова са идејом савладавања тешких околности и реперовог тријумфа над животним недаћама, до специфичне конструкције српског „гета“ као топоса који укршта супкултурну позицију српског предграђа или „блока” са визијом полупериферије као вечите националне судбине, али и њене пркосне реafirмације. Потоња слика наставиће да се кристализује током наредне две деценије у један од омиљених тематских обрта репа, видљив ширем културном аудиторијуму. Средином деведесетих паралелно се збива и натурализација стилско-музичких и техничких значајки репа у другим жанровима, попут *денс* сцене и њених припадника као што су двочлани састави *Duck* или *Dogani Fantastiko*, а који комбинују певање атрактивних женских чланица и једноставан *delivery* мушких извођача у забавним, игривим нумерама без претензија на начињање „тешких” тема. Док типична реп продукција која припада језгру сцене првог таласа не обилује алузијама на етнички звук, хип-хоп/ денс *crossover* укључује шаролике реминисценције на музичко наслеђе поднебља. У песми *Идемо на марс* (1994) групе *Dogani Fantastiko*, након инструменталног увода и почетка песме у реп маниру, следи строфа коју изводи певачица, са мелодијом заснованом на материјалу изложеном у инструменталном уводу и тонским низом који асоцира на оријентализоване поп фолк нумере деведесетих,

13 Šentevska, I. (2014) *Konstrukcija identiteta i medijski tekst: reprezentacija urbanih transformacija Beograda u muzičkom videu*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, str. 545.

али који у основи има структуру већ поменутог блискоисточног макама *хиџаз*, који се може препознати и у бројним традиционалним варошким песмама где представља тековину локалног музичког наслеђа на коју се гледа с одобравањем. Ту је природа музичког знака у основи полисемична, јер истовремено евоцира различите – актуелне и засенчене – историјате, а у поетичком и идеолошком смислу, нумера, чији текст представља травестију тадашњих љубавних тема поп-фолка¹⁴ може се одредити као трансжанровско остварење чије је значење негде на потезу између иронијског, игривог и афирмативног гледе „локалности” локалне културе. Ова *хибридна* епизода ће, међутим, доцније бити конститутивна по сагледавање историјата локалног хип-хопа *унутар* саме сцене, кроз новоформираног дискурса носталгије о деведесетим или ривајвл дизел поткултуре, о чему ће кратко бити речи даље у тексту.

За почетак другог таласа начелно се узима настанак продукције *Bassivity Music* (2000), те музичко сазревање, бројчано омасовљење и медијска видљивост извођача српске реп сцене, којима се придружују и босански и хрватски реп извођачи, у артикулацији новог, регионалног простора хип-хоп културе у новом миленијуму који је обухватио западни Балкан и утицао на „проширивање иницијално оформљене прото-нације” хип-хопа,¹⁵ те на консолидацију његових генеративних потенцијала. У потоњем смислу, може се говорити о постјугословенској интеркултури хип-хопа као *афинитетској култури*¹⁶ која надилази почетна ограничења раног постсоцијалистичког етноскејпа, уланчавањем малих и структурално сродних сцена иницијално повезаних са новопроизведеним границама на Балкану након рата који је окончао Југославију.

Хип-хоп колективи попут Београдског синдиката настоје да кроз дискурс реп музике артикулишу интерпелацијску тачку блиску животним околностима „малог” човека који

14 Мултиперспективност песме укључује два наратора – мушкарца који, бежећи од својих љубавних проблема одлази „на Марс”, где налази нову „жену зелену” и јадикује о својој судбини у рефрену, и „остављену” девојку, коју имперсонира певачица.

15 Đorđević, D. (2016) *Mala crna muzika: Hip-hop nacija, nacionalna istorija, država i njeni neprijatelji*, Loznica: Karpos, str. 76.

16 Појму *интеркултуре* етномузиколог Марк Слобин (Mark Slobin) приступа кроз тријадну суперкултура – интеркултура – супкултура. *Интеркултура* представља начин путем којег се савремена глобална култура укотвљује у слушалачким заједницама повезаним преко националних граница, заобилазећи хегемони императив. Видети више у: Slobin, M. (1993) *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Hanover and London: Wesleyan University Press, pp. 61, 68 et passim.

се позива на национално освешћење,¹⁷ док низ група и појединачних извођача наставља да конструише и истражује поезију гета која сеже од излива *gangsta* интонираних стихова до карневализације, хиперпродукције сленга и на њему засноване намерне херметичности израза „из локала“ као ступња у иницијацији у хип-хоп сферу (Микри Маус, Бвана, *MC Monogamija, Prtee Bee Gee, Bad Copy, 43zla, Бетон лига*; и други). Фигуре попут Марка Шелића Марчела, аутора који делује као писац и као репер, настоје да у дискурс локалне хип-хоп културе унесу критичку резонанцу промовишући „’политички’ и ’освешћени’ реп”,¹⁸ те да бунт прикажу сложеним поетичким средствима која се ослањају на зналачку примену језика, али и на повремену трансгресију ка другим музичким жанровима, високо позиционираним на скали поп музике. Приметно је да у овој фази развоја регионалне интеркултуре хип-хопа почиње да се јавља аутореференцијалност, односно да жариште прераде постепено постају специфични музички, стилски и поетски идиоми претходних генерација реп извођача, те да се све чешће срећу мање монотоне музичке матрице и комплекснији аранжмански поступци, али и да долази до првих, премада не честих озвучења трагова музичких традиција које носе предзнак етничког. У томе се издваја Београдски синдикат, који, како је већ и напоменуто, повремено и сврсисходно рециклира и прерађује најпре музику која је у спрези са обновом националних митова деведесетих, као потврду своје припадности стратуму националне културе. Уједно, чланови овог колектива користе се иронијом и пастишем када се ради о приказивању других, ривалских културних простора са дугим трајањем, попут спреге новокомпоноване народне музике и кафане. У песми *Алал вера* (2005) у чију архитектуру је уграђен „измишљени” исечак кафанског „завијања” (мелизматичног певања у женској изведби) као подлога реповању, кафанска музичка култура повезује се са криминалом и, генерално, сликом посртања српског друштва, којој заправо целокупан опус Синдиката представља алтернативу у смислу полагања права на статус *истинског репрезента* модерне националне културе. Идеологема *урбаног худа*, поред тога, подразумева и дистанцу према ономе

17 Важну улогу у иницирању другог таласа имала је песма *Говедина* која симболички урамљује председничке изборе 2002. године из позиције „критике против свих” гласом (мушког) колектива, у идеолошком апелу који једновремено афирмише припадност „једином правоверном” идентитету заснованом на прожимању националног, супкултурног и наводне саморазумљивости онога што би била „нормална” политичка позиција „обичног” Србина. Више у: Nenić, I. нав. дело, стр. 162-165.

18 Исто, стр. 146.

што се сагледава као учмала и бремениа свакодневица српске варошице или села, те се у последњем смислу, живот руралних подручја приказује као тежак и оптерећен бројним недаћама, а сам извођач заузима позицију „посетиоца који репује”, и који са симпатијама, али и са дистанце, упућује друштвени коментар, како то запажа теоретичарка Ирена Шентевска.¹⁹ Постоје, међутим, и изузеци од описаног, па се тако са развитком трећег таласа јављају и ЕмСијеви попут куршумлијског дуа у саставу *MC Cache* и Немања Ђорђевић Ђаво, који уместо погледа „од споља” нуде инсајдерску и аутоироничну позицију, а у песмама користе читаву палету звукова, од класичних хип-хоп мелодија, преко поп фолка (употребом семплова из песама Синана Сакића, Ане Бекуте и других) до глобалних поп хитова.²⁰ У нумери *Рабаџија* (2018) овај извођачки пар користи семпл мелодије на хармоници са прекомерном секундом између другог и трећег ступња тонског низа, карактеристичног за оријентализовану варошку и доцнију новокомпоновану народну музику, што се понавља и у певаном рефрену („Цео дан ја дрва тумбам, тумбам/ Тежак рад, мишиће пумпам, пумпам/ Целога живота ја рмбам, рмбам/ Тумбам, к’о неки рабаџија сам”), док се ван-рефренски блокови стихова изводе изнад матрице којом доминира импровизација на кларинету, још једном типичном балканском инструменту модернизоване народне музике. Ефекат алитерације (рмбам / тумбам) додатно се појачава синкопом на почетку последњег стиха која као да метричким одуговлачењем припрема конклузивни стих у којој је *рабаџија*, мушкарац који управља воловском запрегом, синоним за тежачку и у извесном смислу, заосталу друштвену позицију. Естетичке и поетичке, али и идеолошке одлике овакве „визије” бивања у свакодневици изван мегалополиса, одређене су амбиваленцијом између припадања и суптилног истицања позиције супериорности²¹ неког ко је, пре свега, део „хип-хоп нације као [...] ’змишљене заједнице’ поетичких сличномишљеника”.²²

Ако недвосмислено дистанцирање и усецање соничних граница културалних територија дефинисаних изведено преко жанровских маркера, ипак је за овдашњу сцену типичнија употреба фрагмената других жанрова и музичких историја на начин који подразумева амбивалентност, вечиту позицију

19 Šentevska, I. (2017) The peasant ghetto: Serbian hip-hop revisits the countryside, *Urban people – Lidé mesta* 19 (2), Prague: Faculty of Humanities of Charles University, p. 202.

20 Исто.

21 Исто, стр. 206.

22 Đorđević, D. нав. дело, стр. 53.

измицања у којој хип-хоп одбија да се сведе на инстантацију једног идеолошког светоназора, а опет, потврђује свој статус маштовите, бритке и брзе хронике друштвене свакодневице. Један од таквих примера је и скит *Југославија* (1998) двојца *Full Moon* (Ћус и Шорти), нумера која се заснива на семпловању песме *Била је тако лепа* југословенског шансоњера Драгана Стојнића, што поједини тумачи виде као „симболичко опраштање од југословенске идеје”²³. Усемповани одломак („Била је тако лепа / Увек се сећам ње”...) измешта се из своје оригиналне семантике наслојавањем ритмичке деонице бубњева и кратким синтетисаним пискавим звуком на последњој шеснаестини двочетвртинског такта, што у миксу ствара узнемиравајући утисак контраста између сентименталног и високо стилизованог призвука песме и њеног сврховитог „прљања” андерграунд звуковношћу репа, и где романтична женска фигура бива метафорички преозначена у фигуру тела некадашње Нације. Нумера се завршава прелазом уз помоћ скреч технике у кратки сегмент у којем се сударају намерно недовршена реченица („тако је Југославија била разорена и...”) и постепено јењавање оригиналног певаног одломка који тиме добија достојанствено-мрачни призвук завршетка (диминуција семпла у кратки одломак „Била је...”), да би се на крају чуо огољени глас наратора „Тако је Југославија била разорена и опљачкана”. Овај пример је необичан јер користи експресивне потенцијале репа *мимо* очекиваног, најпре у томе да улогу Ем-Сија као савременог „певача прича” поверава акузматичним гласовима музичке прошлости који тиме постају аветињски (са)говорници у формулисању погледа на историјске догађаје који су изнедрили националне државе на Балкану крајем двадесетог века, а да тај поглед није нужно обојен реториком национализма, већ извесним сентименталним цинизмом и присношћу позиције маргине и (тада) маргинализоване или одбачене недавне историјске прошлости. Међутим, присвајање ‘народског’ идентитета и формулисање популистичког стила које изводи генерација трећег таласа након 2010. године (*Corona*, Гудрослав, Мими Мерцедез, Сајси ЕмСи, колектив Бомбе деведесетих и др) великим делом заражена идиомом *трена*, најчешће је другачије артикулисано. Захваљујући замашној временској дистанци у односу на постсоцијализам, ова генерацијска реп кохорта обраћа се деведесетим и дизел/„турбо-фолк” поткултури као свежем културном ресурсу за хип-хоп рециклажу, стварајући нови мит о аутентичној побуни „радничког” дизелаштва

23 Maksimović, V. Ivan Ivanović Juice: priča o uspehu – od backpackera do mladog biznismena, 19. maj 2015., <https://www.beforeafter.rs/muzika/ivan-ivanovic-juice-prica-o-uspehu/>

који Драган Ђорђевић критикује као „нови историографски консензус, провокативну, генерацијску 'свеждерачку' генеалогiju"²⁴, односно својеврсни „пуцањ у празно” хип-хопа који је заглављен у позицији између својатања субверзивности и конформирања доминантној попкултурној матрици. Ипак, може се рећи да се дискурс аутентичности „турбо-фолка” као *традиције деведесетих* формиран у трећем таласу темељи се на уважавању хибридности поп фолка као доминантне социомузичке формације на смени векова, али најпре на идеји да је тај полижанр, нарочито у времену пре него што се уздигао на позицију музичке суперкултуре Балкана, аутентичан израз радничке класе, а уједно и доступан музички језик овдашње популарне културе који се може начичкати звуковима, призорима и манирима хип-хопа како би се он у виду некаквог локализованог *Balkanbeat-a* приближио тржишном и продукцијском мејнстриму.

Стога, може се издвојити неколико оријентација у оквиру актуелне сцене реп музике у Србији које на различит начин приступају појму *традиције* као културном инвентару сећања и значења који се може прерадити изражајним средствима локалне хип-хоп културе. У извесном смислу, сама логика традиције као избора из инвентара прошлости културе који доминантна идеолошка формација преуређује, стилизује и фиксира, може се сагледати и у начину на који хип-хоп функционише, и то не само у одабиру прошлог израза већ и у односу који се успоставља према таквом исечку културе. Актуелни крајолик српске хип-хоп музичке заједнице јесте дистопија пост-индустријског града у којој се живљена суровост неолибералне свакодневице прожима сабластима национализма и вишеструких припадања ономе што се може означити као дељена популарна култура Србије и постјугословенског региона. Хип-хоп традицији приступа стихијски и без ослањања на консензус о изврности/репрезентативности одређених форми прошлости, али то чини неретко и са јасним идеолошким улогом, у вилијамсовском маниру селекције коју профилишу „они дејствујући покрети и тенденције у интелектуалном и уметничком животу које имају значајно и понекад пресудно дејство на активни развој културе”.²⁵ Ту логику Драган Ђорђевић одређује као деловање „савременог кентаура” који сврховито одабира своју

24 Ђорђевић, D. (2017) Fascinantna mladost hip-hopa – (T)repolucija „trećeg talasa” (II deo), *DeMaterijalizacija umetnosti*, http://dematerijalizacijaumetnosti.com/fascinantna-mladost-hip-hopa-trepolucija-treceg-talasa-i-deo/?fbclid=IwAR36sYIaeNNzDUMqix5ggI9K8KjshoqE_yxngqie-oh38zF7UE1OulJ4qRrw

25 Williams, R. (1977) *Marxism and literature*, Oxford: Oxford University Press, p. 117.

историјску припадност одређеној традицији, али је у стању и да је „сам створи и потом пусти у процес преношења.”²⁶

Национализам у хип-хопу узима вишеструка лица и наличја, те се извођачи могу различито поставити према репродукцији и апропријацији традиције саме, али и према антагонистичком карактеру свакодневице оличеном у потрош(е)ном карактеру доступних политичких артикулација идеолошких позиција. Тако, примера ради, афроамерички репер националисти, према тумачењу Џефрија Луиса Декера (Jeffrey Louis Decker), представљају пример грамшијевских „органских *културалних* интелектуалаца у смислу да су њихове активности директно повезане са свакодневним борбама црног народа и (пошто) њихова музика критички упошљава популарно знање чији су и сами део”.²⁷ Известан број извођача српског хип-хопа смера да заузме сличну позицију, па у том покушају посеже за препознатљивим симболима националне културе као разазнатљивим идентификацијским усидрењима. На другој страни, део сцене се обраћа и другим филаментима етничке, националне и регионалне традиције, па тако различите вернакуларне музике, од народских до модернизованих, постају извор инспирације и звучно-имагинарне територије у које се врши жанровски искорак. У конкретним посезањима за културалним текстовима из вањске позиције, *traditum* се може сврховито преузимати, интерполирати, прерађивати али и симулирати; напоследку, посебну категорију чине сарадње у којима хип-хоп извођачи праве стратешке савезе са музичарима другачијих жанровских оријентација или у својим спотовима ангажују јавне личности, како би оснажили своју поруку, али и додатно уоквирили своју позицију недвосмисленом припадношћу локалном и тиме потврдили своје претензије на аутентичност.

Point de capiton: етно хип-хон?

Како бих илустровала последњи став, послужићу се двама студијама случаја: песмом *Догодине у Призрену* (2018) насталом у сарадњи Београдског синдиката и етно групе Траг, као и нумером *Никац од Ровина* коју изводи репер Борис Митровић *aka Rizbow Sensei*. За обе песме је карактеристично да праве видљиво жанровско прекорачење у поље етно звука. *Етно музика* је кровна одредница која се може нотирати од средине последње деценије XX века, а чије се данас актуелно значење формира почетком 2000-их када се

26 Đorđević, D. (2016) *Mala crna muzika: Hip-hop nacija, nacionalna istorija, država i njeni neprijatelji*, Loznica: Karpos, str. 50.

27 Decker, J. (1993) *The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism*, *Social Text* 34, Durham: Duke University Press, p. 59.

неколико оделитих тумачења музичке традиције Србије и Балкана сабрало у један дискурзивни преплет који чине: неизмењена (аутентична) сеоска традиционална вокална и инструментална музика некадашњег обредно-обичајног круга, потом тумачења такве музике која јој придодују квази-традицијске одлике и преиначења која се у широј културној јавности доживљавају као верна и „аутентична”, и напоследку, комерцијализована и комодификована традиционална музика у популарно интонираном аранжманском руху, која је у контексту музичке индустрије прва видљиво понела лејбл „етно”.²⁸ Развој етно/*world music* сцене није имао пуно додирних тачака са домаћом хип-хоп продукцијом, но ипак обе музичко-културалне формације деле статус алтернативних култура деведесетих, и пролазе постепену комерцијализацију и убрзану потрошњу културног капитала стеченог у почетном „субверзивном“ периоду након преласка у нови миленијум. Њихова упадљива разлика састоји се управо у *смеру* идентификацијско-интерпелацијске петље коју успостављају на линији локално-глобално: док етно урања у идиоме локалних архаичних музичких култура и накнадно их заодева естетиком и одјецима музика различитог географског и жанровског профила, овдашњи реп чини управо супротно, преузимајући доминантне музичке, стилске и поетичке одреднице изворног афроамеричког хип-хопа, и тек их спорадично прожимајући оним што се у музичком смислу доживљава као овдашње, народно, „нашки” речено. Друга разликовна карактеристика тиче се опозиције урбаног и сеоског: утемељујући мит етно правца заснива се на посебности руралне културе као изворишта аутентичне, чисте и древне музике, док је реп натопљен имагинаријумом пост-индустријских урбаних простора и хетерогених заједница. Постоје, међутим, две епизоде у развоју српске етно сцене које су значајне за другачије поимање традиције, ближе хип-хопу: конструисање „музичке Византије” које се одвијало деведесетих година прошлог века, у радовима композитора и чембалисте Милоша Петровића, нишке групе Хазари, православног појца и извођача традиционалне музике Драгослава Павла Аксентијевића и других, као и веб ретериторијализација етно музике у другој деценији 2000-их и изразита популарност обрада патриотских народних песама као нова субжанровска оријентација етно музике, са неуобичајено живом и активном афилијацијском интернет супкултуром. Овакве слике музичке прошлости у којима

28 О етно музици, као и о разлици/пресецањима појмова *etno* и *world music* погледати у: Nenić, I. (2015) World/ворлд мјузик, etno, no name at all: između zajednice, scene i institucije, *Etnoimlje* 28, Jagodina: WMAS, str. 85-89.

доминирају узвишени етос и маскулини призори херојства, погодовали су аспирацијама унутар хип-хопа да се искаже одговарајућа блискост са пожељном верзијом националне прошлости.

Композиција *Догодине у Призрену* представља недавни покушај да се 'обнови косовски завет', позивањем на идеју о Косову као о праизвору српског порекла, културе и државности, на чију одбрану обавезује залог легендарних јунака, част и историја. Коришћење препознатљивих означитеља у вези са косовским митом (црвени божурови, кнез Лазар, Милош Обилић), али и намерне архаизације поетског текста (лексеми душмани, мајка, чедо, млеко) служи да се успостави аисторијски хронотоп песме. Призор Косова и Метохије као колевке српске културе додатно се појачава бројним структуралним паралелама, попут оне у стиху „зар је битно да ли сам с Метохије ил` с Дорћола”, или читавог одељка „Ал` ту на месту старом, где је Милош живот дао/ вођен Лазаровом правдом, опет васкрснуће народ/ Јер у нама и даље живи предсказање – Косовски завет који трајаће занавек”, који служи да потврди нераскидиву везу места, порекла и идентитета. Пратећи видео спот представља монтажу снимака бомбардовања 1999. године и призора албанског скрнављења српских цркава, што је понукало платформу *Youtube* да песму уклони са трендинга, односно да је, у тумачењу чланова Синдиката и фанова, цензурише. Песма настаје у тренутку заоштравања питања независности Косова у српској јавности, и у препознатљивом маниру Београдског синдиката, износи се као *јак* стејтмент који непосредно претходи очекиваним политичким потезима власти, која у овом случају еуфемистички заступа „рационална и реална решења” поводом етничког разграничења у оквиру косовске територије. Посезање за звуком *етна* ослања се на претходно разрађене облике поступања са национално интонираном музиком свечаног карактера (*На бојном пољу / витешка 2*), али овај пут подразумева сарадњу са конкретним извођачима из сфере неотрадиционалне музике – бањалучком групом Траг која је у „пјесме удахнула свој лични израз, као и дух нашег времена, оживљавајући их тиме, али и остављајући суштински непромијењеним и увијек народним, у аманет будућим генерацијама”.²⁹ Деоница коју изводе чланице/ови групе Траг није аутентична народна мелодија, већ одломак компонован тако да зазива призоре српског средњовековља, најпре преко модалне мелодике, али и уз асоцијације на

29 Pijetlović, M. (6. januar 2011) Etno grupa Trag – tradicija u duhu vremena, *Glas srpske*, <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=23.5;wap2>

традиционалну и црквену музику у самом начину певања и мелодијском вокабулару (употреба кратких фалсетних тонова карактеристичних за народно певање, квинтна сазвучја у вокалном парту на крају мелострофе). Централни рефренски одломак („А ја молим се огњишту свом да вратим се / Душа тебе цјелива, земљо света од Неба купљена) у извођењу женских вокала најављује последњи реповани блок стихова који се завршава идеолошким ословљавањем „Зато добро слушај, сине: И најгорем се прашта, ал’ за отаџбину гине /Космет вечно земља наша!”. Занимљиво је сагледати однос реп и певаних деоница: женским извођачима је поверено да на почетку песме изводе мелодију без речи, као и да отпевају стихове у којима не постоје конкретне историјске или личне референце, док тројица Ем-Сијева говоре из позиције *ega*, коју наслојавају идеолошким речником националног мита. Том сразмером постиже се да песма, ипак, превасходно остане у домену хип-хопа али и да се прошири креативни арсенал жанра, чиме се отвара могућност да се у њене слушаоце уброје и бројни љубитељи етно музике – како они који номадски трагају за старинским звуком Србије и Балкана, тако потенцијално и они други, који се поглавито везују за нову линију патриотског етна и обраде народних песама са темом националног ослобођења (хајдучке, ускочке, ратне и сваковрсне патриотске песме).

О симетричном везивању за јак жанровски означитељ националне традиције сведочи и остварење *Никац од Ровина* које је *Rizbow Sensei* реализовао у сарадњи са псеудонаучником и надрилекаром Мирољубом Петровићем, звездом српског интернет неба, чувеном по контроверзним и неретко опасним јавно пропагираним ставовима. У једном од прилога на *You tube* каналу *Balkan Info* Петровић је говорио о турском нападу на Црну Гору у XVIII веку и о јунаштву Николе Томановића, „Никца од Ровина” који је извео диверзију у самом срцу турског логора и убио Осман пашу. Петровић је Никчев чин протумачио као историјски модел на основу којег Србија може да „победи НАТО пакт и Европску унију”. Нумера *Никац од Ровина* почиње семплом гуслања, а самог репера видимо одевеног у витеза, док у позадини Мирољуб Петровић другог младића подучава гуслању и показује му књигу насловљену *Истина о боју на Косову 1389*. Текст песме обрушава се на разноврсне савремене пороке, од пића и пушења, преко дрогирања до атеизма, и цитира се лустративна мера у виду фразе по којој је Петровић постао чувен, „под мач, бато!”. Рефрен „Кидамо, синак/ к’о Никац од Ровина/ Још од давнина/ К’о Никац од Ровина/ Све до висина/ К’о Никац од Ровина/ К’о Никац од Ровина/ К’о Никац од Ровина“ понављањем полустиха „К’о Никац од Ровина”

уводи у динамичку каденцу која се окончава заокруженом идентификацијом, како самог репера, тако и оних који ће се препознати у идеолошком позиву песме: „Ја сам Никац од Ровина!” Тиме се фигура српског репера коначно симболички и реално приближава структурално симетричној позицији гуслара као некадашњег гласоговорника шире друштвене заједнице. Да је увезивање два жанра делотворно и да се заснива на специфичној вези етничитета и замишљања средњовековне културе која наилази на одобравање у новим формулисањима пост-постмодерног национализма на Балкану, сведоче и коментари који прате видео, у којима се говори о обнови Душановог царства, а песма именује као „изворни средњовековни треп”, истиче деоница гусала и коректив који оваква „витешка” песма уноси на испошћену сцену популарне музике у Србији. Очито, српски хип-хоп је у стању да успешно досегне за националном традицијом, али је та веза за сада једносмерна и таква да се, насупрот игривој употреби „меких” интеркултуралних и хибридних традицијских форми у домаћем репу које су више у домену савремене популарне културе, звучна материја *етно* музике упошљава у суженом обиму, не у виду испитивања потенцијално богатих међусобних резонанци хип хоп и етно идиома, већ у највећој мери као потврда унапред задатих интереса, звучна позајмица која ће тек амплифицирати намерено дејство идеолошке поруке заогрнуте звуковношћу реп исказа.

ЛИТЕРАТУРА:

- Androusoopoulos, J. and Sholz, A. (2003) Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe, *Popular Music and Society* 26(4), London: Taylor & Francis, pp. 463-469.
- Baker, C. War Memory and Musical Tradition: Commemorating Croatia's Homeland War through Popular Music and Rap in eastern Slavonia, *Journal of Contemporary European Studies*, 17 (1), London: Taylor & Francis, pp. 1-22.
- Bosanac, J. (2004) Transkulturaciona u glazbi: primjer hrvatskog hip hopa, *Narodna umjetnost* 41(2), Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, str. 105-122.
- Decker, J. (1993) The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism, *Social Text* 34, Durham: Duke University Press, pp. 53-84.
- Delaplace, G. The ethics and esthetics of Mongolian hip-hop, in: *Understanding Contemporary Mongolia in 50 Chapters*, eds. Konagaya, Y. and Maekawa, A. (2014), Tokyo: Akashi Shoten (Area Studies 133), pp. 296-302.

- Dorđević, D. (2016) *Mala crna muzika: Hip-hop nacija, nacionalna istorija, država i njeni neprijatelji*, Loznica: Karpos.
- Dorđević, D. (2017) Fascinantna mladost hip-hopa – (T)repolucija „trećeg talasa” (I deo), *DeMaterijalizacija umetnosti*, http://dematerijalizacijaumetnosti.com/fascinantna-mladost-hip-hopa-trepolucija-treceg-talasa-i-deo/?fbclid=IwAR36sYIaeNNzDUMqix5ggI9K8Kjsho-qE_yxngqieoh38zF7UE1Oulj4qRrw
- Krims, A. (2000) *Rap music and the poetics of identity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lazević, D. Balkan beats: introducing folk rap, the hybrid music craze sweeping Serbia and beyond, 9. May 2018., <https://www.calvertjournal.com/articles/show/9932/balkan-beats-folk-rap>
- Nenić, I. (2006) Politika identiteta u srpskom hip-hopu na primeru grupe Beogradski sindikat, *TkH, Journal for Performing Arts Theory (Self-organization issue)* 11, Beograd: TkH – Centre for Performing Arts, Theory and Practice, pp. 159-166.
- Nenić, I. (2015) World/ворлд мјузик, etno, no name at all: između zajednice, scene i institucije, *Etnoumlje* 28, Jagodina: WMAS, str. 85-89.
- Petan, S. (2010) *Lambada na Kosovu*, Beograd: XX vek.
- Pijetlović, M. Etno grupa Trag – tradicija u duhu vremena. 6. januar 2011, *Glas srpske*, <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=23.5;wap2>
- Slobin, M. (1993) *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Hanover and London: Wesleyan University Press.
- Šentevska, I. (2014) *Konstrukcija identiteta i medijski tekst: reprezentacija urbanih transformacija Beograda u muzičkom videu*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd.
- Šentevska, I. (2017) The peasant ghetto: Serbian hip-hop revisits the countryside, *Urban people – Lidé mesta* 19(2), Prague: Faculty of Humanities of Charles University, pp. 191-210.
- Williams, R. (1977) *Marxism and literature*, Oxford: Oxford University Press.

Iva Nenić

University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts –
Department for Ethnomusicology, Belgrade

*SAMPLING OF TRADITION –
SPECTRES OF THE PAST IN SERBIAN HIP-HOP*

Abstract

Serbian hip-hop scene rose during the nineties and quickly blossomed into several historical, stylistic and ideological orientations, sometimes seen as “waves” in popular, emic discourse of hip-hop fans. Its grasp over the concept of authenticity mostly deals with the construction of an imagined, localized “ghetto”, ranging from urban neighborhoods of Belgrade to an idea of neoliberal Serbia as ghettoized state and cultural territory where various forms of resistance take place. In the present dispersion of the scene, discourse on ethnicity (and locality) can be pinpointed as an important, albeit not overtly dominant axis of Serbian hip-hop, that yet steadily gains recognition. This reach towards ethnicity initially was propagated by the members of rap collectives such as Belgrade-based Beogradski sindikat, and in recent years followed by other hip-hop performers as well. Although the idea of national culture thus became visible in overall discourse of hip-hop community, the use of particular local, “ethnic” sounds, motives and manners wasn’t so common for rap songs. However, this has been changing recently, as so-called “ethno” music consisting of neotraditional or popularized local traditional music forms, became a source for rap music’s current endeavor to propose a viable alternative to dominant political and cultural discourses – both dominant ones and those within rap. Serbian hip-hop performers use ethnic music as a clear indexical sign pointing toward the authenticity and historicity of traditional music, and thus attempt to add a “flavor” or a local rendition to globalized, popular and common rap tropes and sounds. The songs “Next year in Prizren” by group Beogradski sindikat and Nikac od Rovina by rapper RIZBOW SENSEI can be taken as separate case studies that indicate how Serbian rap music utilizes sounds labeled as ethnic, as well as the forms of cooperation with hip-hop ‘outsiders’, in order to promote a powerful call of interpellation possibly reaching beyond the community of ‘hip-hop nation’.

Key words: *Serbian hip-hop, tradition, ethno, gusle, one string folk fiddle, ideology, „Next Year in Prizren“*