

Originalni naučni rad  
UDK: 316.7:78.067.26(497.11)

Marija Ajduk\*, Marko Pišev\*\*  
*Institut za etnologiju i antropologiju  
Odeljenje za etnologiju i antropologiju  
Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu*

## „BLOK BRATE, BRUKLIN BRATE” Prilog proučavanju odnosa muzike i mesta na primeru antropološkog istraživanja novobeogradske hip-hop kulture<sup>1</sup>

**Apstrakt:** Novi Beograd je beogradska opština koja je od „starog dela grada” odvojena rekomb Savom i za koju je poslednjih desetak godina karakterističan izrazit rast, kako ekonomski (veliki broj kompanija, tržnih centara), tako i demografski (kontinuirana izgradnja novih stambenih blokova i popunjavanje istih). Ipak, prve asocijacije na Novi Beograd su njegoa karakteristična soc-realistička arhitektura (betonski soliteri), visoka gustina naseljenosti, zbunjujuća podeljenost na blokove što asociira na koncept američkog „geta”. Istraživanje koje u radu izlažemo fokusira se na ispitivanje predstava o Novom Beogradu koje je moguće pronaći u pesmama novobeogradskih hip-hop muzičara. Osnovna teza od koje polazimo jeste da muzika konstruiše identitet određenog prostora ili mesta, te joj stoga pristupamo kroz njeno osnovno svojstvo – komunikativnost i ne posmatramo je u muzikološkom ili estetskom pogledu. Istraživački metod na koji se oslanjamo jeste kvalitativni i zasniva se na analizi odabranih tekstova hip-hop pesama u kojima se pominje i prezentuje Novi Beograd, na osnovu čega nastojimo da apstrahujemo korpus značenja koja se pripisuju ovom delu Beograda.

**Ključne reči:** muzika, mesto, antropologija, Novi Beograd, hip-hop

---

\* marija.ajduk@f.bg.ac.rs

\*\* identitetsaznanje@gmail.com

1 Članak je nastao kao rezultat istraživanja u okviru projekata „Transformacija kulturnih identiteta u savremenoj Srbiji i Evropska unija” (177018) i Identitetske politike EU: prilagođavanje i primena u RS (177017) u celosti finansiranih od strane Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije, a prezentovan je na međunarodnom skupu u organizaciji InASEA (Međunarodna asocijacija za antropologiju jugoistočne Evrope) pod nazivom “Emotions, Senses and Affects in the Context of Southeast Europe” održanom od 27–30. septembra 2018. godine u Zadru.

## Uvod

Tema našeg rada u najširem smislu proizlazi iz sagledavanja odnosa između koncepata muzike i mesta. Budući da je reč o recipročnom i međusobno određujućem odnosu, mi ćemo se fokusirati na proučavanje načina na koji muzika konstruiše određeno mesto, tojest kreira jedan deo njegovog identiteta, analizom značenja i predstava koje se o njemu stvaraju (v. Cohen 1995, Kruse II 2005). Primer na kojem ćemo istraživati ovu vezu jeste hip-hop muzika i Novi Beograd, odnosno konstruisanje karakteristične predstave o Novom Beogradu od strane hip-hop muzičara.

S obzirom na to da se muzikom bavimo iz antropološkog ugla, trebalo bi da naglasimo da je posmatramo kao kulturni fenomen, kao važan identitetski element koji komunicira, oblikuje i prezentuje identitete koji mogu biti individualni, lokalni, nacionalni, pa i globalni. U tom smislu, muzika neće biti razmatrana u muzikološkom ili estetskom pogledu. Osnovno svojstvo muzike shvaćene u antropološkom smislu jeste komunikativnost (v. Žikić 2009; Ristić 2013). Naime, muzika koju neki izvođač proizvede nastavlja svoj nezavisan život u određenom sociokulturnom kontekstu. Muzičar ima sopstveni doživljaj muzike i razloge zbog kojih muziku stvara, dok, pak, slušaoci iz svojih razloga odabiraju muziku za slušanje, sa kojom se identifikuju u određenom periodu života (dakle i to je promenljivo), a potom i kreiraju svoje viđenje koje ne mora nužno da se podudara sa „originalnim”. Takođe, trebalo bi imati na umu važnost medijske proizvodnje muzike, te predrasuda koje se naknadno kaleme i dodeljuju na osnovu rasprostranjene žanrovske klasifikacije na „rok muzičare”, „folk muzičare”, „hip-hopere” i tome slično. Takva, nazovimo je, javna ili deljena slika je važna jer utiče na percepciju određene vrste muzike i kod onih koji je ne slušaju niti o njoj mnogo misle. Na primer, uvrežena predstava je da hip-hoperi nose spuštene i vrećaste pantalone što je u nekim slučajevima tačno, ali isto tako ne mora da znači da je svako ko se tako oblači hip-hoper, niti da neko ko od tog modela odskače van te kategorije. Primer je banalan, ali odražava suštinu našeg razmišljanja da su kategorije poput muzičkih žanrova, ali i mesta kao koncepata konstruisane i promenljive.

Kada govorimo o uplivu muzike u građenje predstava o prostoru, moramo navesti neka teorijska polazišta do kojih ćemo držati u ovom radu. Jedna od osnovnih takvih teorijskih postavki nalazi da su međuljudski odnosi istovremeno izgrađivani, ali i da čine gradivni deo prostora u kojima se odvijaju (Forman 1997, 14). Konkretnije, društveni subjekti za polazišta nekih svojih postupaka, radnji i identitetskih normi uzimaju prostore i mesta u kojima žive, rade i provode slobodno vreme, odnoseći se prema datim prostornim okvirima uz različit stepen ličnog ulaganja i s različitim intenzitetom. Prostor u ovom smislu nije presudan faktor, ali jeste uticajan na načine koji često nisu dovoljno precizno objašnjeni. Prema Formanu, mesto je najpre *kulturni* konstrukt: „Ne postoji čisto, autentično ili ‘istinsko’ mesto kojima su društveni subjekti oiviče-

ni. (...) Mesto je podvrgnuto širokom klasifikatornom sistemu u okviru kojeg različita mesta i različite konceptualizacije prostora koegzistiraju u višestruko preklapajućem uređenju” (Ibid., 17).

Imajući napred navedeno u vidu, osnovna pitanja koja u radu postavljamo su: 1) da li i na koji način lokalna hip-hop muzika (misli se na domaće grupe i izvođače) konstruiše sliku Novog Beograda; te 2) kako Novi Beograd u njihovim pesmama izgleda; i 3) koji su to njegovi osnovni identitetski elementi? Osnovni izvor materijala za analizu čine tekstovi pesama u kojima se eksplicitno pruža slika života u „bloku” ili Novom Beogradu. Tekstualna analiza odabranih muzičkih numera naročito je važna kada je u pitanju hip-hop kultura budući da su se od samih početaka rep muzike, tekstovi brojnih numera usredsređivali na detalje mesta u sve izrazitijoj meri. Kao naširoko uobličena dimenzija, kako je predstavljen diskursom „kraja” (*hood*), prostor, a naročito određeno mesto u prostoru – komšiluk ili „kraj” – preovlađuju kao dominantni spacijalni tropi hip-hopa. Naglasak na geokulturni karakter „kraja” može se, između ostalog, čuti i u numeru “On my Block” izvođača *Scarface*-a iz 2002. godine, čiji tekst glasi: „U mom bloku sve je isto kao i u bloku pored” (*on my block it ain't no different than the next block*), čime se sugeriše kontinuitet lokalizovane sredine, rasprostiranje individualizovanih mesta duž naoko bezlične ravni urbanog prostora (v. Forman 2014, 156).

## Globalna i lokalna hip-hop kultura

Hip hop kultura svoje korene vuče iz Bronksa, njujorške četvrti koju su naseljavali mahom Afroamerikanci i Hispanoamerikanci i za koju su karakteristični gusto zbijeni stambeni blokovi. Kontekst nastanka hip-hopa bi se mogao smestiti u doba velike stope nezaposlenosti u Južnom Bronksu krajem 1960ih i početkom 1970ih godina. Jeff Chang čak smatra da se čitava hip-hop kultura zapravo razvila iz nezaposlenosti i beznada u kojem su se mladi Afroamerikanci obreli (Chang 2009, 18). Iz tog razloga ovaj autor smatra da bi se Bronks pre mogao definisati kao „stanje bede i društvenog kolapsa” negoli kao neko određeno geografsko područje. Život u tom getoiziranom kraju odlikovao se siromaštvom, lošim uslovima života, nedostatkom perspektive, velikom stopom kriminala, kao i unutrašnjom teritorijalnom podeljenošću. Oružani sukobi bandi su bili sastavni deo svakodnevice Bronksa. Svi ti činioци su uticali na to da hip-hop postane „glasnogovornik” određenog dela društva kroz koji se moglo saznati o tom specifičnom načinu života, te njihovom pogledu na svet. Dominantni narativi o rastu i razvoju hip-hopa uobičajeno su smeštali njegove formativne faze na ulice, u parkove, društvene centre i noćne klubove Bronksa i Harlema dok rep konačno nije prodro u doslovno sve regije i gradske centre SAD-a. Štaviše, mnogi izveštaji nastoje da predstave lokalizovane borbe u urbanim okruženjima geta gde su se mladi Afro- i Latinoamerikanci sukobljavali s različitim formama diskriminacije i represije (Forman 2014, 155).

Neki autori smatraju da se rep može posmatrati i kao izvor vesti o onome što se u zajednici događa (v. Banić Grubišić 2013, 98). Reperi sami često ukazuju na to da njihovi narativni opisi urbanih uslova života oslikavaju njihove pokušaje da izraze kako pojedinci i zajednice na ovim lokacijama žive, kako doživljavaju mikro-svetove koje grade ili kako pregovaraju oko specifično lokalizovanih društvenih odnosa (Forman 1997, 21). Pionirima hip-hop kulture smatraju se imena poput *DJ Kool Herc-a*, *Grandmaster Flash-a* i *Afrike Bambaata* (Chang 2009, 2). Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina objavljeno je prvo diskografsko izdanje rep muzike, kao i prva rep pesma sa društveno-političkim sadržajem (Banić Grubišić 2013, 95). Devedesete godine će hip-hopu doneti medijski proboj što ga je transformisalo u globalni kulturni fenomen.

Jedna od osnovnih ideja hip-hopa jeste autentičnost i iskrenost iskazanih kroz moto „budi onakav kakav jesi” (Chang 2009, xi). Triša Rouz ističe dve bitne stvari kada je hip hop kultura u pitanju, a to su „lokalna ekipa” i „kraj” (*hood*) (Rose 1994, 36 prema Banić Grubišić 2013, 92). Imajući u vidu njegovu široku rasprostranjenost, izraz „komšiluk”/„kraj” (*the hood*) zahteva naročitu pažnju. To je doslovno skraćena verzija pojma *neighborhood* i kao takva definiše teritoriju koja je geografski i sociokulturno specifična za društvenu lokaciju onoga koji govori/repuje. Najjednostavnije rečeno, „kraj” je kućno okruženje, dok je korelativni izraz *homeboy/homie* podjednako značajan u prostornom smislu budući da se odnosi na naročit društveni krug koji obuhvata prijatelje, komšije ili lokalne kohorte nastanjene na zajedničkom tlu „kraja” (Forman 1997, 7).

Zajedništvo i deljenje zajedničkog identiteta je važan momenat u hip-hop kulturi oličeni u proširenom shvatanju koncepta „porodice” koja deli iste životne probleme, kao i slične poglede na svet u kojem žive. Ana Banić-Grubišić smatra da je rep muzika „jedan od onih muzičkih žanrova u kojima je grupna identifikacija izrazito važna, ne samo za konzumente (publiku), već i za same izvođače, koji identitet prevashodno pronalaze u okviru šire zajednice, shvaćene pre svega u etničkom smislu” (Banić Grubišić 2013, 86). Ovakvo viđenje se poklapa sa onim koje zastupamo u ovom radu, s tim da bismo pojam „etnički” zamenili sa „lokalni” jer lokalni muzičari koje analiziramo pre svega ističu identitet „kraja” u kojem žive, sa čime se u potpunosti poistovećuju, kao i publika koja ih sluša. Tome u prilog govori iskaz jednog od rodonačelnika hip-hopa, *DJ Kool Herc-a*, koji smatra da bi hip-hop trebalo da govori o stvarima koje se dešavaju u „kraju” (Chang 2009, xii). Od uspešnih nastupa repera se očekuje da imaju dodir s „krajem” i da verno oslikavaju stvarnost života u kraju (prateći krilaticu *keepin’ it real* – v. Forman 2014, 207–8). Ovaj *keepin’ it real* princip, konkretno, prema Formanu, znači repovanje o situacijama, prizorima i lokacijama koje vividno reflektuju iskustvo života u kraju. Tu je po sredi složeno pitanje autentičnosti, zato što rep skupine neprestano nastoje da iznova potvrde snažne veze sa svojim „krajem” u nameri da izbegnu optužbe da su se „prodali” u slučaju komercijalnog uspeha (Ibid., 208) Forman zapaža trajektoriju razvoja zasebnih rep izvođača koja po pravilu počinje na domaćem frontu

gde tok, tematika, stil i skupovi predstava u rep numerama moraju da rezonuju u skladu s iskustvom onih članova slušalačke publike koji dele zajedničke veze s mestom, „bandom” i „krajem” (Ibid., 207).

Kada je u pitanju ono što nazivamo „lokalnom” hip-hop scenom, iako se u radu fokusiramo na proučavanje savremene srpske muzičke scene, neophodno je sagledati širi, odnosno jugoslovenski kontekst. U tom smislu koreni jugoslovenskog hip-hopa sežu u osamdesete godine i povezani su sa radovima grupa *The Master Scratch Band* i *Budwaiser*. Dragan Đorđević smatra da je prvo zvanično hip-hop izdanje na ovim prostorima bilo ono, beogradskog sastava *The Master Scratch Band* pod nazivom „Dégout” (1984) (Đorđević 2016, 21). Krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina na jugoslovenskoj muzičkoj sceni se stvorila specifična situacija. Naime, jedan deo scene je bio mišljenja da je rokenrol izgubio na oštini usled velike žanrovske proliferacije, te je hip-hop predstavljao zgodnu „zamenu” jer je imao svojevrсну svežinu u izrazu, temama i muzičkom pakovanju i tako postao novi vid pobune mladih (prethodno su takve pobune vezivane za rokenrol, pank i novi talas). Džeremi Bidl je napravio interesantnu komparaciju time što tvrdi da je „ono što je za bele Britance bio pank, to je, manje-više, za crnu urbanu omladinu Amerike rep (Baldwin 2004, 178). U prenesenom značenju, Bidlova primedba drži da hip-hop omogućava crnačkoj zajednici da se na buntovan, protestan i identitetски nabijen način njen, inače, nedovoljno reprezentovan glas, bolje i jasnije čuje, ali i da sam rep zvuk uspostavi čvrstu vezu sa ulicama s kojih je ponikao (Ibid.). Nevolja sa ovakvim perspektivama je ta što hip-hop smeštaju u ekskluzivne afro-američke okvire, zaobilazeći doprinose koje su ovom muzičkom žanru pružili ne-crni, neamerički izvođači.

U slučaju naše zemlje rad grupe *Budwaiser* je postavio temelje za razvoj lokalne hip-hop scene. Spot za pesmu „On je lud” snimili su pre tačno trideset godina, 1988. godine i to je bio prvi rep spot u Jugoslaviji. Važnost i progresivnost ovog benda za tadašnje vreme, kao i sredinu u kojoj se razvijao, postaje jasnija kada se ima u vidu da je 1986. godine objavljen debi album grupe *Beastie Boys* „License to Ill”, kao i podatak da je lokalni medijski prostor na kojem se moglo čuti nešto slično bio sveden na radiotelevizijske stanice kao što su Studio B i RTS<sup>2</sup>. Bitan faktor koji je utabao put dobrom prijemu ovog benda (ali i uplivu uticaja bendova poput pomenutog *Beastie Boys*, kao i *Public Enemy*) jeste, pre svega, pevanje na srpskom jeziku o lokalnim temama sa kojima su ljudi mogli da se identifikuju<sup>3</sup>. Međutim, taman kada je taj talas počeo da se širi i zadobija širu publiku, ratna dešavanja koja su za posledicu imala rasparčavanje SFRJ, ali i parcelisanje muzičkog i kulturnog prostora, uticala su na to da se stvori „pauza”, makar kada je diskografska strana medalje u pitanju. Tako su i članovi grupe *Who Is The Best* sa snimanjem pesama počeli još krajem osam-

2 „Badvajzer, Beograd 1987. – rođenje rep muzike u Jugoslaviji”, *Vice*, 17.1.2018. Dostupno na: <https://www.vice.com/rs/article/3k5j9y/badvajzer-beograd-1987-rodenje-rep-muzike-u-jugoslaviji>. Posećeno 23.11. 2018.

3 Isto.

desetih, da bi svoj prvi album objavili tek 1996. godine. Mnogi teoretičari koji su obrađivali lokalnu hip-hop scenu, smatraju da se može govoriti o tri talasa repa koji su se međusobno razlikovali ne samo po izvođačima, već i po načinu pristupa hip-hopu, temama, ali i muzičkoj podlozi. Dragan Đorđević smatra da je prvi talas hip-hopa ujedno i njegov proboj u medijsku sferu (grupe poput *Who is the Best*, *Gru*, *Sunshine*, *Robin Hood*) karakterističan za drugu polovinu devedesetih godina. Ovaj prvi talas srpskog hip-hopa odlikuje odsustvo nacionalističkog usmerenja i identifikacije, kao i nepostojanje saradnje s takozvanim „narodnjacima” kao što je to slučaj sa delom današnje scene. Iva Nenić smatra da bi se ovaj talas mogao posmatrati kroz pripadnost underground sceni (Nenić 2006, 160). Drugi talas srpskog hip-hopa se dešava tokom dvehiljaditih godina, odnosno u periodu koji je nastupio nakon petooktobarskih promena. U relativno kratkom periodu „izgubio se povod i motiv” za bunt, sve do 2002. godine kada je objavljen singl „Govedina” beogradske grupe *Beogradski sindikat* koji je predstavljao direktnu kritiku lokalnih vlasti (Đorđević 2016, 22). Treći talas hip-hopa je usledio nakon 2012. godine i on predstavlja vrlo šaroliku scenu, kako u tematskom, tako i u muzičkom smislu. Ono što se danas smatra „mejnstrimom” kada je u pitanju ova vrsta muzike predstavlja zapravo jednu novu hibridnu tvorevinu nastalu iz koalicije hip-hop estetike i folk melodija.

To, ipak, ne znači da ne postoji hip-hop scena koja je u muzičkom smislu drugačija i kompatibilnija sa tvrdokornijom percepcijom hip-hop muzike; međutim, prostor u glavnotokovskim medijima pokazao se nedovoljno širok za apsorpciju i reprezentaciju ovog, kao i brojnih drugih žanrovskih struja u muzici, neopterećenih potrebom da podiđu opštem ukusu. Diskurs autentičnosti koji je toliko važan za umetnički ambicioznije autore u svim umetnostima, pa i za rep izvođače, insistira na čistoti etičko-kreativnog polja koje posledično stvara distancu, pa i neku vrstu odijuma autora prema masovnoj industriji. Ovde izvire na videlo jedan naročit, kapitalizmu suprotstavljen sistem vrednosti, tipičan za takozvanu „underground” scenu svuda u svetu, koji pojedine forme repa (zajedno sa drugim „neglavnotokovskim” muzičkim žanrovima) svrstava bliže „ekstremnijoj” muzici<sup>4</sup>, negoli onoj koja je proizvod *mainstream* muzičke industrije (Kohl 2016, 328).

## O Novom Beogradu

Novi Beograd je beogradsko naselje smešteno na levoj obali reke Save. Prvi kamen temeljac položen je 1948. godine, dok je 1952. osnovana opština Novi Beograd<sup>5</sup>. Novi Beograd je organizovan po principu blokova koji se međusobno razlikuju po površini koju zauzimaju, kao i tipu i broju zgrada u okviru njega. Veliki broj novoizgrađenih stambenih solitera je od strane jednog dela Beo-

4 Kao što je metal, hardkor, pank i sl. (v. Radovanović 2018, 439).

5 <http://novibeograd.rs/cinjenice/istorija-novog-beograda/>

građana doživljavan kao „spavaonica“ jer se sa Novog Beograda išlo na posao, te se tu vraćalo „samo da se prespava“. Međutim, danas je situacija drugačija. Novi Beograd je tokom poslednje decenije postao deo grada koji se ekonomski najbrže razvija. Brojne korporacije su nikle u ovom naselju, te danas veliki broj ljudi dolazi na ovu stranu reke da radi. Takođe, Novi Beograd je postao i „meka“ za šoping budući da se tu nalaze popularni tržišni centri, te ga posećuju i stanovnici drugih gradova.

Kao što smo već spomenuli, Novi Beograd je percipiran kao „spavaonica“, „kraj sveta“ budući da je epicentar kulturnog, društvenog i ekonomskog života grada bio vezan za centar (što je zapravo i danas slučaj). Ta slika je u nekom smislu živa i danas kod onog dela stanovništva koji ne živi na Novom Beogradu. Drugost Novog Beograda se ne odnosi samo na njegovu geografsku udaljenost od centra grada (koja je zapravo vrlo mala i dobro povezana gradskim prevozom), već pre svega na sociokulturni identitet ovog dela grada. Tome u velikoj meri doprinosi naročita arhitektonska estetika, visoke, jednolične zgrade, dominacija betona nauštrb zelenila i velika gustina naseljenosti, što sve, uzev u celini, donekle podseća na koncept geta. Ovakvo viđenje Novog Beograda, iznova se reprezentuje kroz pesme pojedinih hip-hop muzičara koji u velikoj meri svoj identitet zasnivaju na „blokovskom poreklu“. Primer u korist ove tvrdnje je, recimo, numera *MC Struke*, „Dobrodošli u Beograd“. Struka se, u osnovi, nadovezuje na dugačku ex-Yu tradiciju umetničke reprezentacije mesta na način za koji sami umetnici smatraju da je daleko pošteniji od slika i predstava ponuđenih u mas-medijima, reklamama i lokalnim turističkim agencijama (Kohl 2016, 316). U pomenutoj numeri, kao kvazi turistički vodič, Struka preporučuje posetu Novobeogradskim blokovima, gde te „deprimira sivilo i socrealizam“ i gde „niče novi svet na ruševini komunizma“. Muzičar, uz to, kritikuje brendiranje Beograda i stvaranje ružičaste slike za strance i turiste koji, zaslepljeni „ušećerenom“ slikom „centra“, ne primećuju nasilje, bedu i utučenost „periferije“. (upor. sa Kohl 2016, 319).

Analiza koju ćemo na narednim stranicama izložiti, s ciljem da ilustrujemo naše teorijske postavke, obuhvata neke od rep pesama koje u svom nazivu eksplicitno pominju Novi Beograd ili blokove („Blok brate Bruklin“, „U bloku“, „Moj Blok“, „Za Novi Beograd“, „Blokovi su sve“). Poblizim čitanjem tekstova ovih pesama moguće je izdvojiti segmente koji pružaju jasniji uvid u načine na koji reperi doživljavaju Novi Beograd i blokove, kao i u simbole kojima se služe u njegovoj reprezentaciji.

## „U kićblu ništa novo...“

U odnosu na ostalu savremenu pop muziku, savremeni rep u većoj meri pominje specifične ulice, bulevare i komšiluke, poštanske i pozivne brojeve telefona ili druge prostorne podatke. Rep izvođači crpe inspiraciju iz svojih regionalnih pripadnosti kao i iz revnosnog osećaja za ono što Forman naziva

*ekstremno lokalno*, a na osnovu čega rep autori temelje svoje konstrukcije predstava o prostoru (Forman 1997, 4). U slučaju novobeogradskog hip-hopa, ovaj „ekstremno lokalni” iskustveni materijal za građenje prostornih reprezentacija odiše atmosferom bloka kao mračnog mesta, čiji su glavni označitelji beton i asfalt. Glavne tačke okupljanja su „klupice”, „štekovi” i „ćoškovi” po „kraju”, najčešće opisani kao mračni, prljavi, haotični:

„Odmah srolaj, iza ćoška vonja,  
taj miris se oseća od bloka do bloka” (*Sick Touch*, „Za Novi Beograd”)  
„Ako hoćeš da me nađeš prati miris džoka,  
doći ćeš do šteka gde bleji stoka iz bloka,  
razbacane flaše piva, a tu je i votka,  
pune pakle Vision-a i masna rizla stotka”  
(*Marlon Brutal Ft. Blokovski*, „Blokovi su sve”)

Isticanje „štekova” i neosvetljenih parkića kao mesta okupljanja društva „iz kraja” je usko povezano sa konzumacijom marihuane koja je ilegalna, te je zarad konzumacije neophodno povući se u skrivenije i zabačenije delove bloka koji se u navedenim pesmama i opevaju. Da je rep muzički žanr naročito zgodan za fuziju teksta, zvuka i urbanih prostora, primetili su i drugi autori (Solomon 2005, Forman 1997, Rose 1994) koji zapažaju da rep uzima grad i njegove brojne „krajeve” kao ugaoni kamen proizvodnje svojih kulturnih sadržaja. U muzici i tekstovima, grad predstavlja zvučno prisustvo koje se eksplicitno pominje i „sempluje” u reprodukciji zvučnih tekstura urbanog okruženja (Forman 1997, 5).

Život u bloku se, prema ovim narativima, ne odlikuje naročitom dinamikom jer dani nalikuju jedan drugom, mesta okupljanja su ista, navike su iste, te se može okarakterisati kao život bez naročite perspektive (ukoliko se perspektivnost razume kao valjan izlaz iz začaranog kruga monotonije):

„U kićblu ništa novo, svaki dan isti,  
gde si brate šta radiš, evo u kraju visim,  
kad je lepo na klupi, po krovu na kiši,  
nervoza ubi pa je antistres u rizli” (*Sick Touch*, „Za Novi Beograd”)

Međutim, na ovom mestu bismo želeli da istaknemo svojevrsan paradoks koji se ogleda u tome što tim mračnim i neuglednim mestima bez perspektive u stvari vlada „dobra atmosfera” zbog koje svi vole svoj blok uprkos teskobi i učmalosti koja ih okružuje:

„Dobra atmosfera jedna klupa i pivo,  
prospemo malo za mrtve i pijemo za život” (*Ill G Ft. J Cook*, „Moj Blok”)  
„Za beton i asfalt kojim svaki dan koračam,  
za svaki štek i ćošak koji gledam svakog dana,  
za zgrade, solitere, svaki deo moje džungle,  
kraj za koji uvek tu ću da budem” (*Sick Touch*, „Za Novi Beograd”)

Uprkos mračnim prikazima blokova, kod novobeogradskih rep izvođača prevladava pozitivna identifikacija sa svojim „krajem”. Forman smatra da je

„rep često sklon tome da oslika prljavštinu skrivene strane nacije, ali tvorci rep muzike u svojim tekstovima takođe ukazuju na važnost mesta i ljudi koji grade zajednice unutar tih mesta. U ovakvom tumačenju zapaža se naglasak na podršci, negovanju i koherentnosti grupe koja živi u direktnom dodiru s tmurnim reprezentacijama vezanim za predstave i diskurse o životu u getu” (Forman 2014, 208).

## „Kada džepovi su prazni, sve što imaš su drugari”

Koncept „bloka” se ne odnosi samo na prostor u kojem se živi i druži, već i na način razmišljanja i percepcije samog bloka, ali i sveta van njega. Iz analiziranih narativa moguće je uvideti da život u bloku ume da bude surov, te da je neophodno da se izgradi „čvrst” karakter, te određena vrsta „znanja” i ponašanja. U toj socijalizaciji „ekipa iz kraja” čini „blokovsku porodicu” koja funkcioniše po principu prave porodice u smislu da su stariji ti koji „vaspitavaju” mlađe i „uče ih pravim vrednostima”:

„U bloku lako naučiš da razmišljaš k'o manijak”  
(*Marlon Brutal Ft. Blokovski*, „Blokovi su sve”).

„U bloku svi rivaju, drogiraju se, cirkaju,  
stariji mlađe cimaju, čeliče, maltretiraju,  
Pale kad bane rijamu, jer ne bi da robijaju,  
danas lova i BMW, sutra soba i CZ.” (*Sale Tru Ft. Marlon Brutal*, „U bloku”)

Biti iz bloka podrazumeva pripadnost određenoj „ekipi” sa kojom se provodi vreme u svakodnevnom druženju koje se žargonski naziva „blejom”. Ovakav vid druženja je veoma važan jer se na taj način konstruiše ne samo individualni, nego i kolektivni, pa i lokalni identitet odnosno odnos prema bloku, ali i pozicioniranje sebe unutar blokovske zajednice (što dalje utiče na odnos prema ostalim „blokovskim porodicama”). „Ekipa” u ovom slučaju figurira kao neka vrsta proširene porodice (v. Banić Grubišić 2013, 86). Isti ili makar slični životni uslovi, te shodno tome i potencijalni problemi sa kojima se svaki dan mladi u kraju suočavaju, čini tu vrstu zajednice čvrstom i postojanom jer samim saznanjem da „nisi sam”, problem može da poprimi manje dimenzije. Društvo iz bloka je ono što život čini podnošljivijim, čak i onda kada je teško (zbog finansijskih, porodičnih ili ljubavnih razloga) podneti ga:

„Fak d pigz iz bloka sa ekipom sam do groba,  
kurton Bruklin crnci, ali blokovi su konza,  
Do kraja života blejači iz bloka” (*FTP*, „Blok brate, Bruklin”)

„Ruke gore za blok, blok, noge na sto,  
Ajmo svi na pod da se zna ko je ko,  
Deš na matri, Marlonov je prvi vers,  
Zauvek zapamti, blokovi su sve” (*Marlon Brutal Ft. Blokovski*, „Blokovi su sve”)

Slično onome kako Forman, navodeći Grega Tejta, ističe: „Svaka uspešna [američka] rep grupa je crna bratstvenička organizacija, skupina” (eng. *posse*), i u okviru novobeogradske hip-hop kulture, „ekipa iz kraja” predstavlja osnovu identifikacije svih rep izvođača. Neretko se u spotovima mogu videti prijatelji iz kraja koji figuriraju kao neka vrsta podrške grupi. Upravo je to naglašavanje pripadnosti i identifikacije sa grupom iz komšiluka, pa i samim krajem dovelo do veće javne vidljivosti geta i svih problema koji u njemu postoje (Rose 1994 prema Forman 2014, 206). Za Čak Dija iz grupe *Public Enemy*, formiranje skupina predstavlja neophodnu reakciju na fragmentativne efekte kapitalizma kada kaže da je „jedini način da opstaneš u kalupu jeste da sastaviš ‘bandu’ ili tim kako bi probio tu strukturu, taj blok, to kao čelik čvrsto ustrojstvo koje nijedan pojedinac ne može da razbije” (Ibid.):

„Kada džepovi su prazni, sve što imaš su drugari” (*Ill G Ft. J Cook*, „Moj Blok”)

Iz većine opusa novobeogradskih hip-hop muzičara, moguće je uvideti da život u blokovima moguće je uvideti njihovo nezadovoljstvo uslovima u kojima žive, što često uzrokuje porodične probleme, ali i osećanje bespomoćnosti i nemogućnosti (makar trenutne) da se izađe iz takvog stanja i okruženja. Međutim, budući da su i ostali članovi „blokovske porodice” u sličnim problemima, to naprosto postaje jedan model življenja sa kojim se autori identifikuju (što opet ne znači da toga nisu svesni, kao i da im to ne smeta). Slično stanje besperspektivnosti je u vreme pivoja hip-hop kulture bilo karakteristično i za pomenutu njujoršku četvrt, Bronks, odakle je hip-hop i potekao, s tim što je u američkom kontekstu pitanje rasne diskriminacije bilo i u izvesnom smislu ostalo ipak primarno, dok se u domaćem repu pre svega govori o socioekonomskom položaju i problemima koji iz njega proističu.

## „Uvek bio sam u bloku i uvek biću u njemu”

Poslednji segment koji smo izdvojili prilikom izložene analize označili smo kao emocionalni odnos prema bloku. Pod time podrazumevamo percepcije „kraja” i društva, pa i samog bloka, koje je moguće izdvojiti iz tekstova pesama. Ona se odlikuje pomešanim emocijama koje su u uskoj povezanosti sa životom u bloku i koje obuhvataju i sreću i tugu, ljubav i mržnju, kao i deklarativnu doživotnu vernost kraju što predstavlja ispunjen životni krug koji počinje rođenjem, a završava se smrću:

„Moja porodica, ulica, ortakinje, ortaci, dileri, blejači, alkosi, navijači  
Ljubav, mržnja, nasmej se, zaplači, moj život, moj način, moj blok!”  
(*Ill G Ft. J Cook*, „Moj Blok”)

Da bi bilo moguće razumeti „srce od betona” i „način razmišljanja sa asfalta” neophodno je biti iz kraja jer je to jedini garant da se može „osetiti atmosfera”. Takav stav ukazuje na jasnu identitetsku podelu na „nas” i „njih” pri čemu

su „drugi“ svi oni koji nisu iz kraja, te koji ne dele istu sudbinu, pogled na svet i vrednosti, kao i stil života. Ovakav vid konstruisanja je tipično identitetsko određenje u odnosu na druge, jer da bi se utvrdio individualni ili kolektivni identitet neophodno je da postoji komparacija kako bi se odvio proces pozitivne odnosno negativne identifikacije:

„Za moj kraj, moj *hood*, za Novi Beograd, osećaš o čemu pričam ako si deo toga mikrofon je'n-dva, ovo nije proba NBG reprezentujem od kolevke do groba“ (*Sick Touch*, „Za Novi Beograd“)

„Meni se čini da bez njega ne mogu, mnogi odu, ali na kraju se vrate bloku, znači ovo je za svakog ko oseća atmosferu, uvek bio sam u bloku i uvek biću u njemu“ (*Sick Touch*, „Za Novi Beograd“)

Pomenuti emocionalni odnos prema „svom kraju“ postaje naročito primećan kada se uoči da mnogi poznati reperi nikada ne zaboravljaju kraj iz kojeg su potekli uprkos stečenom bogatstvu i promeni načina i stila života. Neki od njih ostaju sastavni deo života tog kraja kroz donacije i humanitarne akcije koje sprovode zarad poboljšanja uslova života u tom delu grada<sup>6</sup>. Nešto slično zapaža i Forman koji insistira na tome da je teritorija komšiluka probno tle, mesto na kome će reperi usavršiti veštine i doći najpre do lokalnog uvažavanja (a potom i šireg), u šta se uverio kroz intervjue sa mnogima od rep izvođača koji se prisećaju svojih početaka, vremena koje su proveli s „ortacima iz kraja“ (*home boys*), pisali rime, usavršavali svoje veštine „skrečovanja“ (*turntable skills*) i izlazili na binu u lokalnim klubovima ili na žurkama (Forman 2014, 207).

## Završna razmatranja

Domaći hip hop izvođači predstavljaju autentičan muzički izraz pre svega zato što su njihove priče mahom lične, govore o onome što im se dešava u svakodnevnom životu, o svojim ljubavima, problemima i društvu u kojem žive, što se može videti iz pesama. Autentičnost lokalnog hip-hopa se ogleda i u tome što su sve pesme na srpskom jeziku, obrađuju domaće teme u kojoj glavnu ulogu ima „kraj“ i „ekipa iz kraja“. Etnički identitet je svakako važan segment onoga što u radu nazivamo „originalnim“ hip-hopom, odnosno onim koji je potekao iz afroameričke zajednice, međutim za lokalnu hip-hop produkciju se nije pokazao ključnim, te je to jedan od prvih pokazatelja autentičnosti novobeogradske hip-hop scene. Bavljenje muzikom većini analiziranih hip-hop izvođača služi kao ventil uz pomoć kojeg se mnogo lakše nose sa svakodnevicom i

6 Jedan od primera jeste i američki reper T.I. koji pokušava da unapredi svoj stari kraj u Atlanti. Za više informacija poseti <https://www.inc.com/magazine/201808/sheila-marikar/how-i-did-it-rapper-t-i-clifford-joseph-harris-jr-buy-back-the-block.html>, 23.11.2018.

sa problemima kojima su okruženi (finansijska nestabilnost, ljubavni neuspesi, porodični problemi i tome slično). Zajednički motivi svih pesama su konzumiranje marihuane, ideja o postojanju „blokovskog” načina razmišljanja, karakteristična mesta okupljanja kao što su „klupice”, „štekovci” i „ćoškovi” kroz koji se zapravo iščitava važnost socijalnog momenta, te izrazita vezanost za blok i Novi Beograd. Podeljenost na „nas iz Novog Beograda” i onih „drugih krajeva” koji žive na drugoj obali Save je nezaobilazan motiv uz pomoć kojeg se konstruiše identitet blokova. Pominjanje zatvora, droge, distribucije droge, oružanih obračuna koji se mogu smatrati „klasičnim ‘gangsta rap’ elementima” (v. Forman 2014, 211) je prisutno kod većine analiziranih izvođača.

Dalji tok istraživanja ćemo usmeriti ka dubinskim intervjuima sa većim uzorkom hip-hop izvođača koji čine aktuelnu srpsku muzičku scenu kako bismo dobili širi uvid u njihovu percepciju Novog Beograda, te dobili odgovore na pitanje zašto je ovo mesto važno mesto za njih. Zanimljivo će biti napraviti svojevrsnu tematsku komparaciju između pesama lokalnih i američkih repera, te utvrditi da li postoje razlike i u čemu se one ogledaju. Istražićemo i potencijalne razlike u percepciji Novog Beograda između „lokalnih” i izvođača koji žive sa druge strane reke, te pokušati da utvrdimo u čemu se te razlike sastoje ukoliko ih ima.

## Literatura

- Banić Grubišić, Ana. 2013. *Romski hip-hop u Srbiji. Muzika i konstrukcija manjinskog identiteta*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta i Srpski genealoški centar.
- Bennet, Andy. 2004. Hip-Hop am Main, Rappin’ on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities. In: *That’s The Joint: The Hip Hop Studies Reader*, Murray Forman and Mark Anthony Neal (eds.), 177–201. New York: Routledge.
- Chang, Jeff. 2009. *Ne može da stane, neće da stane. Jedna istorija hip-hop generacije*. Beograd: Red Box.
- Cohen, Sara. 1995. Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place. *Transactions of the Institute of British Geographers* n.s. 20 (4): 434–446.
- Đorđević, Dragan. 2016. *Mala crna muzika*. Loznica: Karpos.
- Forman, Murray. 1997. *The Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap Music and Hip Hop*. Phd Diss. McGill University.
- Forman, Murray. 2004. “Represent”: Race, Space and Place in Rap Music. In: *That’s The Joint: The Hip Hop Studies Reader*, Murray Forman and Mark Anthony Neal (eds.), 201–233. New York: Routledge.
- Kohl, Owen Nathaniel. 2016. Debating the Industrial Limits of Domestic Hip Hop. *Signs and Society* 4 (2): 302–332.
- Kruse, Robert J. II. 2005. The Beatles as Place Makers: Narrated Landscapes in Liverpool, England. *Journal of Cultural Geography* 22(2): 87–114.
- Nenić, Iva. 2006. Politika identiteta u srpskom hip-hopu. *TkH, Journal for Performing Arts Theory: Self Organisation*. 159–165.

- Radovanović, Bojana. 2018. Festival srpskog podzemlja: muzička scena u malom. *Etnoantropološki problem* 13 (2): 439–453.
- Ristivojević, Marija. 2013. „Novi talas” u percepciji novih generacija. *Etnoantropološki problemi* 8 (4): 1013–1024.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, London: Wesleyan University Press.
- Žikić, Bojan. 2009. „Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture”. U: *Strukturalna antropologija danas. Tematski zbornik u čast Kloda Levi-Strosa*, ur. Dragana Antonijević, 326–361. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.

Primljeno: 02.11.2018.

Odobreno: 17.11.2018.

**Marija Ajduk**  
**Marko Pišev**

## “Blok Bro, Brooklyn Bro”

### A Contribution to the Study of the Correlation between Music and the Place on the Example of an Anthropological Research Study of the Hip-hop Culture of New Belgrade

**Abstract:** New Belgrade is the Belgrade City municipality separated from the “Old City” of Belgrade by the Sava River, and is one of the parts of the city characterized by a pronounced growth both economically (a large number of companies, shopping malls) and demographically (the continuous growth of new residential blocks and inhabiting of the same) in the last ten years or so. Yet, the first associations with New Belgrade are its characteristic social-realistic architecture (concrete buildings), a high population density, and a confusing subdivision into city blocks similar to the concept of American ghetto-like neighborhoods. The focus of our research presented herein is the analysis of the images of New Belgrade which are possible to find in the songs of hip-hop musicians from New Belgrade. Our basic starting thesis implies that music constructs the identity of a specific space or place, for which reason, in our approach, we are emphasizing its fundamental feature – communicativeness, and therefore it is not perceived from a musicological or aesthetical perspective. The primary research method we are relying on is the qualitative one, based on the analysis of the selected texts of the hip-hop songs in which a mention is made of New Belgrade and which New Belgrade is presented in, based on which we endeavor to abstract a corpus of the meanings that are attributed to this part of Belgrade.

**Keywords:** music, place, anthropology, New Belgrade, hip-hop.