



NERON KAO PROTOHIPSTER?

(Rani slučaj „originalnog neoriginala“)

Dok je vladao Rimskim carstvom i pokušavao da zavede svoju majku Agripinu, da li je Neron u međuvremenu bio i protohipster? Brojni su oni koji bi se uklopili u taj opis, ali Neron je veoma neobičan po tome što je bio na čelu dotad najvećeg carstva poznatog ljudskom rodu. Slika moćnog rimskog imperatora na biciklu bez brzina u polovnoj garderobi je paradoksalna (i anahrona), ali ima neke istine u toj slici ako se ona vožnja staromodnog bicikla zameni trkama četvoroprega.

Baš kao što hipsteri vole da prtljaju s popularnom kulturom, tako se i Neron¹ skandalozno (bar za tadašnje elite) priklonio, kako se u to doba smatralo, pučkim interesovanjima. „Sada mu je strast bila – da vozi četvoropreg, ne manje sramna sklonost da peva uz kitaru, kao glumac. [...] Bilo ga je nemoguće odvratiti od toga.“² Podanici su pokušali da udovolje Neronu tako što su mu sagradili privatnu stazu „gde je mogao da goni četvoroprege, a da ga ipak ne gleda ceo svet“. Ali, kako Tacit užasnuto opisuje, „uskoro pozove on i celi rimski narod, koji ga je kovao u zvezde. Narod kao narod, bio je željan zabave i srećan što car voli ono što i on“.

Neron je imao želju da bude i pesnik, ali je njegovom delu nedostajalo „poleta“ i „nahnuća“,³ isto što i hipsterskoj (s oklevanjem koristim ovu reč) „umetnosti“. Tacit implicira da su te mane proistekle iz njegovog stvaralačkog metoda. „[Neron] je sakupio oko sebe mlade pesnike koji su imali izvesnog talenta, ali još nisu bili izašli na glas. Posle ručka sedeli bi zajedno i sklapali stihove koje bi Neron doneo ili improvizovao, ili bi oni dopunjavali njegove reči, bilo kojim redom da ih je rekao.“⁴

Hipsteri, po tvrdnjama nekih, brišu tradicionalne rodne razlike. Na izvestan, sebi osoben, nasilan način, zar im Neron nije preteča? „Dao je da se dečaku Sporusu odseče ud, hoteci na taj način da ga preobrazi u ženu. U sjajnoj i bogatoj svadbi oženi se njime i učini ga caricom.“⁵ Jedne druge prve bračne noći je „podražavao jaukanje device u prvom ljubavno zanosu“.⁶

Samo te sličnosti ne bi bile dovoljne da se Neron odredi kao protohipster, ali njegovo spuštanje među niže od sebe, što je verovatno ključna komponenta hipsterske estetike i

¹ Slede navodi preuzeti od Tacita i Svetonija. Neke njihove tvrdnje su osporavane. Iako je moguće da to vredi i za ovde iskorišćene opise, njihova svrha je da posluže kao sredstvo razumevanja hipstera, a ne kao historiografski ogled.

² Tacitus, *The Annals of Imperial Rome* (London: Penguin, 1996), str. 320. [Ovaj i navodi koji slede preuzeti prema: Kornelije Tacit, *Anali*, prev. Ljiljana Crepajac, Tema (Hektor print), Beograd, 2006. (Prim. prev.)]

³ *Ibid*, str. 321.

⁴ *Ibid*, str. 321.

⁵ Suetonius, *The Twelve Caesars* (London: Penguin, 2007), str. 222. [Ovaj i navodi koji slede preuzeti prema: Gaj Svetonije Trankvil, *Dvanaest rimskih careva*, prev. Nikola Šop, Dereta, Beograd, 2012. (Prim. prev.)]

⁶ *Ibid*, str. 223.

načina života, zapečaćuje tu tezu. Uopštena definicija tog spuštanja bilo bi konzumiranje Drugosti (kulturno/ekonomski/seksualno itd.), ali uvek sa distance i pozicije društvene prednosti. Dobar primer je roman *Ljubimac* Gija de Mopasana, priča o usponu Žorža Diroea (čiji je nadimak Ljubimac) u pariskom društvu krajem 19. veka. Diroea i njegova devojka Klotilda „ulazili su u narodne krčmice i sedali u dnu zadimljenih čumeza, na polomljene stolice, za drveni stari sto“, ⁷ a Klotilda je ponavljala: „Ja uživam u ovome više nego u 'Engleskoj kafani' [tj., u otmenom restoranu].“ ⁸ Oni koji se spuštaju među niže od sebe obično pokušavaju da se uklope i prođu relativno neopaženo, ali na kraju štrče. Nije tu reč samo o uvreženim društvenim navikama tih pojedinaca, već i o njihovoj (svesnoj ili nesvesnoj) želji da pokažu kako su i dalje iznad toga u čemu učestvuju.

Na uobičajeni sastanak je dolazila u platnenoj haljini, sa kapom kakve nose služavke iz vodvilja; ali uprkos otmenoj i traženoj prostoti te odeće, nije skidala sa sebe prstenje, grivne i briljantske minđuše. Kad ju je preklinjao da ih skinе, ona je to pravdala ovako: „Ah! Svet će misliti je to lažno kamenje!“ Bila je uverena da je divno prerušena.“ ⁹

Običan puk je lako prozirao njenu „kamufлаžu“, pa bi konobar „ispod oka pogledao ovaj neobični par kad bi pored njih stavljao dve rakije sa trešnjama“. ¹⁰ Pripovedač opisuje kako Klotilda pije brendi s višnjama, ukazujući kako je celo iskustvo za nju transgresivno:

Uzdrhtala, preplašena i ushićena, ona bi pila crveni sok od voća, malim gutljajima, i gledala oko sebe uznemirenim i zažarenim očima. Svaka progutana trešnja izazivala je u njoj osećaj da greši, svaka kap žestoke i zabiberene tečnosti, dok joj je tekla niz grlo, stvarala joj je oporo zadovoljstvo, radost zločinačkog i zabranjenog uživanja.

Takođe, oni koji se spuštaju među niže od sebe obično traže uzbuđenje u fantaziranju o elementu potencijalne opasnosti (bilo stvarne ili izmaštane):

I oni bi odlazili. Oborene glave i sitnim korakom, kao glumica kad napušta binu, ona je živo promicala između pijanica, koji su bili nalakćeni na stolove i koji su je podozrivo i nezadovoljno posmatrali kada prolazi; a kad bi prešla prag, duboko bi odahnula, kao da je izbegla užasnu opasnost.

I Neron je voleo da silazi među mase, ali je bio eksponencijalno nestašniji od Ljubimca i Klotilde. On je bio imperator i praktično je imao neograničen pristup svim vrstama zabave; pa ipak, odeven kao rob, „natukao bi na glavu kapu ili šlem i odjurio na ulicu, vucarajuć se po ćorsokacima i bančeci po krčmama“. ¹¹ Između ostalog, uživao je da krade robu iz prodavnica i prebija putnike. „Razbijao je izloge, pljačkao iz njih robu i posle je na licitaciji

⁷ Maupassant, Guy de, *Bel-Ami* (New York: Oxford University Press, 2001), str. 77. [Ovaj i navodi koji slede preuzeti prema: Gi de Mopasan, *Ljubimac*, prev. Aleksandar Jovanović, Grafoprint, Kragujevac, 2010. (Prim. prev.)]

⁸ *Ibid*, str. 75.

⁹ *Ibid*, str. 76–77.

¹⁰ *Ibid*, str. 77.

¹¹ Suetonius, *The Twelve Caesars* (London: Penguin, 2007), str. 221.

prodavao.“ Većini hipstera bi bilo dovoljno da odu na žurku, u kafić, na predstavu, u klub, na otvaranje galerije itd., i da tako završe večer; Neron je obožavao da napada „mirne prolaznike; tukao ih do krvi i bacao u kanale ako su se branili“. Ako su mnogi ljubitelji spuštanja među niže slojeve tek zamišljali strahote, Neronu je često „u tim tučnjavama bio i život u opasnosti. Jednom prilikom skoro da ga nije ubio neki senator, čiju je ženu napao u prolazu. Od tada je uveče izlazio na ulicu samo u pratnji nekolicine svojih čuvara, koji su ga pratili potajno i na izvesnom odstojanju“.¹²

Hipsteri samo žive i muvaju se po „uspostavljenim“ siromašnim/propalim delovima grada, a Neron je došao na sjajnu ideju da sagradi vlastitu četvrt „crvenih fenjera“: „Kad bi silazio u Ostiju na Tibru ili se vozikao na čamcu po Bajskom zalivu, duž obale kuda je prolazio podizali bi za njega naročita svratišta, puna javnih žena, koje su mu se usput nudile.“¹³ „U šumarku koji je August zasadio oko jezera na kome su nekada priređivane pomorske bitke, podignute su sada senice i kafane, izložena roba koja budi želju za luksuzom.“¹⁴ Budući da nije imao nameru da „zatvori tržišni centar“ kao današnje zvezde, Neron se postarao da bude „razdavan i novac koji su čestiti ljudi trošili zato što su morali, oni lakomisleni iz sujete“.

Premda je Neron bio daleko nasilniji, bogatiji i moćniji od prosečnog boema, njihova bliskost (konceptualna) snažnija je nego što to možda deluje na prvi pogled. Današnji komentatori naglašavaju „boemizaciju“ i njeno širenje u kulturi glavnog toka, naročito u okviru „činovničke“ srednje/više klase. Da bi se našla veza između današnjeg „boemstva u velikom“ i protohipstera/boema poput Nerona, potrebno je ispitati poreklo modernog boemstva u 19. veku, koje je iznedrilo hipstere kakve danas imamo.

OD BOEMSKOG PARIZA DO GLOBALIZOVANOG „POZERA“ – GENEALOGIJA HIPSTERA

Boemstvo

Zašto „finansijski uspešne osobe laskaju sebi tako što se oblače kao boemi“ dok „robna kuća za radničku klasu poput *Sirsa* (*Sears*) gleda da se promoviše ne tako što nudi slike lepo nameštene porodične kuće, već menjajući svoj slogan u 'Dobar život', kao da je to neki ekskluzivni domen luksuza“?¹⁵ Poreklo odgovora na to treba tražiti u modernom boemstvu, nastalom u Parizu 19. veka, odmah nakon Francuske revolucije, uspostavljanja industrijskog kapitalizma u Engleskoj i njegovog propratnog proizvoda – modernosti. Boemi su, zajedno s dendijima, prva supkulturna preteča hipstera. Poput hipstera, boem je nezamisliv bez kapitalizma u pozadini; razlika je u tome što se hipster pojavio pod mnogo sveobuhvatnijim i totalnijim kapitalizmom od boema.

¹² *Ibid*, str. 221–222.

¹³ *Ibid*, str. 222.

¹⁴ Tacitus, *The Annals of Imperial Rome* (London: Penguin, 1996), str. 321.

¹⁵ Rob Walker, „Fauxhemian Rhapsody,“ *New York Times Magazine*, 23. januar 2000, <http://www.nytimes.com/2000/01/23/magazine/the-way-we-live-now-1-23-00-fauxhemian-rhapsody.html?pagewanted=3>.

Poreklo velikog dela nama poznatog „modernog“ sveta može se ispratiti do industrijske revolucije u Engleskoj i Francuske revolucije. Erik Hobsbawm u delu *Doba revolucije* tvrdi da revolucija „koja se odvijala između 1789. i 1848. [...] donijela je najveću promjenu u ljudskoj povijesti nakon dalekog vremena u kojemu je čovjek počeo obrađivati zemlju i metale, izumio pismo te stvorio grad i državu“.¹⁶ Revolucije u Francuskoj i Engleskoj će se najzad raširiti po celom svetu.

Velika revolucija od 1789. do 1848. nije bila trijumf „industrije“ same po sebi, već kapitalističke industrije; ne liberalnosti i jednakosti uopšte, već liberalnog društva srednje klase ili „buržoazije“; ne „moderne ekonomije“ ili „moderne države“, već ekonomija i država u određenom geografskom regionu sveta (deo Evrope i nekoliko teritorija u Severnoj Americi), čiji su centar bile susedne i suprotstavljene države Velike Britanije i Francuske.

Naporedno s razvojem kapitalizma boemstvo se na kraju proširilo svetom. Svet je pre tog doba bio pretežno ruralan (90% ili više u većini zemalja). Industrijalizacija je dovela mase iz sela u gradove, koji su postali idealno okruženje za razvoj boemstva. Boemi su se razlikovali od romantičara (za koje se često smatra da su preteča boema) po tome što su prihvatili urbanost. Otada je predstava o boemstvu postala neodvojiva od grada.

Ekspanzija liberalnog kapitalizma imala je snažne posledice na svet umetnosti. Umetnici su se pre toga uglavnom oslanjali na „aristokratsko, državno ili institucionalno pokroviteljstvo“,¹⁷ ali su pad plemićkih klasa i uspon buržoazije oslabili tradicionalni sistem patronaže. Umetnici su odjednom morali da prodaju svoju robu na tržištu: „komodifikacija i komercijalizacija tržišta kulturnih proizvoda tokom 19. veka [...] gurnula je kulturu u tržišni aspekt utakmice koji je neizostavno osnažio procese 'kreativne destrukcije' u samom estetskom domenu.“¹⁸ Umetnik je „bio odvojen od prepoznatljive svoje svrhe, pokrovitelja ili publike, i morao je ponuditi svoju dušu kao robu slijepom tržištu, biti kupljen ili ne; ili raditi unutar sistema pokroviteljstva“,¹⁹ koji je u suštini bio „ekonomski neodrživ“. Teško je naglasiti kolika je bila važnost ove promene na polju kulture. Umetnost je sad bila „pojedinačno pregnuće iskovanu u okolnostima tržišne utakmice“²⁰ što je dovelo do toga da „sve i jedan umetnik poželi da promeni osnove svog estetskog načela, samo da bi prodao svoj proizvod“. Stoga je postalo nužno, ako je čovek hteo da jede, „proizvoditi umetnička dela [...] objekte kulture koji će biti originalni, jedinstveni, a otuda i izrazito laki za prodaju po monopolnoj ceni“. Umetnik je „morao da prisvoji auru kreativnosti, posvećenost umetnosti zarad umetnosti“, što je odavalo utisak da je umetnik prirodno kreativan i samorodan. Iz toga su proistekli fokus na pojedinca i mistifikacija odnosa umetnika s njihovim pretečama, savremenicima ili uopšte društvom. Umetnika su sve češće opisivali kao „ludog genija“ ili onog koji stoji „sam, vičući u mrak,

¹⁶ Hobsbawm, Eric, *The Age of Revolution* (London: Abacus, 2008), str. 13. [Ovaj i navodi koji slede preuzeti prema: E. J. Hobsbawm, *Doba revolucije*, prev. Sanja Lovrenčić, Školska knjiga: Stvarnost, Zagreb, 1987. (Prim. prev.)]

¹⁷ Harvey, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into The Origins of Cultural Change* (Cambridge, USA: Blackwell, 1989), str. 22.

¹⁸ *Ibid*, str. 22.

¹⁹ *The Age of Revolution*, str. 316.

²⁰ Lloyd, Richard D. *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City* (New York: Routledge), str. 49.

nesiguran čak u to hoće li čuti odjek”.²¹ Stoga je umetnik morao sebe „pretvoriti u genija, koji stvara samo ono što je unutar njega, bez obzira na svijet, bez povjerenja u publiku, čije je jedino pravo da ga prihvati po njegovim uvjetima ili da ga odbaci”.

Pojam „ludog genija“ potiče od romantičara, kao i asocijativne veze „umetničke ekscentričnosti“ sa slobodnijim moralnim načelima u pogledu seksualnosti, „opuštenim stavom prema konvencionalnim manirima i higijeni, kao i sklonošću ka negovanju ekstravagantnih raspoloženja uz pomoć droge i alkohola”.²² Danas bi takvo ponašanje bilo deo opšte kulture, ali boemi su u svoje doba bili krajnje skandalozni. Spona devijantnosti i „umetničkog temperamenta postala je jedna od najuvreženijih osobina boemstva, nalik načinu života”.²³

Upravo je prezir prema buržoaskim vrednostima povezivao relativno raznoliku grupu ljudi (boeme). Boemi su po mnogo čemu nalikovali dendijima, koji takođe nisu podnosili buržoaziju, ali su boemi od siromaštva napravili vrlinu dok su dendiji isticali aristokratsku auru. Dendizam je nastao u Engleskoj i stigao u Francusku gde se isprepleo s političkim idejama Francuske revolucije. Takozvana zlatna omladina, odnosno početak dendizma u Francuskoj, imala je samosvestan politički stav u pogledu odevanja u okviru aristokratskog stila kako bi se njeni predstavnici razlikovali od *sans-culottes*, odnosno nižih klasa.

Pored „slobodnijih moralnih načela“ koje su delili s dendijima, boemi nisu uvažavali akumulaciju kapitala i nisu imali mnogo novca. Sem toga, nije da su mnogi među njima imali bogzna kakvu priliku da zarade novac – „geniji“ su „bili ne samo neshvaćeni, već i siromašni”.²⁴ Bili su odani ideji umetnosti zarad umetnosti i živeli svoj san čak i kad je on podrazumevao siromaštvo. Podrazumeva se da su boemi većinom bili umetnici, ali to nije tačno; značajan procenat boema činili su ljudi koji su jednostavno želeli da se druže i zabavljaju. Boemstvo je počelo da se poistovećuje sa životnim stilom u kojem se život shvatao kao umetničko delo. To je obično podrazumevalo da se neguje što jedinstvenija ličnost.

Još jedan mit o boemima jeste da su to pretežno bile veoma talentovane osobe; zapravo su uglavnom bili „šljakeri”. Boemstvo je najbolje sagledati, kako je Balzak komentarisao, kao „stimulativnu pauzu dok ne naleti prilika za pravi posao”.²⁵ Boemstvo je, dakle, kao lutrija: „za većinu, ta prilika nikad neće stići, a sama igra brojeva neizostavno je proizvodi daleko više gubitnika nego pobednika”.²⁶ Ta igra daleko od toga da je iskorenjena, „i do dana današnjeg jedna je od najpostojanijih osobina umetničkog iskustva”.

Avangarda

Krajem 19. veka prvi put se pojavio pokret koji će postati šire poznat kao avangarda. Boema će uvek biti, ali avangarda je predstavljala novu eru. Podela Frederika Džejmsona na realizam/modernizam/postmodernizam može pomoći da se lociraju navedeni pokreti

²¹ *The Age of Revolution*, str. 316.

²² *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*, str. 49.

²³ *Ibid*, str. 53.

²⁴ *The Age of Revolution*, str. 317.

²⁵ *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*, str. 53.

²⁶ Jameson, Fredric. *Jameson on Jameson: conversations on cultural Marxism*; ur. Ian Buchanan (Durham: Duke University Press, 2007), str. 77.

u okviru šire istorijske slike tog doba. Njegova trodelna shema izvedena je iz trodelne po-
dele faza kapitalizma koju je sačinio Ernest Mandel. Svaka od tih faza predstavlja dalju
ekspanziju kapitalizma širom planete. „Nakon političkog trijumfa srednje klase“, nastaje
„nacionalni kapitalizam, kapitalizam klasnog tipa u kojem se razmena i proizvodnja odvi-
jaju unutar granica pojedinačnih naprednih država“.²⁷ Ta „prva faza nacionalnog kapitalizma
podudara se u književnosti i kulturi sa, moglo bi se reći, trenutkom realizma kojim domini-
raju realistične forme i umetnički izrazi, kao i, naravno, zdrav razum filozofskih koncepcija“.²⁸
Budući da je nastalo u eri nacionalnog kapitalizma, boemstvo se najbolje može razumeti
unutar šireg pokreta realizma (u smislu prihvatanja i odbacivanja). Avangarda je nastala
„pred kraj devetnaestog veka“ u kojem se odigrala „druga faza“, tj., „kako su je Lenjin i dru-
gi nazvali, monopolna ili imperijalistička faza“. Ona je podrazumevala „amalgamaciju po-
slovanja u šire nacionalne monopole, a potom je podelila svet na sfere uticaja koje su
kontrolisale klasične kolonijalne sile“. „Trenutak monopolnog kapitalizma ili imperijalizma“
jeste „trenutak kad se pojavljuje modernizam“. Avangarda, dakle, uglavnom pripada kul-
turnoj logici modernizma. U stvari, „samo je u eri spekulisanja u budućnosti i fiktivne for-
macije kapitala [poput one koja je dovela do krize 2007] koncept avangarde [...] mogao da
ima ikakvog smisla“.²⁹

Avangardni pokret obeležilo je osećanje užurbanosti. Njegovi pripadnici su se zatekli
„u istinskom trenutku početka. Devetnaesti vek je najavio, sanjao i obećao; dvadeseti vek
je objavio da će načiniti čoveka, ovde i sad“.³⁰ To je, tvrdi Alen Badiu, „strast prema pravom“,
koncept „u kojem leži ključ za razumevanje ovog veka“.³¹ Umetnost za avangardu nije
„produkcija večnosti, stvaranje dela o kojem će se suditi u budućnosti“.³² Umesto toga,
avangarda je želela „čistu sadašnjost za umetnost. Nije [bilo] vremena za čekanje“. Čista
sadašnjost na raspolaganju umetnosti u vezi je i sa jednom širom temom avangarde – bri-
sanjem granica između svakodnevnog života i umetnosti. Između ostalog, ta vizija je pod-
razumevala da se „rasformira institucionalna autonomija umetnosti, izbrišu granice izme-
đu kulture i političkog društva, a estetska produkcija vrati na svoje skromno, nepovlašćeno
mesto u okviru društvenih praksi kao celine“.³³

Ključna je, takođe, bila reakcija avangarde na sve tešnju povezanost kulture i ekonomije
(ili dalju komodifikaciju kulturne sfere). Koristeći modernističke forme, umetnici avan-
garde stvorili su dela koja su se „opirala komodifikaciji“ i „[držala] za slamku spasa spram
društvenih sila koje će [ih] degradirati u predmete pogodne za razmenu“.³⁴ Njihova dela
su često bila teška, nezaokružena i neprikladna za olaka tumačenja i pasivnu asimilaciju, tj.
za načine na koje su „mase“ i/ili „buržoazija“ prilazili umetničkim delima. Pripadnici avan-

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into The Origins of Cultural Change* (Cam-
bridge, USA: Blackwell, 1989), str. 283.

²⁹ Badiou, Alain. *The Century* (Cambridge: Polity, 2007), str. 32–33.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, str. 134.

³² Eagleton, Terry. „Capitalism, Modernism and Postmodernism“, *New Left Review* 152 (1985), str. 61.

³³ *Ibid.*, str. 67.

³⁴ *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into The Origins of Cultural Change*, str. 22.

gardnog pokreta osećali su prezir prema masama (kao i boemi i dendiji), ali su „izvesni među njima – dadaisti, rani nadrealisti – pokušali da mobilišu svoje estetske kapacitete u revolucionarne svrhe kako bi spojili umetnost i popularnu kulturu“.

Kako bilo, avangarda gotovo da više nije mogla ignorisati sve veću kulturu „glavnog toka“, bilo da ju je prihvatila, odbacivala ili tražila treću opciju. Ona je bila proizvod fordizma, sistema kapitalističkog uređenja prikladnog za doba centralizacije, ogromnih fabrika i Fordovog modela T. U Sjedinjenim Državama, gde je „mit o granici i kauboju individualcu temelj društva, dvadeseti vek je sve više iziskivao da radnici žive u gradovima [kao i avangarda koja je bila uglavnom urbana] i praktično rade kao identični šrafovi mašinerije“.³⁵ Radnici u industrijalizovanim državama (naročito u fabrikama) morali su da odgovore na neumoljivo istovetne i dosadne zadatke usled pojave tejlorističkog upravljanja. Većina pripadnika avangarde živela je u gradovima, ali nisu pristajali da budu „identični šrafovi mašinerije“; uzimali su prestrašeno pred prizorom fordističkog automata i tražili utočište u jedinstvenom, ličnom ili autentičnom stilu. Osobiti načini na koje je modernizam oblikovao naše poimanje tih ideja bili su ključni za nastanak savremenog hipstera.

Bitnici, hipici, pankeri, hiphoperi, hipsteri

Nakon Drugog svetskog rata centar umetničkog sveta pomerio se iz Pariza u Njujork. Boemi, dendiji i pripadnici avangarde potekli su iz Evrope dok je većina budućih supkultura vodila poreklo iz Sjedinjenih Država, koje su iz Drugog svetskog rata izašle kao supersila kapitalističkog sveta. Bitnici nisu želeli da imaju ikakve veze sa prigradskom zabiti u koju se Amerika pretvorila pedesetih godina nakon Drugog svetskog rata. Usred makartijevsko-fordističkog konformizma, svojim pisanjem i načinom života obznanili su da odbacuju glavni tok i streme „autentičnosti“, koja je, od pedesetih naovamo, postala ključna tema supkulture. Bitnici su izrasli iz grupe njujorških pisaca.³⁶ Poput boema (i velikog dela avangarde) bitnicima nisu smetale prašina i prljavština. Oni su spajali visoko i prizemno tako da nije nikakvo iznenađenje što je Alen Ginzberg čuo božji glas³⁷ dok je masturbirao. Bitnici su pisali o drogama, slobodnoj ljubavi, homoseksualnosti, lutanjima, istočnjačkoj duhovnosti, tj., NE o roštilju u dvorištu prigradskih porodica ili sličnim temama.

Takođe u Njujorku, slikari apstraktnog ekspresionizma stekli su slavu zahvaljujući svojim ogromnim platnima s apstraktnim poljima boja i „bili odlučni u želji da ospore stav po kojem umetnost mora biti u službi literature, da umetnost mora da ilustruje“.³⁸ Slike Džeksona Poloka nastale tehnikom prskanja podrazumevale su da on prikupi svoju „autentičnu“ energiju,³⁹ stane iznad platna na podu i baca, prska i štrca boju po njemu. Drugi primer spajanja visokog i prizemnog, pored ostalog, jesu opušci i muve ispod nanosa boje na Polokovim slikama.

³⁵ *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*, str. 32.

³⁶ Alen Ginzberg, Džek Keruak i Vilijam S. Barouz.

³⁷ Kasnije je shvatio da je taj glas pripadao Vilijamu Blejku.

³⁸ Meg Wolitzer, "THE NEW SEASON/ART; How the Beat Esthetic Marked Its Time", *New York Times*, 10. septembar 1995, <http://www.nytimes.com/1995/09/10/arts/the-new-season-art-how-the-beat-esthetic-marked-its-time.html?pagewanted=all>.

³⁹ Iako nisam siguran da bi on to baš tako nazvao.

Takođe je važno, u kontekstu hipsterske estetike (uglavnom izvedene iz posleratne underground scene u Njujorku), što su apstraktni ekspresionisti „pomogli da se javna slika umetnika preobrati iz lika gospodina slikara u lepo nameštenom ateljeu u nešto gotovo proletersko“. Slika umetnika kao boema bila je utisnuta u maštu masa (koje su u Americi pedesetih godina bile prilično konzervativne). Nije sve baš mirovalo, međutim, čak ni u glavnom kulturnom toku. Dok je Elvis njihao kukovima i šokirao konzervativce, u Americi se rađao rokenrol. Nama je danas teško da zamislimo kako je nevinna muzika koju danas slušamo mogla da bude Satana muzika u to doba. Ali to je dobra ilustracija eksplozivne siline rokenrola.

Šezdesetih godina dvadesetog veka, jedan bitnik po imenu Nil Kasadi postao je član „Veselih spadala“, skupine protohipija na esidu predvođene piscem Kenom Kizijem. Ta komuna se opet povezala s različitim grupama poput „Andela pakla“ i benda *Grateful Dead*. Istovremeno je u toku bila britanska invazija (*Bitsi, Rollingstounsi* itd.) na Sjedinjene Države. Ti trenuci su, između ostalog, obeležili početak „šezdesetih“, perioda u kojem su mnogi mislili da je sve moguće. Do kraja šezdesetih toliko toga se promenilo da su jednolične pedesete delovale kao davna prošlost.

Novi studenti su preplavili univerzitete u Sjedinjenim Državama zbog posleratnog bebi-buma, zakona o ratnim veteranima i uspona srednje klase. Većina njihovih roditelja nikad nije studirala. Pre pedesetih je pohađanje ustanove višeg obrazovanja uglavnom bilo elitističko iskustvo. Okupljanje generacije odgojene u opreci s elitama na visokoškolskim ustanovama prizivalo je radikalne promene. To je, u kombinaciji s obiljem slobodnog vremena (u poređenju s ostatkom društva), udruženim snagama rokenrola i droga koje su menjale svest, te opšteg previranja u svetu, iznedrilo revolucionarna osećanja.⁴⁰

Postojala je opšta podela (ali s mnogo preklapanja) između Nove levice i kontrakture (grubo rečeno, na politički angažovane i „nezainteresovane“). Kontrakultura šezdesetih vrтела se, nesumnjivo, oko hipika, koji su tražili autentičnost. Iako su početkom šezdesetih dovođeni u vezu s urbanim okruženjem, kako se ta decenija bližila kraju hipici su sve više težili da se sjedine s prirodom. Hipici su preuzeli brojna načela od bitnika. Mnogi bitnici su prihvatili hipi pokret (Alen Ginzberg je preuzeo ulogu njegovog svojevrsnog kuma); ali neki su, poput konzervativnog Džeka Keruaka, mrzeli hipike i protivili im se. Rokenrol, slobodna ljubav i droge bili su kombinacija koja je dala „psihodeliju“. „Proširi svoj um!“⁴¹ kao da je bila glava tema. Druga je bila „Jebeš gazdu“. Mnogi su to tumačili kao potrebu da se stari sistem zameni novim, boljim. Dok je to Novoj levisi bio mig da preduzme akcije poput protesta protiv rata u Vijetnamu (i drugih kolonijalnih ciljeva), pobune protiv rasne segregacije (bar u Sjedinjenim Državama) i borbe da se sruši kapitalizam, kontrakultura je pokazala

⁴⁰ („Više obrazovanje u Americi... pretrpelo je dijalektički zaokret negde oko 1980 – do danas najviše tačke klasne mobilnosti u SAD – kad su se univerziteti pretvorili iz glavnih pokretača egalitarizma u primarna sredstva proizvodnje klasnih privilegija. Svi pričaju, s pravom, o nekontrolisanom porastu cene zdravstvenog osiguranja u Sjedinjenim Državama, ali ako je inflacija cene zdravstvenog osiguranja od 1980. naovamo premašila 400 posto, treba reći da je cena univerzitetskog obrazovanja skočila, prema nedavnom proračunu, za neverovatnih 827 posto.“) Kunkel, Benjamin. „Into the Big Tent“, prikaz *Valences of the Dialectic*, Fredric Jameson, *London Review of Books* 32 br. 8 (2010): 12–16, <http://www.lrb.co.uk/v32/n08/benjamin-kunkel/into-thebig-tent>.

⁴¹ DMT-om, budizmom itd.

daleko veće zanimanje za iskorenjivanje protestantske etike (štednja i ustezanje od trenutnog zadovoljstva) i krenula protiv dominantne kulture glavnog toka.⁴² I jednom i drugom pokretu bila je bliska ideja prihvatanja sadašnjosti – za Novu levicu to je značilo stvaranje novog sveta odmah tako što će se promeniti političko-ekonomski sistem. Kontrakulturi je, u međuvremenu, bilo dovoljno da razmišlja o uživanju u sadašnjem trenutku; štednja i čekanje bili su i te kako *passé*. Mnogi sledbenici kontrakulture smatrali su da je promena „sistema“ pokušajima revolucionisanja ekonomskog ili političkog sistema traćenje vremena; nisu videli ništa čudno u stavu da će, primera radi, uzimanje esida zapravo doneti promenu.

Hipici su bili deo mnogo šireg „kontrakulturnog i antimodernističkog pokreta [...] antagonističkog prema opresivnim karakteristikama naučno utemeljene tehničko-birokratske racionalnosti koja je poticala od monolitnih korporativnih, državnih i drugih oblika institucionalizovane moći“.⁴³ Bio je to pokret koji je crpeo energiju iz jednog burnog perioda globalne klasne borbe, a čiji je „centar bio na univerzitetima, u umetničkim institucijama i na kulturnim marginama života velikih gradova“. Taj pokret se „prelio na ulice i svoj vrhunac doživeo u vidu neizmernog talasa buntovništva koji je kulminirao u Čikagu, Parizu, Pragu, Meksiko Sitiju, Madridu, Tokiju i Berlinu tokom svetskih previranja 1968“. „Premda je mnogo toga ostvario, naročito na nivou svakodnevnog života“, taj pokret je doživeo „neuspeh, bar prema vlastitim merilima“. Do sredine sedamdesetih već je bilo jasno da je revolucija stala ili uminula u najvećem delu sveta. Taj neuspeli pokret „mora se posmatrati [...] kao kulturni vesnik proisteklog zaokreta ka postmodernizmu. Negde između 1968. i 1972. [...] postmodernizam se pojavio kao potpuno zaokružen iako nekoherentan pokret“. Radovi modernista su do šezdesetih već postali deo kulturnog kanona zbog čega je delovalo (mnogima) da su se ona priklonila „sistemu“. Vreme je bilo za nešto drugačije.

Postmodernizam je bio znak da se događa nešto veoma značajno – još jedno veliko gibanje u okviru kapitalizma. Nakon Drugog svetskog rata mnoge promene, poput „dekolonizacije i neokolonizacije [...] pojave velikih multinacionalnih korporacija, širenja biznisa u područja koja su se dotad smatrala trećim svetom“⁴⁴ i pojave novih tehnologija (naročito u oblasti komunikacija), kulminirale su u takozvanom poznom kapitalizmu (ili postfordizmu). U razvijenim zemljama, pretežno industrijske privrede transformisale su se u „postindustrijske“ privrede, zasnovane na uslugama i finansijskom sektoru. Sve više dece moralo je da studira kako bi obavljalo te poslove, često tek nešto malo bolje od „radničkih“ činovničkih poslova, usled čega je nastao ogroman broj ljudi s „viškom obrazovanja“. Važna je i, kako se to danas zove, „globalizacija“ kao deo poznog kapitalizma. Postmodernizam je, dakle, naziv za kulturne promene koje su se odigrale paralelno s prelaskom iz imperijalističkog kapitalizma u pozni kapitalizam. „Ekonomska priprema za postmodernizam ili pozni kapitalizam počela je pedesetih godina [...]. Iz perspektive kulture, međutim, njegov preduslov se može naći [...] u neizmernim sociološkim i psihološkim transformacijama šezdesetih, koje su zbrisale velike segmente tradicije na mentalitetskom nivou“.

⁴² Ni ova podela nije apsolutna budući da je bilo mnogo preklapanja. Razliku koju uspostavljam treba koristiti samo kao konceptualno sredstvo.

⁴³ *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into The Origins of Cultural Change*, str. 38.

⁴⁴ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), str. xx.

Obilje je skepticizma u okviru modernizma, ali „osobina postmodernizma koja najviše zapanjuje“ jeste „njegovo potpuno prihvatanje efemernosti, fragmentarnosti, diskontinuiteta i haotičnog [...]. Postmodernizam ne pokušava da ga prevaziđe, osujeti, niti čak definiše ‘večne i nepromenjive’ elemente koji počivaju u njemu. Postmodernizam pliva, čak uživa, u fragmentarnim i haotičnim strujama promene kao da samo one postoje“.⁴⁵ Metanarativi⁴⁶ su razbijeni u paramparčad, samo da bi se napravilo mesta za nove, implicitne (a stoga i nevidljivije) metanarative. Nije teško uočiti kako reakcionarna vremena proizvode takvu misao – neuspeh šezdesetosaša mnoge je pretvorio u ogorčene cinike.

„Sistem“ je apsorbovao kontrakulturu i istovremeno je prevodio u glavni tok, u dotad neviđenoj meri; gledanje filma *Sluđeni i zburjeni*⁴⁷ nanovo dokazuje da je kapitalizam „najelastičniji i najprilagodljiviji vid proizvodnje koji se dosad pojavio u istoriji ljudskog roda“.⁴⁸ On guta pobunu i vraća je u vidu konformiteta (zajedno s profitom) s neviđenom lakoćom. Pored poziva na uspostavljanje demokratskijeg ekonomskog sistema ili smanjivanje vojnog industrijskog kompleksa na svetskom nivou, liberalni kapitalizam je apsorbovao većinu revolucionarnih zahteva iz šezdesetih (na svoj način, naravno!) bez većih problema. Hoćete da pušite travu? Čitajte časopise posvećene travi poput *Haj tajmsa* (*High Times*), kupujte rizle, ali nemojte da vas neko uhvati! Slobodna ljubav? Nikakav problem, a može da bude još zabavnija sa seksualnim igračkama! Žene hoće jednakost? Što da ne, dobro bi nam došlo još potencijalno produktivnih radnika.⁴⁹ Postmodernizam predstavlja situaciju u kojoj je „estetska produkcija danas postala deo proizvodnje robe još šire uzev – frenetična ekonomska nužnost da se proizvode novi talasi neprestano naizgled nove robe (od odeće do aviona), sa sve većim stopama obrta, danas pripisuje sve bitniju strukturnu funkciju i poziciju estetskoj inovaciji i eksperimentisanju“.⁵⁰ Kultura je bila sve važnija za stvaranje profita. Poređenje pariske umetničke scene iz sredine 19. veka s njujorškom umetničkom scenom osamdesetih godina 20. veka lepo ilustruje tu tezu – „oko dve hiljade umetnika koji su delovali u Parizu i okolini sredinom 19. veka, sa 150.000 umetnika sa profesionalnim statusom u oblasti Njujorka, čija dela su izložena u otprilike 680 galerija i koji su stvorili više od 15 miliona umetničkih dela u jednoj deceniji (u poređenju sa 200.000 dela s kraja 19. veka u Parizu)“.⁵¹ Ovo je samo jedan primer nečeg još šireg, na primer u Sjedinjenim Državama:

Tokom najvećeg dela veka proporcionalna stopa rasta ove populacije bila je postojana, ali nimalo spektakularna – sve do 1970. Dakle, od 1900. do 1970. broj umetnika, pisaca i izvođača na 100.000 stanovnika u Sjedinjenim Državama porastao je sa 267 na 385, što je porast od 44 posto. Ta razmera je 1999. skočila na 900 umetnika na 100.000 stanovnika, što je porast od 237

⁴⁵ *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into The Origins of Cultural Change*, str. 44.

⁴⁶ Priča o pričama, globalni ili sveobuhvatni okvir iz kojeg treba razumeti svet (dva važna primera protiv kojih se postmodernizam bunio jesu marksistička i frejdovska misao).

⁴⁷ Film Ričarda Linklejtara iz 1993. smešten u 1976, u jednu srednju školu u predgrađu Ostina u Teksasu.

⁴⁸ Frederic Jameson, „Five Theses on Marxism“, *Monthly Review* (april 1996), 47(11): 1–10.

⁴⁹ Što ne znači da je feministički projekat završen (pored mnogih drugih zahteva iz šezdesetih).

⁵⁰ *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 4–5.

⁵¹ *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into The Origins of Cultural Change*, str. 290. (Iako je Pariz u to vreme imao više od 2,5 miliona stanovnika u poređenju sa sedam miliona Njujorčana, Njujork i dalje ima veću umetničku produkciju po glavi stanovnika.)

*posto za samo tri decenije. U apsolutnom smislu, broj umetnika, pisaca i izvođača porastao je sa 791.000 u 1970. godini na gotovo 2,5 miliona 1999.*⁵²

Takođe, „od 1973. novac se ‘dematerijalizuje’, u smislu da više nema formalnu ili opipljivu vezu s plemenitim metalima [...] ili bilo kakvom drugom opipljivom robom“. Usled toga je „kursna vrednost različitih valuta u svetu“ „izuzetno nestabilna. Pravo bogatstvo se može izgubiti ili jednostavno steći ukoliko se raspolaže odgovarajućom valutom u odgovarajućim fazama“.⁵³ U tom postmodernom i poznokapitalističkom okruženju, „novac je stoga postao beskoristan kao dugoročno sredstvo akumulacije [...]. Bilo je potrebno naći alternativne načine da bi se uspešno očuvale vrednosti [...]. Kupovina Degaove ili Van Gogove slike 1973. zasigurno bi bila daleko najbolja investicija u smislu dobiti kapitala“.⁵⁴

Dejvid Harvi je zaključio da se „može tvrditi kako su porast umetnosti [...] i intenzivna komercijalizacija kulturne produkcije otprilike od 1970. tesno povezani s pokušajima da se nađu alternativni načini očuvanja vrednosti pod uslovima gde su uobičajeni novčani oblici deficitarni“.

Kultura je po mnogo čemu bila sredstvo oporavka profita u opadanju u tradicionalnoj proizvodnji jer je „poslednjih godina snažan akcenat stavljen na nalaženje načina da se jednostavna proizvodnja dobara i usluga zaobiđe u sticanju profita“.⁵⁵ Došlo je do

*zaokreta od potrošnje dobara ka potrošnji usluga – ne samo ličnih, poslovnih, obrazovnih i zdravstvenih, već i onih poput zabave, spektakla, događaja i razbibrige. Premda je teško proceniti „životni vek“ tih usluga (poseta muzeju, odlazak na rok koncert ili u bioskop, pohađanje predavanja u zdravstvenim klubovima), on je daleko kraći od trajanja automobila ili mašine za pranje veša.*⁵⁶

Naravno, taj zaokret ka potrošnji usluga podrazumevao je i želju za autentičnim iskustvima. (Zašto biti potrošač kao i svaki drugi?) Da bi ubrzali vreme zamene opipljivih dobara, proizvođači su ih učinili „potrošnijim“. Još jedna velika promena u potrošnji bila je:

*Mobilizacija mode na masovnim (nasuprot elitnim) tržištima [koja su] obezbedila sredstvo da se ubrza tempo potrošnje ne samo odeće, ukrasa i dekoracija, već širokog pojasa životnih stilova i rekreativnih aktivnosti (slobodno vreme i sport, stilovi popularne muzike, video-igre i dečje igre, i slično).*⁵⁷

Kako su sedamdesete odmicala, bilo je sve jasnije da su mnoge supkulture ušle u institucionalne okvire. Mejnstrim muzika se pretvorila u naduti leš u poređenju sa scenom životnih šezdesetih (glam-rok i prog-rok su očiti primeri te promene). Jednoj nadolazećoj grupaciji, kasnije poznatoj pod nazivom pankeri, to je bilo potpuno neprihvatljivo stanje stvari. Oni su bili deo postmodernog zaokreta u muzici, pored još dva važna žanra – hip-hopa i tehna.

⁵² *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*, str. 65.

⁵³ *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into The Origins of Cultural Change*, str. 297.

⁵⁴ *Ibid*, str. 298.

⁵⁵ *Ibid*, str. 163.

⁵⁶ *Ibid*, str. 285.

⁵⁷ *Ibid*, str. 285.

„Pank se kao supkultura pojavio da bi se borio [...] protiv normalizacije same supkulture, pomoću [...] novih oblika socijalne kritike i stila.“⁵⁸ Pripojivši se sirovom i visceralnom, pank je težio da bude totalna negacija svega što je sistem predstavljao, što je sad podrazumevalo i hipike: „Srž ranog panka bio je proračunati bes. Bio je to bes usmeren na establišment [...] navodno blagu pobunu hipi kontrakture [i] komodifikaciju rokenrola.“⁵⁹ „Uradi sam“ je ključna formula svega što je pank predstavljao. Jebeš korporativne izdavačke etikete. Razvali se,⁶⁰ prži pesme s tri-četiri akorda. Da zvuči kao nešto što bi svako mogao da uradi, ali u tome je poenta. Engleski pank je pokrenula „omladina radničke klase koja je negodovala zbog propasti privrede i sve veće nezaposlenosti, obrušivši se na licemerje bogatih i odbacivši ideju reforme“.⁶¹ Taj pank je nastao usled materijalne nemaštine za razliku od ranog američkog panka, koji je uglavnom bio „pokret mladih srednje klase i reakcija protiv dosade u kulturi glavnog toka“. Gde god da su se nalazili, pankeri nisu želeli na kraju da se prodaju poput hipika i drugih supkultura pre njih. „Obećali su da će izgraditi scenu koju neće biti moguće preuzeti [i] apsorbovati]. Ideja je bila da pankerski bes, zadovoljstva i ružnoća idu preko granice prihvatljivog za kapitalizam i buržoazijsko društvo. Pank je trebalo da bude nedodirljiv, nepoželjan i van kontrole.“ U svetlu prethodne istorije, činjenica da je to „obećanje“ bilo nemoguće održati ne bi trebalo da iznenađuje.

Zamislite kapitalizam kao tigar-ajkulu, koja može „pojesti gotovo sve, od kornjače do ptice, kao i druge ajkule i ribe. Pored uobičajenog plena, one jedu čak i otpad poput guma, eksera ili automobilskih tablica, kako je zabeleženo ispitivanjem sadržine njihovih stomaka“.⁶² Zato su tigar-ajkule „stekle reputaciju ‘strvinara’ i smatrale se primitivnim. A u suštini, upravo ih njihova raznovrsna prehrambena paleta i jedinstveni mehanizam žvakanja prikazuje u drugačijem svetlu jer navodni nedostatak specijalizacije kod njih ukazuje na mnogo viši stupanj razvoja. Tigar-ajkule su posebne jer se hrane plenom širokog spektra umesto da se usredsrede na specifičan tip plena“. Za kapitalizam nema suštinske razlike između prodaje Šanelovih haljina i prodaje iscepane pankerske odeće. Ta ravnodušnost ga i čini veoma prilagodljivim. Kapitalizam, najzad, nije imao nikakvih problema da pretvori pank u profitabilno preduzetništvo. Mnogi smatraju da je pank nastao 1975. ili 1976; već 1978. bend *Crass* je objavio: „Pank je mrtav.“

Pokreti kao što su hardkor pank i postpank pokušali su da se suprotstave komercijalizaciji panka. Hardkor pank je, takođe, bio reakcija na novi talas, pokret koji je nikao uz pank (zapravo, jedno vreme oba su bila deo iste scene). Novi talas je imao pitkiju i uglađeniju teksturu od panka, podrazumevao je složeniji pristup pisanju pesama, nije mu smetalo da petlja s veštačkim zvukom (upotrebom sintisajzera i ritam-mašina, primera radi) i doživeo je veći neposredni komercijalni uspeh. Novi talas, hardkor pank i postpank iznedrili su „indi“,⁶³

⁵⁸ Dylan Clark, „The Death and Life of Punk, The Last Subculture“, *The Post-Subcultures Reader*, ur. David Muggleton i Rupert Weinzierl, (Oxford and New York: Berg Publishers, 2004), str. 223.

⁵⁹ *Ibid*, str. 225.

⁶⁰ Sem ako ne pripadaš pokretu strejt-edž.

⁶¹ *Ibid*, str. 225.

⁶² E. K. Ritter, „Fact Sheet: Tiger Sharks“, Shark Info, http://www.sharkinfo.ch/SI4_99e/gcuvier.html.

⁶³ Indi [engl. *Indie*] je skraćeno od engleske reči/fraze *independent(ly owned)* [nezavisan, odnosno u nezavisnom vlasništvu], hmmm molim? (Primeri bendova: *Sonic Youth, Dinosaur Jr., the Meat Puppets*,

koji podrazumeva mnogo različitih stilova, ali se može sumirati kao postpunk pokret koji kombinuje boemsku i pank estetiku, držeći se čvrsto koncepta „uradi sam“. U hipsterskoj estetici, ta ista ideja (bilo da je zaista realizovana ili samo odglumljena) ima centralno mesto. Privrženost principu „uradi sam“ navodno je u suprotnosti s mejnstrimom, ali ako se bolje pogleda, vidi se da je on u celom glavnom toku. Mark Zuckerberg, milijarder i suosnivač Fejsbuka, navodno sam kolje životinje čije meso jede kako bi više cenio život životinje koja mu daje hranu. „Sam svoj majstor“ prodavnice kao što su *Houm dipo (Home Depot)* ili *Louz (Lowe's)* rado nude sliku o sebi kao mestu gde se može naći alat i drugi artikli za samostalno majstorisanje. A kad ste poslednji put kupili komad nameštaja iz *Ikee*, a da ga niste morali sami sklopiti?

Većina indi bendova držala se beskompromisnog i kompleksnog spram mejnstrim formi, koje su se, ako su i bile u upotrebi, ironično „citirale“, ali nikad ozbiljno primenjivale. Indi muzika je to smatrala autentičnim, za razliku od neautentičnog mejnstrim đubreta. Kao primer se može navesti upotreba niskokvalitetnih tehnika snimanja, koje su se namerno koristile da bi se pesme snimile u nižem kvalitetu zvuka od uobičajenog. To se može uporediti sa sklonošću hipstera ka modi nošenja otrcane i stare odeće; ako postoji muzički pokret koji se povezuje s hipsterima, onda je to svakako indi.

Sasvim je moguće, međutim, da neki hipster ne voli indi muziku. Neki mogu da slušaju hip-hop, primera radi. Ako je pank bio pretežno belački, onda je hip-hop uglavnom crnački (i, u manjoj meri, latino). Nastao je u propalim „nedodijama“ koje se Amerika većito pravila da ne vidi – getima gradskih blokova. Kad se hip-hop pojavio u Južnom Bronksu i Gornjem Menhetnu u Njujorku sedamdesetih godina, „gradski blok“ je uglavnom bio termin za katastrofalno siromašne (pretežno) crnačke i latinoameričke delove grada. Da bi se nečim bavili, klinci iz tih krajeva počeli su da repuju, igraju brejkdens i pišu grafite. Kasnije su te tri aktivnosti kanonizovane kao tri elementa hip-hopa. Za razliku od panka, hip-hop nije doživljavao komodifikaciju kao veliki problem; u stvari, nijedan drugi muzički žanr nije slavio konzumerizam kao hip-hop.⁶⁴ Izbor Ronalda Regana za predsednika 1980. doživljen je kao kvazipošast u gradskim blokovima širom Amerike. Hip-hop je dao savršenu muzičku pozadinu neoliberalizmu, svetskom ekonomskom i političkom sistemu kojem je Regan pripadao: „Retko je ko očekivao uticaj koji će neoliberalizam i hip-hop imati [...]. Ali za samo deset godina hip-hop će postati dominantan oblik pop muzike na svetskom nivou, a neoliberalizam će promeniti političku/ekonomsku klimu.“⁶⁵ I hip-hop i neoliberalizam stavljaju „naglasak na 'budimo realni'. Neoliberalizam se pojavio odredivši se spram, kako ga je označio, nerealnog i neodrživog plana socijalne zaštite i javne potrošnje“. Hip-hop je „disciplinovao opuštenost fanka i upakovao je u tvrd zvuk doboša na pločama legendarne hip-hop etikete *Tommy Boy* s početka osamdesetih. Kao da se, pod pritiskom novog strogog ekonomskog režima – Regan je postao predsednik 1981 – fank telo ukrutilo u falusno držanje repera [...] pogled repera bio je prikovan za ulicu [...] 'ulica' je postala šifra za sažeto osećanje realnosti.“

Husker Du, Pavement).

⁶⁴ Što ne znači da je cela scena bila ili jeste takva.

⁶⁵ Mark Fisher, „Mama said knock you out“, *New Statesman*, 2. jul 2009, <http://www.newstatesman.com/music/2009/07/hip-hop-record-rapper>.

A sad ono glavno – rođenje hipstera. Sama reč vodi poreklo iz tridesetih i četrdesetih godina dvadesetog veka, mada su se moderni hipsteri pojavili sredinom/krajem osamdesetih u Njujorku.⁶⁶ Promene u danas čuvenom Vilijamsburgu, delu Bruklina (odmah s druge strane reke, preko puta Menhetna), dobra su polazna tačka za praćenje većih promena među hipsterima. Taj deo Njujorka je prvobitno bio sirotinjski kraj bez industrije (uglavnom) naseljen latinoamerikancima. Umetnici su počeli da se doseljavaju tamo krajem sedamdesetih zbog niskih cena nekretnina. U to vreme je ekipa s Menhetna smatrala da život van Menhetna nije nimalo *cool*. Umetnici su, međutim, „golim rukama [...] obezbedili sebi vodoinstalacije, električne vodove i kanalizacione odvođe, i tako pretvorili prazne fabričke hale u lavirint sklepanih spavaćih soba i prostranih umetničkih ateljea“.⁶⁷ Ipak, „bila je otprilike 1979, a umetnici koji su bili prvobitni vlasnici još su svetlosnim godinama bili daleko od onih kojima je Vilijamsburg danas dom“.

Početak osamdesetih japi manija je harala zemljom. Ti „mladi urbani profesionalci“ odlučili su da ne žele da žive dosadnim životom u bogatim predgrađima; želeli su da žive u velikom gradu. Kako su se doseljavali, podigli su cene nekretnina i primorali kreativne ljude (kao i druge bez mnogo novca) da se presele u marginalne gradske četvrti, očigledno manje poželjna mesta u kojima je često vladao kriminal. Za mnoge starije hipstere, ključni antagonizam (pored opozicije hipsteri–mejnstrim) prerastao je u opoziciju hipster–japi (japiji su se svakako uvek smatrali delom glavnog toka). Još je onda veća ironija što će ti isti japiji održavati plamen sve veće kulturne sfere od koje su mnogi hipsteri zavisili i imati decu koja će na kraju doprineti porastu hipsterske populacije. Tradicionalne „antiurbane“ Sjedinjene Države polako su prihvatale urbano i bile sve znatizeljnije u pogledu dešavanja u gradu. Serije kao što su *Sajnfeld*,⁶⁸ *Prijatelji* i *Seks i grad* (sve slučajno smeštene u Njujorku) bile su veliki hitovi: „Devedesetih su se glavni modni trendovi za mlade – grandž, hip-hop i heroin šik – jasno prodavali kao organski iznikli iz ulične kulture.“⁶⁹ Početkom devedesetih termin hipster se „vratio [...], ponovo se koristio da opiše generaciju mladih srednje klase zainteresovanu za alternativnu umetnost i muzičku scenu“.⁷⁰ Ovaj put, ipak, nešto je bilo drugačije. „Umesto da stvore vlastitu kulturu, hipsteri su se zadovoljili pozajmljivanjem davnih trendova. Uzmeš babin džemper i naočare kao kod Boba Dilana, dodaš kratke farmerke, starke i limenku piva 'pabst' i bum – eto ga hipster.“ Sredinom devedesetih nije ih bilo mnogo, ali je njihov broj rastao; uglavnom su ih zvali „nezavisni“ ili „alternativni“.

Devedesete su „otpočele pomalo zabušantski budući da je celoj jednoj generaciji Amerikanaca rečeno da će verovatno biti prva koja neće dobaciti do zarade svojih roditelja. Budući da je Gazda sve žive otpuštao, što onda ne pustiti bradicu, juriti snove i zaboraviti

⁶⁶ Možda je bilo sličnih scena, ali samo je Njujork mogao da iznedri hipstere kakve imamo danas; Njujork je prvobitna hipsterska Meka. Moglo bi se, takođe, tvrditi da su se hipsteri pojavili krajem sedamdesetih.

⁶⁷ Denny Lee, „Has Billburg Lost Its Cool?“, *New York Times*, 27. jul 2003, <http://www.nytimes.com/2003/07/27/nyregion/has-billburg-lost-its-cool.html?pagewanted=all>.

⁶⁸ U stvari u trećoj epizodi pete sezone *Sajnfelda* („Naočare“), Elejn naziva Krejmera „hipsterskim pajserom“.

⁶⁹ *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*, str. 244–245.

⁷⁰ Dan Fletcher, „Hipster Subculture Ripe for Parody“, *New York Times*, 29. jul 2009, <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1913220,00.html>.

na odrastanje i zaradu?⁷¹ Krajem devedesetih ekonomija se oporavila i sve je „postalo drugačije. Realan novac nalazi put do sve mlađih osoba, i direktno ulazi u postdiplomski stil života obeležen polovnom robom“. Pojava hipstera početkom devedesetih, kad se sagleda u ovom svetlu, nije velika misterija.

Vilijamsburg je nastavio da se širi. Iv Sasman, video-umetnica koja se doselila u Vilijamsburg 1992, ubraja sebe u drugi talas pridošlica i kaže: „Štancaju ih na umetničkim akademijama i izbacuju na peron L linije. Ljudi koji sad žive u Vilijamsburgu otprilike su deseti talas [pisano 2003].“⁷² Početkom naredne decenije hipsterski pokret je već ušao u institucionalne okvire. Neki su u Vilijamsburgu „čak objavljivali da je [...] scena i zvanično gotova. U jednom članku iz 2003. vlasnik izvesnog kluba je prokomentarisao: ‘Vilijamsburg definitivno više nije alternativan [...]. Pre šest meseci Vilijamsburg je bio nesumnjivo u trendu [...]. Sad ga navode kao bezbedan kraj za fine ljude koji imaju dosadne poslove s normalnim radnim vremenom.’“ Nije ovo bio ni prvi ni poslednji put da se hipsteri proglaše mrtvim i da posle „ponovo uskrsnu“.

Bendovi kao što su *The Strokes*, *Modest Mouse*, *The Decembrists* i *Franz Ferdinand* bili su deo prevođenja hipsterstva u glavni tok (i „indi“ muzike uopšte). Zapravo, indi muzika je (premda obično njena „razvodnjena“ verzija) brzo postajala muzički izbor beloputih devojaka iz predgrađa. Početkom novog veka znatno je porastao broj mladih koji slušaju klasični rok i druge starije vrste muzike; možda je to znak koliko su se stvari promenile, a da mnogi nisu ni smatrali da je to nešto važno; ta pojava je, međutim, proistekla iz reakcije na *boy/girl* bendove i eru repera u šljaštećoj odeći – čisto, bestidno korporativno smeće. Kolektivno uranjanje u muziku ere njihovih roditelja (i stariju) svakako će doprineti da se pojavi mnogo novih hipstera u budućnosti. Hipsteri su često posećivali sajtove kao što je Pičfork medija (Pitchfork Media), koji su postali novi začetnici trendova. Sve je to bio deo mnogo većeg razvoja događaja, čiji je „zvanični“ početak bila „Bitka kod Sijetla“, odnosno protesti protiv skupa Svetske trgovinske organizacije u Sijetlu 1999. iz kojih se izrodio „antikorporacijski“ i „antiglobalizacijski“ pokret. Popularna knjiga Naomi Klajn *Ne logo* proučila je posledice trgovinskog „brendiranja“ Amerike (i ostalih delova kapitalističkog sveta) od osamdesetih godina dvadesetog veka kad je glavni tip reklamiranja postao „reklamiranje životnog stila“. Oglašivači su manje brinuli o reklamiranju proizvoda; sve više su svesno prodavali određen stil života. Na primer, nisi samo kupovao „getorejd“, već si mogao da budeš „kao Majk“.⁷³ Dok je mali deo pokreta bio antikapitalistički, njegov najveći deo bio je „antikorporativan“ i „antiglobalizacijski“ (i obično, još specifičnije, suprotstavljen brendiranju). Krajem devedesetih i početkom naredne decenije odeća kakvu je, na primer, pravila kompanija *Amerikan aparel* (*American Apparel*) ismejana je i proterana iz glavnih modnih tokova. Samo pet godina kasnije, svi su je nosili.

Usporu hipstera doprinela je i tehnološka revolucija nazvana Veb 2.0. Usled sve većih brzina širokopojasnog interneta, informacije (naročito multimedijalne) lako su se širile.

⁷¹ Rob Walker, „The Way We Live Now: 1-23-00; Fauxhemian Rhapsody“, *New York Times*, 23. januar 2000, <http://www.nytimes.com/2000/01/23/magazine/the-way-we-live-now-1-23-00-fauxhemian-rhapsody.html?pagewanted=all>.

⁷² „Has Billburg Lost Its Cool?“

⁷³ Majkl Džordan.

Deljenje fajlova je postalo moguće u velikom opsegu, a aplikacije kao što su Kaaza i BitTorrent omogućile su akumulaciju ogromnih količina muzike, filmova itd. Zajedno s povećanom upotrebom interneta, to je za posledicu imalo i devaluaciju mnogih vrsta specijalističkog znanja. Dobar ukus je i dalje bio važan, ali sad je svako mogao da poseti blog s „opskurnom“ muzikom i skine nešto „jedinstveno“. Slike su mogle lakše da se dižu na internet i dele, što je dovelo do uspona društvenih mreža kao što su Majspejs i Fejsbuk. Time je akcenat stavljen na imidž ili „spektakl“. Pošto su se sad ogromne društvene mreže mogle sagledati na jednom ekranu, sve je jači bio poriv da se pojedinac predstavi putem autentičnog ili jedinstvenog imidža. To, međutim, nije znatno drugačije od načina na koji imidž generalno funkcioniše u okviru poznog kapitalizma:

Usvajanje nekog imidža (kupovinom znakovnog sistema kao što je dizajnirana odeća ili pravi automobil) postaje osobito važan element u predstavljanju sebe na tržištu rada i, po istoj logici, postaje ključno u potrazi za individualnim identitetom, samoostvarivanjem i značenjem.⁷⁴

Iako je primer zastareo, „jedna kalifornijska firma proizvodi imitacije automobilskih telefona, istovetne pravima, i oni se prodaju kao alva populaciji koja očajnički želi da prisvoji takav simbol važnosti“. Ta vrsta okruženja zasnovanog na imidžu, spektaklu i sajtovima poput Majspejsa, bila je savršena za pozere, manje prefinjenu verziju hipstera. Estetika pozera je neukusan spoj emoa i hipstera. Njihov naziv označava jednu od njihovih glavnih karakteristika: „poziranje“ u skladu sa načelima scene i želja da se bude viđen, što im je zajedničko s hipsterima.

Hipsterski pokret je eksplodirao nakon 2005. Prekretnica je bila 2007. Hipsteri su pre te godine bili supkultura u sponu koja je zavređivala izvesnu pažnju mejnstrima; glavni kulturni tok će tek biti preplavljen hipsterskom estetikom.⁷⁵ Mediji su trenutno prepuni hipstera. Hipsteri su u reklamama, hipsteri su u televizijskim emisijama, hipsteri su u blokbuster filmovima itd. Kao da se Holivud kolektivno potrudio da prilagodi stil Vesa Andersona (izvrsnog hipsterskog/indi režisera) mejnstrim potrošačima.

Posledice se vide i u drugim supkulturama, kao i, šire gledano, u popularnoj kulturi. Primitite, na primer, promene u savremenoj muzici. Pevačice kao što su Lejdi Gaga i Keša predstavljaju hipstersku estetiku filtriranu kroz popularnu kulturu. U hip-hopu, reperi kao što su Kanje Vest i Lupe Fijasko bili su, na neki način, arhetipovi prožetosti veće kulturne sfere hipsterstvom. Lil Vejn, verovatno trenutno najpopularniji reper, počeo je da koristi audio-procesor autotjun⁷⁶ (ne samo on), peva i svira gitaru. Džej-Zi se u pesmi „D.O.A.“ obrušava na taj novi trenutak u rep muzici i uspeva da sažme dve godine promena u repu u nekoliko kratkih stihova, iz perspektive „puritanca“:

*This is anti autotune, death of the ringtone
This ain't for iTunes, this ain't for sing alongs...
You niggas' jeans too tight*

⁷⁴ *The Condition of Postmodernity: An Enquiry Into The Origins of Cultural Change*, str. 288.

⁷⁵ Bezbroj je pominjanja hipstera u popularnoj kulturi (na primer, samo na NBC-u): u petoj epizodi sedme sezone serije *Ofis* („Žaoka“), Dvajt naziva Džima mačohipsterom, što Džim, naravno, poriče; u 17. epizodi prve sezone serije *Zajednica* profesor fizičkog kaže Džefu da je hipster.

⁷⁶ Program koji može da deformiše ljudski glas tako da zvuči robotski (ali na ljudski način).

*You colors too bright, your voice too light...
You niggas singing too much
Get back to rap you t-paining too much*⁷⁷

Nije samo rep pretrpeo uticaj. Hipsterska kultura se razvila u širu globalnu silu koja je dala uniformnost različitim lokalnim scenama. Časopis *Vajs* (*Vice*), (nekad?) omiljen među hipsterima, dobar je primer te promene: „Kad je prvo izdanje stilizovanog i besplatnog *Vajsa* izašlo u Montrealu 1994, njegovi osnivači su teško mogli da zamisle da će četrnaest godina kasnije taj časopis pratiti 900.000 čitalaca na pet kontinenata. Imperija *Vajs* sad obuhvata lanac prodavnica odeće, izdavačku etiketu i televizijski kanal na internetu. Estetika tog časopisa imala je trajan uticaj na globalni [hipsterski] stil.“⁷⁸ Radnje poput *Amerikan aparela* munjevito su se proširile, povezavši tržne centre s ulicom. Ovo je dobar opis preovlađujućeg hipsterskog stila (2008):

Grupica modernih dvadesetogodišnjaka [iako su mnogi hipsteri stariji] dangubi uz predviđiva stilska obeležja: uske farmerke, helanke od pamuka i sintetičke, starinski bicikli bez brzina, stare karirane košulje, lažne naočare i marame kefije, koje su prvobitno nosili jevrejski studenti i protestanti sa Zapada u znak solidarnosti s Palestincima. Kefija je postala potpuno besmisleno modno obeležje hipstera. Majica s V-izrezom Amerikan aparela, pivo „pabst“ i cigarete „parlament“ simboli su i ikone radničke ili revolucionarne klase koje je hipsterstvo preuzelo i učinilo besmislenim.

Danas je jasno da su ti simboli „hipsterstva“ ključna roba glavnog toka. Reklo bi se da hipsteri trenutno idu (kao da je u „prirodi“ supkulture da išta drugo čini) ka nalaženju estetike koja će biti još odbojnija i štreberskija iz ugla mejnstrima; postavlja se pitanje koliko dugo hipsteri mogu da „zatežu sponu“ između ljubavi i nostalgije (i infantilnog), i jednako snažne težnje za starim (setite se blesave nove mode nošenja „babinih“ cipela) pre nego što ona konačno pukne.

(S engleskog preveo **Igor Cvijanović**)

⁷⁷ Jay-Z, „D.O.A. (Death of Auto-Tune)“, 2009, <http://www.azlyrics.com/lyrics/jayz/doadeathofautotune.html>. [Ovo je anti-autotjun, smrt tona zvona / Ovo nije za iTunes, nije za horsko pevanje / Crnčuge moje, farmerke su vam preuske / Glas preslab, boje prejake, / Crnčuge moje, pevate previše / Vratite se repovanju, peglate glas previše. (Prim. prev.)]

⁷⁸ „Meet the global scenester: He’s hip. He’s cool. He’s everywhere“, *The Independent*, 14. avgust 2008, <http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/meet-the-global-scenester-hes-hip-hes-cool-hes-everywhere-894199.html>.