

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Anita Hrestak

HIP HOP KULTURA IN SOCIALNI RITUALI

Diplomsko delo

Ljubljana, 2004

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Anita Hrestak

Mentor: Izr. prof. dr. Aleš Debeljak

HIP HOP KULTURA IN SOCIALNI RITUALI

Diplomsko delo

Ljubljana, 2004

1 UVOD	2
2 MLADINSKE SUBKULTURE	4
2.1 POJEM MLADINE, MLADOSTI IN PROSTEGA ČASA.....	4
2.2 SUBKULTURNI STILI.....	5
3 URBANI NEW YORK	9
3.1 TRGOVINA Z DROGO.....	10
4 OSNOVNI ELEMENTI HIPHOPA	13
4.1 GRAFITI.....	14
4.2 BREAKDANCE.....	17
4.3 MC IN DIDŽEJI.....	19
5 STARA ŠOLA RAPA (OLD SCHOOL RAP)	22
6 NOVA ŠOLA RAPA (NEW SCHOOL RAP)	25
7 VZHODNA, ZAHODNA OBALA	26
8 GANGSTA RAP	30
9 POLITIČNI OZ. SPOROČILNI RAP	32
10 POMEN TV IN VIDEO SPOTA ZA VZPON HIPHOPA	35
11 BELI RAPERJI	37
12 ŽENSKES V HIPHOPU	40
13 IMIDŽ HIPHOPOVSKE KULTURE	44
14 ŠIRITEV HIPHOPA IZ AVTOHTONEGA OKOLJA PO VSEM SVETU	49
15 HIPHOP V SLOVENIJI	53
16 SKLEP	55
17 SLOVAR	59
18 SEZNAM LITERATURE	60

1 UVOD

Odločitev za temo diplomskega dela je bila pričakovana, saj me je glasba od nekdaj neznansko zanimala in privlačila. Ves čas sem jo spremljala, s tem pa tudi nove in sodobne glasbene zvrsti. Po tej poti sem spoznala tudi glasbeni fenomen, znan pod imenom hiphop.

Naloga se začne z razmišljanjem o mladini in mladosti, saj je hiphopovska mladinska subkultura, torej povezana z mladino. Ker opredelitve mladosti in mladine določa vsakokratna družba v skladu s splošnimi značilnostmi družbe, ideologijo in potrebami, je mladina v bistvu socialno konstruiran družbeni sloj. Mike Brake, eden najpomembnejših angleških raziskovalcev mladinskih subkultur, mladost opredeli glede na starost in po njegovem mnenju je to obdobje med petnajstim in petindvajsetim letom. Brake tudi pravi, da sta mladost in mladina povezani z družbenimi spremembami in razvojem. V nadaljevanju se bom ustavila pri prostem času mladih. Prosti čas je tisti čas, ki mladini omogoča, da se podobno misleči družijo med seboj. »Osvobojeni od pritiskov in nadzora staršev ter šole so si mladostniki v tem svetu ustvarili svoj lasten svet« (Muršič, 1995: 33).

Ko se ozremo okoli sebe, bomo nedvomno opazili, da nas poleg drugih glasbenih žanrov hiphop obkroža povsod; od glasbenih programov, ki prikazujejo najnovejše zvezdnike, modnih pist, po katerih se sprehajajo manekenke, oblečene po zadnji ulični modi, trgovin s ploščami, v katerih že od daleč zagledamo oddelek s hiphopom, avtomobilov, iz katerih se sliši zadnja Eminemova pesem, klubov, v katerih didžej obvladuje dva gramofona in mešalko.

Hiphop ni samo glasba, kot številni mislijo. Hiphop kot kulturni fenomen po definiciji sestavljajo štiri komponente; grafiti, breakdancing, didžejanje in MC-janje, vsaka od omenjenih izraznih oblik pa je predstavljal svojevrsten odraz stanja v takratni ameriški družbi.

Pri hiphopu je razmerje med črno kulturo, socialnimi in ekonomskimi razmerami, seksualno in rasno politiko ter institucionalno politiko popularnih sfer zelo kompleksno in stalno spreminjajoče. Zatorej moje diplomsko delo ni vseobsegajoča analiza o hiphopovskem vplivu na popularne sfere. Selektivno raziskuje številne, nikakor pa ne vse, nenavadne socialne, kulturne in politične implikacije hiphopovske kulture. Za glavne raziskovalne teme sem si

izbrala: zgodovino hiphopa v razmerju do postindustrijskega urbanega New Yorka, socialno politiko, spolno politiko; posebno žensko rapersko kritiko moških.

Hiphop je kulturni fenomen, ki je konec sedemdesetih let najprej nastajal v New Yorku, približno tri desetletja pozneje pa si ga lastijo še Nemci, Italijani, Angleži, Španci, Francozi, Mehičani, Brazilci, Hrvati in tako naprej. Hiphop je morda res univerzalno izrazno sredstvo, toda podobno kot pri drugih svetovnih jezikih so se morali mladi nadebudneži, ki so prvič stopili za mikrofona, zateči k inovativnosti znotraj maternega jezika, da bi jim uspelo ustvariti posrečeno lirično mešanico. Vsaka lokalna različica svetovne hiphopovske kulture se je morala z ameriškimi vzorniki v mislih razviti posebej, zato Nemci rapajo po svoje, Japonci spet drugače, o tem sem spregovorila v poglavju o prenosu hiphopa iz avtohtonega okolja po vsem svetu. Tudi na sončni strani Alp se je rodil specifičen način zlaganja rim, in tako na koncu diplomskega dela sledi še poglavje o slovenskem hiphopu.

Hiphop je kultura ameriških črncev, iz katere je izšel rap. Najprej je imel hiphop štiri temeljne elemente: umetnost grafitov, breakdance, didžeja in MC-ja. Hiphop je življenjski slog, ki ima samosvoj jezik, način oblačenja, glasbo in mentaliteto, ki se venomer razvija ter spreminja.

Za hiphop se torej ni bati, saj je ena od najpopularnejših oblik sodobne glasbe, lomljeni ritmi pa bodo v naša ušesa vdirali še vsaj naslednja tri desetletja.

2 MLADINSKE SUBKULTURE

Mladost je obdobje preoblikovanja vrednot in idej ter odkrivanja lastnega odnosa do sveta (Brake, 1984: 35).

Pojem mladine je spremenljiv in je tesno povezan s spreminjajočimi se odnosi v družbi (Ogrinc v: Brake, 1984: 209).

Ekonomске in družbene spremembe so v povojnem obdobju prispevale k drugačnemu pojmovanju mladine. Mladost z vidika reprodukcije družbe zavzema obdobje prehoda od "reprodukcijskih odnosov, ki označujejo otroštvo, do produkcijskih odnosov, ki pripadajo odraslemu življenju"(Lentell v: Brake, 1984: 209).

Mirjana Ule pa mladost opiše takole:

Če otroštvo pripada področju naravnega in odraslost področju družbenega in kulture, potem mladost pomeni predvsem sam prehod iz narave v kulturo, obenem pa tudi reproducira razliko narava/kultura (Ule, 1995: 13).

2.1 Pojem mladine, mladosti in prostega časa

Muršič pojem mladine poveže s prostim časom. Prosti čas je tisto žarišče, v katerem se najdejo mladinske subkulture. Prosti čas je namreč mladini omogočil, da so se enakomisleči našli in družili med sabo. Ene je povezovalo zanimanje za glasbo, drugi so se našli v raznih oblikah športnih dejavnosti in športnega navijanja, tretji so se združevali v duhovnih in religioznih skupnostih, četrti so se povezovali v skupine za alternativno življenje in podobno. Osvobojeni od pritiskov in nadzora staršev in šole so si mladostniki v tem svetu ustvarili svoj lasten vzporedni svet. V katerem od teh kulturnih svetov bo posameznik odraščal, pa je odvisno od njegove avtonomne izbire in takšna avtonomna izbira kulturnega okolja je bistvena značilnost modernih družb (Muršič, 1995: 33).

Eden od najpomembnejših sociokulturnih habitusov, v katerih prihaja do vstopanja v globalno vas, pa so tiste mladinske subkulture, ki so povezane z glasbo.

Kadar je glasba oblika ustvarjalne prakse kake skupine ljudi, kadar je povezana s prepoznavnim načinom vsakdanjega življenja in ga podpira, predstavlja ključ za razumevanje celotne subkulture. Glasba predstavlja grozd, na katerem so različne jagode, kot so ples, imidž, slang, oblike druženja, vzorci vrednot (Tomc, 1989: 11).

Glasbene subkulture so od vseh druženj med mladimi najbolj razširjena oblika zabave. Že raziskava o ameriških mladostnikih Jamesa Colemana iz leta 1962 je potrdila, da je ravno glasba najbolj razširjena oblika zabave in da je bil rokenrol najbolj priljubljena glasbena zvrst. V zvočnih učinkih namreč mladi odkrivajo močan izvor zadovoljstva in resnično čutijo moč glasbene identitete. Od glasbe je bilo odvisno, v katere lokale so mladi zahajali, katere televizijske programe so gledali, katere revije so brali itd. (Frith, 1986: 201). Po raziskavi, ki jo je izvedel Frith leta 1972 v Keihleyju, v Angliji, je glasba pomenila 75 odstotkov mladinske kulture, in od samega kulta, v katerem je bil neki mladostnik, je bilo odvisno, kakšna glasba jim je bila všeč.

Glasbeni izbor je način, da se lasten položaj izrazi na prepoznaven način, kot tudi, da se istomisleči prepoznajo in družijo (Joksimović »in drugi«, 1988: 15), in tako kot obstajajo različne glasbene zvrsti, obstajajo tudi različni glasbeni okusi. Glasba je sredstvo za razlikovanje ene subkulture od druge, glasbeni okusi pa so, podobno kot oblačila, preprosto stvar sloga.

2.2 Subkulturni stili

Mladinske subkulture izražajo svojo drugačnost z »opaznim« stilom. S svojim osupljivim videzom skušajo simbolično izražati kritiko družbe, hkrati pa predstavljati področje umika za vse tiste skupine mladih, ki jim je bil onemogočen dostop do centrov družbene moči (Ule, 1996: 233). To pomeni, da se člani subkultur ne lotevajo eksplicitnih političnih akcij, vladajoči kulturi ne nasprotujejo odkrito, temveč z drugimi načini: s slogom oblačenja (imidžem), glasbo in celotnim načinom življenja. Stilsko izražanje političnega stališča je dvoznačno; po eni strani izraža realno nemoč mladih in s tem možnost vplivanja na njihovo prihodnost, za katero so zainteresirani, po drugi strani pa je ravno to stilsko izražanje nekakšna kulturna in politična inovacija, ki preseneti in pretrese oblasti bolj kot kakšna neposredna politična ali ideološko obarvana akcija (kot je to denimo storil punk konec sedemdesetih v Veliki Britaniji).

Pojav subkulturnega sloga je jasen. Po eni strani opozarja »pošteni« svet na svojo navzočnost in ob tem na lastna pleča prevzema nejasne sume, nelagoden smeh in zgražanje »poštenih

ljudi«, po drugi strani pa pravi pripadniki subkulture subkulturne stile pretvarjajo v ikone in z njimi označujejo svojo prepovedano identiteto (Hebdige, 1980: 14). Inovativnost mladinskih subkulturnih stilov torej ni samo v tem, da bi pri njih neka »simbolna dejanja« pomenila »prikrito kritiko« ideologije ali politike, temveč tudi v tem, da so povsem neposredna dejanja in posegi mlajših v javnosti (na primer grafiti, oblačila, glasba, žargon itd.) dobila simbolni pomen, ki je presegel njihovo neposredno politično in ideološko relevantnost (Ule, 1996: 233).

Brake zaokroženo sporočilnost subkulturnih slogov razčlenjuje na:

imidž; videz, podobo, ki ga oblikuje neka subkultura. V to spadajo opazne, razpoznavne in vidljive oznake, na primer obleka, frizura, nakit, okrasni dodatki, artefakti itd.;

način obnašanja; ki ga sestavljajo različna drža telesa, poze, način hoje, plesa. Vse to so prakse, v katerih se izraža skupinska pripadnost, in za katere si pripadniki prilaščajo specifična mesta, zbirališča, kot so na primer ulice, gostilne, plesišča itd.;

žargon; je specifičen jezik, ki ga pripadniki subkulture ustvarjajo in jim pomaga pri ločevanju od drugih – nepripadnikov.

V zvezi s subkulturnimi stili moramo poudariti specifično ustvarjalnost pri oblikovanju njihovih stilov. Proces nastajanja in oblikovanja nam pomaga pojasniti Levi-Straussov koncept «brkljarije» oziroma »bricolage«, na katerega je v svojih analizah mladinskih subkultur opozoril tudi Dick Hebdige. To je koncept vnovičnega razporejanja predmetov in njihove vnovične umestitve v kontekst, z namenom posredovati nove pomene (Clarke v: Brake, 1984: 69). »Gre za na videz kaotično mešanje različnih stilnih elementov v novo, za dominantno kulturo nenavadno in izzivalno povezavo« (Ule, 1995: 39). Stilni elementi subkultur izvirajo iz različnih predmetov vsakdanje rabe. Mladi vzamejo predmete, ki so na voljo in so običajni v vsakdanji potrošnji, iz njih pa potem kombinirajo, »zbrkljajo« nove predmetene pomene in jih iztrgajo iz njihovega prvotnega vsakdanjega konteksta (Ule, 1998: 41 in Ule, 1995: 39).

»Stilistični brkljač« uporablja širok spekter obstoječih predmetov (z določeno funkcijo in načinom uporabe) in jih nato postavlja v nove kontekste ter jim dodaja nove pomene. Tako nastajajo v mladinskih subkulturah novi osupljivi imidži, frizure, glasba, skratka pojavijo se nove subkulture na novem mestu, ki postane združevalno mesto neke subkulture. Prisvajajo si predmete iz vsakdanje rabe in jim dajejo nove pomene, nasprotne ustaljenim, jih medsebojno

kombinirajo in združujejo takšne, ki v splošni rabi sicer ne sodijo skupaj. Vse to je bistvo »brkljarije« in bistvo nastajanja novega subkulturnega sloga.

Hebdige kot primer brikolaža navaja spremembo edvardijanskega stila pri subkulturi »teddy boyev«. Podobno temu navaja še mode, ki so si kot pravi »bricoleurji prisvajali neke predmete iz vsakdanje rabe in jih nato postavljali v simbolično celoto, ki je služila za spodkopavanje njihovih prvotnih pomenov« (Hebdige, 1980: 103). Tako so si prisvajali zdravila, ki so se sicer v medicini uporabljala za zdravljenje nervoz, britanske zastave, prišite na umazane zimske jakne, pa so preoblikovali v spretno sešite sakoje. S takšnimi ali podobnimi načini brikolaža se srečujemo tudi pri drugih subkulturnih stilih, pri tem pa je bil najizrazitejši ravno pank.

Če nadaljujemo razpravljanje o subkulturnih stilih, ne moremo iti mimo pomena homologije v subkulturi. Paul Willis je bil tisti, ki je prvi uporabil izraz homologija v subkulturi (Hebdige, 1980: 111). Po njegovem mnenju obstaja med predmeti, njihovim namenom in obnašanjem skladnost ali homologija. Določen subkulturni stil ni le nekakšna preprosta zmes ločenih elementov, ampak gre za skupek vseh elementov, ki so združeni v simbolično celoto. Willis se ukvarja s homologijo med določenimi tipi stila, artefakti, skupinsko identiteto, glasbenimi oblikami, življenjskimi stili, subjektivnimi izkušnjami in vrednotami na primeru subkulture hipijev in motoristov (Hebdige, 1980: 111).

Tudi skinhedi so izvrsten primer simbolične skladnosti med posameznimi stilskimi elementi: čevlji, naramnice in kratko pristriženi lasje so sporočali ravno tisto, kar so želeli sporočiti: čvrstost, moškost in delavstvo (ibid.: 112). Ta primer nam jasno pokaže, kako na ta način simbolični elementi – obleka, videz, jezik, rituali, stili medsebojnega obnašanja, glasba, postajajo edinstveni z odnosi, situacijo in izkušnjo skupine (ibid.:112). Posebej pankerji so bili v pogledu homologije stilskih elementov izredno zanimivi in inovativni. Med razcapanimi oblekami, pogom, pljuvanjem, psovkami, sponkami, pasjimi ovratniki in brezdušnostjo je obstajal homologni odnos. »Pankerji so nosili obleko, ki je predstavljala oblačilni ekvivalent psovanju, obenem pa so psovali tako, kakor so se oblačili« (Hebdige, 1980: 112).

Za razliko od površnih mnenj, ki subkulturne stile vidijo kot zmedene in neurejene forme, analiza pokaže da so ti elementi resnično skrbno izbrani in da so v večplastnem odnosu do drugih elementov. Čeprav je subkultura tista, ki obstaja poleg vseobsegajoče razredne kulture,

je ravno subkulturni stil tisti, ki loči določene pripadnike razreda od preostalih. Subkulturni stil projecira imidž, ki kaže na drugačno kulturno rešitev od rešitev, ki se jih poslužujejo drugi (Brake, 1984: 69). »V dosedanji zgodovini rockenrola so se vselej pojavljali novi stili in z njimi povezane subkulture« (Tomc, 1989: 25). Vsaka od njih je bila nekako kritična, šokantna, inovativna. Kljub vsemu pa je subkulture doletela tragikomična usoda v trenutku, ko jih je odkrila industrija prostega časa. Postopno se je marginalni stil spremenil v vsakomur dostopno blago (Tomc, 1989: 25). S tem je subkultura izgubila tisto identiteto, ki jo je prej tako silovito ločevala od drugih. Svojo specifično identiteto je izgubila na dva načina – z asimilacijo v dominantni svet in s tem, da je subkulturi uspelo narediti lastno subkulturo za dominantno. Pojavila se je nevarnost komercialne inkorporacije – tega, da bi se življenjski stil spremenil v vsakomur dostopno blago in da bi bila subkultura orošana svoje avtentičnosti in sporočila, skratka mrtvaški zvon zadoni subkulturi v trenutku, ko ta postane normalna.

3 URBANI NEW YORK

Postindustrijske razmere urbanih središč v Ameriki odražajo skupek globalnih sil, ki še naprej oblikujejo sodobno urbano prestolnico. Rast multinacionalnih telekomunikacijskih mrež, globalna ekonomska konkurenca, velika tehnološka revolucija, oblikovanje novih mednarodnih delitev dela, naraščajoča moč financ v primerjavi s produkcijo in novi migracijski vzorci iz tretjega sveta so prispevali h gospodarskemu in socialnemu prestrukturiranju urbane Amerike: narasla je brezposelnost, povečal se je pritisk na skupnostne lokalne institucije, zmanjšale so se možnosti za socialno mobilnost. Povečal se je razpon med revnimi, ki so postajali čedalje revnejši, in bogatimi, ki so postajali čedalje bogatejši, in so bili v svojem bogatenju vse manj omejeni.

V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so mesta v ZDA izgubljala zvezne donacije za socialne potrebe. To je bilo še posebej opazno v New Yorku leta 1975, ko je zaradi veta predsednika Forda na zvezne donacije New Yorku mesto skoraj bankrotiralo. Mesto je naposled sicer dobilo zvezna posojila, vendar je mnogo mestnih uradnikov izgubilo službe, socialne in javne službe pa so morale hudo omejiti svoje dejavnosti. Vse to je bilo del večjega trenda neenake distribucije dobrin v ZDA. V New Yorku, denimo, so bili v tej neenaki delitvi še najbolj prizadeti črnci in špansko govoreči prebivalci.

New York so pestile težave glede stanovanjske politike in gospodarstva. Večina prebivalstva je prešla iz razreda visokih plač v razred nizkih plač. Manjšina prebivalcev pa je vse bolj bogatela. Bogata manjšina je postajala vse bolj »bela«, revna večina pa vse bolj »črna« ter špansko govoreča. Z drugimi besedami: v New Yorku so se pojavile tri prevladujoče družbene skupine. Prva so bili moški profesionalci in menedžerji, ki jim sledi skupina belih ženskih in črnih oziroma špansko govorečih uslužbencev, in končno, špansko govoreči in azijski delavci v produkciji. Takšna delitev ustreza prvi skupini, ki pravzaprav ustvarja velikanske razlike v ekonomski razdelitvi premoženja v New Yorku (Rose, 1994: 28,29).

Tudi znanje in informacije so porazdeljeni v škodo nižjih oziroma »nebelih« slojev. Priseljenci so plačali najvišjo ceno te nepravične razdelitve: njihove skupnosti so izpostavljene brezobzirnim arhitektom, kriminalu, odlaganju strupenih odpadkov, pojavljanju centrov za odvajanje od drog, neustreznim mestnim uslugam in transportu.

Tako je denimo južni Bronx, ki slovi kot dom hiphopovske kulture«, prizadela rasno pristranska arhitekturna politika v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ki je porušila stabilne večrasne soseske v tem delu New Yorka, kar je bilo še posebej v škodo črnega in portoričanskega prebivalstva.

Kritičnega položaja Bronxa in nekaterih drugih newyorških četrti se je, kot kaže, ameriška javnost zavedela šele leta 1979, ko se je v New Yorku zgodil veliki izpad električne energije in so revni in nezadovoljni nižji sloji prebivalstva priložnost izkoristili za množično ropanje trgovin. Južni Bronx je tako, tudi delno neupravičeno, v ZDA postal simbol izgubljenega upanja in družbenega razkroja. Kazalo je, da je Bronx izgubil življenjsko energijo in vitalnost (Rose, 1994: 33).

Toda ravno v tem delu sveta so mladi ljudje, ki so izhajali iz etničnih skupin, ki so zaradi socialne izolacije, ekonomske krhkosti, medijske ignorance in krčenja socialnih institucij našle svoj dom v južnem Bronxu, razvili ustvarjalno in agresivno kulturno povezavo, ki se je izkazala kot izredno napredna in moderna – kulturo hiphopa.

3.1 Trgovina z drogo

Gibanje za zaščito človekovih pravic je v ZDA omogočilo številnim črncem, tako odvetnikom in zdravnikom kot tudi običajnim uslužbencem, da so se lahko preselili iz tradicionalnih črnih sosesk in se pomešali z belim prebivalstvom. Na drugi strani pa so se črne soseske zato spremenile v geta nižjega črnega sloja, ki teh sosesk zaradi materialnih pogojev seveda ni mogel zapustiti. Hkrati je v teh soseskah vse bolj cvetel kriminal; predvsem tisti, povezan z drogami.

Vdor drog (predvsem heroina) je bil delno povezan z mafijo, delno pa so jih priskrbeli črnski vojni veterani iz Vietnama ob vrnitvi domov. Droge so skupnosti ameriških črncev destabilizirale bolj kot katera koli oblika odvisnosti ali kriminala poprej. Še najbolj destruktivna oblika odvisnosti do tedaj je bil alkohol, ki pa je bil med ameriškimi črnici stalnica, odkar so se v 19. stoletju priselili na sever. Nekatere oblike kriminala v času pred vdorom drog so bile, kot kaže, na nek način celo na videz funkcionalne. Tako so, denimo, pobiralci vplačil za loto ljudem omogočali sanjarjenje o glavnem dobitku in s tem vzdrževali

socialni mir med ameriškimi črnici, zvodniki pa so posebej mačizem in kljub svoji umazani obrti uživali določeno stopnjo spoštovanja, celo ugleda mladih moških črncev (Nelson, 1998: 35–37).

V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so se v nekaterih ameriških mestih (Chicago, Washington, New York) razrasli heroinski imperiji ameriških črncev z izredno obširnimi omrežji. To je zrušilo oziroma zamajalo tedaj monopolne kriminalne imperije Italijanov in Ircev. Poleg tega je masovna popularnost heroina zrušila mit o romantičnosti droge, saj je stil življenja odvisnikov postal tudi javno moteč ter vse bolj očitno navzoč in opazen na ulicah. K temu je prispevala tudi politična in policijska korupcija. Republikanski antisocialni politični programi so položaj ameriških črnskih skupnosti seveda še dodatno poslabšali. Obstajajo celo teorije o zaroti, po katerih naj bi CIA in FBI pomagali pri vnosu heroina v črnske skupnosti, da bi se tako postavili po robu gibanju za zaščito človekovih pravic. Kot kaže uspešno, saj je središče problematiziranja črnških ameriških skupnosti postala droga in ne enakopravnost (Nelson, 1998: 37–39).

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja je uporaba heroina upadla: nadomestila ga je cenena različica LSD, Angel Dust, ki je vse bolj vstopal tudi v zgodnjo hiphopovsko kulturo kot ustvarjalna spodbuda.

Toda šele crack, kokainski derivat, je postal droga, ki so jo mediji močno povezovali s hiphopom, zaradi opevanja cenene droge vsaj delno odgovornim za razcvet množične kulture droge med črnškim ameriškim prebivalstvom.

Industrija cracka je omogočila delo več desetisočim mladim črnškim Američanom, ki so se v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja vse bolj otepali z brezposelnostjo. V tem obdobju pa je prišlo tudi do izrednega socialnega razkroja skupnosti črnških Američanov, saj je bilo kar 40 odstotkov zasvojenih ženskega spola. To je vsekakor pomenilo razkroj družine in povečano prostitucijo. Crack je pomenil »macdonaldizacijo drog«. Na drugi strani pa je potekal razpad tradicionalnih vrednot ter skrajni brezosebni materializem in potrošništvo (Nelson, 1998: 40, 41).

Gangsta rap je bil neposredni proizvod kulture cracka. Prekupčevalci z drogo so se zaradi masovne porabe cracka pomnožili in obogateli. Vse odkriteje so med seboj obračunavali z vse

močnejšim strelnim orožjem. Zato so se začeli oboroževati tudi prebivalci črnih sosesk, da bi se zaščitili pred kriminalci.

Gangsta rap se je razcvetel sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja in se umiril sredi devetdesetih – prav tako se je časovno gibala poraba cracka. Mnogo mladostnikov je droge in gangsta rap sprejelo kot vir najstniškega upornišva. To niso bili le najstniki iz črnih getov, ampak tudi beli, špansko govoreči in azijski najstniki iz predmestij.

Zaradi crackovske »industrije« se je vse več črncev znašlo v zaporu. Razlogov za to je bilo več: prekupčevanje s crackom, hude zaporne kazni za manjše prestopke (npr. posedovanje cracka), slab gospodarski položaj, malodušje, neučinkovit šolski sistem. Izredno velik odstotek črnih kaznjencev je imel rušilen vpliv na celotno črno skupnost.

V najbolj kontroverznem obdobju crackovskega hiphopa se pojavlja elementarni nihilizem, ki ga niso zasnovali raperji, marveč izraža mentaliteto mladih Američanov vseh barv in razredov, ki živijo v izčrpujočem, negotovem okolju ameriških mest in podeželja. Ta nihilizem se lahko zmanjša, a ne bo zamrl, ker niso zamrle niti družbene okoliščine, ki so povzročile promet z mamili in umetniški impulz, ki je sprožil nihilistični rap.

4 OSNOVNI ELEMENTI HIPHOPA

Številni zamenjujejo rap in hiphop. To sta dve različni zvrsti. Hiphopovska kultura je sestavljena iz štirih osnovnih elementov, in sicer iz grafitov, breakdancea, MC-jev in didžejev. Grafiti in breakdance so vizualni del, medtem ko MC-ji in didžeji tvorijo glasbeni vidik hiphopovske kulture.

Priljubljena definicija rapa je recitiranje verzov ob glasbi. Gre za način izražanja, ki izvira iz stare, tradicionalne afriške kulture in verbalne tradicije. V zgodovini črncev v ZDA je vedno obstajala takšna in drugačna verbalna akrobatika, ki je vsebovala rime in bi jo lahko že imenovali rap.

Moderni rap se je razvil na začetku sedemdesetih let, ko se je jamajški didžej Kool Herc iz Kingstona preselil v New York. Ker tam reggae ni bil popularen, je moral razviti novo zvrst glasbe. Tako je uporabil popularne skladbe in v instrumentalnih premorih (ki jih je s tehniko avdiomešalca in uporabo dveh plošč lahko raztegnil v nedogled) recitiral verze. Ti so pogosto vsebovali popularne fraze in sleng. Pozneje so drugi didžeji te verze izpopolnjevali tako, da so govorjenje prepustili nekemu drugemu, sami pa so se ukvarjal zgolj z glasbo. Ta nekdo drugi je bil zgodnji raper, ki se je v zgodnjih časih hiphopa imenoval MC (emsi). Rapanje se je tako imenovalo emsijanje (<http://www.hiphop101.org>).

Rap se je v New Yorku obdržal, ker je sodobnim mladim Newyorčanom ponudil možnost svobodnega izražanja. To je bil pravzaprav isti razlog, ki je sprožil nastanek in obstoj celotne verbalne tradicije afriških črncev. Šlo je za obliko umetnosti, ki je bila dostopna prav vsem: vsi so se je lahko naučili in vadili brez kakršnih koli stroškov. Poleg tega je rap ponujal mnogo izzivov, saj pravzaprav ni bilo nobenih pravil in je bilo mogoče prav vse. K popularizaciji rapa je prispevalo tudi dejstvo, da je raperje občinstvo častilo kot zvezdnike. In kar je najpomembnejše, rap omogoča raperjem izraziti lastno osebnost: prav nikoli nista dva raperja rapala enako. Rap je vedno drugačen in odvisen od osebnostnih značilnosti prav vsakega posameznika (<http://www.daveyd.com>).

Tudi danes so se vsi privlačni elementi rapa ohranili. Pojavil se je tudi finančni element zaradi komercializacije rapa. Mnogi mladi raperji namreč menijo, da je rap njihova priložnost za kariero.

4.1 Grafiti

Grafiti se pogosto definirajo kot posebna oblika ljudskega izražanja, ko si mladi v tej obliki prisvojijo del sveta. Grafitiranje je značilno za ulico – urbani prostor, ki s svojo hladnostjo neredko privlači posebno mlade, ki z risanjem in s pisanjem po zidovih skušajo ta prostor približati sebi in svojim somišljenikom. S tem izražajo posebno identiteto, drugačno od tiste, ki prevladuje v družbi. S svojo obliko in vsebino predstavljen grafit na zidu deluje kot opozicija temu okolju, njenim vrednotam in institucijam. Pogosto imajo vsebinsko močni grafiti velik pomen, ne samo za grafitarje in pripadnike njihove subkulture, temveč tudi za preostale vrstnike (Lalić in drugi, 1991).

»Grafiti so se razvili v kontekstu urbanega okolja in postali njegov sestavni del. Opaziti jih je mogoče na zidovih opuščenih tovarn, mestnih središč, v podhodih, predorih, podzemnih železnicah in ob avtocestah. Grafitarji delajo to, kar si večina ne upa, puščajo sledi in znake, »krasijo« mesto, opozarjajo nase in na pot, po kateri hodijo, izkazujejo spoštovanje do boljših kolegov, prezirajo slabe in spodbujajo nadarjene. Grafitar živi resnično življenje in življenje izmišljene osebe. Ko se začneta ta dva svetova prekrivati, in ko postane meja med njima nejasna, je grafitar prisiljen reagirati in se opredeliti do svojega početja« (Mglc, medijsko sporočilo, 2004: 1).

»Na začetku so grafiti služili in nastajali v okviru kolektivne zavesti raznih skupin, ki so imele skupne cilje. Pomembno je bilo predvsem druženje, družbene spremembe, medsebojno obveščanje, izražanje drugačnosti in spoštovanje drugačnosti. Pri grafitih v današnjem času pa je v ospredju izraziti individualizem. So rezultat individualnega procesa, ki je pomembnejši kot želja narisati podobo na zid in jo postaviti pred oči javnosti. Ta proces se začne z iskanjem primerne imena, vzdevka, sinonima, kombinacije črk, s katerimi bo grafitar nastopil v javnosti, pred svojimi prijatelji in postal grafitar« (Mglc, medijsko sporočilo, 2004: 1,2).

Svetovno znani center grafitov je mesto New York, kjer so se mladostniki prvič izrazili s pisanjem in risanjem po zidovih, vlakih in drugih mestnih površinah. Prvi napisi so se pojavili

na začetku šestdesetih let, ko so grafitarji v predmestju New Yorka po zidovih pisali svoje vzdevke, da bi si tako ustvarili javno identiteto. Pomembni so bili tudi pi prisvajanju teritorija, saj so člani gangov z njimi označevali prostor za shajanje. Grafite so pogosto posvečali svojim prijateljem ali celo sovražnikom. Med prvimi pisci je najbolj znan Taki 183, ki si je vzdevek sestavil iz svojega imena in hišne številke. Deloval je kot potujoči pisec sporočil, zlasti na območju podzemnih železnic. Svoje ime je napisal na vsa mesta, kjer je bil (Novak, 2003: 20).

Hiphopovska subkultura je v zadnjem času postala najbolj znana po pisanju grafitov, saj so poleg glasbe grafiti postali njen najprepoznavnejši element. Hiphop se je razvil v revnih predelih New Yorka konec sedemdesetih let. Razvil se je v underground subkulturo z lastno umetniško obliko, sistemom vrednot in jezikom. »Posvojili« so grafite ter jih prenesli v novo obliko mladinske ulične kulture. Grafite izpisujejo predvsem zaradi sledenja vrednotam, kot so slava, moč, umetniško izražanje in upor. Hiphop spodbija hegemonijo z dokazovanjem svoje močne eksistence, drugačne od dominantnega družbenega mišljenja. Kakor večina ameriških piscev grafitov so se tudi pripadniki hiphopovske subkulture odtujili od dominantne družbe, za katero mislijo, da jih je razočarala (Lalić in drugi, 1991: 46).

Med ustvarjalci grafitov obstaja specifičen sleng. Najpogostejši grafitarski izrazi so »crew« (skupina grafitarjev, ki skupaj ustvarjajo), »piece« (grafitarski izdelek), »tag« (zapis piščevega vzdevka) ter nekateri drugi.

Številni mladi z grafitiranjem izražajo potrebo po afirmaciji. Ta opredelitev je najprimernejša za pisce grafitov, ki jih imenujemo »taggerji«, tisti, ki vsepovsod izpisujejo svoje ime ali vzdevek. Najdaljši staž in najbolj izpopolnjen način izpisovanja »tagov« imajo ameriški grafitarji.

Za »prave« ameriške »taggerje« je značilno, da za nekaj časa pustijo šolo in intenzivno izpisujejo svoje »tage«, da bi si pridobili zvoneč naslov kralj vrste (»king of a line«), s tem postali uspešni in pridobili spoštovanje drugih. S to dejavnostjo se strinjajo celo šolski svetovalci, ki pravijo, da je to dobra naložba, s tem dobijo samozavest in dokažejo sposobnost; »otrok, ki je motiviran, da po nekaj ur na dan izpisuje »tage«, da bi postal slaven, je prav tako sposoben garati v šoli, da si pridobi diplomu« (ibidem: 239). Ko postanejo slavni, jim različne tolpe večkrat ponudijo, da označijo njihov teritorij. Ponavadi ne postanejo njihovi

polnopravni člani, ne izogibajo pa se ugodnostim, nagradam in varnosti, ki jim jih tolpa ponuja. »Taggerju« priskrbijo barvne spreje, mu dajo denar ali drogo in ga zaščitijo na svojem teritoriju.

Za ameriške grafitarje je bilo značilno neprestano izboljševanje sloga z medsebojnim tekmovanjem. Slikovna forma grafitov je sčasoma tako napredovala, da so nekateri pozneje postali zanimivi celo kot razstavni predmeti v galerijah. Nekateri grafitarji so začeli ustvarjati slikovne grafite na platna. Ena od ključnih oseb za razvoj grafitne umetnosti v New Yorku je bil umetnik z vzdevkom Phase 2. Izumil je stile, ki še danes predstavljajo temelj grafitne umetnosti. Svoja dela je razstavljal v Evropi, kar je vplivalo na razvoj slikovnih grafitov po vsem svetu.

Grafitarji uporabljajo sedem osnovnih oblik pisanja, ki se razlikujejo po zapletenosti, postavitvi, velikosti in tehniki. »Throw up« je dvobarvna, slogovno malo bolj izpopolnjena oblika imena, ki že nakazuje ustvarjalčev slog in izraz. Z več barvami, zapletenejšo tehniko in s 3-D efektom pa nastane »piece«. To je že precej zahtevna poslikava, za katero je lahko potrebnih kar nekaj ur dela. Druge oblike se razlikujejo glede na tip, velikost in dolžino poslikave. Ameriške vlake so najpogosteje krasili s poslikavami »whole car«. Gre za grafite, narisane po celotni višini vlaka. »Production« se od teh oblik razlikuje po tem, da so poleg slogovno oblikovanih črk dodani še liki živali, ljudje in ozadje. Tovrsten grafit je navadno stvaritev skupine grafitarjev. Najbolj znane so tipografije »3-D« efekta, »wildstyle« oziroma divji slog, »bubblestyle« oziroma mehurčkasti slog (Novak, 2003: 21).

V osemdesetih letih so se ameriški slikovni grafiti in slogovno različno oblikovani napisi razširili po vsem svetu prek različnih medijev, kot so knjige, filmi, časopisi, glasba in še mnogo drugih ter sčasoma postali del kulture mladih.

»Grafiti so izšli iz iskanja novih, svežih, atraktivnih umetnostnih izrazov v šestdesetih letih. Na začetku sedemdesetih postanejo stalen vizualni pojav v ameriških mestih, zanje se kot promotorji novega gibanja začnejo zanimati galeristi, pisci, novinarji. Prva razstava grafitov je bila leta 1973 v galeriji Razor v New Yorku, poznejše razstave v osemdesetih in devetdesetih so imele dokumentacijsko vrednost. Grafiti pripovedujejo zgodbo svojega časa in prostora, v katerem nastajajo. So eden prednostnih medijev sodobnosti, ki sovпада z obračanjem umetnostnega jezika k neposrednemu, elementarnemu videzu vsakdanjega

življenja. Z vstopom v galerijo grafit ne pridobi na veljavi, saj ga opredelujeta prav ulica, subkultura in neinstitucionalnost« (Mglc,medijsko poročilo, 2004: 3).

4.2 Breakdance

Pojavil se je v sedemdesetih letih na ulicah južnega Bronxa (New York), kot protiutež nasilju in tolпам na ameriških ulicah. Breakdance prikazuje, kako se lahko odvečna energija pozitivno izkoristi. Korenine vleče iz afriške in južnoameriške kulture, osnovna značilnost pa je mešanica gimnastičnih, akrobatskih in borilnih elementov; od preprostih »glist« do zahtevnih obratov na hrbtu, glavi, ramah, bokih itd.

Torej, breakdance izvira iz Bronxa, medtem ko električni gibi boogaloo izvirajo iz Fresna in Los Angelesa (Watts, Long Beach, Crenshaw Heights). Boogaloo je kreativen in izrazno zelo bogat plesni slog, tesno povezan z breakdanceom. Vsebuje elemente pantomime in pomaga pri spoznavanju lastnega telesa ter izboljšuje koordinacijo gibov. Ko je ta gibljivi ples prišel v New York, so ga nekoliko nadgradili in poimenovali electric boogie.

V nasprotju s splošnim prepričanjem izvirni nosilci hiphopa niso pripadali neki izključno monolitni kulturi ameriških črncev. Obstaja vsaj pet različnih kulturnih sfer, iz katerih izvira breakdance: angleško govoreči črnci z Barbadosa, ki živijo v Bronxu; črnci z Jamajke, ki živijo v Bronxu; na tisoče črncev s Kube, ki živijo v Bronxu; na tisoče Portoričanov ter, navsenazadnje, severnoameriški črnci, ki so izšli iz tradicije jazza, soula, funka in celo rocka. Treba je poudariti, da so bili nosilci hiphopa ustvarjalni in sposobni ljudje, ki so živeli v multikulturnem okolju (Farris Thompson v: Perkins, 1996: 213–214).

Leta 1973 je Kool Herc, didžej z Jamajke, začel z velikanskimi zvočniki, iz katerih so prihajali siloviti zvoki, podprti s konga bobni in brez premorov med posameznimi skladbami, kar je bilo novo. Tako se je rodila break glasba. Že leta 1975 so mladi črnski plesalci razvili ples breakdance, ki je ustrezal tej glasbi. Pogosto je šlo za izredno hitro vrtenje in nenadno bliskovito ustavljanje v trenutku (Farris Thompson v: Perkins, 1996: 216–218).

Breakdance ima dve fazi. Prva faza je iz disko dobe, ko so mladi plesne korake Jamesa Browna sestavljali z dinamiko plesalcev iz televizijskega šova Soul Train z robotskimi gibi,

kot jih je leta 1974 izvajal Michael Jackson v hitu Dancin' Machine, pomemben pa je tudi vpliv kungfujevskih filmov.

V drugi fazi so breakdance posvojili špansko govoreči priseljenci, predvsem Portoričani. Plesu so dodali akrobatske elemente in tekmovalno ostrino. Tolpe mladih plesalcev so se izzivale na medsebojne dvoboje, na bojišča (igrišča, ulične vogale, perone podzemne železnice) pa so namesto pištol in nožev prinesli velike kose lepenke ali linolej. Okoli tega so napravili krog, sredi katerega je plesal po en predstavnik vsake ekipe, vse dokler ni bilo jasno, kdo je zmagovalec. To pa je bilo takrat, ko poraženec ni mogel narediti kombinacije gibov, ki jih je demonstriral nasprotnik.

Breakdance se je začel s prihodom v krog, temu je sledil footwork (najpomembnejši je freeze) in na koncu še izhod iz kroga.

Vsaka oseba je v krogu le 10 do 30 sekund, vendar je v tem času veliko akcije.

Plesalec na tleh naredi footwork. Vsa teža telesa je na rokah, glava in trup se vrtita počasneje, gibanje nog pa je zelo hitro. Ta pirueta se imenuje helikopter.

Nato sledijo akrobacije (vrtenje na glavi, na roki, ramenu, swipe je prenos teže z rok na noge). Končni element je odhod, plesalci spet skočijo v vertikalni položaj in gredo iz kroga.

Freeze, čas se ustavi. Poleg tega plesalec spremeni identiteto. Npr. poza freeze: so kot živali, junaki, poslovneži, starci ... Poza freeze je presenečenje, izziv za naslednjega plesalca, da naredi še boljšo pozo. Poza je lahko takšna, da pokažejo zadnjico, se primejo za nos (slab vonj), primejo za genitalije (znak seksualne dominacije).

Ekipe Rock Steady Crew (večinoma Portoričani) je imela vedno ženske brejkerje, kar ni običajno. Ženske pogosteje plešejo popping, locking, electric boogie, redkeje se vrtijo na glavi. Moškim se zdi breakdance nevaren za ženske, in nežensven. Ženske, ki se za to kritiko ne zmenijo, imajo za možače, nezaželene ali vedno pripravljene na seks.

Eden prvih člankov o breakdancu je izšel januarja 1980 in govori o skupini, ki jo je zadržala policija, ko so se pretepali in povzročali nered na podzemni železniški postaji Washington Heights. Ko se je policija prepričala, da gre le za ples, jih je izpustila. V naslednjih petih letih je bilo veliko člankov v NY Timesu, Washington Postu in Los Angeles Timesu, kako je

policija aretirala brejkerje, ker so motili javni red in mir in privabljali nezaželene skupine v trgovske centre (Rose, 1994: 50).

Proti koncu osemdesetih je breakdance nekoliko zatonil, kajti pojavili so se novi artisti hiphopa, ki so prepevali le o gangsta rapu in jih breakdance nekako sploh ni zanimal. Zanimal jih je samo denar, lepa dekleta, droge, avtomobili ...

4.3 MC in didžeji

Rap je zadnji element, ki se je razvil v hiphopu. Ob tem pa je postal prav njegov osrednji element. Pred rapom so imeli v hiphopu glavno vlogo didžeji, ki so svoje poslušalce zabavali kar na ulicah.

MC; Master of Ceremony (to je oznaka za tistega, ki rapa) je razvil osnovni besedilni slog tako, da je mešal elemente uličnega žargona in slenga, osebnih izkušenj in občasnih primesi humorja. Ta kombinacija je hkrati dosegala in dopolnjevala didžeja. MC je vseboval elemente jamajške in črnske ameriške tradicije, ljubezenskega šarma ter tone karibskega in črnkega ameriškega pridigarja. MC je bil avtoritaren in odločen. Na začetku rapa je bilo moderno poniževati konkurente: to naj bi bil način pridobivanja lastnega spoštovanja. Tak pogled naj bi bil odsev mačizma pri moških iz vrst kulture ameriških črncev (Perkins, 1996: 10).

Jamajški emigrant didžeja Kool Herc je uvedel dve inovaciji, ki sta ločili rap od druge popularne glasbe. Eno so bili velikanski zvočniki, imenovani Herculordi, drugo pa zapolnjeni premori med posameznimi skladbami, ki so jih odslej krasili tako imenovani break-beati. Herculordi so bili izjemno močni, imeli so čist zvok in tudi na odprtem niso imeli motenj. Gramofon in zvočnike so priključili na elektriko, včasih kar na elektriko ulične razsvetljave.

V tedanjem New Yorku so se didžeji bojevali za ozemlje. V Bronxu so bili štirje glavni didžeji: Kool Herc v zahodnem Bronxu, Afrika Bambaata v Bronx River Eastu, Breakout na severu in Grandmaster Flash v centralnem in južnem predelu. Ta ozemlja so ustvarili z nastopi v živo (»bitk«) in kroženja demo posnetkov posameznih didžejev. Ti demo posnetki so potem krožili po mestu, državi in celo po svetu.

Tretjo inovacijo v rapu pripisujejo Grand Wizard Theodorju. Iznašel je »praskanje« (scratching), ko je bil star komaj 13 let. Šlo je za obračanje plošče z roko naprej in nazaj; medtem gramofonska igla proizvaja tipičen zvok. Didžej uporablja dva gramofona: prvi igra normalno, na drugem pa didžej »praska« v ritmu prvega.

Grandmaster Flash je iznašel Backspin. Ta tehnika omogoča didžeju, da ponavlja fraze in ritmične sekvence s posnetka tako, da ploščo hitro zavrti nazaj. Tako lahko didžej te fraze ponavlja v različnih ritmičnih vzorcih, ki lahko, denimo, ustvarijo efekt jecljanja, kar še posebej pritegne pozornost občinstva.

Novi stil didžejev je navdušil občinstvo. Res pa je, da je predvsem preusmeril pozornost poslušalcev od glasbe k didžeju, ki jo je ustvarjal. Takrat so didžeji uvedli raperje, da bi nanje preusmerili pozornost občinstva. Včasih so celo pustili odprt mikrofon, da so na njem lahko rapali nekateri posamezniki iz občinstva. Raperji so tako začeli vse bolj uporabljati sleng, okrajšave in nepričakovane notranje rime, ki so se prepletale z didžejevo glasbo.

Vse več je bilo profesionalnih raperjev, ki so pritegnili občinstvo. Dobri raperji so bili zgovorni nastopači. Govorili so s samozaupanjem, prepričanjem in močjo. Njihov stil je bil agresivno, nasilno, seksistično, včasih politično besedovanje in pripovedovanje zgodbic. Konec koncev pa je šlo predvsem za spretnost in nadzor nad jezikom, sposobnost poniževanja konkurence, močno zgodbo v besedilu, mojstrstvo v ritmu in zmožnost pritegniti pozornost občinstva.

Rap je torej močno odvisen od ustnega izvajanja na eni in tehnologije zvočnih efektov in vokalnega izvajanja na drugi strani.

Ko se je povečal pomen raperjev so didžeji in raperji začeli oblikovati ekipe, ki so se med seboj borile za ozemlje. V teh bitkah je bilo pomembno, da so imele posamezne ekipe pripravljenega repertoarja za ure in ure programa, ki so ga izvajali na zabavah in tekmovanjih. Šlo je za rime, zgodbe, fizično vzdržljivost in spretnost.

Te dvoboje so opazili tudi producenti, ki so se zavedali popularnosti raperjev in jim začeli ponujati pogodbe za izdajo plošč. Tako je rap postal komercialna dobrina. Prvi single, ki je postal svetovno, in s tem seveda komercialno, uspešen je bil Rapper's Delight, ki ga je izvajala Sugar Hill Gang založbe Sugar Hill, leta 1979.

5 STARA ŠOLA RAPA (OLD SCHOOL RAP)

V staro šolo rapa sodijo zgolj tisti raperji, ki so se pojavili v prvem valu rapa, torej pred Run DMC in LL Cool J-em. Šlo je za glasbenike, ki so se pojavili konec sedemdesetih in na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja, kot so denimo Kurtis Blow, Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa, didžej Kool Herc, The Sugarhill Gang. Značilni zanje so peprosti rap, (večina vrstic je kratkih in so približno enako dolge. Skratka, besedila so bila v glavnem tehnično podrejena ritmu glasbe. Vsebinska tematika je bila v glavnem orientirana na zabavo z izjemo Grandmaster Flash-a, ki je obzorja rapa dodobra razširil s socialnimi temami. V vsakem primeru je stari rap ponujal več možnosti ženskim MC-jem, saj je bil bolj zabavno, torej mehko naravnan. Res pa je, da nobeni raperki ni uspelo doseči popularnosti nekaterih moških MC-jev. Stari rap je pogosto gradil na disko, funk in sintetizirani (elektro) glasbi (www.allmusic.com).



Slika 1: Grandmaster Flash

Prva vidna raperska singla sta se pojavila leta 1979. To sta bila Fatbackov King Tim III in Rapper's Delight od Sugarhill Gang, čeprav se je rapersko gibanje začelo skoraj že desetletje prej. Kraljevanje stare šole rapa so prekinili šele Run DMC, ki so rap zaostri s hardcorom in mu dodali pridih urbane trdosti v letih 1983–84. Rap stare šole se je tedaj zaradi svoje funk podlage in imidža šolskih zabav že zdel zastarel. Stara šola rapa ni premogla kompleksnih ritmov in verzov modernega rapa.



Slika 2: The Sugarhill Gang

Drugi val rapa se je uveljavil sredi osemdesetih let, tedaj so Run DMC v komercialnem in v ustvarjalnem smislu rap nadgradili tako, da se je iz lokalnega fenomena (vzhodna obala ZDA) prelevil v pojav, ki se je uveljavil tudi mednarodno. Torej, drugi val rapa je bil za to zvrst glasbe podoben kot obdobje skupine The Beatles za Roc'n'Roll. Obdobje stare šole rapa iz let 1976 do 1982 je imelo za hiphop podoben pomena, kot je bilo predbeatlovsko obdobje v letih 1954–1961 za Rock'n'Roll.

Rapanje pa se ni začelo s staro šolo hiphopa. Na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja so to tehniko uporabljali že The Last Poets, Gill Scott-Heron in Rudy Ray Moore. Občasno je rapal celo Louis Armstrong. Toda v času stare šole rapa 1976–1982 se je prvič zgodilo, da so vokalisti uporabili samo rap, in ne petje kot obliko izražanja (www.allmusic.com).

Stara šola rapa se je razvila v Harlemu in južnem Bronxu, drugi val rapa pa se je dogajal tudi v Queensu in Brooklynu. Izstopala je le znamenita skupina stare šole rapa The Sugarhill Gang, ki je izhajala iz severnega New Jerseyja. Raperji stare šole so z redkimi izjemami skladbe izdajali pri majhnih in neodvisnih založbah. Njihovi teksti so bili zabavni in včasih celo prismuknjeni (kot v disko zvrsti). Čeprav so se raperji že takrat hvalili in zasmehovali tekmece, je bilo to v primerjavi s sedanjim gangsta rapom komaj omembe vredno in zelo blago. Kljub temu, da so se dogajale raperske bitke in so bili MC-ji vedno tekmovalni in so spopade v rapu dojemali kot nekakšen šport, je bil rap tedaj predvsem zabavno naravnani in temu primerno (ne)oster. Edina izjema je bil socialno naravnani The Message, Grandmaster Flasha and The Furious Five, ki je v rapu opozoril na perečo socialno problematiko; ta se je okrepila v drugem in v vseh nadaljnjih valovih hiphopa (www.allmusic.com).

Leto 1982 je bilo v hiphopu prehodno. Stara šola se je iztekala, drugi val hiphopa pa se je šele oblikoval. Toda leta 1985 in 1986 je bil drugi val že dobro ustaljen, stara šola pa je veljala za staromodno.

6 NOVA ŠOLA RAPA (NEW SCHOOL RAP)

Med prve izvajalce nove šole hiphopa sodi skupina RUN Dmc iz Queensa, ki je začela prakticirati bolj trd ulični slog, njihova glasba je bila večinoma narejena s pomočjo ritemmašin in sintesajzerjev. Trše ritme so kombinirali z rockovskimi in metalskimi zvoki, med najbolj znane skladbe pa sodi Walk This Way, sodelovanje z rockersko zasedbo Aerosmith. Run Dmc so bili med prvimi temnopoltimi hiphopovskimi skupinami, ki so se pojavili na glasbenem televizijskem programu MTV, poleg črnskega občinstva so osvojili tudi bele poslušalce. Nekateri beli glasbeniki so se zgodaj navdušili nad novimi zvoki, ki so prihajali iz getov, prava eksplozija pa se je zgodila z nastankom skupine Beastie Boys.

Naslednja prelomnica v hiphopovski glasbi se je pripetila večinoma kot neposredna reakcija na mačistične in seksistične izpade raperskih izvajalcev, v novi mešanici se je pojavila tudi ostra socialna in politična kritika.

Če se je del hiphopovskih glasbenikov posvetil angažirani in intelektualistični kulturni, socialni in politični kritiki, je drugi del izhajal naravnost iz simptomov, ki so bili vzrok za takšno nezadovoljstvo: kriminal, revščina, slabe razmere v družini in ekonomska kriza, kar je pestilo temnopolto prebivalstvo v urbanih središčih. Ker se je z večjo socialno mobilnostjo temnopolti srednji sloj večinoma preselil v predmestja, so se razmere v mestnih središčih še zaostrole, glavno pogonsko sredstvo je postal kriminal, največkrat trgovanje z drogami, ki je po mnenju številnih glavni povod za rast t. i. gangsta hiphopa. Prva gang plošča Straight Outta Compton je izšla leta 1989, posnela jo je skupina Niggaz With Attitude (NWA), in s tem sprožila val posnemovalcev, medsebojnih obračunavanj in povečevanj življenja kriminalcev, prekupčevalcev z drogami, zvodnikov in nasilnežev (Matičič, 2003: 17).

V devetdesetih letih se je kultura hiphopa razslojila pod najrazličnejšimi vplivi, najbolj priljubljeni izvajalci so zavzeli pomembna mesta v popularni glasbeni industriji. Hiphop je po besedah kritikov postal velik posel, ki zahteva vedno nove zvezdnike, pri čemer se ne ozira le na temnopolte izvajalce, ampak tudi na belce, ki so pridobili veliko ulične kredibilnosti. Nazoren primer je recimo detroitski raper Eminem, še več belcev v družbi temnopolnih glasbenikov pa najdemo v alternativnih oblikah hiphopa, ki so lep vir inovativnih tehnik in produkcijskih prijemov.

7 VZHODNA, ZAHODNA OBALA

Hiphop se je rodil v New Yorku in zelo dolgo prevladoval zgolj na vzhodni obali Amerike. Na vzhodni obali je postal hiphop popularen že leta 1976, medtem ko je na zahodni postal komercialno opazen šele leta 1987.

Torej na začetku obdobja te glasbene zvrsti je bil ves hiphop le na vzhodni obali. Vsi najpomembnejši umetniki začetnega obdobja hiphopa so bili z območja New Yorka, legende stare šole, kot so didžej Kool Herc, Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa, The Sugarhill Gang, Kurtis Blow in Run DMC. Ko se je v osemdesetih hiphop začel razvijati in postajal vedno bolj raznolik, so se širom Amerike pojavila nova območja, kjer je nastajala raperska glasba, toda vzhodnoobalni rap je kljub vsemu ohranil prevladujočo pozicijo. Čeprav zvok vzhodnoobalnega rapa ni bil popolnoma definiran, se je od srede do konca osemdesetih let nagibal k agresivnejšim ritmom ter različnim sempmom in številni MC-ji so bili ponosni na lastne tehnične spretnosti in mojstrska besedila. Drugače povedano, vzhodnoobalni rap je bil, razen nekaterih izjem, glasba, ki se intenzivno posluša, a se ob njej nekoliko manj pleše. Zlato obdobje so definirali umetniki, kot so Eric B. & Rakim, Boogie Down Productions in Slick Rick, katerih lirična moč je temeljila na stilu stare šole. Predstavniki vzhodnoobalnega rapa so bili tudi The Native Tongues, skupina pozitivno naravnanih afroameriških umetnikov, zbranih okrog Afrike Bambaate, medtem ko so De La Soul, A Tribe Called Quest, The Jungle Brothers in druge skupine iz New Yorka, najbolj vplivale na hiphop poznih osemdesetih. Ob Puffu Daddyju (P. Diddy) so se pojavili še drugi priznani umetniki, kot so lirični virtuoz Nas, električni Fugees in Roots ter skupina Wu-Tang Clan, ki je pustila velik pečat s svojimi hardcore zvoki (<http://www.allmusic.com>).



Slika 3: Roots

V poznih osemdesetih in na začetku devetdesetih let se je na zahodu pojavilo dosti izvajalcev, ki so postali izredno uspešni (med drugim Ice-T, NWA, Dr. Dre, Ice Cube, Cypress Hill, Snoop Dog, didžej Quik, Mc Hammer ...). Skupna točka med vsemi naštetimi izvajalci je predvsem v tematiki besedil: opisi gangovskega življenja na ločnici med življenjem in smrtjo, zvodništvo, nebrzdana spolnost, razpečevanje drog, provociranje policije, zakajanje z ganjo, celonočne hedonistične zabave, teme, ki jih ponavadi popredalčkamo v kategorijo gangsta rapa in ki so v nasprotju z bolj akademskimi razpredanji, ki so bila v tistem času popularna med vzhodnoobalnimi raperji.



Slika 4: NWA

Pravzaprav se je rap na zahodni obali začel že leta 1979, torej takoj po komercialnem uspehu nekaterih raperjev z vzhodne obale. Dodobra pa se je razmahnil leta 1983. Tedaj se je na

zahodni obali pojavil socialno-politični rap na eni in elektrohop na drugi strani, ki je bil plesni poprap. Toda ta rap ni bil priznan na vzhodni obali. Celo na zahodni obali so bili vzhodni raperji tedaj popularnejši. Res pa je, da so nekateri zahodni izvajalci (Ice-T, King Tee) izvajali hardcore rap že sredi osemdesetih.

Leta 1987 pa je Ice-T zaslovel v ZDA s svojim albumom Rhyme Pays, ki je zelo pomagal popularizirati gangsta rap. Po tem dogodku so zahodnoobalni raperji postajali vse uspešnejši. Uspevali so z gangsta besedili (npr. NWA) in komercialnim poprapom (npr. Mc Hammer).

Na začetku devetdesetih let je rap z zahodne obale postal že velikanska industrija. Številnim raperjem z vzhodne obale to ni bilo všeč, saj so menili, da je nepravilno, da raperji z zahodne obale dobivajo take dobre pogodbe, glede na to, da je bil hiphop rojen v New Yorku. Sprva je šlo zgolj za vojno besed. Tako je, denimo, raper Tim Dog iz Bronxa zbadal raperje iz južne Kalifornije (še posebej NWA) v skladbi Fuck Compton, leta 1991. Hiphopovska bitka med vzhodom in zahodom je bila pravzaprav bitka med New Yorkom in Los Angelesom. V to bitko se niso vmešavali niti raperji iz Philadelphije in Bostona niti raperji iz Seattla in Portlanda. Šlo je predvsem za boj med Death Row Records (Dr. Dre, Snoop Dog in 2 Pac Shakur) iz Los Angelesa ter producentom Sean Puffy Combsom in njegovima zvezdama The Notorious B. I. G. in Faith Evansom iz New Yorka. Shakur in Notorious B. I. G. sta postala velika sovražnika. Tako tudi Combs (znan tudi kot P. Diddy) in Suge Knight iz Death Row Records. Shakura so leta 1996 ustrelili v Las Vegasu. Naslednje leto je bil enako umorjen Notorious B. I. G. . Šlo naj bi za povračilo za Shakurjevo smrt, čeprav nikoli niso ničesar dokazali. Morilcev obeh raperjev niso našli (<http://www.allmusic.com>).

Seveda pa niso vsi raperji z vzhoda zavidali zahodnim raperjem. Tako so, denimo, sodelovali Ice Cube in Public Enemy, Krs-One je hvalil NWA in jih primerjal s črnimi panterji (videl jih je kot militantne borce za svobodo), saj so opozarjali na pereče socialne probleme.

Kljub temu, da je gangstarap prevladoval na zahodni obali, je treba poudariti, da so obstajale tudi druge zvrsti rapa. Rap je bil lahko militantno sociopolitičen (Def Jeff, Madrok, Too Short), ali hardcorevski; vendar ne gangsta, ali jazzevsko orientiran (Pharcyde), ali poprap (Mc Hammer).

V novem tisočletju je rap zahodne obale sicer nekoliko izgubil svoj tržni delež pri prodaji plošč v primerjavi z nekaterimi drugimi regijami ZDA, a ostaja še vedno pomemben in ustvarjalni dejavnik hiphopa.

8 GANGSTA RAP

Gangsta rap naj bi izviral iz Los Angelesa, vendar to ni tako. Gangsta besedila in stil so bili del hiphopovske scene že na začetku. Res pa je, da ima gangsta rap samosvoj slog, ki izvira iz sredine osemdestih let.

Gangsta raperji so bili deležni tako pohval kot tudi kritik iz vrst hiphopovske scene. Pravzaprav je gangsta rap sprožil več razpravljanja znotraj in zunaj hiphopovske scene kot kateri koli drug žanr. Pri tem pa se je pojavljalo mnogo napačnih informacij in polresnic o tem, kaj ta žanr v resnici sploh je.

Treba je poudariti, da gangsta raperji nikoli niso hvalili ali priporočali nasilja med tolpmi (gangs). Mnoga njihova besedila ne gre jemati dobesedno, marveč zgolj simbolično. Nasilje in kriminal sta pogosto karikirana in humorno obarvana. Na drugi strani pa so gangsta raperji ulični kronisti oziroma alternativa množičnim medijem, ki poročajo o dogajanjih v sodobnih črnskih getih, vendar ne objektivno. Njihovo stališče je stališče prebivalcev geta, kriminalcev, žrtev policijske represije, narkomanov, članov tolpe, najstniških očetov ipd.

Nekateri raperji so res zgolj studijski gangste. Treba pa je poudariti, da so številni gangsta raperji z zahodne obale ZDA povezani z losangeleškimi ulicami črnkega delavstva v predelih, kot sta, denimo, Watts in Compton. Gre za populacijo, ki se že od konca šestdesetih let spopada z ekonomskimi težavami, kot sta brezposelnost in revščina, ki so jih povzročile deindustrializacija, ekonomska restrukturacija in suburbanizacija. Še najbolj so bili prizadeti mladi, ki so se množično zatekali h kriminalu in drogam. To je povratno sprožilo močno poostren policijski nadzor v omenjenih delih Los Angelesa in s tem policijsko brutalnost v kombinaciji z rasizmom. To socialno sliko pa so močno kritizirali gangsta raperji.

Gangsta raperji sicer niso skušali razlagati odnosa med brezposelnostjo, rasizmom in naraščanjem kriminala v črnskih naseljih; so pa v svojih pripovedih v prvi osebi ilustrirali, kako socialna in ekonomska stvarnost v kapitalističnem Los Angelesu vpliva na mlade črnce. Tako je v gangsta rapu skoraj vedno navzoča povezava med razmerami, v katerih liki živijo, in pa odločitvami, ki jih sprejemajo. Slednje so prikazane kot neizbežna posledica omenjenih življenjskih razmer.

V obdobju, ko množični mediji, konservativni politiki in celo nekateri znanstveniki trdijo, da je za porast cestnega kriminala kriva nekakšna kultura nasilja med črnimi američani, gangsta raperji vztrajno obujajo idejo, da je kriminal neposredno povezan z brezposelnostjo.

Gangsta raperji ne nasprotujejo nasilju. Nekateri menijo, da zato, ker je v družbi nasilje povezano z močjo in moškimi. Za nekatere mladostnike je nasilje na žalost del družinskega življenja. Tako številni mladeniči jemljejo povezavo med moškostjo, močjo, agresivnostjo in nasiljem kot del svoje lastne razvijajoče se identitete.

Gangsta raperji niso nasprotniki kapitalizma, saj se zavedajo, da je rapovska glasba posel, ki jim zagotavlja udobno preživetje. Res pa je, da gangsta raperji neprestano opozarjajo na kriminalno obnašanje in roparski individualizem znotraj ameriške večinske kulture. Gangsta raperji trdijo, da junaki njihovih besedil neprikrito delujejo v skladu z negativnimi vrednotami, ki jih implicitno in eksplicitno propagirata ameriška družba in ameriška država v okviru plenilskega gospodarstva in militantne zunanje politike.

Gangsta raperji so se najbolj lotevali tem policijske represije, kriminalizacije, zaporništvu in revščine v postindustrijskem mestu. Gre za najpogostejše izkušnje črnske mladine, ki so oblikovale njihovo kulturno identiteto. Gre za tako imenovano getocentrično oziroma »nigga« identiteto.

Prav zaradi uporabe besede »nigga« (nigger pomeni vulgaren in rasistični izraz za črnca – črnih) gangsta raperje obtožujejo, da spodbujajo sovraštvo do samega sebe in se tako pravzaprav uklanjajo belemu rasizmu. Treba pa je poudariti, da ima uporaba besede »nigga« v komunikaciji znotraj skupine ameriških črncev humorni oziroma celo prijateljski pomen. Poleg tega se v getocentrični mentaliteti hiphopovske scene z zahodne obale ZDA beseda »nigga« uporablja za označitev ameriškega črnca nižjega sloja, ki ga v ameriški družbi obravnavajo kot drugorazrednega državljana, še posebej v primerjavi s srednjim slojem ameriških črncev, ki se je že emancipiral oziroma bistveno odtujil od problemov nižjih črnskih slojev.

Medtem ko so mladi ameriški črncci na eni strani proizvod, na drugi strani pa aktivni proizvajalci politike močate in antifeministične identitete, bi bilo nesmiselno interpretirati

seksistična besedila gangsta raperjev kot proizvod sedanje krize patriarhalne družine. Kultura ameriških črncev ima namreč zelo dolgo in neslavno tradicijo seksizma, ki je navzoč v vsakdanjem izražanju (Kelley v: Perkins, 1996: 119–140).

9 POLITIČNI OZ. SPOROČILNI RAP

Politični rap skuša opozoriti na katastrofalne družbene probleme ameriških črncev, kot so izobrazba, družinska struktura, revščina, najstniška nosečnost, incest, aids, crack in alkoholizem. Na drugi strani pa ima rap negativne učinke, saj pogosto spodbuja homofobijo, moški šovinizem, medetnične napetosti in omalovaževanje, malodušje in moralni relativizem, ki odklanja vsako osebno odgovornost za dejanja posameznika. Poleg tega je treba poudariti, da rap ni in ne more biti sredstvo politične mobilizacije črnkih američanov zaradi njihove politične neenotnosti in zaradi lastne komercialne, torej pridobitvene usmerjenosti (Allen v: Perkins, 1996: 160,161).

Korenine političnega rapa segajo v šestdeseta leta, v obdobje gibanja črnske poezije, ki je vsebovala tedanjo sociopolitično miselnost črnkih američanov. Toda politični sporočilni rap se je pravzaprav oblikoval v tretjem, zadnjem valu hiphopa z izidom albuma Public Enemy, *Yo! Bum Rush the Show* leta 1987, manifestiral se je v treh delih: islamsko-nacionalistična orientacija, kulturno-politični nacionalizem in specifični sporočilno-orientirani izraz v gangsta rapu. Vsekakor pa politični rap izvira iz nižjih mestnih slojev črnske mladine (Allen v: Perkins, 1996: 161–163).



Slika 5: Public Enemy

Sporočila gangsta rapa so v glavnem fatalistična. Opisujejo svet tak, kot pač je, in ob tem zavračajo kakršno koli odgovornost za negativni prispevek, s katerim tolpe še poslabšujejo že tako slabo socialno stanje nižjega sloja črnih Američanov (Allen v: Perkins, 1996: 162–164).

Raperji, ki so pod vplivom takšnih islamskih črnih ameriških organizacij, kot sta denimo Five Percenters in Nation of Islam, pogosto ustvarjajo politična raperska besedila, ki skušajo biti grandiozna, povezana s prehodom tisočletja in hočejo učiti, kako bi morala biti realnost urejena v političnem, socialnem in kulturnem smislu. Seveda gre ob tem za hudo črno nacionalistične in rasistične tekste (Allen v: Perkins, 1996: 164–168).

Gangsta raperji in nacionalistični raperji oblikujejo tekste, ki so si delno podobni. Največja nasprotja so v morali, ki pri gangsta raperjih temelji na medosebni pripadnosti (tolpe), pri nacionalističnih raperjih pa na univerzalnih simbolih (islam, črnsko občestvo); stereotipiziranje črnske ameriške skupnosti, ki je pri gangsta raperjih negativno (izkoriščanje teh stereotipov za osebno bogatenje), pri nacionalističnih raperjih pa pozitivno (stereotipi uporabljeni kot poskus združevanja na njihovi podlagi); ter pogled na svet, ki je pri gangsta raperjih ciničen (tako pač je), pri nacionalističnih raperjih pa idealističen (tako bi lahko bilo). Skupne točke je mogoče poiskati na ravni odnosa obeh raperskih skupin do večinske (bele) družbe, ki je uporniški oziroma odklonilen, ter v odnosu do žensk, ki pri obeh skupinah nastopajo kot brezosebni spolni objekt, in ne subjekt, torej v podrejenem položaju (Allen v: Perkins, 1996: 168–176).

Politični rap niha od vdanosti v usodo do upora, poziva k nasilju, k ustavitvi nasilja, poskuša reševati socialne probleme in celo kaže zavest do osebne rasti. Posebej se ukvarja z razmerji med spoloma. Raperji se ukvarjajo z vprašanji civilne in državne identitete; toda pogosto v izrazito uporniškem smislu do vladajoče bele večine.

Posebno mesto zavzema izobrazba in ureditev razmer v življenjskih skupnostih oziroma soseskah ameriških črncev. Pri slednjem se raperji nagibajo pogosto k nasilnemu militarističnemu pristopu, vendar ob tem pravzaprav ohranjajo konservativno politično držo. Pri problemu izobraževanja ameriških črncev pa se posvečajo formalnemu državnemu izobraževanju, ki mu očitajo predvsem pomanjkanje občutka za zgodovino črncev, izobraževanju ulice in kvaziznanstvenemu izobraževanju nacionalističnih islamistov, ki so

oblikovali dokaj čudaški in svojevrsten pogled na zgodovino in položaj črncev v njej. V splošnem politični raperji nastopajo kot samooklicani učitelji, ki izobražujejo svoje poslušalce (Allen v: Perkins, 1996: 179–183).

Treba je poudariti, da je politični rap omejen, saj med ameriškimi črnici v tem trenutku ni politične sile, ki bi jih lahko povezala v enotno uspešno celoto. Politični rap je fragmentiran in oslavljen zaradi tržnih sil, ki ga v podobi avdio-video industrije obvladujejo. Zato politični ali sporočilni rap ne more ogroziti trenutnega ameriškega političnega statusa quo.

Dandanes je politični rap izginil s hiphopovske scene. Nadomestil ga je predvsem gangsta rap. Zunaj gangsta rapa pa obstajajo še umetniški poskusi rapa, vendar so maloštevilni.

10 POMEN TV IN VIDEO SPOTA ZA VZPON HIPHOPA

Hiphop se je najsiloviteje vzpel z glasbenim videospotom. Večina ameriških skupin od poznih šestdesetih let naprej je snemala videoposnetke za evropski trg. Eden prvih hiphopovskih videov, *Rapper's Delight*, je bil posnet na koncertu v nekem londonskem klubu in ga v Ameriki sploh ni bilo mogoče videti. Seveda se ob tem postavi vprašanje, ali lahko tem poskusom sploh rečemo video: gotovo to niso bili videospoti, kot jih poznamo danes. Največkrat so kazali večinoma statičen posnetek koncerta, v katerem je režiser tu in tam vklopil kakšno podrobnost, da je bila reč vsaj malo bolj dinamična (Napo-lee-tano, 2001: str. 19).

Čeprav je videospot zelo pomemben kot sredstvo glasbene in kulturne promocije že od šestdesetih let, hiphop na začetku ni prodrl, denimo, niti na MTV, ki se je v prvih letih obstoja izogibala vsem oblikam črnske glasbe, niti na Black Entertainment Television (BET), ki je zaradi svojega konservativnega vodstva hiphop sprejela razmeroma pozno. Poleg tega so bili proračuni v osemdesetih za hiphopovske videospote štiri- do petkrat nižji kot proračuni za R&B in kar desetkrat nižji kot proračuni za rockerske videospote (Nelson, 1998: 97,98).

Z razvojem kableske televizije se leta 1981 pojavi MTV in postane kanal, ki se najhitreje širi med kanali kableske TV. MTV je postal najbolj učinkovit medij za marketing glasbe. Večina poslušalcev so beli najstniki. Do leta 1989 MTV skoraj ne predvaja videov črnih umetnikov (z izjemo Michaela Jacksona in Princea). Po tem letu pa se to spremeni, posebna oddaja o rapu postane zelo popularna. MTV ugotovi, da je mogoče prodajati črnsko glasbo tudi belim najstnikom in začnejo pripravljati oddaje o rapu vsak dan (Rose, 1994: 8).

Prodor hiphopovskim videospotom je omogočil šele Run DMC, saj so bili njihovi videospoti dokaj rockerski in tako v skladu s tedanjimi merili MTV. Še najbolj pomemben za preboj hiphopa v množične medije pa je bil Fab Five Freddie Braithwaite, ki je hiphopu pomagal preseči banalnost ulične (ne)umetnosti. Tako so v devetdesetih letih zaradi uspehov hiphopa in hiphopa s priokusom R&B proračuni hiphopovskih videospotov presegli rockerske.

Zgodovinski trenutek za rap se je zgodil septembra 1988, ko je z oddajo *Yo, MTV Raps!* prav prej omenjeni Freddie, zdaj že uveljavljeni raperski videorežiser, dosegel rekordne ratinge

gledanosti v sedemletni zgodovini MTV. Seveda je od takrat rap na MTV dobival vse več oddajnih terminov. Toda pri Yo, MTV Rap! ni šlo zgolj za gledanost. MTV je predstavil hiphopovsko glasbo in ples vsej ameriški družbi, kar je povzročilo vključitev hiphopa v vseameriško kulturo. Poleg tega pa je hiphop postal močno komercialen in množičen pojav. Izvajalci in občinstvo hiphopa so začeli med seboj komunicirati. Ko so izvajalci začeli z nekim novim trendom, se je ta bliskovito razširil po vsej državi. Ko pa je neka zadeva, denimo pri oblačenju, postala moderna v vsej državi, so jo izvajalci vključili v svoj imidž (Nelson, 1998: 100, 101).

Hiphop je ponesel subkulturo ameriških črncev po svetu bolj kot katera koli njihova druga glasba. To je predvsem zasluga videospotov. V šestdesetih in sedemdesetih letih so bili moderni predvsem enkratni glasbeni šovi. Tako so bila dela črnkih glasbenikov oddajana redko v »belem« okolju, medtem ko se videospoti ponavljajo zelo pogosto z gostiteljem, ki kaže odkrito naklonjenost hiphopu. Poleg tega hiphop odlikuje ne samo karizmatično zvezdnitvo, ampak tudi izviren slog, kar ne bi mogli trditi za črnske ameriške zvezdnike osemdesetih let, ki so se naslanjali na hollywoodski blišč.

11 BELI RAPERJI

Raperska glasba navkljub svoji črnini v slogu, govoru, glasbi in temah postane zanimiva za bele najstnike (druga rasa, etnična skupina in tudi socialen položaj). Rap pripoveduje zgodbe ljudi z obrobja, zgodbe marginalcev. Kako lahko te črnske teme nagovorijo tisoče belih najstnikov iz predmestij? Rap je del črnske kulture in govori o problemih življenja v črnih getih. Sicer pa je bila črnska glasba (blues, jazz, črnske duhovne pesmi) za belce zanimiva že prej.

Za bele najstnike je črnska kultura (kot prepovedana zgodba) zanimiva in je simbol upora. (Študija o jazzu leta 1920 pokaže, kakšno ogorčenje oblasti so izzvali poskusi belcev, da posnemajo jazz glasbo, ples in jezik črncev). Za nekatere črnce je udeležba belcev negativna, govore o kraji črnske kulture. To je tudi res, saj imajo nekateri beli umetniki, ki posnemajo črnski slog, več ekonomskih možnosti in dostop do večjega občinstva kot črnki inovatorji. Kot obramba se je razvil Be Bop, ki zahteva večje znanje črnkega slenga in sloga, ki ga je težje imitirati (Rose, 1994: 5,6).

Armond White poudarja, da se morajo belci v hiphopu, kot so denimo Markey Mark, Vanilla Ice, Beastie Boys in Eminem, zavedati, da je hiphop kultura ameriških črncev. White posebej opozarja na Markeyja Marka, ki to eksplicitno priznava in je na to celo ponosen. Res pa je, da po Whitovih besedah beli raperji nikoli in nikakor ne morejo biti originalni. Markey Mark ta problem rešuje s poudarjanjem težav belca pri hiphopu in na vse možne načine vzpostavlja rasni most med belci in črnici (White, 1996: 192–195).



Slika 6: Eminem

Kljub temu pa za razliko od drugih glasbenih žanrov ameriških črncev, ki so jih belci brez kakšnih večjih težav posnemali in preoblikovali v skladu z lastno kulturo in jih občasno tudi bolj ali manj izvirno nadgrajevali, to v rapu ni mogoče. Besedoslovje in poza raperjev predpostavljata določeno socialno in etnično pozicijo, ki je značilna za ameriške črnce. White tako meni, da je uporaba tovrstnega konteksta dana, in ne zaslužena, torej rezervirana za ameriške črnce. Vsaj v smislu ohranitve avtentičnosti (White, 1996: 195).

Beli raperji lahko torej posnemajo zgolj slog in obliko, ne morejo pa razumeti bistva rapa. Četudi skoraj že zadenejo bistvo, pa je njihov namen nejasen, saj ni bistveno, ali so sposobni ustvariti dobro glasbo in spodoben rap, ampak, ali so njihovi izdelki sposobni ponuditi tak užitek in poduk kot izdelki njihovih črnskih kolegov.

Hiphop ima tako veliko različnih slogov, da bi ga le težko obtožili rasne ekskluzivnosti. Res pa je, da ima samosvojo etnično specifiko. Čeprav na prvi pogled to ni popolnoma očitno, gre pri rapu za temeljito osebno artikulacijo družbenih skupin, ki nimajo dostopa do dominantnega ameriškega izrazoslovja. Pravzaprav gre torej za glasne zahteve, proteste in pritožbe črnskih Američanov zoper zapostavljanje in krivice, ki jih pripadniki večinske kulture, ali pa kar sam ustroj večinske kulture, izvajajo zoper njih. Posebnost hiphopa je namreč v tem, da ustvarja mite in opozarja na rasne in socialne probleme tako, kot belci ne zmorejo, in z jezo, ki si je belci ne upajo izraziti.

Na drugi strani pa je beli raper Vanilla Ice rap do skrajnosti skomercializiral. Armound White poudarja, da je uspeh Vanilla Icea pogojen z belim rasizmom oziroma sistematičnim izpodrinjanjem črncev iz medijev. Ne gre zgolj za belčevo prevzemanje glasbe oziroma umetnosti ameriških črncev, marveč za udarec bele popindustrije črnski (Blackness), ki naj bi bilo nesprejemljivo in moteče. Vanilla Ice naj bi bil tako zgolj beli nadomestek črnkega rapa, karakteristično naj bi bilo že njegovo ime – vanilijev sladoled, ki je znan nadomestek čokoladnega sladoleda – ta naj bi simboliziral črnce (White, 1996: 197,198).



Slika 7: Vanilla Ice

Vanilla Ice (ki v resnici izvira iz srednjega razreda) si je izmislil zgodbo o tem, kako je zrasel v getu, da izhaja iz razpadle družine, da se je družil predvsem s črnci in je celo kazal brazgotine, ki naj bi jih dobil v spopadih v getu. Tu se kaže njegova želja, da bi postal Wigger («white nigger»), da bi bil črn (Rose, 1994: 11,12). Tukaj lahko vidimo, kako pomembna elementa rapa sta geto in črna barva kože.

Zelo slabi poskusi belega rapa so bili številni. Tako denimo Beastie Boys niso mogli preseči ravni parodije črncev v rapu. Kljub temu so bili izredno popularni. Toda Armond White lastni kritiki navkljub ugotavlja, da so bili Beastie Boys vendarle koristni za rap, saj so ga močno popularizirali in s tem osvežili oziroma revolucionarizirali.



Slika 8: Beastie Boys

12 ŽENSKÉ V HIPHOPU

Soul je nastal v črnih cerkvah, kjer je pomembno vlogo igrala ženska senzibilnost. Hiphop pa je nastal na ulici, kjer so vedno prevladovali mačistične vrednote, je kompetitiven in to je z nekaj izjemami izključevalo ženske.

Črnske raperke predstavljajo mlade afroameričanke, ki so marginalna skupina. Pripovedujejo o promiskuiteti, nezvestobi, preprodajanju drog, o rasni diskriminaciji, zgodovini črnske kulture in seksizmu. Torej, ženske raperke pripovedujejo zgodbe s stališča mlade ženske, ki je skeptična do moških ljubezenskih izjav, ali pa o dekletu, ki je hodilo z razpečevalcem mamil in ne zna pretrgati tega nevarnega odnosa. Govore tudi o tem, da črnski moški velikokrat ne morejo omogočiti varnega življenja (zelo veliko mladih mamic ostane samih z otroki in živijo v revščini, od socialne podpore). Nekatere zgodbe spodbujajo poslušalke, naj se znebijo moškega, ki jih zlorablja.

Njihove teme so drugačne kot pri moških raperjih. Moški npr. govore o policijskem nasilju nad mladimi afroameričani, ženske pa so proti seksizmu v družbi, s čimer izražajo tudi svoj odnos do moških raperjev, saj so ti seksisti. Pri moških raperjih skoraj ne obstajajo neseksistični in ženskam naklonjeni komentarji. Seksizem proti feminizmu?

Tematski obseg ženskega rapa zajema:

- heteroseksualno dvorjenje
- ženski glas, pomembno je mnenje
- fizična in seksualna svoboda (Rose, 1994: 147).

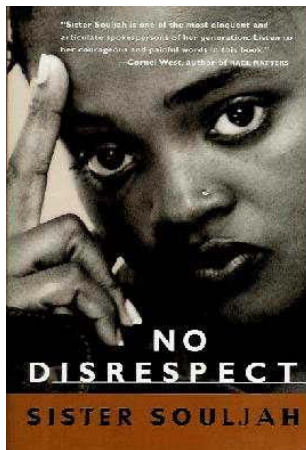
Ženske raperke torej odkrito kritizirajo tudi seksizem v tekstih moških raperjev, poudarjajo pomen ženskega glasu oziroma mnenje ženske, ki je enakopravno moškemu (kar nekateri pojmujejo kot feminizem), in seksizem afroameričank.

V tisku pa so raperke predstavljene kot napreden (progresiven) odgovor na regresivne raperje. Raperke so se upravičeno počutile kot da so jih mediji uporabili za palico, s katero so udarili po glavi raperje, in ne kot ženske, ki opozarjajo na seksizem in njegove vplive na mlade afroameričanke. Ženske raperke se zavedajo te zlorabe tiska, ki v njihovem imenu neupravičeno kritizira raperje (npr. Queen Latifah, MC Lyte, Sister Souljah, Yo-Yo). V

resnici gre namreč za debato o tematski obscesnosti v glasbi in ne kritiko raperjev samih. Tudi zato raperke večkrat zagovarjajo svobodo govora raperjev in bolj kritizirajo cenzuro kot pa seksizem v besedilih (Rose, 1994: 149–150).



Slika 9: Queen Latifah



Slika 10: Sister Souljah



Slika 11: MC Lyte

Tricia Rose, avtorica knjige *Black Noise*, zagovarja stališče, da raperke niso na nasprotni strani kot raperji. Prav tako meni, da raperji niso vedno seksisti in raperke vedno feministke. Avtorica pravi, da je to poenostavitev zaradi nerazumevanja kompleksnosti problemov vsebine. Gre za to, da je družba zelo kritična do afroameričanov moškega spola na splošno. Raperke jih zato zagovarjajo. Večkrat so v besedilih raperk poudarjeni patriarhalni pogledi na družinsko življenje in tradicionalna vloga moža, očeta. Prav tako nekatera besedila pozivajo, naj moški ne zlorablajo žensk, in raje prevzamejo svoj del odgovornosti pri vzgoji otrok (Rose, 1994: 150).

Sredi osemdesetih let je bil poudarek na življenju v getu. Ta getocentrični pogled je bil grob, nesentimentalen in protizenski. V tem obdobju so bili mehkoča, gracioznost in materinski

nagon videti nepotrebni. Takrat je bilo npr. normalno klicati žensko kurba, crack, kokain pa sta uničila življenje številnih žensk in moških.

Hiphop je takrat spodbujal ženske, naj se oblačijo enako kot moški, naj preklinjajo kot moški.

Sredi devetdestih se je vse obrnilo. Oprijeta oblačila, ekstravagantne pričeske, dolgi okrašeni nohti, goli deli telesa (midriff – med pasom in prsnim košem). Poudarjena je bila senzualnost. Bilo je namreč veliko nostalgije po sedemdesetih, in sicer v filmih, oglasih, glasbi in modi devetdesetih. Ženske vokalne skupine se začnejo oblačiti pri znanih modnih kreatorjih. Npr. skupina En Vogue, ki je bila ustanovljena leta 1990, je izrazito poudarjala ženstvenost. Vendar obleke niso spremenile pogleda na vlogo črnskih žensk in odnosa moških do njih. Rap ima še danes veliko slengovskih izrazov za ženske: npr.: skeezer, hootchie, chickenhead, bitch, whore. Ti izrazi so postali zelo običajni, uporabljajo jih celo mlade ženske. Tudi, ko govorijo o sebi. Ti izrazi so zelo negativni, saj so iz moškega besednjaka. Hiphop je sicer duhovno in finančno okrepil afroameriške moške, vendar na račun mladih žensk, ki jih je ukalupil v stereotipe in oslabil njihovo samospoštovanje (Nelson, 1998: 185–186).

Na splošno je v hiphopu veliko manj žensk kot moških, vendar imajo te pomembno vlogo. Salt'N'Pepe, newyorški trio raperk, so prvenec Hot, Cool and Vicious prodale v več kot 2 milijona primerkov. Od takrat naprej je prodaja ženskega hiphopa naraščala.

Napo-Lee-Tano v Muski, (maj 1998), ugotavlja, da so Salt'N'Pepe po njegovem mnenju ena najbolj podcenjenih raperskih zasedb. Večina jih ne jemlje resno predvsem zaradi njihovega seksi imidža, poleg tega so se nekateri morda zamislili nad njihovimi začinjanimi besedili. Vzorec besedila zasedbe Salt'N'Pepe gre takole: moški zapelje žensko, ji pobere denar, jo prevara in odide z drugo, nič hudega slutečo žensko. Ton pripovedovanja ni kakšen neobluz, prej gre za duhovito posmehovanje mačizmu in opozarjanje drugih deklet na tovrstne fičfiriče. V besedilih nekaterih pesmih, predvsem pa v videospotih, se gospodične celo poigrajo in kot igračo predstavijo čednega, zapeljivega moškega, ki na koncu – zaradi prebrisanosti deklet – ostane praznih rok in žepov.

Idejno je zelo pomemben prvenec Queen Latifa, na katerem je objavila skladbo Ladies First. To je pesem, ki jo izmenjujoče odrapata Latifah in Monie Love. Brez napadov na črne moške jima uspe osvetliti položaj črne ženske v zgodovini in spet definirati njen trenutni nezavidljivi položaj v afroameriški skupnosti.

Foxy Brown in Lil Kim so še razvile formulo Salt'N'Pepino in se prodajale kot agresivni objekti poželenja. Nastopajo kot mačke ali pa zahtevne ljubimke. Prva se je vrtela okoli ekipe zdaj že pokojnega Notorious B.I.G.a, druga pa veliko sodeluje z Jay-Zjem. Kim in Foxy predstavljata novo smer raperk, brez dlake na jeziku, sami sebi pripisujeta vzdevke »bitch« in druge formulacije, ki smo jih sicer vajeni iz moških ust.

13IMIDŽ HIPHOVSKE KULTURE

Junijska izdaja revije Source iz leta 1997 je imela dve strani obsegajočo naslovnico, ki jo je bilo moč zložiti in na kateri je bil prikazan logotip Wu Tang Clana. Logotip je bil osupljiva montaža oči članov klana, zadnja stran pa je bila dvostranska zloženka fantov iz Staten Islanda. Vse to je bila učinkovita tehnika pri prodaji revije in hkrati promocija skupininega težko pričakovanega albuma Wu Tang Forever. Revija Source je s to potezo zaslovela kot glasnica hiphopovske kulture.

Tisti, ki so kupili junijsko izdajo revije zaradi obljub, da bodo izvedeli marsikaj novega o Wu Tangu, so lahko hitro ugotovili, da revija poleg plošč prodaja še marsikaj drugega. Od skupno sedeminšestdesetih celostranskih oglasov jih je bilo devetindvajset za izdelovalce oblačil. V avgustovski številki revije Vibe je bilo razmerje celostranskih oglasov za oblačila (šestindvajset) in vseh oglasov (triindevetdeset) res manjše, toda še vedno dovolj zgovorno. Razlike pa ni bilo moč opaziti le v razmerju. Usmerjenost k množicam se je pri reviji Vibe kazala v oglaševanju večjih nacionalnih znamk, kot so Calvin Klein's CK Jeans, Union Bay, Ralph Lauren's Polo. Na drugi strani pa so Sourceovi oglasi za oblačila, poleg nekaj večjih znamk, oglaševali manjše družbe, kot so 555 Soul, Pure Playaz, PNB. Večina teh je delno ali v celoti last manjšinskega prebivalstva.

Razlika med revijama Vibe in Source, razkorak med velikimi belskimi proizvajalci in v svojih koreninah etničnimi oblikovalci, lahko pove marsikaj o možnostih pristopa k vidanju celotnega razvoja tistega, kar je danes tako večplastno pri hiphopu; to je njegov slog. Bolj kot vsi plesni koraki, snemanje plošč in rime, se je v nekaj več kot v zadnjih dvajsetih letih pri hiphopu spreminjal ravno slog. Fotografska kronika hiphopovske mode, ločena po obdobjih, regijah, oblikovalcih, ekipi in osebni noti, slavi ne le slog, ampak tudi to, kako sama narava oblačila odslikuje ritem časa.

V eseju o ulični modi iz knjige Fresh, Hip Hop Don't Stop je novinarka Sally Flinker leta 1985 zapisala, da pravi duh hiphopa niti ne potrebuje in niti noče znamke priznanega kreatorja na svojih kavbojkah. Njegovo lastno ime ali emblem sta edini znamenji razkošja promocije, in oba sta ponosno nošena na hrbtu žametnih jaken, na verižicah z velikimi ploščicami in na

zaponkah pasov. Flinkerjeva tudi trdi, da je povečana potreba po identiteti, torej potreba po izražanju lastnega osebnega sloga, temelj za to postsoulovsko estetiko.

Glede prve faze hiphopa je imela Flinkerjeva prav. Obleko skupine je sestavljala jakna iz močnega indijskega bombažnega blaga, obrnjenega narobe in z napisom Savage Nomads ali Jolly Stompers na hrbtu. To je bil tedaj sinonim za original hiphopovske mode. Prav tako so to bile jakne ali športne majice s kapuco, ki so jih ustvarjalci grafitov nosili, da bi prikrili svojo identiteto in svojo glavo obvarovali pred poškodbami, medtem ko so se plazili skozi žičnate ograje podzemne železnice. Zlate verižice, pogosto z lastnikovim emblemom na ploščici z imenom, bejzbolske in slikarske (pleskarske) kape, ki so jih nosili postrani ali pobarvane, trenirke, ponavadi Adidasove, in pa športni copati z ojačanim sprednjim delom: z debelimi vezalkami ali brez. Vse to so bile stvari, s katerimi se je hiphopovska moda začela. Oprema raznih znamk, pa naj bodo to Leejeve žametne hlače, Ban-Lonove majice ali pa popularne promocijske kape Tommy Boy Record, je bila poceni, vsestransko uporabna in nezahtevna za vzdrževanje. Osebno noto so opremi dodali s šablono izrisanimi imeni, uporabo nasprotnih si barv in obveznim nošenjem zunajsezonskih oblek. To, da model sredi pomladi v nabito polnem klubu pleše v debeli, s krznom obrobljeni usnjeni jakni s kapuco, ni bilo v tistem času nič posebnega. Stilska improvizacijska komponenta stare šole je bila v modi navzoča od poznih sedemdesetih pa tja do leta 1983.

Šele leta 1985 so proizvajalci športne opreme spoznali povezavo med hiphopom in njihovimi izdelki ter v tem videli možnost za zaslužek. Da pa je to povezavo udejanil prav Russell Simmons, šef založbe Def Jam, ni nobeno presenečenje.

Prvaki izdelanega videza v zgodovini hiphopa so nedvomno queenovski Run DMC. Njihova uniforma je nespremenjena že slabih dvajset let: navadne črne kavbojke in jakna, bela majica, črn klobuk in bele športne copate znamke Adidas.



Slika 12: Run DMC

Run DMC-jev nastop iz leta 1986 na Madison Square Garden je bil pravi trenutek za Ruslla, da dokaže svoj prav. Z več nemškimi predstavniki Adidasa, stoječih ob strani, so Run DMC v sloviti areni razvajali 20.000 fantov in deklet. Preden so izvedli skladbo My Adidas, je Run množici ukazal, naj dvignejo svoje copate Adidas. Naenkrat se je nad glavami oboževalcev pojavil usnjeni oblak športnih copatov s tremi črtami. Leta 1993 je Run v enem izmed intervjujev za Source izjavil, da so mu med zaluščanjem odra predstavniki Adidasa obljubili lastno linijo oblačil. V letu dni sta Rush management in Adidas za prodajo Run DMC-jevih copat in drugih pripomočkov, sklenila pogodbo za 1,5 milijona dolarjev (Nelson, 1998: 158).

S tem je bilo prejšnje poglavje adaptacije že obstoječih stilov in eksperimentiranje z najdenimi materiali končano. Od tu dalje so večji proizvajalci začeli z izdelovanjem oblek samo za hiphopovsko kulturo. Kot posledica je bilo sklenjenih še več poslov. Whodini je sklenil manjši posel z Lacoste Sportif in LL Cool J večjega s Troopom. Na srečo pa je bila v zraku še vedno kreativna energija in kmalu je iz podzemlja vzniknil naslednji večji trend, ki so ga večinoma narekovali razpečevalci cracka (Nelson, 1998: 158).

Čeprav sta prevelika topla jakna s kapuco in volnena kapa ostali prava kulturna artefakta skozi vso zgodovino hiphopa, so težke zimske škornje, ki se jih je nosilo skozi vse leto, počasi, s svojim videzom, izpodrinili dilerji cracka in tako narekovali nove smernice. V modo so po zakonu podobnosti in adaptacije prvotno prišli čevlji znamke Timberland. To kakovostno znamko, ki je nenadoma postala uradni stil mestnih sosesk, so že desetletja nosili prebivalci Nove Anglije in srednjehodne Amerike. Tims, kot so jih poimenovali, so bili več

let glede škornjev tisto, kar so bili Air Jordan za športne copate, saj so postali enako nepogrešljivi v glasbenem spotu, na odru in tudi na ulici.

Čeprav je obsesija s Timberlandom prinašala milijone, se izdelovalec ni preveč strinjal z nepričakovano identifikacijo lastne znamke z urbano mladino. Ko so Lutz in preostali konkurenti sprožili govorice o pomanjkanju navdušenja pri Timberlandu, je ta znamka izginila tako hitro kot se je pojavila (Nelson, 1998: 161).

Obstajajo tudi drugi primeri, ko so popularne znamke zavračale asociacijo s hiphopom. Skupino Tribe Called Quest, Q-Tip so predstavniki družbe Ralph Lauren velikokrat zavrnili glede izdelave oblačil Polo street wear. Razlog, ki so ga navedli, je bil, da so v podjetju zaskrbljeni za lasten ugled. Čez nekaj let so si pri Laurenu premislili in s kot noč črnim modelom s Karibov, po imenu Tyson Beckford, tržili prav vse: od sončnih očal do spodnjega perila. Deloma je bila Laurenova spreobrnitev gotovo posledica osupljive pogodbe, ki jo je Tommy Hilfiger sklenil s hiphopom. Palčku podoben ameriški oblikovalec je vse od ustanovitve družbe leta 1985 ustvarjal barvita in ohlapna športna oblačila. Čeprav je Hilfigerju primanjkovalo glamurja Guccia ali Chanela in pa vseameriško prežemajoča aura Ralph Laurena, je bila Hilfigerjeva znamka dostopna hiphopu prav zaradi podobnosti s prvotnimi oblačili te kulture (Nelson, 1998: 161).

Največja zgodba o uspehu afriškoameriške hiphopovske mode govori o Karlu Kaniju (Carl Williams), rojenemu v Brooklynu. Podjetje Karl Kani Infinity je doseglo petdesetmilijonsko prodajo v letu 1997, s čimer je devetindvajsetletni oblikovalec zaslovel kot lastnik največje družbe z oblačili v črnski lasti. Vendar pa je bila pot do uspeha trnova. Ko je ulična mladina prvič sprejela zaporniški slog vrečastih kavbojk, ki so se komaj obdržale na zadnjici, je bil ravno Kanijev podpis tisti, ki je opletal okoli njihovih gležnjev. Okoli leta 1991 je začel izdelovati še bolj vrečaste hlače in športne majice, ki so bile pogumno označene z njegovim podpisom. Tedaj si je Kani delil delo s svojim partnerjem v Los Angelesu, Threads 4 Life-Cross Colours, znamka, ki je bila poznana po vrečastih tutih iz jeansa, ki so izstopale zaradi živahnih rdečih, rumenih in zelenih logotipov. Združitev oblikovalcev iz obeh obal ZDA je sicer bila prva in zato nepričakovana, toda kljub temu se je uspešno prilagodila okusu in ponosu črnske ulične mladine. Oglas za Cross Colours se je hvalil: »Želimo, da vsi razumejo, da samo izdelke Cross Colours izdelujejo pravi bratje iz bratovščine«, tj. črnci. Kot del Threads 4 Life je Kanijevo podjetje navrglo štiriintrideset milijonov v letu 1993, pozneje je sledil nagel preobrat. Napake v poslovanju in neplačani računi so privedli do propada, kar je

precej odprlo vrata na trg hilfigerjem z vsega sveta. Medtem ko so si bratje, ki so ustanovili Cross Colours, morali še opomoči, je Kani poskusil še enkrat. Takoj ko je odkupil svojo blagovno znamko, je v novembru 1993 s petsto tisoč dolarjev na računu, začel z novo proizvodno linijo (Nelson, 1998: 163,164).

Kanijev ugled na ulicah je bil še vedno močan. Prav tako kot njegova kreatorska žilica in že utečen odnos z nacionalnimi distributerji. Čeprav ni več ustvarjal najnovejše in najbolj vroče linije, ki jo je bilo mogoče kupiti na ulicah, mu je kljub temu uspelo. Ustvaril si je določeno stabilnost, ki ga je skupaj s preostalimi črnskimi poslovneži leta 1997 uvrstila na naslovnico ene izmed posebnih avgustovskih izdaj revije Fortune, New Black Power. Vse od leta 1996, ko se je preselil v glamur, kreira moške obleke, hlače in suknjiče. Preostali afriško-ameriški izdelovalci oblačil po državi so sledili Kanijevemu zgledu. To so bili: Maurice Malone, Tony Shellman, nekdanji oblikovalec pri Mecci, čigar podjetje Enyce je ustanovila italijanska Fila, nekako tako kot PolyGram podpira Def Jam. Pa še Sir Benni Miles, ki je uspešno začel z linijo najlonskih kap in FUBU, newyorški koncern, čigar oblačila so ugledala luč ulic na začetku leta 1998 (Nelson, 1998: 164).

Iz prvih dveh desetletij hiphopa izhajata dva med seboj nasprotujoča si modna sloga, ki, ne čisto po naključju, govorita o boju za estetsko prevlado v okviru hiphopovske kulture. Prvi je urejeni stil zaprtega kroga ljudi, ki želijo z obleko impresionirati. Znamke njihovih oblačil prikličejo imena visoke mode, kot so na primer Gucci in podobna. Predstavnik tega sloga je zloščen okus Puff-Daddyjevih Bad Boy privržencev, kičasti stil pokojnega Gianniija Versacija in Foxy- Brownovo navdušenje nad Dolce&Gabbano.

Več dajejo od sebe ljudje, ki se držijo filozofije naredi si sam, ki je tudi ustvarila hiphop. Dandanes pa že skorajda ni raperja, ki ne bi imel svoje modne linije. Tako ima Chuck D - Rapp, Mobb Deep - Infamous Wear, Wu Tangi - Wu-wear, Jay Z - Roca Wear, Russell Simmons počasi širi svojo Phat Farm iz svojih prvotnih lokacij v SoHu in dragega butika v Los Angelesu Fred Siegel.

Sama nimam nikakršne predstave, kam se bo hiphopovski stil usmeril, toda ambicioznost oblikovalcev, ki so ta ulični stil zadnjih dvajset in več let spreminjali, se nikakor ne bo umirila. Čeprav bodo napredni veliki proizvajalci še naprej pobirali levji delež, to še ne pomeni, da se ne bo našla kakšna tržna niša za afroameriške proizvajalce, ki bodo snovali in, upajmo, da jim bo uspelo zgraditi trdna podjetja.

14ŠIRITEV HIPHOPA IZ AVTOHTONEGA OKOLJA PO VSEM SVETU

Hiphopu je uspelo pretresti svet. Vse od sredine osemdesetih naprej so mladi varovali kulturo hiphopa pred ljudmi, ki so jo hoteli zatreti. In vsaka država je to kulturo sprejela drugače. V nekaterih je ameriški hiphopovski stil viden kot nekaj višjega, nevarnega in celo večjega kot življenje. Spet v drugih državah so ga preoblikovali tako, da ustreza jeziku in potrebam tiste kulture. Ravno zato, ker je hiphop tako spremenljiv in vsebuje toliko elementov, kot so glasba, obleka, ples in obnašanje, ga je mogoče tako z lahkoto spremeniti in prirediti kulturam širom po svetu.

V Evropi je hiphop najbolj razvit v Franciji. Na francoski hiphop najbolj vpliva afriška in arabska kultura. Največja zvezda pa je prav gotovo MC Solaar. V Franciji MC-ji rapajo v lastnem jeziku, medtem ko MC-ji iz držav, kot so Danska ali Švedska, ponavadi ubirajo rime v angleščini, ker stavčna struktura njihovih jezikov v rapu ne funkcioniira dobro. Ker veliko evropskih skupin sestavljajo otroci iz mešanih kulturnih okolij, ti največkrat uporabijo angleščino kot univerzalni jezik. Švedski ADL je mešanica švedsko-trinidatske zapuščine, medtem ko danski Bootfunk sestavljajo trije MC-ji: iz Danske, ZDA in Nigerije.



Slika 13: MC Solaar

Neameričani so v bistvu pokazali več predanosti določenim aspektom hiphopa kot njihovi ameriški kolegi. Grafiti uspevajo v večjih mestih. Npr. v Španiji so ulice in podzemne

železnice vseprek porisane z emblemi v stilu newyorške tradicije iz sedemdesetih. V Italiji, okolici Rima in Milana prav tako grafiti krasijo vlake in zidove.

Prav tako so mladi neameriški didžeji v splošno rabo precej uvedli frazo »turntablists«. Beseda služi kot opis za sedanjo generacijo didžejev, ki v miksanju in nenadnih pavzah, ki jih zaznamo kot presket in nenadno tišino, vidi nekakšno virtuoznost. Njihov cilj ni spremljava plesalcev, ampak s pomočjo razkazovanja lastne spretnosti in zbirke plošč ustvariti zvočne kombinacije za poslušalce. Če didžejeva tehnika zveni približno tako kot Herc, Bam in Flash v preteklosti, to pomeni, da je v ospredju bolj samozavestno razkazovanje umetniške spretnosti kot pa dobra zabava (Nelson, 1998: 203, 204).

Ameriški ritem v rimah in vzorčne tehnike je moč slišati tudi v Južni Ameriki, to pa prav zaradi skupnih afriških glasbenih korenin iz mešanih kultur obeh Amerik ter srečevanja kultur imigrantov iz ZDA in južnoameriških domačinov. Vse od Puerto Rica do Brazilije je južnoameriška kultura privzemala delčke ameriškega hiphopa in jih uporabljala v salsi, merengu in sambu, podobno kot so v obeh Amerikah reggae vpeljali v lokalno glasbo (Nelson, 1998: 204).

Nekaj najzapletenejših besedil prihaja iz Irske, saj prav irsko narečje in tamkajšnji sleng za Američane predstavljata pri razumevanju takšen problem kot jamajščina. Tuj hiphop pa je lahko tudi zelo slab, tako kot na primer v Nemčiji, saj je tamkajšnja trdota jezika ovira za mehko tekoče besedilo. Največja nemška skupina iz sredine osemdesetih, Die Fantastischen Vier, je, da bi presegla ta kulturni problem, posnemala pop stil dua Jazzy Jeff & Fresh Prince.



Slika 14: Die Fantastischen Vier

Na Japonskem je bilo nekaj rapa, sicer inovativnega, vendar je čar hiphopovske kulture tam bolj v njenem stilu, kot pa v glasbeni vsebini. Mlada japonska hiphopovska generacija nosi

najnovejša oblačila Mece in Phat Farma ter tako vneto sledi splošnim razvojnim smernicam v glasbi, da so v duhu že postali del New Yorka. Na splošno Japonci zavračajo mehkejši ali bolj popovsko usmerjeni rap in imajo raje trše oblike, brez primesi drugih zvrsti. V Tokiju je bilo hiphopovsko navdušenje poimenovano s frazo novo črnstvo, ki pa je niso uporabljali le v ljubkovalnem smislu. Nekateri japonski navdušenci so šli v svojih zmotnih poskusih, da bi postali bolj črni, celo tako daleč, da pogosto obiskujejo solarije.

Presenetljivo je dejstvo, da v Angliji niso nikoli imeli resnično dobrega hiphopovskega MC-ja, če ne upoštevamo v Veliki Britaniji rojenega in v Ameriki vzgojenega Slick Ricka. Eden od razlogov, da v Veliki Britaniji ni moč najti uspešnega MC-ja, je živahna plesna kultura. Kdor je v Britaniji karibskega porekla in je vajen nastopanja pred mikrofonom, je ponavadi težil k jamajškim plesnim ritmom pod imenom »dance hall«, kakršni so calypso, soca ali pa kakšna druga karibska glasbena zvrst, ki predstavlja vzporednico ameriškim MC-jem. Shabba Ranks in Super Cat, na primer, ki jima je obema uspelo pridobiti ameriško občinstvo, sta najboljša prav v lastnem slogu. Seveda pa vse pokvarita, ko zaradi želje, da bi se približala hiphopu, svoj glasbeni slog preveč popačita. Podobno pa na Jamajki »dance hall« tako prevladuje, da imajo domače hiphopovske skupine bore malo možnosti za uspeh.

Eden najbolj uspešnih na hiphopovski sceni v Veliki Britaniji je mogoče prav Tricky, demonski, bleščeč in zamišljen Britanec karibskega porekla iz Bristola. Z mešanjem primerkov

hiphopa, programiranih bobnov in lastnim dodajanjem nekonvencionalne rabe kitar, klaviatur in glasov je Trickiju uspelo definirati triphop. To je rahlo otožen, toda hkrati zapeljiv britanski glasbeni slog. Skupaj z Morcheebo, Portisheadom in drugimi je Trickiju uspelo ustvariti zvok, ki sicer vsebuje prvine hiphopa, toda hkrati ni preveč zapet v njegov kliše. Čeprav spoštuje hiphop, pogosto izničuje njegov žanr. Njegova pomoč skupini Public Enemy pri Black Steel in The Hour of Chaos, ki vključuje tudi glas njegove sodelavke Martine, je vnovična rekonstrukcija te mačistične in vojno razpoložene uspešnice. Z energičnim ozadjem in brisanjem razlik med spoloma, pa znane rime zvenijo še bolj skrivnostno kot je Chuck D sploh nameraval.

Posledice časa, ko je bil rap predan višjim idealom, torej ko so Public Enemy z glasbo opozarjali na politične probleme, so še vedno opazne po svetu. V Italiji, kjer se ekstremistična

politična prepričanja mešajo s temperamentno človeško naravo, se je več skupin usmerilo v hiphop prav zaradi možnosti izražanja jeze v njem. Legge Del Taglione ali Oko za oko skupine Articolo 31 bi lahko bil šolski primer rabe hiphopa.

V Franciji je bil političen aspekt kulture osnovno gonilo protesta glasbenikov in filmskih snemalcev. Desno usmerjena Front National, ki jo je vodila fašistično razpoložena Jean-Marie Le Pen, se je na oblast dvignila v devetdesetih. To ji je uspelo predvsem z napadi na imigrante s slogani, kot so Francija Francozom, in Število brezposelnih je enako številu imigrantov. Ta ksenofobičen pristop je samo še bolj poudaril strah belcev pred Afričani in Arabci, še posebej Alžirci, se pokazal kot izbruh rasnih nemirov po vsej državi.

Leta 1995 je bila Jean-Marie Le Chavallier kot članica FN-ja izvoljena za županjo Toulona, mesta na jugu Francije. NTM ali »nique ta mere«, kar v «slovenščini» pomeni nekaj takega kot »jebem ti mamó«, so julija istega leta gostili koncert proti Le Chavallierjini izvolitvi. NTM so hard-core rap skupina, ki svojo inspiracijo črpajo pri KRS-One. Skupinina MC-ja Kool Shen (Bruno Lopez) in Joey Star (Didier Morville) sta kričala parole kot so: »Jebeš policijo«, »Jebeš Le Penovo« in »Jebeš vse člane stranke Front National«, zaradi česar so ju zaprli. Člani skupine so bili obsojeni na leto zapora in kaznovani s šestmesečno prepovedjo nastopanja (Nelson, 1998: 206).

Še en izraz jeze francoske mladine iz leta 1995 je bil film *La Haine* (Sovraštvo), ki je tedanjemu mlademu amaterju Mathieu Kassovitzu prinesel nagrado za najboljšega režiserja na spomladanskem canskem filmskem festivalu. Kassovitzev prejšnji film *Café au Lait*, ki ga je navdihnil Spike Leejev *She's Gotta Have It*, ki prikazuje belega francoskega fantiča na kolesu, kako posluša hiphop, in je tudi začrtal smernice simboliki črno-belega sovraštva. Z naslanjanjem na Spikova *Do the Right Thing* (Naredi pravo stvar) in *Boyz N the Hood* je Kassovitz posnel štiriindvajset ur iz življenja treh prebivalcev primestja Pariza. Fantje: črnc, Arabec in beli Žid, ki trpijo zaradi nemirov, bede in policijskega nasilja. Tako v brezkompromisnem ameriškem stilu izpostavi notranje probleme v Franciji. Film obsega vse sestavne dele hiphopa: MC-je, didžeje, grafite in breakdance, ti grafično nazorno prikazujejo, kako močan je vpliv kulture hiphopa v Franciji na tamkajšnjo mladino. Prav tako kot ameriški filmi, ki so ga navdihnili, ima tudi *Sovraštvo* žalosten in nasilen konec, ki nakazuje, da družba poka po šivih. Film je v Franciji postal pravi fenomen, saj je po dobičku na prvem mestu, poleg tega pa mu je uspelo navdihniti številne člane novega vala francoskih filmskih ustvarjalcev. S stališča hiphopa je bil film režiserjev poklon tako kulturi tega, kot tudi njeni

zmožnosti prilagoditve na tej strani Atlantika, kar samo še potrjuje njeno vitalnost (Nelson, 1998: 206).

Vplive hiphopa je moč čutiti od Toronta v Kanadi do Dakarja v Senegal, pa vse do Nizozemske in Havane, skratka na vsakem kraju, do koder je moč poslati satelitske posnetke videospotov ali bodisi legalno bodisi ilegalno prodati zgoščenke.

15HIPHOP V SLOVENIJI

Hiphop, ki je nastal v Ameriki in bil sprva del zapostavljenih družbenih slojev, je pognal svoje korenine tudi pri nas. Urbana scena je začela pospešeno razvijati svoj glasbeni izraz. Tako smo začeli poslušati rap šele sredi osemdesetih let, predvsem skupine, kot so N.W. A., Public Enemy, Run DMC, L. L. Cool J. in Beastie Boys. Nekateri so se začeli ukvarjati z breakdancem in electric boogijem (spomnimo se filma Poletje v školjki). Grafiti so počasi napolnjevali prazne stene podhodov in ti so na začetku devetdesetih dobili politično sporočilo.

Dejstvo pa je, da smo prvega raperja Slovenci dobili šele leta 1994 z albumom Leva scena, govorimo seveda o Ali Enu, ki je s svojo napadalnostjo na snobistične slovenske glasbene scene poskrbel za dober šok nevajenih ušes. Kot imajo slabo navado naši ameriški raperski idoli, je bilo tudi v njegovih pesmih veliko nespoštovanja do žensk, nenaklonjenosti policajem, predvsem pa takratni slovenski glasbeni sceni (dodobra se je zameril Janu Plestenjaku, Simoni Weiss, Čukom itd.).

Slovenija je v zakladnico hiphopovske produkcije do sedaj prispevala devetnajst diskografskih izdelkov; ena kompilacija slovenskega rapa (5'00" Of Fame-Za narodov blagor), 3-krat Ali En, 2-krat Pasji kartel, Klemen Klemen, 6pack Čukur in po enkrat Dandrough, Murat in Jose, N' Toko, Kosta, Kocka, Plan B, Move Knowledge, Trkaj in Zijeban.

Nekateri se čudijo, da se je hiphop prijel tudi pri nas, saj naj bi bil glasba revnih slojev v ameriških getih. Slovenski ustvarjalci prevzemajo dobršen del ikonografije ameriškega hiphopa. S tem mislim na videz, gibanje po odru in podobne razpoznavne značilnosti. Treba pa je omeniti, da so besedila ali sporočila v slovenščini. Danes ima skoraj vsaka večja radijska

postaja kakšno oddajo posvečeno hiphopu (Val 202-Hiphop galerija, Radio Študent-Rajm kikerz, Gama MM-Radyoyo ...).

Priljubljenost hiphopa v zadnjih letih pri nas nezadržno raste. Če se je v prvih letih tega kulturnega pojava na drzne mladce v širokih, vrečastih hlačah in razvlečenih majicah gledalo z rahlo skepso, ko so poskušali v rapanju kar se da pristno posnemati svoje vzornike s tujih glasbenih televizij, je danes že povsem drugače. Dobro je, da so ta očiten razvoj prej ali slej zaznali tudi ljudje, ki vodijo posle v glasbenih založbah.

Hiphopovski kolektiv nezadržno raste, z močno konkurenco pa narašča tudi kakovost izvajalcev in organizacije posla, širi se ciljno občinstvo, zaradi česar se navsezadnje obrne tudi več kapitala, ki omogoča nadaljnji razvoj panoge. Predvsem pa: hiphop se je iz Ljubljane že zdavnaj razselil po vsej Sloveniji.

16SKLEP

Diplomsko delo govori o pojavu hiphopa kot mladinske subkulture. To ni samo glasba, kot mnogi mislijo, sem spada tudi ples, grafiti ..., lahko rečemo, da za številne, ki so v tej sceni, hiphop pomeni način življenja.

Vse skupaj se je začelo konec sedemdesetih v newyorški četrti Bronx, ki je takrat še veljala za precej ugledno sosesko, v kateri je živel predvsem srednji sloj prebivalstva. Potem pa so se sem začele preseljevati revne črnske in španske družine in Bronx je začel počasi propadati. Kriminal je naraščal in začele so nastajati tako imenovane ulične tolpe oz. gangi. Ena od teh zapuščin tolp so tudi gang grafiti. Z njimi so se tolpe predstavljale, označevale svoje ozemlje in ustrahovale sovražnike. Kmalu so ti grafiti postali način življenja, s posebnim obnašanjem, skrivnimi prostori, slengom in tako dalje. Ni znano, kdo je začel z umetnostjo grafitov, vemo le, da je z njimi postal slaven grški priseljenc Demetrius, ki se je podpisoval kot Taki 183. Član takšne tolpe je bil tudi Afrika Bambaataa, ki mu pravimo kar boter hiphopa, saj je imel zelo pomembno vlogo v razvoju te kulture. Ustanovil je organizacijo Zulu Nation, katere namen je bil odvrniti mlade od uličnih tolp in drog ter jih pritegniti k rapu.

Prave korenine te kulture segajo že nekaj desetletij nazaj, na Jamajko, iz katere je leta 1967 v Bronx prišel mladi Clive Cambell, bolj znan kot Kool Herc, ki je s seboj prinesel tudi znanje o jamajški sceni sound sistem in stilu toasting (to je tehnika, ki se je začela kot spodbujanje množice s slogani, kot so »Work it, move it up ...«). Še danes se pojavljajo značilnosti jamajškega toastinga v ameriškem rapu; te so: že vnaprej posneta podlaga, poudarjanje določenih besed ter nekatere podobnosti v vsebini besedil. Kool Herc je postal eden najuspešnejših di-džejev, saj je znal občinstvu predstaviti ritem in njegov pomen. Razvil je tudi svojo tehniko break beata (to je vrtenje dveh plošč naenkrat in poudarjanje break dela), zato so njegove plesalce poimenovali »breakdancerje«, kar se je ohranilo še do danes.

Med legende hiphopa zagotovo lahko štejemo skupino Sugarhill Gang, ki je utrla pot vsem naslednikom, z visoko uvrstitvijo na ameriških lestvicah. Sicer pa so bili od poznih osemdesetih do zgodnjih devetdesetih let glavni na newyorški sceni Public Enemy, Eric B and Rakim, Tribe Called Quest, Big Daddy Kane, LL Cool J. ... Newyorška scena pa je kmalu

dobila močno konkurenco na kalifornijski obali. Najbolj znani med LA raperji so bili NWA, Dr. Dre, Snoop DoggyDogg, Tupac Shakur, Notorious B. I. G.

Razvijati se je začel tudi zelo znani vzhodno-zahodno obalni prepir; med newyorško in LA sceno, ki je bil najprej zamišljen le kot reklamna poteza, končal pa se je s tragičnimi dogodki, kot je smrt dveh legend rapa, Tupaca Shakurja in Notorious B. I. G.-ja. Še danes je čutiti napetost med vzhodno in zahodno obalo. V poznih devetdesetih se je razvil tudi Studio Gangstas, kot so ga poimenovali velikani špansko-ameriškega rapa Cypress Hill. Studio Gangstas so raperji, ki niso nikoli spoznali, kaj je pravi »thug life«, primer P. Diddy (prej-Puff Daddy).

Med hiphoperji je bil takrat zelo popularen breakdance, ki ima korenine v afriški borilni večini capoeira. Med priljubljene plese štejemo tudi electric boogie, ki je v poznih osemdesetih z zamudo prišel v Slovenijo.

Pripadniki hiphopovske kulture so izoblikovali tudi svoj slog oblačenja. Predvsem jim je pomembno udobje: to so široke hlače in športni copati. Nošenje hlač na bokih pa izvira iz zaporov, ko so zapornikom odvzeli pasove, da ne bi poskušali narediti samomora ali poškodovati drugih. Ker je bilo veliko hiphoperjev v zaporu, so ta stil prenesli tudi na svobodo.

Hiphop, ki je nastal v Ameriki in bil sprva del zapostavljenih družbenih slojev, je pognal svoje korenine tudi pri nas. V Sloveniji se je začel uveljavljati sredi osemdestih let, kar pomeni, da je k nam vse prihajalo zelo počasi. In minilo je kar nekaj časa, preden smo Slovenci dobili svoj prvi hiphopovski album (leta 1994 je Ali En izdal album Leva scena). Ali En je dokazal, da smo tudi Slovenci dovolj dobri, da se pokažemo, in tako se je odprlo. Lahko rečemo, da se slovenska scena razvija. Njeni predstavniki se trudijo, da bi dosegli čim več in prišli čim dlje. Organiziranih je tudi veliko hiphopovskih zabav in drugih prireditev, ki so zelo dobro obiskane, kar dokazuje, da se Slovenci ne trudimo zaman in da je vedno več privržencev te scene.

V enaindvajsetem stoletju je že jasno, da je hiphop osrednje kulturno gibanje sodobne generacije ameriških črncev. Glasba, moda, poza, stil in jezik hiphopa so še najbolj vplivali na mlade ameriške črnce, rojene v letih 1965–1984. Vse do začetka osemdesetih let prejšnjega

stoletja so bili mladi črnici v Ameriki skoraj neopazni. Danes pa so eden osrednjih elementov (če ne osrednji element) ameriške mladinske kulture. Mladi črnici so tako presegli videz konformističnih košarkaških in drugih športnih zvezdnikov. Prevzeli so uporništvo vodilnih raperjev, ki brez dlake na jeziku opozarjajo na sodobne tegobe ameriške črnske skupnosti.

Dandanes se vse več mladih predaja raperski glasbi, glasbenim videospotom, oblačenju določenih blagovnih znamk, popularnim črnskim filmom in televizijskim programom, da bi tako razvili svoje vrednote in pripadnost. Tako ni nenavadno, da se mladi črnici v vseh delih ZDA obnašajo, oblačijo in izražajo zelo podobno.

Živimo v času, ko medije in zabavo obvladujejo velike korporacije. Te gledalce konstantno bombardirajo z vizualnimi efekti, ki so postali osrednji imidž celotne generacije. Ob tem je rapovska glasba bolj kot kar koli drugega oblikovala novo mladinsko kulturo. Do leta 1998 je rapovska glasba postala najbolj prodajani glasbeni slog.

Uspešnost in priznanost rapa še najbolj dokazuje prisotnost raperjev v televizijskih oddajah in filmih ter oglaševalskih spotih najprestižnejših blagovnih znamk. To je povzročilo poplavo črnske mladinske kulture v ameriških in celo svetovnih medijih. Na začetku osemdesetih let rap še ni bil močno popularen. Iz New Yorka si je počasi utiral pot v druge predele ZDA. V drugi polovici osemdesetih let prejšnjega stoletja hiphopovska moda še ni bila standardizirana. Način oblačenja newyorških mladih črnskih hiphoperjev, denimo, se je zdel njihovim vrstnikom iz drugih regij dokaj bizaren. Vse to se je spremenilo v prvi polovici devetdesetih let, ko je komercializacija hiphopa poenotila tudi modo, stil in jezik hiphopa. Kljub komercializaciji pa

hiphop ni izgubil svojega temeljnega izhodišča, saj se še vedno iz dneva v dan pojavljajo številni novi mladi nadarjeni glasbeniki, ki kar na cesti prodajajo svoje izdelke z upanjem, da bo nekoč tudi njim uspelo na množičnem tržišču ali preprosto, da bi živeli hiphopovski subkulturni življenjski slog.

Hiphop močno vpliva na življenje mladih črncev tudi zaradi jezika. Prepletajo se elementi ulične govorice, zaporniške govorice in izražanja nove črnske mladinske kulture. Seveda pa imajo še večji pomen kot moda, stil in jezik predvsem besedila in podobe rapa, ki pravzaprav učijo mlade črnce, kaj pomeni biti mlad in črn v novem tisočletju. Tako je rapovska glasba postala osrednje sredstvo za širitev kulture in vrednot te generacije, za katero so črnske

družine, občinski centri, cerkve in šole zgolj drugotnega pomena. Poleg tega je rap omogočil, da so se mladi črnici lahko začeli javno, in predvsem opaženo, pritoževati nad težkim položajem ameriške črnske skupnosti.

Pojav hiphopa je znotraj ameriške črnske skupnosti zaostрил generacijski konflikt. Šlo je za nasprotje med starši, ki so živeli še v času boja za človekove pravice, in mladino, ki je živela v duhu hiphopa. Prav tako pa je šlo za masovno popularnost pogosto banalnih prvinskih rapovskih zvezdnikov, ki so v svojem besedišču uporabljali samoponiževalne besede (nigga, bitch, ho), in za marginalizirane črnske intelektualce. Črnski skupnosti se je sicer uspelo vpeti v ameriški kulturni prostor kot močan in opazen dejavnik, vendar se je to zgodilo na nekoliko banalen in celo absurden način: rap je pravzaprav napadel črnsko kulturno integriteto.

Dokler hiphop ne bo priznan kot splošno kulturno gibanje in dokler bo nosil etiketo komercialnega stroja za služenje denarja, ne bo omogočil bistvenih socialnih sprememb. Slednje bi se zgodilo le, če bi se povezala komercialni sektor hiphopa in sektor ameriških črncev, ki se zavzema za njihovo emancipacijo.

Obstaja nekaj dogodkov, ko je rap že presešel popularno kulturo in se uveljavil družbeno-politično. Tako je omogočil največje vseameriško zborovanje v zgodovini, ko se je na The Million Man March zbralo ogromno črncev. Nekateri sloviti (in bogati) raperji namenjajo velike donacije, da bi podprli ameriško črnsko skupnost. Treba je poudariti, da so nekateri raperji kolektivno in individualno pokazali posluš za tegobe ameriške črnske skupnosti in si prizadevajo kaj spremeniti. To počno s svojim denarjem, svojo navzočnostjo in s svojimi raperskimi besedili. Znanstvene raziskave so pokazale, da pozitivna vsebina raperskih besedil dejansko učinkuje na mlade poslušalce bolj kot klasično poučevanje v šolah. Hiphop je torej več kot zgolj zabava.

17SLOVAR

GRAFITI – sprva ilegalne slikarije in napisi po zidovih velemest in vagonih podzemne železnice, pozneje pa se je iz uporabe sprejev razvila umetniška oblika, ki se ne omejuje več na hiphopovsko kulturo

MC – Master of Ceremony, predstavlja vokalista, ki je v ospredju hiphopovske zasedbe

MIC – mikrofonski

BREAKDANCING – slog pouličnega modernega plesa, ki je nastajal v hiphopovskem okolju, uporablja breakbeat glasbo ter posebne plesne figure in elemente

BREAKBEAT – lomljeni ritem; del skladbe, ki je sestavljen izključno iz perkusivnih zvokov

CROSSOVER – mešanica različnih glasbenih zvrsti, na primer hiphopa z rockom, z jazzom, metal glasbo ipd.

SOUND SYSTEM – izraz, nastal v reggae in dub okolju, označuje pa dvoje gramofonov, mešalno mizo, mikrofonski in ozvočenje

SCRATCH – skreč; premikanje vinilne plošče v smeri gramofonske igle, kar ustvari specifičen zvok

SAMPLE – delček skladbe znanega ali neznanega izvora, ki služi kot material pri komponiranju nove skladbe

FREESTYLE – prosto rmanje in nizanje improviziranih besedil MC-jev na glasbeno podlago, za katero skrbi didžej

DISANJE – izhaja iz angleškega izraza disrespect in je slengovska okrajšava za izražanje nespoštovanja

18SEZNAM LITERATURE

1. Samostojne publikacije:

Brake, Mike (1984): Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur, knjižnica revolucionarne teorije, Ljubljana

Frith, Simon (1986): Zvočni učinki – mladina, brezdelje in politika rock'n'rola, knjižnica revolucionarne teorije, Ljubljana

Hebdige, Dick (1980): Potkultura : značenje stila, Pečat, Beograd

Kitwana, Bakari (2002): The Hip Hop generation: Young Blacks and the Crisis in African American culture, BasicCivitas Books, New York

Larkin, Colin (1994): The Guinness who's who of rap, dance & techno, British Library, London

Muršič, Rajko (1995): Center za dehumanizacijo: Etnološki oris rock skupine, Pesnica: Frontier, ZKO

Nelson, George (1998): Hip hop America by Nelson George, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England

Perkins, William Eric (1996): Droppin' science: Critical Essays on rap Music and Hip hop Culture, Temple University Press, Philadelphia

Rose, Tricia (1994): Black noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America, Wesleyan University Press, Hanover in London

Shapiro, Peter (2001): The Rough Guide to Hip-hop, Rough Guides, London

Tomc, Gregor (1989): Druga Slovenija, knjižnica revolucionarne teorije, Ljubljana

Ule, Mirjana (1988): Mladina in ideologija, Delavska enotnost, Ljubljana

Ule, Mirjana; Mihelj, Vlado (1995): Prihodnost mladine, Državna založba Slovenije: Ministrstvo za šolstvo in šport, Urad Republike Slovenije, Ljubljana

Ule, Mirjana (1996): Mladina v devetdesetih, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana

Žitnik, Lea (2000): Grafiti kot izraz subkulture, (diplomska naloga). FDV

2. članki v revijah oziroma zbornikih:

Allen, Ernest (1996): 'Making the strong survive: the contours and contradictions of message rap'. Droppin' science: Critical Essays on rap Music and Hip hop Culture, str. 159–185

Farris, Thompson (1996): 'Hip hop 101'. Droppin' science: Critical Essays on rap Music and Hip hop Culture, str. 211–219

Joksimović, Snežana; Marić, Ratka; Milić, Anđelka; Popadić, Dragan; Vasović, Mirjana (1998): Mladi i neformalne grupe, Istraživačko-izdavački centar Sso Srbije, Beograd

Kelley, Robin (1996): 'Kickin' reality, kickin' ballistics: gangsta rap and postindustrial Los Angeles'. Droppin' science: Critical Essays on rap Music and Hip hop Culture, str. 117–149

Lalić, Dražen, Anči Leburic, Nenad Bulat (1991): Grafiti I subkultura. 'Alinea', Zagreb.

Napo-Lee-Tano (1998): 'Urbana črnina: Ženske, moški.' Muska, maj, št. 5, str. 37

Napo-Lee-Tano (2001): 'Urbana črnina: Napnimo oči'. Muska, oktober, št. 10 str. 19

Novak, Maja (2003): 'Umetnost na zidu grafiti: Upor do družbeno sprejemljivih načinov komuniciranja'. Sobotna priloga Dela, 11. Januar, str. 20

Šturm, Lili (2004): Grafitarji, (medijsko poročilo). MGLC

White, Armond (1996): 'Who wants to see ten niggers play basketball'? Droppin' science: Critical Essays on rap Music and Hip hop Culture, str. 192–208

3. Internetne strani:

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=8:30/AM&sql=J381>

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=8:30:08/AM&sql=J383>

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=9:46:18/AM&sql=C2926>

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=8:30:08/AM&sql=C2910>

<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&uid=8:30:08/AM&sql=C2944>

<http://www.hiphop101.org>

<http://www.daveyd.com/hiphopblackart.html>

<http://www.jahsonic.com/KoolHerc.html>

<http://www.msu.edu/user/okumurak/dancers/rsc.html>

<http://www.grandmasterflash.com/html.html>

http://www.vh1.com/artists/az/sugarhill_gang/artist.jhtml

<http://www.geocities.com/gillbk/nwa.html>

<http://www.theroots.com/>

<http://musicfinder.yahoo.com/artist/photos/1802147734/531242>

<http://launch.yahoo.com/artist/default.asp?artistID=1028106>

<http://www.sistersouljah.com/pages/1/>

<http://mf.launch.yahoo.com/artist/photos/1800086030>

<http://mf.launch.yahoo.com/artist/photos/1800033194/529125>

<http://mf.launch.yahoo.com/artist/photos/1800019133/480704>

<http://mf.launch.yahoo.com/artist/photos/1800086030/159286>

<http://www.rncb.ac.uk/dl8004/solaar18.jpg>

<http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN>

<http://www.diefantastischenvier.de/#>