

Univerza v Ljubljani
Fakulteta za družbene vede

Janez Šebenik
Mentorica: Izr. Prof. dr. Breda Luthar
Somentor: Asistent dr. Gregor Bulc

DISKURZIVNI VIDIKI GANGSTA RAPA
Diplomsko delo

Ljubljana 2005

KAZALO

UVOD

1. HIP HOP KULTURA	4
1. 1. Ekonomske in kulturne razmere urbanega okolja hip hopa	5
1. 2. Razvoj štirih elementov hip hop kulture	8
1. 3. Razvoj globalnega značaja hip hop kulture	12
2. SLEDOVI PRETEKLIH IZRAZOV ČRNSKE KULTURE V RAP GLASBI	14
2. 1. Afriški izvor ritmičnega ponavljanja	14
2. 2. Črpanje diskurzov rap glasbe iz predhodnih diskurzov afroameriške kulture ...	16
3. REPREZENTIRANJE AFROAMERIČANOV V AMERIŠKI DRUŽBI	20
3. 1. Vloga zapora v rasnem diskurzu	25
3. 2. Reprezentiranje afroameričanov kot kriminalcev na primeru interpretacije losangeleških nemirov leta 1992	29
4. DISKURZIVNI VIDIKI GANGSTA RAPA	31
4. 1. Glasba, ki je postala znana kot gangsta rap	33
4. 2. Gangsta diskurz	37
4. 3. Gangsta raper	46
4. 4. Odzivi na gangsta diskurz	49
4. 5. Diskurz o pesmi »Cop Killer« kot primer konstrukcije gangsta rapa	51
4. 6. Vloga gangsta rapa v oblikovanju ameriške identitete	54
SKLEP	57

SEZNAM LITERATURE

UVOD

V filmu *Down to earth* Chris Rock igra črnskega komika, ki ga po pre zgodnji smrti zaradi napake nebeških birokratov poskušajo poslati nazaj na Zemljo. Vendar Chris za nadaljevanje svojega življenja potrebuje novo telo. Njegovo prejšnje namreč ni več uporabno, saj v trenutku, ko duša zapusti telo, to postane neuporabno. Edini način, da Chrisu zagotovijo novo telo je, da najdejo nekoga v trenutku njegove smrti. Le takrat bi Chris lahko zavzel njegovo telo. Iskanje ustreznega telesa v nebesih predstavlja nemajhno težavo, Chris pa ni tega mnenja. Po njegovem mnenju zadošča izlet v Queens, kjer bo zvečer rap koncert in po njegovih besedah posledično vsaj nekaj svežih trupel na razpolago.

Njegov, sicer samoironičen, dovtip po mnenju ustvarjalcev filma ne potrebuje dodatnega pojasnila, da bodo trupla na razpolago, ker so pripadniki hip hop kulture nagnjeni k nasilju.

Pojasnilo ni potrebno, ker leži v zdravorazumski vednosti o rap glasbi, ki to povezuje z nasiljem.

Rap glasba se je začela razvijati konec sedemdesetih let 20. stoletja v okolju ameriških velemest in v petindvajsetih letih geografsko ter kulturno zajela ves svet. »Rapper's delight«, ki je viden kot prvi singl rap glasbe, se je leta 1979 prodal v milijonu izvodov, kar je takrat šokiralo tako pripadnike hip hop skupnosti kot širšo javnost, ki je o hip hopu vedela le malo ali sploh nič. Danes je rap med najhitreje rastočimi zvrstmi glasbene industrije, hip hop kultura pa je občutno prisotna v filmih, modi in oglaševanju. Podjetja nekaterih hip hop osebnosti so pravi imperiji, vredni stotine milijonov ameriških dolarjev, najuspešnejši ameriški raperji pa živijo v vilah na najbolj prestižnih območjih in se vozijo v dragih limuzinah.

V petindvajsetih letih svojega obstoja je rap prikazal široko paleto raznovrstnih pristopov k organizaciji zvokov in nepregledno množico različnih diskurzov, ki so v javnosti zavzeli bolj ali manj viden položaj. Vlogo in pomen rap glasbe kot celote je težko določiti, saj jo različne družbene skupine različno interpretirajo ter se nanjo različno odzivajo. Rap je deležen tako kritik zaradi neodgovornih in neinteligentnih besedil kot odobravanja zaradi političnega udejstvovanja in družbenega osveščanja. Pogosto vprašanje, s katerim se ukvarjajo mediji, poslušalci, politiki in različne civilnodružbene ustanove, kot tudi glasbeniki sami, je sledeče: ima rap glasba pozitiven ali negativen vpliv na družbeno okolje? Mnenja so različna. Nekateri

rap vidijo kot poročevalca o realnosti določenega dela družbe, drugi ga obtožujejo promoviranja nasilja in razširjanja seksističnih ter materialističnih vrednot.

Gangsta rap je izmed različnih diskurzov o rap glasbi sprožil verjetno najbolj goreče odzive širše javnosti v zgodovini rap glasbe in hip hop kulture nasploh ter je predmet moje diplomske naloge. Gangsta rap je prišel na javno agendo konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let 20. stoletja, ko se je v ameriškem rapu pojavljalo vedno več glasbenikov z udarnimi ritmi in surovimi besedili. Glasba, na katero se oznaka gangsta rap nanaša, je dvignila ameriško javnost na noge in jo, grobo rečeno, razdelila na njene nasprotnike in njene zagovornike. Je gangsta rap ogledalo realnosti ali pošast, ki v želji po zaslužku kvari mlade poslušalce, je vprašanje, ki se je takrat izoblikovalo in na katerega se odgovarja še danes. Dokončni odgovor na to vprašanje seveda ni možen, saj bi to pomenilo zaustavitev procesa reprezentacije in zabetoniranje pomena na neki točki. Pomen vseh stvari in družbenih praks, torej tudi gangsta rapa, pa se nenehno oblikuje v družbenem diskurzu in je v različnih okoljih in različnih obdobjih lahko različen. Rečeno drugače: pomen gangsta rapa je spremenljiv, določa pa se v družbenem diskurzu. Če se pomen gangsta rapa določa v družbenem diskurzu, potem ni v celoti odvisen od glasbe, na katero se ta oznaka nanaša, temveč tudi (predvsem?) od družbene moči, ki stoji za določeno interpretacijo, ki se v danem trenutku uveljavlja kot resnica.

Kaj je res in kaj ne, ali je glasba, ki se skriva pod oznako gangsta rap, opozorilo na slabe družbene razmere ali vzrok teh razmer, se torej določa skozi različne interpretacije, katerih sposobnost postati resnica je odvisna od družbene moči, ki jo imajo na razpolago za svoje uveljavljanje. Poleg tega pa se različne interpretacije nanašajo na že obstoječe znanje o svetu, ki nas obdaja, na katerem gradijo svoje razumevanje družbene ureditve in v to razumevanje se vključuje vsaka stvar v procesu pridobivanja pomena. Gangsta rap je kot izraz afroameriške kulture v ameriški družbi lahko dobil pomen le v luči že obstoječega rasnega diskurza in je v družbeni prostor vstopil neločljivo povezan z njim. Če je gangsta rap namreč viden kot afroameriška kultura, potem ni verjetno, da bi bil interpretiran in razumljen neodvisno od vednosti o afroameriški kulturi kot njegovemu izvoru.

Za predmet svoje naloge sem si izbral diskurzivne vidike gangsta rapa, v želji, da bi osvetlil procese ustvarjanja pomena določene zvrsti rap glasbe in razliko med oznako gangsta

rap in glasbo, ki je bila z njo označena. Kot privrženec rap glasbe sem že imel določeno znanje o tej temi in na podlagi tega sem tudi postavil naslednje hipoteze:

H1: gangsta rap je proizvod družbenega diskurza, ki presega zgolj glasbo določenih ustvarjalcev, označenih kot gangsta raperjev.

H2: diskurz gangsta rapa vsebuje elemente rasnega diskurza, ki je v ameriški družbi obstajal že pred njim.

H3: rasni diskurz ameriške družbe postavlja afroameriški del prebivalstva v položaj »drugega« ameriške družbe. Gangsta rap je del rasnega diskurza in zato sodeluje v izgradnji afroameričanov kot »drugih« ameriške družbe.

H4: Glasba, na katero se diskurz gangsta rapa nanaša, izven njega nima pomena in je zato ne glede na morebitne drugačne namene glasbenikov (raperjev) postala orodje potrditve obstoječega rasnega diskurza ameriške dominantne kulture.

Pravilnost svojih hipotez sem skušal preveriti z umestitvijo gangsta rapa v čim širši družbeni kontekst, kolikor so mi pač dopuščali obseg moje naloge in moje sposobnosti iskanja virov ter prikazovanja konteksta, v katerem je gangsta rap dobil svoj pomen.

Prvi del naloge sestavljata poglavji o razvoju hip hop kulture kot izraza postindustrijskih razmer v urbanih središčih z določenimi primesmi afroameriških tradicij.

Tretje poglavje je namenjeno opisu vključevanja diskurza kriminalnosti v dominantni rasni diskurz ameriške družbe. Oba sta po mojem mnenju bistveno vplivala na oblikovanje diskurza gangsta rapa.

Četrto in zadnje poglavje pa je namenjeno podrobnejšemu opisu besedil gangsta diskurza in načinu konstrukcije gangsta rapa skozi družbeni diskurz.

V nalogi sem se poskušal izogibati naštevanju vzrokov in vrednotenjem določenih družbenih in kulturnih dejstev ter jih zgolj čimbolje orisati, kajti moje mnenje je, da je podroben oris stanja dovolj težka naloga in bi preveč vrednotenja in dodatnega interpretiranja pogled na stvari nepotrebno zameglilo. Pri nalogi sem uporabil vrsto različnih virov, kar se tiče hip hop glasbe, medtem ko sem se pri uporabi pojmov iz kulturne analize, kot sta diskurz

in reprezentacija, držal teorij t. i. kulturnega obrata. Slikovni material sem nalogi dodal v želji doseganja natančnejšega orisa določenih stvari, pri čemer sem se skušal izogniti svojim osebnim videnjem stvari, kolikor in če je to sploh mogoče.

1. HIP HOP KULTURA

Stuart Hall (1997: 2) je zaznal štiri različne interpretacije pojma kultura pred t. i. kulturnim obratom. Tradicionalno naj bi bil izraz kultura označevalec za vsoto velikih idej, predstavljenih v klasičnih delih literature, slikarstva, glasbe in filozofije; namigoval naj bi torej na t. i. visoko kulturo nekega obdobja. Modernejša, a še vedno z enakim referenčnim okvirom, je uporaba izraza kultura za označevanje množično distribuiranih oblik popularne glasbe, umetnosti, oblikovanja, literature ali dejavnosti prostega časa in zabave, ki sestavljajo vsakdanje življenje večine »navadnih« ljudi. Tu naj bi šlo za t. i. popularno oz. množično kulturo. Dualizem visoka proti množični kulturi je vrsto let sestavljal jedro debat o kulturi. V zadnjih letih in v bolj družbenoznanstvenem kontekstu se beseda kultura uporablja za način življenja ljudi; skupnosti, naroda ali družbene skupine. Ta uporaba je postala znana kot antropološka, izraz kultura pa lahko uporabimo tudi za opis skupnih vrednot skupine ali družbe, kar je podobno antropološki uporabi, z bolj sociološkim poudarkom.

T. i. kulturni obrat, nadaljuje Hall (ibid.), pa je v središče definiranja kulture postavil pomen. Kultura naj ne bi bila toliko skupek stvari, kot so knjige, slike ali televizijski programi in stripi. Bolj naj bi šlo za postopek, pravzaprav skupek postopkov. Jedro kulture naj bi bila proizvodnja in izmenjava pomenov med člani družbe ali skupine. To, da dva človeka pripadata isti kulturi, po Hallovem (ibid.) mnenju pomeni, da interpretirata svet na približno enak način in se lahko izražata na način, razumljiv obema. Kultura je tako odvisna od skupnih pomenov, od podobne interpretacije sveta njenih pripadnikov.

To je definicija kulture, ki je prepričala tudi Stuarta Halla, in ki jo bom v mislih imel tudi sam, ko bom v nalogi uporabljal ta izraz.

Tricia Rose (1994:21) vidi hip hop kulturo kot neločljivo vpleteno v urbano okolje ameriškega postindustrijskega mesta, ki je ustvarilo potrebo po novi kulturi med pretežno

črnimi in hispanskimi revnejšimi deli svojega prebivalstva, hkrati pa ponudilo tudi prostor in možnosti njenega izražanja. Hip hop naj bi vzniknil kot vir za izgradnjo alternativne identitete za mladino, ki je tu živela in svojega obrobnege statusa ni hotela sprejeti, bolje rečeno, hotela ga je redefinirati. Mladi ljudje afro-karibskega in hispanskega porekla so začeli svojo drugačnost in nesprijaznjenost z marginalizacijo, ki jim je bila namenjena, izražati z risanjem grafitov, breakdancem in nazadnje še skozi rap. Rap je glasbeni del hip hop kulture in ga ni smiselno opazovati kot samorastnika, temveč ob zavedanju konteksta, v katerem se je zgodil.

Hip hop se v okviru kulturnih imperativov afriškoameriške in karibske zgodovine, identitete in skupnosti, spoprijema z izkušnjami marginalizacije in omejenih možnosti, nadaljuje Rose (1994:21), ki v svoji knjigi *Black noise* opozarja tudi na dinamičnost hip hopa in različnost dostikrat nasprotujočih si oblik hip hop kulture. Prav to pestrost hip hopa Rose (ibid.) vidi kot vzrok različnih interpretacij hip hopa med kritiki, mediji, poslušalci in ostalimi javnostmi. Nekateri vidijo hip hop kot izključno postmoderne izraz, drugi kot sodobni podaljšek ustnih tradicij predvsem afriškega izvora. Nekateri so navdušeni nad kritiko potrošniškega kapitalizma v hip hopu, drugi ga obsojajo prav zaradi prilagajanja le-temu. Hip hop je vse to hkrati in še več, pravi Rose (1994:22). Je odsev in obenem poskus spreminjanja sodobnih ekonomskih in tehnoloških razmer, nastalih z deindustrializacijo svetovnega gospodarstva, kot tudi novih rasnih in razrednih odnosov, ki jih je ta prinesla, ter odnosa med spoloma v urbani Ameriki. Zaznamovan z različnimi afrokaribskimi in afroameriškimi glasbenimi, ustnimi, vizualnimi ter plesnimi oblikami izražanja poskuša s prisvajanjem vagonov, ulic, jezika, stila in uporabe tehnologije zapuščene urbane skupnosti izkoristiti kot vir družbene moči in užitka. In prav dinamičen in velikokrat sporen odnos med družbenopolitičnimi silami in črnimi kulturnimi prioritetami je tisti, ki po mnenju Tricie Rose (1994: 23) osrednje določa in oblikuje značaj hip hop kulture.

1. 1. Ekonomske in kulturne razmere urbanega okolja hip hopa

Hip hop se je pojavil v obdobju ekonomskega prestrukturiranja ameriških urbanih središč, ki je bilo odraz novih smernic v svetovnem gospodarstvu, v obdobju, ki ga je Rose (1994:27) poimenovala obdobje prehoda v postindustrijsko družbo. Rose (1994: 189) z uporabo pojma postindustrijske družbe meri na ključne vidike spreminjanja velikih mest; na množično preusmeritev zaposlenosti od proizvodnih k poslovnim, javnim in neprofitnim storitvam ter na

nove razmere, ki so s to preusmeritvijo nastale. V sedemdesetih letih dvajsetega stoletja so ameriška mesta postopno zgubljala vladno financiranje socialnih storitev, industrijske tovarne so začele nadomeščati informacijske storitve, veliko podjetij pa je začelo kupovati poceni zemljišča in jih spreminjati v luksuzna stanovanja. V novih razmerah so se najslabše znašli prebivalci najrevnejših predelov in skupine z najmanjšo družbeno močjo, trdi Rose (1994: 27), ki so bile pred posledicami prestrukturiranja tudi najmanj zaščitene. Delavski sloj prebivalstva velikih mest je bil soočen s pomankanjem cenejših stanovanj, zmanjševanjem potreb po delavski delovni sili in pojemajočimi socialnimi storitvami.

New York, rojstno mesto hip hopa, je zaradi svojega statusa v mednarodnem gospodarstvu te spremembe občutil hitro in intenzivno. Rose (1994: 28) je za opis sprememb uporabila Mollenkopfovo metaforo slapu; New York naj bi skupaj z ostalimi industrijskimi velikani v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja doživel velik upad zaposlitve in prebivalstva. Vladna sredstva, ki bi po Roseinem (ibid.) mnenju lahko predstavljala protiutež temu procesu, so se zmanjševala že celo desetletje in New York se je znašel v hudi finančni krizi. Mesto je zaprosilo za državno posojilo, veto predsednika Forda pa je bil jasen pokazatelj usode starejših industrijskih mest pod njegovo administracijo, ki jo je povzela tudi naslovnica Daily Newsa: »Ford to New York: drop dead!« (Rose 1994: 28).

Mesto je kasneje dobilo posojilo, za katerega je s svojim pokojninskim skladom jamčil sindikat newyorških učiteljev, vendar v paketu s še večjo opustitvijo financiranja javnih storitev (60 000 mestnih uslužbencev je bilo odpuščenih) in pod težkimi odplačilnimi pogoji. Množično ukinjanje javnih storitev je bilo del širšega trenda neenakomerne porazdelitve sredstev in pospremljeno s stanovanjsko krizo, ki se je nadaljevala tudi v naslednjem desetletju.

Čeprav je urbana Amerika vedno bila družbeno in ekonomsko razdeljena, pa so te razdelitve po mnenju T. Rose (1994: 28) v obdobju deindustrializacije zavzele novo dimenzijo. Premik od dobro plačanih proizvodnih k slabše plačanim storitvenim dejavnostim je v času, ko so rasni imigracijski vzorci preoblikovali prebivalsko strukturo, povzročil nove oblike neenakopravnosti. Walkowitz (Walkowitz v Rose 1994: 29) je novi New York označil kot ostro razdeljen na premožno, beloovratniško skupino, ki je nadzirala trgovske in finančne tokove v mestu in nezaposlen ali slabo zaposlen storitveni sektor, ki so ga v glavnem sestavljali črnci in hispanci (po navedbah T. Rose je slaba tretjina hispanskih in četrtna

črnskih gospodinjstev živela pod ali na meji revščine, število poceni stanovanj pa se je od tega obdobja naprej le še zmanjševalo). New York se je prelevil iz sorazmerno bogatega mesta belskih modrih ovratnikov v ekonomsko razdeljeno, večrasno beloovratniško mesto.

Neenakomernost pa ni bila samo ekonomska; oglaševalci so medijske vsebine usmerjali h kupni moči primestnih potrošnikov. Nastala je, kot se je izrazila Rose (1994:29), dvojna kriza reprezentacije. Reprezentirani v tokovih moči so bili hkrati tisti, ki so bili reprezentirani še v medijskih prikazovanjih resničnosti. Rastoča ekonomija in razkošno življenje nastajajočega razreda storitvenih delavcev sta v mestnem okolju sobivala s tegobami sedaj marginaliziranega bivšega delavskega razreda; vendar ne za dolgo. Po letu 1970 so notranji predeli mesta doživeli množično izseljevanje družin delavskega in srednjega razreda, ki je, potencirano z naraščanjem brezposelnosti, zgostilo revščino v teh predelih. (Rose *ibid.*)

Eden takih predelov je bil tudi South Bronx, del New Yorka, ki je najbolj povezan z nastankom hip hopa. V Bronxu so že tako slabe postindustrijske razmere še poslabšali stranski učinki urbanega posodabljanja takratne mestne politike pod vodstvom mestnega urbanista Roberta Mosesa. Bronx se je že leta 1959 soočil z gradnjo Cross-Bronx expressway, avtocestne povezave delavske sile New Jerseyja s službami v New Yorku, ki je bila po Mosesovih navodilih speljana skozi najgosteje poseljene soseske delavskega prebivalstva, pri čemer je bilo uničenih več sto stanovanjskih in trgovskih zgradb (Rose 1994: 31). V naslednjem desetletju je Robert Moses izvedel še en, za Bronx uničujoči projekt. T. i. Slum clearance program je v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let samo v Bronxu poskrbel za uničenje dodatnih 60 000 delavskih domov, označenih za slume, in 170 000 ljudi je bilo preseljenih, sedemintrideset odstotkov teh pa je bilo nebelih. Sledilo je množično preseljevanje ekonomsko ranljivih nebelih prebivalcev New Yorka v dele South Bronxa. Ta rasno-etnična preobrazba Bronxa ni bil postopen proces, ki bi omogočil asimilacijo novih prebivalcev South Bronxa v obstoječe družbene in kulturne institucije. Bil je, trdi Rose (*ibid.*), nasilen proces, ki je bil uničujoč za obstoječo skupnost.

Lastniki stanovanjskih zgradb v južnih delih Bronxa, kjer je bilo uničenje največje, so začeli panično prodajati svojo lastnino, pogosto profesionalnim »slumlordom«, kot jih je označila Rose (*ibid.*), kar je pospešilo beg belih najemnikov v severne dele Bronxa in Westchester. Podobno so storili lastniki trgovin in drugih poslovnih zgradb ter prenesli svoje posle drugam. Do sredine sedemdesetih let, nadaljuje Rose, je bil South Bronx takorekoč izpraznjen; z izjemo večinoma novopreseljenih črnih in hispanskih prebivalcev, ki so ostali

takorekoč brez mestne podpore, z razdeljenim vodstvom in omejeno politično močjo. Po zaslugi prej omenjene »krize reprezentacije« so posledice mestne politike v medijih in očeh ameriške javnosti ostale neopažene vse do poletja 1977, ko je prišlo do obširnega izpada energije v New Yorku in stotine trgovin je bilo izropanih ter razbitih. Najrevnejše četrti, med njimi tudi južni del Bronxa, so bile najbolj vandalizirane in v očeh mestnih medijev izrisane kot brezzakonska območja, kjer kaos vre pod površjem. Ko je tri mesece kasneje ameriški predsednik Carter obiskal prav South Bronx, da bi pregledal uničenje zadnjih let, je ta del mesta v dominantnem ameriškem diskurzu postal simbol vseh ameriških težav. Podobe zapuščenih stavb južnega Bronxa so postale ozadje zgodb o družbenem uničenju in barbarstvu. Reprezentacije črnskih in hispanskih četrti so bile oropane življenja, energije in vitalnosti – živeti tu je pomenilo biti izgubljen, zaključni Rose (1994: 33). Vendar je v tem okolju vzniknil hip hop.

1. 2. Razvoj štirih elementov hip hop kulture

Prvi element hip hopa, grafiti, se je po besedah T. Rose (1994:41) v New Yorku pojavljal že v šestdesetih letih 20. stoletja, pravi razmah kompleksnejših in bolj dovršenih oblik ter širšo opaznost pa naj bi grafiti dosegli skoraj desetletje kasneje. V sedemdesetih naj bi grafiti presegli preprosto sprejanje na zidove in vagone, grafitarji pa razvili izpopolnjene individualne stile, oblike in tehnike ter začeli zajemati večplastno tematiko. Hip hop sleng, besedila znanih raperjev in karakterizacije b-boysov so prekrivali cele vagone, zidove in košarkarska igrišča ter glasneje izražali posameznikovo identiteto in status. Grafiti, meni Ferrell (1998:590), so zavzeli funkcijo javnega pogovora, bili so simbolična interakcija med pisci.

Pomemben nosilec grafitov so postali vagoni newyorške podzemne železnice, po mnenju T. Rose (1994: 43) predvsem zaradi svoje mobilnosti. Sporočila in imena posameznikov so lahko na njih prepotovala celo mesto in širila medsebojno komunikacijo izven posameznih četrti. Drugo prednost poslikave vagonov Rose (ibid.) vidi v nepriljubljenosti tega početja med mestnimi oblastniki in njihova posledična zavarovanost. Avtorji grafitov naj bi bili v očeh hip hop skupnosti romantizirani kot gverilski izobčenci in so oteženo izvedbo grafitiranja jemali kot dodatno sposobnost grafitarja.

Pisci grafitov so svoja dela navadno izvrševali samostojno, vendar so pripadali in delovali znotraj različnih skupin, ekip. Tudi tu, kot na vseh področjih udejstvovanja v hip hop kulturi, je skupinska identiteta igrala enakovredno vlogo individualnemu razvoju. Grafiti so bili vedno trn v peti mestnih oblasti, trdi Rose (1994: 44), a dodaja, da se je proti koncu osmega desetletja zgodil preskok v protigrafitarskem diskurzu in politiki (Rose *ibid.*). Grafiti niso bili več nepriljubljen mladostniški prestop; postali so eden osrednjih razlogov za padeč kvalitete življenja v finančno nestabilnem postindustrijskem New Yorku. Rekonstruirani kot simbol javnega nereda so bili grafitarji razumljeni kot davek, ki ga plačuje mesto, in ki utrjuje njegovo podobo brezzakonske betonske džungle (Rose *ibid.*).

Leta 1977 so mestne oblasti našle učinkovit način onemogočanja grafitov, nadaljuje Rose (*ibid.*). Z letnim stroškom delovanja okoli 400 000 \$ je na Coney Islandu zrasla »pralnica« vagonov. Vagoni so bili poškrabljeni s petrolejevim hidroksidom, tekočino, ki je raztapljala barve grafitov. Temu je sledil še 24 milijonov dolarjev vreden varovalni sistem ograj, podprt z bodečimi žicami in nekaj časa celo z napadalnimi psi. Število grafitov se je s tem zmanjšalo, vendar niso izginili. Omenjena kemikalija je grafite le oropala barve, ni pa jih popolnoma izbrisala in veliko grafitarjev je svoje delo nadaljevalo. Rezultat vsega so bili črno-beli, obledeli grafiti, ki so vagone preobrazili v sive, depresivne simbole naporov mesta, da bi utišali mladino že tako zapostavljenih skupnosti (Rose 1994: 46).

Druga izmed štirih manifestacij hip hopa je bila breakdance, ki ga je Rose (1994: 47) označila kot ples, ki ga je plesalec uporabljal za osredotočenje na točke preloma znotraj in med posameznimi pesmimi, največkrat takrat popularne disko glasbe. Tekmovalni, akrobatski in pantomimični ples z gibi, ki ponazarjajo prekinitve v ritmični kontinuiteti, je telesni izraz hip hop kulture, ki je združil gibe iz sodobne popularne kulture z gibi in stili, značilnimi za plese različnih tradicij afriškega porekla (Rose *ibid.*). Skozi razvoj različnih korakov in rutin, se je »brejkanje« začelo osredotočati na zamrznitev, improvizirani trenutek negibnosti, ki prekine oziroma »zlomi« ritem. Hkrati pa v tem trenutku plesalec prevzame alternativno identiteto, posnemajoč živali, različne ljudi, poškodbe delov telesa in druge izraze plesalčeve domišljije. Točka zamrznitve je bila po mnenju T. Rose (*ibid.*) nosilec tekmovalnosti in izziv naslednjemu plesalcu. Breakdancerji so, podobno kot grafitarji, delovali v skupinah, ekipah, ki so zasedale posamezne četrti. V tekmovanju z drugimi ekipami so poskušale pokazati svojo premoč in s tem obvladovanje določenega ozemlja, tekmovalni naboj pa je iz plesa velikokrat zrastle tudi v fizične obračune med ekipami. Plesalci so največkrat plesali na kartonskih škatlah, razprostrtih na ulicah, kar je pritegnilo pozornost policije in prva medijska pozornost

breakdancu so bili, tako Rose (1994: 50), članki o aretacijah plesalcev zaradi motenja miru in privabljanja nezaželjene množice.

Rap, glasbeni izraz hip hopa, se je pojavil zadnji izmed štirih elementov in postal gonilna sila kulture. Rap glasbo definirata dve osebnosti hip hop kulture. Dj-i so bili na začetku osrednje figure hip hopa; njihova glasba je bila zvočna podlaga druženju grafitarjev in plesanju breakdancerjev. Dj-u se je kmalu pridružil še mc (kratica za microphone controller). Ta dvojica predstavlja temelj vse današnje rap glasbe. Razvoj rap glasbe se je začel v začetku sedemdesetih let, ko se je jamajški dj Kool Herc preselil iz Kingstona v Bronx in s prilagoditvijo svojega (jamajškega) stila na newyorške razmere postal zaslužen za dve inovaciji, ki sta, kot je izpostavila Tricia Rose (1994: 51), izoblikovali temelje rap glasbe in jo ločili od ostale takratne popularne glasbe.

Prva inovacija je bila njegova tehnika glasbenega kolaža. Herc je posamezne instrumentalne in bobnarske izseke popularne glasbe (v tistem obdobju močno pod vplivom evropske disco glasbe) s pomočjo dveh gramofonov in mešalne mize zlepil v neprekinjen ritem, imenovan break-beat (b-beat). Spuščajoč v eter le najudarnejši del popularnih skladb, ki mu je sledil isti del iste skladbe, zaigran na drugem gramofonu, je Kool Herc ustvaril neprekinjeno, ponavljajočo se instrumentalno podlago za nagovarjanje množice preko mikrofona. Na začetku so bili ti nagovori, ki predstavljajo drugo Hercovo inovacijo (Rose *ibid.*), največkrat popularne ulične fraze. Z razvojem pojava in prevzemanjem Hercove tehnike drugih dj-ev pa so se pojavile preproste rime, kot npr. »dj Kool Herc is in the house – and he'll turn it out without a doubt«. Kool Herc je kasneje, da bi se lažje posvetil razvijajoči se večplastnosti dj-anja, mikrofona prepustil svojima prijateljema Coke La Rocku in Clark Kentu. Omenjena dvojica je tvorila prvo mc ekipo v hip hopu. Kool Herc je hitro dobil množico posnemovalcev, ki so umetnost dj-anja prignali do takrat nepredstavljenih razsežnosti. Dj Grandmaster Flash je zaslužen za razvoj in popularizacijo scratcha (Rose 1994: 53); tehnike, ki proizvaja zvok z ročnim premikanjem plošče naprej in nazaj na enem gramofonu. Ta zvok, »scratch«, je s pomočjo mešalne mize poljubno vpleten v ploščo, ki se vzporedno vrti na drugem gramofonu. Podobno kot Herc je tudi Flash zaprosil dva prijatelja, Cowboya in Melle Mela, za vokalno spremljavo ob njegovem dj-anju, hkrati pa začel svojim nastopom dodajati tudi t. i. odprti mikrofona, dostopen komurkoli iz občinstva.

Prvi dj-i so svoje gramofone, zvočnike in mešalne mize priklopili na vsak možen vir energije, vključujoč ulične svetilke, in spreminjali ulice ter parke v prizorišča zabav in središča množičnega druženja. S tem so postali nezaželjeni s strani mestnih oblasti in policija je večkrat razdrla taka nezakonita druženja. Mesto je še enkrat več pokazalo nezadovoljstvo z izražanjem hip hop kulture.

Te najprej ulične zabave so se kmalu razširile izven Bronxa v druge dele New Yorke, kasete posnetkov teh zabav pa so se prek črnskih in hispanskih vojakov raznesle ne le po celi Ameriki, temveč tudi po celem svetu (Rose 1994: 53).

Novi načini dj-anja so privabljali velike množice, hkrati pa so pozornost ljudi usmerjali stran od plesa k opazovanju dj-a. Zato so mc-ji dobivali vedno večjo vlogo v odvrčanju pogledov z dj-a in spodbujanju k plesu; z nastajanjem različnih skupin mc-jev okoli dj-a se je rap resnično začel razvijati. Mc-ji so bili na odru cele večere, njihove rime pa so temu primerno začele dobivati nove globine, mc-ji so v rime začeli vlivati svojo osebnost. Dave Cook (www.daveyd.com, 18.8. 2004), avtor spletne strani Davey D's corner, je v svojem opisu začetkov rap glasbe zapisal, da se je rap prijel, ker je mladim newyorčanom ponudil možnost izražanja. In, kar je še pomembneje, rap je bil dostopen vsakomur, ne glede na (glasbeno) izobrazbo, rima je tudi ni zahtevalo nakupa dragih glasbil.

Mc-ji oziroma raperji, ki so usmerjali pozornost množice so imeli, kot je zapisala Rose (1994: 55), impresivno verbalno spretnost in sposobnost nastopanja. Govorili so z avtoriteto, prepričljivo in samozavestno. Najpogostejši stil rapanja je bila različica toastinga; hvalisave oblike ustnega pripovedovanja zgodb, večkrat z izrazito politično in agresivno seksistično vsebino. Raperji so črpali iz širokega spektra predhodnih črnskih kulturnih izražanj, kot so bili Last poets (skupina črnskih militantnih pripovedovalcev zgodb, ki je delovala v šestdesetih in sedemdesetih letih; njihova poezija je bila pripovedovana ob spremljavi ritma afriških bobnov), Gil Scott Heron, Malcolm X, organizacija Black Panthers, črnski radijski dj-i (Douglas »Jocko« Henderson, Jack the Rapper), Millie Jackson, jazz in blues glasba, filmi kot Shaft in Sweet Sweetback's baadassss song. Ne glede na tematiko sta raperjev užitek in mojstrstvo izhajala iz njegovega obvladovanja jezika, zmožnosti nadvladovanja konkurence, oblikovanja zgodbe, obvladovanja ritma in usmerjanja pozornosti množice (Rose *ibid.*).

Tako kot ekipe grafitarjev in breakdancerjev, so tudi dj-i že od začetka tekmovali za nadvlado določenih ozemelj (Rose *ibid.*). Ta so se ustanovila z lokalnimi dj tekmovanji,

nastopi v klubih in kroženjem posnetkov nastopov posameznih dj-ev. Ti posnetki so se razmnoževali in predvajali na prenosnih predvajalnikih, njihova prisotnost pa je utrjevala nadvlado določenega ozemlja. Kasneje, ko je rapanje zavzelo osrednjo vlogo, so dj-i in raperji skupaj tvorili lokalne ekipe, ki so se prav tako borile za obvladovanje ozemelj, za status najboljšega na določenem ozemlju.

1. 3. Razvoj globalnega značaja hip hop kulture

H globalni popularizaciji hip hop kulture je nedvomno največ prispeval njen glasbeni del, torej rap, čeprav so se po svetu razširili tudi grafiti in breakdance. Kot je zapisala Rose (1994: 58), ima v nasprotju z grafiti in breakdancem rap glasba širok institucionalni spekter, znotraj katerega lahko deluje.

Glasbo je namreč veliko lažje oblikovati v potrošniško dobrino in lahko se konzumira izven konteksta izvajanja. To je verjetno razlog, ki je rap glasbo ustoličil kot dominantno vejo hip hop kulture, dj in raper pa sta postala primarna nosilca njenih diskurzov.

Lokalni producenti neodvisnih založb so hitro opazili, da ulična druženja in bitke dj-ev nenehno privlačijo ogromne množice. Pristopili so k raperjem in dj-em s predlogom produciranja plošč; vendar prvi tržni uspeh rap glasbe ni bil plod uveljavljenih raperjev takratne newyorške scene.

Lastnica založbe Sugarhill records Sylvia Robinson je sestavila skupino Sugar Hill Gang, katere prvi singl »Rapper's delight« je postal prva širše distribuirana rap plošča. Leta 1979 izdani Rapper's delight se je prodal v milijonu izvodov, kar je, navaja Rose (1994: 56), presenetilo tako producente glasbenih založb kot akterje takratne hip hop scene. Toliko bolj, ker skupina ni bila uveljavljena »na ulici«. Še več, bila je popolna neznanka, ki je nastala takorekoč umetno, za tržne namene.

Hip hop ekipe so tedaj že dobivale honorarje za svoje klubske nastope, toda tržni uspeh Rapper's delighta, ki je le nakazal tržni potencial hip hopa, je spremenil vse, trdi Rose (1994: 56). Vonju uspeha so sledili že uveljavljeni »ulični« raperji, ki so množično uvideli možnost zaslužka in rap glasba je začela svoj preboj v popularno kulturo. Pogost očitek današnjim raperjem, ki naj bi »pozabili na korenine« in na prvo mesto postavljali zaslužek, torej ni najbolj upravičen. Raperji so svoje sposobnosti skušali že od nekdaj čimbolje vnovčiti

Javnost je začela spoznavati veliko predvsem newyorških rap izvajalcev, kot so bili Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa, Run DMC, Eric B and Rakim, Big Daddy Kane, Tone Loc, Salt'n'Pepa, Queen Latifah in Public Enemy. Čeprav se je hitro razširil po celi Ameriki, v Evropo in tudi Azijo, je večina ustvarjalnosti hip hopa v prvih letih še vedno prihajala iz New Yorka. Ščasoma pa so se majhne neodvisne založbe, ki so skrbele za skoraj vso produkcijo rap glasbe, začele oblikovati tudi v drugih večjih mestih Amerike in v slabem desetletju so predvsem Los Angeles, Philadelphia, Detroit, Oakland, Chichago, Houston, Atlanta in Miami razvila svoje, lokalne različice hip hop kulture, ki so se odzivale na podobne, vendar specifične razmere postindustrializma v različnih okoljih (Rose 1994: 60). Konec osemdesetih let je bil rap že trdno zasidran v vseh večjih mestih ZDA, skupaj z ostalimi elementi hip hop kulture. New York je počasi začel izgubljati status prestolnice hip hopa, kar je po mnenju Daveya D-ja (www.daveyd.com, 18.8. 2004) pripeljalo do razvpitega rivalstva med raperji zahodne in vzhodne obale ameriške celine, ki se je konstantno izražalo z verbalnimi in fizičnimi obračuni med raperji različnih taborov (najbolj znana primera sta verjetno smrti Tupaca in Notorious B. I. G.-ja, dveh nekdanjih prijateljev, ki sta postala zagrizena sovražnika).

V Evropi je rap prisoten že od začetka osemdesetih let 20. stoletja, pravi razvoj pa je doživel v devetdesetih letih. Podobno kot v ZDA je bil v evropskih državah pogosto uspeh posameznika tisti, ki je tlakoval pot razvoju domače scene. Rap se je tudi v Evropi razvijal v urbanem kontekstu. Velika mesta kot sta Pariz in Marseille v Franciji, Hamburg, Berlin in Stuttgart v Nemčiji, Milano, Rim, Torino in Bologna v Italiji, Madrid in Barcelona v Španiji ter Atene v Grčiji so postala primarni izvir domače rap glasbe v različnih evropskih državah (Androutsopoulos, Scholz 2003: 470).

Danes je rap glasba prisotna takorekoč v vseh evropskih državah, podobno kot v ZDA so se tudi tu oblikovali ustvarjalni hip hop kolektivi. Ob zavedanju tujega izvora in prevzemanju določenih strukturnih elementov pa evropski rap ni le kopija ameriškega. Je prej nekakšen mlajši brat, evropski način izražanja. Raperji v različnih evropskih državah govorijo o stvareh, značilnih za njihova okolja in to počnejo v svojem maternem jeziku.

Hip hop kultura se je udomačila tudi na drugih kontinentih in šestindvajset let po izidu prve rap plošče se rap glasba posluša in ustvarja na vseh celinah, od Južne Amerike do

Avstralije in Azije. Raperji so daleč od subkulturnega statusa, ki je bil zaščitni znak začetnih ustvarjalcev hip hop kulture. Danes je hip hop prisoten v širokem spektru industrij od glasbene in filmske do modne ter oglaševalske. Raperji zavzemajo vrhove pop lestvic, dobivajo grammyje in oskarje za svoje delo, so lastniki založb, modnih znamk, športnih klubov ter verig restavracij z desetimi milijoni dolarjev letnega dobička. Živijo v luksuznih vilah, družijo se s hollywoodskimi zvezdniki in se vozijo v limuzinah. Vodijo podelitve glasbenih nagrad, TV oddaje, ki s glasbo nimajo nič skupnega in igrajo v hollywoodskih uspešnicah. Postajajo pop ikone.

Kultura, ki so jo mnogi sprva imeli za modno muho in se je začela oblikovati dobesedno na ulicah New Yorka, je v četrto stoletje naredila izjemen skok naprej ter se zasedla v osrčju današnje dominantne pop kulture.

2. SLEDOVI PRETEKLIH IZRAZOV AFRIŠKE IN AFROAMERIŠKE KULTURE V RAP GLASBI

Poleg urbanega konteksta je bil za izoblikovanje hip hopa pomemben še en dejavnik, ki ohranja svojo pomembnost tudi v današnjih oblikah hip hop kulture, predvsem rap glasbi. To je element preteklih praks črnske kulture, iz katerih rap glasba že od svojih začetkov črpa velik del tako svoje sporočilnosti kot tudi načinov organizacije zvoka. Rečeno drugače, veliko diskurzov hip hop kulture neposredno izvira iz preteklih afroameriških diskurzov in velik del stilističnih priorit in izbiri in organizaciji zvokov izvira iz afriških tradicij glasbenega izražanja.

2. 1. Afriški izvor ritmičnega ponavljanja

Goste konfiguracije neodvisnih, vendar medsebojno povezanih ritmov, harmoničnih in neharmoničnih predvsem bobnarskih, pa tudi drugih tolkalnih zvokov, so po mnenju Tricie Rose (1994: 66) ključne prioritete mnogih afriških in iz afriških izpeljanih glasbenih praks, glavno vlogo ritma pa dopolnjuje vokal. Afriške melodične fraze so navadno kratke in se veliko ponavljajo, nadaljuje Rose (ibid.).

Večplastnost ritmov, ponavljanje različic, pomembna vloga bobna, melodičnost basa in prelomi v času in kontinuiteti glasbe (npr. prekinitve ritma za določen čas) so nadaljne značilnosti afriškoameriških glasbenih vzorcev, ki se Tricii Rose (1994: 67) zdijo splošno prepoznavne. Pristopi k zvočni organizaciji in ritmu ter osrednja vloga ponavljanja elementov v rap glasbi po njenem mnenju demonstrirajo takorekoč vse našete lastnosti, ki naj bi bile skupne afriški in iz afriške izhajajoči glasbi (Rose *ibid.*). Tehnike ustvarjanja rap glasbe, nadaljuje Rose (*ibid.*), še posebej uporaba vzorcev, se osredotočajo na ponavljanje ritmičnih vzorcev in na prehode med posameznimi vzorci v obliki premorov in prelomov v glasbi. Rap producenti ustvarjajo ponavljajoče se zanke različnih zvokov, s katerimi ustvarijo določen ritem. V ta ritem potem vgradijo ključne trenutke, v katerih je ustvarjeni ritem na različne načine prekinjen ter spet rekonstruiran v različico prvotne oblike.

Ritmični prelom v rap glasbi je prisoten tudi v vokalu. Prekinitve vokalnega ritma pogosto poudarijo določen izsek instrumentalnega ritma ali prekinitve le-tega. Raperji z individualnim pristopom ustvarjajo občutek ritma skozi govorjenje in ta ritem na svojevrsten način dopolnjujejo s prekinitvami. Te torej ne sledijo nekakšnim splošnim vzorcem, temveč so plod raperjeve domišljije in njegovega občutka za manipulacijo vokalnega toka.

Ta način uporabe ritma v rap glasbi pa naj ne bi imel zgolj stilističnega učinka. Po mnenju Tricie Rose (1994: 67) je ta pristop k ritmu manifestacija filozofskih pristopov k družbenemu okolju in ključen tako za razumevanje uporabe tehnologije v rap glasbi kot za razumevanje časa, gibanja in ponavljanja v črnski (afriški in posledično tudi afroameriški) kulturi.

James A. Snead (Snead v Rose 1994: 69) meni, da je ena bistvenih razlik med kulturami evropskega in afriškega izvora prav odziv na neizogibnost ponavljanja kot pomembnega kulturnega elementa ter sredstva, s katerim kultura ohranja občutek kontinuitete, varnosti in identifikacije.

Evropske kulture naj bi po njegovem (*ibid.*) mnenju ponavljanje interpretirale kot napredek ali nazadovanje, ne le ponavljanje samo, medtem, ko naj bi se kulture afriškega izvora osredotočale prav na ponavljanje in ga interpretirale kot znak kroženja in ravnotežja v naravi:

»V črnski kulturi ponavljanje pomeni, da stvar kroži, da obstaja ravnotežje ... Če obstaja cilj, je večno odlašan; stvari se vedno vrnejo v svoj začetek... V evropski kulturi pa mora biti ponavljanje videno ne le kot kroženje toka, temveč kot rast in napredek...« (Snead v Rose 1994: 69).

Črnska glasba po mnenju T. Rose (1994: 70) namenoma ponavlja določene elemente in prelom med dvema ponovitvima uporablja kot poudarek ponavljajoče se narave glasbe, vrnitve na začetek, ki smo ga že slišali.

Še več, nadaljuje Rose (ibid.): rap glasba postavlja v ospredje prav točko zloma ritma (od tu ime breakbeat), ki sama postane ponavljajoči se element, sredstvo ravnotežja in tudi element varnosti in identitete. Breakbeat je lahko torej več kot le glasbena podlaga, je način odražanja in hkrati sprejemanja in identificiranja z zlomom kontinuitete v kaotičnem okolju, v katerem je hip hop nastal.

In čeprav produciranje rap glasbe temelji na tehnološki opremi, namenjeni reproduciranju zvokov (npr. beatbox, »ritem mašina«), po mnenju Tricie Rose (1994: 71) njene stilistične prioritete niso le stranski proizvod uporabe te tehnologije, temveč so ostanki preteklih praks črnske kulture in nadaljevanje afriških tradicij v hip hopu.

2. 2. Črpanje diskurzov rap glasbe iz predhodnih diskurzov afroameriške kulture

Joanna Demers (2003) je v svojem članku »Sampling the 1970s in hip hop« poudarila vpliv popkulture sedemdesetih let 20. stoletja na rap glasbo. Obdobje sedemdesetih naj bi odigralo pomembno vlogo v izoblikovanju današnje samopodobe afroameriške kulture in je v hip hopu prikazano kot čas, v katerem naj bi se različni vidiki afroameriške identitete združili v novo politično ozaveščenost pod zastavo koncepta »black power«.

Demers (2003: 41) trdi, da glavni vir ideologije tega obdobja rap glasbenikom predstavljajo t. i. blaxploitation filmi in popularna glasba afroameriških izvajalcev tega obdobja, kot sta bila npr. James Brown in Isaac Hayes, ki so praviloma skrbeli tudi za zvočno ozadje omenjenih filmov. Iz te glasbe in teh filmov naj bi rap črpal tako v glasbenem kot vsebinskem smislu, zato sta oba vira pomemben dejavnik celostne podobe današnje rap glasbe.

Med najbolj znanimi filmi t. i. blaxploitation žanra so bili Shaft (1971), Foxy Brown (1974), Superfly (1972), The Mack (1972) in Sweet Sweetback's Baadasssss Song, režiserja Melvina Van Peeblesa, posnet leta 1971. Seks, droge, kriminal in poenostavljeni, karikirani, rasistični opisi tako belcev kot črncev, so, kot opaža Demers (2004: 42), sestavni elementi

filmov tega žanra. Pogosta rdeča nit filmov je razpetost (črnega) junaka ali junakinje med zvestobo črnski skupnosti in pokornostjo zakonu (navadno reprezentiranemu skozi belske predstavnike).

Najvidnejši predstavniki žanra povečujejo mačistično obnašanje in neposlušnost zakonu kot protiutež rasnim in razrednim nepravilnostim, moškost pa je v teh filmih pogosto definirana s posameznikovim bogastvom in seksualno močjo in ne dopušča globjega razmerja z žensko (Demers *ibid.*). Enako bi lahko trdili za najvidnejše predstavnike gangsta rapa. Ti so bili pogosto tarča kritik prav zaradi opevanja kriminalnega načina življenja in nespoštljivega odnosa do ženskega spola.

Glasba je drugi vir, iz katerega rap dobiva svoje predstave o političnem ozračju sedemdesetih let. Sposojanje glasbe skozi t. i. vzorčenje (»samplanje«), uporabo delov starejših skladb za sestavljanje nove skladbe, je najpogostejši način ohranjanja stika hip hop glasbenikov z ustvarjalci soula, funka in R&B-ja prejšnjih obdobij. Rap glasba pogosto uporablja (instrumentalne in vokalne) vzorce iz skladb Jamesa Browna, Curtisa Mayfielda, Isaaca Hayesa, Georga Clintona in ostalih umetnikov obdobja blaxploitation filmov.

V tem obdobju je črnska popularna glasba razvila po Demersinem (2003: 44) mnenju dotodaj nedosegljivo stopnjo rasne in politične enotnosti. V začetku in na sredini šestdesetih se je večina črnskih popularnih glasbenikov izogibala javnih komentarjev o rasnih odnosih v ameriški družbi, iz strahu, da ne bi izgubljali belih poslušalcev in podpore (prav tako belih) direktorjev založb. Curtis Mayfield, Ray Charles, Nina Simone in Harry Belafonte so bili med redkimi, ki so tvegali svoje kariere in se javno poistovetili z bojem za rasno enakopravnost. V sedemdesetih se je politično okolje začelo spreminjati in veliko popularnih črnih glasbenikov je začelo tematiko svojih pesmi črpati iz revščine in nasilja urbanih okolij.

Ta »geto zvok«, kot ga je poimenovala Joanna Demers (*ibid.*), je nagovarjal afroameričane, ki so živeli v urbanih središčih in je geto definiral kot središče afroameriške identitete. Začetni tržni uspeh ustvarjalcev »geto zvoka« je populariziral tako geto kot glasbene strategije, ki so bile še manj kot desetletje nazaj videne kot »preveč črne« za uspešno prodajo (Demers 2003: 45).

Geto zvok je postal tudi glavni vir za soundtracke blaxploitation filmov in veliko najvidnejših ustvarjalcev geto zvoka je ustvarjalo tudi soundtracke za te filme. Del marketinške strategije filmov je bilo tudi poistovetenje glasbenikove osebnosti s pripovedjo filma. Tako se je James Brown oblačil v stilizirane obleke in nosil ustrezno pričesko v obdobju promoviranja

filma *Black Caesar*, Isaac Hayes je po uspehu Shafta začenjal svoje nastope oblečen v črne usnjene hlače in čez prsi obešenimi verigami, na oder pa je prihajal ob spremstvu dveh motoristov na Harley Davidsonih. Njegova podoba »črnega Mojzesa«, kot jo je poimenovala Demers (2003: 48), je imela tako močen vpliv, da je Hayes postopoma prevzel identiteto Shafta in v tej vlogi postal bolj prepoznaven kot Richard Roundtree, ki je Shafta odigral v filmu (Demers *ibid.*).

Povezava med ustvarjalcem soundtracka in filmom je bila ena glavnih značilnosti obdobja blaxploitation filmov. Morda ni zanemarljiva tudi Demersina (*ibid.*) pripomba, da so se v zgodnjih sedemdesetih letih afroameriške glasbene založbe (npr. Motown in Stax) ubadale s finančnimi težavami in so tovrstni soundracki njihovim ustvarjalcem predstavljali dobrodošel vir zaslužka. Če so bile plošče afroameriških ustvarjalcev redke, so ti soundracki pri občinstvu pustili toliko večji vtis.

Kot pomemben vpliv na rap ustvarjalce je Rose (1994: 55) navedla tudi starejšo literaturo črnskih avtorjev, še posebej »ulične knjige« Roberta Becka, bolj znanega pod imenom Iceberg Slim. Te so bile med prvimi, ki so se ukvarjale s tematiko črnkega geta. Iceberg Slim, bivši zvodnik, ki je po tretjem obisku zapora svojo dejavnost opustil in začel pisati knjige o svojem življenju, je v svojih delih naslikal kruto podobo črnkega geta, prepolnega alkoholikov in narkomanov, prostitutk, kockarjev, preprodajalcev in uličnih tolpa. V tem svetu so se zvodniki uspeli oblačiti elegantno, voziti luksuzne avtomobile in služiti denar z izkoriščanjem večinoma črnskih prostitutk. V očeh množice so bili pogosto videni kot ljudje, ki jim je uspelo premagati spone belskega kapitalizma. Njegova dela so navdihnili veliko blaxploitation ustvarjalcev in tudi sodobnih raperjev, kot sta npr. Snoop Dogg ali Ice-T (slednji je svoje umetniško ime oblikoval iz spoštovanja do Iceberga).

Glasbeno in vsebinsko črpanje rap glasbe iz ustvarjanja črnske pop kulture sedemdesetih let ima po Demersinem mnenju (2003: 50) pogosto namen sklicevanja na in obujanja nove afroameriške politične osveščenosti, ki naj bi se rodila v tem obdobju, asimilacijska nagnjenja Martina Lutherja Kinga ter ostalih osebnosti civilnega gibanja za državljanske pravice afroameričanov, ki je delovalo v 60-ih letih, pa nadomestila z bolj separatističnimi nagnenji tipa Malcolm X in Black Panther Party.

Hip hop te, po mnenju J. Demers (*ibid.*) bolj pesimistične poglede na rasne odnose v ameriški družbi, združuje pod konceptom »black power«, ki je v filmih, videospotih in na

ovitkih plošč pogosto reprezentiran z afro frizurami, dashikiji in stisnjeno, visoko dvignjeno pestjo kot znamenji revolucije.

Vendar, kot opozarja J. Demers (ibid.), je hip hop nagnjen k popačeni predstavi in poenostavljenem reprezentiranju afroameriške politične dejavnosti sedemdesetih, kar Demers (ibid.) očita tudi poenostavljenemu in karikiranemu reprezentiranju rasnih odnosov v blaxploitation filmih, iz katerih črpa tako velik del hip hopa.

Ti filmi kasnejše (hip hopperske) generacije po njenem mnenju delno privlačijo prav zaradi poenostavljanja raso-političnih odnosov in konceptov tistega obdobja, ki naj bi bili sicer preveč večplastni in (pre)težko razumljivi (Demers 2003: 52).

Tudi Jeffrey Louis Decker (1994) je v svojem članku »The State of Rap; time and place in hip hop nationalism« opozoril na velikokrat napačno reprezentiranje črnske politične zgodovine v sporočilih izrazito politično usmerjenih raperjev, kot so npr. newyorški Public Enemy in kalifornijski raper Paris.

Decker (1994) je, podobno kot Demers (2003), označil obdobje sedemdesetih let 20. stoletja za navdih mnogih raperjev. V določenih diskurzih rap glasbe prepozna elemente nacionalizma in pobude po združitvi črnskih množic, torej idej, ki prihajajo iz novejšje črnske zgodovine; natančneje iz črnškega »black aesthetic« gibanja šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let 20. stoletja, v katerem so vidnejšo vlogo igrale osebnosti, kot so Amiri Bakara, Larry Neal, Haki R. Madhubuti, Sonia Sanchez, Gil Scott-Heron in Last Poets (Decker 1994: 102).

To gibanje, pravi Decker (1994: 103), je zavračalo kulturo množičnih medijev in potrošništva; identiteto črnske skupnosti je poskušalo ustvarjati z obujanjem tradicionalnih afriških ustnih in glasbenih izročil. Najslavnejšo izjavo tega diskurza Decker (ibid.) vidi v Gil Scott-Heronovem verzu: »The revolution will not be televised, will not be televised, will not be televised. The revolution will be no re-run brothers, the revolution will be live« (www.gilscottheron.com 18. 8. 2004).

Hip hop nacionalizem črpa iz različnih militantnih stilov šestdesetih let, velikokrat, kot je izpostavil Decker (1993: 106), ne glede na različna, celo nasprotujoča si sporočila tega obdobja. Public Enemy, prav i(ibid.), črpajo navdih tako iz separatističnih pogledov organizacije Nation of Islam kot sporočil Black Panther Party, levičarskih internacionalistov, ki v nasprotju s pogosto predstavo o njihovem delovanju niso promovirali črnske enotnosti,

temveč so v glavnem sledili idejam Marxa, Lenina in Maa. Black Panthers namreč niso le poskušali vzpostaviti političnih vezi z ostalimi levičarskimi organizacijami, ne glede na raso, temveč so velikokrat tudi nasprotovali »romantičnemu« nacionalizmu ostalih črnskih nacionalističnih organizacij in osebnosti.

Rap glasba vsekakor ohranja tesno povezanost s predhodnimi afroameriškimi diskurzi, vidnimi v političnih gibanjih, »blaxploitation« filmih in funk ter soul glasbi predvsem sedemdesetih let. Predstavlja naslednje poglavje oblikovanja afroameriške identitete znotraj ameriške družbe. V želji po avtentičnosti in povezanosti z lastno zgodovino pa veliko raperjev v isti koš meče tako različne odzive na rasne odnose v Ameriki, kot sta politično ozaveščanje Gil Scott-Herona in apatija Iceberg Slima ter v eni sapi omenja Martina Lutherja Kinga in Hueya Newtona, voditelja militantne levičarske stranke Black Panthers. Diskurzi, iz katerih rap črpa in se nanje opira, so različni, vendar jih hip hop združuje v vsaj na videz enotno sredstvo v boju za pomen afroameriškosti.

3. REPREZENTIRANJE AFROAMERIČANOV V AMERIŠKI DRUŽBI

Stuart Hall (1997: 1) je reprezentacijo opisal kot proizvodnjo pomena skozi jezik, bolje rečeno, kot ključen del procesa, v katerem nastaja pomen in se izmenjuje med pripadniki neke kulture. Hall (1997: 24) razlikuje med tremi različnimi razumevanji reprezentacije: reflektivnim, intencionalnim in konstruktivističnim pristopom k reprezentaciji. Reflektivni pristop zagovarja obstoj pomena v stvareh samih, jeziku pa podeli vlogo odsevanja pomena, ki v »zunanjem« svetu že obstaja, medtem ko intencionalni pristop izvor pomena prenese od stvari k namenu avtorja, jezik pa ima spet vlogo prenašanja pomena, ki že obstaja, tokrat v tvorcu sporočila. Konstruktivistični pristop, ki se zdi Hallu (1997) najbolj prepričljiv, pa jezik postavi v vlogo sotvorca pomena. Bistvo kulture je, kot se je izrazil Hall (1997:1), v skupnih pomenih, ki se proizvajajo in izmenjujejo skozi jezik. Jezik ima zato ključno vlogo v kulturi, je shramba kulturnih vrednot in pomenov. Deluje kot reprezentacijski sistem, v katerem uporabljamo znake in simbole, ki predstavljajo (reprezentirajo) naše koncepte, ideje ter občutja v interakciji z drugimi ljudmi. Reprezentacija skozi jezik je zato ključna v procesih izoblikovanja pomenov.

Proces reprezentiranja je dvoplasten, trdi Hall (1997: 17). Prva plast reprezentacije poveže vse predmete, osebe in dogodke »zunanjega« sveta z organiziranim skupkom mentalnih reprezentacij teh predmetov, oseb in dogodkov; torej s koncepti, ki jih nosimo v svojih glavah. Ti koncepti so natančno razvrščeni in med seboj povezani na zelo organizirane načine. Pomen je torej najprej odvisen od odnosa med stvarmi v svetu in njihovimi mentalnimi reprezentacijami v naših glavah.

Če imata dve osebi podoben konceptualni zemljevid sveta, po Hallovem (1997: 18) mnenju pomeni, da interpretirata svet na podoben način, pripadata isti kulturi in sta zato sposobni razumeti druga drugo. Vendar za medsebojno komunikacijo potrebujeta še dostop do skupnega jezika. Jezik je zato druga plast reprezentacijskega procesa, pravi Hall (ibid.), ki je tukaj besedo jezik uporabil v širšem smislu:

»Vsak zvok, beseda, podoba ali predmet, ki ima vlogo znaka in je organiziran z drugimi znaki v sistem, sposoben prenašanja in izražanja pomena, je s tega stališča jezik.« (Hall 1997: 19).

Za uspešno medsebojno komunikacijo morajo biti koncepti in vsi odnosi med njimi prevedeni v znake (besede, zvoke ali slikovne podobe), ki predstavljajo (reprezentirajo) naše koncepte v sporazumevanju z drugimi ljudmi, nadaljuje Hall (1997: 18). Povezava med konceptualnim in jezikovnim sistemom se vzpostavi s kodi, ki so rezultat družbenih konvencij, so arbitrarni in se v različnih obdobjih in kulturah spreminjajo.

Različne kulture torej v različnih obdobjih ustvarjajo in uporabljajo različne kode, odnos med koncepti in znaki, ki naj bi določal pomen stvari, pa se spreminja. Iz tega sledi, da ne obstaja en sam, univerzalen in nespremenljiv pomen katerekoli stvari, temveč je odvisen od interpretacije v določenem časovnem obdobju in znotraj določene kulture.

Odnos med »stvarmi v zunanjem svetu«, mentalnimi koncepti teh stvari v naših glavah in znakovnimi reprezentacijami teh konceptov v jeziku torej igra ključno vlogo pri ustvarjanju pomena sveta in ta odnos je poimenovan proces reprezentacije. Pomen se oblikuje in utrdi skozi ta proces, ki je zato bistven tudi za razumevanje rase v ameriški družbi.

Po Hallovem (1997: 239) mnenju so zahodnokulturno razumevanje rase in reprezentiranje rasnih razlik med belo in črno raso bistveno zaznamovali trije zgodovinski stiki zahodnih kultur s črno raso. Do prvega je prišlo v 16. stoletju, ko so evropski trgovci vzpostavili stik z zahodnoafriškimi kraljestvi, ki je naslednja tri stoletja pomenil vir črnih sužnjev za »beli

svet«. Drugi stik predstavljata evropska kolonizacija Afrike in boj med evropskimi silami za nadzor kolonialnih ozemelj, trgov in surovin v obdobju visokega imperializma, kot tretje pomembno srečanje belske kulture s črno raso pa je Hall (ibid.) navedel migracije prebivalcev t. i. tretjega sveta v Severno Ameriko in evropske države po drugi svetovni vojni.

V srednjem veku je bila evropska predstava Afrike po Hallovem (ibid.) mnenju ambivalentna. Afrika je bila skrivnosten kraj, vendar viden tudi pozitivno, k čemur je največ pripomogla afriška krščanska skupnost. Postopoma pa se je podoba Afrike začela spreminjati. Afričani so bili proglašeni za potomce Hama, v Bibliji prekletega in obsojenega na večno služenje služabnikom svojih bratov in sester. Identificirani z naravo so postali simbol primitivnega v nasprotju s civiliziranim svetom in razsvetljenstvo, ki je družbe razvrščalo na razvojni lestvici od barbarstva k civilizaciji, je Afriko razglasilo za »mati vsega, kar je pošastnega v naravi« (Hall ibid).

V Ameriki se zaokrožena rasna ideologija med sužnjelastniškim razredom po Hallovih (1997: 242) trditvah ni pojavila do 19. stoletja, ko je gibanje t. i. abolitionistov, nasprotnikov suženjstva, začelo suženjstvo resno ogrožati. Predstave o rasni razliki v tistem obdobju je povzel Fredericson (v Hall 1997: 243), ki je zapisal, da je bil poudarek sužnjelastniške ideologije na domnevni zgodovinski nesposobnosti črncev, da bi razvili civiliziran način življenja v Afriki. Ta naj bi že od nekdaj bila prizorišče skrajnega divjaštva, ljudožerstva in čaščenja hudiča. Del prosuženjske ideologije je temeljil tudi na biološkem argumentu fizioloških in anatomskih razlik, še posebej v obliki lobanje in obrazni konstituciji, ki naj bi pojasnjeval mentalno podrejenost črne rase. Vse skupaj pa je bilo podprto še s podpihovanjem po Fredericksonovem (ibid.) mnenju globokega strahu belcev pred rasno mešanimi spolnimi odnosi in medrasnim razmnoževanjem, do katerega naj bi prišlo, kot so trdili prosuženjski ideologi, ob ukinitvi suženjstva.

Ta diskurz je Hall (1997: 243) označil za rasističnega, kot njegovo glavno značilnost pa navedel zgradbo binarnih nasprotij. Zagovorniki suženjstva so poudarjali nasprotje med (belo) civilizacijo in (črnim) divjaštvom, med telesnimi značilnostmi bele in črne rase, polariziranih do skrajnosti in nasprotje med kulturo, s katero je ta diskurz povezoval belo raso in »črnsko« naravo. Kultura je pomenila intelektualni razvoj, učenje in znanje, oblast razuma, prisotnost razvitih institucij, uradne vlade in zakonov ter nadzorovanje čustvenih in seksualnih impulzov, medtem, ko je bilo odkrito izražanje čustev, podrejenost razuma čutenju, odsotnost

razvitih civilnih ustanov, zanašanje na običaje in rituale ter nenadzorovano seksualno življenje povezano z naravo. Črnske kulture so bile v rasističnih reprezentacijah reducirane na naravo, poteza, ki jo je Hall (1997: 245) označil kot naturalizacijo razlik. Če so razlike med belo in črno raso kulturne, potem so seveda spremenljive, če pa so razlike naravne, kot so verjeli sužnjelastniki, potem so nespremenljive, trajne. Naturalizacija je bila strategija utrditev razlik, poskus, da bi jih opredelili kot večne. Zagovorniki suženjstva so hoteli zaustaviti po Hallovem (1997) mnenju neizbežno nenehno spreminjanje pomena, zaključiti večni diskurzivni ali ideološki boj.

Sledovi teh rasnih stereotipov, rasistični režim reprezentacije, kot ga je označil Hall (1997: 249), so se nadaljevali v pozno dvajseto stoletje. Po ameriški državljanski vojni je nekatere skrajne oblike družbenega in ekonomskega izkoriščanja ter fizičnega in psihološkega poniževanja, značilne za suženjstvo, zamenjal sistem rasne segregacije, uzakonjen v južnem in manj upoštevan v severnem delu Združenih držav. Vendar pa stari sistem reprezentacije po Hallovem (1997: 251) mnenju ni izginil, kar je utemeljil z »neverjetno doslednostjo rasistične reprezentacije« v izdelkih porajajoče se ameriške kinematografije. V svoji raziskavi »Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: an interpretative history of blacks in American films«, je Donald Bogle (v Hall 1997: 251) prepoznal pet glavnih stereotipov, ki so po njegovem mnenju preživeli sužnjelastništvo.

Prvi je stereotip Toma, dobrega zamorca, vedno preganjanega, nadlegovanega, žaljenega in zaslužjenega, ki pa se nikoli ne upre svojemu gospodarju, temveč ohrani srčnost, nesebičnost, podrejenost, stoičnost, nesebičnost, skratka vsesplošno prijaznost. Drugi je t. i. coon, stereotip zabavljaja, klovnovskega in nezanesljivega zamorca, norega ter lenega, takorekoč podčloveškega stvora, dobrega le za krajo piščancev, kockanje in razmesarjenje angleškega jezika. Tretji stereotip je tragična mulatka, ujeta med dve rasni identiteti, lepa, seksualno privlačna in večkrat eksotična, njena delno bela kri jo naredi sprejemljivo, celo privlačno belemu moškemu, vendar pa jo neizbrisljiv črni madež pripelje do tragičnega zaključka. 'Mammies', posebljenje hišne služabnice, navadno velike, debele in ukazujoče, omožene s pridaniči, ki cele dneve poležavajo, skrajno uslužne ter predane belemu gospodinjstvu, so četrti stereotip v Boglevi raziskavi. Zadnji je 'Bad Buck', stereotip ogromnega, močnega in nasilnega upornika, polnega črnega besa, skoraj ponorelega in preveč seksualnega divjaka, ki pustoši naokoli.

Kheven Lee Lagrone (2000: 117) je označil podobo črnca kot eno najznačilnejših in najpopularnejših tem v ameriški zabavni industriji, ki se je na ameriških odrih začela pojavljati že v 19. stoletju v t. i. »minstrel shows«. Predstave, v katerih so beli igralci igrali črnce, so gradile na čustvih in humorju črncev, njihovih vraževerstvih in verskih nagnjenjih ter načinu obnašanja, oblačenja in govorjenja. Belski igralci so posebej podoba črnca, ki naj bi po mnenju Carla Wittkeja (v Lagrone 2000: 118), avtorja knjige *Tambo and bones: a history of the American minstrel stage*, ustvarjala vtis, da so vsi črnči leni in brezbrizni, predvsem pa nespremenljivi. Odrski črnc je bil ljubitelj kockanja, spreten z britvijo, ki jo je kot orožje vedno nosil s seboj, čezmeren pivec gina in takorekoč vedno pijan, oblečen v svetleče obleke ter je vedno poskušal uporabljati besede, ki so presegle njegove retorične sposobnosti, kar je bil vzrok smešnega načina govorjenja, ki ga je uporabljal. Ta odrska podoba črnca je bila po Witkejevem (ibid.) mnenju netočen opis črncev, ki jih je bilo mogoče srečati v resničnem življenju. Veliko slavnih igralcev v teh predstavah zaradi svojega severnjaškega porekla niti ni imelo nobenih stikov s črnči v svojem življenju, vendar so njihove upodobitve črnca odločilno zaznamovale kar je Witke (ibid.) poimenoval edino izključno domačo obliko zabave in edini značilno ameriški prispevek gledališču.

Ta podoba črnca se je ščasoma začela pojavljati tudi na radiu, v katerem so minstrel predstave dobile svoj naslednji oder. Leta 1928 sta Freeman Gosden in Charles Correll (oba belca) ustvarila oddajo *Amos'n'Andy*, v kateri sta igrala že opisano vlogo tipičnih črncev in se držala konvencij, ki so jih ustvarile gledališke predstave. Oddaja je postala izjemno priljubljena in medijski preučevalec Donald Bogle (v LaGrone 2000: 118) je zapisal, da naj bi se med petnajstimi minutami, ko se je predvajala, velik del Amerike ustavil. Bari, restavracije, trgovine in včasih tudi kina naj bi se začasno prekinila svojo dejavnost, njihovi lastniki pa naj bi prižgali radie, da so stranke lahko poslušale oddajo. Tudi ameriški predsedniki, kot so Coolidge, Truman in Eisenhower, naj bi javno oznanjali svoje uživanje v oddaji.

Leta 1951 je *Amos'n'Andy* postala tudi televizijska oddaja, prva s popolnoma črnsko zasedbo. Vendar je Lagrone izpostavil dejstvo, da črnski igralci niso imeli svobode interpretiranja vlog, temveč so imeli nalogo, da se čimbolj približajo podobi črncev, predstavljeni v izvorni radijski oddaji. Uredniki televizijske postaje CBS so celo najeli izvorna radijska Amosa in Andyja, da bi igralcem svetovala pri interpretaciji vlog. Belci so tako dobesedno učili črne igralce, kako naj se obnašajo kot belci, ki igrajo črnce, situacijo na snemanju pa je Lagrone opisal z izjavami igralcev kot so »Jaz bi že moral vedeti, kako črnči govorijo, navsezadnje sem eden izmed njih že celo življenje« (Eli v LaGrone 2000: 119).

Podoba črnca se je v očeh bele Amerike po mnenju Lagrona (ibid.) spremenila po rasnih nemirih v večih ameriških mestih in splošne napetosti v rasnih odnosih v 60-ih in 70-ih letih 20. stoletja. V tem obdobju so medije preplavljala poročila o rasnih izgredih, medijsko pozornost so vzbudili tudi organizaciji Black Panthers in Nation of Islam ter Malcolm X.

Spremembo reprezentiranja črncev je opazil tudi Hall (1997). Razširitev črnih getov, rast črnkega 'podrazreda', ki je živel v revščini, boleznih in kriminalu, propad črnkih skupnosti v kulturo orožja, drog in medčrnkega nasilja je spremljal dvig samozavesti in samospoštovanja črnke kulturne identitete. Te spremembe so po Hallovem (1997: 256) mnenju spremenile prakso rasne reprezentacije, deloma tudi, ker je samo vprašanje reprezentacije postalo prizorišče nasprotij in spopadov. Rasa je bila prepoznana kot ena najpomembnejših tem ameriškega življenja, črnki so vstopili v središče ameriškega filma tudi z lastnimi ustvarjalci (Spike Lee, Julie Dash, John Singleton), ki so po svoje interpretirali položaj črncev v ameriški družbi. Vse to je razširilo polje rasne reprezentacije, zaključuje Hall (ibid.).

Lagrone (2000: 119) je opisal novo medijsko podobo črnca, ki se je največkrat pojavljala, kot v propadajočem getu živečega glasnega in jeznega človeka, čigar pogosto dvignjena pest je dajala vtis pripravljenosti na nasilje. Podoba črnca je postajala bolj politična in militantna, klovnovska podoba minstrelov se je počasi začela preoblikovati v nevarno podobobo, ki naj bi namesto smeha začela vzbujati strah v očeh bele Amerike.

3. 1. Vloga zapora v rasnem diskurzu

Loic Wacquant (2000: 98) je v svojem članku »Deadly symbiosis« našteli štiri institucije, ki naj bi v različnih obdobjih predstavljale orodje in način ureditve odnosa ameriške družbe do črnke manjšine. Suženstvo v obdobju med letoma 1619 in 1865, Jim Crowov režim rasne segregacije med 1865 in 1965 na jugu in geto v obdobju 1915-1968 na severu ZDA ter hipergeto skupaj z zaporom po letu 1968 so po njegovem mnenju učinkovito opravljale vlogo definiranja, ločevanja in nadziranja črnke populacije ZDA. Prve tri institucije so imele namen ločiti črnce od belcev in jih istočasno uporabiti kot delovno silo, kar pa se je po Wacquantovih (2000: 105) trditvah spremenilo z obdobjem deindustrializacije. Črnki so kot večinoma neizobražena delovna sila v novi ekonomski ureditvi postali odvečni, zato je tudi

funkcija četrte institucije definiranja, ločevanja in nadziranja črnske rase opustila nalogo izkoriščanja njene delovne sile. T. i. hipergeto se je izoblikoval v obdobju, ko črnci prvič v zgodovini ZDA niso bili več potrebni v njeni ekonomiji in ima po Wacquantovem (ibid.) mnenju vlogo skladiščenja odvečne populacije brez tržne vrednosti, ki jo dopolnjuje institucija zapora.

Wacquant (2000: 98) je prepričan, da je ob zatonu industrijske ekonomije zapor postal nadomestna institucija fizičnega, družbenega in simbolnega podrejanja in omejevanja črnske populacije, svojo trditev pa med drugim podpira tudi z navajanjem statističnih podatkov. Na polovici 20. stoletja je bilo 70 odstotkov zapornikov belcev, v štirih desetletjih pa se je rasna obarvanost zapornikov drastično spremenila, čeprav naj bi etnični vzorci kriminalnih dejanj ostali bolj ali manj nespremenjeni. Leta 1989 so črnci prvič v zgodovini predstavljali večino zapornikov, ki so pričeli s služenjem kazni. Ta vzorec se odtlej potrjuje vsako leto, na prelomu tisočletja pa črnci in američani hispanskega porekla predstavljajo skoraj 70 odstotkov vseh zaprtih ljud. Rasni vzorec zapornikov se je v nekaj desetletjih torej obrnil. Leta 1999 je bilo v zaporu 800 000 črncev, kar pomeni 4.6 odstotka moške črnske populacije, za starost med dvajsetim in štiriintridesetim letom pa je ta odstotek 11.3. V istem trenutku je bilo zaprtih še 68 000 črnk, kar je po Wacquantovih (ibid) navedbah višja številka od celotne zaporniške populacije katerekoli večje evropske države. V zadnjih dveh desetletjih 20. stoletja je razlika med deležem črnkih in belskih zapornikov pospešeno naraščala po Wacquantovem (ibid.) mnenju po zaslugi državne vojne proti drogam, ki jo je sprožil predsednik Reagan, nadaljevala pa sta jo Bush in Clinton. V okrožju Columbie, kjer je razkorak med zapiranjem črncev in belcev med največjimi, je bila npr. leta 1994 verjetnost, da bo zaprt prebivalec črnske rase 35-krat večja od verjetnosti, da bo zaprt belec. To naraščanje zapiranja črnske populacije Wacquant (ibid.) vidi kot dopolnilo hipergetu, ki je nadomestilo staro obliko geta industrijske družbe.

Wacquant (2000: 95) trdi, da sta zapor in hipergeto tesno povezana s trojnim odnosom funkcionalne enakovrednosti, strukturne enakosti in kulturnega zlivanja. Rezultat tega odnosa simbioze, kot ga je označil (2000: 97), ojačuje in ohranja družbeno in ekonomsko obrobno mestnega črnkega prebivalstva, ki zavrača ali pa je zavrnjeno ob poskusu vstopa na postindustrijske delovne trge. Ta simbioza med hipergetom in zaporom pa po Wacquantovem (ibid.) mnenju igra tudi ključno vlogo v redefiniranju rase in ustvarjanju rasno obarvanega diskurza kriminalnosti.

Wacquant (2000: 98) je novo vlogo zapora umestil v obdobje, ko je hipergeto zamenjal staro obliko geta (ki ga imenuje komunalni geto), v obdobje po letu 1968, kar sovpada tako z obdobjem, v katerem se je po Lagronovem (2000) mnenju v očeh ameriške (bele) javnosti oblikovala nova, bolj politična in militantna podoba črnca, kot tudi z razvojem nove afroameriške politične osveščenosti, ki zavrača asimilacijska nagnjenja Martina Lutherja Kinga z bolj separatističnimi nagnenji tipa Malcolm X in Black Panther Party, o katerem govori Joanna Demers (2003).

Postindustrijski hipergeto se od komunalnega geta v obdobju industrijske ekonomije po Wacquantovih (2000: 103) trditvah razlikuje v štirih ključnih značilnostih. Prva je zamenjava rasnega ločevanja z razrednim. V hipergetu naj bi prišlo do zgoščevanja nezaposlenega in neizobraženega dela prebivalstva, medtem, ko so v industrijskem getu živeli črni prebivalci vseh ekonomskih razredov, tudi črna buržoazija, kot jo imenuje Wacquant (2000: 104). V obdobju deindustrializacije naj bi prišlo do izseljevanja nerevnih črnkih družin na obrobje mestnih središč in hipergeto je postal dom revnih in brezposelnih. To preoblikovanje razredne strukture geta je Wacquant (2000: 105) označil kot posledico spreminjanja njegove vloge v novi ekonomiji. Stari geto naj bi imel vlogo skladišča poceni in vodljive delovne sile za mestne tovarne, razmerje plačil pa je ohranjalo ekonomske razmere v getu na vedno istem nivoju, nivoju revščine, ki se je ponavljala iz generacije v generacijo in zagotavljala neusahljivost poceni delovne sile.

Z deindustrializacijo in prestrukturiranjem mestne proizvodne ekonomije v storitveno ter premikom tovarn iz mestnih središč na podeželje in v države s cenejšo delovno silo je geto izgubil svojo ekonomsko funkcijo, kar je druga razlika med starim getom in novim hipergetom, ki jo je navedel Wacquant (ibid.).

Tretja ključna razlika med staro in novo obliko geta je zamenjava lokalnih institucij črnškega tiska, cerkve, stanovalskih in poslovnih organizacij, ki so v starem getu organizirale vsakdanje življenje in so po Wacquantovem (2000: 106) mnenju predstavljale vir družabnosti in pozitivne rasne samopodobe, z institucijami družbenega nadzora. Novi geto je zaznamoval propad javnih institucij in lokalnih podjetij, črnki tisk je prerastel geto in se hkrati iz njega takorekoč umaknil. Praznino, ki je nastala z umikom in propadom starih institucij, so zapolnile nove, državne institucije družbenega nadzora. Programi socialne podpore, poceni stanovanja v zgradbah v slabem stanju, neusposobljene zdravstvene in izobraževalne ustanove ter zgoščena prisotnost policije, sodišč ter nadzornikov pogojnih izpustov so zamenjali stare oblike družbenih institucij.

Četrta in zadnja značilnost, ki po Wacquantovem (2000: 107) mnenju zaznamuje hipergeto je depacifikacija vsakdanjega življenja. Visoka stopnja kriminala in pogostost napadov ter streljanja so vsadili strah in nevarnost v javni prostor. Medosebni odnosi so prežeti z nezaupanjem in vodijo v izogibanje ljudi ter umik v zasebno okolje. Nasilje je po Wacquantovem (2000: 108) mnenju postalo najpogostejše sredstvo vzpostavljanja medsebojnega spoštovanja, uravnavanja sporov in nadziranja ozemelj, odnosi s predstavniki zakona pa so sovražni in nezaželjeni. Stanovanjske zgradbe in šole so večinoma ograjene, zavarovane z detektorji kovinskih predmetov, pogosta oblika nadzorovanja pa so tudi naključni pregledi in identificiranje oseb, policijske ure in štetje prebivalstva. Javne šole so slabo ali neusposobljene in Wacquant (ibid.) trdi, da imajo bolj vlogo nadziranja kot izobraževanja učencev v z bodečo žico in kovinskimi detektorji obdanih prostorih, ki jih nadzirajo oboroženi stražarji.

Hipergeto je postal podoben zaporu, v istem obdobju pa je zapor v več pogledih postal podoben getu, trdi Wacquant (2000: 109), ki je naštel pet trendov, ki utrjujejo strukturno in funkcijsko združevanje zapora in geta v postindustrijski ameriški družbi.

Prva lastnost, skupna tako getu kot zaporu, naj bi bila osrednja vloga rase. Rasna pripadnost brez vmesnih položajev ima v zaporu prednost pred vsemi drugimi načini identificiranja in kriteriji druženja rasne delitve med skupinami zapornikov naj bi kot osrednji kriterij razlikovanja celo zamenjale tradicionalno delitev med zaporniki in pazniki.

Kot drugi trend v simbiozi geta in zapora je Wacquant (2000: 111) izpostavil razširitev ulične kulture v kulturo zaporov. Stari kodeks časti med zaporniki, ki je temeljil na solidarnosti med zaprtimi in skupni sovražnosti do paznikov, naj bi nadomestila nova hierarhija vrednot, na vrhu katere so trdost, neusmiljenost ter doseganje spoštovanja z nasiljem. Zapor je po Wacquantovih (ibid.) besedah postal nestabilna in nasilna družbena džungla, v kateri je družbena interakcija prežeta z enakim nezaupanjem, nepredvidljivostjo in agresivnostjo kot v hipergetu.

Ostale tri ključne lastnosti zapora, ki jih je naštel Wacquant (2000), so sprememba funkcije iz resocializacijske v skladiščno, stigmatiziranje zapornikov, ki krepko presega obdobje zaprtosti in pa prehajanje zaporniške populacije nazaj v geto in obratno. Večina zaporniške populacije prihaja iz hipergeta in se tja po prestani kazni tudi vrne, visok delež povratnikov pa daje vtis vrtečih se vrat med getom in zaporom.

Opisani trendi zblíževanja geta in zapora nakazujejo, da ogromen delež črnih zapornikov ni le posledica določenih rasno diskriminatornih državnih politik, kot je npr. vojna proti drogam ali uničujočih učinkov vedno večje prisotnosti kazenskih institucij v hipergetu. (Hiper)geto in zapor imata po Wacquantovem (2000) mnenju skupno vlogo prisilnega omejevanja stigmatiziranega dela prebivalstva in enako strukturo družbenih odnosov in vzorcev vzpostavljanja avtoritete ter skupaj tvorita institucijo definiranja in nadziranja črnske rase, ki je v ameriški družbi nadomestila preživete institucije suženjstva, segregacije in industrijskega geta.

Zapor je po Wacquantovem (2000: 117) mnenju vedno igral pomembno vlogo pri ustvarjanju pomena (črnske) rase v ameriški družbi, v postindustrijski družbi pa naj bi prevzel glavno vlogo v tem procesu. Wacquant (ibid.) trdi, da je zlivanje hipergeta z zaporom povzročilo dodatno utrditev stoletja starih zdravorazumskih povezav črcev s kriminalom in nasilnim vedenjem ter sooblikovalo percepcijo rase, v kateri so mlad, temnopolt in moškega spola lastnosti, ki se v mestnem okolju odkrito enačijo s t. i. »probable cause« (Wacquant 2000: 117), razlogom za aretacijo, izpraševanje, telesno preiskavo in pridržanje.

Podoba kriminalca v ameriški družbi naj bi bila podoba pošasti, bitja, ki je po svoji naravi drugačno od normalnih ljudi. Združevanje črnske rase s kriminalnostjo tako v kolektivnih reprezentacijah kot tudi državnih politikah je, nadaljuje Wacquant (2000: 118), to podobo pošasti obarvalo črno, mladi afroameričani iz geta pa so postali poosebljenje moralnega propada in kaosa.

3. 2. Reprezentiranje afroameričanov kot kriminalcev na primeru interpretacije losangeleških nemirov leta 1992

Joao H. Costa Vargas (2004) je v svojem članku »The Los Angeles Times' coverage of the 1992 rebellion« analiziral interpretacijo nemirov, do katerih je prišlo v Los Angelesu, s strani enega največjih dnevnih časopisov v ZDA, Los Angeles Timesa. Times, ki izhaja v več kot milijon izvodih in ima okoli štiri in pol milijone bralcev, ima skoraj monopolni položaj med losangeleškimi tiskanimi mediji, kar se po Vargasovem (2004: 211) mnenju kaže tudi v vplivu, ki ga imajo njegovi lastniki na mestno politiko in ekonomijo. Brez resne konkurence si lahko Times privoščiti interpretacijo dogodkov, ki ustreza interesom njegovih lastnikov, med katere Vargas (ibid.) šteje tudi mestno rasno hierarhijo, ki se odraža in ohranja skozi ekonomsko, prostorsko in moralno marginalnost nebelih skupnosti. Leta 1979 je Otis

Chandler, vodja Times Mirror Company, v času izgrediv lastnice Los Angeles Timesa (in poleg tega še lastnice drugih časopisov, kabelskih sistemov, založniških hiš, tiskarn, kmetijskih površin, mestnih nepremičnin in drugih ne-novinarskih podjetij), v televizijskem intervjuju povedal, da sta ciljno občinstvo Timesa srednji in zgornji razred. Po Vargasovih (2004: 212) trditvah je ta usmeritev kljub določenim poskusom doseganja ostalega občinstva ostala enaka in osrednje občinstvo Timesa ostajajo predmestne belske skupnosti (vsaj) srednjega razreda. Zato Vargas (ibid.) Timesovo interpretacijo neredov vidi kot usklajeno z dominantnimi belskimi predstavami o drugih rasnih skupnosti, še posebej črnske. Times naj bi svojo pripoved oblikoval glede na dominantni rasni diskurz in ga s tem tudi utrdil.

29. aprila 1992 je porota v predmestnem Simi Valleyu oprostila policaje, obtožene, da so pretepli Rodney Kinga. Razsodbi so sledili po številu aretiranih, poškodovanih in mrtvih ljudi ter obsegu materialne škode največji civilni nemiri v zgodovini ZDA. V večini člankov in fotografij v Timesu naslednjega dne Vargas (2004: 214) ni opazil posebnega pripisovanja vloge rasi. Vendar, nadaljuje, je uvodnik tistega dne izrazil mnenje, da se bo večini prebivalcev, *še posebej pa afroameričanom*, težko izogniti občutkom globoke žalosti in jeze in kljub dopuščanju napačnosti razsodbe pozval k razumu in izogibanju nasilja (Vargas ibid.). Poziv k zmernosti in razumu je bil namenjen afroameričanom, ki so v uvodniku zavzeli položaj glavnih akterjev neredov in bili implicitno povezani z neracionalnostjo, trdi Vargas (ibid.)

Čeprav je Times priznaval razloge za nezadovoljstvo z razsodbo in pri tem večkrat opominjal tudi na milo kazen za korejskoameriško lastnico trgovine, ki je leto pred tem ustrelila črno najstnico v glavo, pa bi se to nezadovoljstvo moralo po mnenju časopisa izraziti v pričakovanih, institucionaliziranih mehanizmih. Dejstvo, da se ni, temveč se je izrazilo skozi nered, je za Times pomenilo prevlado nerazumskosti in nasilja. Neredi v Timesovih očeh niso bili politično dejanje, kar je jasno izrazil tudi uvodnik 1. maja: »Med kriminalnostjo in političnim delovanjem je razlika« (Vargas 2004: 219). Neredi torej niso bili politično dejanje z globljimi vzroki, temveč divjanje iracionalnih kriminalcev, natančneje afroameriških iracionalnih kriminalcev.

Vargas (2004: 215) je opazil razliko med začetnim predstavljanjem neredov in kasnejšim oblikovanjem celovitejše interpretacije, ki je v primerjavi z začetnim šokom vsebovala konsistentno vključevanje črncev v središče neredov. Slike, ki so se v Timesu pojavljale po koncu neredov, so skoraj vse prikazovale črnske akterje. Zaključni komentar, ki je 4. maja

podal dokončno mnenje Timesa o neredih je neredu pripisal kriminalnemu elementu, ki naj bi obvladoval prevelik del losangeleških ulic: »Da, losangeleške tolpe in kriminalci tavajo okoli – pogosto do zob oboroženi. To je problem, glede katerega so naša in tudi druge skupnosti po državi naredile premalo« (Vargas 2004: 224). Problem v Timesovi interpretaciji postanejo torej kriminalci, ki so očitno po svoji naravi patološki in iracionalni.

Ker so prejšnji uvodniki in pa po Vargasovem (2004: 224) mnenju tudi skupna kulturna verovanja že naredili povezavo med črnci in nerazumskostjo ter kriminalom, je osredotočenje na tolpe in kriminal v razumevanju neredov pripeljalo do implicitnega zaključka, da so črnske skupnosti še vedno kraj potencialnih groženj in zla. Ne glede na to, da je bilo v času neredov 50 odstotkov prebivalstva prizadetih notranjih mestnih predelov hispanskega porekla in da je bilo 51 odstotkov aretiranih v času neredov prav tako hispancev, 38 odstotkov pa afroameričanov, so bili neredi označeni kot »črnska stvar«. Stereotip črnega kriminalca je postal ustrezen krivec za pojasnilo neredov, drugi možni vzroki pa so, kot je opozoril Vargas (2004: 215), v dominantni reprezentaciji ostali neraziskani. Hkrati pa so losangeleški neredi 1992 postali še ena izmed utrditev povezave med črnci in kriminalom v dominantni ameriški kulturi.

4. DISKURZIVNI VIDIKI GANGSTA RAPA

Po mnenju Michela Foucaultav (v Hall 1997: 44) je diskurz tisti, ki nadzira način, na katerega se da o določeni temi smiselno govoriti in razmišljati ter vpliva na udejanjanje idej v praksi. Stvari obstajajo v svetu, vendar pomen dobijo šele znotraj diskurza. Diskurz, trdi Foucault (ibid.), sestavi temo, definira in ustvari predmet znanja, znanje, ki ga producira pa vpliva na naše vedenje. Diskurz nikoli ni odvisen le od ene izjave, enega dejanja ali enega vira, temveč se isti diskurz se pojavlja v različnih tekstih in kot način vedenja v različnih institucijah znotraj družbe. Kadar imajo različne pojavne oblike diskurza enak stil, podpirajo enako strategijo, imajo enak institucionalni in politični pridih, Foucault (ibid.) pravi, da pripadajo isti diskurzivni formaciji.

Torej koncepti, kot so norost, seksualnost, gangsta rap, lahko imajo pomen le znotraj obstoječega diskurza o njih. Zato pomeni preučevanje npr. gangsta rapa preučevanje diskurza o gangsta rapu in mora vključevati naslednje elemente:

1. izjave o gangsta rapu, ki nam dajo določeno znanje o zadevi
2. pravila, ki narekujejo določen način govorjenja o tej temi in izključujejo druge načine – pravila, ki ocenjujejo, kaj lahko v določenem zgodovinskem trenutku o gangsta rapu govorimo ali mislimo
3. osebe, ki v nekaterih pogledih posebej diskurz, npr. gangsta raper, z značilnostmi, ki jih glede na znanje o gangsta rapu pri njej pričakujemo
4. vpogled v to, kako je določeno znanje o temi pridobilo avtoriteto, status resnice
5. institucionalni postopki za ravnanje z osebami, katerih dejanje je nadzirano in organizirano glede na znanje o njih, npr. razveljavitev pogodbe Ice-T-ju in njegovi skupini Bodycount s strani Time Warnerja
6. zavedanje, da bo v poznejšem zgodovinskem trenutku obstoječi diskurz na položaju resnice nadomeščen z novim (povzeto po Hall 1997: 46)

Ker je vednost vedno prenesena v prakso kot ključ za usmerjanje družbenega vedenja in je vedno neločljivo prepletena z odnosi moči v družbi, je znanje za Foucaulta (v Hall 1997: 47) oblika moči. Kar mislimo, da vemo o gangsta rapu ima vpliv na to, kako npr. (pozitivno ali negativno) sankcioniramo gangsta raperje. Foucault (v Hall 1997: 50) pa moči ni videl kot delujoče v obliki verige, v lasti enega vira. Moč naj bi prežemala vse ravni družbenega obstoja in delovala na vseh področjih družbenega življenja. Vsi smo do neke mere vpleteni v kroženje moči - vsi smo nadzornik in nadzorovani. Vednost se lahko uveljavi kot resnica le v povezavi z močjo; vsako znanje, ki se udejanja v praksi, ima namreč resnične učinke in je v tem smislu resnično. Zato ni nobenega odnosa moči brez ustreznega polja vednosti in nobene vednosti, ki ne predvideva in pogojuje odnosov moči. Odnosi moči podpirajo in so podprti z različnimi vednostmi.

Ta medsebojna utrditev se v družbi izvaja skozi kar je Foucault (v Hall 1997: 47) imenoval družbeni aparat, ki ga sestavljajo različni jezikovni in nejezikovni elementi, kot so diskurzi, ustanove, zakoni, morala, znanstvene izjave, arhitekturne ureditve, filozofski silogizmi, ipd.

Resnica za Foucaulta (v Hall 1997: 49) torej ni izven odnosov moči, nasprotno – ustvarjena je pod različnimi vrstami nadzora. Vsaka družba ima svoj režim, svojo splošno

politiko resnice, sestavljeno iz diskurzov, ki jih sprejema in naredi za resnične, mehanizmov in primerov, ki omogočijo razlikovanje med resničnimi in napačnimi izjavami, sredstev za sankcioniranje obojih in podeljevanja statusa govorcev resnice.

Različni družbeni diskurzi, med katere spada tudi gangsta rap, lahko torej svoje mesto v družbeni ureditvi zasedejo le kot del režima resnice določene družbe. Na tem mestu bi rad opozoril na razliko med diskurzom ustvarjalcev rap zvrsti, ki je postala znana kot gangsta rap in diskurzom gangsta rapa. Gangsta rapa ne gre enačiti z diskurzom ustvarjalcev te zvrsti rapa, ki je viden v njihovih besedilih, naslovnica albumov in videospotih ter ga bom v nadaljevanju za lažje ločevanje obeh imenoval gangsta diskurz. Gangsta rap se od gangsta diskurza razlikuje v tem, da je plod širšega družbenega diskurza o gangsta diskurzu. Je torej metadiskurz, mitološka oznaka gangsta diskurza, ki poleg le-tega vključuje tudi konstrukcijo gangsta raperja, različne odzive na in interpretacije gangsta diskurza ter sankcioniranje le-tega. Gangsta rap se je izoblikoval kot poskus umestitve gangsta diskurza v režim resnice, razliko med obema diskurzoma in njeno pomembnost za mojo analizo pa bom utemeljil v naslednjih poglavjih.

4. 1. Glasba, ki je postala znana kot gangsta rap

Rap nima enotnega sporočila. Znotraj njega je mogoče najti nepregledno množico različnih sporočil, interpretacij sveta, ki jih lahko označimo kot diskurze. Od seksizma Snoop Dogga do ljubezenskih izpovedi LL Cool J-a in boja za enakopravnost ženskega spola raperk, kot sta Mc Lyte in Queen Latifah; od surovih opisov uličnega življenja Ice T-ja in članov skupine NWA, do vsakdanjih problemov srednjega sloja, ki jih opisuje npr. »Parents just don't understand« Fresh Princa (Willa Smitha) in Dj Jazzy Jeffa; od političnih protestov muslimanskih Public Enemy, do poveličevanja ameriških sanj P. Diddy-ja in Jay Z-ja; od družbeno reflektivnih besedil Taliba Kwelija in KRS ONE-a do orisov obsedenosti s spolnostjo v besedilih Necroja; rap glasba je skupek zelo različnih, dostikrat tudi nasprotujočih si diskurzov, ki bi jih težko strpali v isti koš.

Konec osemdesetih let se je v rapu pojavljalo vedno več političnih sporočil. Skupine, kot so Public Enemy, Boogie Down Productions, Niggaz Wit Attitudes, Nuaghty by Nature, Run DMC, Arrested Development, so nezadovoljstvo z razmerami v ameriški družbi začele

glasneje izražati skozi svoja besedila. Način rapanja o bivanjskih razmerah črnske manjšine v ameriški družbi, ki je postal znan kot gangsta rap, se je pojavil nekje v drugi polovici osemdesetih; njegovo natančno rojstvo je nemogoče določiti zaradi postopnosti razvoja, poleg tega je gangsta rap kot diskurz nenehno v nastajanju in spreminjanju.

Boogie Down Productions (BDP), dvojec iz Bronxa, ki se je spoznal v zavetišču za brezdomce, je leta 1987 izdal album »Criminal Minded«. Ta se je prodal v pol milijona izvodih in sprožil morda odločilno iskro za zagon t. i. gangsta rapa. Album je opisal svet uličnih tolpa in policijskega nasilja ter spodbujal črnsko prebivalstvo, naj premaga leta zatiranja in dušenja na kakršenkoli način, KRS ONE in dj Scott La Rock pa sta na naslovnici pozirala s pištolami v roki.

Čeprav namen BDP ni bil promoviranje nasilja, temveč, kot sta se sama izrazila, le zabava, in besedila vseh pesmi niso bila nasilna, so nekatera, kot je npr. »9mm goes bang«, pesem o KRS ONE-ovih strelskih podvigih, izražala stopnjo agresivnosti, ki je kasneje postala ena najbolj spornih značilnosti gangsta rapa:

»Me knew a crack dealer by the name of Peter
Had to buck him down with my 9 millimeter
He said I had his girl, I said "Now what are you? Stupid?"
But he tried to play me out and KRS-One knew it
He reached for his pistol but it was just a waste
Cos my 9 millimeter was up against his face
He pulled his pistol anyway and I filled him full of lead
But just before he fell to the ground this is what I said...« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Plošča Criminal Minded je postala uspešnica, mnogi poslušalci pa v njej niso videli nenasilnega sporočila, ki naj bi ga vsebovala. V nasprotju z nameni avtorjev je postala videna kot začetna pot gangsta rapa, dvojec pa ni dobil priložnosti, da bi svojo nenasilno filozofijo jasneje predstavil z naslednjo ploščo. Dj Scott La Rock je bil ubit v prepiru še istega leta, KRS ONE pa je kasneje nadaljeval pod lastnim imenom in velikokrat tudi izven okvira svojih pesmi javno nastopal proti nasilju med črnsko mladino ter gangsta rapu. Bivši kriminallec je nadaljevanje svoje glasbene poti posvetil osveščanju črnske mladine in je ena najopaznejših hip hop osebnosti.

Če KRS ONE ni imel namena promovirati nasilja, pa je bil njegovo pravo nasprotje Ice-T, samooklicani O. G., »original gangster«. V New Yorku rojeni Ice T se je po smrti svojih staršev preselil v Los Angeles in vstopil v svet uličnih tolpa. Po vzoru Iceberg Slima, ki je v prejšnjih desetletjih zaslužil ogromno denarja z zvodništvom in postal nekakšen ulični heroj črnske kulture, po tretjem obisku zapora pa končal zvodniško pot ter spreobrnjen začel pisati knjige o uličnem življenju, je Ice T končal kariero uličnega kriminalca in začel pisati besedila; seveda o življenju uličnega kriminalca. Ice T-jeve plošče so način rapanja, ki je postal znan kot gangsta, udomačile na zahodni obali ZDA, kjer je dobil tudi dokončno podobo in se predstavil svetovni javnosti.

Če je nastanek gangsta rapa težko določiti zaradi njegovega postopnega razvoja, pa je toliko lažje določljiva njegova največja zvezda. Predstavlja jo se kot »najbolj nevarna skupina na svetu«, je NWA (niggaz wit attitude) rap glasbi (in hip hop kulturi nasploh) prinesla popularizacijo, kakršne kljub strmi rasti prodajnosti plošč še ni doživela. Člani NWA so svoja mnenja prek mikrofona izražali v tipičnem uličnem slengu, z vsemi kletvicami in politično nekorektnimi frazami, ki so živele na ulici ter postali prvaki t. i. gangsta rapa.

NWA je nastala leta 1986 na pobudo Erica Wrighta, poslušalcem znanega kot Easy E, bivšega preprodajalca drog, ki je istega leta ustanovil založbo Ruthless Records z enim samim namenom – zaslužiti čimveč denarja. Rap je postal ena gonilnih sil glasbene industrije in vir ogromnih zaslužkov za tiste, ki so se v tej industriji znašli; Easy E je hotel svoj del pogače. V svoj projekt je zvalil še Dr. Dre-ja in DJ Yella, prej dj-a kolektiva World Class Wrecking Cru, ter nadarjenega Ice Cuba, do tedaj raperja skupine CIA in skupina NWA je začela ustvarjati. Njihova prva plošča N. W. A. and the Posse je izšla 1987. Bila je plesno naravnana in popoln tržni neuspeh - ostala je neopažena. Naslednje leto se je skupini pridružil lokalni raper MC Ren, skupina pa je pod vplivom fenomena Public Enemy prenovila svojo usmeritev. Pet fantov (ki niso vsi odrasli v trdi resničnosti Comptona, ene najbolj zapostavljenih mestnih četrti LA-ja) ni imelo več namena snemati plesnih pesmi, ki bi z lahkoto prihajale do radijskega predvajanja po državi. Nasprotno, njihov namen je bil potisniti glasbo čez meje okusnosti, politične korektnosti in nenazadnje dovoljenosti. Nova usmeritev je prinesla drugo ploščo z naslovom Straight Outta Compton, brutalno ploščo o prav takšnem življenju na ulicah Comptona. Plošča je praktično brez podpore tiska, radijskih valov in MTV-ja postala velik hit med poslušalci in je ena najvplivnejših plošč v zgodovini rapa. Skupina je postala razvpita in surova besedila, ki so opevala ulično življenje, spopade med tolpa, sovraštvo do

policije, zabave z veliko alkohola in drogami ter šovinizem, so prišla na javno agendo. Reakcije so bile glasne; NWA je dosegla bela predmestja ameriških mest in starši niso bili navdušeni nad surovimi besedili črnkih »gangsterjev« ki so jih požirali njihovi otroci. Še manj navdušen je bil FBI nad singlom »Fuck the police« in tako Ruthless kot njihova distribucijska založba Priority Records sta postali prvi založbi v zgodovini, ki sta od namestnika direktorja FBI dobili uradno opozorilo. Njihove turneje so dvigovale veliko prahu in bile deležne poskusov omejevanja s strani lokalnih avtoritet. Koncerti so bili vseeno razprodani, v prvih vrstah pa so stali beli poslušalci, kar je presenetilo tudi člane skupine.

V letu 1989 je zaradi finančnih sporov z menedžerjem skupine NWA zapustil najbolj politični mislec Ice Cube in odšel v New York, kjer je, navdihnjen z izmenjavo idej s Chuck D-jem, frontmanom skupine Public Enemy, v sodelovanju z njihovo producentno ekipo Bomb Squad posnel album Amerikkka's Most Wanted, politično nadaljevanje svojega opusa pri NWA in postal vodilni gangsta raper v državi. Ice Cube je izjemno uspešno samostojno nadaljeval svojo rapersko kariero, ji dodal še filmsko (Boys in the hood, Friday, Anakonda,...) in postal ena najprepoznavnejših črnkih medijskih osebnosti.

NWA po odhodu Ice Cube ni razpadla in preostali člani so leta 1991 posneli svoj tržno najuspešnejši album Efil4zaggin (niggaz4life, brano nazaj), ki je navkljub prepovedi prodajanja v nekaterih ameriških (in vseh angleških) prodajalnah zaradi obscenosti, postal prvi gangsta rap album, ki se je uvrščal na sam vrh glasbenih lestvic. Album se je kasneje izkazal za labodji spev skupine, saj so finančni prepiri znotraj skupine postajali vse večji. Svoje je dodal še spopad egov med Easy E-jem, ustanoviteljem skupine in Dr. Drejem, genialnim producentom skupine, ki je ustvaril levji delež glasbenih podlag pesmi NWA in pustil neizbrisen pečat ne le na glasbi skupine, temveč na celotni pokrajini rap produkcije. NWA se je približala razpadu. Situacijo je dokončno zapečatil Suge Knight, pobudnik nastajajoče Death Row Records, ki je Dreju ponudil mesto v novem kolektivu, ki naj bi znal tudi finančno ceniti njegovo genialnost. Dr. Dre je 1992 po grožnjah Suge Knighta menedžerju NWA s smrtjo, če ne spusti Dre-ja iz skupine, zapustil NWA in skupaj z Knightom ustanovil Death Row Records, založbo, ki je t. i. gangsta rap prignala do vrhunca.

NWA je po odhodu Dr. Dre-ja razpadla, člani pa so nadaljevali s samostojnim delom. Medtem ko sta MC Ren in DJ Yella hitro potonila v pozabo, so Easy E, Ice Cube in Dr. Dre ostali na očeh (ne le) raperske javnosti kot eni glavnih protagonistov hip hop kulture. Easy E

sicer ni več doživljal uspeha kot v časih NWA, vendar je ostal eden izmed obrazov, ki so za vedno spremenili rap glasbo. Leta 1995 je umrl za AIDS-om, star 31 let.

Dr. Dre (Andre Young) je po prestopu iz Ruthless Records k založbi Death Row nadaljeval s soustvarjanjem glasu in podobe gangsta rapa in bil ključni človek nekajletne prevlade Death Row Records med raperskimi založbami. Produciral (kar v rap glasbi pomeni ustvariti celotno glasbeno podlago) je vse najbolj uspešne albume založbe, pod okriljem katere sta stopila na sceno tudi dva najnovejša aduta gangsta rapa, Tupac Shakur in Snoop Doggy Dogg. V letu 1993 je njegov prvi samostojni album »The Chronic« dosegel večkratno platinasto naklado, Dr. Dre-ja pa dokončno ustoličil na producerskem prestolu (ne samo) gangsta rapa. Dre je glasbi dal svojo unikatno podobo, ki je na značaju gangsta rapa še enkrat pustila neizbrisen pečat. Založba je prodala milijone plošč in gangsta rap je postal prevladujoči javni obraz celotne hip hop kulture. Vedno več raperjev po celi Ameriki in tudi izven nje je prevzemalo »gangsta« usmeritev, bodisi v iskanju ulične avtentičnosti, ali pa velikega zaslužka, malokdo pa je kasneje še dosegel status Ice T-ja, NWA in članov omenjene Death Row založbe. Ti so rap glasbo prvič v njeni zgodovini postavili v središče medijske arene in bili soočeni z intenzivnimi reakcijami na njihovo glasbo ter so po mojem mnenju najreprezentativnejši primer gangsta rap diskurza in širšega družbenega metadiskurza o gangsta rapu in rap glasbi nasploh.

4. 2. Gangsta diskurz

Gangsta diskurz je način predstavljanja realnosti, ki je postal značilen in splošno povezan z izvajalci, kot so NWA, Ice T, Snoop Dogg in Tupac Shakur. Najbolj je viden v njihovih besedilih, naslovnica albumov in videospotih.

Vendar je med besedili pesmi kot primarnimi nosilci gangsta diskurza in slikovnim materialom plošč ter glasbenimi spoti kot sekundarnimi nosilci gangsta diskurza pomembna razlika. Medtem ko sekundarni nosilci dopolnjujejo primarnega in skupaj z njim sestavljajo posrednika gangsta diskurza, pa se od primarnega nosilca razlikujejo v tem, da so že sami interpretacija le-tega. Slikovni material in videospoti so namreč proizvod drugih avtorjev, ki ju oblikujejo v skladu s svojo interpretacijo besedil gangsta diskurza. Sekundarni nosilci niso nič drugega kot metadiskurz o gangsta diskurzu in imajo zato posebno mesto v proizvodnji pomena gangsta rapa. So vmesna točka, katere namen je ustvarjati gangsta diskurz, vendar jih

že obstoj tega namena postavlja v drugo raven, raven interpretacije gangsta diskurza. Slikovni material plošč in glasbeni spoti zato lahko pripomorejo k slikanju gangsta diskurza, vendar je ob tem pomembno zavedanje, da gre za določen pogled na gangsta diskurz in ne gangsta diskurz sam. Zato je prednostna vloga v moji predstavitvi gangsta diskurza namenjena besedilom reprezentativnih pesmi.

Eden najreprezentativnejših tekstov gangsta diskurza, ki je verjetno tudi dvignil največ prahu in močno vplival na kasnejše izvajalce je brez dvoma besedilo pesmi »Fuck tha police« skupine NWA. Besedilo je sestavljeno kot sodni proces, v katerem imajo vlogo prič Ice Cube, MC Ren in Easy-E, sodnik je Dr. Dre, na zatožni klopi pa je celotna institucija policije. Pesem se začne z uvodnim nagovorom Dr. Dre-ja, ki poziva k redu v dvorani in na prostor za priče povabi Ice Cube. Po zaprisegi k resnici Ice Cube začne svoje pričevanje z:

»Fuck the police comin straight from the underground
A young nigga got it bad cause I'm brown
And not the other color so police think
they have the authority to kill a minority« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Cube nadaljuje z naštevanjem razlogov za svojo ogorčenost nad ravnanjem policajev, ki jih označi za rasistične strahopetce, ki v vsakem črncu vidijo preprodajalca drog in bi njega samega rajši kot v dragem avtomobilu videli v zaporu. Pričanje Ice Cube zaključí z opozorilom, da se z njim ne gre šaliti in najavo svoje pripravljenosti za nasilje nad policaji:

»Ice Cube will swarm
on ANY motherfucker in a blue uniform
Just cause I'm from, the CPT
punk police are afraid of me!
HUH, a young nigga on the warpath
And when I'm finished, it's gonna be a bloodbath
of cops, dyin in L.A.« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Pričevanju Ice Cube sledi štirikrat ponovljen vzklik: »Fuck the police!«, pred naslednjim pričanjem pa se glasba ustavi in poslušamo lahko prepír med člani NWA in policijo:

»[Cop] Pull your god damn ass over right now

[NWA] Aww shit, now what the fuck you pullin me over for?

[Cop] Cause I feel like it! Just sit your ass on the curb and shut the fuck up

[NWA] Man, fuck this shit

[Cop] Aight smartass, I'm takin your black ass to jail!« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Člani skupine policiji očitajo torej nadlegovanje brez razloga. Nato Dr. Dre prosi MC Rena za pričevanje o dogodku, ki smo ga ravnokar slišali. Ta, podobno kot Ice Cube, napove maščevanje policiji in izrazi zadoščenje ob streljanju policajev, ki zanj niso nič drugega kot mulci s pištolami. Njegovemu pričevanju sledi rekonstrukcija novega neosnovanega dejanja policistov:

»[Cop] {*knocking on the door*}

[NWA] Yeah man, what you need?

[Cop] Police, open now

[NWA] Aww shit

[Cop] We have a warrant for Eazy-E's arrest

[Cop] Get down and put your hands up where I can see 'em (Move motherfucker, move now!)

[NWA] What the fuck did I do, man what did I do?

[Cop] Just shut the fuck up and get your motherfuckin ass on the floor (You heard the man, shut the fuck up!)

[NWA] But I didn't do shit

[Cop] Man just shut the fuck up! (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Sedaj je na vrsti, kot je mogoče pričakovati glede na aretacijo Easy E-ja, ki smo jo pravkar slišali, pričevanje Easy E-ja. Tudi Easy E nadaljuje z grožnjami policajem, ki so tudi po njegovem mnenju strahopetci in se nad njim izživljajo brez upravičenega razloga:

»They put out my picture with silence

Cause my identity by itself causes violence« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Zadnjemu pričevanju sledi obsodba, ki policijo, poosebljeno z glasom policajja, spozna za krivo:

»[Dre] The jury has found you guilty of bein a redneck, white bread, chickenshit motherfucker

[Cop] But wait, that's a lie! That's a god damn lie!

[Dre] Get him out of here!

[Cop] I want justice!

[Dre] Get him the fuck out my face!

[Cop] I want justice!

[Dre] Out, RIGHT NOW!

[Cop] FUCK YOU, YOU BLACK MOTHER-FUCKERRRRRRRRRRRRS!«

(www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Fuck the police vsebuje elemente simboličnega nasilja nad policijo kot povračilo za njihova nepravilna dejanja, kar je pogosta tema v gangsta diskurzu, kritika tega simboličnega nasilja pa je eden najmočnejših argumentov nasprotnikov tega diskurza.

Besedilo izraža nezadovoljstvo članov skupine NWA z delovanjem policije, ki je po njihovem mnenju rasistično in pogosto nepravilno nasilno. Čeprav se vsa tri pričevanja zaključijo z željo priče po uboju policista, se celotno besedilo konča z žaljivo obsodbo in ne s smrtjo policista (»get him the fuck out of my face!«).

Naslednji primer je besedilo naslovne pesmi plošče Straight Outta Compton, na kateri je tudi pesem Fuck The Police. Besedilo se začne z napovedjo, da bomo pravkar priče uličnemu, se pravi avtentičnemu besedilu, oziroma, kot ga označi napovedovalec, znanju. Kar bomo slišali, ima na ulici torej status resnice:

»You are now about to witness the strength of street knowledge« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Prvi se po napovedniku predstavi Ice Cube, in sicer kot nori član tolpe NWA iz Comptona, ki vihti odžagano puško in za sabo pušča trupla:

»Straight outta Compton, crazy motherfucker named Ice Cube

From the gang called Niggaz With Attitudes

When I'm called off, I got a sawed off

Squeeze the trigger, and bodies are hauled off« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Drugi se nam predstavi MC Ren, prav tako samooklicani nori črnc, ki pobijanje označi kot sredstvo ugleda:

»Straight outta Compton, another crazy ass nigga

More punks I smoke, yo, my rep gets bigger« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Poleg sposobnosti ubijanja MC Ren naznani tudi svoj odnos do žensk, ki zanj niso očitno niso vredne spoštovanja:

»Shoot a motherfucker in a minute

I find a good piece o' pussy, I go up in it

So if you're at a show in the front row

I'm a call you a bitch or dirty-ass ho« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Za konec MC Ren utemelji svojo ulično avtentičnost z surovostjo oziroma razbijaštvom:

»a crazy muthafucker from tha street

Attitude legit cause I'm tearin up shit« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Zadnji se predstavi Easy E, in sicer na podoben način kot prejšnja dva pripovedovalca; Easy E prav tako nima nobenega problema z nasiljem in strahu pred policaji, prav tako pa je odsotno spoštovanje ženskega spola:

»Dangerous motherfucker raises hell

And if I ever get caught I make bail

See, I don't give a fuck, that's the problem

I see a motherfuckin cop I don't dodge him...

..You think I give a damn about a bitch? I ain't a sucker!

This is the autobiography of the E, and if you ever fuck with me

You'll get taken by a stupid dope brotha who will smother

word to the motherfucker, straight outta Compton« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

V besedilu Straight Outta Compton se trije rapperji predstavijo kot ponosni prebivalci Comptona, ene najrevnejših losangeleških četrti. Pripoved jasno daje vedeti, da »na ulici« vlada kaos, v katerem preživijo najmočnejši, biti uspešen pa pomeni ne imeti zadržkov pred nasiljem in strahu pred komerkoli. Sredstvo moči in spoštovanja je v Comptonu očitno nasilje, spoštovanje do žensk pa je šibka točka, ki je v nazorih članov skupine ne bomo našli.

Podobna sporočila nosita tudi naslovnici najbolj prodajanih plošč skupine NWA. Zorni kot fotoaparata na naslovnici razvpitega albuma »Straight outta Compton« skupine NWA, na katerem je tudi pesem Fuck the police, prikaže člane skupine v nadrejenem položaju gledalca naslovnice (slika 1). Člani skupine gledajo nanj navzdol, pri čemer Easy E, ustanovitelj skupine, v gledalca usmerja tudi cev pištole. Fantje so po sliki sodeč vsekakor strahospoštovanja vredni, nad njimi so lahko le betonski vrhovi stolpnic in jasno nebo. Rdeča barva, v kateri je izrisano ime skupine, konotira dodaten občutek, da gre za nevarno skupino oseb, naslov plošče pod sliko pa (skupaj s stolpnicami v ozadju) jasno daje vedeti, od kje fantje prihajajo. Po naslovnici sodeč, gre torej za šest zelo nevarnih oseb, ki prihajajo iz ene najrevnejših mestnih četrti Los Angelesa, njihova edina vez s hip hop kulturo pa je vidna v značilnih kapicah na glavi vsakega izmed njih.



Slika 1 (vir www.cdcovers.com)

Naslovnica tretje plošče NWA, plošče Efil4zaggin, ki je sledila plošči Straight outta Compton in je najbolj prodajana plošča skupine, daje podoben vtis o skupini kot naslovnica prejšnje plošče. Naslovnica (slika 2) prikazuje prizorišče zločina, obkroženo z rumenin policijskim trakom z napisom »police line do not cross« okoli katerega stojijo radovedneži, v

ozadju pa je tudi policijski avto. Na sliki je tudi več belih policajev, eden izmed njih pa očitno izprašuje skupino črnih otrok o dogodku. Na tleh leži več trupel, prekritih z belimi rjuhami, iz katerih seva bela svetloba, iz te svetlobe pa se dvigajo člani skupine, očitno tokrat v vlogi žrtev zločina. Na naslovnici je tudi tokrat rdeč napis NWA, ki še poudarja nevarnost prizorišča.



slika 2 (vir www.cdcovers.com)

Druga pogosta tema v gangsta diskurzu je reduciranje vloge žensk na spolni objek in se pojavlja v večini besedil le s stavkom ali dvema, pravzaprav je dovolj že uporaba besed »bitch« in »hoe«, ki v celoti konotirata opisani odnos. Ženske imajo v tem diskurzu navadno le vlogo zadovoljevanja moških spolnih potreb, kar je jasno izrisano v naslednjem primeru, besedilu pesmi Ain't no fun (if the homies can't have none). Pesem se nahaja na prvi plošči Snoop Doggy Dogga, ki jo je produciral Dr. Dre, nastala pa je po razpadu skupine NWA.

V uvodu v pesem slišimo radijskega napovedovalca, Dj Easy Dicka, ki napove pesem kot sporočilo ženskam od vseh moških:

»..and this one goes out to the ladies, from all the guys..« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Pesem se začne s petjem Nate Dogga kot nagovor ženski, ki jo je spoznal prejšnji večer. Nate Dogg ji razloži, da jo je spoštoval do trenutka, ko mu je ponudila spolne usluge:

»I had respect for ya lady
But now I take it all back

Cause you gave me all your pussy

And ya even licked my balls..« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Nate ji še pove, da naj pusti svojo telefonsko številko in ji obljubi, da jo bo poklical naslednjič, ko si bo zahotel spolnosti. Svoj verz zaključi s trditvijo, da še ni srečal ženske, ki bi jo ljubil. Naslednji verz odpre drugi raper, Kurupt, z ugotovitvijo, da ženske ni dobro imeti rad, ker ti v tem primeru ne bi ostalo nič denarja in si tudi ne bi mogel privoščiti kajenja marihuane:

»Well, if Kurupt gave a fuck about a bitch I'd always be broke

I'd never have no motherfuckin indo to smoke..« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Jasno je torej, da Kurupt kajenje marihuane ceni bolj, kot globlje razmerje z žensko. Kurupt nadaljuje z ugotovitvijo, da ženske, potem ko si moški že zadovolji svoje seksualne potrebe, niso več dobre za nič drugega, kot da si z njimi spolne potrebe zadovoljijo še njegovi prijatelji:

»I know the pussy's mines, I'ma fuck a couple more times

And then I'm through with it, there's nothing else to do with it

Pass it to the homie, now you hit it

Cause she ain't nuthin but a bitch to me

And y'all know, that bitches ain't shit to me..« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

V nadaljevanju pesmi sledita še nagovora Snoop Doggy Dogga in Warren G-ja, ki oba potrdita že slišana načela. Pesem zaključi Warren G z hvalisanjem, da se mora žensk takorekoč otepati:

»In my Chevy, six-fo' Rad to be exact

With bitches on my side, and bitches on back

So back up bitch cuz i'm strugglin, so get

off your knees and then start jugglin

these motherfuckin nuts in your mouth..« (www.ohhla.com, 18. 8. 2004)

Besedilo Ain't no fun predstavlja ženske kot seks igrače za četvorko avtorjev besedila. Ti so po svojem mnenju prepametni, da bi se z žensko zapletli v odnos, ki bi vključeval kaj več od seksa, saj naj bi tak odnos močno poslabšal njihovo finančno stanje in nenazadnje, položaj na ulici in pri drugih ženskah. Sporočilo je preprosto in lahko razumljivo, njegovo bistvo pa je zajeto že v naslovu Ain't no fun (if the homies can't get none), ki ga lahko prevedem kot »ni zabavno, če tudi prijatelji nimajo kaj od tega«.

Tretja tema, ki se po pogostosti pojavljanja v gangsta diskurzu lahko primerja s pripravljenostjo k nasilju in reduciranjem žensk na spolne igrače, je kajenje marihuane. Marihuana ima v gangsta diskurzu takorekoč kultni status, njeno kajenje pa je odkrito spodbujano in zaželjeno vsaj toliko kot denar in ženske. Teksti gangsta diskurza so polni opisovanja brezmejnega kajenja marihuane kot sredstva sprostitve in nepogrešljivega spremljevalca vseh zabav in vsakodnevnih druženj s prijatelji. Edina droga, ki v tem diskurzu po načinu in količini uporabe dohiteva marihuano je alkohol, medtem, ko se gangsta diskurz večinoma distancira od trših drog, kot je npr. crack kokain in njihovo uporabo večkrat odločno obsoja in jo vidi kot sredstvo uničevanja črnske skupnosti. Lep primer statusa marihuane v tem diskurzu sta npr. naslova obeh samostojnih plošč nekdanjega člana NWA Dr. Dreja. Plošči nosita imeni The Chronic in The Chronic 2001, pri čemer je treba vedeti, da beseda chronic v raperskem slengu pomeni marihuano – ne katero koli, temveč izključno »dobro robo«. Plošči je Dre torej označil za dobro robo, in sicer z metaforo marihuane. Na obeh cd-jih (slika 3) je tudi slika konopljininega lista, simbola marihuane.



Slika 3 (vir www.cdcovers.com)

Osrednje teme gangsta diskurza so uporaba in prodaja prepovedanih drog, predvsem marihuane, lastništvo in uporaba orožja, prakticiranje spolnosti na način, ki bi v drugih diskurzih bil večinoma viden kot neprimeren in poniževalen do žensk ter bogatenje s pomočjo različnih vrst kriminala, kot so oboroženi ropi in zvodništvo. Pogosta tema v tem diskurzu pa

je tudi družbena kritika, izražena skozi nemoč oziroma prisiljenost pripovedovalca v dejanja, opisana v besedilih. Raperji velikokrat izpostavljajo dejstva, da so se rodili v nepravilnem svetu, da so obračuni uličnih tolpa in uporaba drog ter alkohola vsakdanjost že od nekdaj in da rasistični »sistem« in družbena porazdelitev sredstev ne omogoča nič drugega in takorekoč prisili človeka v preživetje s pomočjo kriminalnih dejanj.

Teme, ki sem jih izpostavil kot značilnosti gangsta diskurza, se pogosto pojavljajo tudi izven njega, ne le v hip hopu, temveč različnih diskurzih svetovnih kultur in zato niso edinstvena lastnost gangsta diskurza. Prav tako to ni edini diskurz, ki te teme združuje. Nekatera besedila raperjev, označenih kot gangsta raperjev, ne vsebujejo opisanih elementov gangsta diskurza, prav tako kot besedila nekaterih raperjev, ki niso označeni kot gangsta raperji vsebujejo določene ali celo vse opisane elemente gangsta diskurza.

Kriterij uvrščanja določene glasbe med gangsta rap je torej odvisen še od drugih dejavnikov, ne le od značilnosti gangsta diskurza. Gangsta rap presega gangsta diskurz.

4. 3. Gangsta raper

Ustvarjalci gangsta diskurza so bili v diskurzu gangsta rapa označeni za gangsta raperje in so nekakšna posebitev gangsta rapa. Kot je opazil tudi Jason D. Haugen (2003: 431), je večina besedil pesmi v gangsta diskurzu sestavljena v obliki zgodbe, ki jo pripoveduje raper in ki po Haugenovem (ibid.) mnenju dobijo status avtentičnosti le, če pripovedovalec prepriča poslušalce, da ve o čem govori oziroma ima o tem lastne izkušnje. Večina pripovedi gangsta diskurza zato sestavljajo pripovedi o osebnih izkušnjah. Vendar dejansko doživetje opisanih izkušenj pripovedovalca ni nujno v doseganju avtentičnosti pripovedi, pomembna je, kot pravi Haugen (ibid.), realna možnost, da so se ali bi se opisani dogodki lahko zgodili. Pripovedi v gangsta diskurzu morajo biti možne udejanjanja tudi v resničnem svetu, morajo biti take, da so se ali bi se lahko zgodile.

Konstrukcija gangsta raperja je pomemben element doseganja avtentičnosti ustvarjalca in večina najuspešnejših gangsta raperjev je način življenja, ki ga je opisovala v besedilih, vsaj na videz, prakticirala tudi izven studia. Zgovorna primera gangsta raperjev sta Snoop Doggy Dogg in Tupac Shakur, ki sta zaslovela pod okriljem založbe Death Row in njenega producenta Dr. Dreja. Oba sta pred in med glasbeno kariero imela veliko težav z zakonom.

Njun imidž se je odlično ujema z vtisom kriminalnosti, ki sta ga dajala v resničnem življenju in oba sta odlični primeri »gangsta raperja«.

Snoop Doggy Dogg (Calvin Broadus) naj bi se po srednji šoli vključil v tolpo Long Beach Insane Crips, eno izmed dveh največjih losangeleških tolp (druga je Bloods, katere član naj bi bil Suge Knight, Snoopov šef pri založbi Death Row) in se intenzivno ukvarjal s preprodajo kokaina. Pri tem ga je dobila losangeleška policija in Snoop je zaradi posedovanja šel v zapor, kamor se je redno vračal naslednja tri leta. 25. avgusta 1993 je izbruhnil prepir pred Snoopovim novim domom v losangeleškem Woodbine Parku med takrat dvajsetletnim Snoopom, dvema sodelavcema in Philipom Woldemariamom, dvajsetletnim etiopijskim emigrantom, pravkar spuščenim po enoletni zaporni kazni. Woldemariam naj bi bil zasledovan v bližnji park kjer naj bi ga Snoopov telesni stražar Mckinley Lee ustrelil iz avtomobila. Lee se je kasneje zagovarjal s samoobrambo, čeprav naj bi bile smrtne rane v žrtvinem hrbtu. Snoop in Lee sta bila obtožena umora in Snoop, takrat na pogojni prostosti zaradi posedovanja orožja, se je po enotedenskem izmikanju predal policiji. Snoopa je branil Johnie Cochran, ki se je proslavil z obrambo O. J. Simpsona in 20. februarja 1996 je MTV v živo prenašal razglasitev oprostilne sodbe obema obtoženima. Do takrat se je Snoopov prvenec iz leta 1993, Doggystyle, prodal v sedmih milijonih izvodov po celem svetu. Njegov drugi album Doggfather, izdan 1996, je na ameriško lestvico albumov vstopil na prvem mestu. Naslednje leto je bil Snoop zaradi nedovoljene posesti orožja obsojen na denarno kazen in tri leta pogojne prostosti. To je prelomil leta 1998, ko je bil aretiran zaradi posesti marihuane. 2003 je bil spet vpleten v strelski obračun, tokrat kot tarča, iz katerega se je izvlekel brez poškodb.

Podobno stopnjo kriminalnih nagnjenj je mogoče najti v biografiji Tupaca Amaru Shakurja. Tupac, prav tako reden obiskovalec zaporov, je bil leta 1993 zaprt zaradi uporabe drog v svoji limuzini, pretepa nekega raperja z basebalsko palico in streljanja na dva policaja v Atlanti. Istega leta je bil skupaj s stremi prijatelji obtožen posilstva devetnajstletne punce. 28. novembra 1994 je bil obsojen za posilstvo in naslednji dan oropan ter petkrat ustreljen. Tupac je preživel in bil 7. februarja 1995 obsojen na štiri leta in pol zapora za omenjeno posilstvo. Dva meseca kasneje je njegov album na lestvice vstopil na prvem mestu. Oktobra 1995 je Suge Knight, šef založbe Death Row plačal 1.4 milijona dolarjev varščine in Tupac je bil izpuščen iz zapora ter podpisal pogodbo z Death Row. Manj kot leto zatem, 7. septembra, je skupaj s Suge Knightom zapuščal boksarski dvoboj Mike Tysona v Las Vegasu in bil v

avtomobilu štirikrat ustreljen iz drugega avtomobila. 13. septembra je, star petindvajset let, v bolnici podlegel strelnim ranam.

Kriminalna preteklost Snoop Dogga in Tupaca Shakurja je njunim besedilom dala pridih avtentičnosti in meja med resničnima osebama in vlogama gangsta raperja je bila zelo zamegljena.

Vsi gansta raperji pa nimajo kriminalnega načina življenja, ki ga imajo osebe v njihovih besedilih, ne glede na to, da imajo ta besedila prvoosebnega pripovedovalca. O'Shea Jackson (Ice Cube), član skupine NWA, ki je ustvaril tudi samostojno kariero in bil nekaj časa celo vodilni gangsta raper v ZDA, ni bil nikoli v zaporu, njegov življenjepis pa je daleč od vloge stereotipnega črnškega kriminalca, ki jo je igral v svoji glasbeni karieri. Odraščal je v srednjerazrednem predelu Los Angelesa z obema staršema, maturiral na najbogatejši srednji šoli LA Unified School Districta in zatem študiral na univerzi. Danes je poročen, ima otroke in se v vsakdanjem življenju torej zelo razlikuje od svoje studijske podobe gangsta raperja. Upal bi si trditi, da O'Shei Jacksonu ni do pobijanja policajev, o katerem govori Ice Cube v pesmi Fuck the police. Razlika med O. Jacksonom kot resnično osebo in Ice Cubom kot gangsta raperjem je morda lažje razvidna kot razlika med Calvinom Broadusom in Snoop Doggom. O'Shea Jackson je družinski človek z glasbeno in filmsko kariero. Ice Cube je k pobijanju policajev nagnjeni gangsta raper, ki ga ne bi bilo dobro srečati v zakotni ulici. A to navsezadnje niti ni mogoče, saj Ice Cube ni fizična oseba. Srečamno lahko kvečjemu O'Sheo Jacksona.

Gangsta raper je torej vloga, ki pa v diskurzu gangsta rapa postane neločljivo povezana z resnično osebo. Ko so Calvinu Broadusu sodili zaradi umora, so mediji poročali o sojenju Snoop Doggy Doggu. O'Shea Jackson je v zasedbi filmov, v katerih je igral, naveden kot Ice Cube, enako velja za Tracyja Marrowa oz. Ice T-ja.

Gangsta raper presega gangsta diskurz, ni zgolj proizvod pripovedi gangsta diskurza, temveč v diskurzu gangsta rapa postane resnična oseba, enačena z avtorjem gangsta rap pesmi. O'Shea Jackson, Calvin Broadus in Tracy Marrow v diskurzu gangsta rapa (in celo izven njega) postanejo gangsta raperji.

Podoba gangsta raperja ustreza stereotipu črnega kriminalca, opisanega v prejšnjem poglavju. Je v veliki meri nadaljevanje »bad Bucka«, stereotipa ogromnega, močnega in nasilnega upornika, polnega črnega besa, skoraj ponorelega in preveč seksualnega divjaka, ki pustoši po ameriški družbi in ga je Donald Bogle (v Hall: 251) v svoji raziskavi »Toms,

Coons, Mulattos, Mammies and Bucks: an interpretative history of blacks in American films označil kot enega petih stereotipov, ki so se v rsnem diskurzu ohranili še od časov sužnjelastništva. Podoba gangsta raperja je bila izoblikovana v skladu z že obstoječimi stereotipnimi podobami, po LaGronovem (2000: 122) mnenju pa se ta podoba precej razlikuje od resnične osebe, na osnovi katere je bila oblikovana.

4. 4. Odzivi na gangsta diskurz

Gangsta diskurz je v javnosti naletel na različne odzive. Na njegov račun je bilo izrečenih veliko kritik tako s strani politikov kot tudi znotraj hip hop skupnosti. Gangsta rap je postal tržna uspešnica, hkrati z rastjo njegove priljubljenosti, trdi Jeffrey Ogbar (1999: 164) pa se je pojavila tudi javna kampanja proti raperjem, ki naj bi promovirali žaljivo in družbeno neodgovorno glasbo. William J. Bennett, bivši vodja vojne proti drogam v Bushevi administraciji, in C. Delores Tucker sta junija 1995 javno obsodila Time Warnerjevo sodelovanje pri ustvarjanju nasilne in seksistične glasbe (Ogbar 1999: 165).

C. Delores Tucker, predsednica organizacije National Political Congress of Black Women, je javno napadla tako raperje zaradi neprimernosti njihovih besedil kot založbe, ki so njihovo glasbo prodajale (Ogbar 1999: 174). Po njenem mnenju je seksističen in nasilen gangsta rap med mladino proizvedel kulturni standard povečevanja kriminalnosti. Gangsta rap naj bi bil vzrok mišljenja, da je gangstersko življenje edina pot do uspeha in naj bi med mladino širil samodestruktivna nagnjenja ter jo spreminjal v »hodečo časovno bombo« (Ogbar *ibid.*).

Istega meseca je vodja ameriške House of Representatives Newt Gingrich predlagal oglaševalcem, naj bojkotirajo radijske postaje, ki predvajajo »zlobno« glasbo, s čimer bi po njegovem mnenju izrinili nasilno rap glasbo z radijskih valov v nekaj tednih (Ogbar *ibid.*). Kandidat za ameriškega predsednika Bob Dole je mesec dni pred tem v javnem nastopu obsodil nasilna besedila raperjev in glasbene založbe kot je Time Warner, ki tako glasbo promovirajo. Predvsem založbe so bile po Dolovem mnenju potrebne kritike zaradi promocije zla skozi prodajo in služenja na pesmih, ki opevajo mučenje in spolno izživljanje nad ženskami, zavračanje zakona in pobijanje policajev (Ogbar *ibid.*). Nekaj tednov kasneje, sredi intenzivnih kritik s strani različnih politikov, je Time Warner objavil prodajo svojega deleža v založbi Interscope Records, distribucijskem partnerju Death Row Records, takrat daleč

najbolj uspešne (gangsta) rap založbe (Ogbar *ibid.*). Kar pa ni bil prvi ukrep, ki ga je Time Warner moral sprejeti zaradi pritiska javnosti. V podobni situaciji se je znašel že tri leta pred tem zaradi javnega odziva na pesem Cop Killer, ki je opisan v naslednjem poglavju.

Gangsta diskurz je naletel na kritike tudi znotraj hip hop skupnosti. Ogbar (1999: 180) trdi, da so nasprotovanje popularizaciji drog in nespoštljivega odnosa do žensk jasno izrazile vse večje hip hopperske revije. Kritični so bili tudi mnogi raperji, ki se z gangsta diskurzom niso strinjali. Newyorški raper Jeru the Damaja je gangsta raperje označil za »playa's«, igralce, z izkrivljenimi pogledi na svet ter narcističnimi besedili (Ogbar 1999: 168). Rap skupina iz Philadelphie The Roots so spot za pesem »What they do« posneli kot parodijo materialističnih nazorov in življenja »na veliki nogi«, ki ga gangsta diskurz pogosto opeva (Ogbar 1999: 169). Seznam kritikov gangsta diskurza znotraj hip hop skupnosti je poln velikih imen rap glasbe kot so De La Soul, A Tribe Called Quest, KRS ONE, protesti pa so se pojavili tudi v glasbi in odzivih ženskih raperk, ki so bile ogorčene nad prikazovanjem žensk v gangsta diskurzu. Tako je npr. raperka Yo Yo Ice Cuba proglasila za moško šovinistično svinjo (Ogbar 1999: 173).

Vendar hip hop skupnost ni pritegnila kritikam medijev in politikov. Nasprotno, Katina Stapleton (1998: 226) navaja, da so mnogi akterji hip hop kulture, ki so sicer priznavali problematičnost gangsta diskurza, trdili, da so te kritike rasistične in nekonstruktivne. Raperji, ki so se udeležili konference hip hop skupnosti Life after death leta 1997, so menili, da mediji in politiki napadajo hip hop, ker gre za afroameriško kulturo (Stapleton *ibid.*).

Stephen S Hinds (Ogbar 1999: 180), urednik hip hopperske revije The Source, je izpostavil, da ameriška kultura odkrito izraža občudovanje mnogih »nasilnih osebnosti«, kot sta bila npr. Al Capone ali John Wayne. Nasilje v ameriški družbi ima po njegovem mnenju globlje vzroke, kot je Snoop Dogg, prav tako naj bi bil nespoštljiv odnos do žensk prisoten že od samega začetka ameriške družbe in se ni pojavil z rastjo hip hopa v zadnjih desetletjih (Ogbar *ibid.*).

Politikom, ki so pritiskali na Time Warner, naj opusti prodajo plošč spornih raperjev, so se zoperstavili tudi mnogi vplivni posamezniki afroameriške kulture, kot sta Jesse Jackson in Al Sharpton. Ti so protestirali poskusom cenzure in zahtevali svobodo govora (Lagrone 2000: 127).

Kritizirani raperji so na kritike odzivali različno. Ice Cube, ki sebe »ne vidikot gangsta raperja« (Lagrone: 2000: 120), je vztrajal, da so njegova besedila večinoma družbeno

odgovorna, in da vulgarnost uporablja zgolj kot orodje, da bi njegovim besedam prisluhnili širši krog poslušalcev (Ogbar 1999: 170). Tupac je prst uperil proti kritikom in jih obtožil hinavščine: »Če bi ti ljudje res hoteli zaščititi otroke, kot trdijo, bi se bolj posvečali izboljševanju razmer v getu, v katerem ti otroci odraščajo« (Phillips v Ogbar 1999: 179). Dr. Dre je izjavil, da so plošče in videospoti, ki jih ustvarjajo, zgolj zabava, primerljiva s filmi Oliverja Stona, Martina Scorseseja ali Clint Eastwooda, ki so ravno tako polni nasilja (Cheevers v LaGrone 2000: 121). Mc Ren, tako kot Dr. Dre član skupine NWA, je v intervjuju dejal, da je njihovo delo reprezentacija resničnosti, da oni »preprosto govorijo resnico« (LaGrone 2000: 124).

V javnosti se je razvila debata, ki bi jo v grobem lahko označil za bipolarno. Na eni strani so stali »zagovorniki« gangsta diskurza, ki so trdili, da so raperji le poročevalci slabih družbenih razmer in dajejo glas sicer pogosto zapostavljenemu in utišanemu delu ameriške populacije. Na drugi strani pa so kritiki trdili, da gangsta diskurz s promocijo kriminala in drog slabe razmere le slabša ter je zato patološki dejavnik, slab vpliv na ameriško mladino in eden glavnih krivcev za slabo stanje v ameriški družbi. Posamezniki in organizacije zunaj in znotraj hip hop skupnosti so se znašli na obeh polih interpretacije gangsta diskurza, interakcija med obema skrajnostima pa je po mojem mnenju tista, ki je (so)oblikovala in še vedno (so)oblikuje pomen gangsta rapa.

4. 5. Diskurz o pesmi »Cop Killer« kot primer konstrukcije gangsta rapa

11. junija 1992, dober mesec po nemirih v Los Angelesu in v obdobju predsedniških predvolilnih bojev, sta Dallas Police Association in Combined Law Enforcement Association of Texas sklicali novinarsko konferenco. Organizaciji sta naznanili začetek kampanje, ki bi prisilila založbo Warner Bros Records k umiku pesmi z naslovom »Cop Killer« z najnovejšega albuma Ice-T-jeve skupine Body Count in v naslednjem tednu so se protestu pridružile še policijske organizacije Kalifornije in New Yorka. Guverner Alabame Guy Hunt je naročil vsem glasbenim trgovinam v Alabami, naj prenehajo prodajati ploščo, podpredsednik ZDA Dan Quayle je pesem označil za »obsceno«, šestdeset članov ameriškega kongresa pa je podpisalo pismo Warner Brothers, ki je pesem označilo za odurno in prostaško. Dva tedna po konferenci je generalni državni tožilec Kalifornije poslal zahtevo po ukinitvi dobavljanja plošče vsem trgovskim verigam v Kaliforniji. Več kot 1500 trgovin po

celi Ameriki je ploščo že umaknilo iz svojih prodajaln in je ni več prodajalo. En mesec po konferenci je predsednik George Bush javno obtožil vse glasbene založbe, ki bi bile pripravljene izdati tako ploščo. 16. julija je na shodu delničarjev Time Warnerja vstal igralec Charlton Heston, prebral besedilo dveh pesmi s plošče in zahteval, da največja medijska organizacija v ZDA ukrepa (Shank 1996: 125).

28. julija, dober mesec in pol po novinarski konferenci tekasaških policijskih organizacij, je Ice-T, ustanovitelj in vodja skupine Body Count sklical novinarsko konferenco, na kateri je oznanil, da sam osebno umika pesem Cop Killer z vseh nadaljnjih izdaj plošče, kot razlog za to pa je navedel skrb za varnost Warnerjevih uslužbencev, ki naj bi prejeli smrtno grožnje. 27. januarja naslednje leto je Warner Brothers zaradi »kreativnih razlik« razrešil tako Body Count kot Ice-T-ja kot solo izvajalca z njunih snemalnih pogodb (Shank ibid.).

Barry Shank (1996: 126) je v svojem članku Fears of the white unconscious: music, race and identification in the censorship of »Cop killer« zapisal, da je Cop Killer postal kulturni tekst, ki je najjasneje izrisal nasprotni interpretaciji losangeleških neredov. Po Shankovem (ibid.) mnenju sta se v času po neredih, ko je ameriška družba poskušala dogodke na ustrezen način vključiti v svojo samopodobo, izoblikovali dve nasprotni interpretaciji neredov; dominantna, ki je bila predstavljena v LA Timesu in sta jo po Shankovih (ibid.) navedbah podpirali tako demokratska kot republikanska stranka, je vzrok neredov pripisala nerazumski in kriminalni, takorekoč patološki črnski kulturi, ki je po implikacijah te interpretacije zaslužna tudi za težke razmere, v katerih živi velik del črnske skupnosti. Alternativna dominantni je bilo pripisovanje vzrokov neredov vedno težjim družbenim razmeram, v katerih živi določen del mestnih skupnosti.

Javni nagovor predsednika Busha 1. maja je lepo prikazal dominantno interpretacijo dogodka:

»Kar smo videli v zadnjih dveh dneh v Los Angelesu, nima povezave z državljanskimi pravicami. Ni šlo za boj za enakopravnost, ki ga podpiramo vsi Američani. Ni šlo za protestno sporočilo. Šlo je za nasilnost drhali, kratko in jedrnato. In zagotavljam vam, da bom uporabil vsa potrebna sredstva za vzpostavitev reda.« (povzeto po Shank 1996: 126)

Pat Buchanan, ki se je potegoval za mesto predsedniškega kandidata na prihajajočih volitvah, je 9. maja v svojem govoru na losangeleški univerzi zastavil vprašanje: »Toda, od kje je ta drhal prišla?« in med odgovornimi krivci našel tudi rap glasbo: »Prišla je s koncertov, kjer rap glasba opeva golo poželenje in pobijanje policajev« (Shank 1996: 126). Torej, če je črnska skupnost nerazumna in nasilna po svoji naravi, se to kaže tudi v njeni kulturi, torej tudi v rap glasbi. Rap je tukaj označen kot eden od dokazov, da je črnska kultura patološka in ne, kot je dejal Ice T v svojem intervjuju med losangeleškimi neredi, poročevalec iz prvih vrst o nepravilnosti do afroameriških skupnosti. Po Shankovem (ibid.) mnenju je prav javna debata, ki se je razvila okoli Cop Killerja, bila prizorišče boja za resničnost med dvema nasprotujočima si interpretacijama neredov.

Christopher Sieving (1998: 334) je izpostavil dejstvo, da je javna debata o Cop Killerju postal glavna tema ameriške agende v času prihajajočih predsedniških volitev, ne glede na to, da je pesem slišal le majhen del Američanov. Cop Killer se ni predvajal na radiu in televiziji, plošča Body Count, na kateri se je nahajal, pa se je pred umikom iz prodaje prodala v manj kot 500 000 izvodih, velik del teh pa se je prodal v tednu, ko je Ice T objavil, da bo ploščo umaknil iz trgovin in so, kot je zapisal Shank (1996: 137), tisoči zbiralcev, novinarjev in kulturnikov pohiteli v trgovine, kjer so ploščo še imeli. Reprezentacija pesmi je bila pomembnejša od pesmi same in tudi zelo učinkovita, kar se vidi npr. v izjavi Glorie Moline, nadzornice sveta Los Angelesa: »Pesmi same nisem slišala, vendar sem, po tem kar sem prebrala, prepričana, da gre za popolnoma neprimerno rap pesem« (Sieving 1998: 334).

Deli besedila so bili reprezentirani v različnih medijih in citiranih v javnih govorih različnih politikov, kar pomeni, da so bili vzeti iz konteksta, v katerem so bili ustvarjeni ter premeščeni v nov kontekst, kjer so lahko dobili nov, drugačen pomen. Pripisovanje pomena določenim stvarim vedno zahteva določeno stopnjo družbene moči in Ice T-jeve besede so po Sievingovem (1998: 343) mnenju vstopile v borbo z »white power«, ki je, da bi ohranila svoj status resnice morala spremeniti pomen Ice T-jevega besedila. Dejstvo, da je bil Cop Killer označen za rap pesem, nadaljuje Sieving (ibid.), je doprineslo k rasnim implikacijam diskurza, ki se je sicer namerno skušal izogibati predstavljanju Cop Killerja kot rasnega diskurza. Kritike so bile večinoma uperjene proti nemoralnosti in odgovornosti založniške hiše Time Warner in ne proti Ice T-ju samemu, ker naj bi se kritiki skušali izogniti videzu rasistov. Vendar konstrukcija Cop Killerja kot rap pesmi kritike razširja na rap glasbo kot črnsko kulturo. Čeprav nihče ni odprto označil črnske kulture za nasilno in patološko, se je prav ta

oznaka potrdila skozi reprezentiranje pesmi kot izraza rap kulture. Cop Killer je v dominantnem diskurzu postal izraz in potrditev patološkosti črnske kulture.

4. 6. Vloga gangsta rapa v oblikovanju ameriške identitete

Clarence Lusane (1993: 37) je rapu pripisal dvojno naravo; po eni strani naj bi rap predstavljal glas odtujene, frustrirane in uporniške črnske mladine, ki prepoznavajo svojo marginalnost v postindustrijski Ameriki. Po drugi strani pa je Lusane (ibid.) rap označil za pakiranje in prodajo družbenega nezadovoljstva s strani izkušenih oglaševalskih agencij in velikih založniških hiš.

Veliko rap glasbe je bilo po Lusanevem (ibid.) mnenju upravičeno kritizirane kot seksistične, nasilne in orodje zaslužka željnih mednarodnih belskih glasbenih založb, po drugi strani naj bi mnogi raperji sebe videli kot geto revolucionarje, ki edini opozarjajo na težavne razmere črnske Amerike. Lusane (ibid.) obe skrajnosti zavrne kot redukcionizem, vendar se kasneje nagne proti slednji. »Hard-core raperji« (Lusane 1993: 39), pravi, opisujejo nezaposlenost, slab izobraževalni sistem, diskriminacijo, policijsko brutalnost in življenje, v katerem dominirajo ulične tolpe. V njihovi glasbi je Lusane (ibid.) vidi tudi jasno, čeprav nezrelo kritiko oblasti in ekonomskega sistema ter sovraštvo do rasizma. Kar se tiče seksizma, Lusane (1993: 41) priznava, da je v rapu stalnica, vendar ga pripisuje vplivu ameriške družbe. Seksizem, pravi, je izraz in ne vzrok naraščajočih napadov na ženske in njihove ambicije (Lusane ibid.).

Lusane (1993) rapa torej ne vidi kot problematičnega. Nasprotno, po njegovem mnenju so prav »hard-core« raperji tisti, ki so v primerjavi z njihovimi bolj »komercialnimi« stanovskimi kolegi, kot je bil npr. MC Hammer, ostali »pristni« (Lusane 1993: 37).

Tudi Best in Kellner (1999: 14) sta v rap glasbi našla podobno obsodbo rasizma, zatiranja in nasilja, ki naj bi opozarjala na krizo ameriškega mesta ter težak položaj afroameriškega prebivalstva. Rap naj bi omogočal drugim družbenim skupinam, da lažje razumejo jezo in izkušnje črnskih skupnosti in je po njunem mnenju sredstvo utrditve črnske kulture, ponosa, moči, stila in ustvarjalnosti, glas družbene skupine, ki je iz komunikacijskih procesov sicer izključena (Best, Kellner ibid.).

Rap pa ima po njunem mnenju tudi slabšo stran, ki sta jo našla v gangsta rapu. Ta naj bi bil rasističen, seksističen in povečevanje nasilja, njegova vloga pa po mnenju Besta in Kellnerja

(ibid.) ne presega služenja denarja. Gangsta rap je s podobami izobčencev, zvodnikov, užitkarjev in preprodajalcev drog prej del problema kot rešitve (Best, Kellner 1999: 14). Vendar dvojica v svoji obsodbi gangsta rapa ni dosledna. Besedila Ice T-ja in Ice Cuba po njunih trditvah vsebujejo napoved losangeleških neredov (Best, Kellner 1999: 7), hkrati pa sta Snoopa Doggyja Dogga označila za apolitičnega, narcisističnega in seksističnega obsedenca z gangsta imidžem ter gangsta načinom življenja (Best, Kellner: 1999: 10). Ne le rap, tudi gangsta diskurz torej ni tako enoten, kot se zdi na prvi pogled.

Pogosta interpretacija mnogih obrazov hip hopa je pripisovanje slabih strani novim oblikam rap glasbe, ki naj bi bile posledice zgrešenega razvoja hip hop kulture. Salsa in Donais (v Stapleton 1998: 228) sta hip hop označila kot nekdanj uporniško obliko diskurza, ki pa naj bi svojo upornost izgubila zaradi svoga preboja v ospredje in posledične »komercializacije«. Katina Stapleton (1998: 230) je navedla mnenja udeležencev konference Life After Death, ki so poudarili, da je hip hop zašel izven prvotnih smeri. Po mnenju starejših izvajalcev je promoviranje gangsterske etike zamenjalo prvoten namen boja proti kulturi uličnih tolpa, osnovni motiv ustvarjanja glasbe pa naj bi namesto veselja do glasbenega izražanja zamenjala želja po zaslužku (Stapleton ibid.).

Rap glasba vsebuje različne diskurze, ki so v različnih skupnostih ovrednoteni različno, glede na različne interese teh skupnosti. Takorekoč nemogoče je rap glasbi pripisati enoten pomen, niti ni mogoče enotno opredeliti motivov njenega ustvarjanja. Rap glasba kot vse družbene prakse vstopa v družbeni diskurz, kjer se odvija boj za njen pomen, boj za resničnost med različnimi interpretacijami njene vloge v družbi. Kot v vsakem boju je tudi izid tega odvisen od družbene moči različnih skupin in kot vsak pomen tudi pomen rap glasbe nikoli ne bo dokončen; pomen družbenih praks je spremenljiv in drugačen v različnih obdobjih ter različnih družbah. Vendar pa se zdi, da imajo različne interpretacije rap glasbe vsaj eno skupno točko. Ne glede na to, kakšen pomen naj bi imela rap glasba in ne glede na vrednostno oceno le-tega v očeh različnih udeležencev javnega diskurza, obstaja ena lastnost rap glasbe, glede katere ima večina udeležencev, politiki, mediji, glasbeniki, poslušalci in pa tudi različni teoretiki, nekakšen nepisani konsenz: rap glasba in hip hop nasploh je črna(afroameriška) kultura. Še več; kot je zatrdil Gilroy (v Clay 2003: 1348), hip hop je »najbolj črna kultura med vsemi«.

Vzroki in pravilnost te oznake za mojo nalogo nimajo posebne vrednosti, bolj pomembne so zame implikacije, ki jih reprezentiranje rap glasbe kot črnske oblike kulture prinaša. Gangsta rap kot proizvod družbenega metadiskurza o gangsta diskurzu, kot sem ga označil, je v svojem bistvu rasni diskurz. Nobena izmed različnih interpretacij gangsta diskurza, ki sestavljajo gangsta rap, nikoli ni podvomila v to, da gre za črnsko kulturo; pravzaprav preverjanje črnskega nikoli niti ni bilo vprašanje. Debate o gangsta diskurzu so bile in so še vedno debate o gangsta diskurzu kot črnskega diskurza.

Vstop gangsta diskurza kot črnskega diskurza v polje širšega družbenega diskurza, kjer se je izoblikoval »gangsta rap«, pomeni vstop v polje že obstoječih rasnih reprezentacij. Dejstvo, da so rasne reprezentacije v ameriški družbi kot del družbene ureditve obstajale že pred nastankom hip hop kulture, kaj šele gangsta rapa, pomeni, da se mora gangsta diskurz podrediti obstoječim rasnim reprezentacijam ali pa jih spremeniti. Gangsta rap je zato boj za pravilnost oziroma nepravilnost obstoječih rasnih reprezentacij in po mojem mnenju zaseda pomembno mesto v konstrukciji ameriške identitete.

Kathryn Woodward (1997: 2) trdi, da se identiteta ustvari skozi označevanje razlike, ki poteka skozi simbolične sisteme reprezentacije in oblike družbene izključitve. Razvrščanje ljudi na nas in njih glede na razlike je ključno za oblikovanje posameznikove samopodobe in razlika je tista, ki izlušči eno identiteto od druge. Identiteta je, kot vsi pomeni, odnosne narave, vedeti kdo smo, vključuje vedenje, kdo nismo, oziroma, kdo so drugi (Woodward 1997: 12). Nenehno oblikovanje in utemeljevanje nasprotja med »mi« in »oni« je ključno za izoblikovanje samopodobe, binarno nasprotje med insajderji in outsajderji pa je temelj vsakega družbenega reda.

Podobnega mnenja je tudi E. W. Said (1996), ki je v svoji knjigi *Orientalizem* zapisal, da izgradnja identitete vključuje izgradnjo nasprotij in »drugih«, njihova ustreznost pa je podvržena nenehni interpretaciji in re-interpretaciji. Vsaka družba tako nenehno ustvarja svojega drugega, ki je nujno potreben za ustvarjanje njene samopodobe.

Bill Yousman (Yousman 2003: 379) je v svojem članku zapisal, da so afroameričani najvidnejši in najkonsistentnejši »drugi« v zgodovini ameriške družbe. Črnci naj bi bili skozi zgodovino in tudi v sedanjosti identificirani kot »drugi«, nasprotje belih Američanov, s katerim ti lahko definirajo svojo belskost in hkrati tudi upravičijo privilegiran položaj, ki ga ta prinaša. Če so črnci »drugi«, trdi Yousman (ibid.), potem je ameriška družba lahko videna v

skladu z ideali svobode in enakosti za vse. Črnci kot drugi namreč nimajo statusa pripadnikov te družbe, temveč so večni tujci, outsajderji, ki obstajajo izven te družbe in njihov položaj, četudi neenak belskemu, ni posledica neenakosti znotraj družbe, temveč njihove naravne in večne nepripadnosti.

Vlogo afroameričanov kot »drugega ameriške kulture je prepoznala tudi Toni Morrison (v Lagrone 2000: 123), ki je reprezentiranje črncev kot surovih divjakov označila za sredstvo oblikovanja ameriške identitete. Biti Američan pomeni biti bel in tudi priseljenci naj bi svojo ameriškost razumeli kot nasprotje afroameriškem prebivalstvu.

Yousman (2003: 378) je zapisal, da avtentičnost reprezentacije črnske skupnosti ni pomembna, pomemben je videz avtentičnosti in dodal, da bolj brutalna podoba črnca daje bolj resničen in avtentičen vtis.

Gangsta raper je zavzel vlogo »drugega« ameriške družbe. Nameni avtorjev gangsta diskurza, torej oseb, ki so videne kot poosebitve gangsta raperja, po mojem mnenju na to ne morejo vplivati. To, da Ice Cube sebe ne vidi kot gangsta raperje ni nič bolj pomembno od tega, da se je Ice T sam oklical za O. G.-ja, originalnega gangsterja. Oba sta gangsta raperja, ker ju kot taka vidi dominantni diskurz, ki je »gangsta raperja« ustvaril in ga potrebuje za svojo ohranitev.

SKLEP

V svoji diplomski nalogi sem skušal opisati proces konstruiranja (nastajanja pomena) gangsta rapa. Ta proces je seveda brez konca, saj je pomen stvari nenehno v nastajanju in nikoli ni dokončno zabetoniran. Zato je moj oris gangsta rapa kot diskurza lahko zgolj opis njegovega pomena v določenem trenutku. Teoretično bi se njegov pomen čez določen čas lahko spremenil. Vendar diskurz gangsta rapa vsebuje elemente rasnega diskurza, kar pomeni, da se lahko pomen gangsta rapa spremeni samo ob spremembi rasnega diskurza in s tem posledično dominantnega diskurza ameriške družbe.

Danes gangsta rap ni več »paradni konj« rap glasbe, kar je bil v obdobju konec 80. in v začetku devetdesetih let 20. stoletja, iz katerega sem v svoji nalogi potegnil največ primerov.

Ice Cube in Ice T, некоč med najvidnejšimi osebnostmi rap glasbe in hip hopa, imata danes bolj status legend, starost rap glasbe kot pa predstavnikOV afroameriške mladine. O gangsta rapu se znotraj hip hopa nemalokrat govori kot o »stvari preteklosti«, gangsta raperji pa so večkrat videni tudi kot nezreli. »Gangsta rap? Come on, yall was on roller skates.« pravi npr. Killah Priest na svoji plošči (www.ohhla.com 15. 11. 2005). Kljub temu t. i. gangsta raperji niso izginili iz rap glasbe. 50 cent, eden najvidnejših današnjih raperjev, je vsekakor nadaljevanje gangsta podobe raperjev in je pogosto deležen kritik zaradi elementov »gangsta diskurza« v svojih besedilih in v svojem imidžu.

Gangsta rap torej ni več (prevladujoči) javni obraz hip hop kulture; hkrati pa slednji postaja tudi vedno svetlejši. Eminem, znan tudi kot Slim Shady, je kot prvi belec na raperskem prestolu vsekakor zamajal prevladujoče razumevanje rap glasbe kot afroameriške kulture. V zadnjem času brez dvoma najbolj polemičen in kritiziran (a tudi priljubljen) raper je svojo »belskost« v pesmi White America označil za enega ključnih vzrokov pozornosti, ki je je deležen: »Look at these eyes, baby blue, baby just like yourself / If they were brown Shady lose, Shady sits on the shelf« (www.ohhla.com 15. 11. 2005). Kot sem utemeljil v svoji nalogi, je bil rap v dominantnem diskurzu vedno viden kot črnska kultura, zato je prevlada belskega raperja v ta diskurz neizogibno prinesla zmešnjavo. Je rap še vedno tako mogočno sredstvo potrjevanja afroameričanov kot »drugega« ameriške kulture, kot je bil v času nadvlade gangsta raperjev? Dominantni diskurz se ne more spremeniti čez noč, kot je Eminem prišel pod žaromete. Ko je bil (»belski«) Vanilla Ice diskreditiran kot gangsta raper, ko se je razvedelo, da je odraščal v družini srednjega razreda (korenine v srednjem razredu pa npr. nikoli niso omajale Ice Cubove kredibilnosti), je šlo to nedvomno v prid dominantnemu diskurzu. Belski gangsta raper, za kar se je skušal predstaviti Vanilla Ice, ni imel nikakršnega videza avtentičnosti. Za »umetnega« so ga spoznali tako poslušalci kot hip hop skupnost sama, dominantni diskurz pa je doživel novo potrditev: belci niso prepričljivi kot gangsta raperji, ker belci pač niso kriminalci.

Eminemu po drugi strani ni mogoče očitati nepristnosti. Odraščal je v naselju bivalnih prikolic (t. i. trailer park), kjer je živel z, kot sam pravi, večno zadrogirano in zapito materjo samohranilko: »Shit, where the fuck you think I picked up the habit? / All I had to do was go in her room and lift up her mattress« (www.ohhla.com 15. 11. 2005). V njegovih besedilih je prisotnih mnogo elementov, ki jih je dominantni diskurz označil za lastnosti gangsta raperjev kot afroameričanov, »drugih«, nebelskih in neameriških prebivalcev ZDA. Gangsta raperjem, kot sem že izpostavil, kritika ameriške družbe ne more uspeti, saj jim tega ne dopušča rasni

diskurz, v katerega se morajo vključiti. Še več, dominantni diskurz njihovo nestrinjanje lahko celo pričakuje in z njim argumentira svojo pravilnost (resničnost), saj jih postavlja izven koncepta ameriškosti. Gangsta raper že s svojim obstojem vpliva na ameriško samopodobo, vendar ne v smeri, kakršne bi si (verjetno) želel. Če bi bil Eminem afroameričan, bi se njegova podoba gladko vključila v dominantni diskurz. Bil bi njegova nova potrditev, še eden izmed raperjev, ki glasno izražajo nekritičen odnos do drog, nespoštovanje ženskega spola in nagnjenost k nasilju. Njegova bela polt pa je tista, ki dominantni diskurz sili v prilagajanje »drugega« ameriške družbe in tukaj je jasno tudi, da boj za pomen v ameriški družbi vsekakor ni končan. Gangsta raper danes morda nima več tako dominantne vloge v njem, kot jo je imel še pred desetletjem, kar je seveda neizogibno, zdi pa se, da bo raper tudi v prihodnje ostal povezan z »drugim« ameriške družbe. Kot je zapisal tudi Eminem / Slim Shady sam: »Crazy insane, or insane crazy? / When I say Hussein, you say Shady« (www.ohhla.com 15. 11. 2005).

SEZNAM LITERATURE

Androutsopoulos, Jannis in Scholz, Arno 2003: »Spaghetti funk: appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe« v *Popular Music and Society*, Vol. 26/4: str. 463-481. Routledge, part of the Taylor & Francis Group.

Costa Vargas, Joao H. 2004: »The Los Angeles Times' coverage of the 1992 rebellion« v *Ethnicities* Vol 4(2), str. 209-236, Sage Publications, London.

Demers, Joanna 2003: »Sampling the 1970s in hip hop« v *Popular Music*, Vol. 22/1, str. 41-56, Cambridge university press.

Ferrell, Jeff 1998: »Freight train graffiti: subculture, crime, dislocation« v *Justice Quarterly*, Vol. 15/4: str. 587-608. Routledge, part of the Taylor & Francis Group.

Forman, Murray 2000: »Represent: race, space and place in rap music« v *Popular Music*, Vol. 1/1, str. 65-90, Cambridge university press.

Hall, Stuart(ur.) 1997: *Representation: Cultural Representations and Signifying practices*. Sage Publications in Open University, London.

Haugen, Jason D. 2003: »Unladylike divas: language, gender and female gangsta rappers« v *Popular Music and Society*, Vol. 26/4: str. 429-444. Routledge, part of the Taylor & Francis Group.

Kellner, Douglas in Best, Steven 1999: »Rap, black rage and racial difference« v *Enculturation*, Vol. 2/2, str. 1-17.

LaGrone, Kheven Lee 2000: »From minstrelsy to gangsta rap: the »nigger« as commodity for popular entertainment« v *Journal of African American men*. Vol. 5:2, str. 117-131. Transaction Publishers, ZDA.

Lusane, Clarence 1993: »Rhapsodic Aspirations: Rap, race and power politics« v *The Black Scholar*, Vol. 23/2, str 37-51. ProQuest Social Science Journals.

Ogbar, Jeffrey O. G. 1999: »Slouching toward bork: The culture wars and self-criticism in hip hop music« v *Journal of black studies*, Vol. 30/2, str. 164-183. Sage publications, London.

Rose, Tricia 1994: *Black noise; rap music and black culture in contemporary America*. University Press of New England, Hanover.

Said, Edward: *Orientalizem 1996: zahodnjaški pogledi na Orient*, Studia humanitatis, Ljubljana : ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

Shank, Barry 1996: »Fears of the white unconscious: music, race and identification in the censorship of 'Cop Killer'« v *Radical History Review*, Vol. 66: str. 124-145. Duke University Press.

Sieving, Christopher 1998: »Cop out? The media, 'Cop Killer', and the deracialization of black rage. (Constructing(mis)representations)« v *Journal of communication inquiry*, Vol. 22, n. 4, str. 334-364. University of Iowa.

Stapleton, Katina 1998: »From the margins to mainstream: the political power of hip hop« v *Media, culture and society*, Vol. 20, str. 219-234. Sage publications, London.

Wacquant, Loic 2000: »Deadly Symbiosis: When ghetto and prison meet and mesh« v *Punishment & Society* Vol 3(1): str. 95-134. Sage Publications, London.

Woodward, Kathryn 1997: *Identity and Difference*. Sage Publications in Open University, London.

Yousman, Bill 2003: »Blackophilia and blackophobia: white youth, the consumption of rap music, and white supremacy« v *Communication Theory* Vol 13/4, str. 366-391. International Communication Association.

Internetni viri:

www.cdcovers.com

www.daveyd.com

www.gilscottheron.com

www.ohhla.com