

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jana Ficko

Vpliv globalnih elementov hip-hopa na razvoj slovenskega hip-hopa

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jana Ficko

Mentor: izr. prof. dr. Marjan Hočevar

Vpliv globalnih elementov hip-hopa na razvoj slovenskega hip-hopa

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

Vpliv globalnih elementov hip-hopa na razvoj slovenskega hip-hopa

Globalno-lokalna razmerja predstavljajo vse večji del družboslovnih razprav 21. stoletja, saj je s procesom globalizacije prišlo do možnosti problematične prevlade globalnega nad lokalnim. Ali prihaja do vse večje družbene homogenizacije in izginjanja lokalnih kulturnih identitet? Gre za vse večjo prevlado globalnega nad lokalnim ali lahko govorimo o njunem vzajemnem odnosu oziroma t.i. glokalizaciji? Diplomsko delo se s temi vprašanji ukvarja na področju popularne glasbe, natančneje hip-hop glasbe. Pri raziskovanju preučuje vpliv globalnih elementov hip-hopa na razvoj slovenskega hip-hopa, izpostavlja ključne faktorje za njegov nastanek in preučuje možnost obstoja lokalnega slovenskega hip-hopa. Ugotavlja, ali gre pri slovenski hip-hop glasbi le za posnemanje ameriškega vzorca ali lahko govorimo o glokalni kulturi, ki je nastala kot posledica posredovanih globalnih vzorcev in lokalne kulturne identitete.

Ključne besede: globalno, lokalno, glokalizacija, popularna glasba, hip-hop

Impact of Global Hip-Hop Elements on Development of Slovenian Hip-Hop

Global-local relationships are important part of sociological debates in 21st century, mostly because the globalization has been a potential problem for global dominance over the local. Is it coming to a growing social homogenization and loss of local cultural identities? Is there a growing dominance of global over local or can we talk about the existence of their mutual relationship, the so called glocalization? The diploma thesis deals with these issues in the field of popular music, more specifically hip-hop music. It studies the impact of global hip-hop elements on the development of the Slovenian hip-hop, highlights the key factors for its formation and explores the possibility of a local Slovenian hip-hop. The dissertation tries to determine whether the Slovenian hip-hop music only imitates the American hip-hop music or can we talk about glocal culture that has arisen as a result of given global patterns and local cultural identity.

Key Words: global, local, glocalization, popular music, hip-hop

KAZALO

1 UVOD	5
2 GLOBALNO – LOKALNA RAZMERJA V DRUŽBI	7
2.1 GLOBALIZACIJA KOT DRUŽBENI PROCES	7
3 GLOBALNO – LOKALNI VPLIVI NA GLASBO	11
3.1 GLASBA IN PROCES GLOBALIZACIJE.....	11
3.2 POPULARNA GLASBA IN GLOBALIZACIJA.....	15
3.2.1 HOMOGENIZACIJA IN KULTURNI IMPERIALIZEM GLASBE ZAHODA	17
3.2.2 MOŽNOST POVRATNIH VPLIVOV LOKALNE GLASBE	18
4 HIP-HOP GLASBA V RAZMERAH GLOBALIZACIJE	21
4.1 ZAČETKI IN RAZVOJ HIP-HOP GLASBE.....	22
4.2 RAZSEŽNOSTI HIP-HOP GLASBE.....	25
4.3 GLOKALIZACIJA IN HIP-HOP	26
4.3.1 LOKALIZACIJA HIP-HOPA PO SVETU	26
4.4.2 HIP-HOP NA OBMOČJU BIVŠE JUGOSLAVIJE IN NJEGOV VPLIV NA SLOVENSKE HIP-HOP	29
5 HIP-HOP GLASBA V SLOVENIJI	30
5.1 KRATKA PREDSTAVITEV IN RAZVOJ SLOVENSKE HIP-HOP GLASBE	30
5.2 LOKALNO SPECIFIČEN VZOREC PREVZEMANJA ZNAČILNOSTI HIP-HOP GLASBE	32
5.3 INTERPRETACIJA INTERVJUJEV	37
6 ZAKLJUČEK	40
7 LITERATURA	43
8 PRILOGE	45
PRILOGA A: Intervju – Marko Godnjavec	45
PRILOGA B: Intervju – Marko Kocjan, Vladimiri Kosović	46
PRILOGA C: Interpretacije intervjujev	48

1 UVOD

Vprašanja o globalno-lokalnem odnosu so z razsežnostmi procesa globalizacije, ki je svoj razcvet doživel konec 20. stoletja, postala glavna tematika družboslovnih razprav. Čeprav ni šlo za nov pojav, je globalizacija v vseh svojih zmožnostih zasijala šele v okoliščinah, ki jih je omogočila tehnologija, s pomočjo katere je svoj vpliv razširila po celem svetu. Ko govorimo o globalizaciji, govorimo o zelo obširnem pojmu, ki ga je težko definirati. Gre namreč za pojem, ki zajema vsa področja družbe in ga je za njegovo razumevanje potrebno razdeliti na več dimenzij – to diplomsko delo se bo osredotočilo na kulturno dimenzijo. Globalizacija je s svojo naraščajočo intenziteto skozi leta močno vplivala in povzročila marsikatero spremembo v lokalnih kulturah sveta. Njeno delovanje je porajalo mnoge družboslovne teorije o naravi njenih vplivov na določeno lokalnost. Ali gre za prevlado globalnega nad lokalnim? Ali globalni procesi pomenijo izginjanje lokalnih identitet? V diplomski nalogi se bom srečevala s podobnimi vprašanji, saj bom poskušala raziskati, kako proces globalizacije vpliva na razvoj lokalnosti. Ker gre za dva, zelo obširna pojma, se bom osredotočila na področje popularne glasbe, natančneje na hip-hop. Preučila bom vpliv globalnih elementov hip-hopa na razvoj lokalnega – slovenskega hip-hopa. Pomen diplomske naloge je raziskati, ali pri hip-hopu govorimo o svetovni homogenizaciji ali kulturnem pluralizmu. Predvsem pa me zanima, ali se globalno uveljavlja na račun lokalnega ali gre za medsebojno vplivanje obeh pojmov oziroma za t.i. glokalizacijo.

Pojem glokalizacija je uvedel teoretik Roland Robertson, ki je poskušal dokazati, da gre pri globalno-lokalnem odnosu za prežemanje obeh pojmov ter ne nujno njunega medsebojnega izključevanja. Globalno ni nujno alternativa lokalnemu, temveč tudi priložnost za afirmacijo tega. Mnogi teoretiki so bili namreč mnenja, da gre za enosmerni tok kulturnih procesov in vzorcev, ki prihajajo iz Zahoda ter ta proces poimenovali 'amerikanizacija'. Menili so, da prihaja do prevlade globalnih vplivov, ki uničujejo lokalne identitete in kulturno raznovrstnost. Robertson te ostre teorije zavrača in zagovarja možnost obstoja glokalizacije v sodobni družbi. Vsaka družba ali kulturno področje pa je specifično, zato prihaja do različnih interpretacij globalnih vplivov in njihove integracije. Sama se bom osredotočila na področje hip-hop glasbe in poskušala raziskati, kako so globalni elementi hip-hopa vplivali na razvoj slovenskega hip-hopa. Ali se globalno uveljavlja na račun lokalnega? Ali sploh lahko govorimo o avtentični slovenski hip-hop glasbi ali gre le za posnemanje globalnih, ameriških vzorcev? Lahko pri slovenski hip-hop glasbi govorimo o možnosti obstoja glokalizacije?

Kljub prepričanju, da je hip-hop glasba globalen pojem, gre izvirno za izredno lokalno kulturo, ki izraža identiteto neke lokalnosti. Toda z razvojem globalizacije je tudi hip-hop glasba dobila globalne razsežnosti in se razširila po celem svetu. Tu je prišlo do problematike razmerja med globalnim in lokalnim, ki je vzbudilo mnoga vprašanja o posledicah in naravi tega odnosa na področju hip-hop glasbe. Hip-hop glasba je s tem, ko se je s procesom globalizacije zasedrila v mnoge lokalne kulture sveta, ponovno pridobila status lokalnega procesa in postala del lokalne identitete neke kulture. Tako lahko govorimo o prepletanju globalnega z lokalnim in posledično o obstoju glokalne kulture. Kako in katere elemente globalne hip-hop glasbe posamezna lokalna kultura ponotranji in sprejme, je odvisno od nje same. Diplomsko delo bo poskušalo osvetliti odnos globalno-lokalnega v slovenskem hip-hopu in pojasniti, katere globalne elemente je slovenska hip-hop glasba lokalizirala.

To so vprašanja, na katera bom poskušala odgovoriti v procesu raziskovanja. Pri tem si bom pomagala predvsem s sekundarnimi viri in teorijo, v pomoč pa mi bodo tudi sekundarne raziskave in spletni viri. Pri preučevanju se bom oprla tudi na raziskovalne članke, ki se ukvarjajo s predstavljeno problematiko in uporabila metodo intervjuja.

Diplomska naloga je razdeljena na tri dele. V prvem delu bom poskušala osvetliti teoretsko ozadje globalno-lokalnih razmerij in predstaviti različne teoretske poglede, ki se ukvarjajo s omenjeno tematiko. Sledila bo predstavitev globalno-lokalnih vplivov na glasbo, kjer se bom najprej osredotočila na področje glasbe na splošno, nato pa še na področje popularne glasbe in globalne vplive, ki so nanj vplivali. Preučila bom pomen tehnologije za proces globalizacije in njeno širjenje ter se soočala z vprašanji, ali gre za prevlado svetovne homogenizacije ali obstaja možnost povratnih vplivov lokalne glasbe.

V drugem delu se bom osredotočila na razmerje globalizacije in hip-hop glasbe. Tu se ne bom preveč podrobno ukvarjala z zgodovino hip-hop glasbe, zanimajo me predvsem njene razsežnosti, elementi, kako jo je proces globalizacije popeljal v svet in kako, če sploh, je prišlo do lokalizacije hip-hop glasbe v Evropi.

V zadnjem poglavju si bom že omenjena vprašanja zastavila pri preučevanju slovenske hip-hop glasbe. Predstavila bom njene začetke, razvoj in preučila globalne (ameriške) elemente hip-hop glasbe, ki so vplivali na razvoj slovenske hip-hop scene. Zanimalo me bo, kateri elementi so bili ključni pri njenem razvoju, glede na to, da se Slovenija in Amerika zelo razlikujeta in ali obstaja glokalna slovenska hip-hop glasba, ki ji je uspelo vzpostaviti vzajemen odnos med globalnimi vzorci in lokalno kulturno identiteto.

2 GLOBALNO – LOKALNA RAZMERJA V DRUŽBI

2.1 GLOBALIZACIJA KOT DRUŽBENI PROCES

Globalizacija mnogim predstavlja nov družbeni proces, a dejansko njeni zametki segajo že v 16. stoletje. Prepričanje, da gre za nov pojem, izhaja iz dejstva, da se je zaradi očitnih družbenih sprememb o globalizaciji pričelo intenzivno govoriti konec osemdesetih let prejšnjega stoletja. Globalizacija je postala jedro številnih družboslovnih razprav, saj jo je zaradi obširnosti pojma težko definirati, zato se pojavljajo predvsem številne tematske obravnave tega pojma. Gre za zelo širok proces, pojav, ki zajema vse vidike družbe in moramo za razumevanje tega pojma razlikovati med njegovimi različnimi dimenzijami: informacijsko, ekološko, politično, gospodarsko in kulturno (Beck, 1997). V diplomskem delu se bom osredotočila na raziskovanje kulturne globalizacije, njenih vplivov in posledic.

Beck ugotavlja, da gre pri globalizaciji za temeljno kontroverzo, ki nasproti postavlja dva različna pola. Na eni strani je mogoče najti avtorje, ki poudarjajo obstoj neke dominantne logike, medtem ko se drugi avtorji zavzemajo za teorije, ki zagovarjajo obstoj kompleksne multikavzalne logike globalizacije (Beck, 1997). Mi bomo поблиžje spoznali avtorje, ki so zagovarjali eno posebno logiko oziroma dimenzijo globalizacije – kulturno. Mednje spadajo Robertson, Mlinar, Appadurai, Featherstone, Hannerz in drugi. Ti nasprotujejo teoriji enosmernega toka globalizacije, ki naj bi pripeljal do homogenizacije sveta in kulturnega imperializma, t.i. amerikanizacije.

KULTURNA GLOBALIZACIJA

Kulturna globalizacija je po vsej verjetnosti najbolj razširjena in poznana oblika globalizacije v splošni javnosti. Glede na svoje posledice gre za zelo kontradiktoren pojem v smislu dialektičnega razmerja med globalnim in lokalnim v sodobnih družbah. Pojavila se je kot posledica mnogih globalnih procesov (ekonomskih, političnih,...), ki so vplivali na translokalnost kultur, za njen razvoj pa je ključen tudi razvoj množičnih medijev, ki so s pomočjo tehnologije širili vsebine po celem svetu. Kot je značilno za vsa področja družbe, imajo nekatere države večji vpliv in moč kot druge. Prav iz tega razloga daje pojem na prvi pogled vtis, da globalizacija kulture pomeni homogenizacijo svetovnih kultur in izginjanje fragmentiranosti posameznih lokalnih posebnosti. Mnoge teorije, ki jih podajajo moderni

družboslovci, kot sta Hamelink in Giddens, trdijo, da gre za enosmeren tok, ki prihaja iz Zahoda; gre torej za t.i. amerikanizacijo in pomeni prevlado ameriške kulture nad ostalimi, lokalnimi. Toda mnogi teoretiki, med njimi tudi Robertson, so nasprotovali tej »črno-beli« opredelitvi procesa kulturne globalizacije. Gre namreč za zelo kontradiktoren pojem, ki zagovarja medsebojno sodelovanje do sedaj nasprotujočih se procesov, kot sta homogenizacija in heterogenizacija. Za lažjo opredelitev si lahko pomagam z eno od tematskih opredelitev pojma:

Na kulturno globalizacijo je možno gledati kot na dialektičen proces, v katerem globalizacija in lokalizacija, homogenizacija in heterogenizacija, centralizacija in decentralizacija, konfliktnost in kreolizacija niso izključujoči se procesi, temveč gre za njihovo medsebojno sodelovanje (Breidenbach, 1999).

Globalizacija povzroča deteritorializacijo kulture, ki pomeni prehod introvertiranih nacionalnih kultur moderne družbe v translokalne kulture postmoderne družbe (Featherstone 1995, 62). Dostopnost do različnih kultur tako pripelje do novih, hibridnih oblik kultur.

Prav Robertson, ki mu gre pripisati največ zaslug za teoretsko vpeljavo pojma globalizacije, je goreč zagovornik tega dialektičnega pojmovanja. Robertson je eden izmed kritikov »črno-bele« teorije amerikanizacije in je poskušal dokazati, da gre v bistvu za koncept prežemanja globalnega in lokalnega ter ne njunega medsebojnega izključevanja. Globalno ni le alternativa lokalnemu, temveč nudi tudi priložnost za njegovo afirmacijo. Univerzalno in partikularno zanj nista predstavljala dveh nasprotnih polov in prizadeval si je, da bi ljudje razumeli njuno medsebojno delovanje. Za lažje razumevanje te teorije je uvedel termin glocalizacija¹. Robertson je pojasnjeval, da globalno pogojuje obstoj lokalnega in obratno. Globalizacija ne povzroča izginjanja lokalnih posebnosti in homogenizacije sveta, temveč jim omogoča dostop do znanj in širjenja svoje lokalnosti. Torej ne gre za vprašanje homogenizacije ali heterogenizacije sveta oziroma kulturnega imperializma Zahoda. Po Robertsonu gre za preučevanje, razumevanje procesov, kako sta se dva tako nasprotna pola z medsebojnim vplivanjem vključila v življenje v poznem dvajsetem stoletju (Featherstone 1995, 25).

Appadurai kasneje razširi Robertsonov pogled na glocalne kulture in zagovarja samolastno logiko glocalne kulturne ekonomije. Glavno problematiko današnjega procesa globalizacije

¹ Roland Robertson je bil prvi sociolog, ki je podal definicijo pojma globalizacija in pri preučevanju globalno-lokalnih razmerij uvedel termin glocalizacija. Ta temelji na japonskem poslovnem izrazu za globalno lokalizacijo – globalni vzorci adaptirani glede na lokalne pogoje.

vidi v napetosti med kulturno homogenizacijo in kulturno heterogenizacijo. Razprave o homogenizaciji se navadno delijo na problematiko amerikanizacije ali komodifikacije, toda Appadurai meni, da se pri teh razpravah pogosto pozablja, da se novi elementi prevladujoče kulture, ki jo sprejme neka skupnost, ponotranjijo na tak ali drugačen način (Appadurai 1996, 32). Vsaka lokalnost je drugačna, ima različne kulturne forme, po svoje interpretira nove podatke in to velja za vsa področja družbenega življenja.

Novo, globalno kulturno družbo je potrebno razumeti kot kompleksen, nasprotujoč si red, ki ga ni več mogoče enostavno deliti na model centra in periferije, saj gre za temeljna nasprotovanja med ekonomijo, kulturo in politiko. Appadurai je na podlagi te trditve osnoval elementaren model za razumevanje teh nasprotij, ki temelji na odnosu med petimi dimenzijami: *ethnoscape*, *technoscape*, *finanscape*, *mediascape* in *ideoscape*. Z naštetimi dimenzijami želi pojasniti globalne tokove, po katerih kulturni material potuje preko nacionalnih meja.

Ethnoscape predstavlja »krajine ljudi« in se osredotoča na turiste, izseljence, begunce, izgnance, delavce na delu v tujini ter druge ljudi in skupine, ki so v gibanju in krojijo naš spreminjajoč se svet. Vsi ti pomembno vplivajo na spremembo politike znotraj nacij in med njimi ter predstavljajo eno stran obraza globalne kulture.

Pri *Technoscape* gre za gibanja tehnologij, starih in novih, mehanskih in informacijskih, ki sedaj s polno hitrostjo presegajo kakršnekoli meje.

Finanscape – globalni kapital je postalo zelo skrivnostno področje, ki mu je težko slediti, saj trgi deviz, nacionalne borze in finančni posli sprožajo gromozanske vsote, ki zelo hitro potujejo izven nacionalnih meja.

Dimenzija *mediascape* predstavlja razporeditev možnosti ustvarjanja elektronskih podob in njihovega oddajanja.

Ideoscape pa Appadurai opiše kot veriženje podob, in sicer pogosto v odnosu z državnimi ali opozicijskimi ideologijami (Beck 1995, 79; Appadurai 1996, 33).

Z globalnimi tokovi je v modernem svetu prišlo do deteritorializacije in transnacionalnih gibanj, ki naj bi po mnenju mnogih škodovale produkciji lokalnosti in pomenile njen zaton. Appadurai se tu popolnoma ne strinja; naj izpostavim le eno izmed področij, ki jih omenja in so pomemben del diplomskega dela: razvoj množičnih medijev in tehnologije. Razvoj in

dostopnost medijev in tehnologije sta tudi manjšim skupnostim dala možnost, da ustvarijo učinkovito globalno strategijo svojega kulturnega obstoja in samopredstavitve ter se ne pustijo zatreti (Appadurai 1996, 194).

Posledica deteritorializacije, translokalnosti in mešanja kultur iz različnih delov sveta je konstrukcija/pojav neke nove, hibridne oblike kulture. Hannerz v svojem preučevanju kulturne globalizacije uporablja izraz kreolizacija. Kreolizacijo kulture definira kot stičišče dveh ali več kulturnih zgodovinskih tokov, kjer izpostavlja predvsem odnos med centrom in periferijo, ki ga ne razume kot dominacijo centra nad periferijo. Tudi Hannerz meni, da ne gre za enosmerni kulturni tok, temveč prenos kulturnih identitet poteka tudi v obratni smeri, za kar je zaslužen predvsem zmanjšan vpliv politične in ekonomske dominacije nad kulturno. Dober primer tega asimetričnega odnosa je viden v popularni kulturi, kjer so mnoge lokalne kulture postale del globalne popularne kulture (jamajška reaggae glasba, latinskoameriške limonade,...) (Hannerz 1992).

Pri preučevanju globalno-lokalne problematike ne smemo izpustiti Zdravka Mlinarja, ki se v svojih delih ukvarja z značilnimi spremembami in protislovji ob odpiranju teritorialnih kulturnih sistemov, ki se izražajo v internacionalizaciji in globalizaciji kulture ter tudi v njeni deteritorializaciji. Pri preučevanju problematike svetovne homogenizacije ali kulturnega pluralizma se osredotoča na vprašanje: ali se globalno uveljavlja na račun lokalnega, torej, da gre za prevlado ene kulture nad drugo (enosmerni tok amerikanizacije) ali je mogoče govoriti o kulturni heterogenosti? Kako krepitev globalne kulture vpliva na ohranjanje oziroma izumiranje ožjih teritorialnih kulturnih identitet? Mlinar želi preseči enosmerne in poenostavljene teorije o kulturnem imperializmu in ugotavlja, da sicer gre za prevlado enosmernih tokov, a se kažejo tudi vzratni vplivi, ki povezujejo lokalne kulturne dediščine z novimi globalnimi, kar pripelje do mešanja oziroma hibridizacije kultur (glej v Teorija in praksa. 1991)². S tem Mlinar zavrne nekoč neizpodbitno logiko »igre z ničelno vsoto«, ki predstavlja osnovo teoriji kulturnega imperializma, kar pomeni, kolikor eden dobi, drugi izgubi. Z intenzivnim horizontalnim in vertikalnim povezovanjem imajo družbeni akterji vse več skupnega, a to ne pomeni več izgube za druge: »Čim več imajo lokalni akterji skupnega z drugimi, v nacionalnih in transnacionalnih okvirjih, bolj se lahko razlikujejo od drugih, ne da bi s tem oslabili njihovo medsebojno povezanost« (Mlinar 2001, 767). Globalno in lokalno ne

² Članek Svetovna homogenizacija in/ali kulturni pluralizem? Rock glasba in narodno kulturno izročilo, katerega avtorja sta Mlinar Zdravko in Poštrak Milko.

pojmuje več kot dve ločeni kategoriji, temveč ju definira kot kategoriji, ki se zaradi časovno-prostorskega zgoščevanja vse bolj prežemata.

3 GLOBALNO – LOKALNI VPLIVI NA GLASBO

3.1 GLASBA IN PROCES GLOBALIZACIJE

Glasba je pomemben del kulturne identitete vsakega naroda in vsakdanjega življenja posameznika. Čeprav bi jo na prvi pogled lahko razumeli le kot sredstvo za zabavo in element prostega časa, predstavlja glasba tudi način izražanja (svojega počutja, čustev, političnih prepričanj, nacionalnih vrednot,..) in s tem ključni dejavnik za ustvarjanje kulturne identitete nekega naroda. Teoretiki ji v družboslovnih razpravah najprej niso namenjali veliko pozornosti, a ko je postalo jasno, kako pomembno vlogo igra pri širjenju nacionalne kulture, je postala del družboslovnih razprav, ki so se ukvarjale s kulturno identiteto.

Max Weber je glasbeno dejavnost pojmoval kot sestavni del družbene dejavnosti, ki si jo je potrebno v njenem poteku s to dejavnostjo vzročno razlagati. Kot zapiše Blaukopf, se lahko po najsplošnejši opredelitvi glasbo pojmuje kot dejavnost, ki se usmerja k proizvodnji zvočnih dogodkov, ki s svojim namenskim vedenjem vplivajo na vedenje drugih (Blaukopf 1993, 14).

Pri preučevanju sociologije glasbe in njenega pomena je ključne ideje podal Herbert Spencer. V svojem filozofskem prvencu *First Principles* (1862) je, zanimivo, omenjal odnos homogenizacije in heterogenizacije, čeprav se je dotikal le področja glasbe same in ne družbenih sprememb, ki jih lahko povzročata. Spencer je med drugim zapisal, da skupen izvir glasbe, poezije in plesa ter njihova postopna diferenciacija v bistvu odsevata zakon o prehajanju iz homogenega v heterogeno. Dodaten element, ki pelje v heterogenizacijo in nadaljno diferenciacijo je razvoj izdelave glasbenih instrumentov, ki povzročijo nastanek glasbe, ki je neodvisna od giba in besede. Napredovanje od homogenega k heterogenemu se, po mnenju Spencerja, ne kaže le v ločevanju umetnosti ene od druge, temveč tudi v diferenciaciji, ki ji je podvržena vsaka posamična umetnost (Spencer v Blaukopf 1993, 41).

Spencerjev pogled na prehajanje iz homogenizacije v heterogenizacijo na področju sociologije glasbe in umetnosti je še posebej zanimiv, saj te ideje v 20. stoletju dobijo nasprotne težnje, ki so temelj našega raziskovanja in ki jih je povzročila globalizacija.

Kot smo že pojasnjevali, je pojav globalizacije v 20. stoletju povzročil brisanje nacionalnih meja in pretok kulturnih identitet v različne dele sveta, kar je posledično pripeljalo do mešanja kultur in novih kulturnih vzorcev. Tudi glasba je bila kot pomemben del vsake kulture »žrtev« globalnih vplivov, kot posledica tega pa so se razvile razprave o problematiki prevlade ene kulture nad drugo. Pri tem pa gre za prevlado ene glasbene prakse, ki prihaja iz Zahoda in hitro prevzame dominantno vlogo. Ta enosmerni tok po mnenju mnogih teoretikov vodi v homogenizacijo sveta, zato se pojavijo mnoge kritike in negativna mnenja, da prevlada zahodnih glasbenih praks ogroža ali celo uničuje avtohtone glasbene prakse ostalih kultur. Ključno vprašanje, ki se tu poraja, je: ali gre za prevlado enosmernega toka Zahoda, ki povzroča homogenizacijo sveta ali lahko lokalna glasba vzvratno vpliva na globalno?

Mnogi so menili, da tu ne gre za lastne vzgibe drugih kultur, temveč nakazuje za močne zunanje vplive, ki povzročijo propadanje kulturnih identitet in prehod v zahodne oziroma mešane, t.i. hibridne glasbene prakse. Torej tudi področje glasbe ni imuno na problematiko homogenizacije sveta in tudi tu se izpostavlja vprašanje izginjanja lokalnih glasbenih značilnosti in s tem nacionalne kulturne identitete. Pri tem Blaukopf omenja tudi pomembnost spremembe ekonomske in družbene strukture, ki porajajo urbanizacijo in zasičenost z mediji. V vsaki družbi pa gre za drugačne spremembe, saj ima prevzemanje zahodnih glasbenih praks v različnih krajih sveta različne posledice in s tem različne interkulture primerjave (japonska glasba, glasba Južne Amerike, jamajška glasba,...) (Blaukopf 1993, 319).

Pri takih in podobnih transformacijah v številnih glasbenih kulturah, na katere vpliva prevladujoč vpliv zahodnjaške glasbe, potekajo procesi stapljanja in preobražanja, ki jih Blaukopf navaja kot 'akulturacija' in je osrednja tema univerzalne zgodovine glasbe 20. stoletja. Zamiranja in izginjanja nekaterih glasbenih praks ne gre kar tako pripisati zahodnemu vplivu, zato Blaukopf predstavi dva razreda kulturnih posledic oziroma akulturacije:

- a) akulturacija, ki lahko povzroči izgubo kulturne identitete,
- b) akulturacija, ki lahko povzroči obogatitev neke kulture (Blaukopf 1993, 322).

Našteti akulturaciji lahko razumemo tudi kot pasivno ali aktivno prevzemanje kulturnih praks. Ob vdoru nove, tuje kulture, je najprej prevladovalo le slepo sledenje in njeno pasivno prevzemanje, saj je pomenila nekaj vznemirljivega in drugačnega. Kasneje, ko se je izkazalo, da gre za problematično prevlado ene kulture nad drugimi, so se domače kulture »zbudile« in prevzele aktivno vlogo pri oblikovanju svoje kulturne identitete ter poskušale enostranski vpliv Zahoda nadomestiti z »uravnovešeno komunikacijo z vsemi glasbenimi praksami«. To ni pomenilo zavračanja stikov z glasbo Zahoda, temveč le poskus, da bi omejili njen vpliv in omogočili uspešno združitev z lokalno kulturo (Blaukopf 1993, 322).

a) Pomen tehnologije

Na intenzivnost globalizacije je ključno vplival razvoj tehnologije, ki je omogočil širjenje različnih kultur v različne dele sveta. Ker je bila Amerika v začetku 20. stoletja med najbolj vplivnimi in razvitimi državami sveta, je šlo najprej seveda za njen dominanten vpliv (družbeni, kulturni, ekonomski, politični) na ostale države. Pravi razcvet globalizacije in tehnologije lahko postavimo v čas po koncu 2. svetovne vojne, saj so ameriški vojaki pustili močan odtis svoje nacionalne kulture v evropskih državah, ki se je močno zasidrala v lokalno življenje v Evropi. Razvoj tehnologije je ta proces le še utrdil in spremenil pojmovanje družbenih procesov – tudi glasbe. Radio, kasete in gramofoni so povzročili pravo globalno revolucijo, saj so omogočili lažje posredovanje in ustvarjanje glasbe. »Brez izpopolnitve tehničnega udobja si razmah elektronske glasbe v času po petdesetih letih ne bi bilo mogoče misliti« (Blaukopf 1993, 227).

Tehnološka prelomnica, pomembna za današnjo glasbeno industrijo, se je zgodila že v 19. stoletju. Thomas Edison je leta 1877 namreč izumil fonogram, prvo napravo za zapisovanje zvoka, leta 1887 pa se beleži pojav gramofona, ki ga je izumil Emile Berliner. Ta izum je ključno spremenil glasbeni trg, povpraševanje po in način poslušanja glasbe. Tehnološki napredek je v začetku 20. stoletja dopolnil radio, ki je glasbo približal širši množici ljudi in jim omogočil brezplačno uživanje v udobju svojega doma. Nov pogled na glasbo je leta 1948 prinesla vinilna plošča in spremenila način dojetja in posredovanja glasbe, ki je bila zdaj lahko posneta in se ni več vedno igrala v živo. Prišlo je do bolj množične uporabe glasbe, kar je povzročilo nastanek glasbene industrije. Sledil je pojav televizije, ki je v svet leta 1956 poslal glasbeno senzacijo Elvisa Presleya in množicam približal drugačno, bolj črnsko obarvano rock'n'roll glasbo (Vivian, 2005; Attali 2008). Glasba je tako postala tudi vizualni

medij, kar je vplivalo na nastanek in uporabo videospotov, brez katerih bi danes glasbena industrija težko obstajala.

Vdor tehničnih medijev v glasbeno komunikacijo pa je dokaj hitro povzročil bojazen, da bo obstoj 'novih' oblik glasbe ogrozil tradicionalno glasbeno življenje in pripeljal do splošnega upadanja glasbene dejavnosti. Adorno to prepričanje zavrne: »Enako verjetna bi bila tudi konstrukcija, da so glasbeni mediji – s tem da so glasbo zanesli tudi med sloje, ki jim je bila poprej glasba tuja – pri njih šele zbudili glasbeno potrebo in spontano gojenje glasbe« (Adorno v Blaukopf 1993, 231). Adorno velja za pionirja raziskovanja zabavne glasbe in kritika množične proizvodnje glasbe, zato se bom k njemu še vrnila pri poglavju popularne glasbe.

V 80. letih je pojav računalnika, v 90. pa pojav interneta poskrbel za ponovno tehnološko revolucijo, saj se je pričela digitalna faza glasbe, s čimer je ta postala neposredno dostopna potrošnikom, ki so jo do sedaj kupovali v fizični obliki. Čar interneta pa ni le v dostopnosti glasbe, temveč tudi hitrejše širjenje, promocija in produkcija, kar je pripeljalo do večje prepoznavnosti glasbe. Glasbene zvrsti, kot so hip-hop, metal, grunge, ki so bile v množičnih medijih (radio, TV,..) zapostavljene in jim je bil vstop na 'mainstream' sceno nekako onemogočen, so z internetom dobile svoj medij. Na internetu si je namreč lahko vsak ustvaril svojo spletno stran, promoviral in širil svojo glasbo. Glasbeno industrijo je ključno zaznamoval pojav programa Napster, ki ga je leta 1998 izumil Shawn Fanning. Napster je program za nalaganje glasbe in predstavlja izum, ki je položil temelje vsem nadaljnjim sistemom nalaganja glasbe, katerih cilj je bil brezplačen in preprost javni dostop do glasbe. To je spremenilo glasbeno industrijo v začetku 21. stoletja (Vivian 2005, 102-104). Prišlo je do neomejene dostopnosti in pretoka glasbe, kar pa je pomenilo tudi upad prodaje glasbe v fizični obliki, saj so se glasbene založbe prepočasi privajale na nove, digitalne razsežnosti glasbe. K temu je pripomogel tudi pojav portala Myspace, zaradi katerega glasbeniki in ustvarjalci niso bili več odvisni od drugih medijev in so lahko promovirali svojo glasbo, bili opaženi ter jo približali širši javnosti. Kasneje je njegovo vlogo prevzelo trenutno najpopularnejše internetno orodje – socialno omrežje Facebook³, ki je nadgradilo dotedanje poskuse nekakšnih socialnih omrežij, saj se je pojavila nova oblika aktivne interakcije in promocije posameznikov, podjetij oziroma vseh spletnih akterjev, ki želijo biti vidni – brez posrednikov.

³ Socialno omrežje Facebook je leta 2004 ustanovil Mark Zuckerberg in je bil najprej namenjen le študentom univerze Harvard, kasneje pa še ostalim študentom in drugim družbenim skupinam.

Kot zadnje, naj omenimo še človeka, ki je spremenil glasbeno industrijo za vedno – Steve Jobs s svojimi »iZumi«, kot sta iPod in iTunes. Steve Jobs, inovator, ki stoji za podjetjem Apple, je leta 2002 javnosti predstavil mobilno glasbeno napravo, preko katere se lahko glasbo nalaga in posluša. Poimenoval jo je iPad. Kasneje mu je sledila iTunes Music Store, kjer so lahko glasbeni navdušenci za samo 99 centov prenesli glasbo svojih najljubših izvajalcev, kar je bila najcenejša ponudba prenašanja glasbe do sedaj. Jobsu je tako uspelo glasbi dodati nove razsežnosti in ji dati nov pomen predvsem glede singlov. Več let je namreč glasbena industrija delovala na podlagi albumov, ki so vsebovali 12 do 20 pesmi. Oboževalci so bili primorani kupovati albume zaradi ene ali dveh pesmi svojega najljubšega izvajalca, z iTunes-i pa so si lahko ustvarili svoj seznam skladb, sestavljen iz svojih najljubših singlov. Nekatere velike založbe so zatem še vedno zagnano spodbujale prodajo albumov, Jobs pa je sledil svoji tehnološki žilici in požel veliko odobravanja, med drugim tudi od priznanega raperja in producenta Dr. Dre-ja⁴, ki je nekoč izjavil: »Nekdo se je končno pravilno lotil stvari« (Vivian 2005, 112-113).

Vsi ti novi družbeni procesi, ki sta jih povzročili globalizacija in tehnologija, so vodili do velikih sprememb na področju glasbe v drugi polovici 20. stoletja in prišlo je do pojava zabavne (popularne) glasbe. Sicer je popularna kultura oziroma zabavna glasba obstajala že pred tem, toda v petdesetih letih prejšnjega stoletja se je kot nova glasbena zvrst pojavil rock'n'roll, ki predstavlja temelj vsem glasbenim zvrstem današnje popularne glasbe.

3.2 POPULARNA GLASBA IN GLOBALIZACIJA

Popularna glasba, kot jo poznamo danes, je nastala z razcvetom globalizacije in tehnologije v petdesetih letih prejšnjega stoletja. Sprva ta tematika ni doživela velike pozornosti, saj je bil takrat v ospredju revolucionarni medij – televizija, a počasi so tudi spremembe na področju glasbe pritegnile pozornost teoretikov.

Popularna glasba je danes neizogiben del naših življenj in težko si je brez nje predstavljati funkcioniranje današnje družbe. Toda včasih ni bila tako prosto dostopna kot danes in za

⁴ Ameriški raper in producent, član skupine N.W.A. do leta 1991, kasneje pa uspešen solo glasbenik, ki je kot producent sodeloval s številnimi glasbenimi zvezdniki, kot so Eminem, Mary J. Blige, Method Man, Snoop Dogg, 50 Cent, ...

razumevanje današnje popularne glasbe se moram ozreti na zgodnja preučevanja njenega nastanka, teorij in kritik.

Na tem mestu ne morem spregledati dela Theodorja Adorna, vodilnega člana Frankfurtske šole, ki je bila ustanovljena v dvajsetih letih prejšnjega stoletja in katere člani so bili tudi Benjamin, Horkheimer, Marcuse in Habermas (Bennet 2006, 36). Temelj njihovega raziskovanja so bili načini, kako množična kultura zatira individualno avtonomijo.

Za teoretike, kot sta Frith in Storey, predstavlja delo Adorna »najbolj sistematično in gorečo analizo množične kulture, ki predstavlja izziv vsem tistim, ki želijo produktom glasbene industrije dati vsaj malo vrednosti in teže« (Storey 2008, 110).

Adorno v svojem delu »On Popular Music« opredeli tri specifične značilnosti popularne glasbe: standardizacija, pasivno poslušanje in družbeni cement. Prvič, standardizacija za Adorna obsega najbolj splošne in najbolj specifične značilnosti popularne glasbe. Ko se nek glasbeni patent izkaže za uspešnega, je do potankosti komercialno izkoriščen in standardiziran. Za razliko od »resne glasbe«, v kateri vsak del izraža celoto, popularno glasbo označi za mehansko prakso brez pravega pomena. Drugič, Adorno poslušalcu popularne glasbe pripiše pasivno vlogo, saj mu ponuja le 'beg iz realnosti'. Popularno glasbo vidi kot neproduktiven element vsakdanjega življenja, h kateremu se zatekajo posamezniki. Tretjič, Adorno trdi, da popularna glasba deluje kot družbeni cement, katere družbeno-psihološka naloga je, da poslušalce psihično prilagodi mehanizmu vsakdanjega življenja (Storey 2008, 111).

Drugi avtor, ki je ključno pripomogel k razumevanju množične kulture in popularne glasbe v prvi polovici 20. stoletja, je Walter Benjamin. Benjamin v nasprotju z Adornom meni, da tehnološka reprodukcija uspe družbi vrniti zmožnost izkustva in doživljanja, ki ga tehnološka produkcija ogroža (Bennet 2006, 37). Benjamin pri svojem preučevanju skrbno tehta, koliko nek kulturni element zaradi tehnoloških sprememb izgubi in kaj s tem lahko pridobi. Čeprav se Benjamin opira predvsem na filmsko industrijo, so njegove ideje omogočile teoretikom popularne glasbe, da so presegli ideje Adorna, ki veljajo za dokaj omejujoče, enoznačne in poslušalcu pripisujejo le pasivno vlogo. (Blaukopf 1993, 38).

3.2.1 HOMOGENIZACIJA IN KULTURNI IMPERIALIZEM GLASBE ZAHODA

Pri problematiki globalnih in lokalnih vplivov na glasbo prihaja do kontradiktornega odnosa med homogenizacijo in heterogenizacijo. Ali gre za enosmerne tokove, ki povzročajo homogenizacijo sveta ali gre morebiti za kulturno raznovrstnost in spodbudo za večjo lastno ustvarjalnost? S podobnimi vprašanji se pri preučevanju globalno-lokalnih vplivov ukvarja Zdravko Mlinar. S kolegom Milkom Poštrakom na področju glasbe obravnavata značilne spremembe in protislovja, ki so posledica odpiranja teritorialnih kulturnih sistemov in kar pripelje do globalizacije kulture in njene deteritorializacije, ki se kaže v njeni prisotnosti daleč od mesta njenega izvora. Po njunem mnenju gre za brisanje meja med domačim in tujim, ki skupaj s širjenjem komunikacij in mobilnosti vodijo do hibridizacije nacionalnih kultur, zmanjšanja teritorialnega partikularizma na eni in povečanje vpliva glasbe, skupne celotnemu svetu, na drugi strani. Na podlagi tega se razvijejo številne teorije o vplivu Zahoda na svetovno glasbo in o možnostih prevlade kulturnega imperializma, ki jih v svojem članku 'Svetovna homogenizacija in/ali kulturni pluralizem – rock glasba in narodno kulturno izročilo izpostavita tudi Mlinar in Poštrak (glej v 1991, 1365).

Tu naj izpostavim Hamelinka, ki meni, da v človeški zgodovini večinoma nismo imeli opravka z enosmernimi tokovi, temveč je šlo za pluralistične in bogatejše vzorce kulturne integritete. V drugi polovici 20. stoletja je prišlo do novega in destruktivnega tipa kulturne konfrontacije, ki je povzročila ogroženost raznovrstnosti kulturnih sistemov in bi lahko celo pripeljala do uničenja lokalne kulturne ustvarjalnosti. Hamelink opozarja, da je moderna komunikacijska tehnologija zavajajoča, saj se na prvi pogled zdi, da nam daje nove možnosti za uveljavljanje kulturne raznovrstnosti, v resnici pa je postala sredstvo, s katerim ena globalna kultura nadomešča ali celo uničuje dosedanjo kulturno heterogenost. Z drugimi besedami lahko Hamelinka razglasim za zagovornika logike 'igre z ničelno vstoto', ki temelji na prepričanju, da toliko kot ena kultura pridobi, druga izgubi (Hamelink v Mlinar, Poštrak 1991, 1366).

Drugi avtor, ki ga pri preučevanju zahodnih vplivov na svetovno glasbo ne smem izpustiti, je Nettl. Nettl je v svojem preučevanju izpostavil tri idealno-tipične odzive na Zahodne vplive:

- prizadevanje za ohranjanje nedotaknjene tradicionalne glasbene kulture
- vesternizacija (predstavlja uničenje izvirnega zvoka oziroma zvoka 'nezahodne' glasbe)

- modernizacija (predstavlja ohranjanje osrednjih značilnosti prvotne domače glasbe s hkratnim vključevanjem zunanjih glasbenih vplivov) (Nettl v Blaukopf 1993, 321).

Popularna glasba je za razliko od klasične bolj podvržena globalnim vplivom, ki lahko pripeljejo do homogenizacije sveta oziroma glasbene kulture. Vendar obstajajo tudi glasbene prakse, ki so se modernizirale, ne da bi se vesternizirale, kot na primer carnatak glasba jugovzhodne Indije (Nettl v Mlinar, Poštrak 1991, 1366).

Nettl se tako odmakne od klasično »črno-belih« teorij, ki so na začetku preplavile področje preučevanja vplivov Zahoda na svetovno glasbo. Sicer priznava prevlado Zahoda, toda lokalnim glasbenim praksam daje hkrati aktivno vlogo in možnost oblikovanja novih, mešanih glasbenih praks⁵.

3.2.2 MOŽNOST POVRATNIH VPLIVOV LOKALNE GLASBE

Pri preučevanju zahodnih vplivov je potrebno poenostavljene teorije, ki postavljajo globalno nasproti lokalnemu, preseči z bolj dinamičnimi teorijami glasbene odzivnosti na zahodno kulturno prevlado. Ne gre enostavno za vdor »tuje« glasbe v nek nacionalni prostor, ki uniči domačo glasbo, temveč ima vsaka lokalna kultura zmožnost nekakšnega odziva na globalne vplive, ki jih doživlja. Te odzive lahko razdelim v tri faze:

1. *Prevzemanje* globalne popularne glasbe;
2. *Posnemanje* globalnih glasbenih vplivov, a v svojem jeziku;
3. *Ustvarjalna* faza, ki pomeni kombinacijo lokalnih glasbenih tradicij z zahodnimi, globalnimi vplivi.

Tretja faza zavrača teorije enosmernih tokov in pomeni optimističen pogled v prihodnost lokalnih kulturnih identitet in oblikovanja novih glasbenih oblik (Robinson v Mlinar, Poštrak 1991, 1368). K temu pa dodatno pripomorejo tudi tehnološke spremembe, ki omogočajo seznanjanje z glasbenimi praksami z vsega sveta in novimi možnostmi ustvarjanja glasbe, posledica tega pa je nastanek raznih zvrsti in podzvrsti glasbe ter lažje in hitrejše širjenje (Mlinar in Poštrak 1991, 1368).

⁵ Robertsonova glocalizacija, ki temelji na vzajemnem odnosu med globalnim in lokalnim ter ne njunim medsebojnim izključevanjem.

Naj se tu navežem še na v drugi točki omenjeni element jezika, ki je pomemben del ohranjanja nacionalne kulture vsakega naroda. Z vdorom tuje glasbe se poleg bojzani izginjanja nacionalnih glasbenih praks pojavlja tudi bojazen izginjanja lastnega, ljudskega jezika, saj v popularni glasbi prevladuje uporaba angleškega jezika. Toda ko so lokalne glasbene prakse prevzele aktivno vlogo ustvarjanja lastnih glasbenih praks v kombinaciji z globalnimi vplivi oziroma ko so se emancipirale, so pričele glasbo ustvarjati v lastnem jeziku z namenom širjenja nacionalne identitete. Primeren zgled najdemo v slovenski skupini Laibach, ki jih imamo lahko za nekakšne glavne in najprodornejše ambasadorje slovenske kulture v svetu (Mlinar, Poštrak 1991, 1372).

Kot pojasnjujeta Mlinar in Poštrak, se je potrebno pri preučevanju in pojasnjevanju procesov prežemanja in posnemanja globalnih glasbenih vplivov osredotočiti na samo zgodovino ameriške kulture. Zakaj? Tam se je popularna kultura namreč izoblikovala in se nato s pomočjo tehnologije in množičnih medijev razširila po vsem svetu. In ravno zgodovina ameriške kulture je zgodovina mešanja, prežemanja in medsebojnega vplivanja številnih raznovrstnih kultur, med katerimi najdemo kulture evropskih narodov, ki so jih v Ameriko prinesli prvi priseljenci, ljudsko kulturo črnih sužnjev iz Afrike in seveda tudi kulturo avtohtonih prebivalcev Amerike, Indijancev. Te okoliščine nastanka in razvoja ameriške kulture so odgovorne za »razmah iz teh okvirov razvite popularne glasbe« in so omogočile njeno lažje sprejemanje v drugih (evropskih) kulturnih okoljih, »iz katerih so stoletja prej prihajali priseljenci v Ameriko in s seboj prineseno ljudsko kulturo tudi pomagali soustvarjati ameriško kulturo« (glej v 1991, 1369).

Kot glavna dejavnika širjenja popularne glasbe torej Mlinar in Poštrak izpostavita eklektične korenine same ameriške kulture, ki vsebuje drobce kultur iz mnogih držav, v katere je prodirala in s čimer je omogočila lažje sprejemanje ameriške popularne glasbe; ter pojav množičnih medijev, ki so omogočili hitro posredovanje popularne glasbe. Za lažje razumevanje globalno-lokalnih vplivov na glasbo in ugotavljanje, ali gre za ogrožanje ali bogatenje nacionalnih kultur, se lahko osredotočim na vpliv ameriškega rock'n'rolla na evropsko rock sceno. Ali množično prodiranje ameriške glasbe ogroža nacionalne, lokalne glasbene identitete?

Potek kulturne prevlade Zahoda lahko na konkretnih primerih pojasnim z že omenjenimi tremi fazami odzivnosti. V Veliki Britaniji, na primer, se je rock'n'roll sredi petdesetih let prejšnjega stoletja le poslušal (faza prevzemanja), v drugi polovici petdesetih let so se začele

pojavnosti britanske rock'n'roll skupine, ki so posnemale ameriški zgled (faza posnemanja), v šestdesetih letih pa je že prišlo do t.i. ustvarjalne faze, ko so se britanske glasbene prakse tako razvile, da »so svojo inačico rock'n'roll glasbe 'vračale nazaj v Ameriko in tudi vplivale na stilske oblike ameriškega rock'n'rolla« (Mlinar, Poštrak 1991, 1370). Tak primer 'britanske invazije' je legendarna skupina The Beatles. Mnogi teoretiki, kot je Johnson, so sicer skupino The Beatles videli kot infiltracijo ameriške kulture v britansko (Bennett 2006, 54), toda jaz se strinjam z bolj optimističnim vidikom Mlinarja in Poštraka, ki daje britanski glasbi sposobnost in moč vzratnega vpliva na ameriško kulturo.

Podobno se je zgodilo tudi na Jamajki v začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja, ko se je pod vplivom lokalnih glasbenih zvrsti, in sicer predvsem calypso glasbe in ameriškega soula in r'n'b-ja, ki sta se na Jamajko razširila preko radijskih sprejemnikov, začela razvijati hibridna glasbena oblika. Ta, nova glasbena zvrst se je najprej imenovala ska glasba, nato rock steady, na koncu pa preprosto reggae. Prav reggae glasba je odličen primer, kako lokalna kultura vpliva na globalno. Zaradi številnih jamajških priseljencev, ki so se po osamosvojitvi Jamajke konec šestdesetih let prejšnjega stoletja pričeli množično preseljevati po svetu, predvsem pa v Veliko Britanijo, se je reggae glasba hitro razširila po celem svetu. Svoj pečat je nato v sedemdesetih pustil eden in edini Bob Marley, kmalu zatem pa so se že pričele pojavljati avtentične britanske reggae skupine, ki so jih sestavljali potomci jamajških priseljencev (Mlinar in Poštrak 1991, 1370).

Na podlagi Mlinarjevega in Poštrakovega preučevanja globalnih glasbenih vplivov na ohranjanje lokalnih glasbenih identitet je mogoče ugotoviti, da sicer gre za nekakšno prevladovanje enosmernih tokov Zahoda, vendar obstajajo tudi vzratni vplivi lokalnih glasbenih praks, ki združujejo lokalne značilnosti z ameriško popularno glasbo. Tu se mi zdi primerna vpeljava Robertsonovega izraza glocalizacija. Globalno in lokalno namreč presežeta protislovnost in vzajemno iščeta svoj prostor v vsaki nacionalni družbi.

Strinjam se tudi z njuno zavrnitvijo teorij kulturnega imperializma, ki ne pojasnjujejo dejanskega stanja. Ne gre namreč le za enosmerno prevlado Zahoda, ki pelje v homogenizacijo sveta in povzroča uničenje lokalnih kulturnih praks, temveč imajo te prakse tudi aktivno vlogo pri ustvarjanju novih glasbenih praks in sposobnost vplivanja na globalno kulturo. Pri vprašanju svetovne homogenizacije ali kulturnega pluralizma torej ne gre za kontradiktornost pojmov, temveč za preplet obojega – povečuje se tako podobnost med teritorialnimi enotami, kot tudi raznovrstnost glasbene ustvarjalnosti. Mlinar in Poštrak to

označita kot kulturni pluralizem, ki se krepi z vzvratnimi vplivi lokalnih kulturnih praks (1991, 1375).

Sama se strinjam z njuno idejo glede zavračanja prevlade enosmernih tokov Zahoda, saj menim, da so kulturne identitete narodov močne in stabilne ter se jih ne da 'kar tako' izbrisati. Seveda obstaja globalni vpliv na lokalne kulture – tudi na področje glasbe – toda gre bolj za prežemanje obeh praks, ki ustvarjata nove, hibridne zvrsti glasbe. Kolikšno moč ima ta globalni vpliv glasbe Zahoda in do kakšne mere se usidra v neko lokalnost, pa je seveda odvisno od same skupnosti in njene aktivne vloge ter sposobnosti, da vzvratno vpliva na globalno kulturo. Kako globalno-lokalno razmerje deluje na področju hip-hopa pa bom raziskala v naslednjih poglavjih.

4 HIP-HOP GLASBA V RAZMERAH GLOBALIZACIJE

Kot sem že navajala, se v diplomskem delu sprašujem, kako proces globalizacije vpliva na razvoj neke lokalnosti. Ker gre za zelo široka pojma, sem se osredotočila na področje popularne glasbe, natančneje na hip-hop. Preučila bom vpliv globalnih elementov hip hopa na lokalni – slovenski hip hop. Zakaj ravno hip hop? Popularna glasba me že od nekdaj zanima, predvsem fenomen njene popularnosti in globalnega vpliva. Gre za hitro spreminjajoč se pojav, ki nima veliko stalnic, razen tega, da velik del značilnosti popularne glasbe izvira iz Zahoda. In tako se je kot mnogi danes globalni fenomeni tudi popularna glasba prvič pojavila v Ameriki v prvih desetletjih 20. stoletja, v marginaliziranih in razen v glasbi prezrtih skupnostih temnopoltih Američanov. Jazz, blues, soul in funk so odločilno zaznamovali zvok popularne glasbe, ki je preko gramofonov in radijskih valov osvojila cel svet. In danes ni nič drugače. Iz naštetih zvrsti so se razvile R&B, hip-hop in še katere nove glasbene zvrsti, ki so danes med najbolj popularnimi in vplivnejšimi. Sama bom svoje raziskovanje osredotočila na hip-hop, zato je najbolje, da najprej predstavim začetke te urbane kulture.

Hip-hop je gibanje, ki se je začelo oblikovati v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja v ZDA. V začetku je šlo res za eno izmed newyorških subkulturnih scen, ki je obsegala nekaj ulic in dvorišč Bronxa, s procesom globalizacije pa se je razvila v vsesvetovno industrijo, v kateri je glasbena industrija le en izmed virov zaslužka. Hip-hop kultura namreč ne pomeni le glasbene zvrsti, temveč predstavlja mnogo več. Je način življenja in pomembna ter priljubljena

subkultura, ki vsebuje glasbo, ples, grafite in še marsikaj, a jaz se bom pri raziskovanju osredotočila le na hip-hop glasbo kot na najbolj razširjen del te subkulture (Koren, 2004).

Od svojih začetkov je hip-hop hitro prerasel v vodilno subkulturo, ki so ji sledili številni mladostniki v ameriških getih, s pojavom globalizacije pa je svojo popularnost razširila še preko meja Združenih držav Amerike. Hip-hop je hitro osvojil mlade po vsem svetu, predvsem pa je značilen za mladino nižjega in srednjega razreda. Razumeli so ga kot sredstvo za izražanje svojega mnenja in za odkrito kritiziranje razmer v družbi. Vsaka družba pa je specifična, zato vsi elementi hip-hopa iz Zahoda, ki jih je prinesla globalizacija, niso relevantni v vsaki. To pomeni, da so s pojavom hip hopa sicer integrirali njegove elemente, a so jih kasneje preoblikovali glede na svoje okolje – prišlo je torej do lokalizacije hip-hopa. Ali se je to zgodilo tudi v Sloveniji? Na to vprašanje bom poskušala odgovoriti v naslednjih dveh poglavjih.

4.1 ZAČETKI IN RAZVOJ HIP-HOP GLASBE

»Hip-hop je afrodiasporska kulturna forma, ki se skuša spoprijeti z izkustvi marginalizacije, radikalno omejenih možnosti in zatiranja v kulturnih imperativih afroameriške in karibske zgodovine zgodovine, identitete in skupnosti, pri čemer reproducira in hkrati na novo osmišlja izkustvo urbanega življenja ter si simbolno prisvaja urbani prostor s praksami samplanja, drže, plesa, stila in zvočnih učinkov« (Rose v Stanković 2006, 95).

Rojstvo hip-hop glasbe, kot jo poznamo danes, so konec 70-ih zaznamovali štirje glavni akterji, ki izvirajo iz New Yorka. To so: Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash in DJ Hollywood. DJ Clive Campbell oz. Kool Herc velja za prvega modernega raperja, ki je izumil »sample«. To pomeni, da je del neke disko pesmi (običajno refren) zavrtel večkrat, vmes je dodajal svoje rime in poskrbel za zabavo občinstva. Prvi je pričel tudi z uličnimi zabavami, ki so potekale tako, da je DJ s seboj prinesel svojo opremo, se postavil na ulico določene predmestne četrti New Yorka, kot so Harlem, Bronx, Queens, Staten Island, ter začel vrteti plošče. Drugi je bil Afrika Bambaataa, ulični DJ iz Southeast Bronxa, ki je v hip-hop glasbo poleg zabave vpletel še socialno in raso tematiko. Bil je črnski nacionalist, slovel pa je po tem, da je v svojo glasbo vpletal sample oz. vzorce različnih glasbenih zvrsti. Sledil mu je Grandmaster Flash, DJ iz centralnega dela Bronxa, ki je rime kombiniral skupaj s petjem ter poleg svojega vokala uporabljal še vokale drugih. Znan je predvsem po dveh

velikih uspešnicah: 'The Message' in 'White Lines', ki sta postali klasiki hip-hopa. Zadnji od četverice pa je DJ Hollywood, raper iz Harlema, ki sicer nikoli ni požel kakega velikega uspeha, vendar je zaradi svojega stila zelo pomemben za razvoj hip-hop kulture (Koren, 2004).

Kot že navedeno, se je vse začelo v New Yorku, tako imenovanem East Coast. Toda zaradi hitrega razvoja in popularnosti je zanimanje rastlo tudi drugod po ZDA. Predvsem na drugi strani ZDA, v Los Angelesu, kjer se je rojevala podzvrst, imenovana West Coast. Tam je skupina N.W.A (Niggers With Attitude) s svojim gangsterskim in družbeno obarvanim rapom dosegla nepričakovano popularnost. N.W.A so na začetku sestavljali Dr.Dre, Ice Cube in Eazy-E. Njihov prvi album Straight Outta Compton je izšel leta 1989 in velja za klasiko med hip-hop izdelki.

West Coast se je zelo hitro razvijal in postajal vse bolj popularen, kar je kmalu pripeljalo do sporov z East Coast raperji. Lahko bi to opisali kot pravo glasbeno vojno, ki je odmevala povsod po svetu. K temu so pripomogli številni pretepi, strelski obračuni in blatenje v rap skladbah. Najbolj znani žrtvi teh sporov sta definitivno Tupac Shakur (West Coast) in Notorious B.I.G.(East Coast). Oba sta izgubila življenje v strelskih obračunih, ki še do danes niso pojasnjeni. To kaže na ignoranco oblasti do raperjev oz. do celotne hip-hop kulture.

Hip-hop je na začetku veljal izključno za del črnske, deprivilegizirane skupnosti. Zaradi svojega izvora v ameriških getih ni bil privlačen širši javnosti, višjim slojem in beli publikii, kar mu je onemogočilo vstop na mainstream sceno. Prva prelomnica, ki je sprožila popularizacijo hip-hopa ter ga popeljala po celotni Ameriki in po svetu, se je zgodila leta 1979 z uspešnico Raper's Delight tria The Sugarhill Gang. Še večja revolucija je sledila leta 1986, ko so pionirji hip-hopa Run DMC skupaj z rock skupino Aerosmith posneli pesem »Walk This Way«. Pesem predstavlja mejnik hip-hopa, saj ji je uspelo to črnsko zvrst predstaviti širši javnosti in narediti ključen korak k njeni popularnosti. Glasbeni fenomen hip-hopa se je hitro razširil po celotni Ameriki in se naselil v domove črnske in bele mladine (Blair v Forman 2004). Ključno vlogo pri popularizaciji in komercializaciji hip-hop glasbe pa je definitivno odigrala ameriška glasbena televizija MTV⁶, ki je to, najprej nezaželeno zvrst, danes pa eno izmed najpopularnejših, popeljala po celotni državi in jo nato s procesom globalizacije razširila še povsod po svetu.

⁶ MTV je predvajala prvo oddajo, namenjeno hip-hop kulturi, z naslovom Yo! MTV Raps, ki se je predvajala od leta 1988 do leta 1995 in je hip-hop glasbo približala mladini po vsem svetu.

Hip-hop kultura pa definitivno ne bi bila tu, kjer je danes (torej povsod po svetu), še brez enega medija, ključnega za njen razvoj, dostopnost in popularizacijo – interneta. Internet je glavni medij pri širjenju hip-hop glasbe in kulture na splošno, saj je mogoče trditi, da je prvi medij, ki je to glasbeno zvrst sprejel v celoti, brez omejitev in ji omogočil svetovno prepoznavnost. Čar interneta pa ni le v dostopnosti glasbe, temveč tudi hitrejše širjenje, neposredna promocija in posledično večja prepoznavnost hip-hop glasbe in njenih izvajalcev. S pojavom že omenjenega portala Myspace hip-hop glasbeniki in ustvarjalci niso več potrebovali pozornosti drugih množičnih medijev, ki so bili v večini bolj naklonjeni drugim, bolj komercialnim glasbenim zvrstem. Myspace je ustvarjalcem hip-hop glasbe nudil možnost, da promovirajo svojo glasbo, so opaženi, ljubiteljem hop-hopa pa je bila s tem glasba dostopnejša. Podoben učinek je imel tudi portal YouTube, na katerem so neuveljavljeni hip-hoperji lahko objavljali svoje posnetke in si s tem morda odprli potencialna vrata do prave glasbene kariere, že uveljavljeni izvajalci pa so se s svojimi videospoti še lažje približali širnemu občinstvu. Kot zadnja sta največ tehnoloških in vsebinskih sprememb prinesli socialni omrežji Facebook in Twitter, ki imata velik vpliv tudi na hip-hop glasbo. Predvsem s Facebookom so se hip-hop izvajalci še bolj približali svojim oboževalcem in z njimi vzpostavili višjo stopnjo interakcije, hkrati pa so se lahko predstavili širši javnosti in si omogočili komercialni uspeh.

Ko pa govorimo o globalizaciji in komercializaciji, hitro naletimo tudi na njune kritike. Kmalu zatem, ko je hip-hop glasba doživela svojo popularnost na mainstream sceni, so se pojavile kritike, da glasba izgublja svoj pomen, avtentičnost in je žrtev globalizacije – tako kot se je to zgodilo vsem zvrstem popularne glasbe. Tudi tu je namreč prišlo do uporabe Adornove kritike, da industrializacija glasbe pomeni odmik od aktivnega glasbenega ustvarjanja k pasivni pop potrošnji (Blair v Forman 2004).

Globalizacija je imela na hip-hop glasbo pozitivne in negativne posledice. Pozitivne so vidne v razširjenosti po celem svetu in lažji dostopnosti, negativne posledice pa predstavljajo že omenjene pasivnost, komercializacija in izguba avtentičnosti. Prav avtentičnost/pristnost je med mnogimi teoretiki postala glavna tema pri razumevanju kulture hip-hop glasbe. Namreč nekateri so menili, da je hip-hop trdno zakoreninjen v afriško-ameriški ulični kulturi, medtem ko so drugi zagovarjali misel, da je hip-hop kulturno mobilen, kar pomeni, da so definicije hip-hopa in pomen avtentičnosti neprestano spreminjajo, ko prihajajo v stik z drugačnimi skupinami mladih v mestih in regijah povsod po svetu (Bennet v Forman 2004, 177). Hip-hop glasba je postala del globalne popularne kulture in postala privlačna ne le za afro-ameriške

skupnosti po svetu, temveč za zelo raznolike družbene skupine. S tem so se teoretiki, kot sta Harpin in Bennet, pričeli spraševati o lokalnem kontekstu hip-hop glasbe in o različnih funkcijah izražanja te zvrsti po svetu. Ali gre za globalni ali lokalni konstrukt? Vsaka družba je namreč samosvoja, ima svojo lokalno zavest in identiteto in to je, kot ugotavlja Bennet, ključno pri interpretaciji globalnih vsebin, ki jih prejema. Bennet tako zagovarja Robertsonovo teorijo glocalizacije, s katero se bom v nadaljevanju še srečala, in meni, da je hip-hop tako globalna kot lokalna forma (glej v 2004, 179).

4.2 RAZSEŽNOSTI HIP-HOP GLASBE

Na hip-hop je možno gledati z dveh zornih kotov: na eni strani gre za kulturo črnškega prebivalstva ameriških naselij, ki z glasbo ohranja stik s koreninami svojih prednikov. Drugi vidik dožemanja hip-hopa je značilen za današnjo globalno in komercialno družbo. Ta je namreč ustvarila nekakšno stereotipno podobo raperja, ki je ujet v svet denarja, dragih avtomobilov in lepih deklet. Tu se tako izgubi prvotni pomen hip-hop kulture. Na eni strani se hip-hop kultura odraža kot način življenja, na drugi pa kot dobičkonosen posel, ki je posledica globalizacije in komercializacije. Vsekakor pa lahko rečemo, da gre za svetovno priljubljeno subkulturo, ki je od svojih začetkov v New Yorku prišla že zelo daleč in osvojila cel svet. Seveda so na razvoj hip-hop kulture vplivali številni dejavniki. Odločilni in glavni za nastanek subkulturne scene, ki se je v kratkem času nato razvila v hip-hop kulturo, so:

- maloštevilni zakoniti ekonomski okviri ameriških mestnih središč;
- okrnjene možnosti šolanja;
- prevladujoč občutek alienacije med mladimi temnopoltimi moškimi;
- starodavna potreba temnopoltih ljudstev po ustvarjanju glasbe;
- tipično ameriška pohlepnost po denarju in moči (Koren 2004).

Številni dejavniki so tako povzročili hiter razvoj in s tem tudi naraščajočo vsebino hip-hop kulture. Sestavlja jo namreč več značilnih elementov oziroma tipičnih značilnosti, najbolj očitne in najpomembnejše bomo spoznali v naslednjem poglavju.

4.3 GLOKALIZACIJA IN HIP-HOP

Hip-hop kultura se je zaradi svoje popularnosti in predvsem zaradi pojava globalizacije ter amerikanizacije hitro razširila po vsem svetu. Glasba, moda, vrednote hip-hopa so obnoredle svetovno mladino, ki je tako absorbirala vse elemente, ki jim jih je ta kultura ponujala. Celotna kultura je skupaj s glasbo, ki je predmet našega raziskovanja, postala predmet globalno-lokalnih debat, katerih cilj je bil osvetljenje učinkov obeh procesov. Tudi tu je prišlo do razprav o homogenizaciji in heterogenizaciji sveta, s katerimi smo se že srečali v prejšnjem poglavju. Namreč en vidik predstavljajo zagovorniki »amerikanizacije« oziroma »mcdonalizacije« sveta, ki povzročata postopno izginjanje in načenjanje lokalnih identitet, na drug princip pa predstavljajo teoretiki, kot je Lull, ki s konceptom kulturne reteritorializacije ponuja okvir za razumevanje sposobnosti spreminjanja kulturnih produktov, ki dobijo v vsakem lokalnem kontekstu nov, drugačen pomen. Robertson je njegovo teorijo poenostavil z uvedbo že omenjene glokalizacije, ki ponuja bolj neposredno razlago razmerja med globalnim in lokalnim. Kot smo že pojasnjevali, gre pri glokalizaciji za prepletanje procesa homogenizacije in heterogenizacije ter ne za njuno medsebojno izključevanje (Bennet v Forman 2004, 180).

Hip-hop glasba je s svojo raznovrstnostjo dober primer za preučevanje obstoja glokalne kulture, zato se bom najprej podala po Evropi in na kratko raziskala lokalno hip-hop sceno v Franciji in Nemčiji, ker imata obe zelo močno razvito hip-hop kulturo, ter poskušala ugotoviti, kako globalne vzorce interpretira določena lokalna hip-hop skupnost. Sledi področje bivše Jugoslavije, in sicer predvsem zaradi njegovega močnega vpliva na razvoj slovenskega hip-hopa, ki je predmet našega raziskovanja.

4.3.1 LOKALIZACIJA HIP-HOPA PO SVETU

a) Nemčija

Kar se tiče Evrope, je celotna hip-hop kultura definitivno najbolj zastopana v Nemčiji. Pri njih se, poleg močno razvite glasbene scene, odvijajo tudi največji breakdance festivali in imajo najbolj razvito grafitarsko sceno na svetu. Mnoga nemška mesta so pravzaprav veliki internacionalni centri, v katerih živi veliko število tujih državljanov, predvsem Turkov in Maročanov, ki so svojo kulturo veliko prispevali k razvoju lokalne glasbene scene. Hip-hop v

Nemčiji tako veliko dolguje internacionalnim tokovom svojih mest in njihovim manjšinam, ki so posledica različnih zgodovinskih okoliščin. Na razvoj lokalne hip-hop scene v mestih, kot je na primer Frankfurt, so močno vplivale hip-hop skupine, ki jih je prikazovala »American Forces Network«, radijska postaja in TV program, namenjena ameriški vojski, ki je bila v Nemčiji prisotna med letoma 1945 in 1996. To je pomenilo, da je bila lokalna nemška scena ves čas v stiku z ameriško kulturo, ki je imela močan vpliv na njen razvoj. Kot pri mnogih kulturah, ki so prišle v stik z globalnimi (ameriškimi) vplivi, je tudi pri nemški hip-hop glasbi prišlo najprej do faze posnemanja in uporabe angleškega jezika. A kaj kmalu se je izkazalo, da bi z uporabo nemškega jezika hip-hop glasba postala bolj avtentična, lažje dostopna lokalnemu občinstvu in pridobila večjo kulturno vrednost. Tako lahko trdim, da je jezik pomemben faktor lokalizacije hip-hop glasbe. To dejstvo je potrdila tudi nemška hip-hop skupina United Energy, ki je Bennetu v nekem intervjuju zaupala, da je na začetku prevladovalo mišljenje, da glasba ne bi zvenela tako, kot bi morala, če bi jo izvajali v nemškem jeziku. Kasneje se je to mnenje spremenilo, saj je bilo zaradi slabega znanja angleščine pisanje besedil zelo omejeno. Hip-hop glasba je tako bolj učinkovita in boljša v nemščini, pomeni pa tudi pomembnost hip-hopa za artikulacijo lokalne identitete (glej v 2004, 181).

Med lokalnimi faktorji (poleg omenjenega jezika), ki so vplivali na razvoj nemške hip-hop glasbe, bi izpostavila predvsem manjšinske skupine, ki so skozi glasbo izražale strah in jezo nad rasizmom ter negotovost glede nacionalnosti, ki so jo doživljali mladi. Svojo tradicionalno kulturo (npr. Turki) so pomešali z globalnimi hip-hop vplivi in ustvarili lokalno, nemško glasbeno sceno. V osemdesetih letih je sledila popularizacija hip-hop glasbe oziroma rapa, h kateri je veliko prispevala televizijska postaja Viva, nemška različica MTV-ja. Nemška hip-hop scena se je razvila v zelo pozitivno in humorno in je bila prav zaradi tega zelo priljubljena. Konec 80-ih let sta bili najbolj poznani dve skupini: Die Fantastischen Vier (Nemci) in Rodelhaim Hartreim Projekt (Turki živeči v Nemčiji). Tudi med njima je prišlo do t.i. east-west sporov predvsem zaradi različnega porekla. Prelomnica v nemškem rapu se je zgodila konec 90-ih. Pojavilo se je kar nekaj skupin različnih narodnostnih manjšin, ki jih delimo na dve skupini. Prva skupina predstavlja raperje iz Hamburga, druga pa raperje iz Münchena. Tako sta se spet pojavila dva nasprotujoča si tabora. Priljubljenost nemške hip-hop glasbe je hitro rasla tudi izven meja Nemčije, čemur se gre zahvaliti predvsem televizijski postaji Viva 2, ki je pozornost namenjala predvsem tej do takrat zapostavljeni glasbeni zvrsti.

Med najuspešnejše nemške hip-hop zasedbe spadajo Die Firma, Afrob, DJ Thomilla, DJ Tomekk, Seeed..

b) Francija

Francija ima zaradi demografske strukture prebivalstva eno izmed najmočnejših hip-hop industrij na svetu. V zgodovini države je prihajalo do ogromnega priliva priseljencev iz različnih afriških kolonij (Gvineja, Kongo, Senegal, Slonokoščena obala), ki so se naselili na obrobja velikih francoskih mest. Ta območja se imenujejo *Les banlieus* in so bila izjemno revna in gosto naseljena, tam pa so živeli ljudje brez možnosti za uspeh in nasploh socialno dno družbe – kar predstavlja primarni hip-hop teritorij. Tudi v Franciji je prišlo do East-West 'vojne', in sicer med Parizom in Marseillem. Pariz predstavlja bolj glamurozen hip hop, Marseille pa je najbolj reven del Francije, kar se izraža tudi v hip-hop glasbi. Podobno kot v Nemčiji so tudi na francoski hip-hop vplivala medrasna nesoglasja in izključenost manjšin iz francoske družbe. Prvi hip-hop album »Une Sale Histoire« v francoskem jeziku je izšel že leta 1982, kar je dokaz, kako močan vpliv so imeli temnopolti priseljenci na razvoj te zvrsti. Kljub zgodnjemu pojavu lokaliziranega hip-hopa, je šlo najprej vseeno le za posnemanje ameriških trendov, zato so raperji večinoma glasbo ustvarjali angleščini. Tudi v Franciji pa so se kmalu uvideli, da z uporabo angleščine izgubljajo nacionalno/lokalno identiteto, zato so pričeli uporabljati svoj, francoski jezik. Prelomnica v francoski hip-hop glasbi je bil vsekakor *MC Solaar*, ki je postal najbolj prodajan raper izven ZDA in s tem poznan po vsem svetu. Bil je predstavnik francoskega pozitivnega hip-hopa in tako je hitro dobil nasprotnike iz obrobja Marseilla, imenovane *IAM*, ki so izvirali iz predvsem iz Maroka in Alžirije. Ti so znani predvsem po problemih, ki so jih imeli s policijo, ker so kritizirali Francijo kot državo iz perspektive arabskega pribežnika. (Schwartz 1999, 363).

Kot je razvidno, so tako Nemci in Francozi fazo prevzemanja in posnemanja ameriškega vpliva zamenjali za fazo ustvarjanja ter s tem okrepili svojo kulturno identiteto. Tu lahko rečemo, da gre za prisotnost procesa glokalizacije, saj lokalna hip-hop scena ne bi obstajala brez globalnih vplivov, poleg tega pa je lokalna hip-hop glasba dovolj močna, da obstaja tudi v globalnem svetu in s tem vzpostavlja njun vzajemen odnos – kar je bistvo Robertsonove glokalizacije.

4.4.2 HIP-HOP NA OBMOČJU BIVŠE JUGOSLAVIJE IN NJEGOV VPLIV NA SLOVENSKI HIP-HOP

Pri preučevanju vplivov na razvoj slovenskega hip-hopa je treba omeniti področje bivše Jugoslavije: na čelu s Srbijo, Hrvaško, Bosno in Hercegovino ter Črno goro. Ameriški hip-hop je kot avtohtona zvrst vplival na razvoj lokalnih hip-hop subkultur po celem svetu, a glede na geografsko lego, zgodnejšega razvoja in podobnost jezika ter kulturne identitete, je na slovensko hip-hop sceno močno vplival tudi Balkan. Prvi, ki se je nekako dotaknil hip-hop glasbe oziroma rapa, je bil konec osemdesetih let Rambo Amadeus. Tu sicer ni šlo za nek avtentičen rap, temveč bolj za hibridno glasbeno obliko, sestavljeno iz rapa, narodne folklore Črne gore in rocka. Njemu sta sledila črnogorska ustvarjalca z umetniškim imenom Monteniggers, ki sta v svoja besedila vključevala lokalne značilnosti in humor.

Toda tu je šlo le za zametke hip-hop glasbe in prve poskuse vpletanja nove zvrsti v obstoječo sceno. Hip-hop po vzorcih ameriškega vpliva se je razvil malce kasneje, najbolj močno na Hrvaškem in v Srbiji. Na slovensko hip-hop glasbeno sceno je imela največji vpliv hrvaška hip-hop glasba. Deloma zaradi bližine, deloma pa tudi zaradi poistovetenja in podobnosti med obema narodoma. Hrvaška se je na hip-hop sceni bolj vidno pojavila leta 1996 z ustanovitvijo skupine Tram 11, katero sta sestavljala Nenad Šimun – Target in Srđan Ćuk – General Woo. Poznavalci slovenske hip-hop scene ju uvrščajo med najbolj ključne predstavnike, ki so vplivali na slovensko hip-hop sceno. Kasneje sta prišla še Bolesna braća in Edo Maajka, ki je daleč najbolj priljubljen raper med slovenskimi hip-hop izvajalci in poslušalci. To gre pripisati njegovemu preprostem stilu in pravi razmerjem med resnostjo in humorjem v svojih tekstih. Med srbskimi hip-hop izvajalci gre izpostaviti Nered i Stoko, Marčela ,..

Tako hrvaški kot srbski raperji so izrazito kritični do obstoječe oblasti, političnih razmer in družbe same. Pri njih vlada včasih že ekstremen patriotizem, ki povečuje njihov narod in ga razume kot najboljšega. Kot na mnogih drugih področjih tudi v slovenskem hip-hopu tako ekstremni vzorci niso prisotni, gre seveda za prisotnost omenjenih elementov, a potrebno je priznati, da se slovenski patriotizem nikakor ne more primerjati s srbskim ali hrvaškim, ki pa sta nedvomno vplivala na njegov pojav tudi v slovenščini. Kar se tiče jezika, tudi pri balkanskem hip-hopu ni večjih odstopanj in se povečini uporablja materni jezik oziroma narečja in slengi določenih regij. Hip-hop je pač vedno bolj pristen, avtentičen in odraz neke lokalnosti, če se izraža skozi materni oziroma lokalni jezik.

5 HIP-HOP GLASBA V SLOVENIJI

Tudi v Sloveniji seveda lahko govorimo o obstoju hip-hop kulture oziroma natančneje hip-hop glasbe. Če posplošim, sta najbolj razvita področje našega raziskovanja – glasba in ples. Ameriški fenomen hip-hopa je s svojo iskrenostjo, sporočilom in kulturo osvojil tudi slovensko mladino, zato lahko rečem, da je hip-hop glasba v Sloveniji močno zastopana. Toda, če se lotim podrobnejše analize, se ne moremo izogniti vprašanju, ali lahko brez pravih pred-dispozicij za obstoj hip-hop kulture vseeno govorim o slovenskem hip-hop glasbenem stilu? Ali gre bolj za podobnost ameriškemu, ki ima na slovensko hip-hop glasbo največ vpliva? Hip-hop v Sloveniji namreč ni nastal tako spontano, kot v Ameriki, temveč po vzorcih, ki jih je posredovala ameriška-globalna kultura. Potemtakem lahko govorim o močnem vplivu ameriške kulture na slovensko hip hop kulturo. Toda ali je slovenska hip hop scena dovolj močna, da je ameriška ne posrka, je ne imitira in si ustvari svojo hibridno kulturno formo? Pri raziskovanju se bom oprla na Stankovićevo analizo prevzemanja značilnosti žanra, v kateri se med drugim sprašuje, na kakšen način se hip-hop glasba širi izven meja svoje lokalitete in kateri so tisti njeni elementi, ki jih glasbeniki drugih lokalnosti dojemajo kot primerne za oblikovanje lastnih glasbenih identitet (2006, 94). Za lažje razumevanje te problematike in slovenske hip-hop glasbe pa je potrebno najprej razjasniti njene začetke in razvoj.

5.1 KRATKA PREDSTAVITEV IN RAZVOJ SLOVENSKE HIP-HOP GLASBE

V primerjavi z ostalimi državami (predvsem z ZDA) je hip-hop glasba v Sloveniji še v razvoju. Kot smo že omenili, je problem v tem, da nimamo pravih pred-dispozicij za obstoj hip-hop kulture, zato ne moremo govoriti o nekem slovenskem stilu. Gre bolj za podobnost ameriškemu, ki ima na slovenski hip-hop največ vpliva. Pri nas ni East-West vojne, ki je v ZDA pripomogla k prepoznavnosti hip-hopa v svetu. Tako ne prihaja do tekmovalnosti med regijami, razen mogoče na vseh področjih prisotnega nasprotovanja med Mariborom in Ljubljano. Slovenski trg je premajhen, da bi si izvajalci nasprotovali, zato med seboj povečini sodelujejo pri projektih in tako skupaj širijo pozitivnost hip-hop glasbe (tu bomo izvzeli klasično nevoščljivost in ljubosumje med glasbeniki, ki je vedno in povsod pristno na vseh področjih družbenega življenja). Prav tako nimamo mestnih getov in izjemno revnih naselij, kot jih ima New York, kjer se je hip-hop glasba razvila ravno zaradi revščine, ker si prebivalci

niso mogli privoščiti drugih oblik zabave. Tako v Sloveniji hip-hop glasba ni nastala spontano, ampak po že narejenih vzorcih iz New Yorka. Gre torej za nekakšen poskus imitacije, ki v veliki meri temelji na zunanji podobi z izjemo redkih posameznikov.

Slovenija je hip hop začela spoznavati šele preko MTV-ja, kjer so se leta 1988 začeli malo bolj posvečati tudi tej zvrsti glasbe. V 90-ih je počasi raslo zanimanje in pojavili so se razni poskusi, ki bi hip-hop glasbo približali družbi. Eden izmed večjih je organizacija Radyoyo, v kateri sodelujejo številni DJ-i in drugi hip hop privrženci.

Za prvo pravo hip-hop/rap ploščo, ki je izšla pri založbi in se dejansko pojavila na glasbeni sceni, se razume leta 1994 izdani prvenec *Ali En-a, Leva scena*. Slovenija je bila seveda šokirana nad vsebino plošče in to je bil tudi njen namen. Ali En je bil prvi, ki je na svoji plošči odkrito govoril o seksu, drogah, kritiziral slovensko družbo in politiko, v glavnem o vsem, kar je šokiralo slovensko javnost. S svojim kritiziranjem je celo spodbudil ostale izvajalce in tako je rap scena nekako zaživela.

Radyoyo je po napredku slovenskega hip-hopa v 90-ih leta 2000 izdal prvo slovensko kompilacijsko hip-hop ploščo *Za narodov blagor ali 5 minut slave*. Na njej so bili predstavljeni vsi takratni največji talenti slovenskega hip-hopa. V tem letu se je tako začel vidnejši uspeh in napredek hip-hop scene, ki je odmeval tudi v javnosti. Istega leta je izdal svojo ploščo tudi *Klemen Klemen*, leto kasneje pa *6Pack Čukur*. Leta 2002 sta izpod okrilja Radyoyo ekipe *Murat in Jose* izdala ploščo *V besedi je moč*, *Kosta* pa prvenec *LP*.

Medijsko najbolj izpostavljen od izdaje svoje plošče *V času enga diha* in verjetno eden izmed najuspešnejših slovenskih raperjev je *Trkaj*. Omeniti je treba tudi na talentirano ekipo *Samih norcev*, ki pa danes žal ne obstaja več in člani zdaj ustvarjajo po svoje. Med njimi gre izpostaviti *Nikolovskega*, ki je leta 2005 izdal svoj prvenec *Vse ob svojem času* in *Zlatkoto*, ki je septembra 2007 izdal ploščo z pozitivnim naslovom *Svet je lep*. Zlatko po Trkaju velja za najbolj izpostavljenega in delavnega slovenskega raperja, saj je hip-hop glasbo približal širši publiki in celo povzročil, da so jo ljudje vzljubili. Zahvalo za uspeh je mogoče pripisati predvsem njegovi zunanji podobi, saj je Zlatko eden redkih raperjev, ki ne nosi klasične hip-hop 'oprave' in na prvi pogled ne daje vtisa stereotipnega raperja. To mu je najverjetneje pomagalo pri priljubljenosti pri publiki in pojavljanju v medijih, saj videz raperja izven hip-hop kulture večinoma še vedno dojet zaničevalno. Od ljubljanskih raperjev lahko omenim še *Došo*, ki je leta 2010 izdal prvi slovenski dvojni hip-hop album *Memento Mori*, ustanovil pa je tudi svojo založbo *Datura*.

Seveda prej omenjeni obsegajo le ljubljanski hip hop, ki pa se je s svojo privlačno energijo razširil po vsej Sloveniji. Tako se danes številni rapperji trudijo, da bi njihovo ustvarjanje dobilo prostor v našem medijskem prostoru. Iz Novega mesta prihajajo *Moveknolegment*, katerih je najbolj znani član je pevec *N'toko*, poznan po zelo hitrem rapanju in zanimivem reage stilu. Tipična predstavnika Nove Gorice sta *Da King* in *Valterap*, ki sta oba mojstra freestyle-a, torej rimanja v prostem slogu, iz Murske sobote pa prihajajo *Stekli psi*, ki ustvarjajo zanimivo hibridno obliko hip-hopa, pomešanega z rock in ska glasbo. V Mariboru delujejo *Tekochee kru* in *Emkej*, Velenje pa se lahko pohvali s *Thug Connect* in *Mrigotom*.

Izpostavljeni so le najbolj prepoznavni hip-hoperji iz različnih regij Slovenije, saj bi lahko ob poplavi 'wannabe' rapperjev, ki želijo uspeti na hip-hop sceni, naštevala v nedogled. Razlog za ta pojav tiči predvsem v dostopnosti ustvarjanja oziroma produkcije glasbe, ki jo lahko z malo truda ob pomanjkanju samokritike in posnemanju svetovnih hip-hop zvezdnikov vsak posameznik že brez pravega razumevanja hip-hop kulture ustvarja na svojem računalniku.,.

Da bi lažje odgovorila na vprašanje globalnih vplivov hip-hopa na razvoj slovenskega hip-hopa, se bom po kratki predstavitvi slovenske hip-hop scene, osredotočila na specifične procese oziroma elemente prevzemanja omenjenega žanra, ki mi bodo pomagali pri ugotavljanju, ali se globalno uveljavlja na račun lokalnega ali gre za medsebojno vplivanje obeh pojmov oziroma za t.i. glokalizacijo.

5.2 LOKALNO SPECIFIČEN VZOREC PREVZEMANJA ZNAČILNOSTI HIP-HOP GLASBE

Za poskus identificiranja izvira slovenske hip-hop glasbe in njenih značilnosti se bom oprla na že omenjeno raziskavo Stankovića in na podlagi metode intervjuja podkrepila svoje raziskovanje. Stanković pri svoji analizi izhaja iz »podmene, da so 'avtentične' skupnosti, ki naj bi 'producirale' 'avtentične' glasbene žanre kot 'odraze' resničnega izkustva življenja v teh skupnostih, ideološki konstrukt, pri čemer pa ocenjujemo, da neka temeljna zavezanost vsaj nekaterih glasbenih žanrov vendarle obstaja« (2006, 95).

Kateri so tisti globalni elementi hip-hop glasbe, ki slovenski mladini v njihovem lokalnem okolju nudijo izhodišča za oblikovanje lastnih glasbenih praks? Vsaka lokalna kultura je specifična in tako nekateri značilni elementi, ki so prisotni nekje, v drugem okolju ne

obstajajo. V Franciji sta, kot sem že omenila, na lokalizacijo imela močan vpliv rasna odrinjenost in življenje v getih, kar je ena ključnih značilnosti za nastanek hip-hopa v Ameriki (Huq v Stanković 2006, 95). V Sloveniji pa izrazite rasne odrinjenosti ni, prav tako ne poznamo tipičnih, etnično segregiranih getov in kot meni Stanković, je hip-hop glasba in kultura večinoma značilna za mladino srednjega razreda.

ELEMENTI HIP-HOP GLASBE

Kot v svoji raziskavi ugotavlja Stanković, ko se sprašuje, ali v neki kulturi obstaja specifičen vzorec prevzemanja značilnosti žanra, je hip-hop kultura kompleksna tako po svoji vsebini in zgodovini kot tudi po mnogih pojavnih oblikah, ki jih prevzema. Hip-hop se sicer največkrat povezuje z glasbo, a kot sem že omenila, obsega tudi druge kulturne prakse, med katerimi najbolj izstopajo ples, grafiti, stil oblačenja in specifično vedenje. Stanković se, tako kot to diplomsko delo, osredotoča le na aspekt glasbe kot najbolj razširjene in popularne zvrsti hip-hop kulture (Stanković 2006, 96).

V prejšnjem poglavju že naštetih dejavniki so vplivali na nastanek specifičnih značilnosti in lastnosti hip-hop glasbe. Stanković jih v svoji raziskavi razdeli na dve ravni: prva je glasba kot niz formalnih žanrskih značilnosti, druga pa so njene vsebinske konotacije oziroma značilnosti. Nas pri raziskovanju zanimajo predvsem slednje, saj gre za specifične elemente hip-hop glasbe, ki predstavljajo prepoznavne konotacije tega diverzificiranega žanra in nam bodo služili pri ugotavljanju, na kakšen način poteka prevzemanje žanra v procesu lokalizacije – v našem primeru pri razvoju slovenskega hip-hopa, ki ga preučujemo v tem poglavju.

Ključni elementi hip-hop glasbe, torej so:

- kritičen, protestniški pogled na svet;
- poudarjena lokalna zavezanost (ulica, soseska, četrt, East ali West Coast,..);
- rasna ali etnična izključenost;
- hedonizem (viden v življenjskem stilu in videospotih: privlačne ženske, pijača, zabava, veliki avtomobili, drage obleke,..);
- mačizem, ki se kaže v govorici telesa, preziru do žensk, homoseksualcev in drugih družbenih skupin (Stanković 2006, 97).

Tu dodajam še en ključni element hip-hop glasbe – zunanja podoba oziroma slog (videz in obnašanje). Hip-hoperja se namreč opazi že na daleč. Za mnoge je to nesprejemljiv videz, ki vključuje široke hlače, prevelike majice, superge ali 'piščančke', obvezno kapo in 'bling bling'⁷, za hip-hoperje pa predstavlja obvezno opremo pri izražanju svoje osebnosti, prepričanj in glasbenega stila.

Stanković pri svojem raziskovanju značilnih vzorcev lokalizacije slovenske hip-hop glasbe izbere deset vidnejših hip-hop izvajalcev in na podlagi analize njihovega ustvarjanja ugotavlja, kateri od zgoraj naštetih elementov predstavljajo prepoznavne konotacije tega žanra (Stanković 2006, 98). Med desetimi podanimi primeri, bom izpostavila tri najbolj prepoznavne, medijsko izpostavljene in hkrati zelo različne hip-hoperje/raperje ter iz prepoznavnih konotacij poskušala odgovoriti na vprašanje, ali obstaja možnost globalizacije in neke avtentične slovenske hip-hop glasbe. To so: Ali En, Klemen Klemen in Trkaj. Zakaj ravno te trije predstavniki? Ali En-a enostavno ne gre izpustiti, saj gre za prvega pravega slovenskega predstavnika hip-hopa; Klemen Klemen je veteran na slovenski hip-hop sceni; Trkaj pa je hip-hop glasbo približal širši množici in razbil stereotip raperja kot jeznega, 'čudno' oblečenega in žaljivega posameznika, ki je veljal v splošni javnosti.

Ali Ena velja za začetnika slovenske hip-hop scene, saj je njegov prvenec »Leva scena« prvi glasbeni izdelek, ki je narejen po vzoru globalnih vzorcev in tako lahko govorimo o pravem hip-hop albumu, znan pa je predvsem po svojem izjemno kritičnem pogledu na slovensko družbo. »Kaj pa logika prisvajanja žanra?« se sprašuje Stanković (Stanković 2006, 99). Gre za posnemanje ali ustvarjalno fazo in kateri elementi so nanj najbolj vplivali? Stanković ugotavlja, da gre pri Levi sceni za prisotnost vseh tipičnih elementov hip-hopa: od njegovega videza, izjemno kritičnega pogleda na svet, poudarjanja lastne ozaveščenosti, mačizma do hedonizma (v manjši meri). Glasbo, ki jo ustvarja Ali En, označi za dorečen, a razmeroma standarden hip-hop.

Klemen Klemen, veteran slovenske hip-hop scene, je leta 2000 izdal svoj prvenec »Trnow Stajl« in si zagotovil sloves najbolj provokativnega avtorja. Šel je celo tako daleč, da se je resno zameril Štajerski in tamkajšnjim pripadnikom hip-hop scene – v svojo pesem »Trnow – The Neralič story« je namreč vključil besedilo navijaškega proti-mariborskega grafita. Klemen je bil v Mariboru vse prej kot dobrodošel, zato bi lahko ta konflikt poimenovali 'mini

⁷ 'Piščančki' so zimski čevlji umazano rumene barve. Izraz 'Bling Bling' je prvi uvedel raper Lil' Wayne in v hip-hop slengu pomeni nakit.

East-West Coast vojna', ki pa se na srečo ni končala tragično in tudi ni značilna za našo regijo. Po glasbeni plati gre za standarden hip-hop, v konotativnem smislu pa se Klemen prav tako drži vseh tipičnih elementov hip-hopa. Za razliko od Ali Ena je pri Klemnu izrazito prisotna lokalna ozaveščenost, saj v ljubljanskem slengu ponosno poudarja, da je iz ljubljanskega Trnovega, prav tako pa sta v veliki meri v besedilih v obliki zabave, uživanja drog in seksa prisotna hedonizem in mačizem, kjer se Klemen brez zadržkov posluži žaljivega pristopa (pesem »Keš pičke«).

Kot zadnjega izpostavljam verjetno medijsko najbolj izpostavljenega raperja (poleg Zlatkota), Trkaja. Trkaj je opozoril nase na državnem prvenstvu v freestyle rapu leta 2003, ko si je z N'tokom delil prvo mesto in dokazal, da je pravi mojster prostega sloga. Njegov prvenec »*V času enga diha*« je izšel leta 2004 in se je zaradi svojega 'mehkejšega' in bolj komercialnega stila hitro približal širši javnosti in dosegel večjo popularnost hip-hop glasbe. To je seveda naletelo na številne kritike hip-hop kolegov, saj so menili, da se je 'prodal'. Trkaj pa se na to ni oziral in nadaljeval svojo pot netipičnega raperja. V njegovem delu in podobi namreč ne najdemo uveljavljenih konotativnih elementov žanra, sploh kar se tiče mačizma, hedonizma, poudarjenega lokalizma in njegovega izgleda. Edini prisoten element je kritičen pogled na svet, a kot ugotavlja Stanković, brez pretiranega izpostavljanja lastne ozaveščenosti in kletvic (Stanković 2006, 106). Trkaj torej ni tipičen primer raperja, zanimivo pa je dejstvo, da je prav on širši javnosti približal hip-hop glasbo, kot to prej ni uspelo nikomur – običajno oblečen, artikuliran in študent teologije – bo v javnosti kdaj sprejet 'pravi' raper?

Kot zaključí Stanković, »pri slovenskem hip-hopu ne moremo govoriti o hibridni formi, ki bi nastala na križišču vplivov popularno-glasbenih središč in njihovega z lokalnimi kulturami pogojenega variiranja, saj imamo praviloma opravka s sicer avtorsko izčiščenimi, a vseeno precej zvestimi in neinovativnimi prevzemi zakonitosti žanra« (2006, 110). Toda tu ne gre za neselektivno kopiranje globalnih vzorcev, temveč obstaja selektivno prevzemanje značilnosti žanra, pri katerem najbolj izstopa izrazita kritičnost do družbenega življenja.

Če poskušamo iz podane analize izpeljati zametke glocalizacije, ugotoviti njen obstoj oziroma odgovoriti na naša globalno-lokalna vprašanja, se na nekaterih točkah z njo ne moremo strinjati. Omenjeni elementi žanra so namreč del avtohtone ameriške kulture hip-hopa, ki so se s procesom globalizacije razširili po celem svetu in upravičeno je pričakovati, da jih bodo vsebovale lokalizirane glasbene prakse različnih družb. Vprašanje je le, katere izmed njih in kako jih bodo ponotranjile ter interpretirale. Če se osredotočim na elementa družbene

kritičnosti in lokalne ozaveščenosti, gre za globalni vzorec, ki pa ga vsak raper lokalizira, ko v svojih besedilih kritizira družbene razmere v svoji državi in močno poudarja od kod prihaja (Klemen Klemen – Trnow Stajl, Doša – Iz ulc Lublane) in tako lahko trdim, da gre za obstoj procesa glokalizacije, torej za so-vplivanje globalnih in lokalnih kulturnih vzorcev. Malce drugače je mogoče pri elementih mačizma, hedonizma in zunanje podobe, kjer je večja možnost slepega kopiranja in 'fake-anja' (biti umeten, ne pristen), samo ker se nekaj sliši in vidi 'kul'. Na eni strani pri hop-hopu tako nastopajo tisti, ki rapajo o ženskah, seksu, drogah in govorijo o svojih resničnih izkušnjah, na drugi strani pa t.i. 'fake-arje', ki se pretvarjajo in posnemajo globalne vzorce le zaradi privlačnosti te kulture. Tega se v dokumentarcu 'Veš, poet, svoj dolg' o slovenski hip-hop sceni dotakne tudi priznani producent Žare Pak, ki meni, da gre pri celotni zadevi za imitacijo ameriške kulture in glasbe. Vprašanje je le, v kakšni meri in na kakšen način. Po njegovem mnenju je preveč 'wannabe gangsterjev', ki želijo izpasti nevarni, kot da bi bili sredi ameriških getov, v resnici pa je to, »kot da bi se dva črnca v New Yorku kregala, kdo bolje Na golicu 'užge', ja, noben, kajne?«, saj za razumevanje problematike moraš odraščati v tovrstnem okolju. Težko je govoriti o nekem avtohtonem slovenskem hip-hopu, saj celotna kultura izvira iz Amerike in le tiste, ki so res dobri, razumejo to kulturo in jo uporabijo za svojo lastno izražanje, lahko obravnavamo kot krojilce slovenske hip-hop scene. Večina pa, kot pravi Žare Pak, niso raperji z dušo in le oponašajo: »If you can't make it, fake it« (Veš, poet, svoj dolg?, 2010)⁸.

Kot velik del lokalizacije hip-hop glasbe (če ne celo najpomembnejši) naj omenim še element jezika. Jezik je ključen del nacionalne in kulturne identitete nekega naroda, zato igra tudi veliko vlogo pri preučevanju lokalizacije hip-hop glasbe. Pri preučevanju hip-hopa v Nemčiji in Franciji, je bilo mogoče ugotoviti, da večina raperjev ustvarja v svojem nacionalnem jeziku, saj se s tem lažje poistovetijo in izražajo. Kako pa je pri slovenski hip-hop glasbi? Tudi pri nas lahko rečemo, da gre pri hip-hop glasbi večinoma za uporabo slovenskega jezika, kar da nek dodaten pečat pri razumevanju glasbe kot lokalnega konstrukta in je zaradi tega ne dojemamo le kot nekaj, kar deluje po globalnih vzorcih. Slovenski jezik je bil sicer vedno označen kot zapleten in neprimeren za ustvarjanje glasbe, a pri hip-hopu je lažje ustvarjati v lastnem jeziku, saj gre za izjemno izrazno oziroma samo-izpovedno zvrst, kar pomeni, da bi moral tuj jezik resnično obvladati za pristno izražanje. Novogoriški raper Valterap je mnenja, da je slovenščina eden najboljših jezikov za pisanje besedil, saj lahko vključiš različne metrične oblike vseh poezij: »Slovenščina je odlična, saj dopušča uporabljanje različnih

⁸ Dokumentarec portala Vest.si, dostopen preko <http://rap.vest.si/>.

metričnih oblik. Je bolj zahtevna kot angleščina, a če mi ne bi bila dobra, potem ne bi v njej ustvarjal« (Veš, poet, svoj dolg?, 2010).

Svoje ugotovitve bom v nadaljevanju podkrepila in nadgradila z metodo intervjuja. Izvedla sem tri intervjuje s poznavalci slovenske hip-hop scene, za katere hip-hop predstavlja način življenja. Prvi je Marko Godnjavec – Jizah, urednik radia Študent in predstavnik založbe Nika records, ki velja za največjega strokovnjaka hip-hop glasbe v Sloveniji. Za druga dva intervjuja sem izbrala Došo in Emkeja, dva raperja, ki krojita slovensko hip-hop sceno, prvi je iz Ljubljane, drugi iz Maribora. Na podlagi intervjujev bom poskušala ugotoviti, kako intervjuvanci gledajo na globalno-lokalna vprašanja, ali po njihovem mnenju obstaja avtentična slovenska hip-hop scena ali gre le za posnemanje ameriških vzorcev in prevlado globalnih vplivov oziroma homogenizacijo, ki povzročajo usihanje slovenske glasbene identitete.

5.3 INTERPRETACIJA INTERVJUJEV

V podporo pojasnjevanju predmeta raziskovanja diplomske naloge sem izbrala metodo intervjuja. Izvedla sem tri standardizirane intervjuje s primernimi akterji in poznavalci predmeta raziskovanja – slovenske hip-hop glasbe. Vprašanja sem sestavila vnaprej, intervjuvanci pa so imeli pri snovanju odgovorov proste roke.

Namen intervjujev je izvedeti, kakšno mišljenje imajo intervjuvanci o razvoju slovenske hip-hop glasbe, kako vidijo vpliv globalizacije na ta razvoj in ali lahko sploh govorimo o obstoju avtentične slovenske hip-hop glasbe. Zanimalo me bo tudi njihovo stališče o tem, ali je lahko glasba tako lokalna kot tudi globalna pojem, torej če je mogoče govoriti o obstoju procesa glokalizacije v slovenski hip-hop glasbi ter ali prihaja do čedalje večje kulturne homogenizacije ali lahko še vedno govorimo o kulturnem pluralizmu glasbe.

Kot smo že navedli, so bil izvedeni trije intervjuji, in sicer z Markom Godnjavcem, Vladimirjem Kosovičem in Markom Kocjanom. V nadaljevanju sledi kratka interpretacija intervjujev⁹ in ugotovitve, do katerih so nas pripeljali njihovi odgovori.

⁹ Celotna interpretacija intervjujev se nahaja v prilogah

Marko Godnjavec o vplivih globalizacije meni, da globalizacija s hip-hopom oziroma rapom samim nima bistvene povezave, vsekakor pa je rap v vseh aspektih povezan z amerikanizacijo, a tu gre bolj za t.i. glokalno glasbo. Amerikanizacija je prisotna na vseh poljih popularno-glasbene kulture, zato seveda zavzema velik del slovenske glasbe v splošnem kot tudi slovenskega rapa, saj je rap specifična glasba, izvirajoča iz t.i. geto estetike, katere izvor je zelo ameriški. Doši se zdi ameriški vpliv, ki se je s pomočjo globalizacije prikradel v vse kotičke sveta, problematičen zgolj zaradi standardov, ki jih postavlja z razvojem tehnologije v svetu multimedije, kar se tiče predvsem kakovosti izdelkov glasbene industrije, čemur majhne države, kot je Slovenija, težko sledijo. Marko Kocjan pa na vprašanje o problematičnem globalnem vplivu odgovarja, da je prihodnost slovenske glasbe odvisna predvsem od razgledanosti izvajalcev in njihovih ciljev. Meni, da globalizacija ni nujno slaba stvar, potrebno jo je le pametno in dobro izkoristiti. Napredek in razvoj slovenske glasbene scene sta očitna in k temu je v veliki meri pripomogla ravno globalizacija, tako da ne povzroča problematičnega izginjanja slovenske glasbe. Na vprašanje, ali gre za prevlado globalnih vplivov na lokalno glasbo in posledično za izginjanje slovenske glasbene identitete, Jizah odgovarja, da je specifika slovenske glasbene identitete pri rapu vendarle drugačna kot pri drugih glasbenih zvrsteh. Rap glasba v Sloveniji nikoli ni dobila domovinske pravice niti nima historične vrednosti, saj še vedno velja za glasbo urbanih, mladih, ki svoje identitete še nimajo dodelane. Se pa strinja, da gre pri hip-hop glasbi za neke vrste lokalizacijo, ki skupaj z globalnimi vplivi tvorita proces glokalizacije. Hip-hop je namreč tako kot punk ali metal zmes lokalnih in globalnih elementov, ki delujejo vzajemno in nimajo nikakršne potrebe po spremembi tega delovanja. Doša se prav tako strinja z idejo glokalizacije in meni, da brez globalnega ne bi bilo lokalnega hip-hopa. Njun odnos oziroma prevlada enega nad drugim pa je odvisna od posameznega poslušalca, ki ima v dobi multimedijev in tehnologije prosto izbiro, ali konzumira slovenski ali tuj hip-hop. Po njegovem mnenju tu ne gre za posnemanje ameriškega vzorca, temveč za prevzem hip-hop kulture, ki izvira iz Amerike. Marko Kocjan to prevzemanje globalnih vzorcev in poskuse lokaliziranja vidi v osebnih izpovedih izvajalca, ki so značilne za okolico, v kateri je ta odraščal. Tu gre za nek poskus lokaliziranja, a pomembno je predvsem vprašanje, ali gre za prevzemanje forme ali tudi vsebine. Emkej meni, da 'dobri' prevzemajo le formo in ne vsebine. Strinja se s teorijo pojma glokalizacija, saj meni, da hip-hop glasba kljub temu, da je poznana po celem svetu in gre za globalni pojem, temelji predvsem na lokalnih življenjskih zgodbah posameznikov.

Kar se tiče tehnologije in njenih vplivov na hip-hop glasbo vsi trije menijo, da obstajajo tako pozitivne kot negativne posledice oziroma lastnosti teh vplivov. Marko Godnjavec sicer vidi več negativnih, saj meni, da komercializacija prinaša večino slabih stvari, predvsem pa glasbi odvzema lastni izraz, naboj in čar, ki ob tem, ko pride v igro še denar, prepad še poglobi. S tem pride do poplave »wannabejev«, za kar intervjuvanec krivi vsa socialna omrežja, še bolj pa internet sam, saj na njem lahko vsak objavlja svoje stvari in pride do imaginarne ali realne publike, kar z uličnim izročilom ni bilo mogoče. Ali, kot pravi sam: »Rap v Sloveniji je globalno umrl z internetom« (Veš, poet, svoj dolg?, 2010). Pomembnost in pozitivnost interneta je v hip-hopu izražena le pri arhivskih posnetkih in pri lažjem stiku z glasbo, vse ostalo povzroča le čedalje večjo globalno homogenizacijo. Doša in Emkej se strinjata, da ima tehnologija veliko pozitivnih vplivov, saj vsem omogoča ustvarjanje domačih demo posnetkov, lažjo promocijo in dostopnost glasbe, a hkrati z vsemi obupno slabimi posamezniki, ki se iz napačnih razlogov lotijo hip-hopa, dobrim niža standarde. Tehnologijo in socialna omrežja, do katerih je prišlo v 21. stoletju, je potrebno pametno uporabljati in izkoristiti čim več njihovih potencialov z namenom lastnega napredka, večje prepoznavnosti in uspeha.

Kot glavne elemente prevzemanja globalne prakse in poskuse lokaliziranja hip-hopa v Sloveniji intervjuvanci v prvi vrsti navajajo jezik, družbeno kritičnost in lokalno pripadnost. Zadnja dva sicer predstavljata izvorna elementa ameriškega hip-hopa, toda, ker jih vsaka okolica, mesto ali država interpretira po svoje in glede na svoje okoliščine, lahko govorimo o lokalizaciji oziroma t.i. glokalizaciji.

6 ZAKLJUČEK

Globalizacija je s svojimi pozitivnimi in negativnimi lastnostmi postala del našega vsakdanjega življenja in predstavlja družbeni proces, brez katerega si danes težko predstavljamo delovanje svetovne družbe. Kljub veliki dobrodošlici, ki jo je bil proces globalizacije na začetku deležen, so se kmalu pokazale tudi njegove negativne plati. Med drugim je povzročil čedalje večjo homogenizacijo družbe in pričel ogrožati lokalne kulturne vzorce po svetu. S tem je prišlo do vprašanj o problematični prevladi globalnih vplivov Zahoda. Toda kot smo ugotovili pri našem raziskovanju, ne obstajajo le črno-bele teorije globalizacije in ne gre vedno za prevlado enosmernih kulturnih tokov. Lokalne kulture so namreč avtohtone in samostojne ter imajo sposobnost, da selektivno prevzemajo globalne vzorce in se ne pustijo prevladati. Tako lahko priznam vzajemen in kooperativen globalno-lokalen odnos in s tem obstoj procesa glokalizacije. Uvedba pojma glokalizacija se zdi smiselna, saj gre, čeprav sta si pojma globalno in lokalno na popolnoma različnih straneh, za njuno prepletanje in medsebojno dopolnjevanje, ne pa izključevanje. Tudi hip-hop glasba je izvorno lokalni pojem, ki se je s procesom globalizacije razširil in pridobil globalne vzorce. S tem, ko so ti globalni vzorci dosegli neko lokalno kulturo, je prišlo do ponovne lokalizacije hip-hop glasbe – le, da je ta lokalna kultura selektivno izbrala globalne vzorce in jih integrirala glede na svojo kulturno identiteto. Lahko o glokalizaciji govorimo tudi pri slovenski hip-hop glasbi?

V Sloveniji je do pojava in razvoja hip-hop glasbe prišlo relativno pozno. Do prvih pravih poskusov je sicer že prišlo sredi devetdesetih let z Ali Enom, a pravi razmah je prišel šele po letu 2000. To niti ni preveč nenavadno, glede na to, da gre za zelo majhen trg in za specifično zvrst glasbe, ki se je najbolj približala mladini, pri starejši generaciji in širši javnosti pa največkrat naleti na neodobravanje.

Če ga primerjam s hip-hopom v Ameriki, lahko ugotovim, da slovenski hip-hop nima pravih, avtentičnih pred-dispozicij, ki so botrovale k nastanku hip-hopa v Ameriki, od koder ta tudi izvira. S kulturnimi vzorci, ki so s procesom globalizacije dosegli tudi nas, pa so se postavili temelji, na katerih se je začela razvijati slovenska hip-hop scena. S pridobljenimi podatki lahko sklepam, da je šlo za globalne vplive, ki nam jih je s pomočjo tehnologije posredovala Amerika, od slovenske kulturne identitete pa je bilo nato odvisno, kako bo te globalne vzorce sprejela in interpretirala. Slovenska hip-hop glasba vsebuje tipične elemente globalnega hip-hopa, kot so družbena kritičnost, lokalna pripadnost in hedonizem, ki pa jih je lokalizirala

glede na svojo kulturno in nacionalno identiteto. Velik del procesa lokalizacije pa predstavlja tudi uporaba slovenskega jezika. Tu je viden obstoj procesa glokalizacije, saj gre za vzajemen globalno-lokalen odnos, ki tvori hibridno obliko glasbene zvrsti. Slovenski hip-hop izvajalci so bili priča globalnemu hip-hopu, do katerega so imeli s pomočjo tehnologije omogočen lažji dostop in elemente katerega so nato integrirali in jih uporabili za lastno ustvarjanje in izražanje. Tako so lahko kritizirali obstoječo oblast, razmere v družbi, potožili o svojih problemih in krepili svojo lokalno ozaveščenost.

Prišlo je do t.i. aktivne akulturacije, ki smo jo opredelili v tretjem poglavju. Najprej je šlo za prevzemanje novih kulturnih praks, ki so prevzele mladino, ko pa je ta spoznala, da gre pri hip-hopu za izredno izpovedno sredstvo, se je v proces ustvarjanja vpletla bolj aktivno in pomagala pri oblikovanju svoje lokalne kulturne identitete. Tako tu ne gre za enosmerni tok Zahoda, katerega so povečevali mnogi teoretiki, s katerimi smo se tekom naloge srečali, temveč za preplet globalnih in lokalnih vzorcev, ki skupaj tvorijo novo lokalno kulturno identiteto. Vsaka družba in njena kultura se med seboj razlikujejo, zato bi tu lahko govorila o kulturnem pluralizmu. Vendar pa na tej točki nastopi tehnologija. Razvoj tehnologije in množičnih medijev je namreč v glasbi nasploh (kot tudi v hip-hopu) pripeljal do komercializacije, ta pa je povzročila homogenizacijo svetovne glasbe. Gre za problematiko današnje glasbene industrije, saj sta pomembna zgolj količina in zaslužek, ne pa kakovost in vsebina. Homogenizaciji pa bo na srečo vedno nasprotovala 'underground' hip-hop scena, ki ne priznava komercializacije, se ne pusti spremeniti in deluje po vzorcih avtentične hip-hop kulture.

Pri hip-hop glasbi lahko sledimo trem idealno-tipičnim odzivom na zahodne vplive, ki jih je v svojem preučevanju popularne glasbe izpostavil Nettl, ki sicer priznava prevlado Zahoda, toda lokalnim glasbenim praksam hkrati daje aktivno vlogo pri oblikovanju svoje identitete in novih, hibridnih glasbenih praks. Pri slovenski hip-hop glasbi gre tako najprej za vesternizacijo, ki grozi z uničenjem izvirnega zvoka, a nato sledi t.i. modernizacija, ki predstavlja ohranjanje lokalnih značilnosti z vključevanjem zunanjih globalnih vplivov.

Pri preučevanju razvoja slovenske hip-hop glasbe pa se lahko oprem tudi na v tretjem poglavju predstavljen teoretski okvir, ki lokalne odzive na globalne vplive razdeljuje na tri faze: prevzemanje, posnemanje in ustvarjalno fazo. Za slovensko hip-hop glasbo je najbolj značilna faza prevzemanja in posnemanja, v najbolj avtentičnih hip-hop poskusih pa bi lahko govorili tudi o ustvarjalni fazi. Iz interpretacij intervjujev je razvidno, da imajo intervjuvanci

različno mnenje o tem vprašanju. Jizah zanika obstoj avtentičnega hip-hopa v Sloveniji, Emkej meni, da drugačen hip-hop kot avtentičen sploh ne more obstajati, Doša pa se je postavil v sredino in zagovarja obstoj vzajemnega odnosa med globalnim in lokalnim. S trditvijo, da je tudi v slovenskem hip-hopu možen obstoj procesa glokalizacije, se sicer strinjajo vsi, odvisno je le v kakšni meri. Pravi pripadniki in ustvarjalci hip-hop glasbe namreč posnemajo le formo, ne pa tudi vsebine. Res je, da je tudi vsebina pri hip-hopu nekako vnaprej določena, če se osredotočimo zgolj na njene tipične elemente, toda sposobnost dobrega, lokalnega raperja je, da te globalne vzorce interpretira po svoje in jih lokalizira v skladu s svojo identiteto in okoliščinami.

Kljub vsemu, gre pri slovenski hip-hop glasbi še za zelo mlad pojav, ki je zaživel šele v 21. stoletju in se šele uveljavlja izven okov svojega 'undergrounda'. Scena je bila sicer prisotna že mnogo prej, a njen večji prodor in uspeh žal nista bila možna brez podpore javnosti in mainstreama. Ta sprejema le komerciali prijazne proizvode, zato temu, kar danes vidimo na slovenski glasbeni sceni, ne moremo reči pravi hip-hop. Gre le za še eno mešanico glasbenih zvrsti, ki naj bi prinašale zaslužek. Pravi hip-hop ostaja v undergroundu in lahko bi rekli, da se tam tudi najboljše počuti – navsezadnje, je zato tudi nastal – da kritizira družbo, ne pa da se ji pridruži.

Lahko zaključimo, da smo v sklopu raziskovanja uspeli odgovoriti na naša raziskovalna vprašanja in pridobiti podatke, ki dokazujejo, da lahko pri slovenski hip-hop glasbi govorimo o obstoju glokalizacije in globalnih elementih, ki jih slovenska hip-hop scena selektivno prevzema. O pravi avtentični slovenski hip-hop glasbi je sicer težko govoriti, saj je ta še v razvoju, a definitivno lahko priznam obstoj kakovostnih predstavnikov slovenskega, lokalnega hip-hopa. Tu se odkriva novo področje raziskovanja, ki bi se ga lahko v prihodnosti še lotili, prav tako pa se da še veliko povedati in dodatno raziskati na področju globalnih vplivov, ki s pomočjo tehnologije pomenijo grožnjo vzpostavitve kulturne homogenizacije sveta. Tako kot dobiva globalizacija vedno nove razsežnosti in smo neprestano priče novemu napredku, ki spreminja svet (na slabše ali boljše – to je predmet nadaljnjih raziskav), se tudi slovenski hip-hop ves čas spreminja in razvija, zato bo njegovo stanje morda že čez nekaj let popolnoma drugačno.

7 LITERATURA

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large : cultural dimensions of globalization*. Minneapolis ; London : University of Minnesota Press.
- Beau, Marie-Agnès. 1999. *HipHop and Rap in Europe*. Dostopno prek: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2_chapter08.shtml (13. maj 2011).
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens in Scott Lash. 1994. *Reflexive modernization : politics, tradition and aesthetics in the modern social order*. Stanford (California) : Stanford University Press.
- Beck, Ulrich. 2003. *Kaj je globalizacija? : zmote globalizma – odgovori na globalizacijo*. Ljubljana: Krtina.
- Bennett, Andy, Barry Shank in Jason Toynbee. 2008. *The popular music studies reader*. London ; New York : Routledge.
- Bennett, Andy. 2000. *Popular music and youth culture : music, identity, and place*. Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan.
- Blaukopf, Kurt. 1993. *Glasba v družbenih spremembah: temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana : Škuc : Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Breidenbach, Joanna. 1999. *The Dynamics of Cultural Globalization. The myths of cultural globalization*. Dostopno prek: <http://www.inst.at/studies/collab/breidenb.htm> (15. marec 2011).
- Burnett, Robert. 1996. *The Global Jukebox – The International Music Industry*. London, New York: Routledge.
- Featherstone, Mike, Scott Lash in Roland Robertson. 1995. *Global Modernities*. London: Sage.
- Featherstone, Mike, ur. 1990. *Global culture : nationalism, globalization and modernity : a theory, culture & society special issue*. London (etc): Sage.
- Giddens, Anthony. 2002. *Runaway World: How globalization is reshaping our lives*. London: Profile.
- Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational connections : culture, people, places*. London ; New York : Routledge.
- Hočevar, Marjan in Trček, Franc, ur. 2002. *Glocal localities*. Salzburg : Kulturverlag Polzer.
- Kitwana, Bakari. 2002. *Young Blacks and The Crisis in African-American Culture: The Hip Hop Generation*. New York: BasicCivitas Books.

- Koren, Maša. 2004. *Hip-hop kultura*. Ljubljana: FDV.
- Mlinar Zdravko in Poštrak Milko. 1991. Svetovna homogenizacija in/ali kulturni pluralizem? Rock glasba in narodno kulturno izročilo. *Teorija in praksa* 28 (12): 1363-1375.
- Mlinar, Zdravko. 1994. *Individuacija in globalizacija v prostoru*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- 2001. Krepitev in slabitev moči lokalnih akterjev ter nastajanje in izginjanje lokalnih posebnosti v procesu glokalizacije. *Teorija in praksa* 38 (5): 765-785.
- Murray Forman, Mark Anthony Neal, ur. 2004. *That's the joint! : the hip-hop studies reader*. New York ; London : Routledge.
- Ogbar, Jeffrey. 2007. *Hip-hop revolution : the culture and politics of rap*. Lawrence (Kansas) : University Press of Kansas.
- Radio Študent. 2003. *Slovenski hip hop*. Dostopno prek: <http://www.radiostudent.si/print.php?sid=1125&lang=slovene> (18. april 2011).
- Schwartz, Mark. 1999. Planet Rock: Hip Hip Supa National. V *The Vibe History of Hip-hop*, ur. Alan Light, 361-72. New York: Three Rivers Press.
- Stankovič, Peter, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 1999. *Urbana plemena : subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
- Storey, John. 2008. *Cultural studies and the study of popular culture*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Vest.si. 2010a. *Jizah o internetnih rap senzacijah*. Dostopno prek: <http://rap.vest.si/jizah-o-internetnih-rap-senzacijah/> (18. maj 2011).
- 2010b. *Valterap rap rad rapa v slovenščini*. Dostopno prek: <http://rap.vest.si/valterap-rad-rapa-v-slovenscini/> (9. maj 2011).
- 2010c. *Žare Pak o imitacijah američanov v slovenskem rapu*. Dostopno prek: <http://rap.vest.si/zare-pak-o-imitacijah-americanov-v-slovenskem-rapu/> (9. maj 2011).
- 2011č. *Veš, poet, svoj dolg?*. Ljubljana: Vest.
- Vivian, John. 2005. *The Media of Mass Communication*. Boston [etc.]: Pearson/Allyn & Bacon.
- Waters, Malcolm. 1995. *Globalization*. London: Routledge.

8 PRILOGE

PRILOGA A: Intervju – Marko Godnjavec

1. Se ti zdi ameriški vpliv (amerikanizacija) problematičen za prihodnost slovenske glasbe?
2. Meniš, da gre za prevlado globalnih vplivov na lokalno glasbo in posledično za izginjanje slovenske glasbene identitete?
3. Ali gre pri hip-hopu za posnemanje ameriškega vzorca, ali lahko govorimo o avtentičnem slovenskem hip-hop slogu?
4. V Sloveniji nimamo getov in izrazite rasne izključenosti, ki so v Ameriki in kasneje drugod po svetu, prisostvovali k nastanku hip-hop glasbe. Kaj je potemtakem vplivalo na prevzemanje globalnih vzorcev in poskuse lokaliziranja te subkulture v Sloveniji?
5. O čem (kateri temi) slovenski raperji največkrat repajo in zakaj? Gre pri tem le za posnemanje globalnih vzorcev ali lahko govorimo o avtentičnosti slovenske hip-hop glasbe (če na primer v komadih kritizirajo družbo, stanje v državi, slovensko politiko,...)?
6. Ali lahko hip-hop glasbo razumemo hkrati kot globalen in lokalni pojem (t.i. glocalizacija, ko proces globalizacije in lokalizacije delujeta vzajemno in ne gre za prevlado globalnega nad lokalnim)?
7. Tehnologija je ključno vplivala na razvoj in prepoznavnost hip-hop glasbe. Ali bi njen vpliv označil za nekaj pozitivnega, ali gre zaradi komercializacije in tega, da je hip-hop glasba postala del množične kulture, za nekaj negativnega?
8. V Sloveniji množični mediji še vedno niso najbolj naklonjeni hip-hop glasbi in njenim izvajalcem, razen tistim, ki so očitno bolj skomercializirani. Misliš, da se bo ta odnos, kdaj spremenil?
9. Javnost je namreč veliko bolj naklonjena raperjem, kot so Trkaj, Zlatko, Murat&Jose, ki ne ustrezajo ravno stereotipni podobi raperja. Misliš, da imajo ostali raperji možnost, da jih javnost kdaj sprejme na podoben način, brez da bi morali spremeniti svoj glasbeni stil in pojavo?
10. Katere slovenske hip-hop izvajalce bi izpostavil kot pristne predstavnike hip-hop glasbe, ki predstavljajo upanje za nadaljni obstoj slovenske hip-hop kulture?
11. Socialna omrežja so hip-hop glasbo še bolj približala širši publiki, a povzročila pravo poplavo hip-hop 'wannabe-jev'. Kaj so po tvojem mnenju pozitivne in negativne posledice tega medija in kako bi opisal njegov vpliv?

12. Ali pri hop-hop glasbi še lahko govorimo o kulturnem pluralizmu, ali gre za vse večjo svetovno homogenizacijo glasbe?
13. Poleg Amerike, je imel velik vpliv na razvoj slovenskega hip-hopa tudi Balkan oziroma države bivše Jugoslavije. Zakaj je bil ta balkanski vpliv tako močan in katera država ter njeni elementi hip-hopa so najbolj vplivali na slovensko hip-hop glasbo?
14. Koga od balkanskih raperjev bi izpostavil kot raperja z najmočnejšim vplivom na slovenski hip-hop?
15. Ali je možno, da slovenska hip-hop glasba kdaj prodrla na globalno glasbeno sceno, tako kot je to uspelo Da II Deuce, ko sta se pojavila na soundtracku filma Birthday Girl?
16. Jezik je pomemben del kulturne identitete naroda in s tem tudi element lokalizacije glasbenih praks. Zagovarjaš ustvarjanje hip-hop glasbe v slovenskem jeziku ali bi morali raperji za prodor na mainstream ali globalno glasbeno sceno uporabljati angleški jezik?

PRILOGA B: Intervju – Marko Kocjan, Vladimiri Kosović

1. Se ti zdi ameriški vpliv (amerikanizacija) problematičen za prihodnost slovenske glasbe?
2. Meniš, da gre za prevlado globalnih vplivov na lokalno glasbo in posledično za izginjanje slovenske glasbene identitete?
3. Ali gre pri hip-hopu za posnemanje ameriškega vzorca, ali lahko govorimo o avtentičnem/lokalnem slovenskem hip-hop slogu?
4. V Sloveniji nimamo getov in izrazite rasne izključenosti, ki so v Ameriki in kasneje drugod po svetu, prisostvovali k nastanku hip-hop glasbe. Kaj je potemtakem vplivalo na prevzemanje globalnih vzorcev in poskuse lokaliziranja te subkulture v Sloveniji?
5. Kako so nate, kot raperja, vplivali globalni/ameriški vzorci hip-hop glasbe? Kaj je najbolj vplivalo in še vpliva na tvoje ustvarjanje in stil (globalno in lokalno)?
6. Se ti zdi pomanjkanje avtentičnih, izvornih značilnosti hip-hopa, ki so se razvile na ulicah New Yorka, ovira za razvoj neke pristne slovenske hip-hop glasbene prakse?
7. Hip-hop kultura je, v primerjavi z ameriško, še zelo mlada in lahko rečemo, da je šlo v njenih začetkih za posnemanje izvornih vzorcev, ki nam jih je posredovala globalizacija. V kolikšni meri gre danes še vedno za posnemanje in koliko je dejanskega pristnega ustvarjanja, ki ga lahko razumemo kot del lokalne identitete?

8. Ali lahko hip-hop glasbo razumemo hkrati kot globalen in lokalni pojem (t.i. glocalizacija, ko proces globalizacije in lokalizacije delujeta vzajemno in ne gre za prevlado globalnega nad lokalnim)?
9. Tehnologija je ključno vplivala na razvoj in prepoznavnost hip-hop glasbe. Ali bi njen vpliv označil za nekaj pozitivnega, ali gre zaradi komercializacije in tega, da je hip-hop glasba postala del množične kulture, za nekaj negativnega?
10. Kako je na tvoj glasbeni razvoj in tvoje ustvarjanje vplivala tehnologija in njen razvoj (tehnološki razvoj, modernizacija opreme, pojav interneta in z njo večja dostopnost glasbe,..)?
11. V Sloveniji množični mediji še vedno niso najbolj naklonjeni hip-hop glasbi in njenim izvajalcem, razen tistim, ki so očitno bolj skomercializirani. Misliš, da se bo ta odnos, kdaj spremenil?
12. Javnost je namreč veliko bolj naklonjena raperjem, kot so Trkaj, Zlatko, Murat&Jose, ki ne ustrezajo ravno stereotipni podobi raperja. Misliš, da imajo ostali raperji možnost, da jih javnost kdaj sprejme na podoben način, brez da bi morali spremeniti svoj glasbeni stil in pojavo?
13. Katere slovenske hip-hop izvajalce bi izpostavil kot pristne predstavnike hip-hop glasbe, ki predstavljajo upanje za nadaljni obstoj slovenske hip-hop kulture?
14. Socialna omrežja, kot je Facebook, so hip-hop glasbo še bolj približala širši publiki, a povzročila pravo poplavo hip-hop 'wannabe-jev'. Kaj so po tvojem mnenju pozitivne in negativne posledice tega medija in kako bi opisal njegov vpliv?
15. Ali pri hip-hop glasbi še lahko govorimo o kulturnem pluralizmu, ali gre za vse večjo svetovno homogenizacijo glasbe?
16. Poleg Amerike, je imel velik vpliv na razvoj slovenskega hip-hopa tudi Balkan oziroma države bivše Jugoslavije. Zakaj je bil ta balkanski vpliv tako močan in katera država ter njeni elementi hip-hopa so najbolj vplivali na slovensko hip-hop glasbo?
17. Koga od balkanskih raperjev bi izpostavil kot raperja z najmočnejšim vplivom na slovenski hip-hop?
18. Jezik je pomemben del kulturne identitete naroda in s tem tudi element lokalizacije glasbenih praks. Zagovarjaš ustvarjanje hip-hop glasbe v slovenskem jeziku ali bi morali raperji za prodor na mainstream ali globalno glasbeno sceno uporabljati angleški jezik? Nameravaš kdaj ustvarjati v angleščini?
19. Tipična elementa hip-hop glasbe sta družbena kritičnost in poudarjanje svoje lokalnosti oziroma mesta, od koder raper prihaja. Tudi v tvojih komadih sta pogosto prisotna – Ali gre za vpliv globalnih vzorcev hip-hopa, ali gre enostavno za tvojo potrebo po izražanju tvojega pogleda na svet in našo družbo?

PRILOGA C: Interpretacije intervjujev

a) Intervju z Markom Godnjavcem

Marko Godnjavec – Jizah opravlja veliko število funkcij, vse pa so povezane z glasbo. Je novinar, urednik na radiu Študent, zaposlen je tudi na glasbeni založbi Nika, vse splošni javnosti pa je poznan kot odličen poznavalec in kritik slovenske glasbene scene, predvsem hip-hopa. Jizah je zaradi svojega ostrega jezika in kritičnosti mnogim trn v peti, a ravno zato je verjetno najbolj primeren kandidat za intervju o globalno-lokalnih vplivih na hip-hop.

Marko Godnjavec – Jizah je, kot se zanj spodobi, postregel s kritičnimi in konstruktivnimi odgovori, s katerimi je osvetlil nekaj novih idej in dejstev hip-hopa, predvsem pa je seveda izrazil svoje mišljenje. Po njegovem mnenju globalizacija s hip-hopom oziroma rapom samim nima bistvene povezave, vsekakor pa je rap v vseh aspektih povezan z amerikanizacijo, a tu gre bolj za t.i. globalno glasbo. Amerikanizacija je prisotna na vseh poljih popularno-glasbene kulture, zato seveda zavzema tudi velik del slovenske glasbe v splošnem, kot tudi slovenskega rapa, saj je rap specifična glasba izvirajoča iz t.i. geto estetike, katere izvor je zelo ameriški. Jizah meni, da masovna produkcija in predvsem specifičnost kreacije izvirnega, torej ameriškega rapa, vplivajo na estetsko kreacijo glasbe, ki izgublja borbo z imidžem in marketingom, izjemno pomembnih za zunanjo podobo večine raperjev. In vse to prinaša prevelike odklone od cikličnega rap pojmovanja, kar pa je za kreativnost in drugačne specifikke slovenske rap glasbe vsekakor škodljivo, saj prinaša neizrazno omejenost in vkalupljenost v točno določene tematske sklope ali podlage. Slovenska glasba tako izgublja del svoje specifikke, lastne zvočne slike, kar za prihodnost vsekakor ni ne dobro, ne zanimivo, saj so raperske tematike že sedaj zelo omejene. Na vprašanje, ali gre za prevlado globalnih vplivov na lokalno glasbo in posledično za izginjanje slovenske glasbene identitete, Jizah odgovarja, da je specifika slovenske glasbene identitete pri rapu vendarle drugačna kot pri drugih glasbenih zvrsteh. Rap glasba v Sloveniji nikoli ni dobila domovinske pravice, niti nima historične vrednosti, saj še vedno velja za glasbo urbanih, mladih, ki svoje identitete še nimajo dodelane. Za pravo dožemanje te zvrsti je najprej potrebno nekakšno masovno sprejemanje rapa kot žanra, ki bo imel nato tudi večje možnosti širjenja v različne pore družbe, kjer v večji meri zaznavamo slovensko identiteto. Po drugi strani pa, kot meni Jizah, slovenski rap v splošnem sploh nikoli, z izvzemanjem jezika, ni imel nikakršnih resnejših povezav z našo identiteto, saj vedno rad prezira stereotipe družbe. Iz tega sledi, da se bo slovenska identiteta znotraj rapa verjetno zgradila šele v prihodnjih letih, saj zaenkrat

resnejših vzorčenj oz. samplov s starejšo slovensko glasbo, srečevanj s slovensko tradicijo in drugih specifik slovenske identitete ni zaznati.

Glede vprašanja avtentičnosti, je Jizah mnenja, da avtentičnega slovenskega hiphopa ne najdemo v nobenem elementu hip-hoperske subkulture, iz česar izhaja, da gre doslej (z izjemo Pižamine in njegove uporabe stare slovenščine, slovensko etno tradicijo in vzorčenjem starih slovenskih skladb, kot navede intervjuvanec) za klasično posnemanje ameriških vzorcev, tako v bolj komercialnih vodah, kot v drugačni, bolj predrzni in podtalni drži. Tako se slovenski raperji tematsko od tujih v ničemer bistveno ne razlikujejo. Zapopadajo sorodne tematike in jih obdelujejo na podoben način. Ukvarjajo se s hip-hopom samim, s tem kdo je pravi hip-hoper oz. raper in kdo ni, predvsem pa posegajo na področje socialne, družbene in politične sfere, kar je za tovrstne glasbene zvrsti, ki se ukvarjajo z družbo in angažiranostjo (recimo tudi punk, hardcore) dokaj logično, saj so steber aktivne populacije.

S trditvijo, da sta element geta in element rasne izključenosti prisostvovala k nastanku hip-hop glasbe v Ameriki, se Jizah ne strinja. Trdi, da hip-hop ni nastal zaradi izrazite rasne izključenosti, iskal je le drugačno formo zabave. V večini evropskih držav, kjer je hip-hop močan (Velika Britanija, Češka, Poljska, Nemčija, Francija,...), raperji ne govorijo o težavah geta in rasne izključenosti, ravno tako, o tem več ali manj ne govorijo niti ameriški raperji. Skupne točke iščejo v poziciji slehernika v družbi, se ukvarjajo z družbeno in socialno kritiko ter zabavo, zaradi česar je rap, preden je odšel do točke umeščanja socialnih in družbenih vprašanj v sporočila, tudi nastal. S sorodnimi tematikami pa se ukvarjajo tudi lokalni raperji. Se pa strinja, da gre pri hip-hop glasbi za neke vrste lokalizacijo, ki skupaj z globalnimi vplivi tvorita proces glokalizacije. Hip-hop je namreč, tako kot punk ali metal zmes lokalnih in globalnih elementov, ki delujejo vzajemno in nimajo nikakršne potrebe po spremembi tega delovanja.

Kar se tiče tehnologije in njenih vplivov na hip-hop glasbo, Jizah v tem vidi več negativnih, kot pozitivnih lastnosti, čeprav pravi, da tehnologija s samo komercializacijo hip-hopa ni bistveno povezana, oz. je povezana ravno toliko, kot v drugih glasbenih zvrsteh. Komercializacija seveda prinaša večino slabih stvari, predvsem pa glasbi odvzema lastni izraz, naboj in čar, ki ob tem, ko pride v igro še denar, prepada še poglobi. Rap glasba zaradi različnih finančnih, managerskih, modnih in ostalih smernic izgublja in pred sebe postavlja kup drugih neglasbenih stvari, saj globalno industrijo poleg same glasbe zanimajo še vsi ostali mehanizmi prodajanja, z glasbo mnogokrat povsem nepovezanimi dejavnostmi. Seveda ob

tem glasba postaja bolj masovni produkt in hoče ugajati veliko večji masi, s čimer se premika v vode limitiranosti, uniformiranosti oz. večje ljudskosti in manjše avtentičnosti, samosvojesti ter integritete in odločnosti povedanega. S tem pride do poplave »wannabejev«, za kar Jizah krivi vsa socialna omrežja, še bolj pa internet sam, saj na njem lahko vsak objavlja svoje stvari in pride do imaginarne ali realne publike, česar z uličnim izročilom niso mogli. Vse to je na hip-hop glasbo vplivalo slabo, scena se je razslojila, postala je neenotna, nihče ni več gledal na pravo vrednost izvajalcev. Pomembnost in pozitivnost interneta je v hip-hopu izražena le pri arhivskih posnetkih, pri lažjem stiku z glasbo, vse ostalo so slabe posledice, saj so nekoč do prepoznavnosti pri založnikih, do zaupanja v vlaganje denarja v njih prišli le najbolj potentni izvajalci, ki so vedeli kaj hočejo izraziti, danes pa v samozaložbi lahko vsak izda svoj album. Ravno ta komercialen hip-hop je po njegovem mnenju popolnoma podrejen globalni homogenizaciji, sodeluje z vsem kar diši po komercialnosti in se mnogokrat skriva znotraj drugih, povsem različnih glasbenih form in oblik, kjer zvrst postaja vse manj pomembna.

Pri vprašanju, ali se bo odnos medijev do hip-hopa, kdaj spremenil, glede na to, da slovenski množični mediji še vedno niso najbolj naklonjeni tej zvrsti, Jizah hitro izpodbije besedo »še«, rekoč, da so bili mediji pred desetletjem in več, hip-hopu veliko bolj naklonjeni, kot so mu danes, medijski prostor pa se zdaj samo še oža in vanj prihajajo zgolj raperji, ki so izrazito komercialno naravnani ali pa tisti, ki so na mnogih področjih povsem drugačni. Kot slednja izpostavi Klemna Klemna in N'toka, ki sta po splošnem izrazu nekomercialna, a ju zaradi drugačnosti ogromno vidvamo v drugačnih, odprtih medijih, polnijo strani bolj podkovanih in razgledanih medijev ter novinarjev in ne odgovarjajo na vprašanja, ki skorajda nimajo zveze z njuno glasbo. Prisotni so v resnih in ne rumenih medijih, kjer povečini nastopajo Čukur, Trkaj, Zlatko, Murat & Jose, ki pa, z izjemo Zlatkote, ne ujamejo Klemna ali N'toka pa tudi kakega bolj podtalnega izvajalca (Doša, Tekochee Kru), ki svoje izdelke prodaja bolj interno, bolj zainteresirani publiki, kot komercialni reperji, ki so bolj prisotni na eksterni sceni. Jizah meni, da bodo glasbeniki, ki so v svojem stilu in po povedanem drugačni, vedno prepoznani v določenih poznavalsko/medijskih krogih.

b) Intervju s predstavnikom ljubljanskega hip-hopa – Vladimir Kosović Doša

Vladimir Kosović – Doša, raper in producent, je zapriseženi Ljubljančan, veteran slovenske hip-hop scene, čeprav je šele lansko leto izdal svoj debitantski album »Memento Mori«, ki je hkrati tudi prvi slovenski dvojni hip-hop album. Doša se je slovenskemu občinstvu prvič predstavil v duetu Da II Deuce, v katerem je deloval skupaj z Anžetom Kacafuro. Leta 2000 sta bila s pesmijo »Dost vs mam« uvrščena na prvo slovensko hip-hop kompilacijo »5 Minutes of Fame«, ista pesem pa je pristala tudi na 'soundtracku' filma »Birthday Girl«, v katerem je zaigrala Nicole Kidman. Doša je poznan po svojih osebno izpovednih in družbeno kritičnih tekstih ter močni lokalni pripadnosti.

Doši se zdi ameriški vpliv, ki se je s pomočjo globalizacije prikradel v vse kotičke sveta, problematičen zgolj zaradi standardov, ki jih postavlja z razvojem tehnologije v svetu multimedije, kar se tiče predvsem kakovosti izdelkov glasbene industrije, čemur majhne države, kot je Slovenija, težko sledijo. Kot največji problem za prihodnost glasbe navaja Slovenijo in njene državljane same v kombinaciji s svojo kapaciteto. Predvsem pa je odvisno od vsakega posameznika, ali dopusti prevlado globalnih vplivov, ali jih uporabi v svoj prid in jih interpretira glede na svojo kulturno identiteto. Po njegovem mnenju tu ne grem za posnemanje ameriškega vzorca, temveč za prevzem hip-hop kulture, ki izvira iz Amerike. Njene korenine so, kot pravi, ostale tam, veje pa so segle vse do nas in preko nas naprej po svetu. Vsebina kulture je vplivala na nas, da smo razvili svojo subkulturo in v zadnjih 15. letih, ko lahko govorimo o neki slovenski podobi hip-hopa, je prišlo do nekakšne avtentične glasbene zvrsti, ki se je izoblikovala na podlagi globalnih vzorcev in lokalne identitete.

Kot glavna elementa prevzemanja globalne prakse in poskuse lokaliziranja hip-hopa v Sloveniji, v prvi vrsti navaja narečje oziroma sleng neke okolice, kot drugo pa lokalno pripadnost posameznika tej okolici, mestu, kraju...Materni jezik in hip-hop gresta po njegovem mestu z roko v roki, saj lahko le tako posameznik pristno predstavlja svojo okolico, svoje mišljenje in prepričanja. Za prodor na globalno, 'mainstream' glasbeno sceno pa se mu zdi angleški jezik nujen, čeprav meni, da je prodor slovenskega raperja, ki že doma težko prodre na širšo glasbeno sceno, izjemno zahteven podvig, če ne celo neizvedljiv.

Doša v svoje pesmi poleg elementa lokalne pripadnosti pogosto vplete tudi element družbeno kritičnost, za katera pravi, da gre za vpliv globalnih vzorcev, saj je hip-hop prežet z lokalno zavestjo in družbeno kritičen že sam po sebi. Nastal je namreč ravno zaradi tega, da so lahko družbeno prezrti ljudje izrazili svoja mnenja in opozorili nase ter na probleme svoje okolice.

Poudarja pa, da je pomembno, kako vsak posameznik dane globalne vzorce uporabi, interpretira in lokalizira. »Vsak raper čuti pripadnost svojemu kraju, se sooča s težavami na svoji poti, zato bo najprej spregovoril o tem in ne o globalnih zadevah,« je v intervjuju povedal Doša. Lokalna pripadnost ali patriotizem sta del vsakega naroda in posameznikove zavesti, zato sta tudi osnovni element hip-hopa, kot izjemno osebno-izpovedne zvrsti. Ob vprašanju, ali lahko hip-hop glasbo razumemo hkrati kot globalen in lokalni pojem, ki delujeta vzajemno, Doša odgovarja, da je dejstvo, da brez globalnega ne bi bilo lokalnega hip-hopa. Njun odnos oziroma prevlada enega nad drugim pa je odvisna od posameznega poslušalca, ki ima v dobi multimedijev in tehnologije prosto izbiro, ali konzumira slovenski, ali tuj hip-hop.

Doša razvoj in vpliv tehnologije označi za dvorezen meč. Seveda, ima veliko pozitivnih vplivov, saj vsem omogoča ustvarjanje domačih demo posnetkov, lažjo promocijo in dostopnost glasbe, a hkrati z vsemi obupno slabimi posamezniki, ki se iz napačnih razlogov lotijo hip-hopa, dobrim niža standarde. Tu je še piratstvo glasbe preko interneta, s katerim upada »še tista smešna prodaja albumov v trgovinah«, a je po drugi strani s tem prišla na računalnike marsikaterih posameznikov po Sloveniji in morda tudi v tujini. Posledično lahko zaradi tega hip-hop glasbenik proda kakšno vstopnico več za svoj koncert. Dokler pa bodo mediji in njihovi akterji nastrojani proti hip-hopu in se bodo iz te kulture oziroma glasbe norčevali, možnosti za njen sprejem na mainstream sceno ni. Vsak posameznik si lahko s pomočjo spletnih orodij, kot sta Myspace in Facebook pomaga pri uveljavljanju svojega imena in promociji glasbe, a žal le v krogu te kulture in skupnosti. Kar je velika škoda, pravi Doša, saj bi ravno tej zvrsti lahko pripisali veliko več 'resnosti' in globine, kot marsikateri drugi. Strinja se, da je javnost bolj naklonjena komercialnim izvajalcem, kot sta Trkaj in Zlatko, ki dosežejo širšo javnost, drugi, med kateri spada tudi sam, pa so zaenkrat še preveč 'underground'. O spremembi oziroma prilagoditvi glasbenega in stilskega sloga trgu še ne razmišlja, meni pa, da bi lahko tisti raperji, ki jih je širša javnost sprejela in jim dala možnost, da povedo svoje mnenje, povedali veliko več, dali hip-hop glasbi kredibilnost in globino, ki jo ta premore ter s tem olajšali pot prihajajočim hip-hop izvajalcem.

c) Intervju s predstavnikom mariborskega hip-hopa – Marko Kocjan Emkej

Marko Kocjan – Emkej je član mariborske hip-hop zasedbe Tekochee kru, ki je že nekaj let dejavna na slovenski hip-hop sceni. Leta 2010 se je podal na solo pot in izdal, med hip-hop navdušenci zelo dobro sprejet, debitantski album »Šmorn«, ki ga je uvrstil med bolj prepoznavne predstavnike slovenskega hip-hopa. Emkej je poznan po svojih razgibanih melodijah in tekstih, ki so družbeno kritični in lokalno obarvani.

Emkej je na vprašanje, ali se mu zdi ameriški vpliv, ki ga je povzročila globalizacija, problematičen za prihodnost slovenske glasbe, odgovoril, da je prihodnost slovenske glasbe odvisna predvsem od razgledanosti izvajalcev in njihovih ciljev. Meni, da globalizacija ni nujno slaba stvar, potrebno jo je le pametno in dobro izkoristiti. Napredek in razvoj slovenske glasbene scene sta očitna in k temu je v veliki meri pripomogla ravno globalizacija, tako da ne povzroča problematičnega izginjanja slovenske glasbe. Raper zagovarja dejstvo, da gre pri slovenskem hip-hopu za avtentično glasbeno zvrst in ne za posnemanje ameriških vzorcev. Res je, da sicer obstaja neka dana forma znotraj žanra, ki pa jo vsak posameznik interpretira po svoje, zato lahko govorimo o avtentični glasbi. Strinja se s trditvijo, da na nastanek hip-hopa v Sloveniji nista mogla vplivati ključna elementa ameriškega hip-hopa: geto in rasna izključenost. Prezemanje globalnih vzorcev in poskuse lokaliziranja vidi v osebnih izpovedih izvajalca, ki so značilne za okolico, v kateri je ta odraščal. Tu gre za nek poskus lokaliziranja, a tu je pomembno vprašanje, ali gre za prevzemanje forme, ali tudi vsebine. Emkej meni, da 'dobri' prevzemajo le formo in ne vsebine. Na sceni pa je seveda veliko 'wannabejev', ki le posnemajo ameriške vzorce, ne razumejo smisla celotne kulture in jih ne moremo smatrati za pristne krojilce lokalne identitete. Oziroma, kot se izrazi Emkej: »*Fifty – fifty. Eni smo avtentični, drugi so fifty (50 Cent)*«.

Ob razlagi pojma glocalizacija in vprašanju 'Ali lahko hip-hop glasbo razumemo hkrati kot globalen in lokalni pojem?', se Emkej strinja s teorijo pojma glocalizacija, saj meni, da je hip-hop glasba kljub temu, da je poznana po celem svetu, torej gre za globalni pojem, bazira predvsem na lokalnih življenjskih zgodbah posameznikov. Tudi nanj so vplivali in še vplivajo predvsem začetniki hip-hop gibanja v Ameriki, ki, kot pravi sam, imajo vsaj nekaj pametnega za povedati. Vzorce, ki jih hip-hop kultura izraža in pošilja v svet, so zaznamovali njegovo celotno življenje – vse od hoje, načina govora in razmišljanja. Vplivali so tudi na njegovo glasbeno ustvarjanje, elemente, te vplive hip-hopa pri ustvarjanju interpretira in integrira po

svoje, jih prilagodi svojemu okolju in življenjskim zgodbam, zato tu lahko govorimo o lokalizaciji hip-hopa.

Emkej pri vprašanjih o tehnologiji, množičnih medijih in socialnih omrežjih ter popularizaciji kulture, ki jo povzročajo, priznava, da imajo pozitivne in negativne plati. Pozitivni sta definitivno večja prepoznavnost in lažja dostopnost glasbe, negativna pa predvsem poplava 'wannabejev' in uporaba glasbe zaradi želje po uspehu in prepoznavnosti. Tehnologijo in socialna omrežja, do katerih je prišlo v 21. stoletju, je potrebno pametno uporabljati in izkoristiti čim več njihovih potencialov, z namenom lastnega napredka, večje prepoznavnosti in uspeha. S pojavom globalizacije so velik vpliv pridobili tudi množični mediji, Emkej za slovenske medije pravi, da niso ravno najbolj naklonjeni hip-hop kulturi, razen če gre za bolj skomercializirano različico te zvrsti. Na vprašanje, ali se bo ta odnos kdaj spremenil, pesimistično odgovori, da verjetno bolj težko. Javnost je namreč na splošno bolj naklonjena komercialnim izdelkom, ne glede na zvrst in področje. Meni pa, da se z razvojem tehnologije nimamo ničesar za bati, saj je internet spremenil dožemanje medijev in ukinil nepotrebne posrednike, ki so zavirali razvoj hip-hop glasbe. S tem je potrdil eno od trditev v diplomskem delu, da je internet glavni medij hip-hopa. Spletni radiji, socialna omrežja,... vse to pripomore k uveljavljanju in prepoznavnosti hip-hopa ter lažji dostopnosti glasbe, ki omogoča, da vsak poslušata tisto, kar želi. Mediji in javnost po njegovo 'forsirajo' bedarije in neakovostne izdelke, ostali, še neveljavljeni raperji pa dobijo priložnost le, če se zadeve lotijo zelo načrtno in sistematično.

Kot je že omenjeno v diplomskem delu, so imele poleg ameriškega na razvoj slovenskega hip-hopa močan vpliv tudi države bivše Jugoslavije. Tudi Emkej jim pripiše veliko vlogo in vpliv na slovenski hip-hop, predvsem zaradi povezanosti in podobnosti, ki si jih delimo zaradi skupne zgodovine. Največji vpliv pripisuje hrvaškemu in srbskemu hip-hopu, malce manjšega pa bosancem, makedoncem in ostalim. Kot posameznika, ki je s svojim stilom, besedili in formo najbolj vplival na slovensko hip-hop sceno, Emkej izpostavi hrvaško-bosanskega raperja Edo Maajko.

Če se vrnemo h ključnim elementom globalnega in lokalnega hip-hopa, Emkej kot pomemben element lokalizacije izpostavi jezik, družbeno kritičnost in lokalno pripadnost. Jezik mu predstavlja formo, ki se lahko spreminja, zato pri svojem ustvarjanju zagovarja tudi uporabo angleškega jezika, ker je vseeno bolj dostopna na globalni trgu. Za tipična elementa slovenskega hip-hopa ima že omenjeno družbeno kritičnost in lokalno zavest, ki sta sicer

izvorna elementa ameriškega hip-hopa, toda, ker jih vsaka okolica, država, mesto interpretira po svoje in glede na svoje okoliščine, lahko govorimo o lokalizaciji oziroma o t.i. glokalizaciji.