

Hip hop v Sloveniji: Ali obstaja lokalno specifičen vzorec prevzemanja značilnosti žanra?

POVZETEK: V Sloveniji že nekaj let obstaja razmeroma močna lokalna hip hop scena, ni pa raziskano, ali gre zgolj za neselektivno kopiranje v svetu uveljavljenih glasbenih in simbolnih referenc ali pa za vsaj relativno izvirno hibridno kulturno formo na križišču globalnih trendov in njihovega lokalnega, kulturno specifičnega prisvajanja. Da bi identificiral izvirnost slovenskega hip hopa, avtor članka analizira deset najpomembnejših slovenskih izvajalcev, pri čemer ugotavlja, da zelo očitnih kulturno specifičnih posebnosti slovenski hip hop v primerjavi z ameriškim vzorom ne kaže. Kljub temu pa ni mogoče govoriti o povsem avtomatičnem kopiranju izvirnika: slovenski izvajalci značilnosti hip hopa kot žanra prevzemajo razmeroma selektivno, praviloma združujoč zgolj glasbene konvencije hip hopa s svet izrazito kritično obravnavajočimi besedili. Konsistentnost tega vzorca morda pomeni zametek pojavljanja prepoznavno hibridne kulturne forme v prihodnosti, trenutno pa kaže predvsem na to, da hip hop v Sloveniji funkcionira v prvi vrsti kot medij konstrukcije tipično kritične subjektivnosti z vsemi njenimi dobrimi in slabimi stranmi.

KLJUČNE BESEDE: hip hop, hibridnost, glasbeni žanr, mladina, lokalno

1 Uvod

V hitro spreminjajočem se svetu popularne glasbe ni veliko stalnic, toda nekaj prav gotovo drži že vse od njenih zametkov v prvih desetletjih 20. stoletja:¹ velik del stilskih inovacij in glasbenih premikov je vedno prihajal iz krogov tistih »drugih«¹ Združenih držav, iz marginalizirane in razen v glasbi slabo vidne skupnosti temnopoltnih Američanov. Jazz, blues, soul, funk, vsi ti in še kakšni drugi »črni«¹ žanri so tako rekoč v vsakem trenutku zgodovine popularne glasbe odločilno zaznamovali svet zvokov, ki so prihajali iz gramofonov in radijskih sprejemnikov, pri čemer je pomenljivo, da tudi danes ni veliko drugače. R&B, soul, »urban«, hip hop in še kateri glasbeni žanri, ki so jih razvili in ki jih pretežno tudi izvajajo temnopoltni Američani, še vedno predstavljajo pomemben, nemara celo najpomembnejši delež glasbenih izrazov, ki so v vrhu svetovnih glasbenih lestvic popularnosti.

1. Kje oziroma kdaj se začenja zgodovina popularne glasbe, je sicer vprašljivo, toda mnogi avtorji se strinjajo, da je to čas okoli prve svetovne vojne (glej Toynebee 2000: xix).

V tem kontekstu bi se bilo seveda zanimivo vprašati, od kod ta vztrajna popularnost glasbenih stilov, vezanih na eno samo, dokaj specifično lokalno kulturo, vendar gre za dilemo, ki presega domet tega relativno kratkega članka. V nadaljevanju nas bo glede na to zanimalo nekaj drugega: na kakšen način se glasba temnopoltih Američanov širi izven meja lokalitete, znotraj katere nastaja, oziroma še konkretnje, kateri so tisti njeni momenti, ki jih glasbeniki in poslušalci izven tega »izvornega« okvira dojemajo kot atraktivne za oblikovanje lastnih glasbenih izrazov oziroma identitet. Gre za to, da je glasba temnopoltih Američanov (denimo kot prepoznaven označevalec simbolnega »drugega«, okoli katerega je mogoče oblikovati različne privlačne opozicijske identitete) zanimiva v celoti? In se v skladu s tem prevzema zelo dosledno in s čim manjšimi vnosi lokalnih posebnosti? Ali pa imamo nasprotno opravka s kakšnim bolj selektivnim prevzemanjem zgolj nekaterih njenih elementov (nekako tako kot je bilo v sedemdesetih letih v Sloveniji s punkom, ko je kapitalizem obsojajočo, vsaj približno proletarsko glasbeno formo iz Anglije prevzela mladina iz različnih slojev in jo ne povsem zvesto originalu uporabila za kritiziranje anomalij domačega socializma)? Če velja slednje, kateri elementi žanra so uporabljeni in na kakšen način pridejo prav v nekem vsaj nekoliko drugačnem okolju? Zanima nas skratka, ali je pri diseminaciji popularnega glasbenega žanra mogoče identificirati kakšno logiko oziroma kakšno pravilnost pri njegovih privzetjih v glasbenih okoljih, ki niso tista, od koder prihaja. Seveda je tudi to raziskovalno vprašanje še vedno zelo široko, tako da ga bomo še zožili v smer empirično vsaj približno preverljivega analitičnega nastavka, in sicer tako, da se bomo osredotočili na en sam žanr, na hip hop, in na eno samo okolje njegovega prevzemanja, na Slovenijo. Več o metodi v nadaljevanju, najprej pa razčistimo z morebitnimi problematičnimi implikacijami tako izostrenega raziskovalnega nastavka.

Iz zgoraj povedanega bi bilo namreč mogoče sklepati, da predpostavljamo obstoj neke konsistentne, zaprte, morda celo »avtentične« skupnosti, ki producira prav tako zaprte in konsistentne, rekli bi celo »čiste« glasbene žanre. Takoj je potrebno poudariti, da nikakor ne: po desetletjih uspešnih dekonstrukcij različnih esencializmov, ki smo jim priča v kulturnih študijah, bi bilo kaj takega ne le nesmiselno, temveč tudi povsem anahronistično. Toda po drugi strani Jason Toybee v svoji knjigi *Delanje popularne glasbe: glasbeniki, ustvarjalnost in institucije* (2000) prepričljivo dokazuje, da kljub vsem upravičenim zadržkom do raznovrstnih esencializmov vendarle ne moremo zanikati dejstva, da mnoge glasbene tradicije gnezdijo v relativno konsistentnih etničnih, rasnih, razrednih in drugih podobnih skupnostih (Toynbee 2000: 110–115). Razumeti je potrebno le to, da tako zasidrani glasbeni žanri niso niti »čisti« niti ne pomenijo homološkega »odraza« družbene teksture, v katero so vpeti, saj so hkrati vedno podvrženi različnim stikom in vplivom iz okolja, ne nazadnje pa tudi vsaj relativno avtonomni logiki estetskega inoviranja in žanrskih premikov. Pri čemer Toynee lucidno ugotavlja, da tu morda ravno logika trga, ki ji sicer zelo radi pripisujemo univerzalizirajoč vpliv na glasbene stile, še najbolj deluje v nasprotni smeri, saj glasbene založbe v primeru, ko je lokalna specifičnost žanra razumljena kot marketinško zanimiva, to značilnost običajno poudarjajo, včasih celo do mere, ki pomeni umetno ustvarjanje novih žanrov (Toybee 2000: 118).

V tem oziru v pričujoči analizi torej izhajamo iz podmene, da so »avtentične« skupnosti, ki naj bi »producirale« »avtentične« glasbene žanre kot »odraze« resničnega izkustva življenja v teh skupnostih, ideološki konstrukt,² pri čemer pa ocenjujemo, da neka temeljna lokalna zavezanost vsaj nekaterih glasbenih žanrov vendarle obstaja. In kakor se seveda strinjamo z Derridajevo ugotovitvijo, da je vsak tekst nomad, sporočilo brez resnične točke izvora in brez možnosti zaprtja njegovega vedno izmuzljivega pomena, po drugi strani že sama formulacija o tekstu (v našem primeru glasbenem žanru), ki potuje, implicira določene premike – ti premiki pa so natanko to, kar nas zanima. Nikakor ne trdimo, da je hip hop, žanr, ki nas v članku zanima, nastal v severnoameriških getih *ex nihilo* kot avtentičen odraz brezperspektivnosti mladih v desetletjih urbanega propada in da je edini »pravi« hip hop tisti iz južnega Bronxa v New Yorku ali Comptona v Los Angelesu, povsem jasno je, da so njegove korenine globoke, raznovrstne in ne nazdanje presenetljivo stare,³ prav tako kot razumemo različne sodobne izpeljave, mešanja, lokalne privzeme in podobno kot povsem enakovredne temu, kar danes velja za »klasko« žanra. Toda ravno zato, ker nas zanima *pot* žanra, logika njegovih transformacij in permutacij, ki se pojavljajo pri različnih prevzemih, vztrajamo pri določeni zgolj navidezno esencialistični izhodiščni podmeni, da je hip hop glasbena forma temnopoltih Američanov. Samo tako je namreč mogoče zgrabiti vsaj delček tiste atraktivne pluralnosti žanra, ki se pojavlja z njegovimi prehodi iz enega okolja v drugo. Navsezadnje govori v prid »krhkemu« in »začasnemu« esencializmu pri razumevanju hip hopa, kot ga želimo opredeliti na tem mestu, tudi danes že klasična definicija tega žanra (glej Toynbee 2000: 114), ki jo najdemo v odmevnem prispevku Tricie Rose »Stil, s katerim se nihče ne zna spoprijeti: politika, stil in postindustrijsko mesto v hip hopu«: »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, 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 1994: 71).

Kateri so torej tisti konstituenti hip hopa, ki nudijo mladim v nekem lokalnem okolju, v našem primeru v slovenskem, relativno oddaljenem od realnosti severnoameriških getov, plodna izhodišča za oblikovanje lastnih glasbenih in identitetnih praks? Vprašanje je še posebej zanimivo, ker v slovenskem primeru očitno odpadejo nekateri očitni elementi, ki se uporabljajo drugje. Rupa Huq denimo poroča, da se v Franciji kot ploden nastavek za oblikovanje lokalizirane hip hop identitete uporablja predvsem močna konotacija rasne odrinjenosti in življenja v getih, ki je prisotna v severnoameriškem hip hopu, ter da kultura hip hopa v Franciji v resnici živi predvsem v rasno segregiranih predmestjih velikih mest (Huq 1999). Tony Mitchell nekaj podobnega ugotavlja tudi za kulturo

2. Več o konceptu avtentičnosti in njegovih ideoloških rabah v popularni glasbi na primer Frith 1983; Coyle in Dolan 1999; Mitchell 1996: 9–11 in 36–39.

3. Na presenetljivo pluralne korenine hip hop kulture opozarjata Cross (1993: 5–64) in Mitchell (1996: 27–33), v tem smislu pa je informativen tudi prispevek Jeffreya Louisa Deckerja "Stanje rapa: čas in prostor v hip hop nacionalizmu" (Decker 1994).

hip hopa v Sydneyju, ki se prav tako razvija predvsem v etnično in raso segregiranih predmestjih (Mitchell 1996: 194). V slovenskem okolju namreč nekaj izrazito raso ali etnično segregiranih getov ni, prav tako pa se tudi zdi, da hip hop glasbo in kulturo prevzema predvsem mladina srednjega razreda. Kakšna je torej logika prevzemanja te globalizirane kulturne forme v slovenskem primeru?

V resnici je raziskovalno vprašanje, ki ga tu postavljamo, precej podobno tistemu, ki ga je oblikoval Tony Mitchell v svoji raziskavi o interakcijah med globalnimi konfiguracijami popularne glasbe in izbranimi lokalnimi glasbenimi scenami (Mitchell 1996: 1). Toda medtem ko Mitchella zanimajo kompleksni procesi interakcij med pretežno anglo-ameriškimi glasbenimi formami in različnimi lokalnimi kulturnimi, socialnimi, političnimi, ekonomskimi in drugimi relevantnimi konteksti ter neogibno hibridne forme, ki v teh interakcijah nastajajo, je nastavek v pričujoči raziskavi manj ambiciozen: zanima nas zgolj vzorec prevzemanja kulturne forme. Ugotoviti želimo, ali gre pri slovenskem hip hopu za linearno prevzemanje stila v celoti ali za kakšne bolj selektivne prevzeme, pri čemer nas v slednjem (načeloma bolj verjetnem) primeru zanima, kateri elementi so prevzeti, na kakšen način in kaj bi to v nekih širših socioloških, politoloških, kulturoloških in drugih podobnih kontekstih lahko pomenilo. Razlog za skromnejši nastavek je seveda omejen domet raziskave, ne nazadnje pa tudi dejstvo, da tisto malo dela, ki je bilo narejeno na temo hip hop kulture v Sloveniji, kaže na to, da stiki med hip hopom iz Združenih držav in našim okoljem (zaenkrat še) niso pripeljali do prepoznavno hibridnih oblik (glej Koren 2004: 59–61).⁴

Da bi odgovorili na postavljeno raziskovalno vprašanje, bomo najprej poskusili identificirati ključne značilnosti hip hopa, nato pa z analizo ključnih del slovenskih izvajalcev preveriti, v kolikšni meri in kakšni obliki se te pojavljajo pri nas.

2 Hip hop

Hip hop kultura je kompleksna, pa ne le po svoji vsebini, referencah, zgodovini, preskokih in podobno, temveč tudi po mnogoterih pojavnih oblikah, ki jih privzema. Običajno hip hop sicer enačimo z glasbo, toda kakor je razvidno že iz zgoraj navedenega citata Tricie Rose, hip hop obsega tudi druge kulturne prakse, najbolj očitno stil oblačenja in gest, pisanje (risanje) grafitov ter ples, ki skupaj z nizom specifičnih vrednot tvorijo prepoznavno držo (glej tudi Koren 2004: 9–28). V Sloveniji so (z izjemo grafitov) njegovi ostali aspekti razmeroma redki, s tem pa analitično tudi razmeroma neuporabni, zato se bomo na tem mestu osredotočili zgolj na glasbo, zavedajoč se sicer, da s tem izgubljam nekaj vsaj potencialno zanimivega materiala, toda upajoč, da bo analiza tega verjetno vendarle najpomembnejšega segmenta hip hop kulture prinesla vsaj nekaj zanimivih izsledkov.

4. To bi sicer moralo biti znano, ampak vseeno: hibridne kulturne forme so v sodobni družboslovni teoriji priljubljene kot dokaz vitalnosti popularne kulture, ki v tem smislu ne učinkuje na način kulturnega imperializma, homogenizirajoč svet v samoumevnosti anglo-ameriških referenc in vrednot, temveč nasprotno producira množico vedno novih atraktivnih kulturnih križanj.

Glasba, torej. Iz razlogov analitične pripravnosti lahko hip hop glasbo, kot nastaja v prostoru izvora, v Združenih državah, obravnavamo na dveh, začasno in zasilno ločenih ravneh: prva je sama glasba kot niz formalnih žanrskih značilnosti, druga pa so njene vsebinske konotacije. Kar se tiče prvega, lahko rečemo, da je za hip hop, kolikor je sploh mogoče identificirati kakšne njegove vsaj približno skupne muzikološke imenovalce, značilno naslednje:

1. poudarjena ritmičnost,
2. instrumentalni minimalizem (prevladujejo bobni – običajno sicer ne pravi –, bas in vokal(i), ostali instrumenti se praviloma pojavljajo bolj redko, večinoma kot bolj ko ne atmosferski dodatki),
3. pogosta uporaba samplov,
4. relativno kompleksni ritmi (bobni so praviloma elektronsko sprogramirani),
5. razmeroma dolge skladbe (vsekakor čez uveljavljen »pop standard« dveh do treh minut),
6. deklamatorne linije vokala,
7. odsotnost harmonske napetosti v skladbi (refreni – če sploh so – so običajno v istem ključu kot kitica) in
8. nekoliko »funky« oziroma »duby« senzibilnost ritmov, ki so kljub svoji zgoraj omenjeni kompleksnosti praviloma v štiričetrtinskem taktu.

Pri drugem vidiku, razbiranju »barthesovskih« konotacij glasbe, smo na še bolj spolzkih tleh, toda kljub temu lahko tvegamo in zapišemo, da hip hop glasba (zlasti rap) konotira:

1. izrazito kritičen, protestniški pogled na svet, običajno v obliki »kričavega poudarjanja lastne ozaveščenosti« (*boastful self-awareness*) (Gilroy v Mitchell 1996: 36);
2. poudarjeno lokalno zavezanost (ulica, soseska, četrt, (zahodna ali vzhodna) obala ipd.);
3. pričanje⁵ o izkustvu rasne ali etnične izključenosti, neredko artikulirano kot »ozaveščena rasna pedagogika« (prav tam: 23);
4. hedonizem (lepo razviden v mnogih videospotih, kjer prevladujejo uveljavljeni vizualni označevalci uživanja – privlačne ženske, pijača, zabava, veliki avtomobili, drage obeke itd.) in
5. mačizem, ki se neredko kaže v poudarjeno »moški« govoricu telesa, preziru do žensk, homoseksualcev itd.

Seveda se ti elementi ne pojavljajo povsod in vedno. Paul Gilroy denimo opozarja, da izrazito lokaliziranemu temnopoltemu nacionalizmu velikega dela hip hopa stoji nasproti smer ameriškega hip hopa, ki jo imenuje »ludistični afrocentrizem«⁶ in ki nasprotno izraža odločno globaliziran temnopoltni nacionalizem, katerega simbolno jedro niso Združene države oziroma (kakršnokoli že) življenje v njih, temveč (mitska)

5. "Bearing witness" v originalni formulaciji, kot jo ponuja James Bernard (Bernard v Mitchell 1996: 36).

6. S skupinami, kot so De La Soul, Jungle Brothers, A Tribe Called Quest ipd.

Etiopija (Gilroy v Mitchell 1996: 23). Bolj kritičen segment hip hopa nadalje pogosto celo eksplicitno nasprotuje dominantnemu hedonizmu in mačizmu na hip hop sceni, toda na neki zelo osnovni ravni bi naštetih elementi vendarle morali predstavljati prepoznavne konotacije tega sicer zelo diverzificiranega in pisanega žanra.

Da bi razbrali morebitni vzorec prisvajanja glasbene forme v našem okolju, bomo pri desetih vidnejših slovenskih izvajalcih (do trenutka analize – julija 2005) ugotavljali, na kakšen način se našete značilnosti pojavljajo v njihovem delu. Izvajalce, ki jih tu izpostavljamo kot ključne predstavnike slovenskega hip hopa, smo izbrali po nekoliko subjektivni oceni njihovega pomena oziroma njihove odmevnosti (z blago pristranskostjo v korist novejših izdaj), toda v primeru, ko na voljo ni bolj objektivnih kazalnikov, iz katerih bi bilo mogoče izhajati ali pa bi ti vzorec krivili v smer zgolj nekih segmentov žanra (popularnih, denimo, če bi izhajali iz kriterija prodajnosti),⁷ zelo drugače niti ne gre. Ker pa je slovenska scena relativno transparentna, kakšnih velikih brc v temo verjetno ne bo. Izvajalci in njihove plošče, ki jih bomo analizirali, so:

1. Ali En: *Leva scena* (1994, Mačjidisk) in *Smetana za frende* (1999, Forza Cheeba Network),
2. Klemen Klemen: *Trnow stajl* (2000, Nika) in *Hipnoza* (2003, RapNika),
3. 6 Pack Čukur: *Ne se čudit* (2001, Menart) in *Keramičarska lirika* (2003, Menart),
4. Murat in Jose: *V besedi je moč* (2002, T3S/Multimedia),
5. N'toko: *Cesarjeva nova podoba* (2003, RapNika) in *Dobrodelni koncert ob koncu sveta* (2005, RapNika),
6. Plan B: *Čarovniki* (2003, Nika),
7. Kosta: *Riihlah* (2002, Monkibo/Bonus (doma napečena plošča, dostopna tudi na internetu)), *B.I.Z.* (2003, Matrix Musik) in *Delo na črno* EP (2004, samozaložba),
8. Trkaj: *V času enga diha* (2004, RapNika),
9. Kocka: *Alea acta est* (2004, White Nigga) in
10. Samo Boris: *Pasivna oblika glagola biti* (EP) (2004, samozaložba).

3 Analiza primerov

Poglejmo torej, kaj bi se dalo razbrati pri izpostavljenih primerih. Na tem mestu morda le še opozorilo, da bo vrstni red predstavitev vsaj približno sledil kronološki logiki pojavljanja izvajalcev in da v analizo nismo vključili verjetno prve odmevne slovenske hip hop zasedbe Košir Rap Teama oziroma njegovega naslednika, Pasjega kartela. Razlog za slednje je, da ta zasedba med »resnimi«⁸ pripadniki slovenske hip hop kulture nikoli ni veljala kot »pravi«⁸ hip hop.

7. Tudi ta kriterij v času, ko si mladi glasbo v glavnem kopirajo na računalnikih (je ne kupujejo), ni ravno objektivni, da ne govorimo o tem, da bi v tej optiki izpadle stvari, ki so popularne, a zaradi nekonvencionalnih postopkov produkcije in distribucije niso zabeležene na lestvicah prodajnosti.

3.1 Ali En: *Leva scena in Smetana za frende*

Ali En je prva »prava« hip hop zvezda v Sloveniji. Njegov prvenec *Leva scena* se je prodal v trikratni zlati nakladi (več kot 15.000 izvodov), kar je za slovenske razmere izjemen uspeh, k avtorjevi popularnosti pa ni pripomoglo zgolj dejstvo, da je v tem prostoru naredil prvi izdelek, ki je v celoti in konsistentno skladen z uveljavljenimi hip hop parametri, temveč tudi to, da je bila *Leva scena* izredno provokativna: Ali En v pravi raperski maniri kritizira vse okoli sebe, predvsem pa različne »neavtentične« drže posameznikov širom družbenega spektra, najbolj pa je seveda ugriznil njegov *dis* (brezkompromisna kritika)⁸ celotne slovenske glasbene scene v naslovni skladbi:

(...) za tako sceno k' bi človek samo bruhnu
jaz besede mam tri: hvala, fuck you!

(Ali En: »Leva scena«; *Leva scena* (Mačjidisk, 1994))

Alijeva druga plošča, *Smetana za frende* iz leta 1999, je predstavljala vrnitev legende, ki so jo medtem mnogi že odpisali (Ali je v vmesnem obdobju padel v drogo), vendar plošča ni več v enoznačno hip hop smeri, tako da se je takrat kljub njeni sicer nesporni kvaliteti od izvajalca odvrnil precejšen del hip hop občinstva. To še toliko bolj velja za njegovi naslednji plošči, *Red'a red* (2003) in *D'rap* (2004), ki sta od hip hopa resnično že precej daleč in ki ju v tem smislu v tej majhni raziskavi niti ne bomo analizirali.⁹

Toliko za uvod; kaj pa logika prisvajanja žanra? Če se omejimo predvsem na *Levo sceno*, ki je od omenjenih plošč edina v ožjem hip hop stilu, lahko ugotovimo, da gre v glasbenem smislu za sicer avtorsko izostren in prepoznaven, vendarle pa razmeroma klasičen hip hop. Vse od v drugem poglavju izpostavljenih značilnosti hip hop glasbe kot žanra lahko takoj najdemo tudi na tej plošči, nekoliko bolj svojska poudarka sta morda le razmeroma velik delež živih (in ne elektronsko reproduciranih) inštrumentov ter za spoznanje nadstandardno število funky groove skladb. V prid ugotovitvi o »klasično« hip hop dimenzijah albuma gre tudi oblikovanje ovitka, ki se resda spogleduje z malo bolj »arty« oziroma skejterskimi konvencijami (nenavadni koti fotografij, ki so priložene, uporaba *fisheye* objektiva, monokromatskost z odtenkom temnoomodre), toda vse ostalo je povsem standardno: slike Alija v tipično hip hop opravi, izrazito urban milje fotografij, same skejterske konvencije pa so na svoj način tudi tradicionalno blizu hip hopu. Nekoliko drugače pa je na ravni pomenov, konotacij. Od vseh značilnosti, ki so bile identificirane kot prepoznavne za hip hop, je mogoče na *Levi sceni* razbrati predvsem moment poudarjeno kritičnega pogleda na svet, povsem tipično v obliki tega, kar smo izpostavili kot »kričavo poudarjanje lastne ozaveščenosti«, ki se spet za hip hop tipično kaže v avtoritarnem prvoosebni diskurzu besedil, v brezkompromisnem kritiziranju

8. Izhaja iz disrespect. Na hip hop sceni je to uveljavljen izraz, sama praksa *disanja* pa skorajda institucija. Primerjaj <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=dis>.

9. V tej navezi je pomenljivo, da se ti dve plošči sploh ne pojavljata na glavnih slovenskih fanovskih spletnih straneh, ki obravnavajo domačo hip hop produkcijo (glej na primer <http://izbrani.naspletu.com/shhla/> in http://www.hiphopgeneration.net/wp_hh-albumi_slovenski.html.)

vsega možnega z jasno izpostavljeno umeščenostjo avtorja *nad* vsem, kar kritizira. V besedilih je mestoma mogoče razbrati tudi raznovrstne sklice na hedonizem kot način življenja, toda to je manj izrazito. V skladu s tem je mogoče ugotoviti, da je glasba, ki jo predstavlja Ali En na svoji prvi, delno tudi drugi plošči, sicer dorečen, a vendarle razmeroma standarden hip hop, da pa je usklajena s konvencijami žanra na ravni vsebinske sporočilnosti predvsem na točki poudarjeno kritičnega pogleda na svet.

3.2 Klemen Klemen: *Trnow stajl in Hipnoza*

Klemen Klemen je veteran na slovenski hip hop sceni, v devetdesetih letih je sodeloval že pri ploščah Ali Ena in Pasjega kartela, leta 2000 pa je končno izdal tudi svoj prvenec, *Trnow Stajl*. Plošča je bila zelo uspešna, dasiravno ne povsem neproblematična: besedila so ostra in provokativna (nekje v smeri »gangsta« stila rapa),¹⁰ Klemen pa se je tudi do konca in nazaj zameril štajerskim pripadnikom hip hop scene, saj je med svoje verze v pesmi »Trnow – The Neralič story« vključil besedilo navijaškega protimari-borskega grafita. Leta 2003 je sledila druga plošča, *Hipnoza*, s katero je Klemen utrdil svoj sloves enega najbolj profiliranih, hkrati pa tudi najbolj provokativnih avtorjev na slovenski sceni, pri čemer velja poudariti, da ta plošča v zvočnem smislu ostaja zelo blizu prvencu.

Po glasbeni plati je Klemen Klemen relativno konvencionalen: goji prepoznaven, toda precej standarden hip hop stil na sledi Ol' Dirty Bastarda in izdaj houstonske založbe Rap-A-Lot (napo.lee.tano, 2000). V konotativnem smislu pa so stvari bolj zanimive. Podobno kot pri Ali Enu je pri Klemnu namreč mogoče identificirati zelo močno prisotnost »kričavega poudarjanja lastne ozaveščenosti«, spet podobno v obliki avtoritativnega prvoosebnega diskurza, ki kritizira najrazličnejše segmente sveta okoli sebe, ki ga motijo, za razliko od Ali Ena pa so v Klemnovem izrazu prisotne tudi izrazite lokalne reference, hedonizem in mačizem. Obravnavani avtor tako ves čas s ponosom poudarja dejstvo, da je iz Trnovega (četrt v Ljubljani, ki je sicer vse prej kot segregiran geto), na naslovnici prve plošče pa je tudi slikan pred verjetno najbolj prepoznavnim označevalcem Trnovega, trnovsko cerkvijo. Hedonizem je razviden predvsem v besedilih, ki so v tej smeri pogosto osredotočena na zabavo, seks, drogo (vsake nekaj verzov s prijatelji »spohak«¹¹ kakšen »žbe«¹²) in pijačo, pri čemer je zelo očitno, da Klemen – v relativno standardni hip hop maniri – te dobrine visoko ceni.

*Še ga bomo pil,
še ga bomo pil ...*

(Klemen Klemen: »Šnopc II.«, *Hipnoza* (RapNika, 2003))

In končno, mačizem: težko je oceniti, koliko je Klemnovo napihovanje v zvezi z osvajanjem žensk izraz kakšnega bolj problematičnega seksizma, vsekakor pa drži, da mu je veliko do podobe samozavestnega in suverenega mladeniča, ki mu dekleta voljno

10. Na katerega ne nazadnje namiguje tudi oblikovalska rešitev pri njegovi drugi plošči, kjer je na naslovnici Klemen slikan v črni, očitno gangsterski obleki.

11. Pokadi.

12. Zvitek marihuane.

podlegajo. O tem vseskozi pričajo besedila, ki govorijo o nenehnem lovu na »lubice«, ne nazadnje pa tudi dejstvo, da s pridodajanjem umetne hripavosti zavestno barva teksturo svojega glasu v smer neke bolj ali manj klasične (mačistične) močatosti. Od uveljavljenih označevalcev hip hopa, ki smo jih identificirali v prejšnjem poglavju, lahko torej pri Klemnu Klemnu razberemo prav vse, izjema je le tisti, ki smo ga imenovali ozaveščena rasna pedagogika.

3.3 6 Pack Čukur: *Ne se čudit in Keramičarska lirika*

6 Pack Čukur prihaja iz Velenja, mesta, ki je v preteklosti že večkrat izkazalo omembe vredno popularnoglasbeno vitalnost, kljub temu pa je njegov zreli glasbeni izraz na ploščah *Ne se čudit* iz leta 2001 in *Keramičarska lirika* iz 2003 mnoge presenetil. Obe plošči sta bili uspešnici, tako pri kritikih kot pri občinstvu, res pa se je del pravovernih poslušalcev po izidu druge plošče od 6 Packa odvrnil, domnevno zato, ker naj bi bil njen avtor preveč komercialno naravnani oziroma ker sama plošča stilno ni povsem enoznačno v hip hop smeri.

In prisotnost elementov žanra? V glasbenem smislu so skladbe 6 Packa spet relativno avtorsko izčiščen, vseeno pa precej standarden hip hop. Izjema je nekaj skladb z druge plošče, dve (»Trgovina Čakuzzy« in »Zato te nimam rad«) sta precej jazzovsko obarvani, ena (»Jest te nimam rad (feat. Oto Pesner«)) je po atmosferi blizu glasbi Stevieja Wonderja in Marvinja Gayerja iz zgodnjih sedemdesetih let, v skladbi »Hiphop harmonika (feat. Rober Goter)« pa je prisotna tudi – in očitno – harmonika. Toda to so izjeme, vse ostale skladbe so v povsem klasičnem hip hop stilu, ravnokar omenjene pa so tudi – razen »Trgovine Čakuzzy« – kljub nekoliko drugačnim atmosferskim asociacijam v celoti znotraj parametrov žanrskih označevalcev hip hopa (kompleksni štiričetrtinski ritmi, deklamatorni vokal ipd.). Od potencialno zanimivih odstopanj od konvencij žanra velja omeniti še relativno neklasično oblikovanje ovitkov (nič zelo pretresljivega sicer: ovitka zgolj ne gradita na v hip hop glasbi najbolj standardiziranih vizualnih rešitvah) in dejstvo, da je celotna druga plošča odigrana izključno z »živimi« inštrumenti (nobenih vnaprej programiranih zvokov) in da v nobeni od skladb ni uporabljen niti en sample.

Podobno je tudi pri konotacijah. Prisotni sicer niso čisto vsi elementi, ki smo jih postavili kot prepoznavne označevalce žanra, tako kot pri Klemnu Klemnu manjka element rasne pedagogike (v Sloveniji, kjer ni omembe vredne rasne manjšine, sicer povsem razumljivo), vsi ostali pa so. Poglejmo po vrsti. Poudarjanje lastne ozaveščenosti je prisotno v mnogih skladbah, čeprav ne nujno v obliki izrazito kritičnega pogleda na družbeno realnost v okolici, skorajda bi lahko zapisali, da se pri 6 Packu pojavlja predvsem v obliki izpostavljanja nekega splošnega »coola« lastne persone. Kljub temu pa je avtor (vsaj v skladbah) prepričan, da je njegova lirika eno najbolj pristnih pričevanj o »resničnem« življenju, in to ne le na ulici:

*repam 24 ur in sedem dni v tednu
ni treba časopisa brat zato, ker vse ti bom povedu ...*

(6 Pack Čukur: »Ne se čudit«; *Ne se čudit* (Menart, 2001))

Poudarjena lokalna zavezanost se pri 6 Packu kaže v pogostih lokaliziranih (velenjskih) referencah, v narečnih (fonetičnih in leksikalnih) prvinah v njegovih besedilih, ne

nazadnje pa tudi v vztrajnem in ponosnem izpostavljanju dejstva, da prihaja iz Velenja. Tudi hedonizem je stalnica v njegovih besedilih: dekleta, pijača, droga in brezciljno prevažanje po mestu so očitno njegov samoumevni ideal. In mačizem: poslušalec se težko izogne občutku, da 6 Pack dekleta reducira na objekte poteševanja lastne spolne sle, čeprav je vprašanje, ali gre tu za njegov resnični odnos do žensk ali pa zgolj za uklanjanje nekemu splošnemu hip hop »mačo« standardu. Ker pa se pri analizi zadržujemo na manifestni ravni, njegove verze na tem mestu jemljemo resno:

*Oh bejbe zgledaš ok a greš z mano na en
superplayarski koktejl
slekla boš hlačke in majčke slej ko prej če ne pa
pejt pa s svojim kmetom dol se dej*

(6 Pack Čukur: »Šluk šluk«; *Ne se čudit* (Menart, 2001))

Na ploščah 6 Pack Čukurja lahko torej z izjemo rasne pedagogike najdemo prav vse izpostavljene elemente hip hop žanra.

3.4 Murat in Jose: *V besedi je moč*

Leta 2002 sta Ljubljancina Murat in Jose izdala prvenec, ki je prvi v Sloveniji odpeljal hip hop glasbo iz uveljavljenega okvira bolj ali manj ležernega hedonizma in ne ravno poglobljenega kritiziranja vsega, kar pač pride na pamet v trenutku inspiracije, na teren vsaj nekoliko bolj domišljene, ozaveščujoče kritične refleksije. S tem se je odprlo novo polje rab hip hopa, ki so ga, kot bomo videli v nadaljevanju, kmalu naselili tudi nekateri drugi avtorji, po drugi strani pa sta Murat in Jose nekaj svojega ugleda, ki sta ga pridobila z resnimi besedili, izgubila spričo večje marketinško izdelane lastne javne podobe, mnogim pa je šlo v nos tudi to, da se je njuna glasba pojavila v nekem oglasu za ljubljansko županjo Viko Potočnik in da sta sodelovala na kompilacijski plošči *Pet pik in nekaj rapov*, ki je bila propagandna plošča za politično stranko (LDS).

Kot pri drugih do sedaj obravnavanih izvajalcih lahko tudi pri Muratu in Joseu na ožjeglasbeni ravni identificiramo prepoznavne hip hop konvencije, oziroma natančneje, kompetentno avtorsko hip hop glasbo pod vplivom izvajalcev in skupin, kot so Mos Def, Talibo Kweli, Common in The Roots (napo.lee.tano 2002). Je pa plošča *V besedi je moč* v primerjavi z drugimi do tega mesta omenjenimi slovenskimi avtorji precej samosvoja na ravni širših kulturnih konotacij: omenili smo že, da jo namesto običajnih kriticističnih izbruhov k zabavi usmerjenih egov zaznamuje precej resna vsebina. Poglejmo nekoliko natančneje. Ostra in domišljena besedila, usmerjena k resničnim in konkretnim problemom v družbi, vsekakor pomenijo, da je v glasbenem izrazu prisoten element kritično-protestniškega pogleda na svet, delno tudi v obliki »kričavega poudarjanja lastne ozaveščenosti«, dasiravno ne v tako zelo kričavi obliki kot pri drugih do sedaj obravnavanih avtorjih. Zdi se namreč, da Murata in Josea bolj kot sama forma (kritičnost kot taka) zanima kritika v nekem bolj ko ne vsebinskem smislu. O čemer ne nazadnje priča tudi dejstvo, da se avtorja izrazito distancirata od pouličnega diskurza (zelo konvencionalnega označevalca »avtentične« jeze): na plošči ni niti ene same kletvice. Čeprav po drugi strani ohranjata neko relativno (za hip hop) klasično pokroviteljsko pedagoško držo.

*Moja družba se ne deli na naše in druge in jest
nazdravljam s prijatli iz vseh republik bivše Juge.
Zapomn si, ni važn, iz kje nekdo prhaja,
edina stvar, k je važna, je, kaj mu v glavi dogaja.*

(Murat in Jose: »Od ljudi za ljudi«; *V besedi je moč* (T3S/Multimedia, 2002))

To pa je tudi vse. Nobenega od ostalih elementov, ki smo jih identificirali kot prepoznavne označevalce žanra, v njihih skladbah ne najdemo. Poudarjanja lokalne zavezanosti ni, rasne pedagogike prav tako ne, nereflektiran hedonizem in mačizem pa podobno kot v slovenskem hip hopu pogosto nekritično prevzemanje konvencij *gangsta rapa* celo izrazito kritizirata (na primer v skladbah »Alko budalko« in »Včasih se ti kul zdi«). Konec koncev pa je tudi sama plošča postavljena v relativno nestandardno umirjen ovitek, ki sugerira predvsem resnost in razsodnost.

3.5 N'toko: Cesarjeva nova podoba in Dobrodelni koncert ob koncu sveta

Podobno politično korektna kot zgoraj omenjena plošča Murata in Josea sta N'Tokova izdelka *Cesarjeva nova podoba* in *Dobrodelni koncert ob koncu sveta*. N'Toko (umetniško ime Novomeščana Mihe Blažiča) je sicer zaslovel že kot pevec pri funky-crossover zasedbi Moveknowledge, svojo zgodnjo samostojno pot kot MC¹³ pa je maja 2003 kronal z drugo zaporedno zmago na državnem prvenstvu v t. i. *freestyle* rapu, ki mu je prinesla izdajo prve plošče pri novi, za hip hop glasbo specializirani podzaložbi Nike, RapNika. Plošča *Cesarjeva nova podoba* je bila med občinstvom in kritiki sprejeta zelo dobro, prav tako pa tudi njegov naslednji izdelek iz leta 2005, *Dobrodelni koncert ob koncu sveta*, N'toko pa spričo svoje konsistentne kritične drže tudi sicer na slovenski hip hop sceni uživa velik ugled.

N'tokov glasbeni stil je v nekem temeljnem žanrskem smislu brez dvoma hip hop, kot prepoznavna značilnost izstopajo nemara le razmeroma visoka lega njegovega vokala, nadzvočno hitro deklamiranje verzov in predvsem pri drugi plošči občasni funky, jazzy ali rockovski vplivi (izleti). Podobno kot Murat in Jose pa je nekoliko bolj specifičen v oziru splošnejših referenc: tudi te so kilometre daleč od uveljavljenega hedonizma in bolj ko ne zgolj formalnega kriticizma. Tu je sicer potrebno poudariti, da bolj reflektirana kritičnost, ki jo lahko razberemo pri Muratu in Joseu, pa tudi pri N'toku, sama po sebi seveda ni nič nenavadnega ali v celoti odsotnega v svetu hip hop kultur, je pa vendarle dovolj oddaljena od dominantnega vzorca, da jo lahko izpostavimo kot vsaj relativno posebnost. Poglejmo natančneje.

Od identificiranih konotativnih elementov hip hopa je glede na povedano pri N'toku prvi, vseskozi kritičen, »ozaveščen« oziroma protestniški pogled na svet očitno izrazito prisoten. N'toko odločno, s kot britev ostrimi verzi obsoja različne anomalije v svetu (politične manipulacije, korupcijo, nekritično potrošništvo, popularno kulturo, dvojno

13. Težko prevedljivo, ampak recimo: reper (tisti, ki repa (glej <http://en.wikipedia.org/wiki/MC>)).

moralo, slovensko glasbeno sceno itd.), pri čemer je zaznati več kot zgolj občasno spogledovanje s stališči in vrednotami sodobnih gibanj za drugačno globalizacijo.

*Če ljudi uspeš prepričati, da je svoboda = ujetništvo
ti bodo bogato plačali, da vsazga zapreš v celico
Bombardiraj jih s stereotipi, dokler jim ne podležejo
pod kožo zlezejo, idoli na vrhu lestvic gnezdiijo
Standardom ne ustrezajo, vsi ste podpovprečni
glavni vir dohodkov so kompleksi iz podzavesti*

(N'toko: »Cesarjeva nova podoba«; *Cesarjeva nova podoba* (RapNika, 2004))

V skladu z izrazito kritičnim značajem N'tokove glasbe sta tudi oblikovalski rešitvi za plošči. Prva je delo znanega ljubljanskega grafitarja Engelsa s prepoznavnim izrazom, podobno kot njegove stvaritve na mestnih zidovih pa tudi ovitek predstavlja klavstrofobično urbano teksturo, kjer agresivni oglasi zelo neposredno namigujejo na bizarno, predvsem pa vampirsko naravo globaliziranega kapitalističnega sveta, druga plošča pa je oblikovana zelo preprosto, na ovitek so zgolj prenesene nekatere N'tokove risbe s svinčnikom, na notranjih straneh pa so prav tako s svinčnikom zapisani njegovi kratki komentarji k skladbam. V drugem primeru N'tokov prepoznavni polemični kritizem sicer ni razviden, toda izrazito preprost ovitek očitno napeljuje na poudarjen protikomercializem, kar pa je povsem v skladu z njegovim siceršnjim sporočilom.

To pa je spet vse; ostali konotativni elementi žanra so poudarjeno odsotni: ni lokalne zavezanosti, rasne pedagogike prav tako ne, hedonizem in mačizem pa avtor, podobno kot Murat in Jose, eksplicitno problematizira.

3.6 Plan B: Čarovniki

Zasedbo Plan B sestavljata Zme-den in DJ Ej iz Velenja, njun prvenec *Čarovniki* iz leta 2003 pa je načelno kot celota sicer korekten, toda hkrati od dosedaj obravnavanih plošč morda najmanj izrazit izdelek. Odziv občinstva je bil temu ustrezen – zadržano naklonjen.

Žanrsko je glasba zasedbe tipičen hip hop z vsemi identificiranimi značilnostmi, na ravni kulturnih konotacij pa je izrazito prisotna zgolj poudarjena kritičnost: besedila so praviloma polemična, deklamirana v samozavestnem prvoosebne diskurzu, vendar redko nad ravno nekega bolj ali manj gostilniškega razburjanja nad vsem, kar se dogaja:

*Če nimaš sovražnikov, to postanejo prijatelji.
Eni majo vse in velik jih vse zgubi,
in so vojne, suše pravi pokazatelji,
da neki je narobe, že več je kot očitno!*

(Plan B: »Dobrodošli«; *Čarovniki* (Nika, 2003))

V besedilih¹⁴ je do neke mere mogoče razbrati tudi lokalno zavezanost (pogosto sklicevanje na Velenje), v manjšem obsegu tudi hedonizem, drugih elementov žanra

14. Plošča je vizualno precej neizrazito oblikovana, tako da na tej ravni kakšnih prepoznavnih konotacij ni mogoče identificirati.

pa ni. Kot posebnost izdelka bi sicer bilo mogoče omeniti pogosto omenjanje čaranja, magije in podobnega, čeprav ni jasno, kaj vse skupaj sploh pomeni.

3.7 Kosta: *Riihlah*, *B.I.Z.* in *Delo na črno*

Ljubljčan Kosta je pričel s kariero v hip hop glasbi leta 1998, ko je skupaj z Brodijem in Samo Borisom ustanovil skupino Anonimni, ob ugašanju sicer cenjene skupine pa se je mladi avtor leta 2002 povezal z drum'n'bass DJ-jem, znancem DJ Van Alecom, in začel nastopati kot MC Kosta. Rahla drum'n'bass obarvanost njegovega hip hopa, ki sledi tej navezi, je še dolgo ostala njegova posebnost, že istega leta pa je s producentom elektronske glasbe Markofom tudi izdal prvo ploščo, *Riihlah*. Izdelek je zrel in atraktiven, tako da je pritegnil veliko pozornosti, omeniti pa velja tudi, da gre za prvo pomembnejšo slovensko hip hop izdajo v samozaložbi – avtorja sta ploščo »napekla« doma in jo potem enostavno prodajala »iz nahrbtnika« na različnih hip hop prireditvah (dostopna je bila tudi prek interneta). O uspešnosti izdaje veliko pove dejstvo, da je bila celotna naklada (250 izvodov) razprodana (glej: <http://www.kostamc.com/?view=cv>). Po tem uspehu je Kosta leto kasneje pri založbi Matrix Musik izdal prvo »pravo« ploščo, *B.I.Z.* (Biti izpostavljen zadevi), ki je bila dobro sprejeta tako pri pripadnikih hi-hop scene kot kritikih, leta 2004 pa je sledilo še *Delo na črno*, spet v samozaložbi izdan EP.

V ožjeglasičenem smislu so tudi Kostove skladbe razmeroma blizu uveljavljenim hip hop konvencijam, njihova posebnost so le tisti segmenti, kjer se poznajo (v prvi vrsti pri zvoku in vsaj mestoma za hip hop netipično nalomljenih ritmih) vplivi drum'n'bassa oziroma breakbeat elektronike. Na konotativni ravni je izrazito prisoten predvsem element kritično-protestniškega pogleda na svet, drugi so odsotni, pri čemer pa – razmeroma neobičajno – kritičnih besedil ne spremlja kričavo poudarjanje lastne ozaveščenosti.

*ko fantazije zgorijo, cilji svojo smer zgubijo, generacija X je generacija kiks
in večina nje tlele išče sam še dobr, sam še dobr,
sam še dobr fiks!!!*

(Kosta: »Morm povedat«; *B.I.Z.* (Matrix Musik, 2003))

Kostove plošče skratka predstavljajo zrele in avtorsko nadpovprečno profilirane izdelke, ki se ne uklanjajo klišejem in za katere so – kljub razmeroma predvidljivemu kriticismu – značilna precej inteligentna in inovativna besedila. Atraktivne in samosvoje nastavke pa lahko razberemo tudi pri oblikovanju ovitkov plošč: ker so oblikovalske rešitve precej raznolike, sicer težko identificiramo njihov skupni imenovalec, toda na neki zelo temeljni ravni je to prav gotovo nestandardiziran in reflektiran individualizem.

3.8 Trkaj: *V času enga diha*

N'tokova druga zmaga na državnem prvenstvu v *freestyle* rapu, ki smo jo omenili zgoraj, ni bila povsem čista: v resnici si je prvo mesto delil s Trkajem, perspektivnim mladeničem iz Savskega naselja v Ljubljani, ki je posledično prav tako dobil možnost izdaje svojega prvenca pri založbi Nika. Ta plošča, *V času enga diha*, je sicer izšla nekoliko kasneje od N'tokove, šele leta 2004, bila pa je podobno uspešna, morda med bolj resnimi privrženci žanra le nekoliko manj cenjena. Trkaj je sicer poznan po tem,

da študira teologijo, kar daje njegovemu glasbenemu izrazu določen (vsaj za hip hop) neobičajen eksistencialistično ali na trenutke celo religiozno obarvan značaj, pri čemer to ne velja zgolj za glasbo oziroma besedila: svojo ploščo je denimo promoviral tako, da se je peš odpravil iz Maribora v Ljubljano.

Medtem ko je plošča strogo glasbeno gledano v prepoznavno hip hop smeri – nekoliko izstopajo le nekateri aranžmaji (npr. dodana godala) in opazno čist zvok –, druge, neglasbene elemente njegovega izraza težje povežemo s tistimi značilnostmi, ki smo jih v uvodu izpostavili kot tipične za hip hop. V njegovih besedilih, podobi in oblikovalskih rešitvah na plošči tako ni mogoče razbrati elementov mačizma, pričanja o rasni/etnični izključenosti in hedonizma, tudi poudarjenega lokalizma je zelo malo.¹⁵ Od vseh uveljavljenih konotativnih elementov žanra je pri Trkaju prisoten zgolj kritični pogled na svet, pa še ta praviloma brez v hip hopu tako pogostega vzporednega izpostavljanja lastne ozaveščenosti. Besedila sicer niso vedno družbeno kritična, pojavljajo se tudi bolj osebne pripovedi, toda za hip hop značilne ostrine, ne nazadnje tudi občasnega klišejskega kritizma pri obravnavi družbene resničnosti Trkaju le ne manjka:

Vse, kar vidm okol, je klanje – brat mori že brata.

/.../

Je moderno bit moderen, nov življenjski slog,

čim več naberi za na pot – nova je dieta,

v Gavioliju zadeta, tekmovanje v sekretu,

kdo bo jedu večji del tableta.

Dvajset na večer – sori punca, šele tretje mesto.

(Trkaj: »Odštevanje«; *V času enga diha* (RapNika, 2004))

3.9 Kocka: *Alea acta est*

Kocka so skupina, ki po mnogočem odstopa od standarda slovenskega hip hopa – kolikor ta v najsplošnejših potezah sploh obstaja – in to po dveh pomembnih značilnostih. Prvič, za razliko od ostalih fantje¹⁶ ne prihajajo iz nekega vsaj približno urbanega okolja, temveč iz Kranjske Gore in okolice, skratka, iz precej majhnega kraja, in drugič, njihova glasba, vsaj kolikor je mogoče razbrati z njihove do tega trenutka še edine plošče, leta 2004 izšle *Alea acta est*, je avtorsko izrazito neprofilirana, fantje očitno prežvekujejo neke najbolj stereotipno hip hop obrazce in teme. Ne da bi bili sicer vsi drugi obravnavani izvajalci avtorsko neskončno izbrušeni, toda v primerjavi s Kocko vendarle izkazujejo stopnjo prepoznavne samosvojesti.

Kocka se torej bolj kot vsi ostali slovenski izvajalci držijo v Združenih državah uveljavljenih obrazcev hip hopa in nekoliko podrobnejši sprehod po njihovem izdelku to sliko le potrjuje: glasba je nek splošen hip hop, podobno tudi oblikovanje plošče, v besedilih izražajo standarden, čeprav ne pretirano globok kritizem z jasno podmeno, da so oni sami »nad« vsem tem, da skratka »štekajo«.

15. Več ga je baje v njegovih živih nastopih.

16. Skupino sestavlja šest glasbenikov – zato se tudi imenujejo Kocka (kocka ima šest ploskev).

*Kriminal, ozonska lukna, globalno ogrevanje,
Vojne, bolezni, na koncu pa še onesnaženje,
To so ene od stvari, za katere se mi zdi,
da nas ogrožajo, preprečt' mogl bi jih mi*

(Kocka: »Svet džungle«; *Alea acta est* (White Nigga, 2004))

V besedilih je mogoče razbrati tudi poudarjeno lokalno zavezanost, ki se kaže tako v pogostih omembah Kranjske Gore kot tudi v rabi lokalnega narečja, v skladbi »Asi na vasi« celo do točke samoironiziranja:

*Zato n'kar se z mano zajebavat,
Ker t'm tku poču da t' bo stena še eno dava
In z nogo t'm pršvasov, da ti gvava nav več sk'p stava,
Ma živ Boh te nav več sk'p sestavu!*

(Kocka: »Asi na vasi«; *Alea acta est* (White Nigga, 2004))

Kažeta se tudi hedonizem in mačizem,¹⁷ v skladbi »Beli pigment, črno srce« pa celo pričanje o izkustvu rasne izključenosti, dasiravno (in očitno) ne v prvi osebi.

3.10 Samo Boris: *Pasivna oblika glagola biti*

Plošča zadnjega od obravnavanih avtorjev ni čisto prava plošča po formi, saj je izšla v samozaložbi kot doma napečen CD, ki se prodaja skorajda dobesedno na ulici. Toda ker so takšne poteze danes ne le tehnološko mogoče, temveč tudi načelno privlačne, in ker ne nazadnje pričajo o vitalnosti in o s konvencionalnimi rešitvami neobremenjenem načinu dela vsaj pri segmentu slovenske hip hop scene, jemljemo v analizo kot primer- rek bolj gverilske produkcije tudi to ploščo, pri čemer seveda ni nepomembno, da je *Pasivna oblika glagola biti* tudi sam po sebi povsem koherenten in prepričljiv avtorski izdelek.

Samo Boris je Ljubljčan, na hip hop sceni prisoten od leta 1998, ko je skupaj s Kosto in Brodijem začel delati v skupini Anonimni. Po razpadu Anonimnih je tudi Samo Boris nadaljeval s solo kariero, čakanje na prvenec pa je leta 2004 prekinil z izdajo svojega materiala kar v samozaložbi. Medijske izpostavljenosti je v tem kontekstu seveda manj, je pa bila plošča ugodno sprejeta med poznavalci domače produkcije.¹⁸ Izdelek je v glasbenem smislu dokaj običajen hip hop z občasnimi vložki samplov, ki skladbam dodajajo blago jazzovsko atmosfero, nekoliko bolj izrazito izstopa le relativno slaba produkcija; v ušesa denimo bode razmeroma garažni zvok bobnov in precej neizčiščen zvok vokala. Na ravni drugih označevalcev žanra je pri Samo Borisu izrazito prisoten protestniški pogled na svet z zanimivo posebnostjo, da ne kritizira sveta vsepovprek in nasplošno, temveč naslavlja zelo konkretne probleme, pri čemer se krivcev tudi ne boji imenovati.

17. Slednji zelo očitno v skladbi Sexologija; tu ni prostora, da bi navajali vse primere.

18. Glej <http://rapscena.com/modules/articles/article.php?id=115>.

*Obtožujem Čakarmiša s Kanala A,
za poskus, da bi se z Ekstra in Popstars množica prevarala.*

(Samo Boris: »Mamo«; *Pasivna oblika glagola biti* (samozaložba, 2004))

Borisova besedila so razmeroma kvalitetna, njegov kritični odnos do stvarnosti pa je sicer prisoten v obliki neke vrste pokroviteljsko-pedagoškega diskurza, vendar ne pretirano poudarjeno:

./../ padeš u bed, če ne nabavš hitr najbolj modnih hlač si.

In kaj je s temi bejbami u kopalkah k neki prodajajo,

ma ne mi pol o enakopravnosti spolov,

k da bom kupu izdelk zrd ženske z geni v skladu s trenutnim pojmovanjem lepote,

ma nč ne znajo prod't brez golote.

(Samo Boris: »Zavračam«; *Pasivna oblika glagola biti* (samozaložba, 2004))

Drugih konotativnih elementov žanra ni opaziti, kot dve manjši posebnosti plošče lahko omenimo še razmeroma samosvoje oblikovanje ovitka (risba) in precej pogosto pričanje o umetnosti oziroma hip hopu kot o avtentičnem poslanstvu (npr. skladba »Umetnost«).

4 Vzorec

Kratka analiza izbranih desetih slovenskih hip hop avtorjev kaže, da se logika prevzemanja žanra (globalno gledano) v perifernem ali polperifernem kulturnem okolju precej razlikuje od primera do primera. Da pa pri vsem skupaj ne gre za neko popolno poljubnost, opozarja tabela, kjer so povzeti ključni elementi žanra, kot so bili identificirani na začetku članka, in njihova prisotnost pri obravnavanih izvajalcih. V tabeli so na eni strani nanizani izvajalci, na drugi pa elementi žanra, ki smo jih iskali, pri čemer velja opozoriti, da so različni muzikološki elementi zavedeni pod zgolj eno rubriko, saj je analiza pokazala, da se vsi avtorji precej dosledno držijo splošnejših glasbenih konvencij hip hopa,¹⁹ zaradi večje nazornosti pa sta tudi kategoriji »izrazito prostestniškega pogleda na svet« in spremljajoča oblika »vzporednega kričavega poudarjanja lastne ozaveščenosti« ločeni – izkazalo se je, da se ne pojavljata nujno skupaj. Da bi bila slika bolj razumljiva, je relativna pestrost prisotnosti elementov reducirana na zgolj tri možnosti (zelo, delno ali sploh ne prisoten), kar še bolj poenostavlja že tako poenostavljeno shemo raziskave, vendar se bistveni poudarki s tem ne izgubljajo. Analiza prisotnosti elementov žanra pri desetih najpomembnejših slovenskih hip hop izvajalcih torej kaže naslednje:

19. Izjema je le Ali En s svojima zadnjima ploščama, vendar tu ne gre toliko za to, da bi modificiral katerega od elementov žanra, kot za to, da se je od žanra enostavno odmaknil (v smer elektronske plesne glasbe).

Tabela 1

	Ali En	Klemen Klemen	6 Pack Čukur	Murat in Jose	N'toko	Plan B	Kosta	Trkaj	Kocka	Samo Boris
glasbeni elementi žanra	delno	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo
izrazito kritičen pogled na svet	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo	zelo
kričavo poudarjanje lastne ozaveščenosti	zelo	zelo	zelo	delno	zelo	zelo			zelo	delno
poudarjena lokalna zavezanost		zelo	zelo			delno		delno	zelo	
pričanje o izkustvu rasne izključenosti									delno	
hedonizem	delno	zelo	zelo			delno			zelo	
mačizem		zelo	zelo						zelo	

Kar je mogoče ugotoviti na osnovi tabele, je vsaj v grobem vzorec prevzemanja značilnosti žanra v lokalnem (konkretno slovenskem) okolju: *slovenski hip hop* dokaj konsistentno *pomeni predvsem hip hop glasbo* (z bolj ali manj vsemi njenimi temeljnimi muzikološkimi značilnostmi) *v tesni navezi s svet izrazito kritično obravnavajočimi besedili* (praviloma s poudarjeno avtoritativne ali vsaj zelo samozavestne prvoosebne pozicije), medtem ko so ostali elementi žanra lahko prisotni ali pa ne.

Je to zelo daleč od značilnosti žanra v izvorni, severnoameriški različici? Niti ne, toda medtem ko je – kot že poudarjeno – znotraj vzorca ameriškega hip hopa mogoče identificirati stopnjo variabilnosti tudi pri rabi glasbenih konvencij in ne nazadnje pri kritičnem odnosu do sveta (nekateri hip hop glasbeniki se odkrito spogledujejo s konvencijami drugih glasbenih žanrov, velik del ameriškega hip hopa pa se tudi ne obremenjuje z nenehnim kritiziranjem vseh mogočih družbenih anomalij), je za slovenski hip hop vsaj zaenkrat značilna dokaj konsistentna variabilnost na ravni morebitnega vključevanja drugih elementov žanra, medtem ko relativno ozke hip hop glasbene konvencije v povezavi z izrazito kritičnimi besedili (običajno oddeklamiranimi s podčrtano samozavestne oziroma pokroviteljske pozicije) predstavljajo tako rekoč povsem samoumevno normo oziroma – morda bolje – prepoznaven vzorec.

5 Za zaključek: kaj nam lahko identificirani vzorec pove o vlogi hip hopa v Sloveniji

Kratka analiza desetih pomembnejših slovenskih hip hop glasbenikov oziroma skupin je potrdila izhodiščno podmeno raziskave, da pri slovenskem hip hopu ne moremo govoriti o hibridni formi, ki bi nastala na križišču vplivov popularnoglasbenih središč in njihovega z lokalnimi kulturami pogojenega variiranja, saj imamo praviloma opravka s sicer avtorsko izčiščenimi, a vseeno precej zvestimi in neinovativnimi prevzemi nekih splošnih zakonitosti žanra. Da pa ta odsotnost izvirne, kulturološko, ne nazadnje pa tudi politično zanimive hibridne forme še ne pomeni, da je slovenski hip hop v celoti omejen na povsem neselektivno kopiranje originala, je pokazala natančnejša primerjava prevzetih elementov žanra, iz katere je razvidno, da slovenski izvajalci prevzemajo konvencije hip hopa na *prepoznavno selektiven način*, z vztrajnim kombiniranjem predvsem uveljavljenih glasbenih konvencij žanra z do sveta izrazito kritičnimi besedili (praviloma artikuliranimi v pokroviteljsko-pedagoški prvoosebni formi). To sicer ni velika posebnost, a je vendarle pomenljiva, saj morda pomeni izhodišče za nastanek nečesa še bolj lokalno izostrelega, v zadnji instanci nemara celo analitično vedno privlačne hibridne lokalne variacije žanra.

Toda vprašanje, kaj oziroma ali sploh kaj se bo iz te posebnosti razvilo čez čas, nas tu ne more zanimati. Kar imamo pred sabo, je prepoznaven, vendar ne pretirano izostren vzorec logike prevzemanja elementov žanra in zaenkrat lahko razmišljamo zgolj o tem. Nam lahko torej že ta dokaj splošni vzorec pove kaj vsebinskega o funkcioniranju hip hopa, izvorno ameriškega žanra, v nekem drugačnem, v našem primeru kulturno bolj ali manj polperiferem slovenskem okolju? Morda. Vztrajnost naveze hip hop glasba in kritičen odnos do sveta bi bilo namreč mogoče interpretirati v smislu, da je privlačnost hip hopa za tisti del slovenske mladine, ki posluša hip hop, zlasti v tem, da omogoča oblikovanje oziroma zavzemanje neke suverene, distancirane, a hkrati angažirane drže nasproti svetu, v katerega vstopa. Na splošni ravni mladinske subkulture sicer že desetletja predstavljajo nekaj takšnega, se pravi svojevrsten most med otroštvom in odraslostjo, prek katerega mladi postopoma, predvsem pa kritično in inovativno vstopajo v družbo, toda hip hop se v tem primeru zdi še posebej izrazit v tej smeri: kar mladim ponuja oziroma v kar jih usmerja, je v prvi vrsti *poudarjeno polemična oziroma kritična drža* nasproti svetu. Slovenski hip hop v tem smislu sicer ni zelo izrazita posebnost, nekaj podobnega bi bilo konec koncev mogoče reči tudi za ameriški ali katerikoli drugi hip hop, toda na osnovi pridobljenih podatkov se vendarle zdi, da je za tiste slovenske fante in dekleta, ki poslušajo oziroma izvajajo hip hop, ta glasbena zvrst v resnici privlačna *predvsem* zato, ker jim omogoča zavzemanje prepoznavno kritične drže nasproti svetu nasploh, drže, ki ni toliko usmerjena v problematiziranje konkretnih nepravilnih odnosov moči med različnimi rasami (kot denimo v ZDA, Franciji in verjetno še kje), temveč bolj splošno na kritično obravnavanje najrazličnejših problematičnih segmentov družbenega življenja v vseh mogočih pojavnih oblikah.

Zakaj je tako, je seveda vprašanje, vsaj načelno pa je mogoče ugibati, da ta posebnost izhaja iz tega, da v Sloveniji (podobno kot verjetno v še marsikaterem drugem

kulturno perifernem ali polperifernem okolju) popularnokulturne inovacije, četudi v izvorniku prihajajo z roba družbe, prevzema najprej mladina srednjega razreda, tisti del populacije, skratka, ki ima dovolj kulturnega in finančnega kapitala, da inovacijo najprej sploh opazi, potem pa si njeno prevzemanje lahko tudi privoščiti. V tem smislu bi torej lahko bilo razumljivo, da hip hop v Sloveniji ni prevzet na izvorniku analogen način, se pravi kot medij naslavljanja lokalnih relacij etničnega/rasnega izključevanja (to bi verjetno bil, če bi ga prevzela denimo mlada, praviloma druga generacija priseljencev iz drugih republik bivše Jugoslavije), ampak kot medij izražanja bistveno bolj splošnega negodovanja nad raznovrstnimi problemi človeške družbe nasploh. Da bi to domnevo lahko potrdili, bi se morali opreti na oprijemljive podatke, ti pa so predmet morebitne nadaljnje analize.

ZAHVALA

Avtor se za pomoč pri zbiranju materialov, nasvete in informacije zahvaljuje Urošu Vebru, študentu kulturologije na FDV.

Literatura

- Best, Douglas, in Kellner, Steven (1991): *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. Houndmills: MacMillan Press Ltd.
- Coyle, Michael, in Dolan, Jon (1999): *Modeling authenticity, authenticating commercial models*. V K. J. H. Dettmar in W. Richey, (ur.): *Reading Rock'n'roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*: 17–36. New York: Columbia University Press.
- Cross, Brian (1993): *It's not about a Salary... Rap, race + Resistance in Los Angeles*. London, New York: Verso.
- Decker, Jeffrey L. (1994): *The state of rap: time and place in hip hop nationalism*. V A. Ross in T. Rose (ur.): *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*: 99–121. New York: Routledge.
- Dyson, Michael E. (1993): *Between Apocalypse and Redemption: John Singleton's Boyz n the Hood*. V J. Collins, H. Radner, in A. Preacher Collins, A. (ur.): *Film Theory goes to the Movies*: New York in London: 209–226. London, New York: Routledge.
- Frith, Simon (1983): *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. London: Constable.
- Godnjavec, Marko (2003): 'Slovenski hip hop'.
- Dostopno prek: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=1125> (november 2005)
- Hollinger, Robert (1994): *Postmodernism and the Social Sciences*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Huq, Rupa (1999): *Living in France; the parallel universe of Hexagonal pop*. V A. Blake (ur.): *Living Through Pop*: 131–145. London: Routledge.
- Koren, Maša (2004): *Hip hop kultura*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Mitchell, Tony (1996): *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press.
- napo.lee.tano (2000): 'Klemen Klemen: Trnow stajl', *Mladina* (43). Dostopno prek: <http://www.mladina.si/tehdnik/200043/clanek/plosce-01/> (marec 2005).

- napo.lee.tano (2002): 'Murat & Jose: V besedi je moč', Mladina (29). Dostopno prek: <http://www.mladina.si/tehdnik/200229/clanek/plosce-01/> (marec 2005).
- Rose, Tricia (1994): A style nobody can deal with: politics, syle and the postindustrial city in hip hop. V A. Ross in T. Rose (ur.): Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture: 122–144. New York: Routledge.
- Toynbee, Jason (2000): Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions. London: Arnold.
- T. Š. (2001): 'Klemen (ne) gre na Štajersko. Cenzura vijoličastih navijačev konkretnejša od RTV', Mladina (4). Dostopno prek: <http://www.mladina.si/tehdnik/200104/clanek/m-klemen/> (marec 2005).

Spletni viri

- [1] Urban dictionary. Dostopno prek: <http://www.urbandictionary.com> (november 2004).
- [2] Wikipedia. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/MC> (januar 2005).
- [3] Domača stran MC Koste. Dostopno prek: <http://www.kostamc.com/?view=cv> (marec 2005).
- [4] Rap scena (Fanovska inernetna stran na temo slovenskega hip hopa). Dostopno prek: <http://rapscena.com/modules/articles/article.php?id=115> (marec 2005).
- [5] Slovenski hip hop lirikalni arhiv. Dostopno prek: <http://izbrani.naspletu.com/shhla/> (julij 2005).
- [6] Hiphop Generation (arhiv podatkov o slovenskih hip hop albumih). Dostopno prek: http://www.hiphopgeneration.net/wp_hh-albumi_slovenski.html (julij 2005).