

JANA BOSANAC
Vinka Jeđuta 1, Zagreb

TRANSKULTURACIJA U GLAZBI: PRIMJER HRVATSKOG HIP HOPA

Članak je proistekao iz osmogodišnjeg terenskog istraživanja u hrvatskim diskoklubovima, na radiopostajama i intervjuima sa članovima hrvatske hip hop scene. Osnovna metoda istraživanja bila je sudioničko promatranje (*participant observation*). Željela sam sagledati kako strana kultura, kao što je američki hip hop, komunicira s domaćom, hrvatskom kulturom, te ustanoviti može li se taj proces nazvati transkulturacijom. Sljedeći je korak bio pronaći elemente hrvatske kulture u novom kulturalnom entitetu nazvanom hrvatski hip hop. U središtu istraživanja je rap kao glazbeni element hip hopa te Zagreb kao najveće urbano središte u Hrvatskoj. Nekim osnovnim aspektima i značajkama transkulturacije analizirala sam elemente hrvatskog rapa kao što su jezik, teme tekstova, *samplovi* i specifični hrvatski hip hop vokabular.

Ključne riječi: hip hop, rap, transkulturacija, Hrvatska

Cilj je ovoga rada predstaviti hip hop te time potaknuti zanimanje hrvatskih (etno)muzikologa i predstavnika drugih struka za istraživanje glazbenih supkultura u Hrvatskoj.¹ Iako one naime postoje već četrdesetak godina kao sastavni dio glazbenog života ne samo urbanih već sve više i ruralnih područja, malo je sustavnih istraživanja njihova života. Ovim sam radom barem djelomično pokušala istražiti jednu od tih supkultura. Drugi je cilj rada konačno institucionaliziranje istraživanja popularne glazbe u Hrvatskoj, i to stoga jer trenutno ne postoji nijedna znanstvena institucija koja bi izričito bila orijentirana na studij popularne glazbe. Na to se nastavlja i područje obrazovanja. Institucionaliziranje studija popularne glazbe u Hrvatskoj smatram preduvjetom da takva istraživanja dosegnu potrebnu znanstvenu razinu.

Pojam američki rap rabim kao istoznačnicu za rap u Sjedinjenim Američkim Državama. Budući da je rap kao glazbeni stil nastao u SAD-u

¹ Članak sažeto predstavlja rezultate istraživanja iz diplomske radnje pod mentorstvom prof. dr. Svanibora Pettana, kojom sam zaključila studij muzikologije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu (Bosanac 2003).

te se ta država smatra njegovom postojbinom, američki rap je samo pojednostavljena formulacija za rap u SAD-u. S druge strane, kao što ću poslije argumentirati, hrvatski rap nije istoznačnica s terminom rap u Hrvatskoj. Naime, formulacijom hrvatski rap želim naglasiti stilske posebnosti rapa u Hrvatskoj u usporedbi s autohtonim američkim rapom. Također želim naglasiti da se koristim terminologijom popularne glazbe koja je potekla iz engleskog jezika. Većinu pojmova upotrebljavam kao tuđice dok sam neke kroatizirala jer se tim oblikom koriste pripadnici popularne kulture u Hrvatskoj.

Terminološko-teorijska pozadina

Intenziviranje dodira među kulturama, koje je u porastu zahvaljujući medijima, a posebice internetu, sve više otežava uočavanje složenih procesa do kojih dolazi njihovim neposrednim doticajem. Složeni procesi pri dodiru dviju kultura koji uzrokuju glazbene promjene u današnjim se antropološkim i etnomuzikološkim studijama nazivaju dvojako: akulturacija i transkulturacija. Pojam akulturacija katkad ima negativne konotacije (usp. Kartomi 1981). Nastao u kolonijalnom razdoblju, u kontekstu istraživanja "primitivnih" kultura, označavao je kulturne dodire između kolonijalista i starosjedilaca, a podrazumijevao je da će starosjeditelji prihvatiti kulturu kolonijalne sile. Upravo zbog toga i zbog nedorečenosti i nejasnoća pri definiranju pojma, današnji ga znanstvenici sve rjeđe upotrebljavaju.

Margaret Kartomi se zalaže za pojam glazbena transkulturacija, za koji tvrdi da je najprihvatljiviji naziv kojim bi se referiralo na "potpune cikluse pozitivnih glazbenih procesa koji se javljaju pri kulturnom dodiru" (Kartomi 1981:233). Gabriele Marranci je usustavio značajke transkulturacione kako ih je opisala Kartomi (usp. Marranci 2003:2):

1. skupina ljudi odabere i koristi se novim glazbenim načelima i pojmovima iz druge glazbene kulture;
2. uzrok zbog kojega započinje i održava se proces glazbene transkulturacione u načelu je izvan glazbeni;
3. proces stvara novi glazbeni stil ili žanr koji određeni broj ljudi prihvaća kao svoj glazbeni identitet;
4. proces se može ponavljati čak i unutar glazbenog stila ili žanra u kojem se već pojavio.

Pojam transkulturacija je uveo kubanski antropolog Fernando Ortiz 1940. godine da bi objasnio složene interakcije glazbenih formi na Kubi. Smatrao je da postojeći termini poput akulturacija, kulturalna razmjena i difuzija nisu adekvatni za tu određenu situaciju jer ne označavaju ništa više od samog prihvatanja druge kulture. Ortiz objašnjava: "Transkulturacija je uzajamni proces kojim se dvije kulture u dodiru upuštaju u sustav izmjenjivanja i prilagođavanja tuđim običajima (...) što rezultira nastankom

nove kulturalne stvarnosti" (Ortiz 2003:1). On izričito naglašava razlike između akulturacije i transkulturacije. Akulturaciju objašnjava kao zatiranje jedne kulture drugom, dok transkulturaciju shvaća kao način kako prihvaćamo i prilagođavamo elemente druge kulture te kako se pri interakciji obje kulture mijenjaju. Sve što nastaje pri interakciji je promijenjeno, ništa ne ostaje isto. Iako je Ortiz točno postavio granicu između pojmova, u kasnijoj se literaturi oni prepleću i katkad čak upotrebljavaju kao istoznačni.

Roger Wallis i Krister Malm razlikuju četiri moguća rezultata procesa pri kulturalnom dodiru (Wallis i Malm 1984:297-302). Među njima je i transkultura, koja je mješavina raznih individualnih kultura s kojima obostrano izmjenjuje kulturalne elemente. "Individualna glazbena kultura preuzima elemente transkulturalne glazbe, ali sve veći broj nacionalnih i lokalnih glazbenih kultura također pridonosi obilježjima transkulturalne glazbe. Riječ je o procesu dvosmjernog optjecaja koji smo nazvali transkulturaciona" (ibid.:301). Dakle, prema Wallisu i Malmu transkulturaciona je očita kad na glazbenike utječu i njihove lokalne kulturalne tradicije i transnacionalni standardi glazbene industrije. Rezultat je lokalna glazba s transnacionalnim primjesama ili transnacionalna glazba s lokalnim primjesama. Oni spominju ulogu glazbene industrije i masovnih medija koji su u današnje vrijeme temeljni posrednici u procesu izmjenjivanja informacija o kulturama. "Procesom transkulturaciona glazba iz međunarodne glazbene industrije može se integrirati s gotovo svim glazbenim kulturama i supkulturama svijeta zbog širenja glazbe masovnim medijima" (ibid.:301).

U urbanim sredinama uočavamo suživot mnogih stilova popularne glazbe. Većina je stigla masovnim medijima i teško da se može izdvojiti jedan koji bismo nazvali dominantnim. Sve se te različite urbane i druge manje kulture često nazivaju supkulturama. Taj je pojam uvriježen u teorijama kulture, a rabi se od sredine 20. stoljeća da bi se opisale manjinske unutar dominantne kulture. Budući da su nositelji tih supkultura često mladi, one se nazivaju i mladenačkim supkulturama (*youth subcultures*) za razliku od roditeljske kulture (*parent culture*).

Kako bismo mogli potpuno sagledati proces transkulturaciona hip hopa u Hrvatskoj, moramo se u prvome redu upoznati sa značajkama američkog hip hopa, ali i hrvatskim kontekstom, odnosno odgovoriti na nekoliko važnih pitanja: kako je hip hop stigao u Hrvatsku, što on ovdje znači svojim pripadnicima, koliko je prihvaćen, utjecajan i znači li im nešto više od puke zabave?

Hip hop

Nastanak, povijest i pravci hip hop kulture u Sjedinjenim Američkim Državama bitni su za njezino razumijevanje u bilo kojoj državi svijeta, pa tako i u Hrvatskoj. Ova se dosad u nas nesustavno istraživana vrsta

popularne urbane supkulture u samo dvadesetak godina pretvorila u globalnu kulturu koja se može naći u gotovo bilo kojoj urbanoj sredini u svijetu.

Hip hop je zajednički naziv za oblike crnačke urbane umjetnosti nastale kasnih 1970-ih u njujorškoj četvrti Bronx. Mladi Afroamerikanci i Latinoamerikanci, u vrlo nestabilnoj okolini, okruženi nasiljem i uličnim obračunima, "stvorili su alternativne lokalne identitete u modi i jeziku, u uličnim imenima i što je najvažnije u uspostavljanju kvartovskih *crewova* ili *possea*"² (Rose 1994:34). Oni su se međusobno nadmetali za teritorij i status, a status unutar *crewa* bio je jednako važan kao i status *crewa* u zajednici. Nadmetanja između *crewova* nisu uvijek bile tučnjave ili ulične borbe, već i natjecanja u umijećima. Tako su se razvili razni oblici umijeća koje će kasnije zajedno tvoriti urbanu kulturu – hip hop. "Hip hop je stalna borba za status, prestiž i grupno odobravanje" (ibid.:36).

Naziv *hip hop* potječe iz prve pjesme *Rapper's Delight* skupine Sugar Hill Gang. Danas se pod tim nazivom podrazumijeva široki spektar ne samo aktivnosti i umijeća već i način oblačenja, govora, hodanja i razmišljanja. "Premda se termin upotrebljava i kao istoznačnica za rap-produkciju, njegovo je značenje mnogo šire jer podrazumijeva spektar ulične kulture građene na rap-glazbi i oko nje" (Gall 2001:139). No elementi koji se najčešće spominju su *grafiti*, *breakdance*, *DJ-ing*, *beatboxing* i *rap*.³

Rap je najpopularniji i svakako najkomercijalniji element hip hopa. Sama riječ dolazi iz afroameričkog žargona, a znači pričati ili čavrljati (Rockwell 1986:10). Najjednostavnije se definira kao "stil crnačke popularne glazbe koji se sastoji od izvedbe improviziranih rima na ritamsku pratnju" (ibid.:10). Rime izvodi MC (skraćenica od *Master of Ceremony*),⁴ čija je uloga prvotno bila podizanje atmosfere na zabavama. Postupno su izrazi postajali sve složeniji i duži te se razvio novi glazbeni stil. Danas je MC osoba koja uz mikrofon izvodi rime ili poeziju. Improvizacija rima, tzv. *freestyling*, danas nije česta; "rime se prvo zapisuju, [zatim] pamte i recitiraju" (Rose 1994:87).

² Ovi pojmovi pripadaju afroameričkom žargonu, a mogli bi se prevesti jedino hrvatskim mladenačkim žargonom kao ekipa ili škvadra.

³ Umjetnost grafita uključuje "pisanje imena, simbola i slika na javnim fasadama" (Rose 1994:41). Breakdance je afroamerički ples u izvedbi jednog do šest plesača, označuju ga "jedinstveni pokreti na podu (poput vrtnje na glavi, ruci ili leđima), akrobatska majstorstva, mimika i pokreti iz borilačkih vještina" (Norton 1986:289). DJ-ing je vještina usko povezana s nastankom rapa i hip hop kulture općenito; skraćenica od *disc jockey* odnosi se na osobu koja vodi glazbene emisije na radiju, izabire, reproducira i miksa ploče za ples u bilo kojoj prigodi, reproducira, *scratcha*, remiksira i *semplira* diskove kao dio stvaranja nove *live* ili snimljene pjesme. *Beatboxing* uključuje izvođenje ritma ili kreativnog zvuka kao podloge za izvođenje tekstova, samo uz uporabu usta.

⁴ Mogući prijevod: voditelj programa, zabave, događaja.

"Rap spaja književni pojam autorstva s usmeno oblikovanim konstrukcijama misli, izražaja i izvedbi" (ibid.:87). Taj se aspekt najviše očituje u činjenici da reperi⁵ nikad ne izvode tuđe tekstove, odnosno izvode samo one koje su sami napisali. "Mnogi smatraju da su reperi uobraženi, ponosni i arogantni. To je povijesno i sociološki izvorna svrha rapa, uporaba riječi da bi se u društvenoj skupini nametnula i dokazala nadmoć i ekskluzivnost" (Beau 1996:132). "Rap dolazi od potrebe da određena društvena i dobna skupina izrazi svoju stvarnost i bude prepoznata u društvu" (ibid.:130). Teme tekstova danas su vrlo različite, a najčešće su to hvalisanje, ljubav i seks, politika i zabava.

Budući da je svaki govor donekle ritmičan s naglascima na određenim mjestima kako bi bio razumljiviji, potrebno je promotriti i kako se ti naglasci mijenjaju u rap-glazbi. "Rap odstupa od uobičajenih pravila naglašavanja u engleskom jeziku (...) Zvukovi i riječi se prilagođavaju nametnutom ritmu. On nanovo 'melodizira' engleski jezik, dopuštajući visini tona i naglascima da se kreću nezavisno, tako da govor manje slični govoru, a više glazbi" (Szwed 1999:7). Izvođenje rima na ritamsko-glazbenu podlogu javlja se i u nekim drugim glazbenim stilovima. B. Halbscheffel i T. Kneif tvrde da je "rap u biti istodobno naziv za stil i stilsko sredstvo. Od sredine osamdesetih godina sve se više rabi kao stilsko sredstvo i to kod rok-sastava i soul-skupina. (...) Kao stilsko sredstvo rap nije ograničen samo na crno pučanstvo, nego ga već dugo rabe i bijeli glazbenici" (usp. Gligo 1996:234). Ritamsko-glazbenu podlogu na koju se izvode rime obično proizvodi DJ, iako su u ranim danima rapa svirali *bandovi*.⁶ Ona se, prema Halbscheffelu i Kneifu, "u najjednostavnijem slučaju sastoji samo od udaraljki koje markiraju *beat*,⁷ no češće od (...) kolaža s *riffovima*,⁸ figurama u udaraljka i različitih kratkih instrumentalnih zvukova" (usp. ibid.:234). U današnje vrijeme ta se podloga sastoji od konstantnog metroritamskog obrasca i različitih *samplova*, tj. glazbenih obrazaca iz drugih pjesama. Naravno, to ne bi bilo moguće bez tehnološkog razvoja uređaja za montažu zvuka i kasnije kompjutorske tehnologije. Do *samplova* se dolazi tehnikom *dubbinga* koja "rastavlja elemente pjesme – ritam i bas, vokale, gitaru, klavijature – dopuštajući izdvajanje individualnih instrumentalnih dionica" (Fernando 1993:45). Nakon toga se *samplovi* kombiniraju tako da tvore zvukovne slojeve ili *layers* te se ta tehnika zove *layering* ili uslojavanje. Ritamsko je uslojavanje konstanta u rap-glazbi, kao i u svojoj glazbi koja ima korijene u afričkim tradicijama. Upravo je *samplovima* rap-glazba povezana s

⁵ Osobe koje se smatraju pripadnicima bilo kojeg elementa hip hop kulture.

⁶ Naziv za uglavnom instrumentalni, ali i vokalno-instrumentalni ansambl u popularnoj glazbi.

⁷ Jedinica mjere.

⁸ Prema D.M. Randelu *riff* je naziv za kratku frazu "koja se ponavlja nad harmonijskim promjenama. Može služiti i kao melodija i kao pratnja" (usp. Gligo 1996:238).

mnogim drugim glazbenim stilovima. "Sampling⁹ je bio i jest stalna veza hip hopa s poviješću i tradicijom, uključujući sve afričke i afroameričke glazbene žanrove" (Perkins 1996:9). Postupkom *samplinga*, prema Dicku Hebdigeu, "originalna verzija poprima nov život i novo značenje u novom kontekstu" (usp. Rose 1994:90), a ujedno "označava važnost kolektivnih identiteta i povijest skupine" (ibid.:95). Uporaba *samplova*, prema Szwedu, ima "korijene u vokalnim interpolacijama ranih afroameričkih pop-balada i u 'citiranju' u instrumentalnim jazz-skladbama" (Szwed 1999:6).

Povijest američkog hip hopa preopširna je tema za okvire ovog rada. Za ovu prigodu povijesni razvoj hip hopa sažet ću u tablicu koja prikazuje osnovna usmjerenja i kronologiju.

Razdoblje	Godina	Važni događaji
Old School [Stara škola]	1979.	Sugar Hill Gang: <i>Rapper's Delight</i> (Sugar Hill Records) – prvo diskografsko izdanje rapa
	1981.	DJ Grandmaster Flash & The Furious Five: <i>The Message</i> – prva pjesma društveno-političkog sadržaja
	1982.	Afrika Bambaataa: <i>Planet Rock</i> – žanr <i>electro rap</i> – prva uporaba sintetizatora i ritam-strojeva
		prvi hip hop film <i>Wild Style</i> u kinima SAD-a
	1983.	Run DMC: <i>Sucker MCs</i> – zvuk rapa se počinje mijenjati, agresivniji tekstovi
	1984.	breakdance-filmovi <i>Breakin'</i> i <i>Beat Street</i> pokreću breakdance maniju širom svijeta
	1986.	Run D.M.C. i Aerosmith: <i>Walk This Way</i> – prva suradnja repera s rok-izvođačima
	1987.	pojava skupine Public Enemy – crnački radikalizam i aktivizam
New School [Nova škola]	1988.	pokretanje specijalizirane rap-emisije na MTV-u
		pojava žanrova vezanih uz tematiku tekstova (npr. <i>lovers rap</i>)
		Salt'N'Pepa: <i>Push It</i> – ekspanzija žena u rapu
	1989.	N.W.A.: <i>Straight Outta Compton</i> – žanr <i>gangsta rap</i> Los Angelesa
	1990.	komercijalizacija i globalizacija rapa, razvoj individualnih stilova

Hip hop u Hrvatskoj

Hip hop je u Europi prvo stigao u Veliku Britaniju, što je razumljivo zbog povijesnih kretanja popularne glazbe i jezične povezanosti. Europska

⁹ *Sampling* je tehnika izdvajanja *samplova* iz originalne pjesme i njihovo inkorporiranje u novu pjesmu. Pojam je moguće prevesti kao 'uzorkovanje' (vidi Gligo 1996).

mladež počela je imitirati Amerikance organizirajući zabave na kojima su repali na engleskom jeziku. Budući da je konstantna borba za identitet u korijenima hip hop kulture, a europska je mladež s rapom prihvatila i ostale vrijednosti hip hop kulture, ubrzo se počelo repati na materinskom jeziku. "Repanje na vlastitom jeziku je vjerojatno najvažnije otkriće u potrazi za identitetom, što je važna vrijednost hip hopa" (Beau 1996:135). Mijenjanjem konteksta hip hop se počeo razvijati u odnosu "prema različitim društvenim i imigracijskim kontekstima i lokalno dominantnoj glazbenoj sceni" (ibid.:130). Dakle, različite su sredine reagirale na hip hop kulturu na različite načine i do kraja 1980-ih gotovo je svaki veći europski grad imao svoju specifičnu hip hop scenu.

Povijest hip hopa u Hrvatskoj možemo podijeliti u tri razdoblja. Prvo razdoblje započinje pojavom prve hip hop radioemisije u Zagrebu i pojavom prvih *breakdance* i *graffiti crewova*, a završava početkom Domovinskog rata 1991. godine, zbog kojeg je scena zamrla. Razdoblje je bilo inspirirano *breakdanceom*, *party rapom* i *electro rapom*, a pripadnici te prve generacije hrvatskih repera, koji su tada bili premladi da bi preuzeli inicijativu u stvaranju scene, bit će, uz repere druge generacije, njezini kreatori u drugom razdoblju. Drugo razdoblje prati ratne i poratne godine, a završava prvim snimljenim albumom hrvatskog rapa *Blackout Project – Project Impossible* 1997. godine. Ovaj album označava definitivnu probu hrvatskog rapa u masovne medije i otad je povijest hrvatskog rapa usko vezana uz povijest njegove diskografije. Reperi druge generacije bili su nadahnuti *gangsta*-rapom, *g-funkom*, skupinom Public Enemy i drugim tadašnjim američkim rap zvijezdama. Uz pomoć repera prve generacije ustanovili su hrvatsku hip hop scenu kakva je danas. Treće razdoblje obilježuju diskografska izdanja i velika medijska eksponiranost hip hopa. U ovoj su studiji obuhvaćeni svi događaji i izdani albumi do kraja 2002. godine. Iako se hip hop gotovo istodobno pojavio u nekoliko većih hrvatskih gradova, najvažnija je i najutjecajnija bila zagrebačka hip hop scena.

Prvo razdoblje (1984.-1991.)

Utjecajem masovnih medija, posebice opet već spomenutim *breakdance* filmovima, hip hop je stigao u Hrvatsku sredinom 1980-ih. U tom razdoblju mladi su putem inozemnih časopisa i filmova otkrivali *breakdance* te uskoro u mnogim gradovima nastaju *breakdance crewovi*. Rap je dolazio iz etera Radija 101, na kojem je 1984. Slavin Balen pokrenuo prvu rap emisiju *Electro Funk Premijera*. U to doba nitko nije znao što je točno rap, zato su upotrebljavali pojam *electrofunk*. Pojavljuje se grafiti-scena, koja je na žalost ostala nedokumentirana zbog masovnog prebrisavanja uoči Univerzijade 1987. godine. Prema ovim dosta oskudnim izvorima scena je do početka 1990-ih godina nailazila na mnoge poteškoće koje su najčešće uključivale nerazumijevanje, nedostatak informacija i novčanih sredstava, ali poklonicima supkulture nije

nedostajalo volje i želje da se izraze hip hopom. Zbog toga scena nije potpuno nestala tijekom ratnih godina.

Teško je reći kakav je bio stil ranog rapa u Hrvatskoj. Nikakva diskografska izdanja ne postoje, a privatne su zbirke teško dostupne. O hrvatskom rapu možemo jedino zaključivati prema kazivanju pojedinih repera prve generacije. Čini se da se ugledao na tadašnji američki rap, a budući da je i breakdance bio vrlo raširen, plesni stil mu je vrlo vjerojatno bio glavnom značajkom. I o tematici tekstova se može samo nagađati. Prema riječima pojedinih repera iz tog doba (MC Bizzo, Baby Dooks, DJ Phat Phillie) tekstovi su tematski bili usmjereni na hvalisanje i zabavu. Produkcija nije bila u koraku sa svjetskom, što će ostati obilježjem hrvatskog rapa gotovo do današnjih dana, a uzrok je tomu bilo kašnjenje tehnologije u Hrvatsku.

Drugo razdoblje (1991.-1997.)

Početak 1990-ih Hrvatska je, osim kroz rat, prolazila i kroz preobrazbu društva, odnosno društvenog sustava. Ratna situacija je kreirala specifične uvjete za razvoj popularne glazbe. "Bilo je gotovo nemoguće prosperirati na glazbenoj sceni onima koji nisu htjeli – iz bilo kojeg razloga – izvoditi pjesme vezane uz rat" (Petan 1998:15). Domaći hip hop u tom trenutku nije bio dovoljno snažan da dâ svoj doprinos tematici, pa su ratne godine bile dosta oskudne za hip hop u Hrvatskoj. Nije bilo zanimanja izdavačkih kuća za rap te je samo mala skupina ljudi podržavala i promovirala stil. Jedni od njih bili su pokretači danas najslušanije hip hop radioemisije u Hrvatskoj – *Blackout Rap Showa*. DJ-i Filip "Phat Phillie" Ivelja i Kristijan "Frax" Frković počeli su 18. studenog 1993. godine s emitiranjem emisije posvećene crnačkoj glazbi, a poslije specijalizirane emisije za hip hop i rhythm & blues na Radiju 1. Od tog trenutka, moglo bi se reći, povijest zagrebačke hip hop scene je ustvari povijest *Blackouta*. Emisija i njezini voditelji jako su utjecali na razvoj i današnje stanje scene, ali i na status hrvatske hip hop scene u Europi i svijetu (npr. strani su DJ-i gostovanjima hrvatskih DJ-a u inozemstvu upoznali hrvatsku hip hop scenu i sve češće nastupali na domaćim hip hop događanjima).

Na domaćoj sceni pojavljuje se skupina Young Lordz sa pjesmom *Život velkog grada* koja je odmah postala *underground* hit.¹⁰ Članovi skupine snimili su i svoj prvi *demo*-album *Wake up*¹¹ koji se smatra, među pripadnicima scene, prvim zagrebačkim rap albumom, posebice zbog tekstova sa zagrebačkom urbanom tematikom na hrvatskom jeziku.

¹⁰ Pojam ima tri osnovna značenja. Prvo se odnosi na ilegalno izdavanje i prodaju pojedinih nosača zvuka, drugo na relativnu anonimnost izvođača, a treće značenje je odrednica stila pojedine pjesme (često surovija, oštija i 'žešća' pjesma, glazbeno ili tekstovno).

¹¹ Demo je naziv za album ili pjesmu pojedine skupine ili izvođača koja nije službeno diskografsko izdanje, već je namijenjena predstavljanju i promoviranju radi pokretanja glazbene karijere.

Uglavnom, album je utjecao na domaće MC-e i od tada većina izvodi tekstove na hrvatskom jeziku. Moglo bi se reći da su pronašli način kako rap približiti hrvatskoj javnosti jer je jezik, u glazbi kojoj je težište značenja i vrijednosti na tekstu, bio jednom od prepreka za njezino shvaćanje i prihvaćanje.

Već 1995. godine, točnije 25. svibnja, započinju redovita *Blackout* hip hop događanja u Klubu Radija 1, na kojima se znalo okupiti 500-600 ljudi, što je bio pokazatelj porasta interesa za supkulturu. U ovom razdoblju nastaju neke od danas najpoznatijih i najutjecajnijih skupina na hrvatskoj hip hop sceni – Tram 11, Sick Rhyme Sayazz i West Side Click, te se prvi put javlja MC El Bahattee, ali oni će tek nekoliko godina poslije napraviti revoluciju u odnosu javnosti prema hrvatskom hip hopu. Te iste godine DJ Phat Phillie odlazi na šest mjeseci u London što je rezultiralo čvršćim povezivanjem Hrvatske s ostatkom Europe, a njegovi tamošnji kontakti utjecat će na kvalitetu *Blackout* emisije. Uoči njegovog odlaska u London, Radio 1 je zatvoren i emisija se seli u eter Radija 101, gdje dobiva noćni termin. Uskoro je, točnije 20. studenog 1996. godine, postala neizvjesna i budućnost Radija 101. Zbog odluke Vijeća za telekomunikacije Radio 101 se trebao zatvoriti, međutim, odluka je u javnosti izazvala otpor i održan je veliki prosvjed na Trgu bana Josipa Jelačića 21. studenog 1996. U to su vrijeme mnogi glazbenici stali u obranu ne samo Radija 101 nego i slobode medija, i to onako kako su najbolje znali – glazbom. Reperi okupljeni oko *Blackouta* također su podržali radio i snimili pjesmu *One-O-One*, koja je bila prva puštena u eter kada se saznalo za odluku Vijeća. Za tu je pjesmu snimljen i videospot, koji se zbog političkih aspekata čitavog događaja nije smio emitirati na Hrvatskoj televiziji.

Potaknuti uspjehom pjesme *One-O-One*, njezini su autori MC-i Shot, Target, General Woo, Stupni, Bizzo i Baby Dooks te producent DJ Frx odlučili snimiti i izdati kompilaciju pod imenom *Blackout Project – Project Impossible*. Početkom 1997. godine *Blackout crew*, s gostujućim MC-ima poput Luce, Mistahorn, Remi, Vein, El Bahattee, ulazi u studio Radija 101 i u jesen 1997. godine izlazi prvi službeno snimljeni album zagrebačke hip hop scene. Najavio ga je single skupine Tram 11: *Hrvatski velikani*, koji je dosegao broj 1 nacionalne topliste TV emisije Hit Depo i time započeo proboj hrvatskih repera na domaću glazbenu scenu. Spot za ovu pjesmu režisera Tomislava Fikete prikazivao se i na nacionalnoj televiziji. Album *Blackout Project* bio je odskočna daska za većinu MC-a koji su na njemu nastupili, ali i za hrvatski hip hop u cjelini. Uskoro su se diskografske kuće počele zanimati za domaći rap i započinje razdoblje snimljenoga hrvatskog rapa.

Treće razdoblje (1997.-2002.)

"Prva dobra rima izrečena na našem 'teškom' jeziku odjeknula je eterom i počela se razmnožavati do tad nezabilježenom brzinom. Konačno se

između kavanske poetike estrade, banalnog dancea, eskapističkog techna i pomalo izgubljenih rockera, pojavio glas koji je 'ovdje' i 'sada' uzeo kao osnovu svog djelovanja", ustvrdio je glazbeni kritičar Ante Perković (usp. Perković 2001:7). Naime, Perković je objasnio tadašnju situaciju na glazbenoj sceni u Hrvatskoj: "Do sredine devedesetih, ... rock je izgubio svoje kredite, u njemu se više nisu tako jasno dali vidjeti korijeni stvarnog, tragovi onoga što su klinci svakog dana živjeli u kvartovima. Techno i rave nudili su brz bijeg od problema, ali i vrlo malo materijala za poistovjećivanje. Nešto drugo moralo se pojaviti. Brzo" (ibid.:7). Ono što je oduševljavalo publiku, bila je reperska izravnost, iskrenost i otvorenost u pristupu svakodnevnom životu urbane sredine. "Hip hop je direktno, neuvijeno, bez metafora, s čistim uličnim rječnikom i istančanim smislom za pravdu rekao kome što ide" (ibid.:8).

Budući da je od ovog trenutka povijest hip hopa u Hrvatskoj uglavnom povijest njegove diskografije, a pojedinosti vezane uz pojedine izvođače i albume predstavljene su ionako u mom diplomskom radu (Bosanac 2003), donosim tek sažeti prikaz ovog razdoblja.

Godina	Važni događaji	Gostovanja
1997.	- <i>Blackout Project – Project Impossible</i> - Sick Rhyme Sayazz: <i>Blowin' Up Your Sector</i> - West Side Click: <i>Balada predgrađa</i>	- u klubu Aquarius: DJ 279, Cutmaster Swift, DJ MK, OC - u Domu sportova: Body Count
1998.	- <i>Workshopclass #11</i> - Tram 11 i DJ Phat Phillie: <i>Kužiš spiku na kompilaciji Best of International Hip Hop</i> - <i>Blackout Freestyle '98</i> - Unity '98: <i>Fajn Spika</i>	- u klubu Aquarius: Das EFX
1999.	- Tram 11: <i>Čovječe ne ljuti se</i> - Nered i Stoka: <i>Spremni za rat</i> - <i>Hip Hop Generacija 2000</i>	- u klubu Mungos: DJ Swing - u klubu Močvara: Jeru the Damaja
2000.	- Elemental: <i>Moj, njegov i njen svijet</i> - Tram 11: <i>Vrućina gradskog asfalta</i> - <i>Blackout 00</i> - Sick Rhyme Sayazz: <i>Lovci na šubare</i> - <i>Hip Hop Generacija 2001</i> - <i>Workshop class – domačice</i> - festival "Blackout 007" - početak emitiranja emisije <i>Blackout Demo</i>	
2001.	- El Bahattee: <i>Svaki pas ima svoj dan</i> - porast broja demo pjesama sa svih područja Hrvatske	- u klubu Aquarius: Das EFX, Masta Ace, KC da Rookee
2002.	- Elemental: <i>Tempo velegrada</i> - El Bahattee: <i>Amen</i> - General Woo: <i>Takozvani</i> - Edo Maajka: <i>Slušaj Mater</i> - <i>Workshopclass #1 i #2</i> - <i>Pazi Ovo vol. 1</i>	u klubu Aquarius: Onyx, Masta Ace

Ako promatramo hip hop, odnosno prije svega rap u ostalim dijelovima Hrvatske, možemo primijetiti određene glazbeno-stilske cjeline, više-manje vezane uz geografski i kulturalni položaj scene o kojoj govorimo. Osim Zagreba još su tri velike cjeline – Rijeka, Dalmacija (Split, Šibenik, Dubrovnik) i istočna Hrvatska (Osijek, Vinkovci, Nova Gradiška) – koje se razlikuju prema stilu glazbenih podloga, ali i tekstovima. Riječka scena izdvojena je od ostatka priobalne Hrvatske zbog svoje vrlo očite usmjerenosti na stil *old schoola*, dok Dalmacija gradi svoj glazbeni stil na povezanosti s kulturalnim, povijesnim i glazbenim tradicijama toga kraja. Istočna Hrvatska orijentirana je prema Zagrebu i s njim dijeli najviše stilskih sličnosti te još uvijek traži svoj put k osvajanju medijskog prostora.

Proces transkulturacije hip hopa u Hrvatskoj

Prema navedenim definicijama i značajkama transkulturacije moraju postojati dvije različite kulture koje interakcijom stvaraju novi kulturalni identitet što ga određeni broj ljudi prihvaća kao svoj. Prva kultura o kojoj je ovdje riječ – hip hop – predstavljena je u prethodnom dijelu članka; postavlja se pitanje koja je druga. Potrebno je proučiti urbani kontekst kako bi se pojasnilo što je hrvatska kultura u ovom istraživanju. Promotrimo li Zagreb kao najveće urbano područje u Hrvatskoj, u drugoj polovici 20. stoljeća primijetit ćemo, tvrdi sociolog Benjamin Perasović (usp. Perasović 2001), pojavljivanje mnogobrojnih adolescentskih, nepolitičnih scena vezanih uz glazbu, slobodno vrijeme i različite životne stilove. Tradicionalna kultura polako gubi svoje pristaše i sve veći broj, pogotovo mladih ljudi prihvaća, različite životne stilove koji im se nude putem masovnih medija i razvojem tehnologije. Ovaj proces Perasović naziva supkulturalizacijom, a odvija se po "poznatim stazama glazbenih žanrova, omladinskih pokreta i životnih stilova" (ibid.:152). Dakle, postoje mnogobrojni supkulturalni stilovi kod kojih presudnu identifikacijsku ulogu igra "niz tjelesnih, neverbalnih, kao i jezičnih, odjevnih i drugih obrazaca", a identifikacija osobe kao npr. punkera, metalca i slično upućuje i na "strukture osjećaja i želja, na slike, vrijednosti i konačno ponašanja u svakodnevnom životu individualne i često grupne identifikacije adolescenata" (ibid.:145). Postoji dakako tzv. roditeljska kultura, koja u urbanim područjima varira uglavnom prema kulturalnom, regionalnom i etničkom podrijetlu roditelja. Zajedno, supkulture i roditeljske kulture tvore hrvatsku kulturu određenog vremena i urbanog prostora. U okviru ovog istraživanja odredit ćemo da je hrvatska kultura skup zajedničkih znanja, vjerovanja, ponašanja i običaja koje prihvaća većina trenutne populacije određenog urbanog područja.

Kao i mnogi glazbeni stilovi prije njega, rap i hip hop su procesom supkulturalizacije pronašli svoje pristaše i u Hrvatskoj. Radioemisije su odigrale ključnu ulogu u stvaranju prvih rap skupina, prvih MC-a, a neizravno i u pojavi drugih elemenata hip hopa. Gdje god postoji rap-radioemisija, velika je vjerojatnost da se oko nje okupi skupina ljudi. Ta

može, ali i ne mora, razviti hip hop scenu. Tako je dolazilo do supkulturalizacije hip hopa izvan SAD-a. Kada ta skupina ljudi prihvati značajke nove kulture i počne razvijati svoj identitet unutar nje, možemo reći da je započeo proces transkulturacije.

Transkulturaciona u ranom stadiju može podsjetiti na početne faze jezičnog sinkretizma, kad jezik obično moćnije sile uglavnom dominira nad drugim jezikom i pridonosi razvoju novog sinkretiziranog jezičnog entiteta (poput *pidgin* jezika) (usp. Kartomi 1981:242). Sličnu situaciju možemo primijetiti promatrajući rane godine hip hopa u Hrvatskoj kada su elementi američkog rapa prevladavali u glazbenim izričajima hrvatskih repera. To se prije svega odnosi na engleski jezik i teme tekstova koje su bile općenite i podudarale su se s temama u američkom rapu, a potpuno izostajanje ovdašnjih društveno-političkih tema također dokazuje da je hrvatska kultura u tom trenutku vrlo malo utjecala na hrvatske repere. Početak repanja na hrvatskom jeziku i pojava prvih domaćih društveno-političkih tema pokrenuli su preuzimanje elemenata hrvatske kulture i njihova integriranja u hrvatski hip hop. Upravo zbog toga je rap (ali i hip hop) 1990-ih godina u Hrvatskoj bio jedini afroamerički glazbeni stil koji su kritičari nazivali hrvatskim. "Svirao se ovdje i blues i soul i funk, no nikad u mjeri dovoljnoj da nekom od spomenutih stilova kritičari prikače pridjev 'hrvatski'" (Perković 2001:7). Postavlja se pitanje koliko su u hrvatskom hip hopu zastupljeni elementi strane, a koliko domaće kulture.

Samom promjenom jezika promijenili su se naglasci izvornog američkog rapa te se time promijenila i njegova izvorna melodioznost. Hrvatski reperi melodizirali su svoje repanje u duhu hrvatskog jezika, a uporabom hrvatskih narječja profilirali su se ne samo kao hrvatski već i kao dalmatinski, slavonski ili zagrebački reperi. No, svi su oni zadržali pojedine ustaljene tekstualne fraze američkog rapa, poput "throw your hands in the air/ and wave them like you just don't care", koje često i prevode na hrvatski ("ruke u zrak/nemoj stat"). Zanimljivo je i pratiti razvoj hrvatskog hip hop rječnika u albumima najutjecajnijih izvođača. Većina uobičajenih riječi preuzeta je iz američkog rapa, što se u prvome redu odnosi na tehnički rječnik. Tu mislim na riječi poput *scratching*, *layering* ili *looping* te na sve nazive elemenata hip hop kulture. Oni se upotrebljavaju u originalu te se najčešće tako i pišu. Rabe i ustaljene fraze u svakodnevnom životu poput "What's up?" ("Što ima?" ili "Kako je?"). Osim fraza koriste se i nekim drugim riječima iz američkog rapa koje su svima poznate, a u domaćoj varijanti se samo kroatiziraju (npr. čilati od *to chill* = opustiti se; luzer od *looser* = gubitnik). Neke američke riječi preuzete su i malo varirane, ali još uvijek prepoznatljive. Jedna od njih je "bolivit" koja se često koristi u formulaciji "nemreš bolivit", u smislu "ne možeš vjerovati". Međutim, najzanimljivije su riječi i/ili sintagme nastale kao izmišljotina domaćih repera, a u širu uporabu su ušle upravo rap-pjesmama. Najpoznatija takva je "hrvatski velikani", koja je uskoro postala istoznačnicom za hrvatski novac. Sve ove riječi, izvorne, kroatizirane i domaće, tvore specifičan hrvatski hip hop rječnik kojim se domaći reperi

sporazumijevaju. Treba naravno napomenuti i da taj rječnik varira u različitim urbanim područjima Hrvatske, s obzirom na tamošnji roditeljski govor – "zagrebački bendovi govore kvartovskim šatrama, kao i splitski ili riječki" (Perasović 2001:312). To se može primijetiti i kod same riječi rap – "dok u Zagrebu ili Splitu ekipa 'repuje' ili 'repa' u Rijeci 'rapira'" (ibid.). Uporaba šatre, odnosno šatrovačkog govora, najuočljiviji je dio zagrebačkog hip hop rječnika.¹²

Stepenica dalje u procesu transkulturacije hip hopa u Hrvatskoj je uvođenje društveno-političkih tema orijentiranih na lokalnu stvarnost. Prvi takvi pokušaji mogu se pronaći u doba Domovinskoga rata, kad se javljaju teme vezane uz ratnu zbilju (npr. pjesma *Molitva za mir* skupine ET, koja rap rabi kao stilsko sredstvo). Međutim, pravi iskorak u tom smjeru napravljen je sredinom 1990-ih godina, pjesmama poput *Opet u metropoli* skupine Diffo ili *Život velikog grada* skupine Young Lordz, nakon kojih je slijedila prava erupcija sličnih tematskih pjesama na prvim službenim albumima najpoznatijih hrvatskih repera (Tram 11, El Bahattee, Nered i Stoka, TBF). Glazbeni kritičari su rap počeli uspoređivati s punk-rokom, aktualnim 1970-ih (Perković 2000:58). Neke značajke društvenog angažmana glazbom možemo primijetiti i u tom, po mnogočemu vrlo različitom glazbenom stilu. I reperi i punkeri, svaki u svoje vrijeme, igrali su ulogu vrlo kritične i pronicave informativne službe za javnost. Kao što je napisao glazbeni kritičar Darko Glavan: "Kategorički tvrdim da se više može saznati o stvarnim dilemama engleskog društva slušajući rockerski 'new wave' nego prelistavajući 'Times' ili 'Daily Mirror'" (Glavan 1980:9). Isto tako su drugi domaći kritičari govorili o rapu: "Pažljivi slušatelj može prikupiti više činjenica o stanju na ulicama metropole nego iz svih aktualnih policijskih i novinskih izvještaja" (Čulić 1999:36). Tekstovi pjesama "čitaju se kao društvena kronika posljednjih deset godina i u toj dokumentiranosti im leži najveća vrijednost" (Perković 2001:8).

Zanimljivo je također usporediti odnos hrvatske javnosti prema rapu s istim u SAD-u. Američki su reperi od početka svojega društveno-političkog djelovanja nailazili na otpor javnosti i na odbijanje emitiranja određenih potencijalno opasnih pjesama (sve do 1988. godine bilo je zabranjeno prikazivanje rap videospotova na MTV-u). Slično tomu, prvi put kad je službeno u eteru Radija 101 emitirana prva hrvatska rap-pjesma društveno-političkog sadržaja ("One-O-One" iz 1996. godine), bila je zabranjena na nacionalnoj radioteleviziji. Slično su reagirale i veće diskografske kuće koje su repere smatrale preagresivnima, presurovima i preneposrednima. No, upravo zbog te neposredne povezanosti sa svakodnevnim životom te uz pomoć malih diskografskih kuća i radiostanica, hrvatski je rap osvojio *mainstream* scenu Hrvatske baš kao i američki rap scenu SAD-a.

¹² Šatra, odnosno šatrovački govor obuhvaća mladenački žargon, a reperi se koriste postupkom izvrtanja riječi tako da se one uglavnom čitaju od zadnjeg sloga (npr. gadro = droga, tozla = zlato).

"Samo osobne priče, provjerene na vlastitoj koži, posuđene od prijatelja, ljudi s kojima ste odrastali, prolaznika izgubljenih i nađenih po putu, mogu zvučati tako istinito. Ali i najbolje životno štivo treba znati ispričati, učiniti ga bliskim i stvarnim. S te su strane hip hoperi pravi predstavnici narodne umjetnosti u modernom smislu riječi, tvorci malih urbanih epova" (Perković 2001:8). U pjesmama hrvatskih repera dominiraju tri osnovne skupine tema. To su: hvalisanje, ljubav i spolnost te društveno-političke teme. Prve dvije tematske skupine podudarne su s američkim rapom. Najbrojnije i zato najzanimljivije su društveno-političke teme, koje su izravno uronjene u hrvatsku zbilju. Možemo ih podijeliti u nekoliko potkategorija: kritika društvenog i političkog stanja i događanja, kritika ostalih glazbenih stilova, razmišljanja o moralu, vjeri, budućnosti, ekologiji i životu te o drogi. Najbrojnije su pjesme prve potkategorije koje mogu biti aktivne ili pasivne (u smislu neposrednog djelovanja), ovisno o svrsi nastanka. Naime, postoje pjesme koje su nastale radi aktivnog sudjelovanja u nekom društveno-političkom događaju (poput već spomenute *One-O-One*), dok većina samo pasivno upozorava na određene događaje ili stanja, ili ih kritizira (npr. Tram 11: *Super Rista* ili *Crna Kronika*). Kritika ostalih glazbenih stilova u Hrvatskoj uglavnom je usmjerena na glazbeni stil *dancea*, ali i sve ostale koje reperi smatraju nekvalitetnima (npr. TBF: *Daleko od zemlje*). Razmišljanja o moralu, vjeri, budućnosti, ekologiji i životu često se javljaju kao glavna tema pjesme ili samo kao stih unutar neke druge pjesme (npr. Elemental: *Ostavi T.R.A.G.* ili Sick Rhyme Sayazz: *Nuklearna*). Ta razmišljanja ovise o trenutku u kojem pjesma nastaje, što se najbolje vidjelo potkraj 1990-ih godina kad su se reperi, ali ne samo oni, znali osvrtni na stoljeće koje završava te se pitali kako će nam izgledati budućnost (npr. El Bahattee, Nered i Stupni: *Blackout 00*). Pitanja vjere rijetko se pojavljuju u hrvatskom rapu, ali postoje određene pjesme i o toj temi. Posebno mislim na pjesmu *Molitva*, koju zajedno izvode Edo Maajka i El Bahattee, a obraćaju se Bogu i pokušavaju objasniti svoje shvaćanje vjere i njezine uloge u životu pojedinca. Posljednja kategorija obuhvaća pjesme tematski vezane uz droge. Zanimljivo je spomenuti repersko zalaganje za legalizaciju marihuane te izbjegavanje težih droga (Nered i Stoka: *Zeleno, zeleno*). Druge pak pjesme ove kategorije govore o negativnim posljedicama uzimanja droga i za društvo i za pojedinca (Sick Rhyme Sayazz: *Puca me špica*). Reperi često povezuju teške droge s nekim glazbenim stilovima (Elemental: *Znaš znanje*). Usporedimo li svaku od ovih potkategorija s američkim rapom, primijetit ćemo podudarnosti samo u općem tematskom okviru dok se pojedinosti razlikuju zbog konteksta u kojemu je pjesma nastala. Ono čega nema u hrvatskom rapu su rasno-diskriminacijski problemi zbog relativno rasno tolerantne okoline.

Najskrivljeniji je aspekt procesa transkulturacione hip hopa u Hrvatskoj u glazbenim podlogama. Zbog same glazbene poetike rapa, odnosno zbog postojanja *sampla* i njegova variranja, često je teško rekonstruirati porijeklo svih njegovih slojeva. Često se naglašava povezanost američkog

rapa s ostalim afroameričkim glazbenim stilovima (npr. Fernando 1993) kroz *sampling* te time oživljavanje, ali i odavanje počasti istima. Hrvatski rap katkad vrlo prepoznatljivim *samplovima* hrvatske glazbe na isti način oživljava i podsjeća na zaboravljene glazbene stilove, albume, TV-emisije i serije, animirane i druge filmove. Mnogobrojni su primjeri uporabe hrvatskih *samplova* u hrvatskom rapu: npr. *sample* sa snimke dječje priče *Ivica i Marica* (glazba: Miljenko Prohaska) u pjesmi *Čiča miča* skupine Sick Rhyme Sayazz; ili *sample* iz dječje televizijske emisije Branka Miličevića (Kockice) u pjesmi *Burek* skupine The Beat Fleet. Istodobno su sve češći primjeri uporabe hrvatskih *samplova* u svjetskom rapu djelovanjem domaćih producenata u inozemstvu (npr. producenti Baby Dooks, Koolade i Dash izradili su više desetaka glazbenih podloga za strane skupine kao što su Das EFX ili Afu-Ra), što bi mogao biti početak procesa obostranog utjecaja koji je obilježje transkulturacije.

Posebno su zanimljivi *samplovi* hrvatske tradicijske glazbe koji su se prvi put javili na albumu skupine The Beat Fleet 1997. godine. To se posebno odnosi na pjesmu *ST stanje uma*. Za opisivanje društvenog stanja grada Splita članovi skupine su odabrali slojevitvu vokalno-glazbenu podlogu kako bi dočarali slog dalmatinskog klapskog pjevanja. Njihova povezanost s glazbeno-kulturnim nasljeđem dalmatinske sredine tako je vrlo dobro prikazana, kao i uronjenost u nove glazbene stilove reperskim načinom izražavanja. Drugi glazbeni sloj ove podloge čini melodija pravilne četverotaktne građe odsvirana na mandolini. Ona je slušno najuočljivija i nameće se kao glavna. Treći melodijski sloj je najmanje uočljiv, a sastoji se od početnog motiva klapske pjesme *Omili mi*. Svi ti slojevi stvaraju svojevrsno glazbeno okružje i ozračje Dalmacije, koje jasnije dočarava značenje teksta. Osim u pjesmama skupine The Beat Fleet *samplovi* tradicijske glazbe provlače se i kroz cijeli album Ede Maajke. Ovaj je put riječ o *samplovima* orijentalnog prizvuka (bilo zbog građe melodije ili tonske boje) koji ocrtavaju Maajkinu prošlost. Upotrebom takvih *samplova* reperi su ne samo dočarali svoje etničko i socijalno-kulturno porijeklo nego i etablirali žanr hrvatskog hip hopa lokalizirajući ga u našu sredinu.

Proces transkulturacije prisutan je i u drugim segmentima života i djelovanja članova hip hop supkulture u Hrvatskoj. Primjerice, hrvatski *writeri*¹³ se često koriste i hrvatskim riječima. Posebno su zanimljivi primjeri kad neki važan događaj inspirira hrvatske *writere* da naprave grafit. Tako je euforija u Zagrebu 1998. godine kad je hrvatska nogometna reprezentacija osvojila treće mjesto na Svjetskom nogometnom prvenstvu u Francuskoj rezultirala i grafitom u dvorištu osnovne škole u Varšavskoj ulici (grafit je prikazivao nogometni teren i boje hrvatske zastave na голу). On je simbolično dokumentirao tu pobjedu i pokazao da hrvatski *writeri* definitivno osluškuju i reagiraju na događaje u hrvatskom kontekstu. S druge strane, *breakdance* je u Hrvatskoj, kao i drugdje u

¹³ Osobe koje izrađuju grafite.

svijetu, danas gotovo posve zanemaren element hip hopa. Nekoliko hrvatskih *crewova* u Hrvatskoj, kao što su Megablast i Freestyle Kings, danas su relikv iz bogate prošlosti. Razlog tomu je njihova konstantna orijentiranost na američki *breakdance* te samim time otuđivanje od hrvatskog konteksta. Međutim, pitanje *breakdancera* u Hrvatskoj bilo bi potrebno detaljnije analizirati razgovorom s pristašama, što nisam mogla napraviti u istraživanju za ovaj projekt.

Iako su pripadnici hip hop supkulture u Hrvatskoj preuzeli osnovne glazbeno-stilske značajke američkog rapa i težili njihovu konstantnom osuvremenjavanju, hrvatski kontekst im je često sam nametao ograničenja. To je ponajviše odnosi na dostupnost snimljenih materijala američkog rapa. Selektivnost hrvatskih trgovina audiosnimkama bila je svojevrsni filter koji je zasigurno utjecao na domaću rap produkciju. Jednostavno rečeno, ono što se nije moglo kupiti, tražilo se u inozemstvu ili se nije imalo.

Sve ove fuzije značajki američkog hip hopa i hrvatske kulture oznake su novog glazbenog entiteta – hrvatskog rapa, nastalog transkulturacijom hip hopa u Hrvatskoj. Posljednja značajka ovog procesa je njegov kontinuitet, tj. konstantno imitiranje globalne hip hop scene. S obzirom da putem medija u Hrvatsku stalno pristižu nove pjesme i žanrovi iz SAD-a, takav kontinuitet nimalo ne začuđuje. Hrvatska hip hop scena neprestalno upija nove smjerove u razvoju hip hopa u SAD-u i pokušava ih na svoj način "imitirati", ali i varirati. Te varijacije, kao i unošenje vlastitih kulturalnih elemenata u sve stilske izraze kulture, upravo su ono što hip hop u Hrvatskoj čini hrvatskim hip hopom.

Zaključak

Proces transkulturacije pretpostavlja da će kao rezultat dodira dviju kultura nastati nov kulturalni entitet koji će određeni broj ljudi prihvatiti kao svoj. Pokušamo li ovu tvrdnju aplicirati na hip hop u Hrvatskoj, moramo odrediti značajke koje ga povezuju s američkim hip hopom s jedne i hrvatskom kulturom s druge strane. Proces transkulturacije hip hopa u Hrvatskoj započeo je jednosmjernim utjecajem strane, američke kulture na Hrvatsku, koja je taj utjecaj prihvatila i selekcionirala, odnosno usvojila njegove značajke i počela ih prilagođavati svojem kulturnom kontekstu. Miješanjem s lokalnim značajkama nastao je nov kulturalni entitet sa značajkama obiju kultura. Taj entitet, neposredni rezultat transkulturacionog procesa, s pravom možemo nazvati hrvatskim hip hopom. Značajke koje hrvatski hip hop dijeli s američkim hip hopom na prvi su pogled uočljivije od onih koje dijeli s hrvatskom kulturom. Pripadnici hrvatskog hip hopa usvojili su osnovne značajke američkog modela, a među njima su: glazbene odrednice rapa, tehnike i stil crtanja grafita, pokreti koji određuju *breakdance*, specifičan stil odijevanja, način hodanja i obrasci verbalne komunikacije. Nazočnost obilježja hrvatske kulture

najizrazitija je u rapu, glazbenom elementu hip hop kulture. Priklanjanje hrvatskom jeziku, stvaranje hrvatskog rječnika hip hopa, pjevanje o temama koje su relevantne za hrvatski prostor, uporaba hrvatskih *samplova* neki su od temeljnih čimbenika pomoću kojih su hrvatski reperi od rapa u Hrvatskoj stvorili hrvatski rap. On se ne može potpuno poistovjetiti ni s američkim rapom niti s bilo kojim poznatim segmentom hrvatske glazbe. Promatranje procesa na području recepcije hip hopa sugerira postojanje srodnih obrazaca u američkom i hrvatskom kontekstu: od relativne anonimnosti, nenaklonjenosti diskografskih tvrtki i zabrane emitiranja pojedinih pjesama, preko postupnog uvažavanja, do svijesti o komercijalnom potencijalu i medijske eksploatacije.

NAVEDENA LITERATURA

- Beau, Marie-Agnès. 1996. "Hip Hop and Rap in Europe". U *Music, Culture and Society*. Paul Rutten, ur. Brussels: European Music Office, 129-134.
- Bosanac, Jana. 2003. *Transkulturaciona u etnomuzikologiji: Primjer hrvatskog hip hopa*. Diplomski rad na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije u Zagrebu. Rukopis u Institutu za etnologiju i folkloristiku, IEF rkp 1825.
- Čulić, Ilko. 1999. "Političari koji će se kandidirati na izborima u Zagrebu trebaju poslušati prvi album hip hop dua Tram 11". *Nacional* 201 (22.9.):36.
- Fernando, S. H. Jr. 1993. *The New Beats: Exploring the Music Culture and Attitudes of Hip Hop*. New York: Payback Press.
- Floyd, Samuel A. Jr. 1995. *The Power of Black Music: Interpreting its History from Africa to the United States*. New York - Oxford: Oxford University Press.
- Gall, Zlatko. 2001. *Pojmovnik popularne glazbe*. Koprivnica: Šareni dućan.
- Glavan, Darko. 1980. *Punk*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Gligo, Nikša. 1996. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Muzički Informativni Centar - Matica hrvatska.
- Kartomi, Margaret. 1981. "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts". *Ethnomusicology* 25/5:227-249.
- Marranci, Gabrielle. 2003. "A Complex Identity and its Musical Representation: Beurs and Raï Music in Paris". http://www.muspe.unibo.it/period/ma/index/number5/marranci/marr_0.htm (15.6.2003.).
- Norton, Pauline. 1986. "Break Dancing". U *The New Grove Dictionary of American Music*. H. Wiley Hitchcock i Stanley Sadie, ur. London: Macmillan, 289.
- Ortiz, Fernando. 2003. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. www.rosado.net/articles-multicultural.html (12.2.2003.) [izdano: 1970., New York: Vintage Books].
- Perasović, Benjamin. 2001. *Urbana plemena: Sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

- Perkins, William Eric. 1996. "The Rap Attack: An Introduction". U *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. W. E. Perkins, ur. Philadelphia: Temple University Press, 1-45.
- Perković, Ante. 2001. *Hrvatski hip hop...: Rokane rime*. Koprivnica: Šareni dućan.
- Pettan, Svanibor. 1998. "Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s: An Introduction". U *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Svanibor Pettan, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 9-27.
- Rockwell, John. 1986. "Rap". U *The New Grove Dictionary of American Music*. H. Wiley Hitchcock i Stanley Sadie, ur. London: Macmillan, 10-11.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover - London: Wesleyan University Press.
- Szwed, John F. 1999. "Real Old School". U *The Vibe History of Hip Hop*. Alan Light, ur. New York: Three Rivers Press, 3-11.
- Wallis, Roger i Krister Malm. 1984. *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. London: Constable.

TRANSCULTURATION IN MUSIC: THE EXAMPLE OF CROATIAN HIP HOP

SUMMARY

This paper came from eight years of fieldwork in Croatian disco clubs, on radio stations and from interviews with members of Croatian hip hop scene. The main method of research was participant observation. My intention was to analyse how one particular foreign culture – American hip hop – communicated with domestic Croatian culture, and to determine whether this process could be called transculturation. The next step was to find elements of Croatian culture in the new cultural entity called Croatian hip hop. The focus of research is on rap as a musical element of hip hop culture and on Zagreb as the largest urban area in Croatia. Through some main aspects and characteristics of transculturation, I analyse certain elements of Croatian rap such as language, topics, samples and specific Croatian hip hop vocabulary.

Keywords: hip hop, rap, transculturation, Croatia