

Hip-hop kot glasba upora v postdaytonski BiH

Kratek potopis neke glasbene zvrsti

Zgodba hip-hop glasbe na prostoru Bosne in Hercegovine je v veliki meri zgodba njene travmatične polpretekle zgodovine in odgovor na socialno-politična dogajanja v družbi, ki se je znašla tako rekoč v vojni po vojni. Postdaytonska BiH, konglomerat in arhiv potlačenih travm in nerešenih kompleksov ter frustracij neuspelega poskusa formiranja jugoslovanskega naroda, je danes v primežu vojne bolj kot kdajkoli prej. Nenehni spopadi na ravni simbolnega so hrana čedalje večji kasti nacionalistov, ki svoje politične točke (z njimi pa tudi in predvsem povsem posveten kapital) nabirajo v čedalje ožjih in vse bolj homogenih etničnih skupinah, ki so na obscen način izpostavljene fascinantni rekonfiguraciji etničnega imaginarija in mitologije, transformacijam in metamorfozam pretekle in polpretekle zgodovine. Inovativnost, ki jo na tem področju kažejo nove nacionalne elite, je primerljiva z inovativnostjo pri največjih izumih človeštva – od kolesa pa naprej.

Diskografija ustvarjalcev hip-hopa, ki se kontekstualno in teritorialno navezuje zgolj in le direktno na Bosno in Hercegovino, je v primerjavi z obdobjem njene eksistence nadvse pestra. Za kakovost produkcije pa bi v zadnjih letih lahko brez večje zadrege trdili, da je dosegla zavidljiv in na globalni ravni primerljiv nivo ter ji je kljub slabim materialnim razmeram z veliko mero volje in talenta uspelo v določenih segmentih celo preseči nekatere ustaljene standarde in formirati povsem svoj, distinktiven stil. Podobno lahko trdim tudi za hip-hop glasbo na Hrvaškem in v Srbiji, vendar le-ta ni cilj moje analize, razen v določenih primerih sodelovanja prek mladih meja nove geopolitične razdelitve prostora nekdanje SFRJ.

Odzivnost piscev in izvajalcev rim, njihova ostrina v kritiki ter včasih bolj latentno – drugič spet povsem direktno subverzivno poseganje v kulturno-politični prostor in javni diskurz, ki ga spremlja, je premosorazmeren tistemu nacionalnih političnih elit z minimalno dobo latence. Neredko pa celo korak pred njimi. Hip-hop glasba se je v zadnjem desetletju v Bosni in Hercegovini ter sploh na območju nekdanjih republik rajnke SFRJ konstituirala kot glas generacije, ki je sita vsiljenih umetnih delitev, ropanja državne blagajne, prelamljanja obljub in drugih

športov političnih olimpijskih iger, ki jih omogoča kaotičen položaj povojne 'obnove' državnih institucij in infrastrukture. Hip-hop glasba kot zvrst, ki ima poudarek predvsem na besedilu, se je za omenjeno nalogo izkazala kot popolna. Izražanje nezadovoljstva mladih z razmerami v družbi, ki obenem nosi zelo artikulirano sporočilo ter je hkrati podprto z glasbeno formo, ki je na meji nekakšne moderne vojaške koračnice, je paket, ki podira standarde sodobnega hip-hopa. Medtem ko je v ZDA, domovini te zvrsti, uspel proces apropiacije in transformacije hip-hopa iz nekoč gonilne revolucionarne sile marginaliziranih skupin in upora v nekakšno recimo temu kapitalizmu suženjsko subkulturno sceno, je v Bosni in Hercegovini čutiti tisto svežino, ki veje iz zdaj že muzejskih plošč skupin iz samih začetkov hip-hopa, kot so Public Enemy, Afrika Bambatta in Zulu Nation, Poor Righteous Prophets itd. Hip-hop v BiH je postal preprosto prevelik faktor in ga je nemogoče ignorirati – tako v undergroundu kot zadnje čase tudi v mainstream medijih.

V prispevku bom poleg splošnejše razprave o transformaciji hip-hopa od njegovih začetkov do danes obravnaval tudi njegov odnos do nacionalizma, nacionalne alegorije, specifik apropiacije oblike, vzporednic začetkov hip-hopa v BiH in ZDA ter njegovo splošnejšo zgodovino – od prazgodovine rapa v nekdanji Jugoslaviji do zgodovine glasbe upora, katere kontinuiteto danes v BiH pomeni ravno hip-hop.

Prazgodovina uporniške glasbe v BiH – do hip-hopa

Ko govorimo o glasbi upora, je potrebna posebna previdnost, saj je subverzivnost, ki je vsakem uporu inherentna, relativen pojem in se vsakokrat redefinira glede na kontekst in položaj. Nič ni samo po sebi subverzivno – kot takšno se manifestira šele v relaciji do oblastniških struktur in znotraj odnosov moči v določeni družbi. Kot pojasnjuje Rajko Muršič na primeru skladatelja Shostakoviča in njegovega boja zoper sovjetske oblasti, niso uporabljeni prepovedani intervali tisti, ki so subverzivni – subverzivni postanejo šele v trenutku, ko se jih skladatelj kljub prepovedi odloči uporabiti v svojem delu. (Muršič, 2011) Bosna in Hercegovina je bila v obdobju socialistične Jugoslavije zibelka rockovske glasbe in je dom tako prve jugoslovanske rock skupine (Indeksi) kot tudi najuspešnejše (Bijelo Dugme). Vendar obe prej kot upor predstavljata zgolj kolaž teženj, prisotnih v danem prostoru in času, ter sta bolj inovativni marketinški niši kot pa napoved oz. odgovor na družbene spremembe. V začetku osemdesetih prejšnjega stoletja je v Sarajevu nastalo novo gibanje pod imenom 'novi primitivizem', ki je svojevrsten odgovor na novi val in punk, ki je v tem času zajel preostale predele socialistične Jugoslavije. Člani gibanja, katerega najvidnejše skupine so bile Zabranjeno pušenje, Elvis J. Kurtović in televizijska oddaja Top Lista Nadrealista, so s svojim ironično-absurdnim humorjem izražali ostro kritiko družbenih razmer in dosegli prepoznavnost v vseh delih socialistične Jugoslavije.

Novo poglavje upora skozi glasbo se odpre dobesedno z začetkom oboroženega konflikta, s središčem v obleganem Sarajevu, kjer smo priča vzniku približno tridesetih bendov, ki v času obstreljevanja začnejo ustvarjati v povsem nečloveških razmerah. Poleg samega števila novih kolektivov je neverjetna tudi njihova popularnost, saj je oddaja 'No sleep till...' na radiu Zid, v kateri so predvajali demoposnetke bendov trenutne sarajevske scene, imela tudi do dva tisoč klicev na noč (Batinić v Jeffs, 2005). Posnetki so zabeleženi in izdani na kompilaciji *Rock under siege A in B*, katere glavni producent je Radio Zid. Dejstvo, da so bosanske oblasti poskusile januarja 1995 mobilizirati celotno ekipo radia, priča o pomenljivosti in pomembnosti radia v tem času. Specifična forma rocka, ki je bila med obleganjem prevzeta na sarajevski sceni,

pomeni prelom s hegemonsko tradicijo popularne glasbe, ki je svojo distinktivnost iskala v hibridizaciji tradicionalnega z modernim (tako v rocku kot v turbo-folku). Odmik od tradicionalnega melosa je hkrati pomenil rez z nacionalizmi, saj je vsak lokalni ali tradicionalni element lahko dojet kot v službi tega ali onega nacionalizma. Podobno je z izbiro jezika. Poleg distanciranja od namernega spreminjanja značilnosti jezika v želji po dodatni homogenizaciji etnij je bila angleščina tudi komuniciranje z mednarodno javnostjo. Če parafraziram pevca skupine D. Throne, je odločitev za uporabo angleščine v njihovih pesmih preprosta, saj v mestu za vojno vedo vsi – potrebna je torej komunikacija z zunanjim svetom (Jeffs, 2005).

Po končani vojni Radio Zid leta 1996 izda še drugi del kompilacije *Rock under siege B* ter organizira koncert, na katerem se zvrstijo vsa imena sarajevske underground scene: C.I.A., D. Throne, Pessimistic Lines, Down, Tmina, Protest, Maelstrom, Moron Brothers, Quasimind, A. P. Sound in Adi Lukovac iz Sarajeva, Deaf Age Against Gluho Dobo iz Zenice ter gosti Hic et Nunc in It's Not For Sale iz Slovenije. V tem času se že razvija tudi hip-hop scena, vendar svoj vrhunec doživi šele nekaj let pozneje.

O hip-hopu na splošno

Nemogoče in nesmiselno je govoriti o glasbi oz. o katerem koli segmentu kulture kot muzejskem eksponatu ali v kozarcu formalina konzerviranem organizmu. Kultura in s tem tudi glasba je venomer odraz duha družbe (*zeitgeist*, če hočete), transformacij tako na področju materialnega kot simbolnega. Četudi se na vse pretege otepamo proučevanja novih kulturnih fenomenov skozi v 'postmoderni' realnosti zgolj navidezno zastarelo prizmo materialnih razmer in produkcijskih sredstev, v stiku z realnostjo 'na terenu' težko preživimo brez intenzivnega zatiskanja oči in zvrhane mere samoprepričevanja. Izjemno senzibilen merilec tovrstnih vplivov je predvsem glasba, ki kot instrument sublimacije posameznikovih notranjih občutij deluje kot peskovnik, v katerega z orodjem naše izbire prerisujemo silhuete iz naše notranjosti na relativno univerzalen medij, ki ravno zaradi svoje univerzalnosti hkrati odpira in zapira nove načine izražanja. Obenem pa so prav tako sam medij kot tudi orodja, uporabljena pri ustvarjanju glasbe, posledica tekočih in končanih družbenih procesov, ki jih dinamika koeksistence ljudi nenehno producira. Tako ne moremo preprosto analizirati pesmi zgolj po sporočilu besedila, ki ga nosi, kot tudi ne zunaj konteksta zvokov, uporabljenih v instrumentalu in atmosfere, ki se v kombinaciji ustvari. V glasbi naključij ni! Je le zavedna in nezavedna uporaba in apropiacija zvoka, vse pa posledično izvira iz okolja, ki ustvarjajočega posameznika neposredno obdaja. Tako Rajko Muršič trdi za zgodnji blues (ključni glasbeni vir in temelj rockovske glasbe, prav tako pa posledično tudi vseh njegovih podzvrsti, hip-hopa ter vseh modernejših urbanih glasbenih zvrsti), ki se po njegovem mnenju v marsičem navezuje na »simboliko vlaka; enakomeren repetitiven vzorec bluesa (predvsem v mikrospecifiki sinkope tik pred poudarjeno dobo) ustreza enakomernemu ropotanju tračnic« (Muršič, 1995: 12). Podobno trdi tudi za jazz, ki se je »navezoval na gibanje, vendar ne tako neposredno – izhajajoč iz življenjske izkušnje glasbenikov – kot blues. Gibanje jazza izhaja predvsem iz njegovega prazvira; ne obrednega bobnanja, ampak poulične godbe na pihala, ki so jo črni muzikanti predelali po svoje in ji dodali plesne sinkope. Tempo jazza odslikava hojo, ropotanje avtomobilov in vlakov (piski lokomotiv se na zelo specifičen način odražajo v orkestralnem jazzu z ritmičnimi vpadi pihalne sekcije) in celo letal (v določeni 'tuših')« (Muršič, 1995: 13).

¹ Pod terminom sample lahko razumemo več stvari, vendar je skupni imenovalec isti. Sample je 'izposojen' zvok iz že narejene pesmi ter ponovno uporabljen v novi kompoziciji. Dolžina sampla variira od načina uporabe in efekta, ki ga z njim želimo doseči – lahko je celoten refren neke pesmi, kitarska solaža ali tema, dve besedi vokala ali samo bas boben itd.

Potemtakem so streli iz pištol, policijske sirene ter trdi repetitivni ritemski vzorci, ki jih slišimo v hip-hopu, vse prej kot presenetljivi. Nove tehnologije pri obdelovanju samplov¹ dovoljujejo čedalje bolj raznoliko paleto zvokov, ki jo ustvarjalci inkorporirajo v svoj izdelek. Stari ritmi se režejo ter lepijo v neko novo celoto. Tako je hip-hop na kontinuumu evolucije moderne glasbe prva zvrst, ki je – če se grobo izrazimo – spremenila plagiatorstvo iz nečesa, kar je poprej simboliziralo pomanjkanje idej, v način izražanja kreativnosti ter ga iz reprodukcije transformirala v produkcijo novega zvočnega materiala. Neredko je bilo v izbiri smplov pri nekaterih posameznikih vložena toliko truda, da je že sama ideja uporabljenega sempla mejila na avtorsko delo. Še zlasti je po svojih samplerskih sposobnostih znan eden izmed očetov hip-hopa, Kevin Donovan, bolj znan pod imenom Afrika Bambaataa. Več DJ-jev, ki so se znašli v t. i. 'soundclashu' proti njemu, omenja, kako je znal za piko na -i Bambaataa dati skorajda prazgodovinsko bluesovsko skladbo iz zgodnjih dvajsetih ter jo mojstrsko združiti z modernim recikliranim funk ritmom. Evolucija moderne urbane glasbe vedno znova premika meje definicije repetitivnosti ter jo čedalje bolj postavlja v ospredje, kjer se, kot lahko slišimo danes, znajde v laboratorijsko destilirani verziji minimal techna. Pomen hip-hopa kot konceptualne revolucije v glasbenem komponiranju je potemtakem očiten v vseh novejših elektronskih/plesnih zvrsteh – od zgodnjega drum'n'bassa do hardcore techna, kjer je od vseh atributov semplanja ostala bržkone zgolj repetitivnost. Vsekakor je to diskusija, ki ni pomembna za pričujoči prispevek, vendar bi se brez omembe kreativnega dolga pionirjev, kot so Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grand Wizard Theodore, Grandmaster Flash, Jazzy Jay itd., vsaj avtor članka počutil dolžnega.

Podobno je z jezikom in načinom njegove uporabe. Vokal v hip-hopu pomeni zlasti in predvsem (po)govor. Podobno kot so instrumentali preslikave zvokov ulic in velemest, je 'deklamiranje' verzov le izpopolnjen način preslikave vsakodnevnega medosebnega komuniciranja iz ulice v zvočno okolje z zlogovnim prilagajanjem ritmičnim vzorcem. Vokal, ki je glede na razmerje med njim in instrumentalom v primerjavi z istim razmerjem pri rocku, punku, hardcoreu ipd., nadpovprečno glasen, tudi brez razumevanja besedila jasno nakazuje, da je hip-hop glasba predvsem sredstvo, s katerim nekaj 'povemo' in ne 'pokažemo'.

Ovaj je Balkan ljudi stvoren za rap! ali prazgodovina rapa na Balkanu

Diskografija izvajalcev hip-hop glasbe na območju BiH, kot sem omenil že poprej, je nadvse velika in pestra – žal pa česa podobnega za literaturo o njej ne moremo trditi. Tudi če za trenutek vzamemo za geografske meje tiste stare socialistične, se kaj dosti ne spremeni. Razen zdaj že zastarelih izdaj knjižic z imenom *Hrvatski hip hop: rokane rime (vol.1 in vol.2)*, ki so izšle v letih 2001 in 2006 in so zgolj zbirka pesmi s (pre)lahkotnim pred- in pogovorom, o resnejših publikacijah preprosto ne moremo govoriti. Obstajajo posamični članki in še redkejša diplomska dela o hip-hop kulturi na splošno, kjer se avtorji lokalnih scen nekdanje federacije dotaknejo zgolj z omembo nekaj najbolj znanih imen, večinoma pa še to ne. Prekopavanje muzikoloških zbornikov zadnjega desetletja pa nam povzroči več frustracij, kot poda odgovorov, ali pa vsaj vprašanj.

Zgodbo hip-hopa v Bosni in Hercegovini je treba začeti v širših mejah regije, v kateri se nahaja. Prodor distinktivnega glasbenega stila iz južnega Bronxa se je na hribovitem Balkanu zgodil s standardno desetletno inkubacijsko dobo, razcvet pa doživel šele na ruševinah vojnega razdejanja, v drugi polovici devetdesetih. Neredko se kot prva raperska pesem na območju nekdanje Jugoslavije navaja pesem 'Smrt popa Mila Jovovića' iz v letu 1991 izdanega albuma *Psihološko propagandni komplet M-91*, avtor pa je Rambo Amadeus. Verze, ki so pesnitev Božidarja Đuranovića, Rambo odrecitira na resen in militanten način, ki je značilen za celoten album. Ob poslušanju lahko res dobimo občutek Rambovega pionirstva, vendar bi tu nevede zašli v podoben lapsus kot pri iskanju slovenskih hip-hop pionirjev, kjer se kot pionir slovenskega repanja izkaže Tomaž Domicelj s skladbo za Neco Falk z naslovom *Banane*, posneto in zmiksano v ljubljanskem studiu Tivoli davnega leta 1981. Že samo leto, v katerem izide, jasno govori, da je povezava z rap glasbo mogoča le ob zvrhani meri domišljije, samo podajanje besedila čez glasbeno podlago pa prej spominja na histeričnega prodajalca tropskega sadja v recesiji kot pa na žanrsko pionirstvo. Na tem mestu bi bilo morda bolj zanimivo raziskovanje vzrokov obsesije v medijih z bananami v osemdesetih (spomnimo se samo popularne risanke *Banananjam*). Pesmi pa imata vendarle skupno točko – obe razglasijo za prvi rap skladbi (tu govorimo zgolj o njuni vokalni formi) *post festum*, saj nista namenoma ustvarjeni kot taki.

Kot dejanski začetek hip-hopa v Bosni in Hercegovini se dokaj enoznačno navaja leto 1999 s prvo tovrstno radijsko oddajo, imenovano FM Jam. Oddaja, ki je sprva delovala zgolj v Tuzli in je idejna tvorba Erola Tahirovića in Emira Alagića (bolje poznan pod imenom DJ Soul), je z leti pridobivala na vplivu in popularnosti, danes pa združuje čedalje bolj znane izvajalce z ozemlja BiH. Ekipa se razširi s prihodom izvajalcev, kot so Edo Maajka, Frenkie, HZA in Moonja, ki se združijo pod skupnim imenom v skupino, danes poznano kot Disciplinska Komisija.

Predporodni krči hip-hopa v ZDA

Pri raziskovanju socialnih, političnih in materialnih vzrokov vznika hip-hopa v ZDA je skorajda nemogoče sproti odganjati vse bolj pogosto porajajoče se vzporednice z začetnimi okoliščinami, v katerih je nastala tudi hip-hop scena v Bosni in Hercegovini. Pojdimo na začetek. Torej v New York.

Vzpostavljane politične klime, ki posledično vpliva na deteriorizacijo življenjskih razmer najbolj marginaliziranih slojev ameriške družbe, se začne že v zgodnjih sedemdesetih letih prejšnjega stoletja pod Reaganovo in pozneje Bushevo administracijo. Vse izdatnejša vlaganja v proces t. i. suburbanizacije, zlasti v urbanih središčih, kot sta New York in Los Angeles, pušča za seboj kot kolateralno škodo čedalje hujše zanemarjanje in propad naselij v središčih mest ter izseljevanje premožnejših slojev v predmestja. Direktna posledica omenjenega procesa je neizogibna getoizacija notranjih mestnih okrožij, zapiranje tovarn ter odkupovanje zemljišč in gradnja luksuznih stanovanj na mestnih obrobjih. Padec vrednosti zemljišč v mestnih središčih in rast cen tistih v predmestjih sproži dva simultana procesa. Najnižji sloji v družbi, ki so v ameriški zgolj formalnopravno desegregirani družbi vse prej kot po naključju temnejše polti, zaradi vrtoglavih cen ostanejo brez možnosti za preselitev na obrobje – tisti na obrobju pa so prisiljeni svoja zemljišča prodati in se preseliti na cenovno ugodnejša območja. Vzpostavitev premožnejših predmestij tako direktno zrcali sliko zanemarjenih mestnih središč.

Zanimivo je, da vznik hip-hopa v New Yorku sledi tipično ameriško-*baseballski* logiki treh 'udarcev'. Siloviti suburbanizaciji tako v sredini sedemdesetih sledi še finančna kriza, v katero

zabrede mesto New York. Na robu mestnega bankrota takratni predsednik Ford uveljavi veto na finančno pomoč ter spravi mesto dobesedno na kolena in hkrati v tak položaj, da so mestne oblasti prisiljene sprejeti pomoč v kakršnikoli obliki. Posojilo oziroma t. i. *bail out* je tako ponujeno s pogojem, da se socialna politika mesta drastično spremeni – zmanjšajo in odpravijo se socialne pomoči, podražita se zdravstvo in ves javni sektor. Med letoma 1978 in 1986 spodnja petina plačilne lestvice občuti največji upad dohodkov, kar še dodatno poglobi prepad med bogatimi in revnimi. Hkrati se delitev ustvari tudi poklicno in rasno, saj so v storitvenem sektorju (modri ovratniki) v večini Afroameričani in priseljenci s Karibov in iz Latinske Amerike, profesionalni sektor pa ima poleg 'belega ovratnika' tudi podoben odtenek kože. Tretji 'udarec' je čedalje večja privatizacija medijev v osemdesetih, ki manjšinam odvzame tudi njihov glas v javnosti.

»Kada ratni invalidi profiteru kola peru ...« (Edo Maajka – Odbrana 99')

V Bosni in Hercegovini obstajajo zametki hip-hop glasbe tudi pred vojno, vendar o resnejših združevanjih in produkciji lahko govorimo šele po njej. Hip-hop glasba v Bosni in Hercegovini nosi distinktiven pečat, ki ji ga vtisnejo družbene razmere povojne realnosti, in brezkompromisno reflektira frustracije določenih kategorij prebivalstva. Brez poznavanja in razumevanja razmer je tudi razglabljanje o sami glasbi brez pomena. Zato se za trenutek ustavimo najprej pri socialno-političnih razmerah v državi.

Z Daytonskim sporazumom se v opustošeni državi pritisne tipka 'reset', vendar se – če sledimo računalniški analogiji – ponovno naloži stara verzija operacijskega sistema z istimi starimi luknjami. Upanje v boljše čase in pravičnejšo družbo razblinita korupcija in klientelizem novih nacionalnih buržoazij v povojnem obdobju, kjer sredstva, namenjena za obnovo infrastrukture in državnih institucij, misteriozno izparevajo ter se brez kančka slabe vesti spet kondenzirajo v novih luksuznih vilah in avtomobilih nove elite, dobesedno v posmeh večinski populaciji, za katero se gmotni položaj po končanem oboroženem konfliktu ni občutno spremenil. Brezposelnost, ki je v tem obdobju prizadela državo – ter v isti meri traja še danes – je po podatkih Agencije za statistiko Bosne in Hercegovine² za leto 2010 med aktivno populacijo neverjetnih 43,4 odstotka, kar jo sodeč po tem indeksu uvršča med podrazvite države afriške celine – nekeje med Kenijo, Svaziland in Senegal.

Vsesplošno nezadovoljstvo in frustracije še dodatno poglobi rigidni vizumski režim schengenskega prostora, ki dobesedno izolira prebivalstvo celotne države, mu onemogoči potovanja ter ga obenem tudi simbolično (manjvreden potni list) pribije na dno dna. V družbi, kjer so prihranki skorajda izključno privilegij elite, je plačilo stroškov za vizum že zadosten razlog, da posameznika odvrne od potovanja. Položaj Bosne in Hercegovine spominja na razmere, v katerih so se znašli ameriški vojni ujetniki med vietnamsko vojno, ko so jih do vratu potopili v vodo ter ogradili z lesom, da ujetnik ni videl niti lastnega telesa. V takšnem položaju so mu nato prebirali izbrana dela Marxa, Engelsa in Mao Zedonga. Velika večina ujetnikov je po vrnitvi v domovino tako začela zagovarjati nekatera temeljna načela komunizma, čeprav je sleherni izmed njih brezkompromisno pričal o grozi ujetništva in njegovih komunističnih mučiteljih. Analogija meri predvsem na razplamtelo se nacionalistično

propagando, ki smo ji priča zadnji dve desetletji v Bosni in Hercegovini. Podkrepljena je s podporo religijskih institucij, rekonfiguracije etnične in religijske mitologije ter plasirana s sliko in zvokom do 'ujetnikov' – tako skozi popularno glasbo, 'visoko' kulturo, televizijo, radio, plakate itd.

Od Bronxa do čaršije

Brez prehudih domišljjskih naprezanj je mogoče uvideti podobnosti v položaju etničnih manjšin New Yorka s konca sedemdesetih in položaja, v katerem so se mladi znašli v Bosni in Hercegovini slabih dvajset let pozneje. Vzporednice so še očitnejše, če za primerjavo in pod drobnogled vzamemo še zgodbo o projektu urbanista Roberta Mosesa, ki je osebno vsaj delno odgovoren za vznik hip-hopa v New Yorku. Moses je bil s svojim slovitim 'projektom urbane prenovitve' v času med letom 1930 in poznimi šestdesetimi posredno odgovoren za preselitev več kot 170.000 najrevnejših prebivalcev New Yorka v Južni Bronx, z gradnjo avtoceste skozi najgosteje naseljene predele Bronxa pa tudi za uničenje velikanskega števila domovanj in dviga cen nepremičnin, kar je povzročilo prodajo stanovanj premožnejših slojev in njihov umik v predmestja. Veliko lastnikov je požgalo svoje stavbe, da bi si ustvarili dobiček z zavarovalnico. Resda je Mosesov projekt prinesel New Yorku nove parke in parkirišča, vendar je posledično ustvaril še dodatno marginalizirane slume in geta, v katerih so se večinoma zaradi situacijske prisile znašli najnižji sloji družbe. Sam po sebi dovolj zgovoren je podatek, da je med prizadetim in oškodovanim prebivalstvom kar tri četrtine nebelih. (Rose, 1994: 76)

Uničeni in obubožani Južni Bronx se tako vsaj v materialni komponenti ne razlikuje v večji meri od Bosne in Hercegovine, še zlasti če primerjamo priložnosti in materialna sredstva, ki so na voljo mladim. Poleg tega jim je skupna tudi postindustrijska izkušnja urbane alienacije, kjer se mladina znajde v okolju, v katerem ji sredstva samorealizacije niso več dostopna prek tradicionalnih iniciacijskih procesov, značilnih za ruralne skupnosti – če uporabimo Durkheimovo paradigmo – mehanske solidarnosti. Te tradicionalne mehanizme nadomestijo subkulture, ki odigrajo vlogo inkulturacije posameznikov »v svet 'globalne vasi'« (Muršič, 1995: 26). Urbana alienacija se najjasneje manifestira prav v pretrganju vezi, ki sestavljajo družbe mehanske solidarnosti, kjer tradicionalni vzorci oblikovanja socialnih omrežij ne opravljajo več svoje funkcije v tej meri, da bi bili zadosten mehanizem pri posameznikovi socializaciji v neposredno družbeno okolje. To vrzel, ki jo v urbanem 'postindustrijskem' okolju zapolnijo subkulture, dojema Albert Cohen kot 'kompenzacijsko funkcijo' (Cohen v Hebdige, 1980: 80), saj je potreba po iniciaciji mladih prisotna ne glede na odpoved tradicionalnih procesov vstopanja v odraslost in prehoda mostu med otroštvom in odraslostjo. Moratorij, v katerem se znajdejo mladi v obdobju prehoda, je tako torej obdobje vstopanja v različne subkulture, ki v odnosu do 'zunanjega' sveta večinoma razvijejo vrednotni sistem, ki je v nasprotju s prevladujočim. Poudarek na besedi 'večinoma' je zelo pomemben, saj smo danes lahko priča množici subkulturnih scen (glej Velikonja, 1999), ki delujejo v interesu čim hitreje inkulturacije v prevladujoč vrednotni sistem potrošnje in konformizma sistemu, kjer se že sam vrednotni sistem znotraj te subkulturne scene ne razlikuje od tistega v 'pravem' svetu. Če je vloga subkultur premostitev prepada med otroštvom in odraslostjo, so subkulturne scene v funkciji glajenja 'ostrih robov' subkultur in absorpcije subverzivnih elementov subkulture v stroj masovne potrošnje. S tem se subverzivnost pretvori v artikel, upor v materialno dobroto, upornik v potrošnika.

³ Le-ta se v svojih ritmičnih poudarkih ni pretirano oddaljila od osnovne forme ter je prej kot raven inovacij dosegla zgolj raven variacij.

Hip-hop in transformacije njegove forme

Danes, slabih trideset let po prvih začetkih hip-hopa v ZDA, skorajda ni države na zemeljskem obličju, ki se ne bi mogla pohvaliti s svojo lokalno hip-hop sceno. Majice in grafite s podobami in imeni najvidnejših predstavnikov gibanja, kot so Tupac Shakur, Dr. Dre, Ice Cube, Snoop Dogg, Eazy-E itd., lahko zasledimo ne glede na celino – od Kinšase do Tokia, od La Paza do Vladivostoka. V tem vidiku je hip-hop primerljiv z vsemi največjimi glasbenimi zvrstmi, ki so v preteklosti 'obnorele' svet in jih v določenih pogledih tudi presega. Rock in pred njim rock'n'roll, blues in jazz so danes definitivno globalne glasbene zvrsti, vendar so vseeno bolj prisotni na Zahodu (zlasti rock in rock'n'roll, ki ga npr. v Afriki ni niti za vzorec – z izjemo belskega prebivalstva JAR), medtem ko je transnacionalnost hip-hopa skorajda neprimerljiva s katerokoli drugo popularno zvrstjo.

Apropriacija forme hip-hopa je prav tako fascinanten predmet proučevanja, kot je njegova politična in kulturna moč. Ne glede na jezik, uporabljan v izvedbi vokala, je spreminjanje glasbene oblike hip-hopa v instrumentalu precejšnja, zlasti v smislu inkorporiranja vplivov lokalnih melosov in posebnosti specifičnega glasbenega okolja, ki so kljub uporabi relativno ortodoksne ritemske podlage³ element distinktivnosti. Tako se na primer v hip-hopu Južne Amerike uporabljajo tradicionalna glasbila staroselcev, v Afriki različna avtohtona tolkala in glasbila (djembe, marimba, kalimbe itd.), v Indiji sitar ipd. V hip-hopu Bosne in Hercegovine je zelo prisoten pridih sevdaha – pogosto se v instrumentale vključujejo tamburice, lutnje, gosli, violine, harmonike in druga glasbila, uporabljena pri izvajanju te zvrsti, prav tako tudi značilni napevi in melodije. Vseeno težko trdimo, da je vpliv sevdaha oz. orientalskega melosa tista najočitnejša komponenta hip-hopa Bosne in Hercegovine, ki ga ločuje od vseh drugih. Velik delež instrumentalov je po svoji obliki in uporabljeni melodiki vseeno bliže 'zahodnim' blues koreninam kot 'vzhodnemu' sevdahu, vendar ga trda družbena realnost, izpovedana v besedilih, dokončno razloči od poplave semikomercialnih hip-hop skladb, ki jih je med drugimi tudi slovenska hip-hop scena prepolna. S tem merim predvsem na kontekst, na katerega se nanašajo sama besedila pesmi, saj bi v prevodu v isti jezik bila besedila 50-Centa in na primer slovenske rap skupine 'Kocka' paradoksalno neverjetno podobna. Prav v tej točki je aktualna stara krilatice Frantza Fanona, ki jo je zapisal v svojem kulturnem delu *Upor prekletih*. Fanon pravi, da sta jazz in blues krik in izraz trpljenja ameriškega črnca z dna socialne lestvice, torej odraz tako materialne mikrosituacije posameznika kot tudi strukturnih mehanizmov, ki so marginalizirali celotno kategorijo prebivalstva in je potemtakem neposreden odziv na okoliščine – produkt in posledica. Preroška pa je njegova naslednja trditev, saj napove, da se bodo čez šestdeset let originalne forme jaza oklepali samo še belci. (Fanon, 1963)

Od prvih začetkov hip-hopa do danes je sicer minilo pičlih trideset let, vendar lahko na primeru apropiacije forme hip-hopa v Bosni in Hercegovini govorimo o prilagajanju in inovacijah ter zgolj v manjši meri o reproduciranju 'uvoženih' vzorcev. Peter Stanković na primer ugotavlja, da na slovenski hip-hop sceni ne moremo govoriti o nekem lokalno specifičnem vzorcu prevzemanja značilnosti žanra, saj se po parametrih, ki jih v svoji analizi postavi kot temeljne skupne muzikološke imenovalce (poudarjena ritmičnost, instrumentalni minimalizem, pogosta uporaba semplov, elektronsko sprogramirani ritmi, dolžina skladb nad pop standardom 2–3 minute, deklamatorne linije vokala, odsotnost harmonske napetosti in 'funky' oz. 'duby' senzibilnost ritmov) ne razlikujejo od originalne oblike do te mere, da bi lahko govorili o nekakšnih inovacijah, stežka pa tudi o prevzemanju na izvorniku analogen način. (Stanković, 2006) Potemtakem bi lahko podobno trdili tudi za sceno v BiH.

Specifičnost hip-hopa v BiH

Preden se podamo v analizo specifik hip-hopa v BiH, je treba omeniti, o katerih izvajalcih bo govor, saj bo analiza povzemala njihove skupne značilnosti ter se bolj osredinjala na izostritev specifik na novo izoblikovanega stila, ki je v odnosu do posamičnih izvajalcev transcendenten. Tako bom v nadaljevanju pozornost namenjal začetnikom hip-hopa BiH ter njihovim najprepoznavnejšim predstavnikom, kot so člani Disciplinske komisije (Edo Maajka, Frenkie, Hamza, Moonja) in drugi zbrani okoli projekta FM Jam, saj jim je uspelo ustvariti prepoznaven in distinktiven stil, ki je mlajše izvajalce postavil v nevhvaležen položaj, v katerem lahko izbirajo med sledenjem že postavljenim stilističnim smernicam (FM Jam) ali pa imitirajo Zahod.

Dejstvo je, da bi opora zgolj na poprej omenjene skupne muzikološke imenovalce v prepoznavanju lokalno specifičnih vzorcev prevzemanja hip-hopa kot žanra prej vodila v drugo glasbeno zvrst kot v apropiacijo forme hip-hopa kot takega, saj so naštetih dejavniki najnižji skupni imenovalec tega žanra, ki mu dajejo prepoznavno formo. Očitnejše transformacije teh muzikoloških podobnosti vodijo v nove glasbene zvrsti, ki smo jim danes priča (npr. dubstep, drum'n'bass, jungle, grime, trip-hop itd.) ter pomenijo razvoj in hibridizacijo hip-hopa z drugimi žanri in stik z novimi tehnologijami semplanja in produkcije.

Za našo razpravo so tako pomembnejši dejavniki, ki jih Stanković našteva v nadaljevanju, torej razbiranje 'barthesovskih' konotacij glasbe. Kot pglavitne dejavnike našteje: izrazito kritičen, protestniški pogled na svet, najpogosteje v obliki »kričavega poudarjanja lastne ozaveščenosti«; poudarjena lokalna zavezanost; pričanje o izkustvu rasne ali etnične izključenosti; hedonizem (zlasti v videospotih, polnih golih žensk, šampanjca in dragih avtomobilov) in mačizem (zlasti pri poudarjeno 'moški' govorici telesa, preziru do žensk, homoseksualcev itd.). (Stanković, 2006: 97)

Glede na našeto lahko brez pomisleka trdimo, da gre pri hip-hopu BiH (še zlasti pa pri glasbi Disciplinske komisije) za povsem lokalno specifičen vzorec prevzemanja žanra, ki se v odnosu z izvorno obliko oklepa zgolj njenih najnižjih skupnih imenovalcev. Ustvarjanje distinktivnega stila je postalo očitno do te mere, da posamezniku ni treba prepoznati jezika, v katerem je besedilo pesmi posredovano, da bi vedel, katera je država njegovega porekla. Poudarjanja lastne ozaveščenosti razen redkih izjem ni. Večina besedil sledi obliki izpovedovanja gole in nepravilne realnosti, bodisi s stališča posameznika in njegove osebne zgodbe bodisi kot nekakšna širša makrokritika sistema. Pričanje o etnični izključenosti in poudarjanje lokalne zavezanosti segata do te mere, da se sprevržeta v antipod tiste, ki smo je vajeni pri ameriškem hip-hopu, saj so konotacije ob poudarjanju pripadnosti posameznika določeni etnični skupnosti povsem drugačne v BiH kot pa npr. v ZDA. Zanimiv obrat se zgodi pri hedonizmu. Subkulture naj bi bile, tako trdi Albert Cohen (Cohen v Hebdige, 1980: 80), obrnjena slika t. i. 'resničnega sveta', v katerem vladajo resnost, ambicioznost in prilagojenost. Skozi subkulture mladi tako gojijo vrednote, kot so hedonizem, nasprotovanje oblastem in iskanje zadovoljstva. Medtem ko zadnje drži s sociološkega vidika, se skozi fenomenološko analizo besedil podre. Podoba v javnosti posameznikov na oblasti v BiH izzove radikalen obrat. Vrednote, ki jih Cohen pripisuje subkulturam, so tako povsem transparentno značilne za vladajočo elito (hedonizem in iskanje zadovoljstva), teme besedil in način njihovega izvajanja v bosanskem hip-hopu pa predvsem poudarjajo resnost (tako položaja kot posameznika), ambicioznost (preseganje samega sebe – predvsem v glasbi) in odpovedovanje (v težnji k višjim idealom kot substitut iskanja trenutnega zadovoljstva). Mačizem je povečini dokaj neizrazit, zlasti v segmentih, kjer se manifestira skozi prezirljiv odnos do žensk in homoseksualcev, kar zopet pomeni upor zoper prevladujoč diskurz v javnosti (še zlasti artikulirano izraženo v pesmi Frenkieja – Ej, Hodža).

Hip-hop in nacionalna alegorija

Kontrast se zlasti izkristalizira pri primerjavi z vokalisti iz zahodnih in severnih držav – začeni deloma tudi s sosednjo Hrvaško. Bolj ko je določena subkultura neobremenjena s svojo eksistenco tako v materialnem kot kulturnem pogledu, bolj so obravnavane teme ter sam način njihovega podajanja 'omehčani'. Ta premik je še posebno jasno razviden na slovenski hip-hop sceni, ki se – razen redkih izjem⁴ – utaplja v neskončni intimizaciji, atomizaciji in individualizaciji posameznika in njegovega pogleda na okolico v širšem (svet) in ožjem (soseska) pomenu besede. Besedila večine pesmi se začnejo in končajo na istem mestu – oropane sleherne transcendence in nacionalne alegoričnosti. Kot trdi Nikolai Jeffs, subkulturne forme »po definiciji izhajajo iz ekonomske, politične in estetske marginalnosti; so specifična oblika opolnomočenja posameznika ali skupine v razmerah splošne nemoči, alienacije in pomanjkanja. Kot takšne z izstopom iz prevladujočih oblik socialnega življenja zavračajo reprodukcijo obstoječih razmer.« (Jeffs, 2005: 8) Resda splošnega pomanjkanja v Sloveniji na srečo še ni, vendar je položaj daleč od idealnega in neproblematičnega. Politična in aktivistična apatija se tako jasno izraža tudi na hip-hop sceni, ki ima vse simptome družbe kulturne in estetske postmodernosti, kjer je umetnost kot sama sebi edini namen prva točka dnevnega reda.

Na tem mestu je zanimiva uvedba koncepta nacionalne alegorije, ki jo na primeru postkolonialne literature razvije Fredric Jameson, vendar jo zaradi njene širine lahko apliciramo tudi na druge oblike izražanja s podobno kontekstualnostjo. Osnovni epistemološki rez, ki je značilen za njegovo analizo, razdeli romane na literaturo 'prvega' in 'tretjega' sveta. Medtem ko sam rez ni povsem neproblematičen, je njegovo nadaljnje razkrivanje vzrokov in posledic transformacije sporočilnosti med 'prvim' in 'tretjim' svetom izjemno natančno. Kot ugotavlja, pomenita obe tradiciji znotraj iste forme reprezentacije – v njegovem primeru torej romana – radikalno različne pristope, ki odsevajo razlikovanje dejanskih družbenih razmer ter specifik vsakdanjega življenja v 'tretjem' svetu v primerjavi s 'prvim'. Jameson trdi, da je poglobljen razcep, ki posledično pripelje do prepada med tradicijama, odločen rez med javnim in zasebnim. Vehementen rez, ki razdvoji koncepte v binarni relaciji drug do drugega ter jih postavi na različne bregove, je potemtakem atipičen za družbe 'tretjega' sveta. Tako si v nadaljevanju privoščim dokaj radikalno posplošitev, ki afirmira kulturo kapitalističnega 'prvega' sveta kot notranje homogeno, kar nujno potegne za seboj tudi homogenizacijo preostalih dveh svetov v zaokrožene entitete. »Vzgojeni smo v trdnem kulturnem prepričanju, da življenjskega izkustva naših zasebnih eksistenc nekako ne moremo omejiti na abstrakcije ekonomske znanosti in politične dinamike. Zato je politika v naših romanih, kakor se glasi Stendhalova kanonska formulacija, 'strel iz pištole sredi koncerta'«. (Jameson 2007, 363 – poudarek R. K.) Za razpravo o problematičnosti svojilnih zaimkov in njihovih nadaljnjih implikacijah v tem prispevku žal ni prostora, vendar so kljub porajajočim se dilemam Jamesonovi konceptualni nastavki za nadaljnjo analizo koristni. Alegoričnost v tekstih 'prvega' sveta Jameson postavi v domeno nezavednega ter s tem »med nami (prebivalci 'prvega' sveta, op. R. K.) in tem tujim besedilom [pa] občutimo navzočnost drugačnega bralca, Drugega bralca. Pripoved, ki je za nas konvencionalna ali naivna, je zanj informativno sveža in družbeno zanimiva, pri čemer mu ne moremo pritruditi«. (Jameson, 2007: 359)

V luči tega je zanimiv fenomen popularnosti najvidnejše figure balkanske hip-hop scene, Eda Maajke. Njega in njegovo glasbo v BiH poznajo tako rekoč vsi, ne glede na etnične in generacijske razmejitve – vse od mestnih osnovnošolcev do ostarelih na vaseh. Vzrok njegove popularnosti je poleg glasbenega in tekstopisnega talenta tudi v tematikah, ki jih v svojih bese-

⁵ V grobem prevodu pomeni naslov pesmi 'plesniv kruh', ime benda S.A.R.S. pa 'Sveže amputirana roka Satrianija'.

dilih obravnava. Alegoričnost, ki jo uporablja, jasno prepoznajo vsi, ki so v podobnem položaju, ter se z besedilom takoj identificirajo. Podobna je zgodba beograjskega benda S.A.R.S., ki je s svojim prvim hitom 'Budjav Lebac',⁵ posnetim vključno s prvim videospotom dobesedno v dnevni sobi enega izmed članov benda, prek Youtuba dosegel mednarodno prepoznavnost (omejeno sicer zgolj na države, v katerih se govori oz. razume srbsko-hrvaški jezik). Z inkubacijsko dobo dveh let (ali prihodom recesije, kakor hočete) je pesem postala hit tudi pod Alpami; v Srbiji, BiH in na Hrvaškem pa tako rekoč ni posameznika, ki o omenjenem bendu in pesmi ne bi imel mnenja. Pesem o pomanjkanju hitro najde pot v vsak prazen želodec.

Presek scen in njihovih najvidnejših predstavnikov v BiH in njeni soseščini je kljub vsem očitnim pomanjkljivostim tovrstne generalizacije tudi vsaj deloma simptomatičen in dokazuje tako Jamesonovo tezo kot tudi njeno ideološko podstat, ki je obenem osnovni postulat marksizma – vpliv družbeno-ekonomske baze na idejno politično nadstavbo. Produktijski odnosi in materialni položaj posameznika se tako neizogibno odraža tudi v glasbi, ki jo ustvarja – in če sledimo Konfucijevim spoznanjem, tudi odraz stanja, v katerem se določena družba nahaja. Tako pravi, da je glasba mirne in napredne države umirjena in radostna, njeno vodstvo pa sposobno; glasba države v objemu nemirov izraža nezadovoljstvo in bes, njeno vodstvo pa je kaotično. Da nam še dodatno olajša vzpostavljanje vzporednic, opiše glasbo propadle države kot polno bolečine in spominov na preteklost. (Confucius, 1988)

Kje je torej potemtakem danes Bosna in Hercegovina? Sodeč po besedah Konfucija in podobnih, vendar malo manj akademsko in bontonsko obremenjenih, v refrenu Hamzove pesmi 'Dragi Tito', žal v enem tistih temnih kotičkov, ki jih ni treba omenjati v kakšni preveč uglajeni družbi. Četudi pogledamo za trenutek zunaj okvirjev hip-hopa, se slika ne spremeni pretirano. Sevdah in turbofolk, starogradske in izvorna glasba pojejo predvsem o bolečini, neizpolnjeni ljubezni in starih 'dobrih' časih. Turbofolk v svojih besedilih in glasbeni strukturi sicer res poudarja trenutno ugodje, zabavo in brezskrbnost, vendar je prav zato toliko bolj produkt potlačenih travm in brezupnega položaja, saj nam s pretiranim naslavljanjem čustvenega antipoda splošne družbene klime zelo jasno priča o dejanskem položaju – v isti meri, če ne celo intenzivneje, kot poprej omenjeni sevdah, starogradske in izvorna glasba.

Hajmo Rušit!

Nacionalistični diskurz se tako danes kot konec osemdesetih let prejšnjega stoletja v BiH kaže v vsej svoji neokrnjeni totalnosti. Položaj, v katerem ni mogoče naročiti niti kave brez vpletanja nacionalističnih konotacij, ima korenine globoko v družbenem tkivu in kolektivni zavesti, ki sta nenehno izpostavljena nasilnim reinvecijam kulturnega, mitološkega in socialnega z namero formiranja novih skupnosti in njihove nadaljnje medsebojne distinktivizacije po freudovskem načelu narcisizma majhnih razlik. S stališča politike je strategija povsem jasna, saj sleherni izmed treh nacionalnih elit (ki so nato naprej razdeljene v različne stranke) zajema glasove iz svojega na etniji temelječega volilnega telesa, vsak izmed treh t. i. konstitutivnih narodov pa ima v parlamentarni skupščini tretjino sedežev v vsakem od domov – domu narodov (petnajst poslancev) in predstavniškemu domu (42 predstavnikov), odločitev se sprejme z večinskim izglasovanjem predloga. Da bi bila delitev med narodi še dodatno poglobljena, obstaja t. i. veto vitalnega interesa, kjer lahko vsak od predstavnikov prepreči izglasovanje določenega predloga,

če čuti, da škoduje interesom konstitutivnega naroda, ki ga predstavlja. S tem so predstavniki s posebej rigidnimi stališči v osnovi postavljeni v pozicijo moči. (Majstorović, 2008) Daytonski sporazum, ki je bil predviden zgolj za neposredno povojno obnovo in pomiritev sprtih strani skozi kompromisno ureditev državnih struktur, deluje še dandanes. Stroški, ki nastajajo s takšno ureditvijo, so astronomski – da konfučnosti niti ne omenjam. BiH ima na državni ravni 14 vlad in parlamentov (splošno-državni, 10 kantonalnih, entitetni in distriktski), 200 ministrstev na petih ravneh (državna, entitetna, kantonalna, distriktska in občinska), nešteto ministrov, pomočnikov ministrov, uradnikov, sekretarjev itd. Posledično je BiH ena najdražjih držav na svetu, kjer je skoraj dve tretjini proračuna (50 odstotkov BDP) namenjenega zgolj za vzdrževanje tega grozovskega aparata (Kasapović, 2005: 156).

Tako vidimo, da nacionalizem ni zgolj v službi morebitne mobilizacije prebivalstva, temveč v povsem načrtnem vzpostavljanju kleptokracije nacionalnih elit po načelu *divide et impera*.

Podobno kot pri sarajevski underground sceni v času obleganja sta eno temeljnih vodil hip-hopa BiH odpravljanje nacionalnih razmejitev ter ostra kritika in razkrivanje interesov, ki se skrivajo za njimi. Današnja vloga hip-hop izvajalcev v BiH je podobna vlogi glasbenikov v afrokulturi, saj skozi 'grass-root' iniciativo ponujajo tako opolnomočenje posameznika kot tudi interpretacijo dogajanja v družbi. Jeffrey L. Decker (Decker v Ross in Rose, 1994: 100) primerja vlogo glasbenikov v afrokulturi z Gramscijevimi 'organskimi intelektualci', ki delujejo za določeno skupnost kohezivno, kjer je artikulacija in interpretacija problemov, skupnih tej skupnosti, posredovana skozi medij glasbe. Koncept organskih intelektualcev je lahko v isti meri aplikativen tudi na današnjo vlogo raperjev med mladimi (v določenih primerih pa tudi med starejšo generacijo) v BiH. Sodelovanje oz. 'featuring' med posameznimi izvajalci so pogosti in nad nacionalnimi razmejitvami ter kot taki tudi rušijo prevladujoč nacionalistični diskurz medijev in drugih javnosti. Posebnost hip-hopa je njegova odprta forma, saj se instrumentalni večinoma ustvarjajo v odsotnosti vokalista (nekaj, česar si pri rock ali punk glasbi skoraj ni mogoče predstavljati) in s tem dajejo več svobode za sodelovanje, saj si lahko eno 'podlago' deli več izvajalcev. Bolj kot sama melodija v hip-hopu dominira ritem, kar izenači pravila igre za vse sodelujoče, saj lahko kdorkoli 'pove' svoje skorajda na sleherni instrumental.

Literatura

- BAŠIN, I. (2006): *Novi rock: rockovski festival u Križankah 1981-2000*. Maribor, Subkulturni azil.
- CONFUCIUS. (1988): *Pogovori/Konfucij*. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- FAJFRIC, Ž. IN NENAD, M. (2009): *Istorija YU Rock muzike: Od početaka do 1970. godine*. Sremska Mitrovica, Tabernakl.
- FANON, F. (1963): *Upor prekletih*. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- FRITH, S. (1987): *Sociologija roka*. Beograd, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije.
- HEBDIGE, D. (1980): *Potkultura: značenje stila*. Beograd, Rad.
- HEBDIGE, D. (1994): *Cut'n'Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. London, Routledge.
- HODKINSON, P. IN DEICKE, W. (UR.) (2007): *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. New York, Routledge.
- JAMESON, F. (2007): Književnost tretjega sveta v času multinacionalnega kapitalizma. V *Zbornik postkolonialnih študij*, ur. N. Jeffs, 357–384. Ljubljana, Založba Krtina.

- JEFFS, N. (2005): Some People in This Town Don't Want to Die Like a Hero: Multiculturalism and the Alternative Music Scene in Sarajevo 1992-1996. V *Rock'n'Roll and Nationalism: A Multinational Perspective*, ur. M. Yoffe in A. Collins, 1–19. Cambridge, Cambridge Scholars Press.
- KASAPOVIĆ, M. (2005): *Bosna i Hercegovina podijeljeno društvo i nestabilna država*. ZAGREB, POLITIČKA KULTURA.
- MAJSTOROVIĆ, S. (2008): *Ustavna reforma Bosne in Hercegovine v luči približevanja evropskim integracijam*, diplomsko delo. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.
- MURŠIČ, R. (1995): *CZD - Center za dehumanizacijo: etnološki oris rock skupine*. Pesnica, ZKO Pesnica – Frontier.
- MURŠIČ, R. (2011): Popular Music and Human Rights: Yugoslav and Post—Yugoslav Encounters. V *Popular Music and Human Rights, Volume II, World Music*, ur. I. Peddie. Hampshire, Ashgate.
- PEDDIE, I. (UR.)(2006):. *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*. Hampshire, Ashgate Publishing Limited.
- ROSS, A. IN ROSE, T. (UR). (1994): *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*. New York, Routledge.
- STANKOVIĆ, P. IN VELIKONJA, M. (UR.) (1999): *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana, Študentska založba.
- STANKOVIĆ, P. (2006): Hip-hop v Sloveniji: Ali obstaja lokalno specifičen vzorec prevzemanja značilnosti žanra? *Družboslovne razprave XXII*, 51: 93–112.
- TOOP, D. (1985): *The rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*. London, Pluto Press.
- WILLIS, P. E. (1978): *Profane Culture*. London, Routledge.