

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

JERNEJ KUSTERLE

Teorija slovenske ulične poezije in družbeni kontekst

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. dr. Marko Juvan

Univerzitetni študijski program druge
stopnje: Slovenistika – E-PED

Ljubljana, 2016

Zahvala

Zahvaljujem se vsem fakultetnim profesorjem, od katerih sem v času študija prejel ogromno znanja, ki mi je pomagalo pri raziskovanju in oblikovanju magistrskega dela. Posebej pa se zahvaljujem svojemu mentorju, red. prof. dr. Marku Juvanu, ki mi je dovolil nadaljnje raziskovanje in razvijanje teorije ulične poezije in bil pri tem pripravljen sprejeti novosti, zaradi česar je bilo najino sodelovanje uspešno in produktivno. Še enkrat iskrena hvala.

Izvleček

Teorija slovenske ulične poezije in družbeni kontekst

Magistrsko delo obravnava ulično poezijo, ki je dolgo časa asociirala zgolj z glasbeno umetnostjo, in je javnosti bolj znana pod zvrstnim imenom rap.

Delo najprej utemelji rabo besedne zveze ulična poezija znotraj literarne vede, pri čemer izhaja iz razvezane kratične oblike »rap« ter pomena obeh sestavin besedne zveze »ulična poezija«. Hkrati pojasni razliko med ulično, poulično in urbano poezijo ter uvede novost v teorijo ulične poezije, tj. delitev na ožjo in širšo opredelitev raziskovanega predmeta.

Temu sledi umestitev v širši historični družbeno-politični kontekst v Ameriki, od koder ta oblika (protestne) poezije izhaja, in Sloveniji kot državi uvoznici, kjer se je ulična poezija v 90. letih 20. stoletja dokončno prilagodila kulturno-družbeno-političnemu okolju.

Ker po številu prevladujejo avtorji, je ustvarjanje ulične poezije stereotipno v domeni moških, čeprav vloga žensk pri tem ni zanemarljiva. V nadaljevanju so na podlagi dihotomije spola prikazane razlike in podobnosti med uličnimi pesniki in pesnicami na različnih področjih, kot so: spolne vloge, feminizem in maskulizem, jezik (tvorjenje sekundarnih/odrskih/umetniških imen, sklanjanje, pomanjševalnice, nasprotja, vulgarizmi), vplivi spleta na ulično poezijo ter raba intertekstualnosti znotraj ulične poezije v ožjem in širšem smislu. Pri tem pogosto prihaja do primerjanja slovenske z ameriško in v nekaterih primerih tudi z balkansko ulično poezijo, kar osmisli in objektivizira rezultate analiz tudi v širšem kontekstu.

Na koncu namesto zaključka sledi sinteza, kjer so ovrednotene v uvodu podane hipoteze, v razvrstitvi temeljnih točk spolne diferenciacije znotraj slovenske ulične poezije pa so pregledno podane razlike in podobnosti med slovenskimi uličnimi pesniki in pesnicami.

Ključne besede: ulična poezija, rap, literarna veda, družbeni kontekst

Abstract

Theory of Slovenian Street Poetry and Social Context

My master's thesis deals with street poetry, which has long been associated exclusively with music and is better known in public under the generic name rap.

The thesis begins with the explanation of the term street poetry and its use in literary science proceeding from the term »rap« as an abbreviation standing for rhythmically accentuated poetry and from the meanings of each compound in a phrase »street poetry«. Additionally, it explains the differences between street, streetwalkers' and urban poetry and introduces a novelty into the theory of street poetry, i.e. the division into the broader and restricted definition of the research theme.

The research subject is then placed into a broad historical sociopolitical context in America, where this form of (protest) poetry originates, and in Slovenia, where the imported street poetry ultimately adapted to cultural-socio-political environment in 1990s.

Since male authors are prevalent, street poetry is stereotypically in men's domain, although the role of women is not negligible. On the basis of gender dichotomy I continue with elaboration on differences and similarities between male and female street poets considering gender roles, feminism and masculism, language (secondary/stage/art names, conjugation, diminutives, opposites, vulgarisms), effects of the Internet on street poetry and the use of intertextuality within street poetry. Slovene street poetry is often compared to American and in some cases to Balkan street poetry, which objectivises and gives meaning to the results of analyses in a broader sense as well.

Instead of a conclusion, I present a synthesis with the assessment of hypotheses defined in the introduction, classify the basic points of gender differentiation within Slovenian street poetry and convey a clear disposition of the differences and similarities between Slovenian male and female street poets.

Key words: street poetry, rap, literary science, social context

KAZALO

1.0	Uvod.....	1
2.0	Cilji in metodologija.....	3
3.0	Teorija ulične poezije	5
3.1	Dodatni argumenti uporabe besedne zveze ulična poezija.....	5
3.1.1	Pomenski argument obeh sestavin besedne zveze	5
3.1.2	Argument izbire pridevnika »ulichen«.....	6
3.2	Novost v teoriji ulične poezije	8
3.2.1	Ožja opredelitev ulične poezije	9
3.2.2	Širša opredelitev ulične poezije.....	11
3.2.2.1	Glasba kot dopolnilo literarnemu tekstu	13
4.0	Družbeno-politični vzvodi za nastanek in razvoj ulične poezije	15
4.1	Historični kontekst v razvoju ulične poezije v Ameriki.....	15
4.2	Historični kontekst v razvoju ulične poezije v Sloveniji.....	20
4.3	Ameriška vs. slovenska ulična poezija: stičišča in razhajanja	25
5.0	Točke spolne diferenciacije avtorjev in avtoric ulične poezije.....	34
5.1	Predstavitev predmeta proučevanja v slovenskem kontekstu	34
5.2	Semantika spola v (slovenski) ulični poeziji.....	35
5.2.1	Feminizem in maskulizem v (slovenski) ulični poeziji.....	39
5.3	Pregledna zgodovina ženske ulične poezije v slovenskem kontekstu.....	45
6.0	Lingvistične analize v slovenski ulični poeziji.....	48
6.1	Poimenovalna dihotomija.....	48
6.2	Sklanjanje: napake ali posebnosti jezika slovenske ulične poezije.....	50
6.2.1	Tožilnik namesto rodilnika.....	50
6.2.1.1	V nikalnih stavkih	51
6.2.1.2	V trdilnih stavkih.....	51
6.2.2	Nekateri drugi možni skloni odkloni od norme slovenskega knjižnega jezika ...	51

6.3 Pomanjševalnice in nasprotja v slovenski ulični poeziji	52
6.3.1 Pomanjševalnice	52
6.3.1.1 Klasične pomanjševalnice	53
6.3.1.2 Slengovske pomanjševalnice	53
6.3.2 Nasprotja (antiteze)	54
6.4 Raba vulgarizmov v slovenski ulični poeziji	55
7.0 Afirmacija spleta v ulični poeziji	63
7.1 Vplivi spleta na ameriško ulično poezijo	64
7.2 Vplivi spleta na slovensko ulično poezijo	67
7.3 Internacionalni vplivi spleta na ulično poezijo	69
8.0 Elementi intertekstualnosti v (slovenski) ulični poeziji	75
8.1 Intertekstualnost v kontekstu ameriške ulične poezije	76
8.2 Intertekstualnost v kontekstu slovenske ulične poezije	79
8.2.1 Intertekstualnost na ravni besedil	79
8.2.2 Intertekstualnost na ravni glasbe	89
8.2.3 Intertekstualnost na ravni glasbenih videospotov	90
8.3 Asociacijska mreža	92
8.3.1 Aplikacija asociacijske mreže na primere slovenske ulične poezije	93
9.0 Sinteza	95
9.1 Hipoteze	95
9.2 Razvrstitev temeljnih točk spolne diferenciacije znotraj slovenske ulične poezije	97
10.0 Povzetek	101
11.0 Viri in literatura	104
11.1 Viri	104
11.2 Literatura	112

1.0 Uvod

Slovenska ulična poezija, kakor sem v preteklih letih opredelil rap, je teoretsko in analitsko slabo raziskano področje literarne vede. K temu pripomore dejstvo, da je njen nastanek datiran v leto 1994, kar pomeni dobro dvajsetletno tradicijo, znotraj katere se je ta besedilno-glasbeni hibrid razvijal pod vplivom svetovne glasbene industrije, domače folklore in družbeno aktualnega dogajanja. V procesu razvoja je prišlo do sprememb na različnih področjih, kar se odraža v razlikah med sodobno slovensko ulično poezijo in tisto, ki je bila značilna za 90. leta 20. stoletja. Ker je pojavnost tako nova, znanstveni aparat pa še ni prilagojen za njeno sistematično raziskovanje, nastajajo na podlagi dognanj nove teorije, s pomočjo katerih bo v prihodnje mogoča načrtnejša znanstvenoraziskovalna dejavnost.

V nadaljevanju predstavljena teorija ulične poezije se od prvotne iz leta 2014 razlikuje v pojmovni diferenciaciji ožja opredelitev : širša opredelitev. Prenovljena teorija se bo izkazala za uporabno že znotraj tega magistrskega dela, kjer se bom ukvarjal s slovensko ulično poezijo v presečišču medkulturnih študij in študij spola. Za raziskovalni predmet je pomembno, da ga povežemo z njegovim prvotnim (ameriškim) okoljem, ga s tem umestimo v kontekst ter skušamo ugotoviti, kako spol vpliva na izrazno predstavnost raziskovanega objekta. Pri slednjem bom v drugem, analitičnem delu izhajal iz študij spola v razmerju do avtorjev in lirskih subjektov slovenske ulične poezije, kar mi bo dalo rezultate, s katerimi bom potrdil ali ovrgel postavljene hipoteze.

Prvo hipotezo sem oblikoval na podlagi domneve, da se med spoloma pojavljajo razlike znotraj širših področij slovenske ulične poezije, kot so: spol kot tak, tvorjenje sekundarnih/umetniških imen, vpliv spleta, intertekstualnost ter slovar in slovnica, za katera sem že v predhodnih razpravah zapisal, da predstavljata poseben jezikovni sistem z lastnimi pravili. Pri drugi hipotezi izhajam iz stereotipa, da se v besedilih ulične poezije odraža družbeni spol avtorjev in avtoric. Ena izmed širših družbenih problematik je področje feminizma in maskulizma, ki sem ga vključil v hipotezo o tem, da tako ulični pesniki kakor ulične pesnice v svojih besedilih izražajo feministične in maskulistične ideje. Četrta hipoteza predpostavlja, da si avtorji izbirajo drugačna sekundarna/umetniška imena kot avtorice. Peta hipoteza se opira na jezikoslovje, ki mi bo pri analizi besedil služilo kot raziskovalni objekt. Temelji na predvidevanju, da se avtorice v slovarju in slovnici manj odmikajo od norme slovenskega knjižnega jezika kakor avtorji, ki so ravno v ločenem sistemu našli svojo družbeno identiteto. Na podlagi dejstva, da je slovenskih uličnih pesnic manj kot uličnih pesnikov, zaradi česar je bilo manj možnosti za vplivanje različnih dejavnikov na njihova

besedila, sem zapisal hipotezo o manjši verjetnosti integracije spleta v slovensko ulično poezijo avtoric kakor avtorjev, ki so in še vedno ustvarjajo v številčno boljših pogojih. Sedma hipoteza temelji na predpostavki, da avtorice zaradi enakih okoliščin kot pri prejšnji hipotezi v okviru intertekstualnosti uporabljajo manj citatov oziroma izhajajo iz bolj zakritih oblik, npr. aluzije, kot avtorji. Na tej temelji zadnja hipoteza, da se na ravni videospotov pri avtoricah slovenske ulične poezije pojavlja manj intertekstualnih povezav kot pri avtorjih. Za raziskovanje tega problema bom uporabil nov dvojni model ulične poezije, s pomočjo katerega bom analitično pristopil tako k samim besedilom kakor tudi k nebesednim spremljevalcem besedila.

Pri zgornjih hipotezah si bom občasno pomagal z medkulturno komparativnostjo, kar bo zaradi manjšega števila slovenskih uličnih pesnic zvišalo nivo avtentičnosti pri končnih rezultatih posameznih področij.

Temeljni problem dela je v pomanjkanju znanstvenih raziskav z obravnavanega področja, kar dopušča pristranskost in subjektivno presojo pri ustvarjanju kanona slovenske ulične poezije. Eden izmed večjih poznavalcev slovenske rap glasbe, Marko Godnjavec – Jizah, namreč ne priznava delitve na slovenski moški in ženski rap, ker naj slovenske raperke ne bi imele pomembnega vpliva na slovensko rap sceno. Sam sicer pravi, da je prva ženska pri nas, ki je uporabila formo rapa, Neca Falk v popevki Banane Tomaža Domiclja, medtem ko žensk, ki so se, oziroma se nekatere še vedno, ukvarjale z rapom, ne priznava, saj naj po njegovem mnenju nobena ne bi dosegala minimalnih standardov za uvrstitve v zgodovino slovenske rap glasbe.¹ S tem se ne strinjam, saj je naloga literarnega (tudi glasbenega oziroma muzikološkega) zgodovinarja, da popiše vse pojave ne glede na njihovi kvantiteto in/ali kvaliteto. Zato je to magistrsko delo prispevek tako za literarno vedo in lingvistiko kakor tudi za muzikološko in sociološko znanost, medkulturne študije ter študije spola.

¹ Iz osebne korespondence z Markom Godnjavcem – Jizahom.

2.0 Cilji in metodologija

Cilji magistrskega dela *Teorija slovenske ulične poezije in družbeni kontekst* so: predstaviti prenovljeno teorijo ulične poezije, ki bo omogočala lažji analitični pristop k obravnavi te literarno-glasbene pojavnosti; zaradi vse večje zmede na terminološkem področju pojasniti razliko med ulično, poulično in urbano poezijo; slovensko ulično poezijo postaviti v kontekst v povezavi z izvorno ameriško, kar bo prispevalo k bolj transparentnemu razumevanju odgovorov na zastavljena raziskovalna vprašanja; predstaviti temeljne razlike med slovenskimi uličnimi pesniki in pesnicami, ki bodo temeljile na distinktivnih lastnostih spola kot takega, tvorjenja sekundarnih/umetniških imen, vpliva spleta, uporabe intertekstualnosti ter posebnega slovarja in posebne slovnice; popisati in uvrstiti slovenske ulične pesnice v sistem literarno-glasbene zgodovine ter v besedilih avtorjev in avtoric slovenske ulične poezije izpostaviti pglavitne razlike v pojmovanju nasprotnega spola.

Magistrsko delo, ki sledi, je kvalitativna raziskava na slabo raziskanem področju slovenske literarne vede, tj. ulične poezije. Da bo delo ustrezalo kriterijem znanstvenosti, morajo podatki temeljiti na preverljivosti, zanesljivosti, veljavnosti in objektivnosti. Preverljivost bom zagotovil z obravnavo realiziranih projektov, ki so dostopni javnosti, kar pomeni, da se raziskava lahko ponovi, njeni rezultati pa preverijo. Zanesljivost pomeni identičnost rezultatov ob ponovitvi raziskave in deluje v soodvisnosti z objektivnostjo, še eno značilnostjo znanstvenega dela, ki se odraža na preverljivih podatkih. Četrty pomembni kriterij je veljavnost, ki jo bom dosegel z raziskovanjem tistih problemov, ki sem jih opredelil v hipotezah. Raziskovalna vprašanja, s katerimi si bom pomagal, so zasnovana tako, da bom po izpeljani raziskavi dobil kvalitetne vsebinske odgovore in z njimi potrdil ali ovrgel v uvodu postavljene hipoteze ter dosegel cilje magistrskega dela.

Pri tem si bom pomagal z mnogovrstnimi metodami, tehnikami, instrumenti in orodji, ki jih metodologi klasificirajo različno, zato so v primerjavi z drugimi deli možna odstopanja v razvrščanju v posamezne skupine. Uporabil bom dve temeljni metodi: deskriptivno ali opisno, s katero bom opisal raziskovane pojave v besedilih, komadih in glasbenih videospotih slovenske ulične poezije, in komparativno ali primerjalno, ki jo bom povezal z medkulturnimi študijami ter študijami spola. Na ta način bom osmisllil družbeno-politično-kulturno-historični kontekst ulične poezije ter slovensko ulično poezijo postavil v razmerje do njene izvorne oblike v Ameriki na začetku 70. let 20. stoletja. S pomočjo študij spola ter tehniko analize

gradiva bom ugotavljal temeljne razlike med spoloma² v slovenski ulični poeziji. Ob teh dveh se bom posluževal še metod semiotike in interpretacije. Prvo bom uporabil skupaj s tehniko opazovanja instrumenta, zbirke glasbenih videospotov, pri čemer me bodo zanimali uporabljeni neverbalni znaki. Opazovanje bo potekalo z uporabo osebnega računalnika in video programske opreme, ki bosta namenjena »beleženju [...] vizualno zaznavnih vidikov vedênja« (Perenič 2014: 51), kamor bom vključil tudi metodo interpretacije, s čimer bom znake, katerih pomen je določen s konvencijo, tudi ustrezno razložil. Poleg tega bom zadnjo omenjeno metodo uporabil pri raziskovanju treh predmetov raziskave: korpusa besedil, zbirke glasbenih posnetkov in zbirke glasbenih videospotov slovenske ulične poezije ter za končno vrednotenje rezultatov znanstvenoraziskovalnega dela. Za bolj sistematično prikazovanje rezultatov bom uporabil ustrezno metodološko orodje, kot sta razpredelnica in grafikon.

² Zanimali me bodo tako avtorji in avtorice kot lirski subjekti.

3.0 Teorija ulične poezije

Kar teorija glasbe zvrstno opredeljuje kot rap, to literarna veda klasificira z besedno zvezo ulična poezija. Smiselnost transferja izhaja že iz poimenovanja glasbene zvrsti, kjer gre za kratično obliko, ki pomeni »Rhythm and Poetry« (slov. ritem in poezija) ali »Rhythmically Accentuated Poetry« (slov. ritmično poudarjena poezija). Ulična poezija predstavlja poseben hibridni konstrukt, ki hkrati temelji na besedni in glasbeni umetnosti. Predvsem besedilni del ustvarja neločljivo povezanost z literaturo oziroma pesništvom.

3.1 Dodatni argumenti uporabe besedne zveze ulična poezija

3.1.1 Pomenski argument obeh sestavin besedne zveze

Eden izmed temeljnih argumentov umeščanja ulične poezije v sistem literarne vede se kaže na pomenski ravni obeh osnovnih enot besedne zveze ulična poezija in vzporednicah na ravni uglasbitve tradicionalne poezije.

- a) *Slovar slovenskega knjižnega jezika* pod prvo razlago poda opredelitev, da je ulica »načrtno speljana pot, zlasti za promet z vozili, znotraj kakega naselja, navadno s pločnikom ob straneh.« Pri tem velja dodati, da se v okviru rap glasbe leksem »ulica« povezuje s točno določenim tipom naselja, in sicer z mestom. Govorimo torej o mestnih ulicah, na katerih se je leta 1973 oblikovala hip-hop kultura in zato še danes ostajajo glavni element »pristine« rap glasbe.
- b) Opredelitev leksema »poezija« je veliko bolj kompleksna. V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* lahko zasledimo, da je poezija »literarno ustvarjanje, katerega izrazna oblika je pesem, pesništvo«, v nadaljevanju pa še, da so poezija »pesniška dela, pesmi«. Nekoliko bolj natančno, vendar še vedno ne čisto jasno, opredelitev poda Kmecl.

»Poezija (grš. Poiesis, iz poien = delati), *pesništvo*; v širšem pomenu književna umetnost nasploh; ker pa je dolgo bila eden prvih pogojev za leposlovnost besedila verzificiranost, označuje beseda danes zvečine (lirsko) verzifikacijo (v franc., angl., deloma tudi naši terminologiji). Pomenski izvir za naše besede pesem, pesnik, pesništvo je isti kakor za *péto* pesem, pevca: pesem je besedilo, ki se (lahko) poje, pesnik = pevec.« (1977: 27)

Čeprav že Kmeclova opredelitev nakazuje smiselnost uporabe leksema »poezija« v ožjem pomenu besedne zveze »ulična poezija« v odnosu do rap glasbe, nam nekoliko širšo sliko poda Kosova podrobnejša razlaga. Začne pri starogrškem izrazu »póiesis«, ki je prvotno »pomenil [...] proizvajanje, izdelovanje ali ustvarjanje [...] Uporabljali so ga za katerokoli vrsto proizvodnje, na primer za gradnjo ladij ali hiš. O takšnem [...] pomenu govori Platon v dialogu *Simpozij*. Šele v Platonovem času so ga iz ne čisto jasnih razlogov začeli omejevati na pesniško umetnost«, ki je bila »tesno povezana z glasbo in plesom, tako zlasti v dramatiki in liriki« (2001: 20). Hkrati so Grki v tem času kot ekvivalentni izraz uporabljali besedo »mousiké«, katere pomen se je »[n]a prehodu iz 5. v 4. stoletje pr. Kr. [...] zožil, in »mousiké« je začela označevati samo še glasbeno umetnost« (prav tam), »izraz »póiesis« [pa je] obveljal predvsem za besedno umetnost, čeprav v dramatiki še zmeraj spojeno z glasbo in plesom« (prav tam). Tako v Aristotelovi *Poetiki* za oba izraza že zasledimo nova pomena. Ko so Rimljani od Grkov prevzeli pojem poezija, jim je »pomenil [...] samo še literarno umetnost [...] večidel ločeno od glasbe in plesa« (prav tam). Kos pravi, da se je poezija »od začetka 19. stoletja naprej ohranil[a] predvsem kot oznaka za verzna besedila v nasprotju s proznimi« (prav tam: 21).

Opredelitvi poezije obeh avtorjev kažeta na tako zgodovinsko kakor pomensko vez med (zapisano) verzno besedo in glasbo. Vendar ni zgolj preteklost³ tista, ki je združevala umetnosti. Sodobni pesniki velikokrat sami uglasbijo svoja v verzih zapisana besedila ali pa uglasbitve prepustijo komu drugemu. Tudi v slovenskem prostoru lahko najdemo avtorje, ki se lotevajo avtorskih (na primer: Andraž Polič, Andrej Kokot, Svetlana Makarovič) ali sodelovalnih⁴ (na primer: Dane Zajc in Janez Škof) hibridnih projektov.⁵ To je eden izmed osnovnih indicev, da je ulično poezijo kot tako smiselno obravnavati znotraj literarne vede.

3.1.2 Argument izbire pridevnika »uličen«

Zaradi vse večje terminološke zmede je pomembno razjasniti razliko med pojmi ulična poezija, poulična poezija in urbana poezija.

³ V zgodovini so se pogosto pojavljali primeri, ko so posamezniki združevali tradiciji pesništva in glasbe. O tem govorijo zgodovinski zapisi o rapsodih, vagantih, trubadurjih, minnesängerjih in mnogih drugih potujočih pevcih, ki so s pomočjo združevanja različnih, a med seboj tesno povezanih umetnosti med ljudi širili izročilo.

⁴ Mnogo sodelovalnih uglasbitev je bilo izvedenih v okviru literarno-glasbenega projekta Rokerji pojejo pesnike (Kulturni center Maribor).

⁵ Več o uglasbitvah sodobnih slovenskih pesnikov v monografiji Irene Novak Popov *Novi sprehodi po slovenski poeziji* (Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2014).

Dolgoletna praksa ponuja opredelitev, da je urbana poezija tista vrsta tradicionalne poezije, ki vsebuje elemente urbanega okolja. V tem smislu se v to skupino med drugimi uvršča delo francoskega modernega pesništva *Rože zla*, Charlesa Baudelairea.

Besedna zveza poulična poezija ima že sama po sebi negativno konotacijo, saj je tvorjena po istem vzorcu kot poulično dekle (pocestnica/vlačuga/prostitutka). Ravno zaradi te negativne pomenske vrednosti pojma pouličen ne gre postavljati v razmerje do poezije znotraj obravnavanega konteksta.

Zdi se, da je izraz »ulična« še najbolj ustrezen za poimenovanje pojavnosti, ki od 70. let 20. stoletja naprej nadaljuje tradicijo protestne poezije. Tako dognanje je podprto tudi s primeri iz prakse, kjer se pojavlja variantna raba pridevnikov: ulična, street ali fonetična različica strit v besedni zvezi ulična/street/strit poezija.

AVTOR	ULIČNA/STRIT (STREET) POEZIJA
Echob	»To so bli začetki ulične poezije« (2002: 6)
Echob	»Vsi znajo, kdo sm in vsi znajo, kaj predstavlam, / ulično poezijo okoli uveljavljam. / Po deželi domači zdej prhaja nova doba, / ulična poezija Echoba Da Dogga.« (2002: 6)
Echob	»Ulični poeziji ja posvetil sm življenje / za svoje rime živim« (2003: 5)
Mirko	»Tehnika, metrika ritma, strit poezija. / Aktivista MCja, vi mate zdej na majku« (2011: 12)

Do (jezikovne) variantnosti lahko pride tudi v akterju, in sicer v pridevniški (ulični/street) ali samostalniški (pesnik/poet) obliki.

AVTOR	ULIČNI/STREET PESNIK/POET
Echob	»In kot ulični poet jaz za vsem tem stojim / in hvala vsem, ki znate besede mojih rim.« (2002: 6)
Echob	»Jaz sem ulični poet in pišem poezijo, / mislim, da preraslo mi je v čisto obsesijo. / Jaz sem ulični poet z prebujno domišljijo, / jebeni MC s še bolj jebeno vizijo.« (2002: 6)
Echob	»In vsi me poznajo kot uličnega poeta; / klošarji in čisto vsaka banda zadeta.« (2002: 6)
Echob	»Ulični poet. Yeah. Hy! My name is Echob. / Wajt krajn MC i samo to bi reku.« (2002: 5)
U-Kan	»imma keep it real sam za vas, / street poet, boli me kurac za svet« (2010: 12)

Rabo besednih zvez ulična poezija in ulični pesnik je mogoče podpreti tudi v okviru širšega konteksta. Še bolj pogosto takšni poimenovanji uporabljajo pripadniki balkanskih držav, kar se vidi že v naslovih komadov (Harper: Ulična poezija; Dacha: Ulični pesnik; Arhitekti: Ulični pesnik; \$laYeR: Ulični pesnik; Straks i Kastr: Ulični pesnik).

Dodaten dokaz za tovrstno odločitev o poimenovanju lahko najdemo v samostalniku »uličar«, tj. tisti, ki je v povezavi z ulico oziroma pripadnik ulice, kar se ujema z nastankom in samim bistvom hip-hop kulture, katere element je tudi rap glasba oziroma ulična poezija (v širšem smislu).⁶ Besedo, ki se pojavi v naslovu glasbenega albuma *Napaljene uličarke* (2015) srbske avtorice Mimi Mercedes, v svojih besedilih omenjajo tudi slovenski avtorji.

AVTOR	ULIČNI/STREET PESNIK/POET
Amo	»Pravi uličar ne glea brezdomca kak ga klošari« (2011: 6)
Princip	»Sem uličar tastare šole, neke vrste mafija.« (2014: 12)
Ghet v Wudisban	»Čuli stvar uličar gre v Wudisbar, / da odrepa lahka 20 baby wudisbarov« (2013: 5)
Emkej	»Nimam kr tak banda in da ne slengam ker hengam, / ampak slengam ker hengam z uličari ko majo preveč talenta.« (2012: 13)
Mladich	»Od kvazi uličarjev čujete resnico.« (2012)
Kurto A.J.	»Nisi street, ti si kmet. / Uličarji so na ulci, teb je pa tvoja babi dala flet!« (2012)

3.2 Novost v teoriji ulične poezije

Prvotna teorija ulične poezije iz leta 2014 se opira na prevodno povezavo med skladijskima strukturama »ulična poezija« : »street poetry«. Angleška varianta se v anglosaškem svetu pojavlja že kar nekaj časa, medtem ko dopolnjena teorija⁷ izhaja iz semantike besedne zveze, kjer leksem »ulična« pomeni: tista, ki je v povezavi z ulico. To pomeni, da ulična poezija ne more predstavljati zgolj sinonimnega razmerja z rap glasbo, ki v sodobnem času ni vedno vezana na ulico, saj je etimološko pojmovno zvezo mogoče razložiti tudi ožje. Iz te ugotovitve izhaja delitev na ožjo in širšo opredelitev ulične poezije, pri čemer se ožja opredelitev osredotoča na novi koncept, medtem ko širša opredelitev zavzema že obstoječe izhodišče, temelječe na sinonimiji besednih zvez »ulična poezija« : »street poetry«.

⁶ Razlaga ulične poezije v ožjem in širšem smislu sledi v nadaljevanju.

⁷ Teorija ulične poezije, ki je predstavljena v dosedanjih člankih, temelji na tradicionalnem sinonimnem odnosu rap : ulična poezija, kar dopolnjena teorija deloma zanika, deloma pa potrdi.

3.2.1 Ožja opredelitev ulične poezije

Ožja opredelitev ulično poezijo razume zgolj kot zapisano besedilo, izolirano od glasbenega konteksta. Za tako obliko se je v anglosaškem svetu oblikoval izraz »raps«, ki ima ustreznico v »rap lyrics« (slov. rap besedila). Ulična poezija v tem kontekstu služi kot predloga za uglasbitev, namreč besedilo šele z glasbeno podlago ustvari končni produkt, tj. komad.

Na tekstovni ravni ima ulična poezija sebi lastne zakonitosti. Njena najbolj tipična kitična oblika je sestavljena iz šestnajstih verzov. Standardno zgradbo teksta bi lahko najlažje ponazorili s formulo: $16 + 4 \times 2 + 16 + 4 \times 2 + 16 + 4 \times 3$ ali 4, kjer šestnajstverzni prvi kitici sledijo dvakrat ponovljeni štirivrstični refren,⁸ druga šestnajstvrstična kitica, ponovno dvakrat ponovljeni štirivrstični refren, tretja šestnajstvrstična kitica in na koncu še trikrat ali štirikrat ponovljeni štirivrstični refren. Zelo priljubljena je tudi nekoliko drugačna struktura: $4 + 4 + 16 + 4 \times 2 + 16 + 4 \times 2 + 16 + 4 \times 3$ ali $4 + 4$. Pri tej formuli dodamo uvodnih osem in zaključne štiri verze, pri čemer prvi predstavljajo »intro« ali uvod, zadnji pa »outro« ali izhod. Standardna zgradba teksta pri skupinah je nekoliko drugačna, saj se mora v enakem časovnem prostoru razvrstiti več avtorjev, zato je možna formula taka: $4 + 8 + 8 + 4 \times 2 + 8 + 8 + 4 \times 2 + 8 + 8 + 4 \times 3$ ali $4 + 4$. Uvodni štirivrstičnici sledijo: dvojna osemvrstičnica različnih avtorjev, dvakrat ponovljeni štirivrstični refren, dvojna osemvrstičnica različnih avtorjev, ki sta lahko ista kot v prvem delu, dvakrat ponovljeni štirivrstični refren, dvojna osemvrstičnica različnih avtorjev, ki sta lahko ista kot v prvem in/ali drugem delu, trikrat ali štirikrat ponovljeni štirivrstični refren in zaključni štirje verzi ali »outro«. Možne so še druge kombinacije, tudi kitice z več kot šestnajstimi verzi, vendar so te tri oblike tiste osnovne, iz katerih izhajajo ostale.

V verzih se pojavlja značilna ljudska⁹ ali zaporedna rima, ki se pogosto prepleta z asonanco.¹⁰ »Zaporedna rima je bila povsod zgodovinsko prvotna in jo srečamo tako v ljudskem slovstvu kakor v umetn(išk)i književnosti.« (Novak 2010: 36) Eden izmed razlogov je v lažji zapomnitvi daljšega besedila, saj nam zvočnost omogoča hitrejši in točnejši priklic (iskanih) besed. Za ljudsko slovstvo je značilno, da gre prvotno za govorna besedila, ki so se

⁸ Možni so tudi primeri, ko refren sestavlja osem verzov, takrat zaporedna ponovitev ni potrebna.

⁹ »[Z]a nas [je] zaporedna rima zvrstno zaznamovana kot »nižja«, ljudska varianta.« (Novak 2010: 36)

¹⁰ Pri tem še vedno zagovarjam svojo prvotno tezo, ki sem jo predstavil v prispevku Stilistika ulične poezije (Kusterle 2014a), da gre v ulični poeziji pod izrazom rima večinoma razumeti polni zvočni stik, saj ta prevladuje, dodajam pa, da je pogosta tudi asonanca, ki avtorjem omogoča razširitev izslovarskih zvočnih realizacij.

iz roda v rod širila prek ustnega izročila, zapisala pa so se šele v kasnejših obdobjih. To je tudi razlog za variantnost zapisov istega izhodiščnega dela. Marko Terseglav v oceni znanstvene monografije *Pravljica in stvarnost: odsev stvarnosti v slovenskih ljudskih pravljicah in povedkah ob primerih iz Štrekljeve zapuščine* Monike Kropelj piše, da v okviru ljudskega slovstva »v ospredje stopi funkcionalnost« (1995: 335). Čeprav je ulična poezija prvotno zapisana, izjema je »freestyle«, pa je praktična vrednost v ospredju tudi tukaj, kjer sta najpomembnejši lastnosti jasnost in razumljivost. Obe se povezujeta z aktualnostjo (za »realistični del« ulične poezije je značilno v trenutku nastanka aktualno dogajanje) in mimetičnostjo (posnemanjem trenutne resničnosti). Ulična poezije je tako vmesna stopnja med tradicionalno literaturo in ljudskim slovstvom, pri čemer pri njej ne gre iskati enakih pogojev (npr. literarnosti) za vključitev v literaturo, kot se to dogaja pri tradicionalni literaturi, hkrati pa jih ne moremo potisniti v ozadje, kakor to predlaga Terseglav (prav tam) za ljudsko slovstvo.

Ena izmed distinktivnih značilnosti ulične poezije so t. i. multi rime, kjer »gre za nizanje notranjih rim ali za preplet pogostih notranjih rim z zunanjimi zaporednimi rimami [...] Multi rima je tudi oznaka za vsaj dva para rim, ki si zaporedoma sledita, kar se lahko zgodi v istem verzu ali v dveh različnih verzih, na primer zelena dolina / zaposlena družina« (Kusterle 2014a: 111). Nadaljnja delitev multi rime poteka na horizontalni, vertikalni in diagonalni osi. Na horizontalni osi govorimo zgolj o enem tipu multi rime, tj. notranja zaporedna ali geminacijska rima (xxxxaaxxxx). Na vertikalni osi poznamo zunanjo zaporedno rimo, »ki je lahko zunanja začetna zaporedna ali anaforična rima (aaxxxx / aaxxxx) ali zunanja končna zaporedna ali epiforična rima (xxxxaa / xxxxaa)« (prav tam). Na diagonalni osi pa se lahko pojavita anadiplozična (xxxxaa / aaxxxx) ali epanalepsična (aaxxxx / xxxxaa) rima. Poleg naštetih poznamo še »poseben tip [...] ki ga imenujemo sekvenčna multi rima (xxaxaxxa / xxxaxxax)« (prav tam). Ob ustrezni realizaciji v določenem besedilnem okolju multi rime učinkujejo ekspresivno, zaradi česar jih avtorji ulične poezije pogosto uporabljajo v »battlih« (slov. besednih spopadih), kjer morajo z izbranimi sredstvi nasprotnika čim bolj prizadeti, ga ponižati in/ali osmešiti.

Visoka stopnja ritmičnosti v besedilih že dolgo časa bega verzologe pri opredelitvi vrste verza. Bjelčevič (2004: 147) se sprašuje o možni prisotnosti silabotoničnega ali rimanega svobodnega (op. prostega) stavčnega verza, vendar z novimi raziskavami postaja vse bolj

jasno, da se v ulični poeziji uporablja poseben tip prostega verza,¹¹ ki je vezan na ritem glasbene spremljave. Ta se od tistega v tradicionalni poeziji loči v tem, da so verzi med seboj približno enako dolgi, da vsebujejo približno enako število zlogov, saj se na ta način pri realizaciji na sekundarni ravni, v glasbenem okolju, lahko vzpostavi »flow«, govorni ritem.

3.2.2 Širša opredelitev ulične poezije

Širša opredelitev ulično poezijo razume kot sklop poezije in glasbe, besedila in glasbene podlage, govora in instrumentalne spremljave. Gre za medumetnostno povezovanje, ki temelji na vzajemnem odnosu poezija : glasba. Ob tem širša opredelitev ulične poezije upošteva tudi performative, persono, glasovno interpretacijo in modo.

Ne gre zgolj za naključje, da je dolžina kitice večkratnik dolžine refrena, saj je glasbena podlaga, ki se uporablja kot spremljava besedilu, običajno zgrajena iz loopov, ponavljajočih se sekvenc, ki predvsem znotraj stare šole temeljijo na samplih, melodičnih odsekih drugih avtorskih glasbenih izdelkov, ki tradicionalno trajajo dva ali štiri bare, redkeje osem barov.¹² Najbolj osnovna struktura te enote je sestavljena iz treh udarcev bobna, basovskega in melodičnega dela. Značilno je, da enemu baru ustreza en verz besedila. Klasični tempo je 90 bmp (tj. devetdeset udarcev na minuto), kar predstavlja zgornjo mejo frekvenčnega območja bitja človeškega srca in zato taka hitrost beata¹³ v poslušalcu sproža ugodje.

Izrednega pomena so performativi, torej tista telesna dejanja, s katerimi »nastopajoči neposredno vzpostavlja lastno identiteto pred občinstvom« (Inštitut 2015). Z drugo besedo lahko performative poimenujemo kot nastop ali nebesedne spremljevalce besedila. Sem uvrščamo mimiko, gestiko, kretnje (najpogostejša kretnja v zgodovini ulične poezije je premikanje roke, s katero si avtorji dajejo ritem, kar je podobno »gibom kitaristov, pevcev itd., ki si pri iskanju tempa pomagajo z nogo ali s prsti na roki« (Kusterle 2014b: 99), medtem

¹¹ Boris A. Novak postavlja ločnico med vezano besedo in prostim verzom tako, da vezano besedo opredeli kot tisto, kjer so besedni zlogi vezani na metrum, serijo ponavljajočih se naglašanih in nenaglašanih zlogov, medtem ko so besedni zlogi v prostem verzu prosti vezanosti na metrum, vendar še vedno ohranjajo močan ritem, ki pa ni vnaprej določen. Novak pravi, da nekateri pesniki uporabljajo prosti verz, »kakor da bi šlo za skrajšano prozno vrstico, kar je [...] napačno. Prepričani so, da prosti verz pomeni odsotnost vseh pravil in oblik« (1997: 176). Pri tem dodaja, da »[s]lehera dobra pesem temelji na trdni obliki in pravilih, na močnem, živem ritmu, četudi gre za prosti verz. Razlika med klasičnim in prostim verzom je le v tem, da je pri klasičnih oblikah treba spoštovati vnaprej postavljena pravila« (prav tam).

¹² Pri glasbeni podlagi gre večinoma za 4/4 takt ali, v povezavi z glasbenimi programi, »bar«.

¹³ »Beat« se v rap glasbi uporablja v sinonimnem razmerju z glasbeno podlago.

ko je najprovokativnejša kretnja dvignjen srednji prst, ki kot simbol predstavlja nestrinjanje in upor) ter gibanje po odru oziroma način hoje.

Tesno povezana s performativi je persona, osebnost posameznika, ki omogoča udejanjenje performativov. Ni namreč vsakdo primeren za nastopanje in vzpostavljanje stika z naslovniki, katere lahko pritegne že sama prezenca nekoga, ki stoji pred njimi.

V dopolnjujočem odnosu s persono je glasovna interpretacija, ki v povezavi z ulično poezijo vsebuje deliveri in flow, kamor uvrščamo tudi dikcijo in artikulacijo. Deliveri v tem smislu predstavlja posredovanje besedila publiki.

»Za ulično poezijo je zelo pomemben, saj lahko s slabim prenosom besedila pride do prekinitve povezave med interpretom in poslušalci. Medsebojna povezava pa je pri ulični poeziji tista vez, ki združi dva različna človeka v skupno čustvovanje, kot so: jeza, strah, trpljenje, žalost ali ljubezen. »Deliveri« je sestavljen iz besedila, glasu, »flowa« in nastopa. Gre torej za elemente na različnih ravneh posredovanja in sprejemanja, vse od zapisa, glasu in ritma, do telesne govorice (sem sodijo gestika, mimika, telesna drža, kretnje)« (Kusterle 2014a: 119–120).

Podobno velik pomen ima flow. Gre za »govorjeni ritem, ki za doseganje svojega cilja uporablja rimo« (Kusterle 2014a: 115). Vzpostavi se med glasovno interpretacijo besedila ob glasbeni spremljavi, zato se pogosto avtorjeva dikcija bliža melodičnemu petju. Veliko vlogo ima pri tem tudi artikulacija, ki je lahko, odvisno od namena, jasna ali nejasna. Če je namen avtorja, da bo besedilo razumljivo, mora biti artikulacija jasna, flow pa bo na ta način trši, saj bodo meje med besedami razločne. Če pa avtor želi v ospredje postaviti flow, izbere nejasno artikulacijo, besedilo podredi flowu do točke, ko so meje med besedami zabrisane. Takemu flowu pravimo gladek flow. Flow je pomemben element vzdrževanja stika med avtorjem in poslušalci. Podobno kot deliveri lahko povzroči t. i. pritegnitveni ali odtegnitveni učinek, pri čemer je prvi tisti, ki poslušalca pritegne k poslušanju, medtem ko ga drugi od poslušanja odtegne oziroma odvrne.

Še en pomemben element glasovne interpretacije so t. i. »back vocals« (slov. spremljajoči vokali ali slengovsko »bekvokali«). Ti so uporabljeni za poudarjanje določenih besed, misli, idej, nebesedno izraženih občutij itd. Na koncertih nastopijo tudi v vlogi zapolnjevalcev prekinitvenih mest, ki nastanejo, ker avtorju med glasovno interpretacijo zmanjka zraka in vdihne na mestu, kjer bi sicer moralo biti besedilo.

Kot zadnjo izmed omenjenih elementov ulične poezije v širšem smislu velja omeniti modo. Sem uvrščam stil oblačenja, frizuro, nakit, modne dodatke in obutev.

Stereotipna podoba uličnega pesnika so dolge baggie hlače, spuščene do sredine zadnjice, s pasom z velikimi zaponkami z (umetnimi) dragimi kamni in/ali dizajnerskim logotipom priznanega modnega oblikovalca ali logotipom lastne blagovne znamke oziroma osebnim umetniškim logotipom, ohlapna majica s kratkimi rokavi, hoodie (pulover s kapuco), visoke tenisne z navzven štrlečim jezikom in z nezavezanimi vezalkami, pobrita glava, naglavna ruta, kapa s ščitnikom, ki se jo lahko nosi s ščitnikom naprej, postrani ali obrnjeno vzvratno, trendovska sončna očala in ostalo bling bling okrasje (npr. zlati zobje, zlate prevleke za zobe, (umetni) diamanti na zaponkah pasov ali uhanih, zlati pečatni prstani z dragimi kamni, zlate zapestnice, ure in verižice, pozlačene verige, ki jih manj premožni avtorji nosijo okrog vratu namesto zlatih verižic itd.).

Stereotipna podoba ulične pesnice so ozke kavbojke, namenoma strgane na sprednji strani ali ob straneh ali beggie hlače, kot pri moških, trenirka ali kratko krilo, oprijeta kratka majica normalne dolžine ali oprijeta kratka majica, ki pušča nepokrit del okrog trebuha, ali zgolj top, usnjena, bombažna ali ohlapna športna jakna (pogosto s krznom ali samo s kapuco s krznom); pri oblačilih ima pomembno vlogo globok dekolte, visoke tenisne z navzven štrlečim jezikom in z nezavezanimi vezalkami ali škornji ali čevlji z visoko peto, dolgi spuščeni ali v kitke spleteni lasje, naglavne rute, kape s ščitnikom, dizajnerska očala in ostalo bling bling okrasje (npr. verižice iz dragocenih kovin, zlati prstani, veliki uhani v obročasti obliki, make-up: »eyeliner«, »eyeshadow«, maskara, umetne trepalnice in nohti, lasni podaljški, šminka itd.).

3.2.2.1 Glasba kot dopolnilo literarnemu tekstu

Rap je hibridna oblika teksta in instrumentalne podlage. Čeprav temelji na literarni predlogi, zaradi svoje interpretativne narave prvenstveno sodi na področje glasbe. To je razlog, da se ulične poezije, v ožjem ali širšem smislu, do pred kratkim ni obravnavalo kot literarno predstavnost.

Ulična poezija je, z izjemo »freestyla«, prvotno zapisana in kot taka predstavlja ožji pomen svojega predmeta. Gre za t. i. primarno stopnjo, ki je enaka tako ulični kakor tradicionalni poeziji. V povezavi z instrumentalno spremljavo preide na sekundarno stopnjo, ki jo predstavlja uglasbitev. Ugotovimo lahko, da je edina razlika med ulično in tradicionalno poezijo v tem, da je prvotni cilj ulične poezije realizacija na sekundarni stopnji, drugotni cilj pa objava v mediju primarne stopnje, medtem ko pri tradicionalni poeziji prvotni cilj ostaja na primarni stopnji, sekundarna stopnja pa predstavlja drugotni cilj. Posebnost ulične poezije je »freestyle«, kjer že v trenutku tvorjenja nastopi sekundarna stopnja, če pa kasneje s pomočjo transkripcije govorjeno besedilo zapišemo, sekundarni sledi primarna stopnja.

Zaradi tovrstne narave ulične poezije je zanimiv pojav objavljane besedil komadov v različnih medijih primarne stopnje. Nekateri avtorji besedila komadov, ki jih uvrstijo na glasbeni CD, natisnejo v knjižice, priložene k optičnim nosilcem (npr. Trkaj: *V času enga diha*. Ljubljana: Nika Records, 2004; Zlatko: *Zlato ti daje sijaj, ne pa sreče*. Ljubljana: Reflektor records, 2010.) Drugi se odločijo za objavo besedil na lastnih, za ta namen ustvarjenih spletnih straneh (npr. Atila: *Teorija Dorđe Kesić*. Novo mesto, 2008.), YouTubu ali kje drugje. Obstajajo tudi avtorji, ki svojih besedil ne objavijo nikjer, zato je pri njih za analizo potrebno uporabiti metodo transkripcije. Pri tem ni nujno, da gre za »freestyle«, saj so besedila lahko predhodno zapisana, niso pa nikjer objavljena.

Še posebej v Ameriki je zelo aktualna praksa izdajanja ulične poezije v knjižnih oblikah (npr. Adam Bradley idr.: *The Anthology of Rap*. ZDA: Yale University Press, 2011.; William Buckholz: *Understanding Rap: Explanations of Confusing Rap Lyrics*. ZDA: Abrams, 2012.; Hal Leonard Publishing Corporation: *Hip-Hop & Rap: Complete Lyrics for 175 Songs*. ZDA: Hal Leonard Publishing Corporation, 2003.; Alex Ogg: *Rap Lyrics: From the »Sugerhill Gang« to Eminem*. UK: Music Sales Ltd, 2002.). Z nekajletnim zamikom je prišel trend izdajanja ulične poezije v obliki knjige tudi v Slovenijo. Leta 2009 je RTV Slovenija izdal Zlatkov triumf, trilogijo z naslovom *585 teorija*, ki vključuje CD, DVD in knjigo, v kateri lahko najdemo opis slovenske urbane kulture, nekaj Zlatkovih aforizmov in ulično poezijo. Od leta 2014 poteka urejanje samostojne pesniške zbirke ulične poezije raperja Lockyja. Leta 2015 sta se začela še dva projekta, in sicer: Darko Nikolovski je pričel z urejanjem antologije z družbeno angažirano ulično poezijo slovenskih avtorjev *Previharimo viharje*, kot drugi pa se je, z zaenkrat še neznanimi kriteriji izbire besedil, urejanja antologije lotil Aljoša Harlamov.

4.0 Družbeno-politični vzvodi za nastanek in razvoj ulične poezije

O ulični poeziji lahko govorimo šele po nastanku kulture hip-hopa. Le-tej je v 70. letih 20. stoletja¹⁴ postavil temelje Afrika Bambaataa, ko je ustanovil skupino Zulu Nation. »Pod njenim vodstvom so se ulične tolpe preoblikovale v ekipe, ki so za medsebojno obračunavanje namesto hladnega orožja uporabljale glasbo, ples ali besedila. Hip-hop je postal simbol temnopoltih, simbol njihovega nestrinjanja z oblastjo, zakoni, politiko itd. Postal je kritika slabih družbenih položajev in življenja v getih.« (Kusterle 2014b: 97) Hip-hop kot skupek različnih umetnosti predstavlja večumetnostno področje z dolgo in pestro zgodovino. Za moje proučevanje je najpomembnejša literarna umetnost, in sicer tisti del, ki nastopa kot input in output subkulture, imenovane rap¹⁵ oziroma, kakor sem jo opredelil v svojem dosedanjem delu, ulične poezije. Da bi lahko opredelili distinktivne lastnosti slovenskih uličnih pesnikov in pesnic, je najprej potrebno predstaviti nekaj temeljnih historičnih dejstev, ki so prvotne avtorje pripeljala do točke, ko so iz vedno utišanih protestov ustvarili področje, znotraj katerega so imeli možnost biti slišani. Postali so glasniki rase, ki je bila obsojena na suženjstvo, in spregovorili v imenu ljudstva za ljudstvo. Njihov prvotni položaj je bil usmerjen v upor proti belski populaciji, ki je s filozofijo o svoji superiornosti s temnopoltimi delovala nehumano, ter boj za suveren nastop v družbenem polju.

4.1 Historični kontekst v razvoju ulične poezije v Ameriki

Cedric J. Robinson, profesor na Oddelku za črnske študije na kalifornijski univerzi Santa Barbara (UCSB) v svojem delu *Črnska gibanja v Ameriki* (1997) razdeli gibanja temnopoltega prebivalstva po prihodu v Ameriko po kronoloških kriterijih.

Začetek datira v 17. stoletje, v čas kolonialne Amerike, ko so temnopolti predstavljali sužnje in služinčad, delali v težkih razmerah v mestih, na plantažah ali farmah, ter manjšinske svobodne ljudi, ki tudi niso bili svobodni, kot so bili svobodni belci. Slabi delovni pogoji, izkoriščanje, zaničevanje, preprodaja temnopoltih in druge oblike nehumanosti belskih gospodarjev so kmalu pripeljali do prvih uporov. Le-ti so se kazali v različnih oblikah, npr. kot pritožbe na sodišča, telesno nasilje, pobegi, neposlušnost, nepokornost in uporništvo. Kazni za tako neposlušnost njihove lastnine so bile: bičanje, raztelesenje, zažig še živih ljudi, obešenje in različne oblike mučenja.

¹⁴ Po nekaterih pričevanjih naj bi bil natančen datum 11. 11. 1973.

¹⁵ Hip-hop kulturo sestavljajo štirje temeljni elementi: MC-ing ali rap, DJ-ing, breakdancing in grafitiranje.

Zarote in vstaje temnopoltih so se nadaljevale vse do konca državljanske vojne (angl. Civil War, 1860–1865). Robinson navaja kar nekaj primerov, med katerimi so tudi Haitian Revolution (1791–1804), Gabriel's Rebellion (1800), Nat Turner's Rebellion (1831) itd. Posledice zadnjega omenjenega upora so bile: smrt sužnjelastnikov in njihovih otrok, zastraševanje, mučenje, pohabljanje in usmrtitev nekaj sto temnopoltih upornikov, prepoved opismenjevanja sužnjev, sužnjem je bilo prepovedano imeti knjige, niso smeli pridigati in moliti itd. Prepovedano je bilo vse, s čimer bi sužnji okrepili svoje znanje, saj so predstavljali nevarnost. Kot piše Robinson, so bili za sužnje uporniška dejanja in znanje, ki so ga pridobivali iz zgodb in pesmi, bistvo črnske kulture, bili so gradniki zgodovinske zavesti, nudili so občutek pripadnosti skupnosti ter moralni sistem, ki je določal obstoj dobrega in zla.

V sklopu boja za odpravo suženjstva so se sčasoma oblikovale različne možnosti za doseg cilja. Večina temnopoltih zagovornikov odprave suženjstva je bila za politično reformo, zaradi česar so se priključili skupinam, kot sta Liberty Party (1839) in Free Soil Party (1848), ki so nasprotovale širjenju suženjstva, hkrati pa so pričakovale, da bo postopoma prišlo do spremembe takratne družbene ureditve. Do 50. let¹⁶ 19. stoletja so svobodni redko posegli po radikalnih predlogih emigracije ali zarote za splošno suženjsko vstajo. V 50. letih pa se je stanje spremenilo, saj so jih razočarali tako Kongres, sodišča kot tudi ustava. Čeprav je bilo že v prvi polovici 19. stoletja zabeleženih nekaj migracij temnopoltih iz Amerike, je prišlo na sredi stoletja do popularizacije shodov o preseljevanju, ki so izvirali iz leta 1830 prirejene The National Negro Convention, delovali pa po maksimi iz leta 1838: »I rather be a living freeman, even in one of these places [op. West Indies ter Kanada], than a 'dead nigger' in the United States«¹⁷ (Robinson 1997: 53). Prišlo je do migracijskega gibanja, ki je v določenem časovnem obdobju pomenilo množično izseljevanje črnega prebivalstva iz Amerike. Druga skupina je izbrala bolj radikalno pot za odpravo suženjstva in spodbujala splošno vstajo sužnjev.

Konec leta 1860 se je pod vodstvom Južne Karoline pričela odcepitev držav z legalnim suženjstvom (angl. slave states), ki je vodila v državljansko vojno med Unijo pod vodstvom Abrahama Lincolna in zveznimi (suženjskimi) silami, ali enostavneje med severom in jugom. Po zmagi Unije so tisti temnopolti, ki so bili zvesti Lincolnu, prejeli delno svobodo. Po atentatu na Lincolna aprila 1865 je vodstvo prevzel nekdanji podpredsednik Andrew Johnson,

¹⁶ V magistrskem delu uporabljam ameriški dekadni način štetja, kjer npr. 50. leta 19. stoletja pomenijo obdobje od 1850 do 1859.

¹⁷ Raje živim kot svobodnjak, čeprav v eni izmed teh dežel, kot mrtvi »niger« v Združenih državah.

pod katerim so se zasluge temnopoltih za zmago pozabile. V veljavo so prišli t. i. črni zakoni (angl. black codes), ki so temnopoltim omogočali zgolj navidezno svobodo, sistemsko pa so bili še vedno vključeni v sužnjelastniško družbo. Njihova svoboda je bila pod nadzorom belcev, česar sami sprva niso opazili, dokler se ni vrnilo predvojno stanje. Še več, tokrat so družbo terorizirale različne organizacije, med katerimi je vodilno vlogo prevzel Ku Klux Klan, ustanovljen leta 1865 kot družabni klub za nekdanje zvezne častnike, ki je hotel ohraniti čistost bele krvi, rase, ki ji je »Bog omogočil superiornost«. Člani so kršili lastna načela s tem, da so posiljevali in morili temnopolte ženske, njihove otroke, nasilno izključevali izvoljene uradnike, ubijali in ustrahovali volivce ter si prisvajali tujo lastnino. Vendar se temnopolti niso pustili belskemu diktatu. Nekateri so sicer zapustili kraje, kjer so bivali, drugi pa so ostali. Tiste, ki so pripadali delavskemu razredu, nekdanje sužnje, je družila podeželska neliterarna folklorja še dolgo po koncu državljanske vojne. Rasno tesno povezani so navadno govorili o »naši rasi«, »obarvanih ljudeh« in »naši barvi«, s čimer so gradili skupno identiteto.

Obdobje po državljanski vojni in spodleteli rekonstrukciji družbe je bilo dolgo in za večino neugodno. Družba se je razdelila na peščico bogatih in množico revnih, ki so v tistem času prihajali s celega sveta, saj je Amerika veljala za obljubljeni deželo, deželo priložnosti.

Leta 1909 so temnopolti in belopolti aktivisti postavili temelje NAACP, Nacionalnemu združenju za napredek temnopoltih. Kljub prvotnemu načrtu, da bodo organizacijo širili liberalni pripadniki srednjega razreda obeh ras, se je na koncu izkazalo, da so za njeno razširitev na nacionalni nivo poskrbele temnopolte ženske, a med člani ideoloških in političnih razlik niso nikoli rešili. Na organizacijo so se vrstili pritiski, vendar je NAACP uspelo izvesti močno propagando in legalno nasprotovanje linčanju, rasističnim sodiščem in porotam, apartheidu v javnem prometu, prepovedi izobraževanja temnopoltih, kršitvam človekovih pravic ameriških oblasti na Haitiju itd. Med letoma 1910 in 1930 je zaradi strahu iz južnih v severne države migriralo na tisoče temnopoltih.

Tri leta po začetku prve svetovne vojne je vanjo vstopila tudi Amerika. Obdobje, ki ga je zaznamoval boj za prevlado na svetovnem prizorišču, je bilo v Ameriki še vedno podvrženo rasni vojni, ki je potekala tako med vojaškim kot tudi med civilnim prebivalstvom. Prišlo je do t. i. velike migracije (angl. Great Migration), ki je sprožila ponovno množično preseljevanje temnopoltega prebivalstva z juga na sever, kar so nekateri južnjaki razumeli kot izdajo. Posledica takega razmišljanja je bil nastanek Vitezov Ku Klux Klana, ki so se prvič pojavili leta 1915 v Georgii, a je vojno stanje zadrževalo njihovo rast. Po vojni, leta 1919, so sledili napadi na temnopolte civiliste in nekdanje vojake zgolj zato, ker niso upoštevali belskih ukazov. Istega leta je prišlo do t. i. rdečega poletja (angl. Red Summer), ko so

belopolti rasisti izvedli silovit napad na temnopolte v Chicagu, Washingtonu in nekaterih drugih ameriških mestih. Belsko nasilje je tokrat naletelo na močan kolektivni odpor.

Začetek 20. let 20. stoletja je zaznamoval nastanek t. i. harlemske renesanse, gibanja, v okviru katerega je prišlo do prvih poskusov temnopolnih, da bi se uveljavili v družbi takratne Amerike. Ker belci temnopolnim niso dovolili izobraževanja in uveljavljanja, so se ti posvetili pisanju, glasbi in socialni kritiki, kar označuje prve poskuse temnopolnih umetnikov in intelektualcev, da bi se označili s pojmom »moderno«.¹⁸ To obdobje se imenuje tudi »New Negro«. Avtor knjige *Modernizem in harlemska renesansa* (1989) H. A. Baker, Jr. piše, da so temnopolni umetnost prevzeli kot sredstvo upanja, področje možnega uspeha in edino možnost napredovanja v družbi, saj tu barva kože ni bila pomembna.

V 40. letih so temnopolni našli delo predvsem v severnih državah in urbanih področjih juga, kar je povzročilo vnovične migracije z juga na sever in s podeželja v mesto. Delavci so svoja delovna mesta izkoristili za to, da so zaradi rasne diskriminacije v službah, pri službenih nalogah, službenih pravicah in v policiji oblikovali gibanje za civilne pravice in prirejali kampanje za registracijo temnopolnih volivcev. Belci so se še vedno večinsko zavzemali za svojo superiornost, kar se je med vojaškim osebjem na podoben način kot v prvi kazalo tudi v drugi vojni.

Po letu 1945 so bili najpogostejše temnopolni vojni veterani tisti, ki so bili vzrok za rasne nemire in linčanja, ker je vojna rasnemu socialnemu redu vzbudila strah pred izgubo statusa, ki ga je imelo do tedaj belsko prebivalstvo. Najbolj nazoren primer navede Robinson, ko citira, da je bil temnopolni rekrut dober »nigger«, ko pa se je vrnil iz vojne, je mislil, da je enak belcem. Vojna je na podlagi preteklih izkušenj temnopolnim privzgojila optimizem, da bo življenje po njej lepše, saj so njihova življenja enakovredna belskim.

Po letu 1947 je gibanje NAACP doživelo vrh, čemur je zaradi lastnih interesov posameznikov sledil drastičen padec in prehod iz centra na rob črnškega liberalizma. Po njegovem zatonu je prišlo do ponovnega aktivizma srednjega črnškega razreda v obliki gibanja za državljanske pravice, kjer so imele vodilno vlogo tudi temnopolne ženske, ki so se borile za rasno emancipacijo med drugim v šolstvu, plačnem sistemu, javnem prevozu (z globo ali zaporom so bile kaznovane, če so sedele v predelu, namenjenem belcem, če so

¹⁸ Po navedbah H. A. Bakerja mlajšega se je prvi dogodek, ki je morebiti vplival na nastanek in razvoj harlemske renesanse, zgodil 18. septembra 1895, na dan, ko se je začel t. i. afroameriški modernizem. Tega dne se je odvil desetminutni govor Bookerja T. Washingtona o vlogi črnškega prebivalstva v ameriški družbi. Ker je bila le-ta takrat izrazito negativna, je njegov govor predstavljal radikalno akcijo, Washingtonu pa pridobil nacionalni sloves.

ugovarjale belemu vozniku ali potnikom, če so hotele izstopiti pri sprednjih vratih itd.), javnih parkih (na vratih parkov in javnih stranišč je bilo mogoče zaslediti napise »Samo za belce« (angl. For Whites Only) in »Samo za belke« (angl. For White Ladies Only)) idr.

Propaganda gibanja za državljanske pravice temnopoltega prebivalstva se je okrepila, ko se je radiu v sredstvih javnega obveščanja pridružila televizija. Ko so temnopolti pridobivali pravice, se je zopet povečalo število članov Ku Klux Klana in napadov na temnopolte. Leta 1963 so temnopolti v Washingtonu organizirali masovni shod za enakopravnost, na katerem je bilo več kot 250.000 poslušalcev priča zgodovinskemu govoru *Imam sanje* (angl. *I Have a Dream*) enega izmed najboljših oratorjev sodobnega časa, Martina Luthra Kinga mlajšega, v katerem je dejal, da sanja o tem, da bodo njegovi otroci nekoč obravnavani v skladu z njihovim karakterjem in ne z barvo kože. Manifest, ki je temnopolte še bolj združil, je prinesel nov val nasilja nad temnopoltim prebivalstvom. Ob koncu leta je v atentatu umrl ameriški predsednik J. F. Kennedy, simpatizer gibanja za državljanske pravice. Po tem je Malcolm X javno podprl Kinga in njegovo prizadevanje za pravice temnopoltih. Novi ameriški predsednik L. B. Johnson si je uzakonjenje državljskih pravic postavil za najpomembnejšo prioriteto. S pomočjo *Akta o državljskih pravicah* iz leta 1964 je prepovedal segregacijo v vseh javnih prostorih, zveznem šolskem financiranju ter financiranju institucij in programov. Belci so v okviru nestrinjanja z odpravo segregacije ponovno okrepili nasilje, med katerim sta bila ubita februarja 1965 Malcolm X in aprila 1968 še Martin Luther King mlajši.

Med tem dogajanjem se je leta 1966 oblikovalo temnopolto gibanje Črni panter (angl. Black Panther Party), ki je kasneje vplivalo na enega izmed najvplivnejših predstavnikov ameriške zahodnoobalne rap glasbe, Tupaca Amaruja Shakurja. To in druga podobna gibanja je FBI, ki si je delil mnenje o državljskih pravicah s Ku Klux Klanom, leta 1967 označil za črnske sovražne skupine in jih prepovedal. Položaj temnopoltega srednjega razreda se je sčasoma izboljšal, a so najnižji sloji prebivalstva še vedno živeli v diskriminaciji, nasilju in bedi.

60. in 70. leta, čas druge črnske renesanse, je zaznamovalo novo gibanje za samodeterminacijo temnopoltih, t. i. »Black Power movement«. V okviru tega političnega gibanja se je oblikovala še njegova kulturno-umetniška smer, gibanje črnskih umetnosti (angl. Black Arts movement). Obe sta v začetku 70. let vplivali na nastanek hip-hop gibanja.¹⁹

¹⁹ Jezikovno strukturo hip-hop gibanje uporabljam po Reilandu Rabaki, ki pravi, da novo gibanje temelji na predhodnih političnih in družbenih gibanjih temnopoltih v Ameriki.

Rabaka (2012) pravi, da se v njem poleg njiju manifestirajo še družbeno-politične ideje »New Negro« gibanja in njegove umetniške veje v obliki harlemske renesanse ter gibanja za državljanske pravice. Po njegovem mnenju korenine rap glasbe in hip-hop kulture segajo daleč pred kulturni komad Rappers' Delight skupine Sugarhill Gang iz leta 1979, in sicer v postsuženjski čas ter v takratno popularno črnsko glasbo (klasični blues, ragtime, jazz) in kulturo. Temeljni akter rap glasbe in hip-hop kulture je črnska geto mladina, ki s pomočjo omenjenih predstavnosti reprezentira življenje in kulturo afro-ameriške družbe. Ta naj bi po statističnih podatkih beležila največji osip v šolskem sistemu, največje število smrti novorojenčkov, brezposelnih, zaprtih, smrti zaradi strelnega orožja, okuženih s spolno prenosljivimi boleznimi, med katerimi prednjačita okužba z virusom HIV in AIDS, v Ameriki. Hkrati naj bi še naprej obiskovali javne šole, živeli v najetih hišah, prejeli javno medicinsko pomoč in jedli hrano za socialno ogrožene, pri čemer naj ne bi nobena od naštetih stvari dosegala družbenih standardov.

Vsi ti indici so tisto, kar v rap glasbi dobi svojo aplikativno vrednost, zaradi česar ulično poezijo spremljajo: ljudskost motivno-tematskega okvira, političnost in pragmatičnost izraza.

4.2 Historični kontekst v razvoju ulične poezije v Sloveniji

Za vpogled v ozadje nastanka ulične poezije v slovenskem kontekstu moramo slediti povojni družbeno-kulturno-politični zgodovini vse do leta 1994, ko izideta prva rap glasbena albuma *Včasih smučam hit* (KoširRapTeam) in *Leva scena* (Ali En).

Nekdanja Jugoslavija je po koncu druge svetovne vojne in zmagi nad fašizmom za nekaj prvih povojnih let prevzela stalinistično ideologijo komunizma in z njo povezano strogo javno cenzuro, ki je poskrbela za nadzor nad mediji, filmom, glasbo, gledališčem, likovnimi deli, literaturo in knjižnim trgom. (Gabrič 2008) V obdobju od 1945 do 1952 je bila družbena represija tako močna, da so knjige, ki vsebinsko sicer niso predstavljale opozicije tedanji družbeno-politični situaciji, pač pa so njihovi avtorji v medvojnem in povojnem času delovali v nasprotju z »uradnimi« prepričanji nove družbe,²⁰ izločali iz javnega obtoka. Kot piše Gabrič (2008), so to počeli tako, da so knjižno produkcijo, kamor je bilo vključeno tudi leposlovje,²¹ zreducirali že pri založbah, distribucijo potrošnikom in knjižničnim

²⁰ Ne le politično angažirana literatura, literatura avtorjev, ki so bili povezani s takrat nesprejetimi idejami, literatura, ki je govorila o razmerah v Sovjetski zvezi ali ki je izšla med letoma 1941 in 1945 na okupiranem ozemlju, predmet cenzure so bile tudi verske in nabožne knjige. (Gabrič 2008)

²¹ »Na seznam so vključili tudi literarna dela slovenskih pesnikov in pisateljev, ki so bili med vojno nasprotniki osvobodilnega gibanja in so po vojni pred komunistično oblastjo emigrirali (Vinko Beličič, Tine Debeljak,

izposojevalcem pa omejili ali v določenih primerih celo prepovedali. Poleg literarnega predmeta nas v historičnem kontekstu slovenske ulične poezije zanima tudi glasbena tradicija, predvsem tista, ki je z njo ožje povezana. Stanković (2013) pravi, da se je jazz v Sloveniji pojavil v 20. letih in se obdržal tudi po vojni, čeprav je prihajalo do pogostega šikaniranja in celo kratke prepovedi igranja jazz glasbe. Po letu 1952 se je Jugoslavija na videz liberalizirala, hkrati pa jo je zajela »tiha« cenzura, ki večini javnosti niti ni bila znana, a je Komunistična partija (tedaj Zveza komunistov Jugoslavije) še naprej spremljala družbeno-kulturno dogajanje.

»Z zakonodajo, sprejeto sredi petdesetih let, je bilo uvedeno t. i. družbeno upravljanje kulturnih ustanov. Te so dobile upravne odbore, ki so bili sestavljeni iz manjšinskega dela predstavnikov kolektiva in večinskega dela predstavnikov ustanovitelja [op. države].« (Gabrič 2008: 68–69) Tako je država nadzirala in posegala v program kulturnih ustanov ter vzpostavila, kot piše Gabrič, sistem preventivne cenzure, ki je pravzaprav pomenil izločitev spornih del še pred njihovim uradnim izidom. Tako je bilo vsaj v večini primerov, a se je zgodilo, da je kakšen projekt ostal spregledan. Tak primer beleži zgodovina Gledališča Pupilije Ferkeverk, ki je po premieri edine uradno znane predstave *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) doživela naknadne posledice družbene represije. Ob prizorih dojenja odraslega moškega, golega kopanja v banji, zakola kokoši na odru pred občinstvom itd., je predstava s strani medijev in strokovne javnosti doživela veliko neodobravanja. Že tedaj se je pokazalo tisto, kar je prešlo v javno zavest nekoliko kasneje, da cenzura prinese popularnost. Po incidentu, ki se je zgodil na premieri, je predstava doživljala ogromno povpraševanje po Sloveniji, kar ji je odprlo vrata tudi v druge jugoslovanske republike. (Troha 2008) Čeprav je bila slovenska literatura pod državnim diktatom skorajda puristično neokrnjena, je imel represivni aparat več dela s tujo literaturo, ki je že bila v obtoku in je prihajala v Slovenijo.

Na glasbenem področju je 50. leta pri nas zaznamovala narodno-zabavna glasba bratov Avsenik, kar je oblasti ustrezalo, saj je bila to alternativa v Ameriki zelo popularnemu rock'n'rollu, a je po besedah Stankovića (2013) pri nas prišlo do sprememb šele v 60. letih, ko se je najprej oblikovala popevka, za katero so najpogosteje besedila pisali pesniki, na sredini 60. let pa so pričele nastajati prve slovenske rock skupine. Hkrati se je v tem obdobju začel

Mirko Javornik, Stanko Kociper, Jože Krivec, Zorko Simčič), so med vojno padli v vojaških enotah kolaboracije (France Balantič) ali bili ubiti neposredno po vojni v času obračunavanja nove oblasti s političnimi nasprotniki (Narte Velikonja). Razen v redkih primerih se imen teh avtorjev v Sloveniji ni omenjalo do padca komunističnega režima, njihova dela pa so v tem času izhajala v krogih slovenske politične emigracije.« (Gabrič 2008: 65–66)

uveljavljati kantavtor Tomaž Domicelj, avtor besedila za pesem Banane (1981) Nece Falk, ki predstavlja prve začetke v predobdobju razvoja slovenske ulične poezije. (Kusterle 2014b)

Oblast je javnosti želela prikriti resnico o povojnih pobojih, montiranih sodnih procesih idr. Ker so te teme predstavljale strogo varovane skrivnosti, so o njih prepovedali javno razpravljati. Kljub temu se je v tistem času mladina že začela prebujati. Leta 1975 je izšel glasbeni prvenec *Pljuni istini u oči* skupine Buldožer, ki je kmalu postala pereč problem. Za prihodnje leto je imela skupina pripravljen album *Zabranjeno plakatiranje*, vendar ga je založba zaradi nekaj spornih besedil za nekaj časa zadržala, hkrati pa so bili njihovi koncerti v prihodnjih letih večkrat odpovedani. Leta 1977 se je v Sloveniji s skupino Pankrti pojavil punk,²² kot posledica »skorajda popolne izpraznjenosti javnega življenja, ki jo mladi doživljajo kot neznosen dolgčas v navezi z morečo nezmožnostjo artikulacije kakršnegakoli kritičnega odnosa do socialističnih institucij in njihovega delovanja, ne nazadnje pa tudi uradne ideologije same« (Stanković 2007: 79). Ko so v 70. letih intelektualci začeli odpirati tajne arhive, je oblast »proti takšnim tendencam [...] nastopila z obtožbami o sovražni propagandi in blatenju države, širjenju neresničnih informacij in izkrivljenem prikazovanju družbenih razmer v državi. Pisce tovrstnih del je postavljala pred sodišča in jim sodila po več členih kazenskega zakonika, intelektualci pa so se po smrti državnega voditelja Josipa Broza Tita leta 1980 angažirali zlasti proti 133. členu zakona, ki je sankcioniral t. i. verbalni delikt« (Gabrič 2008: 75). Cenzura je bila v 80. letih še vedno prisotna, vendar so avtorji v njej odkrili tržno nišo, saj je prepovedano delo v javnosti zbujalo večje zanimanje, kot bi ga sicer, in tako je prišlo do nekaterih »umetno« ustvarjenih uspešnic. Po enotnem začetku punka proti koncu 70. let, je po besedah Stankovića (2013) ta sčasoma razpadel na »mehki«²³ in »hard core« punk, v okviru katerega je v 80. letih delovala skupina Laibach, ki ji je zaradi implikacij totalitarnega sistema v besedila pesmi oblast za nekaj časa onemogočila delovanje, a si je, kot je bila to do tedaj že tradicija, ravno zaradi tega ustvarila še večji renome. Punk se je v 80. letih razvil v močno gibanje, ki je negiralo splošno prepričanje o popolni družbeni ureditvi ter srečni in zadovoljni mladini, na kar kažejo tudi ironično, cinično in kritično postavljeni naslovi pesmi: Kruha in iger, Lepi in prazni, Bandiera rossa, Enotni in trdi, Sistem svobode, Lublana je bulana, Totalna revolucija (Pankrti), Zamenite mi glavo, Pijani (Otroci

²² »Rock glasbenike, ki so bili do tistega trenutka simbol mladinske drugačnosti, so izrinile mlade skupine, ki so bolj kot na glasbeno artikuliranost stavile na družbeno angažirano držo in zvočno inovativnost.« (Stanković 2013: 69)

²³ Izraz »mehki« punk uporabljam za tisto različico punka, ki je bolj umirjena in se ne obremenjuje »niti s konvencijami klasičnega rocka niti s punkovsko ortodoksijo« (Stanković 2013: 69).

socializma), Ostan idiot!, Prazna generacija, Naredite revolucijo (Kuzle), Drhal, Nisem pes (Buldogi), Neumni, odpisani in prazni, Za boljši jutri, TV(ečerna) revolucija (Lublanski psi), Depresija, Umiranje, Srečna mladina, Perspektive, Lep dan za smrt (Niet) idr. Stanković (2007) piše, da se je punk povezal z drugimi skupinami in posamezniki, na podlagi česar se je oblikovala alternativna kultura, ki je segala »na različna področja, od različnih umetniških dejavnosti (video-art, grafiti, gledališče itd.) do drugačnih življenjskih stilov, kritičnega novinarstva in podobno« (Stanković 2007: 79). Tega Zveza komunistov ni prenesla, zato so začeli s procesom zoper to vse močnejše gibanje, ki je vključeval »policijska zasliševanja, pripore, prepovedi prireditev, zastraševanja, zapiranja lokalov, kjer so se zbirali punkerji, ne nazadnje tudi organizirano medijsko gonjo, ki je poskušala punk povezati z nacizmom« (Stanković 2007: 80). Kljub močni represiji sta se punk in alternativna kultura obdržala in ostala osrednja akterja protirežimskega gibanja vse do osamosvojitve leta 1991.

V 80. letih se je v Sloveniji pojavilo t. i. skinheadovsko gibanje, ki ima svoje korenine v Angliji, kjer se je leta 1969 začelo formirati pod vplivom slabih razmer za delavsko mladino in zaradi želje po pripadnosti. Še preden je prišla v Slovenijo, se je subkultura pod vplivi skrajno desničarske organizacije National Front spremenila v rasistično gibanje, katerega dejanja so bila v mnogočem podobna dejanjem ameriškega Ku Klux Klana. Pri nas se je skinheadovstvo pojavilo »kot spontana reakcija na družbene razmere v takratni Jugoslaviji« (Gregorčič 1999: 99). Gregorčičeva omenja tri generacije slovenskih skinov, med katerimi so bile opazne razlike v stopnji desničarskega ekstremizma. Prva generacija (1984-1991) naj bi bila manj radikalna, saj v splošnem ni prevzemala idej fašizma, kot se je to kazalo znotraj druge (1989 ali 1991–1999) in se udeleževalo v jedru tretje (1999–) generacije, kjer naj bi bila večina rasistov in nacistov, ki naj bi tvorila podmladek nekdanje Hitlerjeve mladine (nem. Hitler-Jugend) in se predstavljala z geslom »White power« (slov. belska moč). Če se je prva generacija predvsem družila, popivala, ustrahovala mimoidoče, skandirala po ulicah in nadlegovala Neslovence ter tiste, za katere se jim je zdelo, da so proti njim oziroma se jim posmehujejo, sta druga in predvsem tretja generacija razvili sistem za napade na temnopolte prebivalce ali goste. (Gregorčič 1999)

90. leta pomenijo razmah marginalnih skupin ter kulturnih in subkulturnih gibanj. V tem času so bila prisotna nekatera že obstoječa gibanja ter druga, ki so se šele dobro pojavila. Čeprav lahko prve poskuse rapa v Sloveniji datiramo v letu 1981, ko sta nepeti govor v svojih komadih uporabila Jani Kovačič in Neca Falk, in 1988, ko so se s skupino KUD Koseski in njihovim studijskim komadom Kekec rap začele prve resnejše pojavitve rap glasbe v

slovenskem prostoru, je bilo za slovensko rap glasbo prelomno šele leto 1994, ko sta izšla prva domača rap albuma, *Leva scena* (Ali En) in *Včasih smučam hit* (KoširRapTeam).

Po osamosvojitvi Slovenije in razpadu Jugoslavije, kakor smo jo poznali iz prejšnjega obdobja, je pri nas komunizem nadomestila demokracija z zakonodajo, ki je omogočala svobodo govora in tiska, vendar je cenzura neuradno še vsaj desetletje ostala ukoreninjena v slovenskem prostoru. To se je najbolj očitno kazalo v rap glasbi, ki je zaradi neevfemistično obarvane leksike in barbarističnega izraza doživela največ posegov v besedila. Najodmevnejšo cenzuro v zgodovini slovenskega rapa je zagotovo doživel Ali En, ko je leta 1994 izdal glasbeni album *Leva scena*, na katerem je z istoimenskim komadom izrekel ostro kritiko na tedanjo slovensko glasbeno sceno, med drugimi tudi na Jureta Koširja, ki je istega leta v okviru skupine KoširRapTeam izdal album *Včasih smučam hit*. Zanj Ali En pravi: »Zdej Košir dela musko. Ni Koširjev mau preveč? / »Ampak ta je dobr, saj dela rap.« / Ma kurac moj dobr, pod nosm je še mokr. To, da dela rap, še ne pomen, da je sposobn« (1994: 1). *Leva scena* je izšla na avdio kaseti in CD-ju, vendar je imel album na avdio kaseti komad več. Založba Prodok/Mačji disk se je odločila, da bo na kaseto uvrstila dodatni posnetek Plestenjak,²⁴ ki je pred izidom albuma prišel na radijske postaje kot singel,²⁵ vendar je uredniška politika omejila njegovo predvajanje.²⁶ Odločitev založbe, da komad uvrsti le na avdio kaseto, je bila podkrepljena z razlago, da bi v primeru tožbe²⁷ iz prodaje umaknili le kasete, CD-jev pa ne. (Jizah 2009) Drugi primer cenzure se veže na komad Stremetzsky,²⁸ opiše pa ga kar Ali En sam v komadu Who is the real Kekec?, ki je izšel na albumu *Smetana za frende* (1999) »Sm bil prvi na vrsti kar se tiče cenzure / na moj račun so padle razne šolske

²⁴ Gre za diss na danes zelo priljubljenega glasbenika Jana Plestenjaka, ki se je na začetku svoje glasbene kariere preizkusil v rap glasbi. Na festivalu Pop delavnica (1993) je nastopil s komadom Naj stvari so tri in zanj prejel nagrado za najmodernejšo glasbo, kar je sprožilo buren odziv Ali Ena. Ta med drugim v dissu zapiše: »Sm bil v Ameriki, študiru sm jazz. / Lažeš! Kurac si fafu in ga dubu v ass. [...] Playback nažigaš, zmer je smešno, / niti z bejbami na odru ne zgledaš resno [...] Sodeluješ z Alenko in ljudmi, kot je Oto, / a ne vidš osu, da jim delaš sramoto. / Mama slike prodaja, naj rajš tebe proda. / Sj najbrž bi te, ampak kdo hoče psa« (En 1994).

²⁵ Singel je predstavitveni komad (prihajajočega) glasbenega albuma.

²⁶ Podobno se je zgodilo tudi s singloma *Leva scena* in *Stremetzsky*. Vsi trije komadi so bili provokativni in direktni. Poleg tega v njih ne manjka obscenega in vulgarnega izrazja, kar je bilo na sredini 90. let v našem kulturnem prostoru velik tabu.

²⁷ Do tožbe nikoli ni prišlo, kar nam pove Ali En v komadu Who is the real Kekec? »noben me ni tožu, naj se vsak oddahne« (1999: 3).

²⁸ Marko Godnjavec – Jizah razlaga, da je ime Stremetzsky psevdonim za enega izmed ljubljanskih učiteljev, ki so mu bili vseč otroci. (Jizah 2009)

ure. / V šoli padli ukori, ko sej rolu Stremetzsky, / jebi ga, tko je ko so učitelji bebčki. / Ampak moram poudart da ne povsod / nekje sprejel so me odprtih rok. / Sm dubu priznanja in lepe čestitke / ker folk me je zašteku bl ko slovenske politike» (3). Ali En je s svojim albumom in ekscesnimi besedili prekinil dominanco punka kot uporniškega izražanja²⁹ ter poskrbel, da se je tradicija protestne poezije pri nas iz punka preselila v rap glasbo, na kar poleg popularnosti, motivno-tematskega okvira in vsebine kaže tudi naslavljanje nekaterih komadov, ki je podobno kot v času razcveta punka: Plun k' delavc, Naj firma, Zadeta si lepa Ljubljana, U-trip mladosti idr.

Vendar prepovedi in omejitve niso bile edini primeri glasbene cenzure. To je bilo mogoče slišati tudi v komadih, ki so se vrteli na radiih in v videospotih, npr. Klemen Klemen: Keš pičke,³⁰ kjer so vulgarizme, sicer sestavni del ulične poezije, nadomestila t. i. zvočna mašila (rezek pisk, nemi zvok/mrtva točka/tišina). Nekaj časa so morali avtorji celo sami poskrbeti za dve različici komada, enega brez cenzure in enega s cenzuro. Vendar danes takega poseganja v avtorska dela ni več oziroma je zelo minimalizirano. Sodobna, navzven odprta družba je ustvarila prehod iz obscene kontroverznosti v profanost družbenega diskurza. Iz točke, ko je rap predstavljal tabu in šok, ki sta bila potrebna cenzure, smo prišli do točke, ko sta vulgarnost in obscenost v besedilih nujna, če avtor želi sploh imeti možnost biti slišan.

4.3 Ameriška vs. slovenska ulična poezija: stičišča in razhajanja

Komparativna metoda omogoča primerjavo sorodnih procesov v sistemih izvažanja (Amerika) in uvažanja (Slovenija). Historično ozadje nastanka ulične poezije v njenem prvotnem okolju je tesno povezano s temnopoltimi, njihovim statusom v Ameriki in z zgodovinsko-kulturno tradicijo prednikov ter matične domovine. Pod nadvlado belske populacije se je skozi zgodovino črnskih gibanj v Ameriki na začetku 70. let 20. stoletja oblikovala hip-hop kultura, z njo pa ulična poezija, ki je temnopoltim omogočila izražanje v imenu ljudstva za ljudstvo ter skozi družbeno kritiko ohranjala folkloro manjšinskega in diskriminiranega prebivalstva. Za slovensko področje lahko potegnemo vzporednico s priseljevanjem prebivalcev držav nekdanje Jugoslavije v Slovenijo po 2. svetovni vojni.

²⁹ Svoje mnenje o eni izmed osrednjih punk skupin je izrazil v komadu Leva scena »zavisi mi za Laibach, bolj so lene kosti« (En 1994: 1).

³⁰ Uredništva so cenzurirala tudi naslov komada, Keš p***e.

Od konca druge svetovne vojne pa do leta 1960 se je »v Slovenijo priselilo 1270 ljudi letno« (Josipovič 2006: 244), vendar je bil v obdobju med 1954 in 1960 delež tistih, ki so se odselili, večji od števila priseljencev.

Sredi 60. let se je prvič zgodilo, da se je več ljudi priselilo kot odselilo, a je bil ta pojav do konca 60. let končan. Josipovič pravi, da je bilo v tem času mogoče zaznati »obrise prvih priselitvenih tokov« (prav tam: 145), ko je število priselitev naraslo na 2530 ljudi letno. Kljub temu Slovenija »do sedemdesetih let ni bila niti posebej interesantna niti pomemben cilj za priseljevanje iz drugih republik« (prav tam: 207).

Do prve polovice 70. let, ko se je delež priseljencev v primerjavi s prejšnjim obdobjem povišal na 4428 letno, je bilo največ priseljencev iz Hrvaške. V drugi polovici 70. let pa je priseljevanje iz Bosne in Hercegovine preseglo priseljevanje iz Hrvaške. Takrat so po besedah Josipoviča centralne oblasti pričele s poskusi razbitja etnične homogenosti v Sloveniji, kar naj bi bilo v korist »srbstvu oziroma jugoslovanstvu« (prav tam: 193) oziroma »srbstvu in Srbiji« (prav tam: 201).

Sredi 70. let se je delež priseljencev nad odseljenci začel povečevati, »vrh pa je dosegel med leti 1975 in 1980, ko so letni presežki dosegali tudi 8000 prebivalcev na leto« (prav tam: 132). To se je zgodilo zato, ker so bila sedemdeseta in začetek osemdesetih let »leta intenzivnejše industrializacije drugih predelov nekdanje SFRJ, predvsem Bosne in Hercegovine in ožje Srbije« (prav tam: 197). Vzroki za migracije niso bili zgolj ekonomski, ampak vsaj še politični, kar se je kazalo v procesu »spreminjanja monoetnične strukture Slovenije v smeri jugoslavizacije, kar pa ni uspelo« (prav tam: 230), in v dejstvu, da »si večina predvsem Muslimanov standarda sploh ni izboljšala, temveč je padla v še slabši ekonomski položaj« (prav tam: 230). V tem obdobju je bilo največ migrantov iz Bosne in Hercegovine.

V 80. letih je bil delež priseljevanja še vedno višji od odseljevanja, vendar so bile številke manjše kot v prejšnjem obdobju (cca 4000 prebivalcev/leto). »V osemdesetih letih se dotok migrantov sprva še nadaljuje, do devetdesetih pa skoraj povsem usahne« (prav tam: 245). Migracije iz Bosne in Hercegovine ter Hrvaške v tem obdobju so predstavljale »80 % vseh migracij v Slovenijo do leta 1991« (prav tam: 248). Migrantsko dogajanje je v Sloveniji spodbudilo podobno situacijo, kot se je zgodila v Ameriki. V osemdesetih letih se je pojavilo skinheadovsko gibanje, katerega člani so, podobno kot Ku Klux Klan proti temnopoltim, nastopali proti priseljencem iz drugih jugoslovanskih republik.

»Velike spremembe se v migracijskem smislu zgodijo v 90. letih kot posledica razpada SFRJ« (prav tam: 132) in vojne na Balkanu. V tem obdobju se je povečal delež Bošnjakov, ki

so bili obravnavani v skupini »skupaj s prebivalci, opredeljenimi bodisi kot Muslimani bodisi kot Bosanci« (prav tam: 249). Povečalo se je tudi število Albancev in priseljenih Slovencev. Delež Makedoncev, Italijanov, Madžarov in Romov je ostal enak. Znižal pa se je delež Hrvatov, Srbov in Črnogorcev. Med letoma 1998 in 2004 je bilo priselitev za cca 2650 na leto več kot odselitev. Josipovič pravi, da je bilo pri popisu iz leta 2002 mogoče zaznati krizo, ki je bila posledica prikrite asimilacije in krize etničnega opredeljevanja, pogojena pa je bila »tudi s slabim odnosom države do različnih problematik priseljenega prebivalstva, ki je odrinjeno na družbeni rob, k takemu položaju pa dodatno prispevajo tudi stereotipne predstave v slovenski javnosti« (prav tam: 251). Tako družbeno stanje je vodilo v formiranje radikalnejših skupin, med katerimi sta bili v devetdesetih letih prisotni druga generacija in od konca devetdesetih let dalje tretja generacija skinov, ki sta stopnjevali fašistično ideologijo in razne antipriseljenške akcije, kot je bila npr. leta 1999 pojavitev slovenske računalniške igre *Antičefur 3D* (predelava kultne računalniške igre *Duke Nukem 3D*), kjer je igralec v vlogi kranjskega Janeza Slovenijo očiščeval »čefurske nadloge« (Samaluk 2008: 40).³¹

Vsi ti dejavniki so priseljence vzpodbudili k participaciji v kulturi, ki je bila zanje v danih okoliščinah že preverjeno najustreznejša: to je bil hip-hop. Tako je že leta 1999 eden izmed »očetov« slovenske rap glasbe izrazil svojo družbeno identiteto v verzih: »Mt je Slovenka in fotr je od dol, / vseeno oba si mislta, da sm čist nor« (Ali En 1999: 3).

Medtem ko za Srbe velja »[m]očno izrazita [...] koncentracija v urbanih naseljih, nanizanih na loku v obliki polmeseca, ki poteka od Kopra preko Ljubljane proti Jesenicam in Kranjski Gori« (Josipovič 2006: 212), je »za Bošnjake v širšem smislu značilnejša višja relativna koncentracija v večjih mestih, ki so pretežno industrijsko-rudarskega značaja. Tako prednjačijo Jesenice, kjer dosega z 21,41 % nadpetinski delež« (Josipovič 2006: 212). Zato ni čudno, da se je na prelomu tisočletja na Jesenicah oblikovalo močno rapersko gibanje, ki je na eni strani ohranjalo folkloro matičnih identitet priseljencev, na drugi strani pa so avtorji v slovenskem jeziku pisali o tedanjih osebnih, družbenih in drugih problemih.

Ko sta se v Sloveniji leta 1994 pojavila prva albuma z rap glasbo, je bilo ozadje njenega nastanka precej drugačno od tistega, ki je spremljalo prve rap albume v Ameriki. Različna so bila že temeljna izhodišča. Medtem ko se je rap kot eden izmed štirih elementov (ostali trije so še: DJ-ing, grafiti in breakdancing) kulture znane pod imenom hip-hop, ki je nastala v

³¹ Pri računalniški igri *Antičefur 3D* so bile igralcem na voljo štiri različne sobe: Čefurji raus, Čas dela za nas, Razčefurjenje in AČ anarhija. Predvsem prva je za literarnega zgodovinarja zanimiva, saj je poimenovana enako kot Vojnovičev roman iz leta 2008, kar bi bilo mogoče razumeti kot protest zoper dotično igro, ki odkrito spodbuja nacionalizem.

Ameriki leta 1973 pod okriljem Afrike Bambaatae, ko je ta ustanovil skupino Zulu Nation in ulične tolpe prepričal, da za svoje medsebojno obračunavanje orožje nadomestijo z alternativnimi sredstvi, npr. glasbo, plesom, besedili, razvijal na ulicah Bronxa v okviru tedaj zelo popularnih blokovskih zabav,³² je rap k nam prišel najprej v osrednji, ljubljanski prostor, ki ga ni mogoče enačiti z getom.³³ Razlike je mogoče zaslediti tudi v razsežnostih in učinkih dveh nealbumiziranih posnetkov. Ko je skupina Sugar Hill Gang leta 1979 posnela komad Rapper's Delight, je le-ta doživel tak uspeh, da se je hip-hop kultura iz regionalne prenesla na mednarodno raven (Kusterle 2014b), medtem ko pri nas, leta 1988 studijsko posneti, komad Kekec rap skupine KUD Koseski ni pomenil prehoda na mednarodno raven, temveč šele pravi prenos rap glasbe iz ameriškega v slovensko kulturno okolje, kjer je doživel večjo prepoznavnost s prvima studijskima albumoma.

Rap glasbo je v širši kontekst slovenske javnosti poleti 1994 z albumom *Včasih smučam hit* vpeljal v tistem času eden izmed najboljših slovenskih alpskih smučarjev, Jure Košir,³⁴ ki je status prepoznavnosti izkoristil za popularizacijo tega, do takrat pri nas neuveljavljenega, glasbenega žanra, kar je izdelku prineslo dobro prodajo. Na album uvrščeni komadi (*Včasih smučam hit*, *včasih pa počas*; *Pozn ponoč*; *Time is not my master*; *Cow says mu*; *Pelji me stran*; *Pust to stvar v'n iz mene*; *Slalom beat*; *Let's party*; *Oprosti*; *Helter skelter*; *Včasih smučam hit*, *včasih pa počas (remix)*) pa niso bili niti v naslavljanju niti po priljubljenosti, ki jo je preko slovenskih meja skušal razširiti z angleškim jezikom v nekaterih besedilih, niti po vsebini primerljivi s komadi na prvem ameriškem multiplatinastem rap albumu *Raising Hell* (Peter Piper; *It's Tricky*; *My Adidas*; *Walk This Way*; *Is It Live*; *Perfection*; *Hit It Run*; *Raising Hell*; *You Be Illin*; *Dumb Girl*; *Son of Byford*; *Proud to Be Black*) skupine Run DMC iz leta 1986. Medtem ko na Koširjevem albumu prevladujeta eksistencialna in športna tematika, *Raising Hell* sledi predvsem arhetipskemu namenu rap glasbe, tj. družbeni kritiki, ki doseže svoj vrh v družbeno angažiranem komadu *Proud to Be Black*. Približek ameriškemu revolucionarnemu izdelku smo dobili konec leta 1994 z albumom *Leva scena* (Ali En), na

³² K nam je princip blokovskih zabav prinesel šele Rok Trkaj – Trkaj leta 2010, ko je v ljubljanskem Savskem naselju organiziral promocijski koncert ob izidu svojega novega glasbenega albuma *Pasož*. Album, ki ga je Trkaj posvetil svojemu naselju tudi na vsebinski ravni, vsebuje komad z naslovom *Blok party*, ki je avtorju dal iztočnico za poimenovanje glasbenega dogodka in naslonitev na tradicijo ameriškega rap glasbe.

³³ V podobni situaciji se znajdemo, ko omenjamo prvi slovenski rap album, saj je Jure Košir prihajal iz enega izmed najelitnejših turističnih krajev v Sloveniji, Kranjske Gore.

³⁴ Uradno je album izdala skupina KoširRapTeam, katere član je bil Jure Košir, vendar pa do albuma sploh ne bi prišlo, če Košir v tistem času ne bi bil »blagovna znamka«, zato je neuradno za izid albuma zaslužen ravno on.

katerega so uvrščeni naslovno, vsebinsko in popularno bolj podobni komadi: Leva scena; Stremetzsky; Za koga; Takšnega dneva pa še ne; Ne vem če spim in sanjam; V mestu nekaj dogaja; Sirni & mesni; Plun k' delavc; Vrž me na planet; Ime A. E.; TNB; Two giants; Tarzan. Jizah poroča, da je bila prodaja albuma tako uspešna, da si je prislužil »trikratno zlato naklado, kar pomeni, da se je prodal v več kot 15.000 izvodih« (2003). Glede na velikost trga je Ali En z albumom dosegel izjemen uspeh in s tem odprl nove možnosti mladinskega izražanja.

Na albumih *Raising Hell* in *Leva scena* se pokaže temeljna razlika v ustvarjanju glasbenih podlag (angl. beat), ki ostane prisotna tudi kasneje. Če v Ameriki pri samplanju avtorji izhajajo predvsem iz domače tradicije (podlaga za komad Peter Piper temelji na komadu Take Me to Mardi Gras ameriškega jazzovskega glasbenika Boba Jamesa; podlaga za komad It's Tricky temelji na komadu My Sharona ameriške rock skupine The Knack), se pri nas zgodi ravno obratno; večina samplov je »uvoženih« iz tujine, predvsem iz ameriškega sveta (podlaga za komad Takšnega dneva pa še ne temelji na komadu Brooklyn/Queens ameriške rap skupine 3'rd Bass; podlaga za komad TNB temelji na komadu Streets Of New York (Kool G Rap in DJ Polo); podlaga za komad Sirni & mesni temelji na komadu Pin the Tail On the Donkey rap skupine Naughty By Nature; podlaga za komad Ne vem če spim in sanjam temelji na italijanskem rap komadu Omaggion, Tributo, Riconoscimento (Frankie Hi NRG MC)). Prvi slovenski avtor, ki je s sampli v svojih komadih posegel v domači glasbeni tezaver, je Trkaj, ki je na albumu *Rapostol* iz leta 2007 aktualiziral glasbo zimzelenih hitov iz druge polovice prejšnjega stoletja. Tako je na primer v komadu Ljubljankanke mogoče slišati sample in refren istoimenske uspešnice Janka Ropreta, v komadu Gvendolina elemente popevke Gvendolina, kdo je bil skupine Srce, komad Trolejbus pa vsebuje glasbo iz pesmi Ne vozi se s trolejbusom pevke Majde Sepe.

Naslednja pomembna razlika med ameriško in slovensko rap glasbo se pojavi v reprezentaciji tolp. Če je za ameriški gangsterski rap značilno, da ima pogoje za avtentičnost, tega ne gre trditi za slovenski prostor, kjer lahko ob neprisotnosti getov in stabilnejših družbenih razmerah govorimo zgolj o posnemanju te oblike. Največji vpliv te vrste rap glasbe je zaznati pri skupini Pasji kartel,³⁵ na primer v videospotu za komad Pod pritiskom, ki so ga posneli v sodelovanju s kasneje enim izmed najuspešnejših slovenskih rap izvajalcev Klemenom Klemenom, leta 1996 še znanim pod psevdonimom Kl-in-Bastard, kjer Matejo

³⁵ Skupino so sestavljali trije od štirih članov nekdanjega KoširRapTeama, Janez Jovan, Matej Jovan – Matejo in Jure Košir – Kruši.

prevzame imidž tedaj izredno popularnega ameriškega raperja Coolia, znanega po posebni afro frizuri.³⁶ Hkrati pa, čeprav nihče od njih ni temnopolt, člani skupine v svojih besedilih uporabljajo besedo »nigga«.³⁷

Med slovenskimi raperji se je pojavila še ena oblika posnemanja gangsterskega stila življenja, ki je prisotna še dandanes, in je povezana s t. i. lokalpatriotizmom. V Ameriki se je proti sredini 90. let »umetno« sročil spor med vzhodno in zahodno obalo, ki sta ju predstavljala tedaj najpopularnejša raperja Notorious B.I.G. Biggie in Tupac Amaru Shakur. Ko je leta 1994 Tupac zapuščal prostore Quad Recording Studios v New Yorku, so ga neznanci ustrelili in oropali. Napad je preživel, zanj pa je v komadu Hit 'Em Up obtožil Biggija, »Biggie remember when I use to let you sleep on the couch / and beg the bitch to let you sleep in the house? / Now it's all about Versace. You copied my style. / Five shots couldn't drop me. I took it and smiled. / Now I'm back to set the record straight, with my A-K. / I'm still the thug that you love to hate. / Motherfucker I'll Hit 'Em Up.« in »West Side till' we die. / Out here in California, nigga. / We warned ya'. / We'll bomb on you mother fuckers« (Tupac: 1994), pred incidentom zelo dobrega in tesnega prijatelja. Kmalu za tem je v javnost prišel Biggijev odgovor v komadu Who Shot Ya? »Everything Around Me, two glock nines, / any motherfucker whispering about mines. / And I'm, Crooklyn's finest, / you rewind this, Bad Boy's behind this« (Biggie: 1994). Založbi Death Row Records in Bad Boy Records sta skupaj z mediji spor stopnjevali do točke, ko so se v revijalnem tisku pojavljali naslovi o vojni med vzhodno in zahodno obalo, kar je septembra 1996 pripeljalo do streljanja, v katerem je bil ubit Tupac. Vendar ni bil edina žrtev. Šest mesecev kasneje, marca 1997, je bil v strelskem obračunu ubit tudi Biggie.

Tendenca o lokalni pripadnosti je bila pri nas prisotna vsaj že v 18. stoletju, ko smo imeli Slovenci dve različici slovenskega knjižnega jezika, osrednjeslovenski knjižni jezik ali kranjščino in vzhodno slovenski prekmurski knjižni jezik, vendar »Trubarjeva in Küzmičeva slovenščina nista bili sprejemljivi za celoten slovenski jezikovni prostor; delovali sta »lokalno«, tj. osrednjeslovensko kranjsko in vzhodnoslovensko prekmursko« (Jesenšek: 2008, 2009: 207). Kasneje so medpokrajinske spore sprožali in se nanje odzivali na primer: športne navijaške ekipe, subkulturna gibanja in druge marginalne skupine. V slovenski rap glasbi je

³⁶ Skrajni primer posnemanja ameriškega gangsterskega rapa v vsebini in izrazu je *wannabe rap*. To »je tisti del ulične poezije, ki je popolnoma zgrešil bistvo rapa. Gre predvsem za hvalisanje in pripovedovanje izmišljenih zgodb. Večkrat se kot sinonim pojavi *fejk rap*. To je ponarejeni ali imitacijski tip rapa, zgrajen na fikciji (Challe Salle: *To je to*)« (Kusterle 2014b: 106).

³⁷ Izraz »nigga« je slengovska različica besede »nigger«.

dogodkov, ki bi bili podvrženi medlokalnim ali celo medsoseskim sporom, kar nekaj, a so manj tragični kakor tisti med Tupacom in Biggijem. Eden izmed prvih in najodmevnejših v slovenskem kulturnem prostoru se je zgodil leta 2000, ko je Klemen Klemen izdal svoj debitantski album *Trnow stajl*, na katerega je uvrstil komad Trnow I/The Neralić Story, kjer slišimo verze: »Sovražim Maribor in Viole, sovražim celo Pohorje, / in zdaj gremo s sekiro v roki, poklali bomo Štajerce« (Klemen 2000: 5), za katere na *Mladininem* portalu beremo, da so bili prepisani »z bežigrskega stadiona« (TŠ 2001), a intertekstualnost in nadaljevanje besedila »[a]mpak to ni komad, da bom jest tko pel, ampak izi, da bom lah ritm ujel« (Klemen 2000: 5), nista omilila učinka, ki ga je komad imel na poslušalce. Mariborska navijaška skupina Viole je raperju »priporočila, da naj ne hodi prek Trojan« (TŠ 2001). Športno in navijaško rivalstvo je tako prestopilo meje in Klemen Klemen kar nekaj časa ni smel nastopati v Mariboru in njegovi okolici. Tri leta kasneje je na svojem drugem samostojnem albumu *Hipnoza* v komadu Slovenija zapisal: »Nazaj na ulco, tm, k jest stojim. / Cel življenje mam že željo, da se za ljudstvo borim. / Ampak kako? Štajerci me sovražjo zato, / k sm za nih napisu bed komad, da navijam za Lublano. / Ne vidjo, da sm jest en takih l'di, / k se bori za vse skp, da bi vsi naprej pršli« (Klemen 2003: 4).

Od začetka 70. let so bili med črnsko mladino popularni akcijski filmi z borilnimi veščinami, tak je na primer film *Enter the Dragon*, v katerem je zaigral legendarni Bruce Lee, in nanizanke, npr. *Kung Fu*, ki so kmalu postali integralni del hip-hop kulture. Poleg plesa (breakdance) in grafitov so borilne veščine močno zaznamovale tudi rap glasbo, predvsem v začetku devetdesetih let, ko se je pojavila skupina Wu-Tang Clan, ki je pri svojem imenu izhajala iz leta 1983 posnetega akcijskega filma *Shaolin and The Wu-Tang*, ki kaže zgodbo med šaolinskim klanom in njegovo ločino, Wu-Tangi. Skupina je leta 1993 izdala svoj prvi album in ga poimenovala *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*. Po šaolinskem nauku Wu-Tang sestavlja 36 sob, med katerimi je v vsaki po ena naloga, ki jo mora kandidat opraviti, če želi postati šaolinski bojevnik. Združevanje vzhodnjaških borilnih veščin in hip-hop kulture je ob prelomu tisočletja prineslo film *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999), za katerega je glasbo priskrbel RZA (Robert Fitzgerald Diggs, ustanovitelj skupine Wu-Tang Clan), ter sodelovanje mojstra borilnih veščin in igralca Jeta Lija, raperja DMXa in R&B pevke Aaliyah v filmu *Romeo Must Die* (2000), moderni adaptaciji zgodbe o Romeu in Juliji. (Bynoe 2006: 243) Podobnih gostovanj raperjev v akcijskih filmih je bilo v prihodnje še veliko.

V Sloveniji vzhodnjaško filozofijo in hip-hop lahko opazujemo v povezavi s Chorchypom (Denis Porčič). Ta je že kot član kranjskogorske rap skupine Kocka vnesel prvine vzhodnjaških borilnih veščin v videospot Hip-hop, ki so ga posneli v sodelovanju z

ljubljskim raperjem Kosto. Kasneje, ko je skupina razpadla, se je Chorchyp podal na samostojno glasbeno pot in leta 2011 pri založbi Dallas Records izdal album *Pot samuraja*, kjer v komadu *Honor & respect* gostujejo člani ameriške rap skupine Outlawz, ki jo je ustanovil Tupac Amaru Shakur. Istega leta je ekipa Singing Eye Production posnela dokumentarni film *Chorchyp: The Way of the Samurai*³⁸ o njegovem življenju. Sestavine borilnih veščin v svoje komade in videospote vnašajo tudi drugi slovenski raperji, npr. Hodža (komad Orto), Nemir (komad Boj za obstoj), Challe Salle (komad Zmaga), Samo Sam (komad Utrip šampiona) idr.

Naslednjo vzporednico z ameriškim glasbenim prostorom lahko najdemo v videoigrah. Bynoejeva pravi, da so te postale pomemben marketinški pripomoček za nove in že uveljavljene glasbene izvajalce, saj glasba dopolni vizualne in zvočne učinke ter tako omogoči boljšo igralno izkušnjo. Igralci s pomočjo te inkluzije v videoigrah slišijo znane komade in odkrijejo nove izvajalce, s čimer se virtualni svet še bolj približa realnemu. Verjetno je ena izmed najuspešnejših videoiger, ki so s koeksistenco igre in glasbe poskrbele za multimedijko promocijo, *Grand Theft Auto* (GTA), ki igralcu v kasnejših delih ponuja izbiro želene glasbe. Raperji pogosto svojo persono prodajo v komercialne namene, na primer na način, da protagonistom igre posodijo svoje glasove, kar je storil Ice-T, ko je sinhroniziral glavni lik videoigre *Sanity: Aiken's Artifact* iz leta 2000. S tako inkluzivno kulturo se poveča popularnost tako glasbe kot tudi videoigre. (Bynoe 2006: 400–401) Možen je celo inverzni proces, ko izvajalci elemente videoiger vključujejo v svoje komade in videospote, npr. Chris Webby in komad Bowser. Medtem ko se prva dva opisana primera zaradi omejene infrastrukture in majhnega trga pri nas ne pojavljata, se tretji kaže tudi pri slovenskih izvajalcih. Najboljši primer je *The Great Wok*!³⁹ mariborske skupine Tekochee Kru, kjer se zvok v glasbeni podlagi približa zvoku v klasičnih igrah na nekdanjih igralnih avtomatih, v videospot pa je po vzoru pretepaških iger tipa *Mortal Kombat* vključen grafični prikaz dveh nasprotnikov. Da bi še povečala občutek komercialnega, je skupina v video izdelek umestila komadu prilagojene reklame v stilu televizijske trgovine Top Shop, ki se pojavijo na različnih delih videospota.

Podobno kot za videoigre velja za slovenski film. Ameriški raperji velikokrat nastopajo v dokumentarnih filmih o hip-hop kulturi in posameznih izvajalcih ali skupinah, pogosto prevzemajo glavne vloge v igranih filmih, npr. Tupac, DMX, Dr. Dre, 50 Cent, Snoop Dogg,

³⁸ Gre za aluzijo na že omenjeni film *Ghost Dog: The Way of the Samurai*.

³⁹ Komad je izšel na albumu *Adijo stari, kaki scenarij* (JernaStyle Rec, 2007).

Lil' Kim, Lil' Bow Wow, Queen Latifah, Ice Cube, Ice-T, Will Smith, ali pa posnamejo umetniški film o svojem življenju,⁴⁰ npr. Eminem: *8 Mile* (2002), 50 Cent: *Get Rich or Die Tryin'* (2005), N.W.A.: *Straight Outta Compton* (2015) idr. Pri nas se, zaradi že omenjenih okoliščin, slovenski raperji redko pojavijo v celovečernem filmu, izjema je Zlatko, ki je leta 2015 zaigral v stranski vlogi filma Borisa Petkovića *Utrip ljubezni*, katerega zgodba temelji na ljubezni med raperjem in violinistko. Zgodovina slovenskega filma kljub temu premore nekaj naslovov, kjer slovenski raperji ali nastopajo (Nikolovski v nizkoprorračunskem kratkem igranem filmu o Karlu Destovniku Kajuhu *38 izvodov*, 2011, in v nizkoprorračunskem celovečernem filmu *Stari pisiker*, 2012, ki govori o nemškem zaporu v Celju) ali so za film prispevali glasbo (Kocka za nizkoprorračunski celovečerni film režiserja Mitje Okorna *Tu pa tam*, 2004) ali pa so sodelovali pri dokumentarnem filmu o slovenski hip-hop kulturi (leta 2011 sta bila premierno uprizorjena filma *V letu hip hopa*, režiserja Borisa Petkovića, in *Veš, poet, svoj dolg*, ki ga je režirala Urša Menart). Eden izmed največjih uspehov slovenskih raperjev je uvrstitev komada Dost vas mam (dvojice Da II Deuce, v sestavi Doša in Cazzafura) na glasbeno listo (angl. soundtrack) ameriškega filma *Birthday Girl* (2001) z Nicole Kidman v glavni vlogi.

⁴⁰ To lahko posthumno storijo tudi drugi. Tak primer je leta 2009 izdani film *Notorious*, biografska glasbena drama o leta 1997 preminulem Biggiju.

5.0 Točke spolne diferenciacije avtorjev in avtoric ulične poezije

Z ulično poezijo se večinoma ukvarjajo moški, kar potrjujejo statistični podatki o številu avtorjev in avtoric. Kljub temu vloga žensk v ulični poeziji ni zanemarljiva, saj je iz prejšnjega poglavja razvidno, da lahko z enim izmed prvih poskusov nepetega govora v slovenski glasbi povežemo Neco Falk. Čeprav je po tem zanimanje avtoric za ulično poezijo upadlo, se je v drugi polovici 90. let spet začejalo prebujati.

V poglavjih, ki sledijo, bom predstavil značilnosti spolne diferenciacije avtorjev in avtoric ulične poezije na reprezentativnih primerih iz korpusa besedil slovenske ulične poezije. Za čim bolj avtentične rezultate bom ponekod uporabil tudi podatke, ki se vežejo na ostalo južnoslovansko in angleško jezikovno področje, ter v sintezi s pomočjo komparativne metode predstavil temeljne točke spolne diferenciacije avtorjev in avtoric (slovenske) ulične poezije.

5.1 Predstavitev predmeta proučevanja v slovenskem kontekstu

Ločevanje na moško in žensko ulično poezijo uporabljajo tako avtorji kakor avtorice. Miss Katana v enem izmed intervjujev pravi, da je »[t]o [...] predvsem moška igra«, kjer so »že avtomatično ene bariere pa eni okvirji, do kam ti lahko greš, kaj lahko poveš, kaj hočeš povedat, kaj [...] si želiš javnosti al pa kolegom sporočit s tem, da neki napišeš pa tut potem odrapaš [...] Ženska se lažje poistovet z žensko [...] in tut lažje dojema ženski tekst. Ženska točno ve, kaj pomeni ženski tekst [...] In kontra [...] Moški bolj dojame moški tekst [...] Tko da se mi zdi prou [...] da je neko ustvarjanje pr obeh spolih [...] Sj, zakaj pa ne [...] Različni smo; različne zgodbe, različni stili« (Katana 2010a: splet). Raperka Nany pa zapiše: »Ni uganka več, zakaj je dans ženski rap v pizdi / če ne ve nobena, v kjero lukno se utakne mikrofona« (2010a).

V okviru raziskovanja temeljnih dihotomičnih značilnosti med moško in žensko ulično poezijo v slovenskem kontekstu bo moj predmet proučevanja korpus besedil slovenske ulične poezije. Ker je avtoric manj kot avtorjev, bom podatke pridobival iz reprezentativnih primerov moške ulične poezije⁴¹ ter razpoložljivega gradiva ženske ulične poezije v celoti, kar pomeni vključenost 20 avtoric⁴² s skupaj 153 razpoložljivimi primeri.

⁴¹ V preštevni analizi bom uporabil komade dvajsetih nosilnih (glavnih) avtorjev: Ali En, Dandrough (Ezy-G, Bigga J), Klemen Klemen, Murat & Jose (Murat, Jose), Markof in Kosta (Kosta MC), Plan B (MC Zmeden), N'toko, Trkaj, Kocka (Zep, Sharks, Big K, Chorchyp, Koff, Peternelly), Nikolovski, Zlatko, Emkej in Doša.

⁴² Anja, Ely, F.B., Kimy, Leyla, Liil Leah, Ludatasha, M, MC Lelly, Miss Dee, Miss Katana, Nany, Nasty, Nija, Nushy, PM United, Polly, Snopy, Tia, Žana.

5.2 Semantika spola v (slovenski) ulični poeziji

Čeprav obstaja množica spolov (npr. kromosomski, indiferentni fetalni, diferencirani fetalno gonadni, fetalni hormonski, genitalni, fetalni notranji reproduktivni, možganski, pubertetni hormonski, pubertetni erotični, pubertetni morfološki, biološki, družbeni, psihološki idr.), ki so opredeljeni na podlagi različnih znanosti in ved, vsi skupaj na koncu tvorijo t. i. spolno identiteto. Alojzija Zupan Sosič (2005: 94) v ospredje postavlja biološki, družbeni in psihološki spol, pri čemer se *biološki spol* »nanaša izključno na biološke razlike, na podlagi katerih človeško bitje označujemo kot žensko ali moškega« (prav tam), *družbeni spol* temelji na socialnih razlikah in odnosih »med moškim in žensko, ki so priučeni, zato vključuje analizo vlog, odgovornosti, omejitev ter potreb na vseh področjih konkretnega socialnega konteksta« (prav tam), pogosto nastopa v interakciji z biološkim spolom. *Psihološki spol* pa Simone de Beauvoir prikaže s povedjo: »Narava ne definira ženske: ona sama se definira s tem, ko si v svojem čustvenem svetu po svoje prisvoji naravo« (2013a: 67). Enak zapis, kot ga je avtorica podala za žensko, lahko po analogiji konstruiramo tudi za moškega. Anne Fausto-Sterling biološki in družbeni spol opredeli podobno kot Zupan Sosič: »Posameznik ima [...] biološki spol (moški, ženski, nedoločen, drugo); v stik s svetom pa vstopa skozi raznovrstne družbene, spolne konvencije. Posameznik tako razvije lastno prezentacijo spola, ki se lahko naslanja na biološki spol in ki jo drugi interpretirajo v sklopu posamičnih spolnih okvirjev posameznikove kulture. Spol je tako nedvomno v očeh opazovalca. Biološki spol in izkazovanje spola pa sta v telesu in umu tistega, ki ju predstavlja« (2014: 19). Nekoliko bolj radikalna je pri opredelitvi družbenega spola Simone de Beauvoir, ki pravi, da se »[ž]enska [...] ne rodi: ženska to postane. Lika, ki si ga znotraj družbe nadeva človeško bitje ženskega spola, ne definira nikakršna biološka, psihična, ekonomska usoda; k izgradnji tega vmesnega produkta med moškim in kastratom, ki je označen kot ženski, prispeva celotna civilizacija« (2013b: 15).

Opredelitvi biološkega in družbenega spola bosta pomembni za nadaljnjo prezentacijo temeljnih distinktivnih značilnosti med avtorji in avtoricami (slovenske) ulične poezije. Že na ravni biološkega spola se v izjavah kažejo razlike, npr. »tip-top že stojim pred vrati v džinsih in v srajci / sprašujem folk, če rab kj za kadiť, dvjst G-jov mam za jajci« (Ballau v Klemen 2003: 9) in »jer ja skrivam drogu ispod sisa« (Ayllah 2008). Zaradi pomanjkanja gradiva slovenskih uličnih pesnic, navajam primer hrvaške avtorice, saj le-ta ilustrativno oriše eno izmed temeljnih bioloških nasprotij med spoloma. Pri obeh primerih gre za temo povezano s prepovedanimi drogami, pri čemer avtor svoj predmet skriva pri modih, *differentia specifica* moških, avtorica pa pri dojkah, *differentia specifica* žensk. Ne glede na nacionalno pripadnost

ulične pesnice izpostavljajo svoj spol »Ni uganka več, zakaj je dans ženski rap v pizdi / če ne ve nobena, v kjer lukno se utakne mikrofon« (Nany 2010a) in »I'm still the highest sellin' female rapper, for the record« (Minaj 2014: 17) ter poudarjajo razliko med moškimi in ženskami »I rap for bitches, he rap for boys« (Kim 2003: 8).

Več primerov, tudi samo v kontekstu slovenske ulične poezije, pa lahko najdemo na področju družbenega spola. Že v otroštvu se »[d]ružbena okolica [...] intenzivno odziva na genitalni spol otroka. Pomislimo na dva označevalca, obleke in igrače. [...] Ne gre zgolj za intenzivnost barvne sheme« (Fausto-Sterling 2014: 19–20), ki je po besedah avtorice ločena med dekliške, fantovske in nevtralne barve, temveč gre tudi za različne vrste končnih produktov, ki so v skladu z družbenimi normami pripisani deklicam (punčke, barbike, dojenčki itd.) ali dečkom (orodje, avtomobilčki, modeli akcijskih junakov itd.). Otroci »razvijajo kulturno »ustrezne« vzorce igre in sčasoma v spol umestijo tudi sebe, najprej tako, da sprejmejo oznako moški ali ženska, in pozneje tako, da označijo tudi sami sebe« (prav tam: 69). Pri tem se, tako Fausto-Sterling (prav tam: 70), pod vplivi okolice oblikujejo spolne vloge. Določena vrsta le-teh je historično pogojena, namreč »[v] času, ko je bilo treba vihteti težke kije in držati v šahu divje zveri, je telesna šibkost ženske pomenila očitno manjvrednost [...] Nasprotno pa se lahko zgodi, da tehnika izniči mišično razliko, ki moškega ločuje od ženske [...] Upravljanje številnih modernih strojev danes zahteva le del moških zmožnosti: če potrebni minimum ni višji od spodobnosti ženske, postane v delu enaka moškemu« (Beauvoir 2013a: 83–84), druga pa ostaja znotraj tradicionalne družbe, ki sledi njenim »stereotipnim« kulturno-družbenim normam, nespremenjena, npr. ličenje (šminkanje, pudranje, barvanje trepalnic itd.) kot tipično žensko opravilo⁴³ in nošenje brkov v novembru kot tipično moška izkušnja v sklopu gibanja Movember, ki opozarja na raka prostate.

Spolne vloge se v besedilih (slovenske) ulične poezije kažejo tako na ravni besed in povedi »Našminkala sem ustnice, na novo počesala, / popravila si krilo in na svojo stran zbežala« (Nushy 2010), »Sestro Minla, reci odmah šta ti treba? / Kako ne znaš što mi treba, štiklice i dvesto eura« (Minla, Lerdi 2009) in »in ne sede mi, k premagajo me čustva / sam preveč si luštna, pa sm zvest kokr kuža«⁴⁴ (Salle 2011) kakor tudi motivno-tematskega okvira. Sledita primera narativnega opisa odhoda na zabavo in delovanja na njej.

⁴³ Pri tem se ne upošteva potrebe uprizoritvenih in scenskih umetnosti ter kulturno-družbenih običajev (npr. pust).

⁴⁴ Prezemanje maskulinega vedenja, kakor Anne Fausto-Sterling pojmuje kulturno-družbeno sprejemljivo oziroma pričakovano vedenje pripadnikov biološkega moškega spola, se kaže tudi pri avtoricah ulične poezije, »mogu sve jer velike cure nikada ne plaču / sad vidi šta je žena, od mene nisi upoznao jaču« (Ayllah 2009a).

AVTOR/AVTORICA	BESEDILO
Miss Katana	»frajer v roki za disco večer / za dame zastonj je, tko k zmer / pokličem frendice, dons se ga pleše / treba se je zrihtat, to dobr ve se / obleka mora bit, da vsazga zamika / make-up, frizura, vse kot se šika / čs me preganja, sam valda da se / hitr se namalam in obleko vržem nase / stopm na gas in odpelm se v mest / paste se zdj, k je bejba na cest / vetr v laseh, nasmeh do ušes / še štiri kolegice poberem vmes / zadnji popravki na pot prot klubu / dons smo tok hude, da en se bo zalubu / čarobni napoj še pošpricamo po vratu / lip-gloss, pudr, vsak se bo obraču [...] lejga fanta, cel večer gleda vame / pogled me vname, nj ritem prevzame naju / ma da pleševa, k sonce bo vzhaju / srčk to ni raj, ampak si na pravem kraju / res si zanimiv, nj ne bo te sram / če boš pridn, ti številko dam / tut poredne včasih rada mam / sam to še ne pomen, da bom tvoja madam / a si mi že reku, kako ti je ime / ulala, kej tazga pa še ne / zdej bi se spodobl, da začneva od začetka / ker jest sm prava dama, in ne le kokaretk / tvoja bližina me prvabla kot magnet / prid zdj z mano, stop v moj kabinet / za v nebesa mam še dve zlati karti / in zdj veš, kje bo after party« (2010b: 1)
Vili	»Spet petk zvečer, spet taprava je ura / spet pokličem vse kolege, spet se ga nm žura / spet vlečemo palčke, kdo do mesta zafura / spet jest zgubim, ajde, da avto zakurblam / vsedemo se not, destinacija je znana / najprej kšn bar al pa kšna kafana / da se zmenmo kam naprej (kje najbolj dogaja) / nimam pojma, sam to je naša nasledna postaja / halo, kdo je tm, jest sm tle / (I.Vanish: tuki Vanish, kva je zdj, a prideš na en žbe) / stari, furam, nimam cajta, a se lahko slišmo pol / morm skočt še po neki, kar ma v seb alkohol / pazi to, tmle čez se ena ritka sprehaja / rekla mi je, da vsi klicali so jo Maja / jst ne vem zakaj, jest bi jo tut junija / in julija, ma celo leto, kr na ibr mi dogaja / cifra, gor, dol, se slišmo pol, mi je dejala / itak mormo mi naprej, da ne nabašemo navala / kokr zmeri, ker pol rata cela štala / še kšn varnostnik vmes pa pride do kravala / sam to ni kul, to ni prou, nocoj se obeta žur / pustte probleme doma, pa nm bo vsm kul / važn je tist filing, da se ga vsem odpul / da plešeš tok na hard, da maš na prstu žul / že stojim pr šanku in naroča se tekila / jest mam tak filing, da me dons ne bo ubila / zato spijem eno, lih tok, da mi da krila / se premaknem in svoja kopita in šila / prečekiram plac, čist tko mal na izi / prečekiram še enkrat, vidm Vanisha pr mizi / laganini po sredini čez plesišče jest grem ke / u, kdo je tm, jst sm tle, vsi smo tle, hočte še« (2006: 3)

V obeh primerih gre za enako tematiko, opis odhoda na večerno zabavo ter dogajanja na njej. Razlike se pojavijo že na začetku kitic. Medtem ko Katana najprej izpostavi moškega, nato pa v naslednjem verzu ženski privilegij zastonjskega vstopa na zabavo, Vili natančneje opredeli čas dogajanja, petek zvečer. Oba stopita v stik s prijatelji/-cami in če smo pozorni, je verzna struktura skoraj identična: »pokličem frendice, dons se ga pleše« (Katana 2010b: 1) in »spet pokličem vse kolege, spet se ga nm žura« (Vili 2006: 3). Pri Katani sledi opis priprave na odhod, ki zajema stilsko preobrazbo, in vožnja v mesto, med katero pobere še prijateljice. Avtorica na humoren način v besedilo vstavi stereotip, »paste se zdj, k je bejba na cest« (Katana 2010: 1), ki predpostavlja, da so ženske slabe voznice. Vili ne omenja priprav, pač pa izbiranje voznika, pri čemer da dodaten poudarek na avto, »da avto zakurblam« (Vili 2006: 3). Na tej točki se pokažeta stereotipni spolni vlogi, ženske se posvečajo videzu, moški pa avtomobilom. Če so ženske prepričane o svojem cilju (klub), moški niso tako gotovi, saj že za prvi postanek obstajata dve možnosti (bar ali kavarna), drugi postanek pa je odvisen od nadaljnjega dogovora. Izoblikujeta se stereotip, da so ženske bolj odločne kot moški, in inverzni stereotip, ki pravi, da ženske manj zapletajo stvari kakor moški. Poleg primarnega (destinacija) imajo ženske še sekundarni cilj, in sicer osvojitve moškega v klubskem okolju. V Vilijevem besedilu pa subjekt povsem spontano iz avtomobila opazi žensko, ki jo stereotipno ustavi, ogovori ter si pridobi njeno telefonsko številko. Situacija spominja na idealizirano predstavo moškega subjekta o osamljenosti ženskega objekta, ki komaj čaka »princa na belem konju«, ki jo bo želel pogledati. Da gre pravzaprav za moško fantazijo, nam pokaže primer iz besedila K seb dam, »medtem iz leve se zapele Audi koreta / iz nje v tebe 2 modela zreta, / jeba, baterije niti enga procenta, / ni Tie, ni niti enga nasveta, / sama morš iz beda, bežat mim cest / ker nočš ležat v hotelu 1000 zvezd / sam ne sme te trest, čak na 6, / ne smeš se usest, ne ustavlat se vmes / k te vabjo na ples / maš pripravljeno pest« (Nany 2014). Razlika se pokaže tudi v tem, da Katana omenja pridnost kot pogoj za pridobitev telefonske številke, medtem ko pri Viliju ni prikazanega ozadja, odziva protagonistke, temveč zgolj njegove s seksualnostjo povezane misli »jst ne vem zakaj, jest bi jo tut junija / in julija, ma celo leto« (Vili 2006: 3). Katana od zgornje točke naprej vodi pripoved o osvajanju in zbliževanju moškega in ženskega protagonista, ki stopnjevano prehajata v erotični odnos, kar predstavlja stereotip ženskega delovanja, Vili pa po omembi morebitnih težav z varnostniki pred klubom ter pitja alkohola v njem zaključi z zabavo v moški družbi. Povsem na koncu je v kontekstu teh dveh besedil izpostavljen stereotip, da ženske v klubu iščejo moške (morda celo za resnejšo zvezo), moški pa zabavo. Besedili sta predstavljena kot reprezentativna primera različnih spolnih vlog in z njimi povezanimi stereotipi.

5.2.1 Feminizem in maskulizem⁴⁵ v (slovenski) ulični poeziji

Kot piše Josephine Donovan (1989: xi), se je feminizem kot gibanje za pravice in enakopravnost žensk v družbi razvil na podlagi moškega zatiranja žensk skozi celotno zgodovinsko vertikalno. Njegov namen je po avtoričinih besedah (1989: xii) v revolucionarni aktivnosti kot praksi, ki bi pripomogla k izboljšanju družbene situacije. Cheri Register v istem delu navede dve pomembni izjavi. Prva je izjava Virginie Woolf, s katero je ta nagovorila ženske: »Svojo dušo morate razsvetliti z njenimi globino in plitkostjo, puhlostjo in plemenitostjo ter povedati, kaj vam pomeni vaša lepota« (1989: 19), druga pa Ellen Morgan: »Feministična kritika bi morala [...] spodbujati umetnost, ki izhaja iz pristne ženske izkušnje in ki ni filtrirana z moško perspektivo ali skrčena do te mere, da bi ustrezala moškim standardom« (prav tam). Ulična poezija že v izhodišču temelji na pristni izkušnji, kar jo po eni strani dela bolj pragmatično, po drugi strani pa jo bliža končnemu sprejemniku (bralec, poslušalec). V tem kontekstu tako avtorice kakor tudi avtorji upovedujejo njim lastno resničnost, ki ni manipulirana s strani tretje osebe. Izjema so založbe, ki delujejo v skladu z ekonomsko politiko, saj vnaprej načrtujejo uspešnost projekta, ki temelji na kapitalnem dobičku. Feministične ideje (npr. enakopravnost, samozadostnost in proti-moški seksizem),⁴⁶ ki so v rabi znotraj družbenega diskurza, se odražajo tudi v ulični poeziji.

FEMINIZEM		
AMERIŠKA AVTORICA	BOSANSKA AVTORICA	SLOVENSKA AVTORICA
»We independent women, some mistake us for whores / I'm sayin', why spend mine when I can spend yours« (Kim v Aguilera 2001: 2)	»prva žena s FmJam-a, prava sila, takve nema / daj mi mikrofona I matru, svakom vladam bez problema« (Sassja 2015: 9)	»folk se sprašuje, kdo je ta hiphop diva / nism čist navadna punca, jst sm dama [...] jst sm tista, k lika, pere pa še rapa [...] »ženska ne zna rapat« o čem pa govorite?« (Katana 2010b: 5)

⁴⁵ Tudi maskulinizem.

⁴⁶ Mandelker (1994: 53) proti-moški seksizem omenja poleg fanatizma, dodatnega razdvajanja med spoloma in negativnega stereotipiziranja moških v okviru idej radikalnega feminizma. Ta po besedah Judith Kegan Gardiner (2002: 3) moške označuje celo kot sovražniki in tirane, njihova moškost pa ženskam predstavlja instrument in simbol njihove moči. Radikalni feminizem predstavlja skrajno točko feminističnega gibanja, ki prvotno izhaja iz želje po enakopravnosti med spoloma in ne po nadaljnjem razdoru med njima.

V tabeli so prikazani trije primeri feminizma v različnih jezikovno-kulturnih okoljih. Vse tri avtorice poudarjajo samostojnost in samozadostno zmožnost delovanja v družbi. Ob teh se v ulično poezijo projicirajo tudi radikalnejše ideje. Kot primera navajam besedili srbske ulične pesnice Mimi Mercedes in slovenske avtorice Miss Katane.

RADIKALNI FEMINIZEM	
SRBSKA AVTORICA	SLOVENSKA AVTORICA
»Kaže plati ti to sama, alo dečko ja sam dama / znači vadi, vadi pare pa ideš i po cigare / šta je ovo bre, vremena kad se ne zna ko je žena / šta će osim para da mi dokaže da si muškarac / Izdržavaj me, karaj i trpi kada te smaram / i čuti kada te varam, budi jak, budi muškarac / budi pravi muškarac, a ja biću prava dama / mi smo par ko sa reklama, šta ti je« (Mercedez 2015: 5)	»en masira mi ramena, drug frizira mi pramena / tretji čaka zamenjavo, k nova je izmena / četrt pred hišo kosi mojo travo / pet, sprehaja mi čivavo / in kle je še šestka, k puca moja okna / medtem k sedmi pomaga menat polkna / srečna osmica štima mi kompjutr / deveti poba dela plan za jutro / nč bt, sam dt, ti desetka moja si / vse od sebe dam, da zapomneš bistvo si / k vroče je, pihaj mi s pahljačo / k žejna sm, prinesi mi pijačo / in k lačna sm, jedla bi jedačo / in k pade noč, ti boš moj mačo« (Katana 2010b: 10)

Obe avtorici v besedilih prikažeta žensko nadvlado nad moškim oziroma nad moškimi objekti, pri čemer ga/jih postavita v manjvredno vlogo. Gre za proti-moški seksizem radikalnega feminizma, ki se je v preteklosti oblikoval kot protipol proti-ženskega seksizma, ki pa ga ne ustvarjajo le moški. V ulični poeziji se dogaja, da se avtorice v določenih situacijah, predvsem gre za primere povezane s spolnostjo, zavestno podredijo moškimi.

PRIMERI AVTOSEKSIZMA	
BALKANSKE AVTORICE	SLOVENSKE AVTORICE
»ova crna barbika postala je klasika / čokoladno telo koje još nema vlasnika.« (Ayllah 2009a)	»Moje rime, moja pička, lah poližeš to prasica / jst sm cipa od Principa, jst sm psica od Matica« (M. v Princip 2014: 9)
»Budi moj seksi bot / botiraj me kao skot / budi moj seksi bot / zavalj me kao drot / budi moj seksi bot / razvali me kao dop / budi moj seksi bot / ne poštuj me ko znak stop« (Sajsi MC 2015)	»Način, kako me primeš, stisneš in priviješ k sebi, / v trenutku nimam več moči, da rekla bi, da ne-bi / način, kako poljubiš me in z roko greš vse niže, / dotakneš se, kjer ne bi smel, vrhuncu sma vse bliže. / način, kako želiš si ključ do

	mojega srca / ti vsakič znova rečem, da sem prepovedana.« (Nushy 2010)
»Ti znaš koliko mene loži da ti ispunim sve želje / Zaboravim poštenje kada kleknem ispred tebe / Nema mesta za moral kad u pitanju je oral / Znaš da volim kada boli / Spusti me na kolena i nateraj da molim [...] Želim da ja budem puna, a ti da budeš prazan! / Podigni me, naguzi, ti si šaržer ja sam uzi / Samo želim da te služim.. ne stidi se!« (Mercedes 2015: 9)	»všeč mi je, ko me sprehaš kt fakin' psa / sploh ne sprašuj, valda je odgovor da / samo tvoja vsa, alo jaz sem ta / ki vse, vse ima in je vedno za / fakin' romantika, ko z neba / padejo meteoriti sam za naju dva [...] ti si moj cukr in jest mam sladkorno / loh vidš v srce, mam majčko prozorno. / reč mi, da sm sexy, reč mi, da sm kul / kje so moji keksi, jedla bi jih ful / tvoja banka me ma rada, sem neumna in sem mlada / čist napudrana je moja buška« (Nany 2009)

V prikazanih primerih ene hrvaške (Ayllah), dveh srbskih (Sajsi MC, Mimi Mercedes) in treh slovenskih (M., Nushy, Nany) avtoric je razvidno, kako se ženske skozi telesnost degradirajo ne le v subjekte poželenja, temveč v lastnino in manjvredni spolni objekt. Ravno to je tisto, kar po besedah Mandelkerja (1994: 52) obsojajo radikalni feministi, ki so v 80. letih 20. stoletja pričeli s proti-pornografskim gibanjem, ker naj bi pornografska industrija sistemsko škodovala ženskam in njihovi težnji po enakopravnosti. Še več, omenja celo, da so se nekateri radikalni feministi v 70. letih 20. stoletja povezali v skupino The Feminist, ki se je zavzemala za odpravo zakonske zveze, družine in heteroseksualnih spolnih odnosov. Ta skupina naj bi lezbičnost postavila na čelo feminizma, saj naj bi bilo »biti lezbijka« moralno, odnos z moškim pa naj bi bil sramoten (1994: 54). Vendar so, kot pravi Mandelker, »bolne, perverzne kvalitete tako stvar moške narave kakor ženske in da je proti-moški seksizem enako žaljiv, škodljiv in nevzdržen kakor proti-ženski seksizem« (1994: 53).

Kot antagonizem feminizmu se je oblikoval maskulizem, ki je sprva temeljil na restavraciji moške nadvlade nad ženskami in izničenju napredka feminističnega gibanja (Gardiner 2002: 2), kasneje pa se je pod pritiski feminizma na določenih področjih razvil v boj za pravice moških. Judith Kegan Gardiner (2002: 4) pravi, da je veliko feministk povezovalo zakonske prakse, odnose in osebnostne lastnosti moških (npr. agresija in tekmovalnost) z moško nadvlado in zatiranjem žensk. Hkrati naj bi bila ena izmed teženj feminizma tudi razspoljenje oziroma izbris spola (2002: 3), kar naj bi omogočilo obravnavo posameznika na podlagi vrste. To je vzpodbudilo moške, da so smešili feministične analize o neugodnem položaju žensk v družbi, navajali so, da so žrtve oni, in pripisovali tradicionalne

moške značilnosti ter privilegije hormonom, evoluciji ali logiki. Maskulizem je zagovarjal moško nadvlado, feminističnim napadom pa pripisoval krivdo za splošne psihološke in socialne probleme ter izgubo statusa moških v družbi. (2002: 4) Navajam nekaj primerov maskulizma v slovenski ulični poeziji.

AVTOR	PRIMER
Challe Salle	»daješ mi energijo, pozitivno / dobr se najem, sam k ti skuhaš kosilo« (2011)
Bigga J	»Ej yo bijač, kaj si bege že oprala? / Bolši da si jih, ker tem poknu da boš srala!« (v Dandrough 1996: 4)
Chorchyp	»so rekl, da prehrana je pomembna stvar / zato sm si nabavu vitamine, proteine / hidrate BCA, da bo rastla mišica / pa še mau glutamina, več vrst kreatina / in seveda arginin, da bom trdn k klin / da [...] več kil si nabašem / za žensko pa L-karnitin in kofein, da znebi še mišelink« (2015: 6)
Doša	»kok mam rd, k me stisneš, za jajca me primeš [...] kok mam rd, k mi pride po teb, / fak, kva mi delaš« (2010: 4)
Nipke	»moški smo prasci, ženske so drolje« (2015: 5)
Ali En	»As že kdaj pofuku pičko k ma obrito pizdo / nobena stvar ni lepša od mehke obrite pizde / če pička ni kosmata večji je žur / če ma pizdo svojo obrito bejba je kul / se mi enkrat je zgodilo da bla je vsa kosmata / se mi je zdelo k da fukam njenga brata / kakšn grozn feeling, prav ogabna scena / kje je epilady in depilirna krema / zdaj je dobra bejba še kr v redu zgleda / prej je bla pa taka kot sestra od medveda« (1994: 2)

Prvi trije primeri izražajo stereotipe, da je ženska tista, ki kuha kosilo, pere in hodi v fitnes, da bi izgubila telesno maščobo, v vseh treh primerih ženska torej daje, medtem ko moški vedno nekaj pridobijo, npr.: energijo, čisto perilo, mišično maso. Še celo več, drugi primer je pogojen z grožnjo, ko avtor izjavi: »Bolši da si jih, ker tem poknu da boš srala!« (Bigga J v Dandrough 1996: 4). Drugi trije primeri so zaznamovani s spolnostjo, kjer se v vseh treh kaže moška nadvlada žensk. Medtem ko Doša izpostavi ejakulacijo po ženskem telesu, kar jasno pokaže na dominantno vlogo moškega v spolnem odnosu, Nipke poimenuje moške s pojmom »prasci« in ženske s pojmom »drolje«, pri čemer pojma nista pomensko enakovredna, saj prasec kot psotka označuje ničvrednega moškega, drolja pa se v slovenskem jeziku veže s pojmom vlačuga. V zadnjem primeru avtor na vulgaren, žaljiv in nediskreten način opiše izkušnjo, ki jo je doživel z žensko s poraščenimi genitalijami.

Kot negativna ekstrema v kontekstu maskulističnih študij se pojavita mizoginija ter mizoginija s posmehom ženskam, njihovemu videzu, obnašanju in dejavnostim. Razlika med njima je v tem, da mizoginija s posmehom vsebuje komične elemente, mizoginija pa ne. Yvonne Bynoe (2006: 262) pravi, da je mizoginija sicer znotraj ulične poezije resda najbolj izpostavljena, vzrok za to je v njeni pragmatičnosti, se je pa v 70. in 80. letih 20. stoletja v obliki predstavljanja ženske kot spolnega objekta pojavljala v besedilih, videospotih ter na ovitkih glasbenih albumov rock glasbenikov. Nekateri ulični pesniki opevajo zvodništvo kot pridobitno dejavnost na osnovi oddajanja ženskega telesa zainteresiranim strankam, pri čemer se jim ženske kot tržno blago ne smejo zoperstaviti, saj so lahko v nasprotnem primeru kaznovane. Gre za podobno situacijo, kot jo omenja Simone de Beauvoir v delu *Drugi spol*, kjer skozi vrednotenje diahronega analiziranja historičnih pojavov spregovori o zgodovini položaja žensk. Pravi, da je bila ženska v patriarhalni družini, ki je temeljila na privatni lastnini, zatirana, moški pa je živel v mnogoženstvu. Ženska se je moškemu ob priložnosti maščevala z nezvestobo, ki je bila zanjo »edina obramba pred domačim suženjstvom« (Beauvoir 2013a: 85). Razlika se kaže v tem, da je v enem primeru ženska oddana drugemu za denar, v drugem primeru pa za naklonjenost, pri čemer je ženska v obeh primerih prisiljena v odnos s tretjo osebo. Cilj je torej enak, sredstva pa različna. Yvonne Bynoe (2006: 262–263) poudari, da ulična poezija ni v celoti mizoginistična niti vsi ulični pesniki ne zaničujejo žensk. Problematične so predvsem oznake, s katerimi avtorji označujejo ženske, in sicer: kurba, prasica, bitch, pička itd., saj ženskam odvzemajo spoštovanje in čast ter jih dehumanizirajo do stopnje predmeta oziroma spolnega objekta.

MIZOGINIJA	MIZOGINIJA S POSMEHOM
»za tebe ni ljubezni, dam ti šamar / po riti, ko sva sama, jutri pa se že več ne poznama / v čem je problem, lej jo, da si kurba, vsi vejo / take pičke, kot si ti, se pofukajo in grejo / cipa goniš se okol kot psica, ko si ulita, / v tem je finta, da si prasica in da nimaš tipa / ker si v bistvu dobra sam za eno noč v klubu / po klubu pa v postlo prvo z mano in pol še z drugmu« (Delicti 2003)	»vsi govorijo, kok je huda in oh, / se ne obremenjuje, ne zanima jo sploh; / ma parfümček Channel, eyeliner Dior, / pogleda se u špegu, u špeglu pa mozolj. / O, o, tega pa ni pričakovala, / rdeč alarm, frka je nastala / pudra ji je zmankal, kako nej se namala, / kaj pa če bi dans nakupovala. / Sam en pudr šla je nabavt, yo; / zdej ma tok vrečk, da jih ne more dt v avto.
»Spet se vračam na motherfuckin ženski spol / enim ženskam zunaj res grozi pokol / znucu bom vse grupike, potem jih vkrađu vložke / če pa bo	/ Prsti morjo bit rjavi, / in po šopingu gremo v solarij. / Vsak dan: »Dober dan«, tkole je hodila, / črna k avgusta, čeprov šele aprila, / na

še dalje gnjavla, bom z minco jo v joške« (Ezy-G v Dandrough 1996: 3)	manikuro in pedikuro, / kolegicam bo razlagala eno uro« (Trkaj 2007: 6)
»pogledu sem na levo in vidu pičko k se mi reži / yo, stopu sem do nje in bil sem vroče krvi / ko sem bil pr njej mi je prec zatežila / če ji kupm pijačo, da bi ona rada pila / pizda si neumna če men težiš / pejd raj na skret in si švic obriš / ti prasica, bijaž, sem prec zavpou / in kar se da hitr iz šanka sem ustou / ne zdržim pr pički k mi teži za dnar / boli me kurac če me njen fotr udar« (Klemen 2000: 3)	»Preden gre u trgovino si nariše faco tako; / vse so iste pičke tko da jst pofuku bi usako. / Usi pravjo da sm zbirčen ampak ni kej za zbirat / sm pa tja poglede mečm sam k ni več kej za gledat. / Eno zberš si za vzorc pol pa vse ostalo isto; / kot ena zgledajo use pred mano jih 300. / Pol pa spet ljubosumje »Fak lej una je pa taka« / Ne bejbi, zgleda lih tko k usaka čaka / na modela k bmw-ja in čefur naglas fura« (GDM 2005)

Yvonne Bynoe (2006: 263) meni, da se veliko žensk izloči iz tovrstnih oznak in negativnih sporočil namenjenih ženskam, ker se v njih ne prepoznajo in se zato od njih lažje osebno distancirajo. Nekatere ženske naj bi celo odobravale tako deklariranje mizoginističnih oznak namenjenih nekaterim ženskam, kar dokazuje tudi primer iz slovenske ulične poezije: »je ponosna na svoj rap, pička odpri oči / na drug stran komada se nekdo ti reži / fak, what a sick show, a se boš ubila / še nis navodila za uporabo možganov dobila / stari se po porodu niso posvetval z zdravnikom ali farmacevtom, aaaa // Kašn wack refren, ne more bit bl fejk od tvojih / gangsta rich bitch, a ne dojameš tekstov mojih / le mrtva prideš v underground, mrš v grob / little stupid girl v petkah nau pršla visok« (Nany 2008). Poleg tega naj bi bila večina potrošnikov, ki s kupovanjem glasbenih in paraglasbenih izdelkov financirajo avtorje, ter participantov v videospotih z obsceno tematiko, v klubih in zaodrjih ter na glasbenih koncertih ženskega spola.

Kot se zgodi z večino problematik, sta tudi mizoginija in zasmehovanje v slovenski ulični poeziji doživela kritiko s strani obeh bioloških spolov.

AVTORICA	AVTOR
»S solzami opere vse te tvoje bele packe brez Persila, / v zameno ti nrđiš ji črn mejkap brez senčila, / dokler ni bla tvoja, bil si tak kot zdej do drugih, / in noben ne ve kaj delaš z njo, ker nikol ni zuni / ker noben ne sme je vidt, noben ne sme je slišat, / se z nobenmu ne pogovarja, ti pa hočeš jo utišat / in kupuješ si ljubezen ko ti ta	»Založbi dol visi če glasbeniki propadejo; / s pravo striptizeto majo vedno poln stadion. / Novinar se drži treh načel ko piše članke: / 1. vse ženske na Zemlji so nimfomanke, / 2. večje oprsje pomen tud večjo naklado, / 3. ni važno kaj prodajaš, če imaš seksi reklamo« (N'toko 2003: 5)

doma propada, / ni ti bed da otroka tvoja fotra v teb ne prepoznata [...] Ona je kurba ker je s takim kot si ti / ne bi bla pizda in pička brez takih kot si ti / je lisica, prasica za take kot si ti, je / ona vse, sam nikoli človek ne...« (Nany 2011b)	
--	--

Ob koncu poglavja se mi zdi smiselno še enkrat se vrniti k Mandelkerjevi misli, da so »bolne, perverzne kvalitete tako stvar moške narave kakor ženske in da je proti-moški seksizem enako žaljiv, škodljiv in nevzdržen kakor proti-ženski seksizem« (1994: 53), ter zaključiti s primeroma iz ulične poezije, ki kažeta na nadspolsko razsežnost ljubezni.

AVTORICA	AVTOR
»Femino, mačo / jači smo od toga / stavi znak jednakosti / i ne pominji Boga / Znamo svi da / ih ima i previše / boginje, Bogovi / vile, starletice« (Sajsi MC 2012)	»naveličan feministično-šovinističnih debat, / v bistvu me ne zanima, kdo je boljši, zato ker vem, da mam tebe rad« (Trkaj 2004: 12)

5.3 Pregledna zgodovina ženske ulične poezije v slovenskem kontekstu

Marko Godnjavec – Jizah je prepričan, da je prve poskuse slovenske rap glasbe najti pri Janiju Kovačiču, ko je leta 1981 na avdiokaseti *Žare Lepotec v Andih* »nekajkrat [...] poskušal odrapati kakšno vrstico« (2003: splet), in v komadu Banane, za katerega je besedilo napisal Tomaž Domicelj, premierno pa ga je izvedla Neca Falk in posnetek uvrstila povsem na začetek svojega glasbenega albuma *Nervozna* iz leta 1981. Prihodnje leto je komad v avtorski izvedbi na svoj album z naslovom *Kratke domače* uvrstil še Tomaž Domicelj sam. Kljub temu da so zametki razpeti med oba spola, so avtorji v naslednjih letih poskrbeli za razvoj slovenske rap glasbe. Kot je bilo že omenjeno, se je prava slovenska ulična poezija začela leta 1994 z albumoma skupine KoširRapTeam in raperja Ali Ena. Šele konec 90. let je pomenil nadaljevanje v razvoju ženske ulične poezije, čeprav prvi samostojni ženski rap vokal najdemo že leta 1996 v komadu Avša skupine Pasji kartel (*Pesjansa*), kjer avtorica odrapa dvostišje: »zrcalce, zrcalce na steni povej, / katera bijač v deželi sm tej« (5). Leta 1998 se je na kompilaciji *DeeJay Time Beli album vol. 3* pojavil komad Oprosti mi, kjer je ob pevcu Dadiju Dazu nastopila ženska rap dvojica PM United. Leto kasneje sta izšli kompilaciji *DeeJay Time Beli album vol. 4* in *DeeJay Time Beli album vol. 5*. Na prvi PM United sta

nastopili samostojno s popularnim komadom Jamajka, kjer je prišlo do mešanja dance, pop in rap glasbe, na drugi pa sta se ob Matjažu Jelenu pojavili kot soavtorici komada Jaz nimam noč za spanje in kot gostji projekta Na božično noč (Božični zborček). Proti koncu leta je v Ljubljani nastala rap skupina Terapija, ki so jo sestavljali: vokalista Polona Kumelj – Polly in Jaka Bitenc – Beat'nc ter producent in backvokalist Simon Andrič aka Hate (tudi H8). Skupina je leta 2000 nastopila v oddaji Sence adolescence in bila izbrana za najbolj obetavno mlado skupino. Prihodnje leto je pod okriljem organizacije Radyoyo izšla prva slovenska rap kompilacija *5 minutes of fame / Za narodov blagor*, na kateri se, čeprav pri njem ne gre ravno za rap, temveč bolj za recitacijo, pojavi komad Megla avtorice F.B. Leta 2002 so člani skupine Terapija »nastopili na natečaju Kdo bo osvojil Triglav in se prebili v polfinale« (Repnik 2002: splet), 28. septembra istega leta so se udeležili hip-hop festivala The Blast v Mariboru, 1. in 22. oktobra pa so nastopili v ljubljanskem klubu Triglav. Prav tako v oktobru leta 2002 je nastala ljubljanska rap skupina Polifonija, katere člani so bili Polona Kumelj – Polly, Rokk in Mike Witford. 28. marca 2003 je v ljubljanski Gala hali potekal rap dogodek Hip Hop Underground Vol II, kjer je med drugimi nastopila tudi črnuška skupina treh deklet 3pl-S. Skupina je ponovno nastopila 30. maja v ljubljanskem klubu SubSub, takrat ob različnih avtorjih in še eni slovenski ženski rap trojici Killah sistaz, ta pa je 27. junija 2003 nastopila še v kranjskem klubu Rosa. Poleti 2003 je na Jesenicah nastal diss 6 minut dejstev, ki so ga proti jeseniškemu raperju MC Jocotu (Dejan Jocić) posneli člani skupine The Dogz (Muhamed Turkušić – Moohy, Žiga Mudrinič – Kr-En, Gregor Ramuš – Deertee) v sodelovanju s članico dekliške rap skupine Killah sistaz, Uršo Mlakar, znano pod umetniškim imenom Kimy (tudi Killah Kim). Proti koncu leta je skupina Polifonija izdala album *Prototip*, na njem se je v vlogi producentke preizkusila tudi Polly, ki so ga spromovirali 14. februarja 2004 v klubu Channel Zero na Metelkovi. V prvih mesecih istega leta je svoj edini rap komad Solze v očeh, sicer se je ukvarjala z r'n'b petjem, posnela kroparska avtorica Miss Dee (Deana Škriba), kasneje članica kranjske mednarodne zasedbe International Crew. Leta 2005 je pod okriljem Marka Godnjavca – Jizaha izšla druga slovenska rap kompilacija *Lublana podtalno*, na kateri se, kot gostja rap dvojice Dabl F na komadu Lublana, po dolgem času pojavi Polona Kumelj – Polly. Leta 2006 se je ženskim uličnim pesnicam pod umetniškim imenom Rapstar priključila Kranjčanka Žana Zupančič, ki je skupaj z bratom Klemenom (Klemy, kasneje Klemzy, danes je znan kot DJ A-Lone) 23. septembra, takrat je umetniško ime že zamenjala z osebnim lastnim imenom, nastopila na prvem celovitem rap dogodku na Jesenicah Hip-Hop Tha Way of Living v organizaciji jeseniškega raperja Lockyja in Mladinskega centra Jesenice. V letu 2007 so se z ulično poezijo resneje začele ukvarjati gozdmartuljska raperka Nany

(Danaja Mertelj), Korošica Nuša Kamnik (Nushy) in Velenjčanka Ely. Nushy je skupaj z Master Doggom in KingRapom gostovala v komadu Naš lajf velenjskega raperja Triiipla (Tadej Zbičajnik). V istem albumu se je, ob pevki Heleni in rap dvojcu Kaos Effect, pri komadu Govorice Triiiplu pridružila še Ely. 9. junija istega leta je Žana Zupančič skupaj z bratom Klemenom, Lockyjem in Patricijo Ilić aka Pa3 nastopila na Underground hip-hop festivalu Sevnica – part I, jeseni pa se je kot gostja v komadu Moja pravlјica pojavila na Lockyjevem glasbenem albumu *Zapisi v dnevnik EP*. Leta 2008 je svoj studijsko posneti singel CD *Najada* izdala Nany, bila junija ena izmed zmagovalk tekmovanja za najobetavnejšega MCja na festivalu Vem, zakaj plešem!, ki je potekal na ljubljanskem Kongresnem trgu, ter ob avtorjih, kot so: gorenjska rap skupina Woo-Doo, kranjska raperja Žana in Klemzy, kalifornijski ulični pesnik Spinz (Scotty Westwood) ter Zlatan Čordić – Zlatko, 20. septembra nastopila na drugem jeseniškem rap večeru z naslovom Hip-Hip tha way of living II. Istega leta je Triiiiple izdal nov album z naslovom *Nov svet*, kjer ob Scorpiu v komadu Velenje gostuje Ely, v komadu Kdo si ti pa ob Triiiplu sodeluje še Nushy. V tem obdobju je na slovensko rap glasbeno sceno s komadom Raprazent in videospotom zanj vstopila ljubljanska avtorica Miss Katana. V naslednjem letu je izšel album *Gangsta Dilla Playa Gorilla* velenjskega raperja 6Pack Čukurja (Boštjan Čukur), kjer je v komadu Pot v neznano sodelovala Nushy, Žana Zupančič pa se je ob koncu leta z bratom Klemenom, kranjskim raperjem Samom Kapljičem (Trejko) in ljubljanskim MCjem Janom Lovšetom (nekdaj 2Short, danes bolj znan pod umetniškim imenom Ian Green) povezala v skupino D.N.A., ki pa ni dolgo obstala. Leta 2010 je svoj prvenec, *Estrogen*, izdala Miss Katana ter se tako v zgodovino slovenske ulične poezije vpisala kot prva solo avtorica z izdanim studijskim albumom. V tem času se je ulični poeziji resneje začela posvečati brežiška avtorica Liil Leah (Lea Pavlović), ki je leta 2011 nastopila na zagrebškem dogodku Femme Attack Show, kjer je na tekmovanju prejela naziv najboljše ženske MCjke. Leta 2012 je bila s komadom Osjeti Bijes uvrščena na balkanski mixtape *Reinkaracija Repa Vol. 2*, s komadom Molim te pa na mixtape prve ženske srbske hip-hop organizacije Devojke hopa z naslovom *Devojke hopa Mixtape*. Istega leta je izdala samostojni glasbeni album *Sanatorium*, a je na njem od sedemnajstih komadov zgolj eno besedilo v slovenskem jeziku, ostali pa so v hrvaščini, zaradi česar lahko album le pogojno umeščamo v zgodovino slovenske ulične poezije. Po tem obdobju so nastajali in še vedno nastajajo posamezni komadi, kjer avtorji gostijo ulične pesnice, vendar odmevnejšega projekta ni bilo že dolgo časa.

6.0 Lingvistične analize v slovenski ulični poeziji

V tem poglavju bom obravnaval razlike med moško in žensko ulično poezijo na ravni jezikoslovja. Ob poimenovalnih distinkcijah bom predstavil še druge izvedene lingvistične analize, kot so: analiza sklonskih odklonov od norme slovenskega knjižnega jezika, analiza reprezentativnih pomanjševalnic in nasprotij ter analiza vulgarizmov v besedilih slovenskih uličnih pesnikov in pesnic.

6.1 Poimenovalna dihotomija

Naslednja distinktivna lastnost med avtorji in avtoricami ulične poezije je v nazivu, ki je del odrskega (angl. stage name), pri nas z bolj ustaljenim izrazom poimenovanega, umetniškega imena, kjer imajo avtorji naziv MC (angl. »master of ceremonies«)⁴⁷ ali razvezano različico⁴⁸ emcee, avtorice pa v nekaterih zapisih FMC (angl. »female master of ceremonies«) ali femcee. Čeprav naziv MC lahko pomeni tako »master of ceremonies« kakor tudi »mistress of ceremonies« (slov. mojstrica obreda), se očitno v splošni rabi ta kratična oblika uporablja za identifikacijo avtorjev z označevalno dejavnostjo, medtem ko so avtorice pod vplivom feminizma oblikovale dodatno poimenovalno možnost. Še vedno pa se naziv MC pojavlja tako pri avtorjih (v Ameriki npr. MC Hammer, MC Lars, MC Eiht; v Sloveniji Kosta MC, na začetku pojavljanja MC Trkaj, MC Locky in MC Mit) kakor tudi pri avtoricah (v Ameriki npr. MC Trouble, MC Lyte; v Sloveniji MC Lelly), pri katerih pa ni tako frekventen kot pri avtorjih.

Vendar pa dihotomija MC/FMC ni edini razločevalni par. Taka sta še na primer: *king* (Amerika: King Myers; Slovenija: King, Porno King) proti *queen* (Amerika: Queen Latifah, Queen Pen; Slovenija: /) in *prince* (Amerika: Prince Ea; Slovenija: /) proti *princess* (Amerika: Princess; Slovenija: /). Poleg teh avtorji uporabljajo še nekaj distinktivnih nazivov, ki so značilni samo za moške, na primer: *Mr.* (Amerika: Mr. Lif, Mr. Marcelo; Slovenija: Mr. B), *Big* (Amerika: Big Daddy Kane, Big Noyd, Big Sean, (Biggie); Slovenija: Big Katich (danes Burke), Big K), *Dr.* (Amerika: Dr. Dre; Slovenija: Dr. Linguist, Dr. Sali, Dr. Snq), *Ice* (Amerika: Ice Cube, Ice-T; Slovenija: Ledeni), *Lord* (Amerika: Lord Have Mercy, Lord

⁴⁷ V slovenščino bi zvezo lahko prevedli kot »mojster obreda«, pri čemer izhajamo iz historičnih virov, ki pravijo, da ulična poezija izvira iz Afrike, kjer so grioti (»Griot je pripadnik zahodnoafriškega družbenega razreda« (Kusterle 2014b: 98)) preko ustnega izročila ohranjali zgodovino plemena in s pomočjo zgodb, pesmi, plesov itd. zabavali ostale pripadnike skupnosti.

⁴⁸ Razvezana različica je fonetična varianta, vendar se tak zapis uporablja ekvivalentno s kratičnim zapisom.

Infamous; Slovenija: /), *Sir* (Amerika: Sir Mix-a-Lot; Slovenija: /), *knez* (Amerika: /; Slovenija: Knez Stipe), ali samo za ženske, na primer: *Ms./Miss/Missy* (Amerika: Ms. Jade, Ms. Melodie, Missy Elliott; Slovenija: Miss Dee, Miss Katana), *Lady* (Amerika: Lady iLe, (The Lady of Rage), Lady May, Lady, Lady B, Lady Luck), *Foxy/Foxx* (Amerika: Foxy Brown, Tiffany Foxx; Slovenija: /). Nazivi, kot so *Lil/Lil'/Liil*, *Young* in poudarjalni člen *The*, pa se pojavljajo tako pri moških (Amerika: Lil' Bow Wow (danes Bow Wow), Lil' Cease, Lil Wayne, Young Bleed, Young Jeezy, Young Thug, The Game, The Notorious B.I.G. (aka⁴⁹ Biggie), Makaveli Tha Don (aka Tupac Amaru Shakur), Tha Realest; Slovenija: Lil Dogg, Lil Alen) kakor tudi pri ženskah (Amerika: Lil Debbie, Lil' Kim, Lil Mama, Young B, The Lady of Rage; Slovenija: Lil B, Liil Leah).

Druga distinktivna lastnost med avtorji in avtoricami ulične poezije je v uporabi osebnega lastnega imena ali osebnega lastnega imena v kombinaciji z družinskim imenom kot substituta za umetniško ime, pri čemer avtorji uporabljajo moška (Amerika: Kanye West, Tupac Amaru Shakur, Tyrese Gibson, Shaquille O'Neal; Slovenija: Ali En, Klemen Klemen, Alen (nekdaj Snup), Mirko (nekdaj Atila)), avtorice pa ženska (Amerika: Lauryn Hill, Eve, Azealia Banks, Rasheeda, Kesha, Brianna Perry; Slovenija: Anja, Tia, Žana) imena.

Lahko pa tvorijo umetniško ime tudi iz osebnega lastnega imena (Amerika: Lil Wayne < Dwayne Michael Carter, Jr., Nas < Nasir bin Olu Dara Jones, Dr. Dre < Andre Romelle Young, Ludacris < Christopher Brian "Chris" Bridges, Lil' Kim < Kimberly Denise Jones, Trina < Katrina Laverne Taylor, Rye Rye < Ryeisha Berrain; Slovenija: Moohy < Muhamed Turkušić, Izić < Izidor Čegrlj, Zlatko < Zlatan Čordić, Klemzy < Klemen Zupančič, Liil Leah < Lea Pavlović, Miss Dee < Deana Škriba, Nany < Danaja Mertelj, Nushy < Nuša Kamnik, Polly < Polona Kumelj) ali družinskega imena (Amerika: B. Smyth < Brandon Smith, Hopsin < Marcus Jamal Hopson, Meek Mill < Robert Rihmeek Williams, Fergie < Stacy Ann Ferguson; Slovenija: Kurto A.J. < Alen Kurtović, Škrb0 < Alen Hribar Škrbo, Nipke < Boštjan Nipić, Mit < Nejc Šmit, Trkaj < Rok Terkaj).

Medtem ko obojim družinsko ime lahko služi kot supplement drugemu delu umetniškega imena (Amerika: Lloyd Banks < Christopher Charles Lloyd, Missy Elliott < Melissa Arnette Elliott), je ohranitev družinskega imena kot celote redkejša. V Sloveniji se nekaj takih primerov vseeno pojavi, na primer: Nikolovski (< Dare Nikolovski), Jović (< Damjan Jović), Radić (< Stojan Radić).

⁴⁹ Aka (angl. also known as) v slovenščini pomeni, poznan tudi kot. Z istim pomenom se uporablja še angleška beseda *alias*.

6.2 Sklanjanje: napake ali posebnosti jezika slovenske ulične poezije

Ulična poezija ima v slovenskem kulturnem prostoru že več kot dvajsetletno tradicijo. Za jezikoslovce je zanimiva, ker za svoje delovanje uporablja živ jezik, tj. jezik, ki se spreminja v skladu s prevladujočimi jezikovnimi smernicami, do česar prihaja najhitreje in najpogosteje znotraj slenga, iz katerega ulična poezija črpa in na katerem gradi svoj jezikovni kod. V njem se zaradi ekskluzivizma in nenehnih inovacij ter novotvorb vzpostavlja zapletena mreža jezikovnih struktur, ki imajo v knjižnem jeziku drugačno vrednostno konotacijo kot znotraj uličnega jezika. Tako so z vidika norme slovenskega knjižnega jezika določene strukture (npr. tožilnik namesto rodilnika) neustrezne, napačne, celo prepovedane, znotraj jezika ulične poezije pa delujejo povsem simultano z zunajjezikovno prakso, ki je za to subkulturo tradicionalno specifično ljudska, vulgarna in nekultivirana, kakršen je posledično tudi jezikovni sistem. Samo Boris o sklonski dinamiki slovenskega jezika pravi:

»Men' je slovenščina pri srcu v tem pogledu, ker je dost dinamična glede sklonov, ne, in pač vsega, kar ta jezik ponuja. Skratka, 'maš velik' širši teren, na katerem lahko probavaš razne besedne kombinacije, ne. V angleščini, ne, oni pač vemo, precej bolj enostav'n jezik je, ne. [...] Slovenščina pa deluje dinamični jezik, ne. Mor's tut mal' pomisl't', kako boš kje k'j sestavu. T'ko da, tuki ti ponuja definitivno širok nabor kombinacij, ki jih lahko potem uporab'sh.« (v Menart 2010)

Jose (iz Murat & Jose) o slovenskem jeziku meni, da je »v primerjavi z angleščino [je] težji za repat, zarad' tega, ker se besede spreminjajo, k' ti pišeš tekst, k' mamo sklone, Angleži jih pač nimajo. T'ko da je teži napisat' tekst v slovenščini kot v angleščini, ne [...] Velik' bolj lahko pride do tebe dôbr' uporablena slovenščina, kukr pa angleščina« (v Menart 2010).

V jeziku ulične poezije znotraj oblikoslovja prihaja do odklonov od knjižnega jezika, to se zgodi na primer pri sklanjanju, zato se odpira vprašanje, ali so ti odkloni napake ali posebnosti. V nadaljevanju navajam najbolj tipična odstopanja od norme v za njih najbolj reprezentativnih primerih avtorjev in avtoric slovenske ulične poezije.

6.2.1 Tožilnik namesto rodilnika

Eden izmed najpogostejših sklonskih odklonov,⁵⁰ ki se pojavlja pri avtorjih ulične poezije, je raba tožilnika namesto rodilnika. To nadomeščanje lahko služi kot jezikovna proteza za

⁵⁰ O sklonskih odklonih govorimo s stališča norme slovenskega knjižnega jezika, iz katere tudi izhajamo pri vrednotenju jezika ulične poezije.

uresničitev različnih oblik rimanja, asoniranja, ritmiziranja, ali pa zgolj izraža avtorjevo slovnično neznanje.

6.2.1.1 V nikalnih stavkih

Problematika roditelja ni značilna le za ulično poezijo, saj roditelj v zanikanih stavkih nadomeščajo z drugimi skloni, predvsem s tožilnikom, tudi avtorji publicističnih in drugih besedil. Sledijo reprezentativni primeri slovenske ulične poezije.

AVTORJI	AVTORICE
»serejo na vlado, noben <u>ne jebe zakone</u> « (Burke 2012: 7)	»Radio sploh <u>ne pržigam</u> več...« (Leah 2012: 17)
»Hildo <u>ne najde</u> doma pol, oni delajo delo« (Burke v Drill & Burke 2013: 1)	»sam <u>ne prenese</u> več <u>krike</u> iz dna srca« (Lelly 2009)
»To je rap! <u>Ne prodajam bučke</u> in odpiram učke.« (Hodža 2013)	»ljubim te in nikol <u>ne pozab to</u> « (Katana 2010b: 4)
»dokler not <u>ne vidm prave krivce</u> « (Mirko 2011: 8)	»le zato, ker <u>niso še jemal grame</u> « (Nany 2008)
»Zgodba sm zase, tip, k <u>ne menja obraze</u> « (Radić 2009: 1)	»mojo glavo / treba bo čilirat, da <u>ne uničm si zabavo</u> « (Polly v Terapija feat. Bronxtarz)
»Pravi fantje skupi smo, <u>ne morš kupt našo musko</u> .« (Zlatko 2013: 8)	»ni slepih ljudi, dokler <u>ne spoznajo čustveno slepoto</u> « (Tia 2009)

6.2.1.2 V trdilnih stavkih

Čeprav je nadomeščanje roditelja s tožilnikom v nikalnih stavkih pogostejše, se včasih pojavi tudi v trdilnih stavkih. Avtor spodnjega primera ni sklanjal števnik sedem.

»Moj pogled je širši od sedm barv mavrce.« (Zlatko 2012: 7)

6.2.2 Nekateri drugi možni skloni odkloni od norme slovenskega knjižnega jezika

Čeprav je zamenjava roditelja s tožilnikom številčno najpogostejši odklon od norme slovenskega knjižnega jezika, se pri avtorjih in avtoricah slovenske ulične poezije pojavljajo še drugi bolj in manj pogosti skloni odkloni.

Odklon, ki je glede na obravnavane primere skupen avtorjem in avtoricam, se kaže v rabi dajalnika na položaju mestnika. Gre za značilnost pogovornega jezika, pri čemer velja poudariti, da jezikovna »posebnost« ne pozna geografskih meja, saj se na primeru ulične

poezije pojavlja tako pri Zlatku (»ta muska rojeva se v mojmu kvartu« (2012: 9)), Polly (»finta je v temu, da tuki se zaplete« (v Polifonija 2003: 5)) in Tii (»že pr prvemu se pokončno držala« (2009)), ki prihajajo iz osrednje slovenske regije (Ljubljane), Korošici Nushy (»v nasprotnemu primeru raj napiši oporoko« (2011)), kot tudi pri Mirku (»Tle čaka eliksir, v njemu raste črna luknja« (v Timo 2014: 5)), ki prihaja z Dolenjske (Novega mesta).

Določeni primeri sklonskih odklonov v obravnavanih primerih so značilnejši za avtorje, npr. nadomeščanje roditelja z imenovalnikom, »odmisli solze dons nau drama« (Svenson 2014) in »Na tvoji glavi ni krona sam ni pene« (Zlatko 2012: 12), nadomeščanje tožilnika z imenovalnikom, »vaš rap dam v žep, kot plata od Unknowna« (Burke 2012: 5) in »ko vidš moj tič, yo suck pa poliz« (Wera 2015), ter nadomeščanje tožilnika z mestnikom, »Dolina trepeta, na griču grad zaviti v črnem« (Mirko 2014: 12), drugi za avtorice, npr. nadomeščanje orodnika z mestnikom, »ukradla si mi bajk pa se furala pol z njem« (Nany 2013a), in nadomeščanje mestnika s tožilnikom, »ma vse raperje na MySpace dodane« (Nany 2008).

Tako pri avtorjih kakor tudi pri avtoricah slovenske ulične poezije prihaja do nespornih napak v povezavi s sklanjanjem, »a hočjo, da narazn naja dajo« (Žana 2008). Včasih se zgodi, da avtorji zaradi rimanja, asoniranja in ritmiziranja določene besede sklanjajo, čeprav so v obliki, ki ohranja imenovalniško osnovo, nesklonjive, »novo srajčko barve roze, pobelim zóbe« (Burke 2014: 8). Zgodi pa se tudi, da kateri izmed avtorjev izbere napačen spol, zaradi česar uporabi napačno sklanjatev, »mi iztakne posušena očesa« (Nany 2007).

6.3 Pomanjševalnice in nasprotja v slovenski ulični poeziji

Slovenska ulična poezija vsebuje veliko gradiva, ki znotraj literarne vede in lingvistike odpira nove možnosti za raziskovanje. Določene jezikovne strukture se na prvi pogled zdijo povsem banalne, vendar se ob analitičnem pristopu izkaže, da gre za zelo kompleksne enote, ki potrebujejo podrobnejšo obravnavo.

6.3.1 Pomanjševalnice

Pomanjševalnice se najpogosteje pojavljajo v otroškem govoru in v govoru, katerega ciljna publika so otroci. Pogosto jih zasledimo v otroških pesmicah, medtem ko za poezijo za odrasle niso tako značilne. Ulična poezija je pri tem izjema, saj poudarja ekskluzivizem, želi presenetiti, včasih celo šokirati. Avtorji pomanjševalnice uporabljajo kot sredstvo poudarjanja (srajčko), rimanja (bučke/učke), asoniranja (po pasje/za laske), zasmehovanja (raperčke), ljubkovanja (srčk) in slengiziranja, pri čemer lahko na osnove pripenjajo različne končnice, kot sta -ič, -či. Glede na to delim pomanjševalnice v dve skupini: klasične in slengovske.

6.3.1.1 Klasične pomanjševalnice

Klasične pomanjševalnice so tiste, ki so v jeziku že ustaljene. Njihova pomen in namen sta jasna. Poznamo jih iz otroškega govora, ki je namenjen otrokom in včasih tudi odraslim (ljubkovalnice). Najdemo jih v otroških pesmicah in izštevankah. Ulična poezija jih modificira in prenese v poezijo za odrasle, kjer ohranijo del pomensko-namenskega okvira, del pa ga pridobijo v kontekstu, znotraj katerega se uporabljajo.

Klasične pomanjševalnice se lahko v besedilih pojavijo pod *vplivi splošne rabe*, »svečke zdj pihi, pihi, pihi« (Nany) in »Zarad tebe metuljčke mam po telesu« (Lelly 2008), lahko pa nastopijo kot *sredstvo za poudarjanje* (»novi srajčki barve roze« (Burke 2014: 8) in »ti si moj cukr in jes mam sladkorno / loh vidš v srce, mam majčko prozorno« (Nany 2009)), *rimanje* (»Ne prodajam bučke in odpiram učke.« (Hodža 2013)), *asoniranje* (»vroče je k ps, zato pejva po pasje / in če ti sede, lahka cukaš me za laske« (Katana 2010b: 8) in »Všeč mi je način kako mi rečeš da sem sexy / rada pridem k tebi u tisti rožnati oblekci« (Nushy 2010)), *zasmehovanje* (»Zarad rim spreminjam raperčke iz mafije u nune.« (Hodža 2013)) ter *ljubkovanje* (»Kdo me tm slači z očmi? Srčk, jst vem, da to si ti.« (Katana 2010b: 2)).

V predstavljenih primerih je opaziti eno izmed temeljnih razločevalnih značilnosti avtorjev in avtoric slovenske ulične poezije, namreč pri avtorjih se klasične pomanjševalnice pojavijo tudi z namenom zasmehovanja, avtorice pa jih med drugim uporabljajo kot ljubkovalnice.⁵¹

6.3.1.2 Slengovske pomanjševalnice

Slengovske pomanjševalnice s klasičnimi povezuje le način tvorjenja, ne pa tudi pomensko-namenski okvir. Avtorji pomanjševalnice tega tipa uporabljajo zaradi jezikovne rabe kot take in zvočne slike, tj. flowa. Primeri pomanjševanja, »mal tobakič, nč zelenga, zmer šit [...] eni pravjo, da sm krejzi, jutrn snemamo nov hitič« (Nipke 2015: 11), »Ne igram se, ker so parki-či, prekrti z narki-či« (Palijo 2012), ki sicer v slovenskem knjižnem jeziku ne obstajajo, se oblikujejo in delujejo znotraj določene marginalne skupine. Avtor prvih dveh primerov pomanjševalnico ustvari tako, da osnovi doda priponsko obrazilo –ič (tobak-ič, hit-ič), medtem ko v tretjem primeru z namenom rimanja osnovi pripne pripono –či (parki-či, narki-či). Zadnji primer je zelo zanimiv, saj z osnovno obliko (park, narkoman oziroma parki, narkomani) ne dobimo rime, temveč asonanco. Palijo je najprej modificiral množinsko obliko

⁵¹ Pomanjševalnice v vlogi ljubkovalnic uporabljajo tudi avtorji, npr. »srčk počas, pazi, kva mi delaš, / cukr pokaž, da znaš, da lah eksplodiraš« (Zlatko 2007: 13), vendar so pri njih manj pogoste kot pri avtoricah.

samostalnika park (park – parki – parkci – park(i)či), nato pa s postopkom premodifikacije po modelu prve ustvaril novo besedo (narkoman – narkomani – nark(i)či). Zanimiv primer je tvorjenka »fakič« (fuck – [fak] – fakič), kjer se osnovi (fonetični različici angleškega leksema *fuck*) doda priponsko obrazilo –ič, »To je tisti feeling ko si enkrat nad ljudmi / fakiča jim kažeš in te sploh ne skrbi« (Nushy 2012) in »Doša, fukn gor sredinca, jst bom fuknu fakiča« (Princip v Doša 2010: 22). Če *fuck* v slovenščini pomeni imeti spolne odnose, je fakič sinonim za srednji prst,⁵² ki ponazarja moško spolovilo (palec in kazalec ter prstanec in mezinec simbolizirajo moška moda), najmanjši človeški ud, in nosi vulgaren pomen »jebi se«. Gledano s tega stališča, je leksem fakič pomanjševalnica z osnovno obliko v fonetični različici *fuck*, s katero je povezan tudi pomensko.

Medtem ko klasične pomanjševalnice v besedilih uporabljajo tako avtorji kot avtorice, so slengovske pomanjševalnice načeloma v domeni avtorjev. Izjema je izpeljanka fakič, ki se pojavi pri obeh spolih, pri čemer ni jasno, ali je tvorba potekala zavestno, saj je izraz v slengu prešel v splošno rabo.

6.3.2 Nasprotja (antiteze)

Nasprotja se v ulični poeziji pojavljajo kot vznemirjalci pozornosti ali besedne igre. Najpogostejši so naslednji štirje tipi nasprotij, ki se razlikujejo glede na sporočevalčev namen:

- 1) vulgarizirano nasprotje (dobrodošli – spizdite; pridi – odjebi), prim.: »Dobrodošli gosti, spizdite nazaj.« (Mirko v Timo 2014: 5) in »pridi mi potrkaj, če rabiš terapijo / če hočeš mene drkat, odjebi in adijo« (Nushy 2011),
- 2) tradicionalno nasprotje (laži – Resnica; vzponi – padci), prim.: »Dost je blo laži, lahk me kličete Resnica.« (Radić 2009: 13) in »Vzponi, padci spremljajo življenje« (Ely v Triiiple 2010: 16),
 - biblično nasprotje (bog – hudič; peku – nebesa), prim.: »Bog mi je priča, da sm od hudiča« (Katana 2010b: 5) in »k ne obstaja tako sranje kt so peku in nebesa« (Nany v Svenson 2009: 13),

⁵² Ljubljanski raper Doša (Vladimir Kosović) v komadu Fuknte sredince v zrak uporabi obliko sredinec, »Vsi moji norci, fuknte sredince v zrk, vzamem si čs« (2010: 11), na kar se navezuje tudi zgornji primer Principa.

- 3) slengizirano nasprotje (začetk – konc; ni snega – mēsti (koga)), prim.: »To je začetk komada, ti si čist konc.« (Zlatko 2012: 8) in »ni snega pa mene mēde« (Nany 2012),
- 4) sinonimno nasprotje (razumeti – ne štekati), npr.: »jebiga težko se to razume če ne šteka se kulture« (Nany 2015a),

V prvem primeru avtor goste vljudno povabi v svoje okolje, nato pa jih vulgarno (z vulgarizmom *spizdite*) odslovi in s tem vulgarizira povezavo med pomensko dihotomičnima enotama. Podobno naredi tudi Nushy (*pridi – odjebi*), le da njen naslovnik nastopa v t. i. »ti-perspektivi«.

Drugo nasprotje je primer tradicionalnega nasprotja (*laž – resnica; vzpon – padec*), kjer sta enoti v vsebinski diametralnosti. Posebna vrsta tradicionalnega nasprotja je biblično nasprotje, ki je zgrajeno po biblijskem vzorcu dobro – slabo oziroma dobro – zlo. Gre za povsem enak pojav kot pri tradicionalnem nasprotju, pri čemer se vsaj ena enota veže na izbiblijski motiv (*bog – hudič; pekel – nebesa*).

Slengizirano nasprotje temelji na socialnozvrstnem razmerju knjižni jezik : sleng. V primeru Zlatka se pomensko prva enota nasprotja, *začetek*, uvršča v knjižni jezik, druga, *konec*, pa v interesne govorice, natančneje v sleng. Tako *začetek* nosi slovarski pomen, *konec* pa izhaja iz slengovske besedne zveze: (*biti*) *konc hud* (*biti* najlepši, zelo privlačen). Tudi drugi primer temelji na enakem pomenskem kodiranju, kjer besedna zveza *ni snega* ohranja slovarski pomen, medtem ko glagol *mēsti* prevzame sekundarni, v slengu oblikovani pomen, tj. zmedeno, nerazumno delovanje posameznika v družbi. Glede na to se struktura *mēsti (koga)* povezuje z zvezo *mēsti se (komu)*, ki jo SSKJ razlaga kot »v vročici zmedeno govoriti; blesti« (Inštitut 2015), označuje pa s kvalifikatorjem redko. Obe sestavini v predstavljenem primeru povezuje slovarski pomen, kjer *mēsti* pomeni močno snežiti. To ustvari besedno igro.

Četrto nasprotje se imenuje sinonimno nasprotje, ker gre za dva sinonimna izraza, ki sta postavljena v pomensko obrnjeno razmerje. Pri tem velja pravilo, da enote, ki so socialnozvrstno različne in so hkrati tudi sinonimi, uvrščamo med sinonimna nasprotja. Kot primer iz zgornje klasifikacije navajam par *razumeti : ne štekati*.

6.4 Raba vulgarizmov v slovenski ulični poeziji

Vulgarizmi so nekoč v ulični poeziji nastopali kot sredstva, ki presenetijo in šokirajo, kar je bilo povezano tudi s cenzuro na radijskih in televizijskih programih, danes pa zaradi njihove splošne integracije v družbo poslušalcem njihov izostanek iz komada predstavlja

večjo tujost kot pa obratno. Inverzni proces je sprožil »sodobno« nelagodje, ki ga nekateri avtorji izkoriščajo, da izstopijo iz povprečja, s čimer na eni strani presenetijo in morda celo šokirajo, na drugi strani pa dosežejo sprejetje v nove socialne kroge, ki sicer zaradi višje stopnje kultiviranosti ne sprejemajo klasične ulične poezije.

V nadaljevanju bom predstavil rezultate analize komadov dvajsetih (nosilnih)⁵³ avtorjev in dvajsetih avtoric.

ŠT.	(NOSILNI) AVTORJI		ŠT.	AVTORICE
1.	Ali En		1.	Anja
2.	Dandrough	Ezy-G	2.	Ely
3.		Bigga J	3.	F.B.
4.	Klemen Klemen		4.	Kimy
5.	Murat & Jose	Murat	5.	Leyla
6.		Jose	6.	Liil Leah
7.	Markof in Kosta	Kosta MC	7.	Ludatasha
8.	Plan B	MC Zmeden	8.	M
9.	N'toko		9.	MC Lelly
10.	Trkaj		10.	Miss Dee
11.	Kocka	Zep	11.	Miss Katana
12.		Sharks	12.	Nany
13.		Big K	13.	Nasty
14.		Chorchyp	14.	Nija
15.		Koff	15.	Nushy
16.		Peternelly	16.	PM United (Petra in Maja)
17.	Nikolovski		17.	Polly
18.	Zlatko		18.	Snopy
19.	Emkej		19.	Tia
20.	Doša		20.	Žana

⁵³ Izraz »nosilen« poimenuje glavne avtorje, ob katerih se v posameznih komadih kot gostje pojavijo gostujoči avtorji. V obravnavanih komadih se pojavi 8 gostujočih avtorjev (King, Samo Boris, Cazzafura, Mito, Sniki, Mike, Amo, Mrigo) in 3 gostujoče skupine (T-Set, Da II Deuce, Thug Connect), ki niso hkrati v vlogi nosilnih avtorjev.

Avtorje sem izbral glede na to, kako pomembno je njihovo delo zaznamovalo domači kulturni prostor, pri čemer vsi obravnavani albumi⁵⁴ predstavljajo določeno prelomnico v zgodovini slovenske ulične poezije. Albumi, ki sem jih analiziral, so: *Leva scena* (Ali En, 1994; 15/17e),⁵⁵ *Ko pride Bog* (Dandrough, 1996; 11/12e), *Trnow stajl* (Klemen Klemen, 2000; 19e), *V besedi je moč* (Murat & Jose, 2002; 19e), *Riihlah EP* (Markof in Kosta, 2002; 5e), *Čarovniki* (Plan B, 2003; 17e), *B.I.Z.* (Kosta, 2003; 14e), *Cesarjeva nova podoba* (N'toko, 2003; 13e), *V času enga diha* (Trkaj, 2004; 13e), *Alea iacta est* (Kocka, 2004; 15e), *Vse ob svojem času* (Nikolovski, 2005; 12e), *Svet je lep* (Zlatko, 2007; 19e), *Šmorn* (Emkej, 2010; 13e) in dvojni album *Memento mori* (Doša, 2010; 26e). Skupno sem obravnaval 214 besedilnih enot in v procesu zaradi izvedbe v angleškem jeziku izločil 3 enote (dve na albumu *Leva scena* (Ali En, 1994) in eno na albumu *Ko pride Bog* (Dandrough, 1996)).

Pri avtoricah sem izhajal iz dosegljivega gradiva, ki skupno predstavlja 154 besedilnih enot. Večina od teh je del nealbumiziranih komadov, saj se v razvoju slovenske ulične poezije pojavijo zgolj trije albumi (Polifonija, *Prototip*, 2003; Miss Katana, *Estrogen*, 2010; Liil Leah, *Sanatorium*,⁵⁶ 2012) in en »Single CD« (Nany, *Najada*, 2008). Obravnavane avtorice so: Anja (2e),⁵⁷ Ely (6e), F.B. (1e), Kimy (1e), Leyla (1e), Liil Leah (1e), Ludatasha (4e), M (1e), MC Lelly (4e), Miss Dee (1e), Miss Katana (11e), Nany (46e), Nasty (1e), Nija (5e), Nushy (13e), PM United (3e), Polly (33e), Snopy (3e), Tia (9e) in Žana (8e).

Na tem mestu sem si postavil tri raziskovalna vprašanja, in sicer: v katerih komadih se pojavi največ vulgarizmov, na katerih albumih se skupno pojavi največ vulgarizmov in kateri so najpogostejši vulgarizmi, ki se pojavijo pri avtorjih in avtoricah posamično, ter kateri so tisti, ki prevzamejo vodilno mesto v skupnem seštevku.

Rezultati analize so pokazali, da pri avtorjih prva tri mesta po količini vulgarizmov na komad zasedeta dva avtorja s tremi komadi.⁵⁸ To sta Klemen Klemen s komadoma Keš pičke

⁵⁴ Ker je pri avtorjih na voljo dovolj gradiva, ki je izšlo na albumih, sem za analizo izbral celotne projekte.

⁵⁵ V oklepaju ob naslovu albuma so zapisani: umetniško ime avtorja, letnica izida albuma in število besedilno-glasbenih enot, ki so na albumu. Pri albumih *Leva scena* (Ali En, 1994) in *Ko pride Bog* (Dandrough, 1996) se pojavita zapisa 15/17 in 11/12, ki pomenita, da je obravnavanih petnajst od sedemnajstih oziroma enajst od dvanajstih enot.

⁵⁶ Avtorčin album *Sanatorium* (2012) vsebuje 17. komadov, med katerimi jih je 16 v hrvaščini in 1 v slovenščini.

⁵⁷ Ob imenu je v oklepaju zapisano število obravnavanih besedilnih enot posamezne avtorice.

⁵⁸ Posamezni vulgarizem, ki se je pojavil v refrenu, sem štel samo enkrat, in sicer ob njegovi prvi pojavitvi, ob vseh ostalih v ponovljenem refrenu pa ne, saj bi bili v nasprotnem primeru rezultati manj veljavni. Prav tako v analizi nisem upošteval vulgarizmov, ki so se pojavili kot »back vocals« (slov. spremljajoči vokali).

in 20 let zapora ter Ali En s komadom Stremetzsky. Pri avtoricah sta prav tako na prvih treh mestih dve avtorici, in sicer Nany s komadom Rožice ter Ely v komadih Lirikalni knock out in Konec vlade.

NAJVEČ VULGARIZMOV NA KOMAD							
AVTORJI				AVTORICE			
št.	ime	komad	Σ	št.	ime	komad	Σ
1.	Klemen Klemen	Keš pičke	32	1.	Nany	Rožice	13
2.	Ali En	Stremetzsky	29	2.	Ely ⁵⁹	Lirikalni knock out	12
3.	Klemen Klemen	20 let zapora	28	3.	Ely ⁶⁰	Konec vlade	11
4.	Ali En	Plestenjak	20	4.	Ludatasha	Celjan diss	11
5.	Emkej feat. Sniki	Skitnaspidjenibit (Akcijska)	20	5.	Nany	Bitch ni vredna naslova	8
6.	Nikolovski feat. Zlatko, Da II Deuce, Knez Stipe	Sami norci	18	6.	Nany	Zajebala	8

Razmerje med skupnimi vrednostmi vulgarizmov na posamezni komad med avtorji in avtoricami ni v sorazmerju, kar je lahko posledica različnega števila obravnavanih besedilnih enot, dolžine posamezne besedilne enote na komad ter dodatnih gostujočih avtorjev pri (nosilnih) avtorjih.⁶¹ Kljub temu nam rezultati pokažejo zanimivo sliko na obeh straneh.

Nesorazmerje med avtorji in avtoricami se pokaže tudi pri rezultatih raziskovalnega vprašanja o tem, na katerih albumih se pojavi največ vulgarizmov. Pri moških prvi dve mesti zasedeta Klemen Klemen z albumom *Trnow stajl*, kjer sem zabeležil 145 pojavitev vulgarizmov v dvanajstih od devetnajstih obravnavanih komadov, in Doša z *Memento mori*, na katerem se pojavi 134 vulgarizmov v petindvajsetih od šestindvajsetih enot. Pri Doši velja opozoriti, da obstaja verjetnost, da je rezultat tako visok, ker gre za dvojni album. Avtorice so v slabšem položaju že zaradi majhnega števila izdanih albumov, kar pomeni, da niti ni bilo velike konkurenčnosti. Na prvem mestu po uporabi vulgarizmov na posamezen album se je

⁵⁹ Kaos effect feat. U-Kan, Ely: Lirikalni knock out.

⁶⁰ Ely feat. Big S: Konec vlade.

⁶¹ Medtem ko (nosilni) avtorji na svojih komadih gostijo druge avtorje in avtorice, ulične pesnice večkrat nastopijo v vlogi gostujoče avtorice, hkrati pa na komadih, kjer zavzamejo vlogo (nosilne) avtorice, ne gostijo drugih avtoric.

tako uvrstila Polly s svojo skupino Polifonija in albumom *Prototip*, na katerem sem zabeležil 8 pojavitev vulgarizmov na petih od štirinajstih komadov, drugo mesto pa je zasedel album *Estrogen* ljubljanske avtorice Miss Katane s 5 pojavitvami vulgarizmov na treh od enajstih komadov.

NAJVEČ VULGARIZMOV NA ALBUM							
AVTORJI				AVTORICE			
št.	ime	komad	Σ	št.	ime	Album	Σ
1.	Klemen Klemen	<i>Trnow stajl</i> , 2000	145p/19k; 12k/19k	1.	Polly v Polifonija	<i>Prototip</i> , 2003	8p/14k; 5k/14k
2.	Doša	<i>Memento mori</i> , 2010	134p/26k; 25k/26k	2.	Miss Katana	<i>Estrogen</i> , 2010	5p/11k; 3k/11k
3.	Ali En	<i>Leva scena</i> , 1994	78p/15k/17k; 10k/15k/17k	3.	Liil Leah	<i>Sanatorium</i> , 2012	1p/1k/17k; 1k/1k/17k
4.	Dandrough	<i>Ko pride Bog</i> , 1996	78p/11k/12k; 10k/11k/12k	4.	Nany	<i>Najada</i> , 2008	0p/1k

Ob pretežno ilustrativnih podatkih bom za trdnejšo statistično podlago izračunal še povprečno število vulgarizmov na posamezni komad pri avtorjih, avtoricah ter avtorjih in avtoricah skupaj. To bom storil s pomočjo naslednje enačbe:

$$\frac{\text{vsota vseh vulgarizmov v vseh obravnavanih komadih}}{\text{vsota vseh komadov iz obravnavanega korpusa}}$$

Pri avtorjih bom najprej izračunal vsoto vulgarizmov na posamezni komad, nato pa še vsoto vulgarizmov na obravnavani album posameznega avtorja/skupine. Pridobljene vsote bom nato vnesel v zgornjo enačbo in dobil rezultat, ki bo prikazal povprečno število vulgarizmov na posamezni komad obravnavanega korpusa.

$$\frac{78+78+145+15+3+19+7+40+43+77+53+63+72+134}{15+11+19+19+5+17+14+13+13+15+12+19+13+26} = \frac{827}{211} = 3,919$$

Končni rezultat enačbe nam pove, da je povprečno število vulgarizmov na posamezni komad obravnavanega korpusa uličnih pesnikov 3,919.

Pri avtoricah bom, enako kot pri avtorjih, najprej izračunal vsoto vulgarizmov na posamezni komad, nato pa še vsoto vulgarizmov v obravnavanih komadih na posamezno avtorico. Pridobljene vsote bom vnesel v enačbo. S tem bom dobil rezultat, ki bo prikazal povprečno število vulgarizmov na posamezni komad obravnavanega korpusa.

$$\frac{1+43+0+1+0+1+13+7+3+0+5+93+0+3+16+0+20+7+1+21}{2+6+1+1+1+1+4+1+4+1+11+46+1+5+13+3+33+3+9+8} = \frac{235}{154} = 1,526$$

Iz končnega rezultata enačbe je razvidno, da je povprečno število vulgarizmov na posamezni komad obravnavanega korpusa uličnih pesnic 1,526.

Za podatek o povprečnem številu vulgarizmov na posamezni komad obravnavanega korpusa avtorjev in avtoric skupaj, bom v števcu seštel vsoti vseh vulgarizmov v vseh obravnavanih komadih avtorjev in avtoric ter rezultat delil s številom v imenovalcu, ki ga bom dobil s seštevkom vsot vseh komadov celotnega obravnavanega korpusa.

$$\frac{827+235}{211+154} = \frac{1062}{365} = 2,909$$

Na podlagi rezultata te enačbe lahko ugotovimo, da je povprečno število vulgarizmov na posamezni komad celotnega obravnavanega korpusa 2,909.

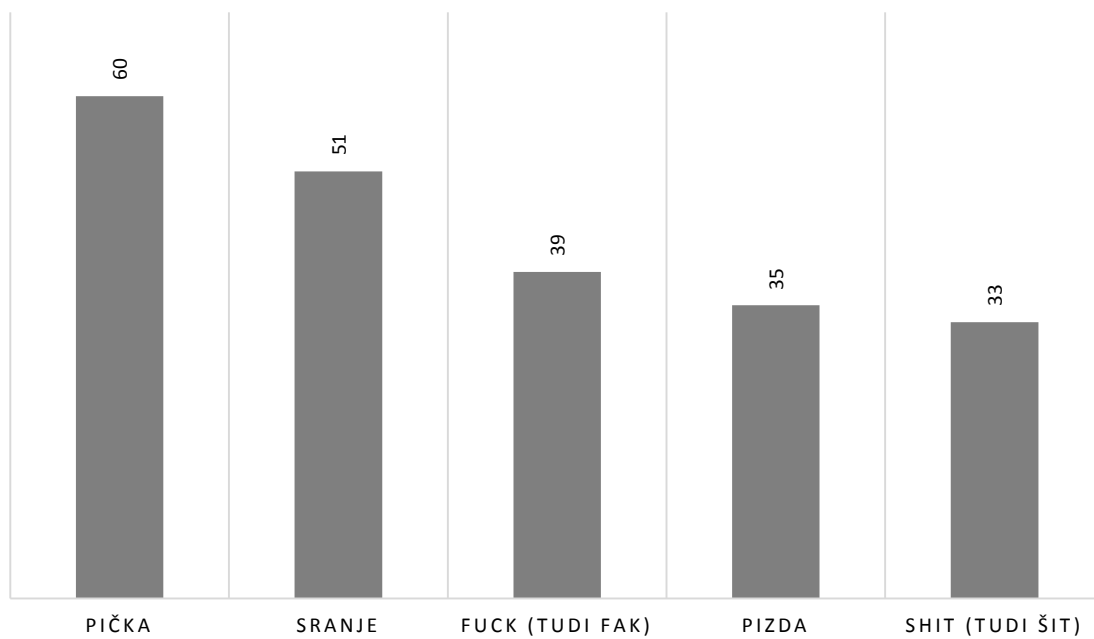
Čeprav se vseskozi pojavlja količinsko nesorazmerje med avtorji in avtoricami, zaradi česar ni mogoče narediti zaključka o tem, ali so bolj vulgarni avtorji ali avtorice, pa je zanimiv in uporaben predvsem vrstni red pojavljanja vulgarizmov na komad, album ali na splošno. Na tretje raziskovalno vprašanje bom skušal odgovoriti s tabelo najpogostejše rabljenih vulgarizmov pri avtorjih in avtoricah v okviru obravnavanega gradiva.

NAJPOGOSTEJE RABLJENI VULGARIZMI				
ŠT.	AVTORJI		AVTORICE	
	vulgarizem	frekvenca	vulgarizem	frekvenca
1.	pička	47	sranje	25
2.	fuck (tudi fak)	36	pička	13
3.	fukniti (koga ali kaj)	26	zajebati (koga ali kaj)	12
4.	pizda	26	spizditi	12
5.	sranje	26	jebati	11

6.	motherfucker	25	kurac	9
7.	shit (tudi šit)	25	pizda	9
8.	fucking (tudi fuckin, fakin)	24	bitch (tudi bič)	8
9.	prasica	22	bjoč	8
10.	rit	21	prasica	8
11.	(imeti) jajca	19	shit (tudi šit)	8
12.	kurac	19	faking (tudi fakin)	8
13.	bôli (koga) kurac	18	odjebati (koga)	7
14.	fukati	17	jeben	7
15.	motherfucking	17	rit	6
16.	pizdarija	16	fukniti (koga ali kaj)	5
17.	bitch	15	zjebati (koga ali kaj)	4
18.	jebeš	17	ko (koga) jebe	4
19.	drek	11	drek	4
20.	sekret	10	bôli (koga) kurac	3
21.	(kdo) don't give a fuck	10	fak	3
22.	kavsati	9	kurba	3
23.	zajebati (koga ali kaj)	9	madafaka	3
24.	jebati se (komu) za (koga/kaj)	9	pizdarija	3
25.	keš pička	8	jebemti mater (tudi mamo)	3
26.	spizditi	7	posran	2
27.	kurba	7	jebeno	2

Kakor lahko razberemo iz tabelaričnega prikaza, je pri avtorjih najpogostejši vulgarizem »pička«, pri avtoricah pa »sranje«. Oba pa se pojavita na prvih petih mestih pri obeh spolih. Na prvih desetih mestih se tako pri avtorjih kakor tudi pri avtoricah pojavijo štirje enaki vulgarizmi, in sicer: »pička«, »pizda«, »prasica« ter »sranje«. Na drugo mesto je pri avtorjih uvrščen vulgarizem »fuck (tudi fak)«, ki se pri avtoricah nahaja šele na enaindvajsetem mestu. Pri avtoricah tretje mesto zaseda vulgarizem »zajebati (koga ali kaj)«, medtem ko ga pri avtorjih zasledimo šele na triindvajsetem mestu.

Če seštejemo frekvence posameznih vulgarizmov pri obeh spolih, prvih pet mest po uporabi zasedejo vulgarizmi: »pička«, »sranje«, »fuck (tudi fak)«, »pizda« in »shit (tudi šit)«. Vseh pet najpogostejših vulgarizmov v obravnavanih primerih je zelo pogostih tudi v slengu nasploh. Morda je prav zato rezultat do neke mere pričakovan.



7.0 Afirmacija spleta v ulični poeziji

Konec 20. stoletja je pomenil korenito prelomnico na področju ulične poezije, saj je s splošno popularizacijo spleta prišlo do njegove afirmacije v besedilih. Avtorji in avtorice v skladu s smernicami živega jezika modernizirajo svoj slovar ter aktualizirajo upovedane vsebine z elementi, ki jih prinaša spletno okolje. Hkrati se s spletom pojavijo nove oblike zvočnega zapisa, komunikacije, oglaševanja, trženja, (samo)promocije itd.

Slovenska ulična poezija je zaradi (glede na svetovni kontekst) poznega nastanka izpustila stopnjo izdajanja albumov na vinilnih ploščah, v manjši meri ujela obdobje izhajanja albumov hkrati na CD-jih in avdiokasetah ter doživela popularizacijo z nastopom interneta, ko so komadi v različnih vrstah zvočnih zapisov (npr. mp3., wav., wma.) lažje krožili med poslušalci. Za to so poskrbeli računalniški programi (npr. Kazaa, E-mule, Limewire, Shareaza, Imesh, DC++ idr.), ki so omogočali izmenjavo datotek v spletnem okolju. Tovrstne interakcije uporabnikov so potekale vzporedno z družbenim mreženjem. Tako sta se naštetih programski opremi pridružila še mIRC (1995), »ki je uporabnikom ponujal skupinske oziroma javne in zasebne virtualne klepete ter kmalu tudi izmenjavanje datotek, s čimer se je izboljšala uporabniška izkušnja« (Kusterle 2015: 421), ter MSN (1999).

Pomembno vlogo v razvoju slovenske ulične poezije imajo spletni forumi (Rap dvoboji, Rap scena, RWC, Monkibo), ki so v prvem desetletju novega tisočletja predstavljali virtualni prostor, kjer so izkušenejši v vlogi mentorjev učili, svetovali in pomagali manj izkušenim avtorjem. Ti »so posnetke lahko objavljali v posebej za to oblikovanih temah, ki so jih skrbno nadzorovali administratorji in moderatorji, medtem ko so ostali uporabniki komentirali svojo poslušalsko izkušnjo« (Kusterle 2015: 421). Te vrste forumov bi lahko enačili z delavnicami kreativnega pisanja, procesom oblikovanja oziroma izpopolnjevanja avtorja. Na forumih so potekali organizirani avdio in tekstovni, dissovski ali tematski dvoboji, v okviru katerih so zmagovalca izbrali registrirani uporabniki ali komisija. Dvoboji so kasneje prerasli v turnirje, kjer je zmaga pomenila čast in ugled.

Spletno oglaševanje, trženje in (samo)promocija poleg že naštetih načinov ponujajo slovenskim avtorjem ulične poezije možnost za večjo prepoznavnost preko socialnih omrežij (SoundClick (1997), MySpace (2003), Facebook (2004), YouTube (2005), Twitter (2006), SoundCloud (2007)), specializiranih spletnih strani (Slorapfan.info (2007)), spletnih strani Radia Študent (1969), kjer so uporabnikom na voljo »live streaming«, »streaming« in zapisani prispevki, ter spletnega radia RSN (Radio Samih Norcev (2008)), ki je bil v času delovanja namenjen promociji slovenske hip-hop scene.

Internet je prinesel nove poimenovalne možnosti. Poleg terminov, kot so npr.: svetovni splet (*world wide web*), mreža (*network*), e-pošta (*e-mail*), spletni brskalnik (*web browser*) idr., so postopoma nastajali izrazi, ki temeljijo na ekskluzivizmu. To so lahko kratice, npr.: wtf (*what the fuck*), brb (*be right back*), tyt (*take your time*), rofl (*rolling on floor laughing*), lol (*laughing out loudly*), ty (*thank you*), np (*no problem*), omg (*oh my god*), omfg (*oh my fucking god*), smh (*shaking my head*), bff (*best friends forever*), rtm (slov. rad te imam), ali novotvorjenke, npr. všeček (*like*), selfie (slov. sebek), profilka (slov. profilna slika, npr. na Facebooku) idr. Ker pa sta ulična poezija in splet v 21. stoletju neločljivo povezana, je predvsem ekskluzivistično obarvani del novega besedišča postopoma prehajal v besedila ulične poezije. (Kusterle 2015: 422)

7.1 Vplivi spleta na ameriško ulično poezijo

Splet vpliva na ameriško ulično poezijo na leksikološki in motivno-tematski ravni. Večji vplivi so prisotni pri mlajših avtorjih in tistih, ki ne izvirajo iz težkega socialno-družbenega okolja ali pa so ga na neki točki presegli, medtem ko na ravni spola ne prihaja do večjih razlik, kar se bo pokazalo na nadaljnjih primerih.

Socialna omrežja in z njimi povezane akcije se kot najbolj priljubljeni del spleta pogosto reflektirajo v besedilih ulične poezije.

OMEMBA SOCIALNIH OMREŽIJ	
AVTORJI	AVTORICE
»But on one here now look, all over your facebook.« (Webby 2011)	»Facebook face facts can you know that; / Bla bla bla bla girl you should post that.« (M.I.A. 2010: 14)
»But how the hell is a nigga start beef with me on his fucking twitter?« (Ludacris v Mill 2012: 15)	»Pop shit on Twitter and apologize on Facebook.« (Kim 2014)
»I just gave out Grammys on my Instagram.« (Drake v Sean 2015: 2)	»So don't think you're bad / cause your man press my Instagram.« (Leshurr 2015)
»I've been gettin' fame, I've been the hottest since MySpace.« (Hopsin 2015: 2)	»So misbehaved in the 7th grade. / Now who's jerking off to my MySpace page.« (Banks 2013)
»Fuck with Cube, I'm better than YouTube.« (Cube 2008: 7)	»You won't catch me on the Youtube movie.« (Rasheeda 2009: 4)

Kot kažejo primeri, tako avtorji kakor avtorice v svojih besedilih uporabljajo sklicevanja na priljubljena socialna omrežja, kot so: Facebook, Twitter, Instagram, MySpace in YouTube.

AKCIJE NA SOCIALNIH OMREŽJIH	
AVTORJI	AVTORICE
»Ah, fuckin' with Luda's not a great look. / A verse'll make your fans unfriend you on Facebook.« (Ludacris 2015: 5)	»Others send friend requests / but they get denied.« (Kim 2009: 5)
»Some people read every single Tweet that I send.« (Webby 2014: 11)	»Those other ones obsessed wid me; / dem tweet mi twitter page and a act like a me.« (Saw 2003: 17)
»I ain't with that Twitter shit, nigga try to follow me.« (Havoc v Clan 2009: 8)	»He was on her Twitter, but he never got followed.« (Banks 2015: 6)
»I heard you got a new man, I see you takin' a pic; / then you post it up, thinkin' that its makin' me sick.« (Sean 2015: 4)	»Please no pictures (You got me), up off of a my twitter (You got me).« (Ciara 2010: 1)
»I don't give a fuck bout how many likes you get. / Fuck a selfie stick, suck a healthy dick, bitch!« (Khalifa 2015)	»Screaming "No new friends!" in the club but they got more friends than Facebook likes!« (Leshurr 2014b)
»I rock it and now they all blogging about the hotness; / Datpiff hot this week with a million comments.« (Webby 2010: 5)	»All these haters like to talk / but I'm still something they can't hang with they blogging at their home.« (Product 2013: 19)
»Came back and dropped that Ill Mind 4. / That put me in a cool place, swiped up a million views in a few days.« (Hopsin 2015: 10)	»These rappers rather shoot at people I'd rather shoot a vid / and put it on the internet and gain a couple views from it.« (Leshurr 2014a: 2)
»You wouldn't know the real me if your bitch Wikipedia'd it.« (Ludacris 2015: 5)	/

Akcije na socialnih omrežjih sem poimenoval dejavnosti, ki so povezane s socialnimi omrežji, oziroma aktivne procese, vezane na socialna omrežja. To so na primer: sprejetje ali odklonitev virtualnega prijateljstva, pošiljanje sporočil prek socialnih omrežij, sledenje dejavnostim posameznika na socialnih omrežjih, nalaganje in objavljanje fotografij na socialnih omrežjih, všečkanje dejavnosti na socialnih omrežjih, bloganje, pridobivanje

ogledov video posnetkov na za to osnovanih elektronskih platformah, iskanje rezultatov na Wikipediji itd.

Avtorji socialna omrežja in njim pripadajoče akcije v svoja besedila vključujejo tudi z namenom kritiziranja sodobne družbe. Medtem ko Hopsin v komadu I just can't parodira priljubljenost objavljjanja nepomembnih in včasih celo absurdnih novic na socialnih omrežjih, »Whole world gettin' so sick of em, my nuts swing like a pendulum; / I'm on Instagram right now postin' pics of 'em; / they are so cute together, aren't they, look at them (awwh). / One's bigger than the other though, just thought I'd let you mutha'fuckas know« (2015: 14), Nas v komadu Daughters enako temo predstavi manj humorno, z vidika staršev, ki ugotovijo, da je njihova hčerka na spletu objavila fotografijo, na kateri je v ozadju videti škatlo kondomov, ki jo je sama verjetno spregledala, »This morning I got a call, nearly split my wig, / this social network said "Nas go and get ya kid." / She's on Twitter, I know she ain't gon post no pic / of herself underdressed, no inappropriate shit, right. / Her mother cried when she answered; / said she don't know what got inside this child's mind, she planted / a box of condoms on her dresser then she Instagrammed it. / At this point I realized I ain't the strictest parent« (2012: 5). Krs-One gre še dlje, ko v komadu Tek nology izreče kritiko na celotno družbo, ki uporablja internet, saj naj bi na ta način ameriška vojska, kot tisti akter, pri katerem se je internet začel razvijati, nadzorovala svetovno populacijo, »You protesting they guns but you using they Facebook. / Oh you don't get it yet? / The American military captured the world with the internet. / You using military tools. / And if you use these tools in school, you're in military school« (2010: 6). Niso pa zgolj moški tisti, ki v svetovnem spletu in socialnih omrežjih vidijo razlog za kritiko. Ameriška raperka Snow Tha Product v komadu Unorthodox izrazi nezadovoljstvo nad »anonimnim« komentiranjem prispevkov uporabnikov spleta, ki se skrivajo za virtualno identiteto, »See I'm tired of all of this internet talk, 'cause of internet balls, in your internet drawls; / on some internet blogs, talkin' internet fraud, / with anonymous comments you probably aren't / even close to cool, or you failed ass artist; / probably got shut when you started. / And now you wanna talk about shit 'cause you just aren't / any where close to being what you wanted. / If you don't like something why do you comment? / Why you all up in it and why you watch it?« (2011: 2). Prav tako se je na pisanje komentarjev pod objavljenimi prispevki, a z bolj feministično noto, odzvala raperka Lady Leshurr v komadu F64, ko je na satiričen način preventivno obračunala z maskulističnimi izjavami, »And I know some Youtube comments are gonna say: / Get to the kitchen and make me a sandwich. / Who do you think I am Gordan Ramsey?« (2014a: 6), pri čemer je zanimivo, da se hkrati z zavzemanjem za lastne pravice (oziroma pravice žensk), s

komparativnostjo z Gordonom Ramseyem posmehuje ugledu vrhunskega kuharskega šefa, ki najbrž ne bi naredil klasičnega sendviča.

Splet uličnim pesnikom ne pomeni zgolj področja kritike, temveč ga uporabljajo kot medij, preko katerega svojo prepoznavnost izpostavljajo tudi s sklicevanjem na enega izmed najbolj razširjenih brskalnikov, tj. Google, »Google me bitch, wanna know, what my name is? / Don't even ask, stupid ass, am I famous« (Cube 2010: 5) in »If you wanna find me. / Baby you can google me« (Taylor 2009: 4).

7.2 Vplivi spleta na slovensko ulično poezijo

Ameriška ulična poezija ima daljšo tradicijo kot slovenska, vendar je vpetost v spletni kontekst pri obeh sorazmerno enako časovno determinirana. Kakor velja za večino stvari, je tudi v okviru spleta pri nas prišlo do zamude pri kulturnem transferju,⁶² vendar to ni vplivalo na prisotnost novega, pod vplivi spleta tvorjenega, izrazja. Slovenski avtorji so postopoma, vzporedno z razvojem tehnologije, v besedila vnašali aktualna poimenovanja novih pojavnosti. Najprej so posegali v referenčni okvir mobilne telefonije, »Jst pa glih pr lubici to noč sm spet prespau, / telefon mi zazvoni, Marchezzi mesič je poslau: / Prosm, da pokličete ali napolnite račun. / Takoj prtisnem YES. Čez sekundo sm uzun.« (Paljō v Marchezzi 2010) in »Pa še kr prek telefona, / kokr sm rekla, pozdrav brez bontona.« (Polly v Nikolovski 2005: 9), nato pa so začeli s črpanjem besedišča iz slovarja virtualnega sveta.

V nasprotju z ameriškimi slovenski avtorji ne uporabljajo tako širokega spektra novega besedišča. Pri nas nihče od reprezentativnih avtorjev ne uporabi na primer sklicevanja na popularno aplikacijo Snapchat, ki uporabniku omogoča posnetje fotografije ter njeno razpošiljanje več različnim naslovnikom, pri čemer pošiljatelj časovno določi, koliko časa bo fotografija na prejemnikovem zaslonu vidna, kot to počnejo ameriški avtorji (npr. Kanye West v komadu Bleesings, Hopsin v komadu Ramona, Lady Leshurr v komadih Queen's speech 1 in Queen's speech 4), ali na zastonjsko enciklopedijo, ki je hkrati tudi socialno omrežje, Wikipedio, kot to stori Ludacris v komadu Beast mode.

Podobno kot v ameriški tudi slovenski avtorji uporabljajo splet kot eno izmed kritičkih tem, s čimer izražajo nezadovoljstvo nad sodobno družbeno situacijo. Tako se na primer David v komadu Pejt vn dotakne mladine, kateri virtualni svet nadomešča pristne socialne odnose, »Ce u večer za kompm, z družbo se ne znajo igr, / in pol ni čudn, da zjutri, težko jim

⁶² »Proces kulturnega transfera pogosto vodi k naturalizaciji tujka, ki postane občuten kot avtohtona struktura.« (Juvan 2011: 114)

je ustt« (2015), raperka Liil Leah pa izrazi razočaranje nad stanjem na spletnih forumih, »Spomnem se časou, ko so forumi bli še koristni, / polni informacij, loh si se nauču vse o rimi. / Ko ti ni blo jasn, si vprašu pa si zvedu, / donès to noben ne dela več, ker tam so vsi podlegl egu« (Leah 2012: 17).

Pri nas je splet, bolj kot na avtorice, vplival na avtorje; eden izmed razlogov je v tem, da je avtoric precej manj kot avtorjev. Medtem ko lahko pri uličnih pesnikih zasledimo več širše družbene kritike, tj. kritike družbe kot celote, se ulične pesnice pogosteje lotevajo ožje družbene kritike, tj. kritike posameznika kot družbenega bitja, kar bo prikazala naslednja razpredelnica.

DRUŽBENA KRITIKA	
AVTORJI	AVTORICE
»Naj nekdo sporoči Nekromantu / da mam pun kurac jutub reprjev in ljubavnih komadov.« (Mirko v Emkej idr. 2011)	»Ne vem kako bacile ti preneseš na dekleta? / Najbrž ker si tok izkušen v zvezah preko neta.« (Nany 2011a)
»Tega se pluva, pol je kul, ker je unga zdisu, / ta disu nazaj in Fejsbuk se spet razpisu.« (Doša 2013)	»ti rišeš po zidu sam na fejsbuku« (Nany 2011a)
Moj osebni profil zgubla na vrednosti, / nism v knigi obrazov, zato živim v nevednosti. [...] naj se ve, ker kolega trenutno uporablja wc [...] Maš fejsbuk prijatle in si puno posebn.« (Monstrum intelekt v R-i-P 2011)	»Vsak dan po MySpaceu špijunira; lubosumna na komade moje, kritizira; / nima frendou, na MySpaceu jih pobira.« (Nany 2008)
»Jebal vas youtube reperi [...] Sam majke mi, / folk prodaja duše za view-je pa like-e.« (Doša 2013)	»na fejsu [...] in ne lajka mi objave« (Nany 2010b)
»Zdej vsak je njen prjatu, vsi odenkrat so svetniki, / »R.I.P. & MISS YOU« – fotoshop na vsaki fakin' sliki.« (Smayo 2013)	»Valda mam te rada, na GZ-ju si med TOP 10.« (Nany 2009)

Opazimo lahko, da avtorji kljub uporabi prve osebe oziroma izbire natančno določenega naslovnika, kritiko s pomočjo parodije ali pluralizacije nadaljnjega besedila prenesejo na kontekst celotne družbe, avtorica (zgolj ena avtorica je s primeri v svojih besedilih ustrezala raziskovanemu problemu) pa z izjemo zadnjih dveh primerov, kjer v predzadnjem pripoveduje o pozitivnosti ljubezni do »čefurja«, kot se sama izrazi v komadu, v zadnjem pa v

povezavi s slovenskim socialnim omrežjem GlasujZame z ironijo predstavi plehkost razmerij med mladimi, kritiko usmeri na točno določeno osebo, pri čemer niti v širšem besedilnem kontekstu ne moremo govoriti o možnosti posplošitve, ker vsi trije predstavljeni primeri izhajajo iz dissov, usmerjenih na konkretne osebe.

7.3 Internacionalni vplivi spleta na ulično poezijo

Vpliv spleta na ulično poezijo ni lokalni pojav, temveč je usmerjen globalno ter kot tak ustvarja mrežo enakih označencev in označevalcev v različnih jezikovnih okoljih. V sklopu slovenske ulične poezije lahko zasledimo podobne primere, kot so prisotni v ameriški ulični poeziji.

KRATIČNI SISTEM	
SLOVENSKA ULIČNA POEZIJA	AMERIŠKA ULIČNA POEZIJA
»Zdej mam nove načine naprimer – MSN, / dns ljubezn je kratka – RTM, / velik takih frikov – WTF, / stari moj, kje je življenje – BRB.« (Mirko v Trkaj idr. 2008)	»OMG / WTF / SMH / BFF / That's your BFF. / That's your BFF.« (Deon v Cassie 2009)
»Kdo gre prot men? LOL-ek in Stan.« (Trkaj v Salle idr. 2012)	»His sense of humor got me writin L-O-L.« (Kim 2009: 5)

Pri predstavljenih primerih lahko opazimo, da Mirko v kontekstu slovenske ulične poezije uporabi tako angleške (MSN, WTF, BRB), kot tudi slovenske (RTM) kodirne enote,⁶³ medtem ko se Young Deon poslužuje zgolj kratic iz angleškega jezika (OMG, WTF, SMH, BFF). Pri avtorjih se ujema ena angleška kodirna enota (WTF), sicer pa se z izjemo SMH v slovensko govorečem okolju uporabljata tudi ostali dve (OMG, BFF). Slovenske ulične pesnice v svojih besedilih uporabljajo manj kratic kot ameriške, zaradi česar sem v razpredelnico ob primer ameriške avtorice vključil primer slovenskega avtorja. Sicer ne gre za pravilo, da slovenske avtorice ne bi posegale po kodirnih enotah, saj lahko zasledimo primere, kot so: »še na MSN-ju te ni« (Lelly 2009), »ne pošle sms-ov mi vsako sekundo« (Nany 2010b), »Zdej slêdi mi, GPRS ne pomaga ti« (Katana 2010b: 10), vendar jih je manj, hkrati pa so vezane ne zgolj na mladinsko, temveč na splošno poznavanje (MSN – Windows Live

⁶³ Kratice spominjajo na kode (oz. kodirne enote), kjer kodirni sistem uporabnikom otežkoča razumevanje pomenov prvotnih struktur, zato besedno zvezo »kodirne enote« uporabljam kot sinonim kraticam.

Messenger; SMS – Short Message Service; GPRS – General Packet Radio Services). Ob klasičnih kraticah se v slovenski ulični poeziji pojavljajo še druge oblike krajšav, npr. »na fejsu [...] ne lajka mi objave« (Nany 2010b), kjer »fejs« izhaja iz fonetične variante Facebook [fejsbuk], ki jo slovenski avtorji pogosto rabijo v svojih besedilih, npr. »to ni komad za fejsbuk, niti komad za tviter« (Burke 2014: 8) in »Zdravo fejsbuk, jaz nisem notri« (R-i-P 2011).

Niso pa zgolj kratice tiste, kjer se kažejo paralele med slovensko in ameriško ulično poezijo. Vplivi spleta so prisotni tudi v motivih in temah avtorjev in avtoric ulične poezije v obeh jezikovnih skupinah, čemur pravimo spletizacija motivno-tematskega okvira.⁶⁴ Redkeje se zgodi, da bi splet postal primarna in osrednja tema. Kljub temu lahko znotraj korpusa besedil ulične poezije najdemo primere, kjer je glavna tema, vezana na spletno okolje, središče, okrog katerega avtor z dodajanjem nespletnih podtem in motivov gradi sobesedilo. Znotraj ameriške ulične poezije so taki primeri npr. Facebook friend (360), Internet Thugs Attack (Chamillionaire), Internet Relationships (MC Lars), Myspace (Flame feat. Diamone), Fuck your phone (Snow Tha Product), v slovenskem kontekstu pa sem uvrščam primere, kot so: Selfie (Burke), Moj frend iz Nizozemske (Da Kru feat. Shorti), Fejsbuk (R-i-P) in Se vozim (Tekochee Kru), pri čemer lahko že takoj opazimo, da v nasprotju z ameriško v slovenski ulični poeziji ni nobene avtorice, pri kateri bi bil splet osrednja tema katerega izmed besedil.

Besedila bom glede na vrsto postopka izpeljave teme razdelil na posamezne kategorije, kar bo omogočilo lažje primerjanje.

PARODIJA

Parodijo razumem kot delo, ki se s posnemanjem stila ali izposojanjem dobesednih formulacij opazno navezuje na kakšno znano predlogo, ki pa ji avtor spremeni temo in namen, in sicer tako, da do (resne) teme zavzame ironičen odnos (npr. Cervantes: *Don Kihot*), pri čemer ironija služi kot sredstvo za doseg končnega cilja. Avtorji spodnjih primerov ironično oponašajo spletno komunikacijo in s spletom povezane dejavnosti.

V komadu Facebook friend (360) avtor opisuje pomembnost Facebooka in z njim povezanih akcij. Virtualnemu življenju daje prednost pred socialnimi odnosi v realnem svetu. Vse to pa naredi na komičen način, tako da je iz besedila razvidno, da gre za parodijo na odvisnost od socialnih omrežij, »Yo I'm a mother fucking Facebook fiend, fuck myspace it's

⁶⁴ Gre za postopek, pri katerem vnašamo motive in teme, povezane s spletom, v kontekst ulične poezije.

FB. / So if you want someone to talk to, befriend me. / Yo I got 4000 friends but I'm out for more / and I won't stop until I get another 1000 more.«

Podoben primer je Internet Thugs Attack (Chamillionaire), kjer avtor na parodičen način v prvi osebi pripoveduje o uličnem življenju, ki ga veže na virtualno okolje, »Nah, you don't want no problems boy; / I had a 100,000 views on WorldStar before. / I should probably pull my weapon out on camera more; / ain't a sucker on the internet I can't destroy« (2009: 2).

V slovenskem kontekstu je skupina Tekochee Kru posnela komad Se vozim, ki predstavlja parodijo na danes zelo priljubljeno spletno stran Prevoz.org, preko katere uporabniki spleta lahko ponudijo ali poiščejo prevoz tako znotraj kakor zunaj meja Slovenije, »Mama pravi izkušnja, lahko spoznaš ljudi nove, / te pa folk si misli kurc se bom prijavo na prevoze. / Z malo nervoze sn napolno sprve avto, / zdaj že pičim jih pobrat, malo sem pozen, grem na Tržaško. [...] Da si ne bo kiri zmislo, če lahko dam ti bolj na toplo. / Če sem tak nastavo je to zato, ker je meni dobro« (Sniki v Kru, Tekochee 2014: 3).

V zadnjem obravnavanem primeru gre za parodijo na očitke in obtožbe kritikov ter dvomljivcev, ki so zavzeli negativno stališče do popularnosti na splet naloženega video posnetka. Ko je skupina Da Kru začela s svojim ustvarjanjem in je dosegala zavirljive statistične rezultate po številu ogledov na socialnem omrežju YouTube, so avtorje nekateri obtožili, da so ogledi plačani in nepristni, prišli pa naj bi iz Nizozemske. Kot odgovor na te obtožbe so posneli komad Moj frend iz Nizozemske. Uporabili so ironijo, ki temelji na inverznosti pomena (Kusterle 2015: 427), »Tok že pozna modela, k dela z ogledi, / dava v kovček kuverto moji štipendiji. [...] Hitr zve za stvari, k jh vejo vsaj trije, / da kupujem LP-je, EP-je pa IP-je. [...] Damjan bil zadolžen, da prikrije statistiko – ni je! [...] Fene, ideje, ogleda in lajke, Da Kru / plačuje te zneske, bol, da ne veste, kok stane predujem« (Shorti v Kru, Da 2012).

SATIRA

Satira se od parodije loči po bolj ostrem in zbadljivem odnosu do predstavnosti vsebine ter odsotnosti posnemanja stila predloge. Tudi tu ironija nastopi kot sredstvo za doseg cilja, ki je bolj neposreden in kot tak naslovniku onemogoči neprizadeto distanco. Avtorji sledečih primerov ironizirajo spletno komunikacijo in s spletom povezane dejavnosti, a jih pri tem ne oponašajo. Kljub vpletenosti v dogajanje v družbi ustvarijo osebno distanco do obravnavanega početja.

Komad Fuck your phone (Snow Tha Product) je satira na stereotipne odnose, ki jih predvsem mladi v realnem nadomeščajo s tistimi v virtualnem življenju. Če je pri nekaterih

drugih predstavljenih primerih opaziti odvisnost od spleta na način, da gre pri subjektih za samodeprivacijo realnega okolja, se v tem primeru kaže odtujenost v smeri potlačenega socialnega čuta, ko je posameznik postavljen v družbo znotraj realnega sveta, a še vedno čuti potrebo po participaciji v virtualnem svetu, »Umm she wanna instagram her dinner, / Tweet that she having fun and shit. / Imessage ain't delivered. / OMG SMH what a bummer bitch. / Nowadays two people be next to each other, / don't talk, just twitter mention each other, / texting each other; / oh shit, God forbid y'all show interest in each other« (2013: 18).

Slovenski ulični pesnik Burke v komadu Selfie na zbadljiv in hkrati humoren način izpelje kritiko na fenomen sebkov (*selfi*), fotografij posameznikov, ki te fotografije tudi sami posnamejo, »daba vam sve slike, statusi in počutje, / slikaj si duck face, ko ti odrežem usne [...] to ni komad za fejsbuk, niti komad za tviter, / to je pesem ki opeva internetne klike, / pičke in tipe, internetni biceps, / 2 all my people, ki forsirajo selfi slike« (Burke 2014: 8).

Še en primer satire lahko najdemo v komadu fejsbuk dvojice R-i-P, kjer avtorja satirično izpostavita problematiko odvisnosti od spleta, »moja soseda [...] mutirala v pisatla, / predn je prišla do šeststotega prijatla [...] Tipkaš, šminkaš, tipkaš [...] Sklopim ti elektriko pa nimaš pojma dihat [...] Vsako leto tristo dni hrana za tipkami; / odvisni vsi, glej, piše ti, odpiši ji« (263 v R-i-P 2011).

OPOZORILO

Komad Internet relationship (MC Lars) deluje preventivno kot opozorilo, kakšnim nevarnostim je uporabnik spleta lahko izpostavljen, če je nepazljiv in do virtualnega sveta pristopa nekritično. Gre za zelo inovativno konstruirano besedilo, sestavljeno iz treh različnih tipov struktur, ki se trikrat ponovijo. Pred kitico je postavljen kratek štirivrstični uvod, ki deluje kot napoved zgodbe. Le-to spoznamo preko dialoškega razgovora med dvema uporabnikoma socialnega omrežja. Temu sledi refren z jasnim sporočilom, da je človek kot družbeno bitje del realnega in ne virtualnega sveta, »It's not normal to have an Internet girlfriend. / Online relationships are really just pretend. / Unplug your heart, upgrade your system. / Get, get off the Internet« (2005: 10). Kot primer navajam drugi del, kjer je prikazana zgodba okoli uporabnikov socialnega omrežja MySpace, na koncu dialoga pa izjemoma sledi še dvostišje, ki pojasni razplet zgodbe.

»Bob went on MySpace for hours a day.

Talking to girls from Moscow to LA.

But people can surprise you from behind a screen.

Listen to this verse and you'll see what I mean.

[SueChick1990:] Hi, I'm Susie, I like your profile,
I checked out your pics and I like your style.

[BOBSTER MAN:] Sounds good Susie, I'll be your friend,
we can read each other again and again.

[SueChick1990:] Comment on my pics and post on my page,
join my groups and guess my age!

[BOBSTER MAN:] You must be 18, how could you not?
You can't be in high school you're just too hot.

[SueChick1990:] Let me send you pics for your personal collection,
I hope they inspire you and give you a smile.

Susie sent Bob pics that were borderline obscene,
the cops showed up at his door – she was only 16.« (2005: 10)

Podobno sporočilo poda tudi komad Myspace (Flame feat. Diamone), kjer skozi naracijo izvemo zgodbo o mladoletnici, ki odrašča brez očeta, mati pa je ob tem, da je ni nikoli doma, še odvisnica od prepovedanih drog. Zato se dekle zateče v virtualni svet, na enega izmed socialnih omrežij, tj. MySpace,

»Chante's profile is not marked private. / Just by her pics you can see why the guys click. / Yea, she's cute and she's not trying to hide it, / it's best for me to not even try to describe it, / plus she's young, but you can't tell by how she's dressed; / the messages she gets seems to express, / or at least suggest that he's interested in meeting, / so she accepts, thinks he's cute, now she's cheesin'. / Every click she mistakes it for love. / Her daddy is gone plus she's too young for the clubs. / Her about me section seems to suggest, / that's she's sexual or open to sex. / As time progress they make plans for a date. / Chante lied to this guy 'bout her age. / But it's okay. / Chante says that it's safe. / Her own little place to get away. / Her myspace.« (2007: 4)

V nadaljevanju zgodbe dekle povabi fanta k sebi domov, pri čemer ne ve, da policija moškega išče zaradi spolnega napada na mlajšo osebo. Zgodba se konča tako, da moški posili dekle, ki je le iskalo nekoga, ki bi ji pokazal, kaj je ljubezen.

PRIMERJALNA SHEMA

VRSTA POSTOPKA	AMERIŠKA ULIČNA POEZIJA		SLOVENSKA ULIČNA POEZIJA	
	AVTORJI	AVTORICE	AVTORJI	AVTORICE
parodija	Facebook friend (360)	/	Se vozim (Tekochee Kru)	/
	Internet Thugs Attack (Chamillionaire)	/	Moj frend iz Nizozemske (Da Kru)	
satira	/	Fuck your phone (Snow Tha Product)	Selfie (Burke)	/
	/	/	fejsbuk (R-i-P)	/
opozorilo	Internet Relationships (MC Lars)	/	/	/
	Myspace (Flame feat. Diamone)	/	/	/

8.0 Elementi intertekstualnosti v (slovenski) ulični poeziji

Vodilni raziskovalec intertekstualnosti pri nas, Marko Juvan, intertekstualnost opredeli kot »lastnost besedil, da vsebujejo elemente in strukture že obstoječih tekstov in kodov oziroma da z njimi vzpostavljajo implicitne ali eksplicitne odnose« (1990: 21). Gre za interakcijo med besedili, njihovimi avtorji in bralci, »žanrskimi, prostorskimi in slojnimi razmejitvami »univerzuma diskurzov« (npr. elitno – trivialno, ljudsko – umetno, kmečko – meščansko, otroško – odraslo, moško – žensko)« (prav tam).

Zelo pomembna pojma za teorijo intertekstualnosti sta tudi predznanje in asociacija, ki sta medsebojno tesno povezana. Govorimo o t. i. asociacijski mreži kot delu intertekstualnega sistema. Z drugimi besedami, predznanje sproži asociacijo, ki omogoči zaznavo intertekstualnih povezav. Ali je asociacija pravilna ali napačna, je odvisno od kakovosti predznanja. Na podlagi tega je možno oblikovati delitev t. i. sistema asociacijskih variant/možnosti:

- preverljiva asociacija (asociacijo se lahko preveri v asociirani pojavnosti; dobro izkoriščeno bralsko predznanje),
- zavajajoča asociacija (asociacija kaže na neko navezavo, za katero se izkaže, da je le navidezna; dobro izkoriščeno bralsko predznanje, ki pa je zavedeno s strani avtorja besedila),
- nepreverljiva asociacija (asociacije se ne da preveriti, ker temelji na napačnem ali pomanjkljivem bralskem predznanju).

Teorija intertekstualnosti vsebuje različne elemente, s pomočjo katerih nastaja asociacijska mreža. Ti so na primer: predloga, palimpsest, topos, citat, parafraza, apoftegma, imitacija, aluzija, parodija, travestija, prevod idr.

V nadaljevanju bom teorijo intertekstualnosti povezal z ulično poezijo, pri čemer se bom v analizi besedil ameriške ulične poezije osredotočil predvsem na citate ter aluzije, medtem ko bom za analizo slovenske ulične poezije uporabil več intertekstualnih elementov, kot so: apoftegma, prevod, aluzivni citatno-parafrazni naslov, kontrafaktura, travestija, citat in aluzija. V tem sklopu bom obravnaval tudi eno izmed najbolj intertekstualnih besedil slovenske ulične poezije Partizan ljubljanskega uličnega pesnika Dareta Nikolovskega, ki je pomembno predvsem zaradi povezave z avtorjevo biografijo.⁶⁵

⁶⁵ Nikolovski je leta 2002 za kompilacijo *5 pik in nekaj repov* posnel politično angažiran komad Kdor ma srce, ta pomagat zna. Kompilacijo je omogočil propagandni štab Vike Potočnik, takratne ljubljanske županje, revija

8.1 Intertekstualnost v kontekstu ameriške ulične poezije

Ameriška ulična poezija kot primarna pojavna oblika ulične poezije z najdaljšo in najbogatejšo tradicijo predstavlja najobsežnejšo asociacijsko mrežo tega tipa protestne poezije. Ob nepregledni množici interakcijskih povezav med končnimi produkti (besedilo, flow, glasbena podlaga, video kadri, koreografija, stil itd.), tvorci in naslovniki, zvrstmi in vrstami ter različnimi umetnostmi in umetniškimi praksami bom prikazal zgolj nekaj osnovnih primerov, preko katerih bom prešel na kontekst slovenske ulične poezije.

Eminem v filmu *8 mile* v zadnjem battlu⁶⁶ izreče verz: »1, 2, 3, and to the 4« (2002). Gre za citat, »1, 2, 3 and to the 4 / Snoop Doggy Dogg and Dr. Dre is at the door« (Dogg v Dre 1992: 5) prvega verza prve kitice komada Nuthin' but a 'G' Thang uvrščenega na album *The Chronic*. V istem battlu uporabi tudi verze: »1 Pac, 2 Pac, 3 Pac, 4 / 4 Pac, 3 Pac, 2 Pac, 1 / You're Pac, he's Pac, no Pac, none«, pri čemer s prstom kaže in šteje člane nasprotnikove ekipe Free World ter jih smeši s tem, da jih primerja s Tupacom Amarujem Shakurjem, ki ga po njegovem mnenju imitirajo tako v glasbi kot tudi po izgledu. Hkrati gre za aluzijo na komad Throw ya gunz skupine Onix, »One gun, two gun, three gun, four« (Onix 1993: 3), kjer so pištole personalizirane v štiri takratne člane te skupine. Poleg tega je beat pri zadnjem battlu samplan iz komada Shook ones pt. II, iz katerega Eminem črpa tudi besedilo, »This guy don't wanna battle, he shook / Cause ain't no such things as halfway crooks / He's scared to death, he's scared to look in his fucking yearbook. / Fuck Cranbrook« (2002), medtem ko se refren komada Shook ones pt. II glasi: »Son, they shook / Cause ain't no such things as halfway crooks / Scared to death, scared to look, they shook / Cause ain't no such things as halfway crooks / Scared to death, scared to look« (Deep 1995: 15).

Jay Z v komadu 99 Problems izhaja iz istoimenskega komada, ki ga je posnel Ice-T v sodelovanju z Brother-jem Marquis-om. Jay Z komad začne s citatom: »If you're having girl

Mladina pa je projekt označila kot »režimski hip-hop« (Gačič 2002). Leta 2008 je bil Nikolovski uvrščen na kandidatno listo politične stranke Zares, ki ji je posodil svoj komad in videospot z naslovom Gregor, leta 2011 pa je z ekipo začel s snemanjem filma *Stari pisker*, podnaslovljenega z *Narod, ki ne pozna svoje preteklosti, nima prihodnosti*. V okviru tega projekta je v sodelovanju s pevcem Semom posnel ideološki komad Partizan in pripadajoči videospot.

⁶⁶ Pri battlu (slov. besedni dvoboj) gre za besedni spopad med dvema akterjema, katerih cilj je nasprotnika čim bolj prizadeti in/ali osramotiti. Avtorja za doseg cilja uporabljata punche (slov. (besedne) udarce) v vlogi močnih fraz, ki »zasmehuje[jo] nasprotnika, vključuje[jo] zanimivo, domiselno metaforo, primero, kreativno besedno igro, ali karkoli drugega, kar povzroči učinek na nasprotnika in publiko« (Kusterle 2014a: 119). Če punchi preidejo na osebno raven, govorimo o t. i. personalih ali personalizmih, ki imajo na nasprotnika večji učinek kot punchi, za publiko pa ni nujno, da jih vedno razume, predvsem ko ne pozna ozadja.

problems I feel bad for you son / I've got 99 problems but a bitch ain't one« (2003: 9), z dvostišjem, ki izhaja iz Ice-T-jevega komada, kjer na koncu prve kitice pravi: »So if you having girl problems, I feel bad for you son / Got 99 problems and a bitch ain't one – hit it« (1993: 16). Hkrati Jay Z uporabi drugi verz dvostišja, kjer preoblikuje Ice-T-jev »hit it« v »hit me« na koncu vseh treh kitic, kar deluje kot neke vrste prehod, čemur v glasbi pravimo »bridge« (slov. most). Oba verza pa uporabi tudi kot refren komada, pri čemer konec drugega verza še vedno ostaja modificiran, »If you're having girl problems I feel bad for you son / I've got 99 problems but a bitch ain't one – hit me« (2003: 9).

Ne citira pa zgolj Ice-T-ja, ampak tudi ameriško dvojico UGK,⁶⁷ ki sta jo sestavljala Pimp C in Bun B. Jay Z na začetku tretje kitice zapiše: »Now once upon a time, not too long ago / A nigga like myself had to strong-arm a ho / This is not a ho in the sense of having a pussy / But a pussy having no goddamn sense, try and push me« (2003: 9), na komadu Touched pa lahko na začetku prve kitice zasledimo identične verze: »Now once upon a time not too long ago / A nigga like myself had to strong arm a ho / Now this was not a ho in the sense of having a pussy / But a pussy having no goddamn sense, try na push me« (Bun B v UGK 1996: 7). Ob tem vemo, da je tudi Bun B prvi verz citiral iz komada Children's Story, kjer se v drugem verzu prve kitice pojavi zapis: »Once upon a time not long ago« (Rick 1988: 3). Isti verz uporabita Black Star v komadu Children's Story (1998: 5), ki deluje kot neke vrste hommage⁶⁸ izvirniku, in Eminem v dissu⁶⁹ na »prvotnega avtorja«⁷⁰ z naslovom Can-I-Bitch (2003: 4). Gre za enega izmed bolj popularnih verzov, ki je hkrati tudi sam po sebi aluzija na tradicionalne začetke pravljic, »Once upon a time« in »A long time ago«. Jay Z v komadu uporabi še avtoreferenco na komad Money, Cash, Hoes (1998: 6): »Rap critics that say he's Money, Cash, Hoes / I'm from the hood stupid, what type of facts are those« (2003: 9).

Gre za enega izmed tistih uličnih pesnikov, ki pogosto posegajo v referenčni okvir drugih avtorjev. Tako lahko v njegovih besedilih velikokrat zasledimo intertekstualna razmerja z Biggie-jem, npr.: »With my sycamore style, more sicker than yours« (Biggie 1997: 12) in »I was conceived by Gloria Carter and Adnis Reeves / Who made love under the sycamore tree /

⁶⁷ Underground Kingz.

⁶⁸ Hommage pomeni počastitev nekega dela, avtorja ali poklon nekemu delu, avtorju. Ulični pesniki ga uporabljajo v sklopu drugih intertekstualnih elementov, da bi izrazili spoštovanje do določenega dela ali avtorja.

⁶⁹ Diss je komad, katerega namen je posameznika ali določeno skupino naslovnikov čim bolj prizadeti, ga/jih osmešiti. Od battla se razlikuje v tem, da sta pri battlu nasprotnika soočena eden z drugim v realnem času, medtem ko gre pri dissu za vokalni ali vokalno-glasbeni posnetek.

⁷⁰ Slick Rick.

Which made me a more sicker MC« (Jay Z 2003: 2); »Your reign on the top was short like leprechauns / As I crush so-called Willies, thugs and rapper dons« (Biggie 1997: 4) in »Your reign on the top was shorter than leprechauns / You can't fuck with Hov, what tipe of X you on?« (Jay Z 2001: 1); »Stop your blood clot crying / The kids, the dog, everybody dying, no lying« (Biggie 1997: 12) in »Stop your blood-clot crying / The kid, the dog, everybody dying, no lying« (Jay Z 2009: 3). Ob Jay Z-ju obstaja še vrsta drugih avtorjev, ki se v besedilih z intertekstualnostjo skušajo pokloniti enemu izmed legendarnih uličnih pesnikov, za kar najpogosteje uporabijo citate in aluzije.

Vendar Jay Z ne nastopa vedno samo v vlogi jemalca, saj nekateri avtorji posegajo tudi v njegov referenčni okvir. Tako na primer Jay Z zapiše verz: »I'm like fuck critics, you can kiss my whole asshole« (2003: 9), na katerega se opre Kanye West v komadu Power, kjer zapiše: »Fuck SNL and the whole cast / Tell them Yeezy said they can kiss my whole ass / More specifically they can kiss my asshole / I'm an asshole? You niggas got jokes« (2010: 3). Še več, vplivi pridejo tudi v Slovenijo, kjer Luks, ki je bil zaznamovan z mišično distrofijo in je leta 2015 pri 14. letih umrl, v besedilu za komad Več, ki ga je kot 12-letnik posnel z nekaterimi osrednjimi slovenskimi avtorji ulične poezije, zapiše: »če se sekiraš, zato nč bol ne bo, / Jay-Z ma 99 problemou, jest pa 100« (2013).

Tudi avtorice posegajo po intertekstualnosti. Iggy Azalea se s komadom D.R.U.G.S. intertekstualno poveže s Kendrickom Lamarjem in njegovim besedilom Look out for detox. To stori s citatom: »Tire marks, tire marks, finish line with the fire marks / When the relay starts I'm a runaway slave-master« (Azalea 2011) in »Tire marks, tire marks / Finish line with the tire marks / When the relay starts I'm a runaway slave« (Lamar 2010), ter aluzijo: »Got hoes on call, got hoes on call to come through take a pro-to-call / Just damagin' that's my protocol« (Azalea 2011) in »With the prototype with a godly protocol / You an amateur, they wanna pro to call« (Lamar 2010).

Na povsem enak način kakor zasledimo pri Jay Z-ju, ki uporablja Biggiejeve verze, to stori tudi Nicki Minaj,⁷¹ ko v besedilih uporabi skoraj identične verze nekoliko starejše avtorice Lil' Kim, »Mr. Bigg you know you gots to keep me jig« (Minaj 2011) in »Mr. Biggs you know you got to keep me jigs« (Kim v Isley 1996: A1). Poleg tega lahko zasledimo primer citata, kjer Nicki Minaj spremeni zgolj eno besedo, »You want a freaky gurl? /

⁷¹ Jay Z-ja in Nicki Minaj povezuje tudi intertekstualna vez. Jay Z je leta 2001 izdal album *The Blueprint I*, leta 2002 album *The Blueprint II: The Gift & The Curse* in leta 2009 album *The Blueprint III*. Nicki Minaj pa je leta 2014 izdala album z naslovom *The Pinkprint*.

Welcome to Nicki World« (Minaj 2008: 10) in »You want a freaky gurl? / Welcome to Kimmy's World« (Kim v Mane 2007: 1), ali pa drugi del posameznega verza, »I'm a freak, I love the beat / just don't get in my sheets« (Minaj 2008: 10) in »I'm a freak, so I don't care / just don't get in my hair« (Kim v Mane 2007: 1). Ob citatih Nicki Minaj v razmerju do Lil' Kim uporablja tudi aluzije, in sicer preko uporabe enakih struktur, ki navkljub različnim kontekstom delujejo simetrično, »Black Barbie knows how to party« (Kim v Beatz 2002: 10), »Black Barbie dressed in Bulgari / I'm trying to leave in somebody's Ferrari« (Kim 2003: 8) in »I'm Barbie. You might of seen me / on MTV in the Ferrari« (Minaj v Benét 2009) in »That's me on MTV. No doubt, titty out like what! / I don't give a fuck« (Kim v Notorious 1999: 2).

Pri primeru »I'm trying to leave in somebody's Ferrari« (Kim 2003: 8) se združita ameriški in slovenski referenčni okvir, kjer podobno (aluzivno) sliko citiranega verza dobimo v komadu Vzela sm ti BMWja avtorice Nany, »Bla sva na kavi, al kaj si ti piu, / reku da maš keš in vpliv [...] poskušu narest premike v men si / kok brezveze... / najprej sm skor zaspala, / pol skor jokala, / pol skor kozlala, / zdej skor ustala in šla iz lokala, / sam kr naenkrat sm vidla / tvoje kluče od avta na mizi [...] Vzela sm ti BMW-ja« (2015b), pri čemer avtorica Ferrarija zamenja za slovenski prostor verjetnejšo izbiro, BMWja.

8.2 Intertekstualnost v kontekstu slovenske ulične poezije

Tradicija slovenske ulične poezije se začne v razcvetu oziroma v obdobju zlate dobe ameriške ulične poezije, zato je logično, da se v slovenskem kontekstu poznajo sledi ameriških avtorjev. Vplivi se kažejo že pri prvih dveh albumih (*Včasih smučam hit* (KoširRapTeam) in *Leva scena* (Ali En)), ko se med slovenskimi besedili pojavijo tudi angleška, vendar so vplivi najmočnejši predvsem na delovanje slovenske skupine Pasji kartel, ki so za komad Pod pritiskom (*Pesjansa*, 1996, 3) posneli videospot, v katerem je Matejo s postopkom imitacije vzpostavil vez s tedaj zelo popularnim ameriškim avtorjem Cooliom, znanim po nošenju afro frizure. Hkrati pa so, čeprav nihče od njih ni temnopolt, člani skupine v svojih besedilih uporabljali besedo »nigga«. ⁷² Intertekstualnost v ulični poeziji nastopa na več ravneh, npr.: besedila, glasbe, glasbenih videospotov idr.

8.2.1 Intertekstualnost na ravni besedil

Intertekstualnost na ravni besedil obsega različna besedila, pa naj bodo to literarna, literarnoteoretska, literarnozgodovinska, zgodovinska ali druga dela. Največja delitev se zgodi

⁷² Izraz »nigga« je slengovska različica besede »nigger«.

znotraj literarnih del, kjer predloga lahko pripada vsem trem literarnim zvrstem (lirika, epika, dramatika) kakor tudi različnim literarnim vrstam. Tako avtorji slovenske ulične poezije v besedilih uporabljajo intertekstualne reference na besedila: lastne skupine, tradicionalne poezije, dramskih in proznih del, biografij, zgodovinskih zapisov idr. Lahko pa prototekst⁷³ predstavljajo druge znakovne umetnosti, kot sta na primer glasba in likovna umetnost. Zadnja pride najbolj do izraza pri tisti vrsti tematskih dvobojev, kjer morata nasprotnika čimbolj natančno opisati neko umetniško delo. Na koncu zmaga tisti, katerega opis se bolj ujema s izvirnim medijem.

Že leta 1988 je skupina KUD Koseski posnela komad Kekec rap, kjer se prvič pojavi aplikacija literarnega lika na slovensko ulično poezijo. Leta 1992 je za potrebe predstave *Hamlet Packard*, ki so jo pripravili v gledališču Glej, Zdravko Duša napisal besedilo Hamlet rap, ki ga je v predstavi izvedel Sebastijan Cavazza v vlogi Shakespearovega Hamleta. Toxsick pa je ustvaril aluzijo na *Preobrazbo* Franza Kafke, »paleolitik je sindrom sodobne glasbe, / gledam neke pol hrošče brez končane preobrazbe« (2012: 8).

Intertekstualno zanimiva sta tudi primera Trubar (Jararaja, 2008), kjer je skupina črpala iz biografije Primoža Trubarja, in Slovenskega naroda sin (Slon in Sadež, *Komercialne pizde*, 2004), v katerem sta avtorja najprej ustvarila aluzijo s citatnim naslovom na istoimenski komad Tomaža Domiclja⁷⁴ (48, 1979), nato pa, sicer z nekaj strokovnimi napakami, uporabila podatke iz zgodovine slovenskega naroda.

V povezavi z intertekstualnostjo in zgodovinsko snovjo je zanimiv še komad Partizan ljubljanskega uličnega pesnika Nikolovskega, kjer je avtor uporabil t. i. tradicionalno apoftegmo. Gre za izrek znanega mehiškega revolucionarja Emiliana Zapate, ki je leta 1910 začel z revolucijo proti predsedniku Porfiriu Díaz. Zapata je v času revolucije v enem izmed svojih politično usmerjenih govorov izrekel misel: »Bolje je umreti na nogah, kot živeti na kolenih.«^{75, 76} ki je upornikom vlila pogum, hrabrost in voljo za nadaljnji boj. Parolo, katere

⁷³ Kot piše Juvan (1990), Popovič prvotno obliko besedila imenuje »prototekst«, iz katerega izhajajo vsa druga besedila, t. i. »metateksti«. To so besedila, ki nastanejo na podlagi nekega drugega besedila in se v določenih točkah opirajo na prvotni tekst.

⁷⁴ Na avtorja in komad se v besedilu Leva scena naveže Ali En, ko pravi: »Leva scena je večja kot najprej izgleda, / zmer več je tega dreka in neumnga goveda. / En muskonter prav izstopa, za mene je debil, / ljudje pa mu pravjo slovenskega naroda sin. / Svoj največji hit je naredu že pred dvajsetmi leti, / a še zmer ga špila in si misli »vsi so kmeti«. / V resnici je kmet on, naj se vrže čez balkon, / če bo sreča zlom si vrat, ti zafukan idiot moron. / A on misl da nben ne šteka družga od rock'n'rola, / se drži ga kakor klop toplokrvnega vola« (1994: 1).

⁷⁵ V španščini se geslo glasi »Es mejor morir de pie que vivir de rodillas.«

prvotni avtor ni znan in morda izhaja celo iz antike, naj bi Zapata prevzel od svojega predhodnika Joséja Martíja, ki pa je izhajal iz François-Noëla Babeufa, francoskega političnega agitatorja, ki je živel v času francoske revolucije. To programsko misel sta kasneje popularizirala Che Guevara, nekateri pravijo, da je celo on izvorni avtor, in Dolores Ibárruri, ki naj bi misel leta 1936 javnosti posredovala prek radijskih valov. Nikolovski je ta danes že kar pregovor⁷⁷ uporabil za začetni verz druge kitice, »Jst mam očitno v genih, da bom umru v stoje, ker se ne plazm po kolenih« (2013: 1). Pri tem posnetku znane zgodovinske izjave je v drugem delu uporabil negacijsko formulo, s katero še bolj jasno, namreč osredotoči se nase, torej na konkretno, ne več na množico, na splošno, izpove svoj upor zoper »izdajalce«.

Ulični pesniki pogosto vstopajo v intertekstualne odnose znotraj lastne skupine. Pri tem lahko z drugim avtorjem stopajo v disput, kot se to zgodi v primeru Nasovega komada *Hip-Hop is dead* (*Hip-Hop Is Dead*, 2006), na katerega se navezujejo različni slovenski avtorji, npr.: Amo (»Hip hop ni mrtev ker vanj prihajajo slabši / ampak je mrtev ker v njem vztrajajo napačni / v bistvu je v stanju kome« (2011: 3) in »vsi superbni s »hip hop je mrtev« inserti / pa se vpraša kdo kdaj ste nazadnje bli na rap koncertih?« (2012)), Toxsick (»Predaj dokaze da si ti v resnici žrtev, / si ko rap: smrdiš na daleč, al pač mrtev«⁷⁸ (2012: 8)), Doša (»Hip hop je mrtu, Slovenci pa znani po samomarih« (2010: 23)) idr.

Čeprav družbeni konsenz na področju zapisanih besedil dovoljuje prevajanje, pa prevodi znotraj ulične poezije niso zaželeni, saj nižajo nivo avtorstva. Kljub temu se jih nekateri avtorji poslužujejo, pri čemer pogosto ne navedejo avtorja prvotnega besedila, saj verjamejo, da izvirnika ne bo nihče prepoznal.⁷⁹ Tak primer zasledimo pri Zlatku, »Tok sm močn, dab lahko Pižamo na hrbtu držu« (2007: 8), ki prenese Jay Z-jev verz »I'm strong enough to carry Biggie Smalls on my back« (2003: 8) v slovenski kontekst, namreč tako kot se je Biggie, se tudi Pižama⁸⁰ spopada s prekomerno telesno težo. Dobesednega prevajanja se je lotil tudi Vauks, ko je za svoj komad Vse kar napisala je (2012) prevzel naslov *That's all she wrote* (*No mercy*, 2010), komada, v katerem ob T.I.-ju gostuje Eminem. Vauks je sicer že pred tem s

⁷⁶ Pojavlja se še več oblik, in sicer »Bolje umreti stoje, kot živeti kleče.«, »Bolje umreti na nogah, kot vse življenje preživeti na kolenih.«, »Raje umrem stoje, kot da bi živel kleče.« itd.

⁷⁷ Nekaj uporabnikov spletnih forumov omenja geslo kot srbski nacionalni pregovor.

⁷⁸ Primer sem uvrstil ob druge, ker je rap subkultura, ki jo uvrščamo med kulturo imenovano hip-hop. Marsikdo pojma rap in hip-hop enači, kar je sicer zmotno, a v praksi precej pogost pojav.

⁷⁹ Gre za plagiiranje, ki pa ga prvotni avtorji, glasbene založbe oziroma imetniki avtorskih pravic zaradi nepoznavanja slovenskega nacionalnega korpusa ulične poezije ne prepoznajo.

⁸⁰ Umetniško ime uličnega pesnika, stand-up komika in knjižnega prevajalca Boštjana Gorenca.

svojo takratno skupino Svegerji in gostjo KimKat posnel komad Ne vrnem se nazaj, kjer so za refren uporabili svobodni prevod, »In ona ubila mi srce – mrš. / In je uredi, ker trpim le samo jst. / In ona ubila mi srce zdaj. / In je uredi, ker ne vrnem se nazaj.« (2010), ameriškega izvirnika Love the way you lie Eminema in Rihanne, »Just gonna stand there and watch me burn. / But that's alright because I like the way it hurts. / Just gonna stand there and hear me cry. / But that's alright because I love the way you lie. / I love the way you lie« (2010: 15). Hkrati so prevzeli še glasbeno podlago in melodijo pri petju refrenskega dela.

Ob že predstavljenih primerih se v slovenski ulični poeziji pojavi še en element intertekstualnosti. Gre za t. i. aluzivni citatno-parafrazni naslov, ki je sestavljen iz naslovne aluzije⁸¹ ter citatne parafraze. Tak primer je N'tokov komad Prilika o izgubljenem MC-ju z albuma *Cesarjeva nova podoba* (2003), ki aludira na svetopisemsko Priliko o izgubljenem sinu.

Ulični pesniki posegajo tudi po bolj kompleksnih intertekstualnih elementih, kot sta kontrafaktura in travestija. Prvo razumemo kot »predelav[o] znane pesmi (napeva), ki z najmanjšimi spremembami posameznih besed in fraz v okvire izposojenega besedila vpelje novo, od izvirnika povsem drugačno sporočilo, ne da bi pri tem predlogo samo smešila ali kritizirala« (Juvan 2000: 40). Najbolj reprezentativen primer kontrafakture v kontekstu slovenske ulične poezije je N'tokov komad Slovenec sem, »Slovenec sm [...] velik prekratkim penisem, roditelnikom, dvojino [...] Slovenec sem, ko pobiram štoparke z belim mercedesem, / z leder sedeži in navijam Severino z mp3 pleyerjem [...] prvič pijan na rock otočcu, na soči potegnil prvi dim, / slovenec sm – s punco na klopici v City parku, / že 10 let sm na faksu, valda ne bom zdej ratu delaven, / podpisujm peticije, hodm na referendum, / pijem kapučino, na petrolu kupujem sendviče« (N'toko 2005: 10), kjer avtor postavlja v nov kontekst iteracijo »Slovenec sem« iz leta 1882 uglasbene slovenske ljudske pesmi z istim naslovom, »Slovenec sem! Slovenec sem! / Tako je mati d'jala, / ko me je dete pestovala, / ko me je dete pestovala. / Zatorej dobro vem: / Slovenec sem! Slovenec sem! // Slovenec sem! Slovenec sem! / od zibel do groba. / Ne gane moja se zvestoba, / ne gane moja se zvestoba! / S ponosom reči smem: / Slovenec sem, Slovenec sem!« (Ipavec-Gomilšek: splet).⁸²

Za travestije pravi Juvan, da »so bile zvečine komične pesnitve [...]«, pri čemer »so značaje bogov in herojev vulgarizirale, njihova dejanja poneznatile, dikcijo pa drastično

⁸¹ »[N]pr. naslovna aluzija na Dantejevo pesnitev v Balzacovi *Človeški komediji*.« (Juvan 2000: 29)

⁸² N'toko je leta 2010 na albumu *Parada ljubezni* objavil nadaljevanje obravnavanega komada Slovenec sem (*Dobrodelni koncert ob koncu sveta*, 2005), kjer je v naslovu uporabil negacijsko formulo Slovenec nisem.

zniževale. Epsko distanco so prebijale s familiarizacijo, z vnašanjem anahronizmov in aluzij na sodobne razmere, pa tudi z duhovitimi komentarji na račun avtoritete avtorja izvirnika» (2000: 41). Eden izmed najbolj reprezentativnih primerov travestije v slovenski ulični poeziji je komad Prešeren 21. stoletja, kjer se avtor poigra z bio- in bibliografskimi podatki o Francetu Prešernu, ki jih na groteskno-komičen način aplicira v sodobni kontekst ter pri tem idejo o visoki poeziji (Paternu 1977: 145) zreducira na stopnjo vulgarnega,

»O Vrba domača, zdj muce nategujem, / rd bi pršu do keša, kazinó obiskujem. / Se nasekam ga v parku, kul se počutm, / če pride kšn papak mem, ga še dol butnm. / Nove ideje tko za pesmi jst nabiram, / ni punc pravih, sam za keš jih še podiram; / ni več unih pravih žurk tm na Tromostovju, / čefurji pa đanksi se sprehajajo na novo. / Apel Kopitarja pretepa, ker spil cel je litr, / kritike hinavske, le čevlje sodi naj Kopitar. / Franci piše o pičkah, drogah in zabavah, / ni idej več, vse izrablen sam priznava. / Zato pržge cigaret, porniče na kompu, / ni za drkanje to, sam ideje rd našôpu. / Najstnice, mamice pa Julija na splétu, / ne rab jo ob seb, sj to je sex po internetu.« (Krof 2007)

Zadnja obravnavana intertekstualna elementa na področju slovenske ulične poezije sta citat in aluzija. Citati so najpogosteje vezani na področji lastne skupine in tradicionalne poezije. Pod prvo uvrščam Zlatkov primer, ko je leta 2007 izdal svoj glasbeni prvenec *Svet je lep*, kamor je uvrstil komad *A si ti tud notr padu*. Že sam naslov asociira na v tistem času priljubljeno oddajo televizijske hiše POP TV *A si ti tud not padu*,⁸³ ki sta jo vodila Jurij Zrnec in Lado Bizovičar. V besedilu se pojavita še verza: »Pa rečmo, prvič iz pêka si vzamemo za žbè, / damo na podlagco in prpravmo škarice« (Zlatko 2007: 3), ki sta citat iz besedila Klemena Klemena z naslovom *Velik problem*, »Prvič! Iz pêka vzamemo za žbè, / damo na podlagco in prpravmo škarice« (Klemen 2000: 16).

Medtem ko je Nushy v svojem komadu *The ring around the Rosie*, »Ring around the Rosie / a pocket full of posies / ashes, ashes / we all fall down« (2013), uporabila citat⁸⁴ iz ameriške otroške izštevank, »Ring-a-round the Rosie, / a pocket full of posies; / Ashes! Ashes! / We all fall down«, je Nany v komadu *Merkam Jke*, »V eni roki nosm sonce, / v drugi roki skrivam metke« (2015č), iz začetne citatnosti prešla v parodijo na Kekčevo pesem, ki jo je Kajetan Kovič napisal za film *Srečno, Kekec*, »Jaz pa pojdem in zasejem / dobro voljo pri ljudeh. / V eni roki nosim sonce, / v drugi roki zlati smeh« (1963).

⁸³ Naslov oddaje je citat znamenitega, skoraj komičnega vprašanja »A si ti tut not padu?« Bogdana Lubeja, ki je leta 1964 v vlogi Petra zaigral v slovenskem partizanskem filmu *Ne joči Peter*.

⁸⁴ Hkrati gre v naslovu tudi za citat naslova ameriškega trilerja *Ring around the Rosie* iz leta 2006.

Ulična poezija v interakciji s tradicionalno poezijo pomeni, da predmeta prehajata eden v drugega. Tako v komadu Zdravljica Klemen Klemen uglasbi celotno Prešernovo pesnitev,⁸⁵ pri čemer ob koncu posamezne kitice doda avtorski »moralni nauk«, »Živé naj vsi naródi, / ki hrepené dočakat dan, / da, koder sonce hodi, / prepír iz svéta bo pregnan, / da rojak (da rojak) / prost bo vsak (prost bo vsak), / ne vrag, le sosed bo mejak! // In sosed sosedu zmer ob strani more st't, / da na vse ljudi v Sloveniji sonce začne sij't« (2003: 8). Za razliko od prejšnjega primera Klemen Klemen v komadu Mejnik ob citatih iz Aškerčeve pesmi vnaša lastno besedilo, ki sledi toku izvirnika. Le-tega Klemen Klemen tudi prestilizira, in sicer tako, da predlogo prenese iz arhaične slovenščine v sodobni sleng. Za lažjo predstavo v nadaljevanju eno ob drugem navajam obe besedili.

Sejm bil je živ. Prodál i on je Lahom tam par volóv. Zakasnil se je. V pozni, temni noči sam gre domov. »Hm, pravijo, da ni baš varno iti tod obsorej! Popotnike da včasí rado straši ob cesti tej. Pa bil je Martin svoje dni vojak vam, na straži stal, ponoči čúl tam uro býti vsako – pa bi se bal?! Še pri Custozzi bal se nisem smrti, zrl ji v oči – pa tukaj mar ko dete bi trepêtal, če list šušti?!«... Dospe do svoje hoste... Čuj, iz teme: »Joj! kam bi del?« – »Kaj? – Kdo si božji? – Kam naj deneš, vprašáš? – I, kjer si vzel!«	Sejm bil je živ, k dost robe sm p'rdou, zamudu sm se doug, v pozni noči grem domov. Pravjo, da ni čist varn hodt tuki zdej, da popotnike rado straši na cesti tej. V čisti tèmei sam sred gozda sm že stou, k bi slišu svojo uro na rok bit pa bi se usrou. V živlenu se nism bou smrti, prej zrl ji v oči, pa zdj tuki trepetam, k kšn otrok, če list šušti. Pridem do svoje hoste, zaslišm iz temé, »Joj! kam bi dél?« »Kaj? Kdo si ti? Kam nj daš, pravš? Ke, k si vzel«
--	---

⁸⁵ Posamezne kitice si ne sledijo tako kot pri Prešernu, temveč je njihov vrstni red: 1, 2, 3, 6, 4, 7, 5, 8.

»Vzel sem <i>med</i> svojo bil in tvojo lastjo mejniki le-tá, presádil ga skrivaj na last sem <i>tvojo</i> za sežnja dva! Oh, in sedaj, odkar moj duh odplaval na oni svet, nazaj ga nosim, kamen tá prekleti, pač sto že let! Oh, to teži!«... Zabliska se: Po cesti pred njim sopeč pripognjen stopa sosed Vid, na rami mejniki noseč!... Pa bil je Martin svoje dni vojak vam, in ni se bal... Kako nocoj domov je prišel s sejma, pa le ni znal! A čudno prineso mu vsi novico, ko sine svit: »Sinoč umrl je nagle smrti sosed, mejaš naš – Vid!« (Aškerc 1963: 26–27)	sem med svojo in tvojo lastjo mejniki le-tá, presádu ga skrivaj sm sam za sežnja dva! In zdj, k je moj duh odplavu na un svet, nazaj nosm ta proklet kamn sto že let. Oh, to teži! Zabliska se pred mano na cesti bos pripognjen stopa sosed Vid, na rami mejniki nos. Pa biu sm že tokrat v gozdu in se nism bou, ampak za dons nism vedu, kako sm domov pršou. A čudno novico mi prnesejo, ko sine svit: »Sinoč je umru nagle smrti nš sosed, Vid!« (Klemen 2003: 12)⁸⁶
--	--

Bogat izbor citatov iz tradicionalne poezije najdemo v komadu Partizan, kjer Nikolovski celotno besedilo gradi na prvinah drugih tekstov, ki so nastali v specifičnih okoliščinah. Te želi rekonstruirati, kar mu najbolj avtentično uspe s črpanjem metabesedil, ki so nastala v duhu vojnega časa. Da pri Partizanu lahko govorimo o citatih, nam včasih namigne avtor sam, »niste vredni, sam posvečam vam njegove besede« in »je povedu mld Kajuh že pred leti« (2013: 1), spet drugič pa prepoznanje citatov zahteva kultiviranega bralca s širokim poznavanjem različnih poetik in zgodovinskega obdobja druge svetovne vojne z glavnimi

⁸⁶ Zapis je transkripcija komada.

značilnostmi komunističnega režima. S tem, ko avtor v besedilu niti grafično niti na koncu v obliki navedb virov ne označi citatov, hkrati pa jih poveže v koherentno celoto, zabriše t. i. imitacijsko matrico, ki bi poslušalcu/bralcu omogočila uvid v citatno mrežo.

Nikolovski v Partizanu citate jemlje iz različnih virov, kot so:

1) pesmi Karla Destovnika Kajuha:

- V slovenskih vaseh, »in junaški partizan bo z nagljem / okrasil lase dekletu. / Vse drugače, lepše bo takrat na svetu.« (Destovnik-Kajuh 1971: 222), in »ker vse drugače, lepše bo takrat na svetu, / ko junaški partizan bo z nagljem okrasil lase dekletu.« (Nikolovski 2013: 1),
- Materi padlega partizana, »Lepo je, veš, mama, lepo je živeti, / toda, za kar sem umrl, bi hotel še enkrat umreti!« (Destovnik-Kajuh 1971: 221), in »lepo je, veš mama, / lepo je živeti, toda za kar sem umrl, / bi hotel še enkrat umreti!« (Nikolovski 2013: 1),
- Poetom, »Ne peti, / rjoveti / bi morali / v teh dneh, / poeti. / Kajti pesmi tihe / več ne ranijo srcá; / ni ljudem za vzdih / ni jim do solzá. / In zato, zato, poeti / naših groznih dni, / pojte, / kakor v boju bajoneti. / Skušajte / v ljudeh razvneti / ogenj, / ki jim v srcu tli« (Destovnik-Kajuh 1971: 181), in »Ne peti, rjoveti bi morali v teh dneh poeti, / je povedu mld Kajuh že pred leti. / Kajti pesmi tihe več ne ranijo srca, / ni ljudem do vzdihov, ni jim do solza. / In zato poeti naših dni pojte, / kakor v boju bajoneti, / skušajte v ljudeh razvneti / ogenj, ki jim v srcih tli – sam men se zdi, / da večina poetov dons rajš molči.« (Nikolovski 2013: 1),
- Po tisoč letih, »To leto bo naše in naša bo letos pomlad« (Destovnik-Kajuh 1971: 206), ter Naša pesem, »Pa je vendar sreča biti mlad, / biti mlad in poln nad!« (prav tam: 173), in »To leto bo naše in naša bo letos pomlad, / ko lepo bo biti mlad in poln nad.« (Nikolovski 2013: 1);

2) komunistično geslo:

- »Smrt fašizmu, svoboda narodu«; »Zato na smrt fašizmu – svoboda narodu odgovorim« (Nikolovski 2013: 1);

3) ljudska pesem:

- Stoji tam v gori partizan, »Stoji tam v gori partizan / in kliče nam v dolino: / Vsi mladi fantje in možje, / branite domovino!« (Ljudska 1953: 27), in »Stoji tam v gori partizan / in kliče v dolino-o-o: / Vsi mladi fantje in možje, / branite domovino!« (Nikolovski 2013: 1);

Poleg primerov (popolnih) citatov avtor v obravnavanem besedilu uporabi tudi modifikacijske citate, in sicer iz pesmi:

- Toneta Seliškarja Na juriš, »Na juriš, na juriš, na juriš, / maščujmo požgane domove, / maščujmo vse naše grobove! / Preženi besneče / in reši trpeče! / Na juriš, o-hej, partizan, / pred tabo svobode je dan!« (1953: 53), in »Jst sm odgovor na požgane domove; / za poslane v grobove naplačujemo dolgove! [...] na juriš spet in spet!« (Nikolovski 2013: 1);
- in Otona Župančiča Veš, poet, svoj dolg,⁸⁷ »Veš, poet, svoj dolg? [...] Vem, o vem svoj dolg, / v prsih tu me žge; / naj se mi grlo odpre, / bom zavijal ko volk« (1963: 105), in »Sam, če veš poet svoj dolg, / če te v prsih žge, / naj se ti grlo odpre, / zavij k volk« (Nikolovski 2013: 1).

Ob citatih je zadnji obravnavani intertekstualni element aluzija. Ta se pojavi na primer v leta 2016 posnetem komadu Dramilo, kjer Trkaj uporabi naslov Vodnikove pesmi, s čimer ustvari aluzivno povezavo med besediloma, ki ju družijo domoljubna tematika. V Trkajevem besedilu se v prvem verzu refrena pojavita citat in modificiran citat, »Zemlja je zdrava, lega je prava« (2016) in »Slovinc, tvoja zemlja je zdrava, / izdramnim nje lega nar prava« (Vodnik 1988: 49, 393), na koncu druge kitice pa dve aluziji, »Dvignem majk k Mojzes, dirigiram tej poplavi« in »Da pokažem kdo smo mi in od kod se ti junaki / poeti – prepodijo se ti zmot oblaki«, med katerima prva vzpostavlja referenčno povezavo s *Svetim pismom*, »Tedaj je Mojzes iztegnil roko nad morje in Gospod je gnal morje z močnim vzhodnim vetrom vso noč nazaj. Iz morja je naredil suho zemljo. In vode so se razdelile. Izraelovi sinovi so šli sredi morja po suhem in vode so jim bile kakor zid na desni in levi« (SSP 2000: 2Mz/14,21/72), druga pa s Prešernovim Krstom pri Savici, »med svoje rojake / Slovence gre in dalje čez njih mejo, / do smrti tam preganja zmot oblake« (1971: 104). Poseben primer aluzije predstavlja komad Moja bivša iz leta 2011, v katerem avtor na podoben način, kakor je Simon Gregorčič v drugi polovici 19. stoletja opeval Sočo »Krasnà si, bistra hči planin, / brdkà v prirodni si lepoti [...] Rad gledam ti v valove bodre, / valove te zeleno-modre [...] Ti meni si predraga znanka! [...] Kako glasno, ljubó šumljaš, / kako čvrstó, krepkó skakljaš, / ko sred gora še pot imaš! / A ko pridereš na ravnine, / zakaj te živa radost mine? / Kaj trudno ležeš in počasi, /

⁸⁷ Leta 2011 je izšel dokumentarni film o slovenskem hip-hopu z naslovom *Veš, poet, svoj dolg*. Župančičev naslovni verz pa se pojavi tudi kot naslov referata Bojana Štiha, ki ga je 21. maja 1982 predstavil na plenumu Kulturnih delavcev OF.

zakaj so tožni tvoji glasi?» (Gregorčič 1964: 11–12), piše o Ljubljani, »Draga Lublanca, povej, kdaj zgubila svoj čar si, / sedim na mestni plaži s polnimi kozarci vina, / bla si edina, kjeri sm vse po resnici povedu [...] Draga Lublanca, nisva neznanca, sj poznaš me [...] še vedno si ista, tečeš čez Lublano, ne da se, ustrajaš [...] kok lepo je kle na plaži, k me božajo valovi [...] pa se uležem zravn tebe, čeprou ne dišiš k učas / sam v seb še zmer karizmo maš« (Mostiščar 2011: 12).

Nikolovski v komadu *Partizan* uporabi dve zelo očitni aluziji. Prvo opazimo v četrtem verzu prve kitice in je povezana z imenom Josipa Broza Tita. Avtor predpostavlja, da ima poslušalec/bralca toliko predznanja, da si oblikuje predstavo, kdo je Tito bil, in vzpostavi povezavo z besedilnim okoljem. Pri tem nam pomaga z verzoma: »T je za Josip Broz Tita, ker vemo, kdo smo, in / I je za idejo enakosti, kero v srcu nosmo« (Nikolovski 2013: 1). Gre za aluzijo na komunistični sistem in z njim povezane ideje; eno izmed njih, tj. ideja enakosti, Nikolovski omeni v citiranem verzu. Druga aluzija se pojavi na koncu besedila, »molčal smo najstrašnejši molk, ko smo jim vse to pustil!« (prav tam), kjer avtor potencialno aludira na vsaj dve stvari. Prva je ustvarjalna odločitev Otona Župančiča iz leta 1941, ko je v protest nemški okupaciji Ljubljane napisal pesem *Veš, poet, svoj dolg* in s tem pozval h kulturnemu molku, ki ga je za nekaj let sprejel tudi sam. Župančič je zapisal: »Veš, poet, svoj dolg? / Nimaš nič besed? / Kaj zagrinjaš se v molk? / Vrzi pesem v svet, / pesem za današnjo rabo: / vsi jo bomo povzeli za tabo« (1963: 105). Druga stvar pa je pesem *Poetom*, »Zapojte, zapojte, poeti, / besede vpijoče leže nam na ustih, / čakajte, / da kdo jih zapoje! / A vi le molčite, / kot trnje bi v grlih imeli, / bojite se zdaj, / ko vse poje, zapeti. / K vragu pojdite, / vi niste poeti!« (Destovnik-Kajuh 1971: 205), kjer Kajuhovo neposredno obsodbo molčečih pevcev Nikolovski nadgradi s perspektive povojnega časa in skozi retrospektivo posredno obsodi takratni molk.

Aluzije so prisotne tudi pri slovenskih uličnih pesnicah. Nany v besedilu *Poletje v bundi*, »da nekdo bo šteku da ni Nani res nikol bla cipa / da D Bjoč je vedno IZ ne pa OD Principa« (2015c), aludira na besedilo Velenjčanke M, »Moje rime, moja pička, lah poližeš to prasica / jst sm cipa od Principa, jst sm psica od Matica« (M v Princip 2014: 9). Pri isti avtorici najdemo še primera: »priznam sam da je bla huda zima, / Nuklearna, pa ga zdele čilam« (Nany 2013b), kjer gre za aluzijo na komad *Hibernacija*, »veš, un občutk, ko ga čilaš na ležalniku« (Drill 2013: 9), z albuma *Nuklearna zima* in nekoliko bolj zakrito aluzijo na resnično zgodbo o Josephu Fritzlu, ki je imel 24 let v kleti hiše kot spolno sužnjo zaprto lastno hči Elisabeth, ta mu je v ujetništvu rodila tudi otroke, »hotu si, da hladilnik crkne, dj, prid k men za 24 let v klet« (Nany 2009).

Liil Leah v edinem komadu, ki se na albumu *Sanatorium* pojavi v slovenskem jeziku »se spomneš časa, k smo s Kosto fural beggije, / a pol so skini đinske izpodrinle klasičn izgled« (2012: 17), uporabi aluzijo na devet let starejši komad, »Furam begije, furam superge in furam teje, / furam sebe k treba in furam svoje ideje« (Kosta 2003: 2).

8.2.2 Intertekstualnost na ravni glasbe

Ko na ravni glasbenih podlag govorimo o citatih in aluzijah, je pri tem najpogosteje mišljeno »samplanje« (slov. vzorčenje). Gre za tehniko, kjer glasbeni producent, tradicionalno je to DJ, iz nekega drugega znanega ali neznanega dela izreže zvočno sekvenco. Ta je lahko melodična, vzeta je celotna melodija ali zgolj njen del, enotonska, vzeta je zvok posameznega instrumenta, ali vokalna, kjer je vzeta zvok človeškega vokala (prim. moški glas, ki na poljubni intonaciji artikulira samoglasnik). Predvsem »underground« ulični pesniki pogosto uporabijo glasbene podlage brez avtorjevega dovoljenja,⁸⁸ saj so te velikokrat prosto dostopne na spletu, npr. na YouTubeu, SoudClicku, SoundCloudu in drugje, kamor producenti nalagajo svoje izdelke ter tako skrbijo za prepoznavnost in spletno trgovino.

Glasbene podlage znanih izvajalcev so slovenski ulični pesniki prevzemali tako v 90. letih 20. stoletja kakor na začetku 21. stoletja oziroma kakor to počnejo še danes. Pri tem je temeljna razlika med 90. leti 20. stoletja in kasnejšim obdobjem, da so se sprva tega načina posluževali avtorji na »underground« sceni, npr.: Chorchyp: Denis iz Podkorena (> Eminem: The real Slim Shady (*The Marshall Mathers LP*, 2000, 8)), Porno king: SLO Eminem (> Eminem: Without me (*The Eminem Show*, 2000, 10)), danes pa ni pomembno, ali izvajalec pripada »undergroundu«, npr. Svegerji feat. KimKat: Ne vrnem se nazaj (2010) (> Eminem feat. Rihanna: I love the way you lie (*Recovery*, 2010, 15)), Ghet: Z bloka snajper (*Ghetbangarap*, 2012, 1) (> Busta Rhymes feat. Biggie: I knock you out (2011)) ali je že komercialno uspešen, npr. Zlatko: Življenje je šola (*Ogledalo kritikov*, 2013, 2) (> Nas: Represent (*Illmatic*, 1994, 9)), Ti pa razmisl (*Ogledalo kritikov*, 2013, 7) (> Drake feat. Jay Z: Pound cake (*Nothing Was the Same*, 2013, 13)), Metropola (*Ogledalo kritikov*, 2013, 8) (> Jay Z feat. Alicia Keys: Empire state of mind (*The Blueprint III*, 2009, 5)).

Ob prelomu tisočletja so postali zelo popularni računalniški programi (*eJay*) z legalnimi »sampli«, s čimer je pri nas prvič prišlo do množične produkcije glasbenih podlag in

⁸⁸ Vse glasbene podlage, ki jih avtorji uporabljajo in so jih našli na spletu, niso ukradene. Vse je odvisno od tega, pod kakšno licenco so objavljene. Nekatere producenti objavijo z namenom splošne uporabe, druge z omejeno uporabo in tretje s prepovedjo uporabe, če avtor izdelka ne kupi.

posledično do širjenja domače rap glasbe. Kasneje sta postala popularna programa *Fruityloops* oziroma *FL Studio* in *Reason*. Zadnji je omogočal ročno priklapljanje in preklapljanje kablov instrumentov, mešalnih miz, procesorjev in podobno, tako da je uporabnik sledil virtualni izkušnji glasbenega studia. V tem obdobju so postajale vse bolj priljubljene avtorske glasbene podlage brez že slišanih »samplov«. Ulični pesniki so k sodelovanju začeli pogosteje vabiti glasbenike, s katerimi so v procesu kreativnosti ustvarili še ne slišane inovativne produkte. Na tak način je, denimo, presenetil ljubljanski avtor Zlatko z leta 2007 izdanim glasbenim prvencem *Svet je lep*, za katerega mu je glasbene podlage priskrbel Anže Kacafura – Cazzafura, kasneje pa so se mu pri nastopih v živo pridružili še člani skupine Optimisti, kar je bila za slovensko rap sceno po mileniju novost.

Hkrati je istega leta izšel Trkajev album *Rapostol*, ki deluje kot hommage zlati dobi slovenske popevke, saj lahko nekdanje zelo popularne skladbe zasledimo tako v glasbenih podlagah kakor v besedilih. Tako je na primer v komadu Ljubljankanke mogoče slišati »sample« in refren istoimenske uspešnice Janka Ropreta, v komadu Gvendolina elemente popevke Gvendolina, kdo je bil skupine Srce, komad Trolejbus pa vsebuje glasbo iz pesmi Ne vozi se s trolejbusom pevke Majde Sepe. Ob tem je Trkaj naslove zimzelenih hitov in imena njihovih izvajalcev vkomponiral v neuradno himno maturantske parade 2008, tj. komad Pleš.

8.2.3 Intertekstualnost na ravni glasbenih videospotov

Intertekstualnost se na ravni videospotov kaže kot prevzemanje kadrov, posnemanje koreografije, oblačenja, imitacije gibov, gestike, mimike itd.

Vauks npr. v dissu z naslovom TNT (2012) uporabi podobne očesne leče, kot jih nosi v videospotu za komad Sag my pants (2010) ameriški avtor Hopsin, v videospotu Nisem vzor (2012) pa posnema Hopsinovo idejo za videospot Kill her (2010), ki se že navezuje na ameriški psihološki triler *Žaga* (angl. Saw), v katerem morajo ugrabljeni »grešni« ljudje žrtvovati del svojega telesa, da se rešijo pred smrtjo. Oba avtorja sta ugrabljena in oba nagovori glas, ki v filmu izvirno pripada morilcu z imenom Jigsaw. Razlika se pokaže v tem, da je pri Hopsinu v prostoru prisotna tudi televizija, na kateri se med predajanjem navodil, kaj mora ugrabljeni storiti, da si reši življenje, prikaže morilčeva maska, hkrati je glas v skladu s filmom nekoliko računalniško predelan, medtem ko se pri Vauksu pojavi samo glas, in sicer v slovenskem jeziku brez toliko različnih filtrov za distorzijo vokala. Oba avtorja na koncu preživita, kar se v filmu ne zgodi pogosto. Še en primer Vauksove uporabe intertekstualnosti v razmerju do Hopsina je najti v videospotu Zato se čuvaj (feat. Gloria, 2013), kjer podobno kot ameriški avtor v videospotu Ill mind of Hopsin 6 (2013) najprej pride v bolnišnico na

obisk k svojemu prijatelju. Ta je pri Hopsinu pristal v komi zaradi prekomernega zaužitja droge (angl. overdose), pri Vauksu pa zaradi prometne nesreče. Na besedilni ravni se oba avtorja spominjata preteklosti in obžalujeta, da takrat, ko sta imela možnost, nista storila česa drugače, kar bi spremenilo prijateljevo usodo, ob tem pa oba omenjata še mater hospitaliziranega prijatelja, ki po dogodkih najbolj trpi. Podobni so tudi kadri, kjer avtorja retrospektivno opisujeta predhodno dogajanje, zabavo in druženje s prijateljem, hkrati pa je v obeh primerih retrospektivno prikazana tudi sama nesreča; pri Hopsinu gre za prekomerno zaužitje droge v domačem okolju, pri Vauksu pa za prometno nesrečo med motoristom in voznikom osebnega avtomobila na lokalni cesti.

Slovenska ulična pesnica Nushy v videospotu *Wanna be my cowboy* (2014) uporabi aluzijo na vesterne in nastopi v vlogi indijanke, ki pride v pivnico, polno kavbojev.

V videospotu *Raprazent* (Katana feat. Trkaj, 2008) se na začetku pojavi uvodna špica fikcijske televizijske hiše SINN – kar aludira na ameriško televizijsko hišo CNN – v kateri se v vlogi novinarja pojavi Trkaj, Katana pa prevzame vlogo znane raperke. Pri 15 sekundah nastopi kader, ki spominja na plesne kadre srednješolk v videospotu *Baby one more time* ameriške pop pevke Britney Spears (1999), in se kasneje še nekajkrat nadaljuje.

Skupina Tekochee Kru v videospotu za parodijo *Se vozim* (2014) uporabi kostume superjunakov, kot so Batman in Robin, Spiderman ter Superman. Vsi liki so karikirani, tako da je Batman predstavljen kot kadilec in pijanec, ki je sredi ceste zapustil avto, da so ga brez večjih naporov odpeljali člani skupine, Robin, medtem ko čaka na Batmana, urinira po bližnjem drevesu, Spiderman je zalezovalec, ki opreza za ljudmi, Superman pa s steklenico penine čaka na Robina in Batmana. Na koncu videospota se vsi štirje skupaj odpeljejo v neznano.

Parodije Supermana se je lotil tudi blejski avtor Svenson v videospotu *Blejski Supermen* (2015), kjer je superjunaka najprej lokaliziral, nato karikiriral, tako da ljudem raje nagaja, kot da bi jim pomagal. Tak primer se zgodi npr. pri dveh minutah in trinajstih sekundah, ko Supermen porine moškega, ki stoji ob robu Blejskega jezera, v vodo ter se nato pri dveh minutah in sedemnajstih sekundah obrne stran in odide. Pri treh minutah in sedemnajstih sekundah se Supermen sprehodi do jezera, vidi, kako se moški, ki ga je prej porinil v vodo, utaplja ter mu maha, naj ga reši, a se junak pri treh minutah in dvajsetih sekundah utapljačemu zgolj nasmehne, mu pomaha in odide dalje. Moški se počasi potaplja in pri tem Blejskemu Supermenu kaže iztegnjeni srednji prst. Videospot temelji tudi na stripovski zgradbi, kar pomeni, da se pojavlja grafični okvir z besedilom, kot ga poznamo pri stripih, kamor sta namesto ilustracije vstavljena fotografija ali video posnetek. Celotna ideja močno

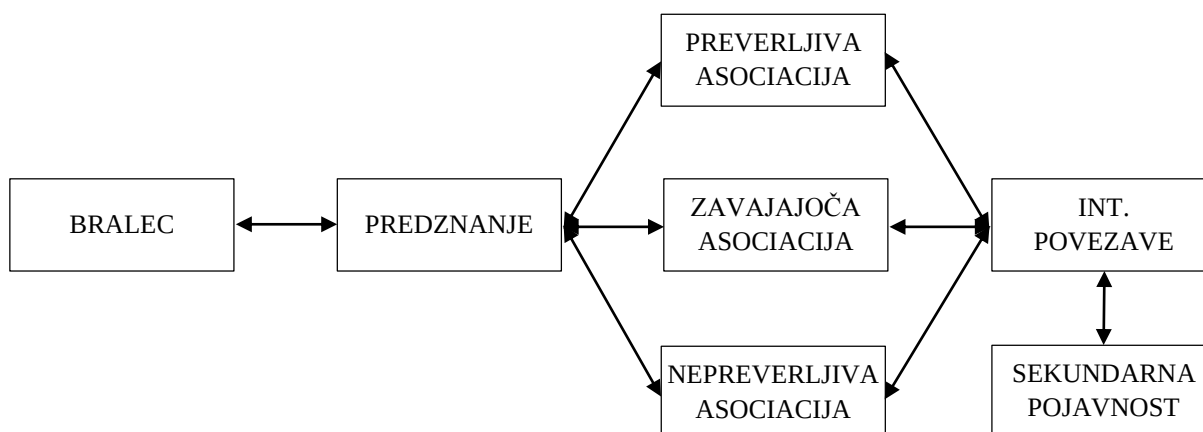
spominja na videospot ameriškega avtorja Eminema za komad Without me (2009), v katerem Eminem med drugim⁸⁹ nastopi v vlogi karikiranega Robina. Prav tako kot pri Svensonu se že pri Eminemu pojavlja stripovska grafika z besedilom in fotografijami ter video posnetki, ki nadomeščajo tradicionalne stripovske ilustracije. Zanimiv je tudi videospot za Trkajev komad Pleš (2013), ki s stripizacijo⁹⁰ in simbolizacijo barv spominja na ameriški film *Sin city* (2005).

8.3 Asociacijska mreža

Asociacijska mreža je del komunikacijskega modela avtor : besedilo/komad/videospot : bralec/poslušalec/gledalec.



O asociacijski mreži govorimo šele na ravni sprejemnika (bralec, poslušalec, gledalec), saj sta osnovna elementa asociacijske mreže (predznanje in asociacija) odvisna ravno od njega.



Bralec v asociacijsko mrežo stopa s predznanjem, ki v stiku z določeno strukturo v besedilu sproži asociacijo, ta pa omogoči zaznavo intertekstualnih povezav s sekundarno pojavnostjo, ki je lahko vizualna ali zvočna (besedilo, komad, videospot). Točnost asociacije je odvisna od kakovosti bralčevega predznanja, saj se v skladu z njim oblikuje drugi del asociacijske mreže. Na podlagi tega govorimo o treh tipih asociacije: preverljiva asociacija, zavajajoča asociacija in nepreverljiva asociacija.

⁸⁹ Eminem v omenjenem videospotu uporabi parodično imitacijo, s katero upodobi Osamo bin Ladna, Elvisa Presleya in mnoge druge like.

⁹⁰ Stripizacija je postopek, ko v neko nestripovsko strukturo vnašamo elemente stripa.

Asociacija je preverljiva, če se jo lahko preveri v asociirani pojavnosti, tj. sekundarni pojavnosti, ki se nahaja na koncu asociacijske mreže. Ugotovitev, ali je asociacija pravilna ali napačna, je povezana z dobro izkoriščenim kakovostnim predznanjem.

Asociacija je zavajajoča, če kaže na neko navezavo s sekundarno pojavnostjo, za katero se izkaže, da je le navidezna. Pri tem gre za izkoriščeno bralsko predznanje, ki pa je zavedeno s strani avtorja. Take so na primer povezave z besednimi igrami, metaforami itd.

Asociacija je nepreverljiva, če temelji na napačnem ali pomanjkljivem predznanju. V tem primeru bralec ni zmožen priti do prave razrešitve povezovalnega vprašanja.⁹¹

8.3.1 Aplikacija asociacijske mreže na primere slovenske ulične poezije

Zdi se, da je izmed intertekstualnih elementov asociaciji najbližja aluzija. Juvan pravi, da »[p]ri aludiranju ostaja skrita vsebina govornega segmenta zamolčana, ni neposredno imenovana ali opisana, vendar pa v besedilu neki izraz ali strukturni vzorec nanjo namiguje, sugerira njeno denotacijo in konotacijo« (2000: 30). To je razlog, da je najbolj ilustrativna aplikacija asociacijske mreže na primere aluzije.

PREVERLJIVA ASOCIACIJA	ZAVAJAJOČA ASOCIACIJA	NEPREVERLJIVA ASOCIACIJA
»Dvignem majk k Mojzes, dirigiram tej poplavi« (Trkaj 2016)	»priznam sam da je bla huda zima, / Nuklearna, pa ga zdele čilam« (Nany 2013b)	»molčal smo najstrašnejši molk, ko smo jim vse to pustil!« (Nikolovski 2013: 1)

Pri Trkajevem primeru gre za preverljivo asociacijo, ker upovedena vsebina asociira na zgodbo o Mojzesu, objavljeno v *Svetem pismu*, kjer lahko preverimo povezavo med predlogo in končnim besedilom. Tako kot je Mojzes z božjo pomočjo razmaknil vodo, da so Izraelci po suhem prečkali morje, Trkaj z mikrofonom v roki zapoveduje množici mladih in nadebudnih uličnih pesnikov ter med njimi ustvarja varen prehod za tiste z več talenta. Pri tem je pomembna še povezava z avtorjevo biografijo. Trkaj je namreč leta 2011 na ljubljanski Teološki fakulteti zaključil študij teologije, kar mu še bolj približa Mojzesu.

Drugi primer je primer zavajajoče asociacije. Posameznik, ki ima določeno znanje o ulični poeziji in je hkrati seznanjen tudi s sprotno produkcijo le-te, bo slutil možno povezavo s komadom Hibernacija, »veš, un občutk, ko ga čilaš na ležalniku« (Drill 2013: 9) in albumom *Nuklearna zima*, vendar zaradi avtoričinega zavajanja s spremenjenim kontekstom slutnja ne

⁹¹ Povezovalno vprašanje je vprašanje o tem, kaj na ravni intertekstualnosti med seboj povezuje dve različni deli.

more preiti v gotovost. Zima je bila morda resnično huda, pridevnik »Nuklearna« pa zaradi ustaljene rabe z veliko začetnico kot prvo povezavo sproži asociacijo na Nuklearno elektrarno Krško. Besedilno okolje je torej tisto, ki zavede posameznika pri dokončni razrešitvi povezovalnega vprašanja.

Citirani verz Nikolovskega predstavlja nepreverljivo asociacijo, saj preko njega ni mogoče priti do preverljive predloge. Ta namreč aludira na dve stvari:

- 1) ustvarjalno odločitev Otona Župančiča iz leta 1941, ko je v protest nemški okupaciji Ljubljane napisal pesem Veš, poet, svoj dolg in s tem pozval h kulturnemu molku, ki ga je za nekaj let sprejel tudi sam;
- 2) Kajuhovo pesem Poetom, kjer Kajuhovo neposredno obsodbo molčečih pevcev Nikolovski nadgradi s perspektive povojnega časa in skozi retrospektivo posredno obsodi takratni molk.

Obe predlogi sta možni, saj avtor v besedilu za komad Partizan omeni tako naslov Župančičeve pesmi, kot poimensko pesnika Kajuha. Poleg tega Nikolovski v besedilu uporabi citate iz omenjene Župančičeve pesmi in več Kajuhovih pesmi. V primeru, ko ima bralec na voljo več možnih predlog, ne more priti do preverljive asociacije, saj sta obe asociaciji enako mogoči. Zato gre v predstavljenem verzu za nepreverljivo asociacijo, ki je posledica pomanjkljivega predznanja, vezanega na avtorjevo ustvarjalno izbiro.

9.0 Sinteza

V okviru magistrskega dela *Teorija slovenske ulične poezije in družbeni kontekst*, katerega širši cilj je natančneje opredeliti (slovensko) ulično poezijo ter nadaljevati z njenim umeščanjem v literarno vedo, sem v uvodu oblikoval osem hipotez, ki so mi služile kot raziskovalna vprašanja, na katera sem v svoji raziskavi skušal najti odgovore. V sintezi bom najprej preveril hipoteze ter jih s pomočjo v raziskavi pridobljenih podatkov ovrgel, potrdil ali dopolnil v zaključene znanstveno preverljive trditve, nato pa bom v obliki razpredelnice razvrstil še temeljne točke spolne diferenciacije avtorjev in avtoric slovenske ulične poezije.

9.1 Hipoteze

Moja prva, nekoliko splošnejša, hipoteza je bila, da se med spoloma pojavljajo razlike znotraj širših področij slovenske ulične poezije, kot so: spol kot tak, tvorjenje sekundarnih/umetniških imen, vpliv spleta, intertekstualnost ter slovar in slovnica. Hipotezo lahko v celoti potrdim, saj se moški in ženske razlikujejo tako po definiciji biološkega, družbenega kakor psihološkega spola; oboji tvorijo svoja sekundarna/umetniška imena v skladu s svojima spoloma;⁹² na avtorje slovenske ulične poezije splet vpliva močneje kot na avtorice, za kar bi lahko iskali vzrok v manjšem številu slovenskih uličnih pesnic; avtorji slovenske ulične poezije uporabljajo več različnih elementov intertekstualnosti (npr. tradicionalna apoftegma, citat, aluzija, prevod, kontrafaktura, travestija) kakor slovenske ulične pesnice (npr. citat, aluzija), hkrati pa je pri njih intertekstualnost pogostejša; na ravni slovarja in slovnice so določene jezikovne paradigme značilnejše za avtorje (npr. tvorjenje klasičnih pomanjševalnic z namenom zasmehovanja), spet druge za avtorice (npr. tvorjenje klasičnih pomanjševalnic kot ljubkovalnic).

Druga hipoteza je bila, da se v besedilih slovenske ulične poezije odraža družbeni spol avtorjev in avtoric. Hipotezo lahko v celoti potrdim med drugim na podlagi obeh primerov narativnega opisa zabave, prikazanih stereotipov (npr. ženske se posvečajo videzu, moški avtomobilom; ženske so bolj odločne kot moški), inverznega stereotipa (ženske manj zapletajo stvari kot moški) in prisotnosti feminizma ter maskulizma.

Moja tretja hipoteza se je povezovala z drugo, in sicer je predpostavljala, da ulični pesniki in ulične pesnice v svojih besedilih izražajo feministične in maskulistične ideje. Hipotezo lahko v celoti potrdim, saj se v besedilih ulične poezije pojavljata tako feminzem (tudi

⁹² Mišljena sta tako biološki, kakor tudi družbeni spol.

radikalni feminizem in ženski avtoseksizem) kot maskulizem (tudi mizoginija, mizoginija s posmehom ženskam ter kritika mizoginije).

Četrta hipoteza je temeljila na tezi, da si avtorji izbirajo drugačna sekundarna/umetniška imena kot avtorice. Hipotezo lahko potrdim le deloma, saj se razlike najpogosteje pokažejo v nazivih kot delih sekundarnih/umetniških imen (npr. *queen* : *king*), medtem ko je drugi del sekundarnega/umetniškega imena lahko tvorjen različno (prevzemanje osebnih lastnih imen) ali enako (prevzemanje družinskih imen). Hkrati se večina avtoric in avtorjev kljub dihotomiji emcee (MC) in femcee (FMC) še vedno odloča za skupno rabo primarnega naziva emcee.

Peta hipoteza je temeljila na predvidevanju, da se avtorice v slovarju in slovnici manj odklanjajo od norme slovenskega knjižnega jezika kakor avtorji. Hipotezo lahko v celoti zavrnem, saj tako avtorji kot avtorice slovenske ulične poezije nadomeščajo mestnik z dajalnikom ter v nikalnih stavkih zamenjujejo roditeljski s tožilnikom. Hkrati se pri obojih pojavljajo še dodatne posebnosti sklanjanja, med katerimi so ene značilnejše za avtorje (npr. raba tožilnika namesto roditeljskega v trdnem stavku; nadomeščanje roditeljskega z imenovalnikom, tožilnika z imenovalnikom, tožilnika z mestnikom), druge pa za avtorice (npr. nadomeščanje roditeljskega z mestnikom in mestnika s tožilnikom). Oboji v diskurzu uporabljajo vulgarizme, pri čemer je pri avtorjih povprečno število vulgarizmov na posamezni komad obravnavanega korpusa uličnih pesnikov 3,919, pri avtoricah pa je povprečno število vulgarizmov na posamezni komad obravnavanega korpusa uličnih pesnic 1,526.

Šesta hipoteza je bila, da obstaja manjša verjetnost integracije spleta v slovensko ulično poezijo avtoric kakor avtorjev. Hipotezo lahko v celoti potrdim. Eden izmed razlogov je v tem, da je avtoric precej manj kot avtorjev. Tako avtorji kot avtorice preko navezav na splet izražajo družbeno kritiko, vendar je za avtorje značilnejša širša (tj. kritika družbe kot celote), za avtorice pa ožja družbena kritika (tj. kritika posameznika kot družbenega bitja). Poleg tega splet na besedila slovenskih uličnih pesnikov vpliva do te mere, da predstavlja temeljno in osrednjo temo, pri čemer govorimo o spletizaciji motivno-tematskega okvira, medtem ko se pri avtoricah splet pojavlja kot ena izmed več realiziranih tem.

Sedma hipoteza je temeljila na predpostavki, da avtorice v okviru intertekstualnosti uporabljajo manj citatov oziroma izhajajo iz bolj zakritih oblik, npr. aluzije, kot avtorji. Hipotezo lahko deloma potrdim. Kljub temu da je v besedilih obravnavanega korpusa avtoric mogoče najti več drugih intertekstualnih elementov (npr. aluzija) kot citatov, je manjša prisotnost citatov pogojena s številom avtoric, ki je manjše od števila avtorjev, in posledično s številom obravnavanih besedilnih enot.

Osma hipoteza je bila, da se na ravni videospotov pri avtoricah slovenske ulične poezije pojavlja manj intertekstualnih povezav kot pri avtorjih. Hipotezo lahko v celoti potrdim, vendar je končna trditev pogojena z manjšim številom avtoric kot avtorjev, ki so posneli videospote.

9.2 Razvrstitev temeljnih točk spolne diferenciacije znotraj slovenske ulične poezije

V poglavjih: Točke spolne diferenciacije avtorjev in avtoric ulične poezije, Lingvistične analize v slovenski ulični poeziji, Afirmacija spleta v ulični poeziji ter Elementi intertekstualnosti v (slovenski) ulični poeziji sem obravnaval nekatera izmed temeljnih vprašanj pri diferenciaciji avtorjev in avtoric slovenske ulične poezije, ki jih bom na tem mestu razvrstil po točkah. Sledi razpredelnica, kjer bo en stolpec prikazoval razlike, drugi pa podobnosti med slovenskimi uličnimi pesniki in pesnicami.

ŠT.	RAZLIKE	ŠT.	PODOBNOSTI
1.	Narativni opis zabave.	1.	Pojav: - feminizma in radikalnega feminizma, - maskulizma in mizoginije, - avtoseksizma: • avtor: »in ne sede mi, k premagajo me čustva / sam preveč si luščna, pa sm zvest kokr kuža« (Salle 2011), • avtorica: »všeč mi je, ko me sprehajaš kt fakini' psa [...] kje so moji keksi, jedla bi jih ful« (Nany 2009)).
2.	Stereotipi: - ženske se posvečajo videzu, moški avtomobilom; - ženske so bolj odločne kot moški; - ženskam je pomembna romantika, ki pripelje do erotičnega odnosa, moškim pa večja neposrednost; - ženske v središče postavljajo ljubezen, moški pa spolni odnos z žensko, nasilje in zabavo z moško družbo; - ženska je tista, ki kuha, pere in hodi v	2.	Uporaba oznak, ki naslovniku odvzamejo spoštovanje in čast ter ga degradirajo do stopnje predmeta oz. spolnega objekta: - avtor: »take pičke, kot si ti, se pofukajo in grejo / cipa goniš se okol kot psica, ko si ulita, / v tem je finta, da si prasica in da nimaš tipa« (Delicti 2003), - avtorica: »Moška pička dissa vse po vrsti« (Ludatasha 2003)). Gre za dejavnost (uporabljanje oznak) in postopek odvzema spoštovanja in časti ter

	fitnes, da bi izgubila telesno maščobo, torej daje, moški pa pridobiva npr. energijo, čisto perilo, mišično maso.		degradacijo do stopnje predmeta oziroma spolnega objekta, ki sta sicer sestavna dela dissov.
3.	Inverzni stereotip: - ženske manj zapletajo stvari kot moški.	3.	Kritika mizoginije in zasmehovanja žensk: - avtor: »Založbi dol visi če glasbeniki propadejo; / s pravo striptizeto majo vedno poln stadion.« (N'toko 2003: 5) - avtorica: »in noben ne ve kaj delaš z njo, ker nikol ni zuni / ker noben ne sme je vidt, noben ne sme je slišat [...] Ona je kurba ker je s takim kot si ti / ne bi bla pizda in pička brez takih kot si ti« (Nany 2011b).
4.	Različen naziv kot del sekundarnega/umetniškega imena: - avtorice imajo primarni naziv femcee (FMC), avtorji emcee (MC), čeprav je v večinski rabi za oboje še vedno naziv emcee; - avtorice pogosto uporabljajo drugačne sekundarne nazive (npr. <i>queen</i> , <i>princess</i> , <i>Ms./Miss/Missy</i> , <i>Lady</i>) kot avtorji (npr. <i>king</i> , <i>prince</i> , <i>Mr.</i> , <i>Lord</i> , <i>Sir</i> , <i>knez</i>).	4.	Uporaba primarnega naziva emcee (MC) kot dela sekundarnega/umetniškega imena: - avtor: Kosta MC, - avtorica: MC Lelly.
5.	Tvorjenje sekundarnega/umetniškega imena z uporabo osebnega lastnega imena: - sekundarno/umetniško ime avtorjev temelji na moškem osebnem lastnem imenu (npr. Mirko < Mirko Vorkapić), - sekundarno/umetniško ime avtoric temelji na ženskem osebnem lastnem imenu (npr. Žana < Žana Zupančič).	5.	Tvorba sekundarnega/umetniškega imena iz osebnega lastnega imena: - avtor: Zlatko < Zlatan Čordić; - avtorica: Polly < Polona Kumelj.
6.	Nekatere jezikovne pojavitve slovenske ulične poezije so značilnejše za avtorje,	6.	Nekatere jezikovne pojavitve so značilne tako za avtorje kot za avtorice:

	spet druge za avtorice, pri čemer ne velja pravilo, da se pri nasprotnem spolu nikoli ne pojavijo. Avtorji: - nadomeščanje roditelja s tožilnikom v trditeljskem stavku; - nadomeščanje roditelja z imenovalnikom, - nadomeščanje tožilnika z imenovalnikom, - nadomeščanje tožilnika z mestnikom; - tvorjenje klasičnih pomanjševalnic z namenom zasmehovanja; - tvorjenje slengovskih pomanjševalnic). Avtorice: - nadomeščanje orodnika z mestnikom, - nadomeščanje mestnika s tožilnikom; - tvorjenje klasičnih pomanjševalnic kot ljubkovalnic.		- nadomeščanje roditelja s tožilnikom v nikalnih stavkih, - nadomeščanje mestnika z dajalnikom, pri čemer postopek ni geografsko omejen; - napake pri sklanjanju; - tvorjenje klasičnih pomanjševalnic; - izjema pri tvorjenju slengovskih pomanjševalnic, ki se pojavi pri avtorjih in avtoricah, je beseda »fakič«; - uporaba nasprotij; - uporaba vulgarizmov.
7.	Najpogostejši vulgarizmi: - avtorji: pička, fuck (tudi fak), fukniti, pizda in sranje, - avtorice: sranje, pička, zajebati, spizditi in jebati.	7.	Skupna glavna intertekstualna elementa: - citat, - aluzija.
8.	Splet bolj vpliva na avtorje kot na avtorice. Eden izmed razlogov je v tem, da je avtoric precej manj kot avtorjev.	8.	Skupna področja intertekstualnosti: - besedila, - glasba, - videospoti.
9.	Uporaba družbene kritike v povezavi s spletom v besedilih ulične poezije: - več širše družbene kritike (avtorji), - več ožje družbene kritike (avtorice).	9.	/

10.	Uličnim pesnikom splet predstavlja tudi osrednjo temo v besedilih, medtem ko je uličnim pesnicam ne.	10.	/
11.	Slovenski ulični pesniki uporabljajo bolj pestro izbiro intertekstualnih elementov (npr. tradicionalna apoftegma, citat, aluzija, prevod, kontrafaktura, travestija) kakor slovenske ulične pesnice (npr. citat, aluzija).	11.	/

10.0 Povzetek

Ulična poezija je dolgo časa asociirala zgolj z glasbeno umetnostjo in je javnosti bolj znana pod zvrstnim imenom rap, ki kot kratica pomeni »Rhythm and Poetry« (slov. ritem in poezija) ali »Rhythmically Accentuated Poetry« (slov. ritmično poudarjena poezija). Utemeljitev rabe besedne zveze ulična poezija znotraj literarne vede poleg razvezane kratične oblike temelji še na pomenu obeh sestavin, pri čemer se ulica pomensko veže z, v mestu načrtno speljano, potjo s pločnikom, poezija pa s tistim historičnim pomenom starogrškega izraza »póiesis«, ki je predstavljal pesniško umetnost, povezano z glasbo in plesom, kar se še danes kaže v uglasbitvah tradicionalne poezije.

Razlika med pojmi: ulična, poulična in urbana poezija je v njihovi konotaciji in dejanski rabi. Medtem ko je besedna zveza urbana poezija že dalj časa v rabi za tisto obliko tradicionalne poezije, ki vsebuje elemente urbanega okolja, ima besedna zveza poulična poezija negativno konotacijsko vrednost, saj čutimo tvorbo kot analogijo s tvorbo besedne zveze poulično dekle (pocestnica/vlačuga/prostitutka). Zaradi tega se je za rap že pred časom pojavil sinonim ulična poezija, ki je utemeljen tudi z dejansko rabo v besedilih slovenskih uličnih pesnikov.

Novost v teoriji ulične poezije je delitev na ožjo in širšo opredelitev, pri čemer ožja ulično poezijo razume zgolj kot zapisano besedilo, izolirano od glasbenega konteksta, za kar se je v anglosaškem svetu oblikoval izraz »raps«, ki ima ustreznico v »rap lyrics« (slov. rap besedila), širša pa ulično poezijo razume kot sklop poezije in glasbe, besedila in glasbene podlage, govora in instrumentalne spremljave, kjer prihaja do medumetnostnega povezovanja, ki temelji na vzajemnem odnosu poezija : glasba. Ob tem širša opredelitev ulične poezije upošteva tudi performative, persono, glasovno interpretacijo in modo.

Da sploh lahko govorimo o teoriji ulične poezije, je ključnega pomena nastanek kulture hip-hopa v Ameriki v 70. letih 20. stoletja, ko je Afrika Bombataa ustanovil skupino Zulu Nation in poskrbel, da so fizično nasilje nadomestili glasba, ples in besedila. To je bila ena izmed pomembnejših prelomnic v zgodovini gibanj temnopoltih za svobodo in enakopravnost, saj so lahko temnopolti o svojem položaju znotraj družbe javno spregovorili širši množici. Ne povsem identična, pač pa podobna situacija zaznamuje slovensko ulično poezijo. V obdobju po drugi svetovni vojni so se začela migracijska gibanja, ki so pomembno vplivala na etnično strukturo prebivalstva v Sloveniji, kamor so se v skladu s potrebami dela priseljevali pripadniki držav bivše Jugoslavije. Kot se je v Ameriki proti temnopoltim oblikovala radikalna skupina Ku Klux Klan, se je v Sloveniji pojavilo skinheadovsko gibanje,

ki je proti priseljencem nastopilo sovražno in agresivno. Ti so možnost za enakopravnost, tako kot temnopolti v Ameriki, videli v ulični poeziji. Tako smo leta 1994 dobili prva slovenska rap albuma *Včasih smučam hit* (KoširRapTeam) in *Leva scena* (Ali En), pri čemer je bil namen prvega predvsem promocija alpskega smučanja, medtem ko je bil Ali Enov (Ali Džafić) album družbeno usmerjen, ustvarjen po tradiciji s predhodnimi ameriškimi projekti.

Statistični podatki o številu avtorjev kažejo, da se z ulično poezijo v svetovnem kontekstu ukvarja več moških kot žensk, a kljub temu vloga žensk ni zanemarljiva. Na področju slovenske ulične poezije lahko že na začetku 80. let zasledimo enega izmed prvih poskusov nepetega govora pri Neci Falk v komadu Banane. Čeprav je po tem zanimanje avtoric za ulično poezijo upadlo, se je v drugi polovici 90. let začejalo prebujati. To je razlog, da je smotrno na podlagi dihotomije spola pokazati razlike in podobnosti med uličnimi pesniki in pesnicami na različnih področjih.

Spolne vloge, ki so v določeni meri sprejete z družbenimi konvencijami, se v besedilih (slovenske) ulične poezije kažejo na ravni besed, stavkov in motivno-tematskega okvira. Kljub temu da precej spolnih vlog zaide v stereotipizacijo (npr. šminkajo se le ženske, moški ne smejo jokati in pretirano izražati čustev), so nekatere nesporno določene (npr. ženske pri menstruaciji uporabljajo tampone in/ali higienske vložke). Čeprav sta feminizem in maskulizem v ulični poeziji pogosta, pa nikakor nista sistemsko predpostavljena, saj obstajajo primeri, ki predstavljajo njuno kritiko (Nany: Taki kot si ti; N'toko: Seks v mestu), in primeri, ki kažejo na nadspolsko razsežnost npr. ljubezni (Sajsi MC: Antifa kučke, Trkaj: Klobuk dol).

Na jezikovni ravni se razlike med biološkima spoloma pokažejo že v okviru izbire protetičnih nazivov kot dela sekundarnih/odrskih/umetniških imen, kjer so za avtorje značilni nazivi: MC, king, prince, Mr., Big., Dr., Ice, Sir, knez, za avtorice pa: FMC, queen, princess, Ms./Miss/Missy, Lady, Foxy/Foxx, Lil/Lil'/Liil, medtem ko se poudarjalni člen The pojavlja pri obeh bioloških spolih, ter samega tvorjenja sekundarnih/odrskih/umetniških imen, ki lahko temelji na osebnem lastnem imenu, na kombinaciji osebnega lastnega imena in družinskega imena ali samo na družinskem imenu.

S stališča norme slovenskega knjižnega jezika tako pri avtorjih kot tudi pri avtoricah najdemo sklonske odklone, ki so lahko ali napake ali posebnosti jezika slovenske ulične poezije, namreč pogosto se zgodi, da sklonski odkloni nastopijo na koncu posameznega verza in s prejšnjim ali naslednjim verzom tvorijo rimo/asonanco.

Kljub temu da se pomanjševalnice pogosto uporabljajo v otroških pesmicah, medtem ko za poezijo za odrasle niso tako značilne, se znotraj ulične poezije pojavljajo kot sredstvo za poudarjanje, rimanje, asoniranje, zasmehovanje, ljubkovanje in slengiziranje. Na podlagi tega

pomanjševalnice delimo na klasične, ki se pojavljajo pri obeh bioloških spolih, razlika je velikokrat prisotna v njihovi funkciji, in slengovske, ki jih uporabljajo večinoma avtorji, izjema je izpeljanka fakič, ki jo uporabljajo tudi avtorice. Nasprotja v ulični poeziji nastopijo kot vzbujevalci pozornosti ali besedne igre. Najpogostejša tipološko razdelimo na vulgarizirana, tradicionalna, slengizirana in sinonimna nasprotja. Ta se razlikujejo glede na sporočevalčev namen, pojavljajo pa se pri obeh bioloških spolih.

Ulična poezija temelji na neevfemistični leksiki. Čeprav tako avtorji kot avtorice v svojih besedilih uporabljajo vulgarizme, je analiza izbranega korpusa besedil pokazala razlike na ravni najpogostejše rabljenih vulgarizmov, kjer je pri avtorjih najpogostejši vulgarizem »pička«, pri avtoricah pa »sranje«.

Odkar je splet pri mnogo ljudeh prišel v vsakodnevno rabo, se njegov vpliv pozna tudi v besedilih uličnih pesnikov in pesnic. Ti v skladu s smernicami živega jezika modernizirajo svoj slovar (npr. kratični sistem: RTM, BRB, OMG, BFF idr.) ter aktualizirajo upovedane vsebine z elementi, ki jih prinaša spletno okolje (npr. sklicevanja na priljubljena socialna omrežja, kot so: Facebook, Twitter, Instagram, MySpace in YouTube). Zdi se, da je vpliv spleta večji v Ameriki kot v Sloveniji, saj je to prostor, kjer dnevno nastajajo novi, s spletom povezani, projekti. Hkrati se vpliv spleta v večji meri ter z bolj raznolikimi primarnimi in osrednjimi temami kaže pri avtorjih, za kar je eden izmed pomembnejših statističnih razlogov v manjšem številu avtoric.

Pomemben vpliv na ulično poezijo ima tudi intertekstualnost. V analiziranih besedilih lahko zasledimo več intertekstualnih elementov, kot so: apoftegma, prevod, aluzivni citatno-parafrazni naslov, kontrafaktura, travestija, citat in aluzija. Pojavljajo se v ameriškem in slovenskem kontekstu, pri avtorjih in avtoricah, hkrati pa prihaja do intertekstualnih povezav med kuturno različnimi prototeksti in med teksti različnih bioloških spolov.

Inovativen prispevek k teoriji intertekstualnosti je asociacijska mreža, s pomočjo katere bralec/poslušalec ugotavlja preverljive, zavajajoče in nepreverljive asociacije ter si z njihovo pomočjo konstruira (možni) končni pomen obravnavanega besedila.

11.0 Viri in literatura

11.1 Viri

360: Facebook friend.

Aguilera, Christina feat. Mya, Pink, Lil' Kim, 2001: Lady Marmalade. *Moulin Rouge! Music from Baz Luhrmann's Film* (soundtrack). ZDA: Interscope Records, Warner Bros. Records; Avstralija: Festival Records. 2.

Amebis d.o.o., 1993–2005: SSKJ. ASP32 – pregledovalnik podatkovnih zbirk, v1.47.

Amo, 2012: Edigs (boli me).

Amo, 2011: Pismo Božičku. *Low Badžet Krismes Tejp*. Samozaložba. 3.

Amo, 2011: Sneg sneg. *Low Badžet Krismes Tejp*. 6.

Azalea, Iggy feat. YG, 2011: D.R.U.G.S.

Ayllah, 2008: Biznis.

Ayllah, 2009a: Velike cure ne plaču.

Ayllah, 2009b: Čokolada.

Banks, Azealia, 2015: Wallace. *Broke With Expensive Taste*. California: Prospect Park. 6.

Banks, Azealia feat. 77Klash, 2013: P-u-s-s-y.

Beatz, Swizz feat. Lil' Kim, 2002: Gone delirious. *Swizz Beatz Presents G.H.E.T.T.O. Stories*. ZDA: DreamWorks Records, Full Surface Records. 10.

Benét, Eric feat. Nicki Minaj, 2009: Chocolate legs (remix).

Biggie, 1997: Kick in the door. *Life After Death (Disc I)*. New York: Bad Boy Records. 4.

Biggie, 1997: You're nobody till somebody kills you. *Life After Death (Disc II)*. New York: Bad Boy Records. 12.

Biggie, 1994: Who Shot Ya?.

Burke, 2012: Robin. *Skunkcloud vol. 1*. 7.

Burke, 2014: Selfie. *Skunkcloud vol. 3*. Maribor: Wudisban Records. 8.

Burke feat. Emkej, 2012: Srce piše pesem. *Skunkcloud vol. 1*. 5.

Cassie feat. Young Deon, 2009: B.F.F.

Chamillionaire, 2009: Internet Thugs Attack. *Mixtape Messiah 7* (disc 1). Texas: Chamillitary Entertainment. 2.

Chorchyp feat. Anja Baš, 2015: Fitneser. *Pot samuraja*. Ljubljana: Dallas Records. 6.

Ciara, 2010: Basic Instinct (U Got Me). *Basic Instinct*. ZDA: LaFace Records/JIVE Records. 1.

Clan, Wu-Tang feat. Havoc, 2009: Evil deeds. *Wu-Tang Chamber Music*. ZDA: E1 Music/Universal Records. 8.

Cube, Ice, 2008: Cold places. *Raw Footage*. California: Lench Mob Records. 7.

Cube, Ice, 2010: Urbanian. *I Am the West*. California: Lench Mob Records. 5.

Dandrough, 1996: Kuj tak rime. *Ko pride Bog*. Slovenija: Conan. 4.

Dandrough, 1996: Zrcalce, zrcalce. *Ko pride Bog*. Slovenija: Conan. 3.

David feat. Murat, 2015: Pejt vn.

Deep, Mobb, 1995: Shook ones pt. II. *The Infamous*; New York: Loud Records, RCA Records. 15.

Delicti, Corpus, 2003: Kurbnhouse.

DMC, Run, 1986: *Raising Hell*. ZDA: Profile/Arista Records.

Doša, 2010: Fuknte sredince v zrak. *Memento mori*. Ljubljana: Datura. 11.

Doša, 2010: Memento mori. *Memento mori*. Ljubljana: Datura. 23.

Doša, 2013: Uspuť.

Doša feat. Semo, 2010: Zakaj je tko. *Memento mori*. Ljubljana: Datura. 4.

Doša feat. Thug Connect, 2010: Gengsta bulšit. *Memento mori*. Ljubljana: Datura. 22.

Dre, Dr. feat. Snoop Dogg, 1992: Nuthin' but a 'G' Thang. *The Chronic*. California: Death Row Records, Interscope Records, Priority Records. 5.

Drill & Burke, 2013: Noterdamski zvonar. *Liquid Smoke*. 1.

Drill feat. Tropki, 2013: Hibernacija. *Nuklearna zima*. 9.

Echob, 2003: Mimo mene. *Furam solo*. 5.

Echob Da Dogg, 2002: Sam proti svetlu. *Zgodbe iz pesjaka*. 5.

Echob Da Dogg, 2002: Ulićni poet. *Zgodbe iz pesjaka*. 6.

Eminem, 2002: *8 mile*. ZDA: Universal Studios and Dreamworks LLC.

Eminem, 2003: Can-I-Bitch. *Straight from the Lab – Mixtape*. ZDA: Universal Music Group. 4.

Eminem feat. Rihanna, 2010: Love the way you lie. *Recovery*. ZDA: Aftermath Entertainment, Interscope Records, Shady Records. 15.

Emkej, 2012: Fertik. *Znajdi se*. 13.

Emkej feat. Ghet, Mrigo, Nipke, Zlatko, Mirko, Doša, Mito, 2011: Šmorn rmx.

En, Ali, 1994: *Leva scena*. Ljubljana: Prodok/Mačji disk.

En, Ali, 1994: *Leva scena*. *Leva scena*. Ljubljana: Založba Prodok/Mačji disk. 1.

En, Ali, 1994: Plestenjak. *Leva scena* (avdiokaseta). Prodok/Mačji disk.

En, Ali, 1994: Stremetzsky. *Leva scena*. Ljubljana: Založba Prodok/Mačji disk. 2.

En, Ali, 1999: Who is the real Kekec?. *Smetana za frende*. Ljubljana: Založba Nika. 3.

Flame feat. Diamone, 2007: MySpace. *Our World: Fallen*. Philadelphia: Cross Movement Records. 4.

Gačič, Siniša, 2002: Režimski hip hop. *Mladina*. Dostop: [http://www.mladina.si/88553/m-
rap/?utm_source=tednik%2F200242%2Fclanek%2Fm-
rap%2F&utm_medium=web&utm_campaign=oldLink](http://www.mladina.si/88553/m-
rap/?utm_source=tednik%2F200242%2Fclanek%2Fm-
rap%2F&utm_medium=web&utm_campaign=oldLink), 15. 2. 2016.

GDM, 2005: Migi prasica.

Ghet, 2012: Z bloka snajper. *Ghetbangarap (Mixtape)*. 1.

Godnjavec – Jizah, Marko, 2012: Osebna korespondenca z Jernejem Kusterletom. *Facebook*.

Godnjavec – Jizah, Marko, 2009: Prerez dela artista znanega pod imenom ALI EN. Dostop: [Http://old.radiostudent.si/article.php?sid=20676](http://old.radiostudent.si/article.php?sid=20676), 20. 12. 2015.

Godnjavec – Jizah, Marko, 2003: Slovenski Hip Hop. Radio Študent. Dostop: [Http://old.radiostudent.si/print.php?sid=1125&lang=slovene](http://old.radiostudent.si/print.php?sid=1125&lang=slovene); 21. 12. 2015.

Hodža feat. Zlatko, 2013: Lahko povlečete vsi.

Hopsin, 2015: Forever Ill. *Pound Syndrome*. Los Angeles: Funk Volume. 2.

Hopsin, 2015: I just can't. *Pound Syndrome*. Los Angeles: Funk Volume. 14.

Hopsin feat. SwizZz, 2015: FV till I die. *Pound Syndrome*. Los Angeles: Funk Volume. 10.

Ice-T feat. Brother Marquis, 1993: 99 Problems. *Home Invasion*. ZDA: Rhyme \$yndicate, Priority Records; VB: EMI Records. 16.

Inštitut za slovenski jezik ZRC SAZU, 2015: *Fran 3.0*. [Http://www.fran.si/](http://www.fran.si/), 16. 10. 2015. Dostop 29. 11. 2015.

Ipavec, Gustav in Jakob Gomilšek: Slovenec sem. Dostop: http://www.hervardi.com/pesmi/slovenec_sem.php, 15. 2. 2016.

Isley Brothers, The feat. Angela Winbush, Lil' Kim, 112, 1996: Float on (Bad Boy remix). *Floatin' On Your Love (Puffy Remixes)*. California: Island Records Inc. A1 (vinyl).

Jay Z, 2003: 99 Problems. *The Black Album*. New York: Roc-A-Fella Records, Def Jam Recordings. 9.

Jay Z, 2009: D.O.A. *The Blueprint III*. ZDA: Roc Nation, Atlantic Records. 3.

Jay Z, 2003: December 4th. *The Black Album*. New York: Roc-A-Fella Records, Def Jam Recordings. 2.

Jay Z, 2003: Moment of clarity. *The Black Album*. New York: Roc-A-Fella Records, Def Jam Recordings. 8.

Jay Z, 2001: The ruler is back. *The Blueprint I*. New York: Roc-A-Fella Records, Def Jam Recordings. 1.

Jay Z feat. DMX, 1998: Money, Cash, Hoes. *Vol. 2... Hard Knock Life*. New York: Roc-A-Fella Records, Def Jam Recordings. 6.

Kartel, Pasji, 1996: Avša. *Pesjansa*. Ljubljana: Nika Records. 5.

Kartel, Pasji, 1996: *Pesjansa*. Ljubljana: Nika Records.

Kartel, Pasji, 1996: Pod pritiskom [videospot]. (Komad je uvrščen na album *Pesjansa*.). Dostop: <https://www.youtube.com/watch?v=EFMUcN1NwxE>; 21. 12. 2015.

Katana, Miss, 2010a: Miss Katana o raperkah. Dostop: <https://www.youtube.com/watch?v=ID-pASAtit8>, 25. 1. 2016.

Katana, Miss, 2010b: Čekiri ta flow. *Estrogen*. Ljubljana. 2.

Katana, Miss, 2010b: Harem. *Estrogen*. Ljubljana. 10.

Katana, Miss, 2010b: Za muca. *Estrogen*. Ljubljana. 4.

Katana, Miss, 2010b: Zuzla. *Estrogen*. Ljubljana. 8.

Katana, Miss feat. Cazzafura, 2010b: Disco freak. *Estrogen*. Ljubljana. 1.

Katana, Miss feat. Trkaj, 2010b: Katana raprazent. *Estrogen*. Ljubljana. 5.

Khalifa, Wiz feat. Snoop Dogg, 2015: No social media.

Kim, Lil', 2014: Identity theft (Nicki Minaj diss).

Kim, Lil' feat. Charlie Wilson, T-Pain, 2009: Download. *US Promo CD*. ZDA: Brookland Media/Federal Distribution/UMG. 5.

Kim, Lil' feat. Mr. Cheeks, 2003: The jump off. *La Bella Mafia*. ZDA: Queen Bee Entertainment, Atlantic Records. 8.

Klemen, Klemen, 2000: Keš pičke. *Trnow stajl*. Ljubljana: Nika Records. 3.

Klemen, Klemen, 2003: Mejn timer. *Hipnoza*. Ljubljana: Nika Records. 12.

Klemen, Klemen, 2003: Slovenija. *Hipnoza*. Ljubljana: Nika Records. 4.

Klemen, Klemen, 2000: Trnow I/The Neralić Story. *Trnow stajl*. Ljubljana: Nika Records. 5.

Klemen, Klemen, 2000: Velik problem. *Trnow stajl*. Ljubljana: Nika Records. 16.

Klemen, Klemen, 2003: Zdravljica. *Hipnoza*. Ljubljana: Nika Records. 8.

Klemen, Klemen feat. Ballau, 2003: Fash back. *Hipnoza*. Ljubljana: Nika Records. 9.

Kosta, 2003: Furam begije. *B.I.Z.* Ljubljana: Nika Records. 2.

KoširRapTeam, 1994: *Včasih smučam hit*. Ljubljana: Nika Records.

Kovič, Kajetan, 1963: Kekčeva pesem. *Srečno Kekec* (film). Ljubljana: VIBA film.

Krof, 2007: Prešeren 21. stoletja.

Krs-One, 2010: Tek nology. *Back to the L.A.B (Lyrical Ass Beating) EP*. ZDA: Digital Records. 6.

Kru, Da, 2012: Moj frend iz Nizozemske.

Kru, Tekochee, 2014: Se vozim. *Sabljasti tiger*. Samozaložba. 3.

Kru, Tekochee, 2007: The Great Wok!. *Adijo stari, kaki scenarij*. Maribor: JernaStyle Rec. 2.

Kurto A.J., 2012: RE: K.O.

Lamar, Kendrick, 2010: Look out for detox.

Lars, MC, 2005: Internet relationship. *The Graduate*. ZDA: Horris Records/Nettwerk Music Group. 10.

Leah, Liil, 2012: Karte na mizo. *Sanatorium*. 17.

Lelly, MC, 2009: Ker.

Lelly, MC, 2008: Mažy.

Leshurr, Lady, 2014a: Chase the dream. *Lil Bit of Lesh* (Mixtape). 2.

Leshurr, Lady, 2014a: F64. *Lil Bit of Lesh* (Mixtape). 6.

Leshurr, Lady, 2015: Queen's speech 5.

Leshurr, Lady feat. Shystie, Amplify Dot, 2014b: Don't waste my time (female remix).

Ludacris, 2015: Beast mode. *Ludaversal*. New York: Def Jam Recordings. 5.

Ludatasha, 2003: Celjan diss.

Luks feat. Mito, Emkej, Mirko, Trkaj, Ghet, Mrigo, Doša, 2013: Več.

M.I.A., 2010: Marsha/Britney. *Vicki Leekx* (Mixtape). 14.

Mane, Gucci feat. Lil' Kim, Ludacris, 2007: Freaky Gurl (remix). *Back to the Trap House*. ZDA: Atlantic Records. 1.

Marchezzi feat. Palijo, 2010: Uauu Blues.

Menart, Urša, 2010: *Veš, poet, svoj dolg?*. Vest.

Mercedez, Mimi, 2015: Prava dama. *Našminkam se i pravim haos*. Srbija: Bombe devedesetih. 5.

Mercedez, Mimi, 2015: Ne stidi se. *Našminkam se i pravim haos*. Srbija: Bombe devedesetih. 9.

Mill, Meek feat. Ludacris, 2012: Say it to my face. *I Run My City Mixtape*. 15.

Minaj, Nicki, 2011: Do you like it like that.

Minaj, Nicki feat. Drake, Lil Wayne, 2014: Truffle Butter, *The Pinkprint* (iTunes Store standard version). ZDA: Young Money Entertainment, Cash Money Records, Republic Records. 17.

Minaj, Nicki feat. Gucci Mane, Lil' Kim, 2008: Wanna Minaj?. *Sucka Free* (Mixtape). ZDA: Dirty Money Records, Young Money Entertainment. 10.

Minla, sestra feat. sestra Lerdi (Ayllah), 2009: Štikle i 200 eura.

Mirko, 2011: Lubezn za rap. *Borec v meni*. Novo mesto: Samozaložba. 12.

Mirko, 2011: Rdeči trak. *Borec v meni*. Novo mesto: Samozaložba. 8.

Mirko, 2014: Vampir z Grma. *Mesto je mrtvo*. Novo mesto: Samozaložba. 12.

Mladich, 2012: O čem.

Mostiščar, 2011: Moja bivša. *Sej bo*. Samozaložba. 12.

N'toko, 2003: Seks v mestu. *Cesarjeva nova podoba*. Ljubljana: Nika Records. 5.

N'toko, 2005: Slovenec sem. *Dobrodelni koncert ob koncu sveta*. Ljubljana: Nika Records. 10.

Nany: 6 uspavanka za Tio.

Nany, 2011a: Arašidi za ljubezen.

Nany, 2008: Bitch ni vredna naslova (Nina Vidic diss).

Nany, 2009: Die for money.

Nany, 2014: K seb dam.

Nany, 2015č: Merkam Jke.

Nany, 2015a: Milijon je šteng.

Nany, 2013a: Nimaš kej.

Nany, 2015c: Poletje v bundi.

Nany, 2013b: Sanšajn.

Nany, 2011b: Taki kot si ti.

Nany, 2012: Ti sam pel.

Nany, 2015b: Vzela sm ti BMWja.

Nany, 2010a: Za fene.

Nany, 2010b: Zaljubljena v čefurja.

Nany feat. Locky, 2007: Lipra.

Nas, 2012: Daughters. *Life Is Good*. New York: Def Jam Recordings. 5.

Nikolovski, 2013: Partizan. *Partizan*. Ljubljana: Sami norci. 1.

Nikolovski feat. Polly, 2005: Sneguljčica 2. *Vse ob svojem času*. Ljubljana: Menart Records. 9.

Nipke, 2015: Nipke Hollywood. *Nipke*. Ljubljana: Dravle Records. 11.

Nipke, 2015: Se obrnemo stran. *Nipke*. Ljubljana: Dravle Records. 5.

Notorious B.I.G., The feat. Lil' Kim, Puff Daddy, 1999: Notorious B.I.G. *Born Again*. New York: Bad Boy Records. 2.

Nushy, 2011: Js sem tista.

Nushy, 2010: Prepovedana.

Nushy, 2012: Še eno možnost.

Nushy, 2013: The ring around the Rosie.

Onix, 1993: Throw ya gunz. *Bacdafucup*. ZDA: Jam Master Jay Records, Rush Associated Labels. 3.

Palíjo, 2012: Povsod je najlepše.

Polifonija, 2003: V tem stanju. *Prototip*. Ljubljana. 5.

Princip, 2014: Rap je več. *Hardcore*. Velenje: Samozaložba. 12.

Princip feat. M, 2014: Moje rime. *Hardcore*. Velenje: Samozaložba. 9.

Product, Snow Tha, 2013: Doing fine. *Good Nights Bad Mornings 2: The Hangover*. Product ENT. 19.

Product, Snow Tha, 2013: Fuck your phone. *Good Nights Bad Mornings 2: The Hangover*. Product ENT. 18.

Product, Snow Tha, 2011: Unorthodox. *Unorthodox*. Street Science Entertainment/Product ENT. 2.

R-i-P, 2011: fejsbuk.

Radić, 2009: Nazaj na ulce. *Zgodba zase*. Ljubljana: Dravle Records. 13.

Radić, 2009: Zgodba zase. *Zgodba zase*. Ljubljana: Dravle Records. 1.

Rasheeda feat. Shawna, 2009: Juicy like a peach. *Certified Hot Chick*. ZDA: D-Lo/Imperial. 4.

Repnik, Domen, 2002: Koncert skupine terapija - rap večer v klubu Triglav. Dostop: <http://www.zvpl.com/dogodki/napovedi/koncert-skupine-terapija-rap-vecer/>, 25. 1. 2016.

Rick, Slick, 1988: Children's Story. *The Great Adventures of Slick Rick*. ZDA: Def Jam Recordings, Columbia Records, CBS. 3.

Sajsi MC, 2012: Antifa kučke.

Sajsi MC, 2015: Bot.

Salle, Challe, 2011: Midva.

Salle, Challe, Adam Velić, Da Kru, Shorti, Trkaj, 2012: Kensl.

Sassja, 2015: MC. *Taktički praktično*. Zagreb: Menart. 9.

Saw, Lady, 2003: IDC (I don't care). *Live in San Francisco*. California: 2B1 Multimedia, Inc. 17.

Sean, Big feat. Drake, Kanye West, 2015: Blessings. *Dark Sky Paradise*. New York: GOOD Music/Def Jam Recordings. 2.

Sean, Big feat. E-40, 2015: I don't fuck with you. *Dark Sky Paradise*. New York: GOOD Music/Def Jam Recordings. 4.

Smayo, 2013: Naj se neha.

Star, Black, 1998: Children's Story. *Mos Def & Talib Kweli Are Black Star*. ZDA: Rawkus Records, Priority Records, EMI Records, MCA Records, Universal Music Group. 5.

Svegerji feat. KimKat, 2010: Ne vrnem se nazaj.

Svenson, 2014: Blejski suprmén.

Svenson feat. Nany, 2009: Nocoj se vse konča. *Razbiti spomini*. Bled: Samozaložba. 13.

Taylor, Teyana, 2009: Google me. *From a Planet Called Harlem*. Virginia: Star Trak Entertainment. 4.

Terapija feat. Bronxtarz: Premagam velikane.

Tia, 2009: Igra norosti.

Timo feat. Povšo, Mirko, 2014: Gorjanski škrat. *Mam rd*. Samozaložba. 5.

Toxsick, 2012: MC Feget. *Ovce na balkonu*. 8.

Triiiple feat. San, Roberto & Ely, 2010: Brez dlake na jeziku. *Prerod010*. 16.

Trkaj, 2016: Dramilo.

Trkaj, 2007: *Rapostol*. Ljubljana: Nika Records.

Trkaj, 2004: Klobuk dol. *V času enga diha*. Ljubljana: Nika Records. 12.

Trkaj, 2007: Ljubljančanke. *Rapostol*. Ljubljana: Nika Records. 6.

Trkaj, Zlatko, Mirko, Omar Naber, 2008: Ni več tko.

TŠ, 2001: Klemen (ne) gre na Štajersko. *Mladina* (portal). Dostop: [Http://www.mladina.si/87778/m-klemen/?utm_source=tednik%2F200104%2Fclanek%2Fm-klemen%2F&utm_medium=web&utm_campaign=oldLink](http://www.mladina.si/87778/m-klemen/?utm_source=tednik%2F200104%2Fclanek%2Fm-klemen%2F&utm_medium=web&utm_campaign=oldLink), 22. 12. 2015.

Tupac, 1994: Hit 'Em Up.

U-Kan, 2010: Stari dnevi. *Ulični vojak - Mixtape*. 12.

UGK feat. 3-2, 1996: Touched. *Ridin' Dirty*. New York: JIVE Records. 7.

Vili & I.Vanish, 2006: Kdo je tle. *Besede za 800*. Ljubljana: Dravle Records. 3.

Zlatko, 2007: A si ti tud notr padu. *Svet je lep*. Ljubljana: Street13. 3.

Zlatko, 2013: Metropola. *Ogledalo kritikov*. 8.

Zlatko, 2012: Nama Nama. *Plečnikova roža*. Ljubljana: Reflektor Music. 8.

Zlatko, 2012: Princi Fužinci. *Plečnikova roža*. Ljubljana: Reflektor Music. 9.

Zlatko, 2007: Vsi za enga, en za vse. *Svet je lep*. Ljubljana: Street13. 8.

Zlatko feat. Semo, 2007: Pazi kva mi delaš. *Svet je lep*. Ljubljana: Street13. 13.

Zlatko feat. Senidah, 2012: Hvala ti. *Plečnikova roža*. Ljubljana: Reflektor Music. 12.

Zlatko feat. Vlado Kreslin, 2012: Plečnikova roža. *Plečnikova roža*. Ljubljana: Reflektor Music. 7.

Žana, 2008: Rabm te.

Webby, Chris, 2014: Fuck off. *Chemically Imbalanced*. ZDA: Homegrown/E1 Music. 11.

Webby, Chris, 2011: One song.

Webby, Chris, 2010: Raising the bar. *The Underclassmen*. ZDA: Homegrown Music. 5.

Wera feat. Prizn, 2015: Niggahimović.

West, Kanye, 2010: Power. *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*. New York: Roc-A-Fella Records, Def Jam Recordings. 3.

Wudisban, 2013: Wudisbar. *Velebor*. 5.

11.2 Literatura

Aškerc, Anton, 1963: Mejniki. *Izbrane pesmi*. (Izbor) Avgust Pirjevec. Ljubljana: Mladinska knjiga. 26–27.

Baker, Houston A., Jr., 1989: *Modernism and the Harlem renaissance*. Chicago in London: The University of Chicago Press.

Beauvoir, Simone de, 2013a: *Drugi spol* (druga izdaja; prva knjiga). Zbirka Krt, 169. Ljubljana: Krtina.

Beauvoir, Simone de, 2013b: *Drugi spol* (druga izdaja; druga knjiga). Zbirka Krt, 169. Ljubljana: Krtina.

Bjelčević, Aleksander, 2004: Verz in kitica v popularni glasbi od srednjega veka do metala, punka in rapa. Ur. Marko Stabej: *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: zbornik predavanj. 124–150.

Bynoe, Yvonne, 2006: *Encyclopedia of rap and hip hop culture*. London: Greenwood press.

Destovnik-Kajuh, Karel, 1971: Materi padlega partizana. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 221.

Destovnik-Kajuh, Karel, 1971: Naša pesem. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 173.

Destovnik-Kajuh, Karel, 1971: Po tisoč letih. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 206.

Destovnik-Kajuh, Karel, 1971: Poetom. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 181.

Destovnik-Kajuh, Karel, 1971: Poetom. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 205.

Destovnik-Kajuh, Karel, 1971: V slovenskih vaseh. *Zbrano delo*. Ur. Emil Cesar. Ljubljana: Zavod Borec. 222.

- Donovan, Josephine, ur., 1989: Introduction to the Second Edition: Radical Feminist Criticism. *Feminist Literary Criticism; Explorations in Theory* (druga izdaja). ZDA: The University Press of Kentucky. ix–xxi.
- Fausto-Sterling, Anne, 2014: *Biološki/družbeni spol; Biologija v družbi*. Zbirka Krt, 175. Ljubljana: Krtina.
- Gabrič, Aleš, 2008: Cenzura v Sloveniji po drugi svetovni vojni: od komunističnega Index librorum prohibitorum do ukinitve »verbalnega delikta«. *Primerjalna književnost* 31 (posebna številka). 63–77.
- Gardiner, Judith Kegan, ur., 2002: Introduction. *Masculinity Studies & Feminist Theory; New Directions*. New York: Columbia University Press. 1–29.
- Gregorčič, Marta, 1999: Vikingi ali valhalla, skinheadi Slovenije. *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana: Študentska založba. 97–110.
- Gregorčič, Simon, 1964: Soči. *Poezije*. Ur. Blaž Tomaževič. Ljubljana: Mladinska knjiga. 11–13.
- Jesenšek, Marko, 2008, 2009: Trubarjeva in Küzmičeva različica slovenskega knjižnega jezika. *Slavistična revija* 56/4 (2008), 1 (2009). 199–209.
- Josipovič, Damir, 2006: *Učinki priseljevanja v Slovenijo po drugi svetovni vojni*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Juvan, Marko, 2011: Svetovna književnost na Kranjskem: transfer romantičnega svetovljanstva in oblikovanje nacionalne literature. *Primerjalna književnost* 34.3. 107–126.
- Juvan, Marko, 1990: *Imaginarij Kersta v (per) slovenski (Savizi.) literaturi*. Ljubljana: Revija Literatura.
- Juvan, Marko, 2000: *Intertekstualnost*. Literarni leksikon. Študije; zvezek 45. Ljubljana: DZS.
- Kmecl, Matjaž, 1977: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba Borec.
- Kos, Janko, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- Kusterle, Jernej, 2013: *Strukturalna poetika ulične poezije. Diplomsko delo*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko.
- Kusterle, Jernej, 2014a: Stilistika ulične poezije. *Primerjalna književnost* 37.1. 109–124.
- Kusterle, Jernej, 2015: Vplivi spleta na slovensko ulično poezijo. *Slavistična revija* 63/4. 419–430.
- Kusterle, Jernej, 2014b: Zgodovinski in tipološki pregled ulične poezije. *Jezik in slovstvo* LIX/4. 97–110.
- Ljudska, 1953: Stoji tam v gori partizan. *Partizanska pesem*. Ur. Radoslav Hrovatin. Ljubljana: DZS. 27.

- Mandelker, Steven, 1994: The Radical Feminist Attack on Reason. *Reason Papers; A Journal of Interdisciplinary Normative Studies*. VB: Patrington Pres. 50–57.
- Novak, Boris A., 1997: *Oblike srca*. Ljubljana: Modrijan.
- Novak, Boris A., 2010: Zgodovina rime in njena kriza v sodobni poeziji. *Primerjalna književnost* 33.3. 27–53.
- Paternu, Boris, 1977: *France Prešeren in njegovo pesniško delo 2*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Perenič, Urška, 2014: *Empirija v literarni vedi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Oddelek za slovenistiko.
- Prešeren, France, 1971: Krst pri Savici. *Pesnitve in pisma*. Ur. Anton Slodnjak. Ljubljana: Mladinska knjiga. 90–104.
- Rabaka, Reiland, 2012: *Hip Hop's Amnesia*. UK: Lexington Books.
- Register, Cheri, 1989: American Feminist Literary Criticism: A Bibliographical Introduction. *Feminist Literary Criticism; Explorations in Theory* (druga izdaja). ZDA: The University Press of Kentucky. 1–28.
- Robinson, Cedric J., 1997: *Black movements in America*. New York, London: Routledge.
- Samaluk, Barbara, 2008: *Elektronski Disneyland sovražnosti (Učinki in regulacija sovražnega govora na spletu)*. Magistrsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede Univerze v Ljubljani.
- Seliškar, Tone, 1953: Na juriš. *Partizanska pesem*. Ur. Radoslav Hrovatin. Ljubljana: DZS. 53.
- SSP, 2000: *Sveto pismo Stare in Nove zaveze*. Druga Mojzesova knjiga (Eksodus). Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije. 14,21/72.
- Stanković, Peter, 2007: K slovenskim kulturnim študijam. *Teorija in praksa* 44/1–2. 67–84.
- Stanković, Peter, 2013: Kaj je pop? Zgodovina in zgodovine slovenske popularne glasbe. *Družboslovne razprave* XXIX. 65–84.
- Terseglav, Marko, 1995: Monika Kropelj, Pravlјica in starnost. Odsev stvarnosti v slovenskih ljudskih pravlјicah in povedkah ob primerih iz Štrekljeve zapuščine. *Jezik in slovstvo* XLI/6. 335–336.
- Troha, Gašper, 2008: Socialistična in demokratična cenzura v Sloveniji: primer predstave *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki*. *Primerjalna književnost* 31 (posebna številka). 95–101.
- Vodnik, Valentin, 1988: *Zbrano delo*. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev. Ur. France Bernik. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Zupan Sosič, Alojzija, 2005: Spolna identiteta in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost* 28.2. 93–113.

Župančič, Oton, 1963: Veš, poet, svoj dolg?. *Izbrane pesmi*. Ur. Janko Glazer. Ljubljana: MK. 105–106.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 24. maj 2016

Jernej Kusterle