

KRITIČNA ANALIZA DISKURZA V KORPUSU RAP PESMI V POVEZAVI Z DRUŽBENIMI RAZMERJI V IDEOLOGIJI PETODSTOTNIH

JOŽEF KOLARIČ

Mala Polana, Slovenija

jozef.kolaric@outlook.com

V osemdesetih letih 20. stoletja se je rap razširil po vsem svetu, znotraj njega pa se je razvilo tudi več ideologij. Ena izmed prvih ideologij v rapu je bila doktrina štirih elementov, ki jo je razvil Afrika Bambaataa, s časom pa so vzniknile še druge. V besedilu bomo s pomočjo kritične analize diskurza raziskali, kako se skozi intertekstualnost in aluzijo v rap glasbi kažeta ideologiji, in sicer hip hop in ideologija petodstotnih.

DOI

[https://doi.org/
10.18690/um.ff.3.2025.5](https://doi.org/10.18690/um.ff.3.2025.5)

ISBN

978-961-286-994-6

Ključne besede:

hip hop,
intertekstualnost,
aluzija,
ideologija,
petodstotni



Univerzitetna založba
Univerze v Mariboru

DOI

[https://doi.org/
10.18690/um.ff.3.2025.5](https://doi.org/10.18690/um.ff.3.2025.5)

ISBN

978-961-286-994-6

Keywords:

hip hop,
intertextuality,
allusion,
ideology,
Five Percenters

A CRITICAL TEXTUAL ANALYSIS OF A RAP SONG CORPUS IN RELATION TO SOCIAL RELATIONS IN THE IDEOLOGY OF THE FIVE PERCENTERS

JOŽEF KOLARIČ

Mala Polana, Slovenia
jozef.kolaric@outlook.com

Rap spread all around the world in the 1980s, and during this process various ideologies developed in it. One of the first of these ideologies was the doctrine of the four elements of hip-hop, which was developed by Afrika Bambaataa, and soon afterwards other ideologies emerged within the genre. In this article we will use critical discourse analysis to show how two ideologies, namely hip hop and the Five Percenter ideology, are manifested in rap music through intertextuality and allusion.



University of Maribor Press

Uvod

Od¹ osemdesetih let 20. stoletja se je rap razširil po vsem svetu (gl. Androutopoulos 2003, Nitzsche in Grünzweig 2013). Sčasoma je postal ena najpopularnejših glasbenih zvrsti na svetu. V ZDA predstavlja rap 30 % vse glasbe, ki jo ljudje poslušajo (glej Kemmerich 2020), zato ni presenetljivo, da lahko rap najdemo celo v oglasih za politične kampanje (Charnas 2010, Dyson 2019). Medtem ko se bralne navade mladostnikov krčijo in spreminjajo (gl. Clark in Teravainen-Goff 2020), pa ljudje konzumirajo več drugih medijev in se z novimi idejami srečujejo zunaj knjig (glej Herman in Chomsky 2008, 9–11, 18–19, Horvat 2022, 97). Zato je zelo pomembno, da raziščemo rap, ki je eden najbolj razširjenih medijev, v katerih mladostniki iščejo vsebine. V naši raziskavi se posvečamo ideologijam v rapu. Te bomo preučili s pomočjo metode, ki se imenuje kritična analiza diskurza.

Fairclough trdi, da pri uporabi kritične analize diskurza opazujemo izjave, ki jih lahko razumemo kot besedilo (2013, 74). »Besedilo« razume široko, kot govorjeni ali pisni jezik v vseh pojavnih oblikah, med katere sodi tudi pesem (Fairclough 2013, 173). Pri analizi diskurza je pomembno, da jo izvajamo na konkretnih podatkih, ki smo jih zbrali. V našem primeru bodo to besedila rap pesmi, ta pa smo zaradi večje zanesljivosti zbrali v korpus, da jih lažje opazujemo (Jäger 2016, 94).

Termin 'diskurz' se v analizi diskurza nanaša na katerikoli raziskovani objekt, ki ga tvorijo izjave kot osnovni gradniki (Jäger 2016, 9, 10). Definicijo termina 'intertekstualnost' bomo povzeli po Faircloughu. Fairclough (2013, 94–95) intertekstualnost, imenovano tudi interdiskurznost, razume kot navezavo med dvema besediloma. Gre torej za besedilo, ki se med vrsticami navezuje na neko drugo besedilo. Kot smo že omenili, Fairclough kot besedilo razume vse, od molitve do pesmi. Za namene tega članka bomo sledili Faircloughovi definiciji in intertekstualnost pojmovali kot navezavo med dvema besediloma. Ker pa je vodilna tema pričujočega članka ideologija, je treba upoštevati razmerja moči med posameznimi diskurzi (Fairclough 2013, 131). Moč v diskurzu je treba razumeti kot funkcijo moči akterjev v družbi, ki je preprosto preslikana v domeno besedila. Pri tem gre lahko za neposreden govorjeni diskurz med posamezniki, lahko pa tudi za

¹ Deli tega članka se pojavijo v avtorjevi doktorski dizertaciji z naslovom »Deutschsprachiger Rap als Raum für Sprachkontakte«, napisane na Katedri za germanistiko na Univerzi Sv. Cirila in Metoda v Trnavi na Slovaškem. Za potrebe tega članka pa so bili deli predelani in preoblikovani, tako da ustrezajo potrebam članka.

prikriti diskurz v medijih. Med medije sodijo televizija, radio, film in časopisi (Fairclough 1989, 43, 49). V ta nabor sodijo tudi mediji, ki predvajajo pesmi, med drugim rapovske, zato je upravičeno, da s pomočjo Faircloughovih miselnih orodij analiziramo pesmi kot mesta, kjer se pojavlja ideologija. Fairclough vidi ideologijo kot diskurzivni dogodek, ki ga najdemo v različnih pozicijah v samemu diskurzu, kajti ideologije se nahajajo v besedilu (2013, 57). V dotični analizi gre za ideologije v rapovskih besedilih.

V članku bomo torej analizirali besedila rap pesmi, zbrana v korpusu. Korpus vsebuje besedila sledečih pesmi: »In The Flesh«, »Daytona 500«, »Living in the World Today«, »Wildflower«, »Doomsday«, »Sunni's Blues« in »Unto the Dust«. Na podlagi korpusa bomo preučevali ideologiji hip hopa in pet odstotnih, zato je nujno, da analizirane pesmi vsebujejo vsaj eno intertekstualno navezavo oziroma aluzijo (gl. spodaj) na eno od obeh ideologij. Raziskovalno vprašanje, ki si ga zastavljamo, je namreč, *kako* se kažeta ideologiji hip hopa in pet odstotnih v besedilih rap pesmi in ne *ali* se kažeta, saj je, kot bomo videli, odgovor na to vprašanje pritrdilen. Ker pa ideologija ni pojav zase, ampak je odvisen od družbenih razmerij moči pri posameznikih v času, bomo pri analizi pozorni tudi na vprašanje, kako se kaže diskurz moči pri posameznikih, ki so del rap scene.

Metoda, ki jo bomo uporabili pri iskanju odgovora na raziskovalno vprašanje, se imenuje kritična analiza diskurza. Pri kritični analizi diskurza gre za način, kako bolje razumeti učinke diskurza na govorno skupnost, v kateri nastaja. Ta metoda ima tri prijeme, in sicer se poslužuje 1) lingvističnega opisa, s katerim opisujemo jezik (v smislu struktur) v besedilu, 2) interpretacije, s katero opisujemo (produktivni in interpretativni) diskurzni proces in besedilo, in 3) razlage diskurznega procesa, v katerem tega povežemo z družbenimi procesi (gl. v Fairclough 2013, 132). V tej analizi bomo pretežno uporabili metodo lingvističnega opisa, saj bomo pozornost namenili jezikovnim strukturam v rap besedilih, in metodo interpretacije, s katero bomo opisali razmerja med diskurzi.

Teza članka se glasi: ideologiji hip hopa in pet odstotnih se skozi rap besedila kažeta predvsem v *intertekstualnih navezavah* in *aluzijah*. Pri tem gre za opazovanje različnih navezav na različna besedila, skozi katera se kaže diskurz moči. *Intertekstualno navezavo* bomo definirali po Faircloughu, ki jo prepozna kot enega najpogostejših diskurzni prijemov, ki jih mora kritična analiza diskurza preučevati. Fairclough (2013, 94–95)

jo razume kot navezavo med dvema besediloma. Kot smo že povedali, se »besedilo« pri Faircloughovi analizi diskurza lahko nanaša na kakršnokoli obliko diskurza, zato je za prepoznavanje intertekstualnih navezav v besedilih rap pesmi potrebno široko poznavanje kulture, v kateri so ta nastala. Osnovno besedilo, ki ga bomo v okviru intertekstualnih navezav preučevali, bo torej besedilo pesmi, vir intertekstualnih navezav pa bodo poleg ostalih besedil rap pesmi tudi drugi kulturni artefakti, ki imajo funkcijo besedila. Pokazali bomo tudi, zakaj je intertekstualnost v zasnovi rapa in hip hopa tako pomembna.

Abrams in Harpham (2012, 12) definirata *aluzijo* zelo široko: gre za površinsko navezavo, ki lahko ali pa ne vzpostavi odnos do zgodovinskih osebnosti, krajev ali dogodkov ali do literarnega dela. V tem članku bomo obravnavali aluzijo v odnosu do zgodovinske osebe, dogodka, kraja in literarnega dela. Poglavitna lastnost, po kateri se aluzija razlikuje od intertekstualnosti, je torej ta, da je tisto, na kar aludiramo, lahko tudi nekaj drugega kot besedilo – v našem primeru bo to ideološki nauk. Poglejmo, kako se to kaže v besedilih rap pesmi.

Hip hop kot ideologija

Kar danes razumemo kot hip hop, je ideološki konstrukt, ki ga je razvil Afrika Bambaataa po vzoru mladostniške kulture, ki se je začela razvijati v sedemdesetih letih v New Yorku. To mladostniško gibanje je nastalo v najbolj opustošenih in revnih delih tamkajšnje mestne četrti Bronx. V zgodnjih sedemdesetih je npr. nezaposlenost med mladimi v Bronxu znašala 60 %. Izgradnja avtoceste skozi Bronx je povzročila, da so se ljudje, ki so imeli to možnost, odselili (Chang 2005, 14–15). V tem kontekstu so se razvili štirje elementi hip hopa, in sicer na sledeči način: v šestdesetih so se pojavili grafiti iz Filadelfije, didžejanje se je začelo z DJ Kool Herc, rapanje pa se je tako, da DJ Kool Herc ni več sam zmozel voditi zabav, zaradi česar je zbral ljudi, ki so to lahko počeli, tem pa se je reklo »raperji«. Četrti element, *b-boying*, izhaja iz DJ Kool Hercovega poimenovanja ljudi, ki so plesali na njegovih zabavah (gl. tudi razdelek Hip hop kot intertekstualnost) (Chang 2005, 67, 73–74, 78, 80).

Sam Afrika Bambaataa je bil eden vodij tolpe Black Spades. Za oblikovanje njegovega pogleda na svet so bili ključnega pomena vedno pogostejši nasilni spopadi med temnopoltimi in svetlopoltimi v času njegovega šolanja v srednji šoli Stevenson

High. V glasbi je Afrika Bambaataa videl rešitev, kako spremeniti antagonizem med tolkami v nekaj pozitivnega, zato se je leta 1971 odločil, da ustanovi Bronx River Organization in skozi to organizacijo prireja zabave, kjer je vrtel glasbo (Chang 2005, 92–97). Naslednji korak v formaciji Afrikaja Bambaataaja je bila ustanovitev organizacije Zulu Nation. Afrika Bambaataa se je prijavil na esejistični natečaj in na njem zmagal. Za nagrado je šel na potovanje v Evropo in Afriko, kjer se je seznanil z resničnimi pogoji obstoja temnopoltih zunaj ZDA in ugotovil, da se od tistih v Ameriki močno razlikujejo oziroma so predvsem boljši. Prevzet od tega spoznanja je ustanovil Bronx River Organization in kot njen vodja prvi poimenoval do tedaj nepovezane kulturne prvine didžejanja, b-boyanja, rapanja in risanja grafitov s skupnim imenom »hip hop« (Chang 2005, 90, 100–102, 105–107). Treba pa je poudariti, da se niso vsi strinjali z njegovo interpretacijo hip hopa.² Kot smo videli, je rap nastal v eni najbolj marginaliziranih skupin v svojem času. Ni torej presenetljivo, da so mladostniki posvojili ideologijo, ki jim je ponujala vsaj diskurzni način, kako se povzpeti iz marginalnega položaja.

Hip hop kot intertekstualnost

Afrika Bambaataa je postavil prve ideološke okvire hip hopa v sedemdesetih letih 20. stoletja, začetki te zvrsti pa segajo v začetek tega desetletja, v čas zabav znanega DJ-ja Koola Herca. Ta je skupaj z DJ-em Holywoodom odgovoren za dejstvo, da je v hip hop od samega začetka vtkana intertekstualnost. Oba didžeja sta delovala hkrati. DJ Kool Herc je prvič nastopil 11. avgusta 1973, ko je priredil zabavo, kjer je predvajal glasbo, na katero so ljudje plesali. Posebnost njegove tehnike didžejanja je bil t. i. vrtiljak (ang. *merry-go-round*). To je pomenilo, da je na gramofonu predvajal ploščo tako, da je predvajal samo tisti del plošče, ki se je imenoval prelom (ang. *break*) in ki je vseboval začetni del pesmi, na kateri lahko slišimo samo zvok bobnov. Potem je vzel drugo, po vsebini enako ploščo in spet predvajal prelom. Na te prelome so potem ljudje plesali, zato jih je DJ Kool Herc imenoval »break-boys« ali »b-boys« (Charnas 2010, 16–17).

DJ Holywood je bil predstavnik t. i. govorečih didžejev, kar je pomenilo, da je na svojih zabavah publiko nagovarjal ter si izmišljeval govorne nastope zanjo (Charnas 2010, 13–15). V zgodnjih sedemdesetih letih se je uveljavil kot didžej tako, da je

² Grandmaster Flash denimo ne vidi povezave med grafiti in hip hopom (gl. Grandmaster Flash v Edwards 2015, 12).

uporabljal tehniko, ki ji je rekel »mešanje beatov« (ang. *blending beats*), ki se je naučil pri Bou Hugginsu. Beate je mešal na sledeči način: imel je dva gramofona in mešalko, na enem gramofonu je ploščo predvajal, medtem pa s slušalkami poslušal drugo. Za mešanje beatov je potreboval dve plošči s približno enakim tempom. Drugo ploščo, ki jo je sam poslušal, je utišal tako, da je občinstvo ni slišalo, ter poiskal začetne dele pesmi na tej plošči. Z roko je podrgnil po njej, da je nastavljal iglo, nato pa je iglo pridržal s palcem in čakal na pravi trenutek, v katerem bi se ritma obeh plošč, tiste, ki jo je občinstvo slišalo, in tiste, ki je ni, uskladila. Nato je počasi zvišal glasnost druge plošče in tako uskladil beata (Charnas 2010, 13–14).

Zakaj sta se sploh vzpostavila dva modela didžejanja? Razlika med njima je bila ekonomske in starostne narave. Kdor je hotel priti na zabavo DJ-a Hollywooda, je moral biti star osemnajst let in imeti primerna oblačila. To je hkrati pomenilo, da je bilo za obisk takšne zabave potrebno imeti zadosten materialni status. Zabave DJ-a Koola Herca so bile dostopne vsem, ki so vedeli, kje se le-te odvijajo, ne glede na ekonomski/socialni status in starost (Charnas 2010, 15–16). Gre za razmerje med dvema pozicijama moči, kar je pri raziskovanju ideologije ključnega pomena.

Oba modela didžejanja sta že po svoji naravi intertekstualna. Po Faircloughovi definiciji intertekstualnosti je lahko tudi pesem besedilo, zato vsaka od plošč predstavlja eno besedilo. Tako DJ Kool Herc kot DJ Hollywood sta pri svojem delu, ki ga po Charnasu (2010) smatramo za začetke hip hopa, uporabljala dve plošči, torej dve pesmi, kar pomeni, da brez intertekstualnih navezav rapa in hip hopa ne bi bilo, torej je intertekstualnost nujen pogoj zanju. Skozi intertekstualnost pa se kaže tudi, kako so mladostniki uspeli vzpostaviti pozicijo moči, čeprav so prihajali iz marginalizirane pozicije.

Raba aluzij v hip-hopu

Hip-hop od vsega začetka vsebuje ogromno aluzij. Aluzije pa niso omejene samo na usklajevanje tempa dveh različnih plošč. Poglejmo si tipičen primer aluzije v besedilu rap pesmi, in sicer refren pesmi »In the Flesh« skupine Jurassic 5:

Cause it's the J-U-R-A capital S another S-I-C
5 MC's in the flesh bound to catch wreck

V zgornjih vrsticah lahko hkrati opazimo aluzijo in intertekstualnost. Sam refren je aluzija na zgodovinske dogodke: gre za eno izmed prvih hip hop rutin iz sedemdesetih (gl. Kid Creole et al. v Fricke in Ahearn 2002: 74ff). Hkrati je prva vrstica intertekstualna navezava na pesem »As the Rhyme Goes On« z albuma *Paid in Full* Erica B. in Rakima: »I'm the R the A to the K-I-M/If I wasn't, then why would I say I am«.

Seveda pa hip hop ni edina ideologija, ki jo lahko opazimo v rapu. Skozi intertekstualnost in aluzijo lahko zasledimo tudi druge ideologije, zato bomo v sledečem razdelku raziskali, kaj je ideologija petodstotnih in kako se kaže v rap besedilih.

Petodstotni skozi intertekstualnost v pesmi »Daytona 500«

Začetki petodstotnih (ang. *The Five Percenters*) segajo v leto 1963, ko je Clarence 13X Smith zapustil versko organizacijo Nation of Islam in vzpostavil svoje samostojno gibanje. To gibanje se je imenovalo petodstodni in se je od Nation of Islam razlikovalo po tem, da ni bilo tako rigorozno, saj je Clarence 13X svojim sledilcem dovolil uživanje alkohola in drog. Zaradi tega si je pridobil večje število podpornikov med mladimi moškimi. Sebe je znotraj gibanja razglasil za Alaha, kar so zunanji opazovalci imeli za blodnje in duševno motnjo. V poznih šestdesetih je zaslužil, da se mu bliža konec, zato je svojim podpornikom zapovedal, naj za njim ne žalujejo, saj so tudi oni Alah. Leta 1969 so Clarence 13Xa res ustrelili, ko je bil na poti k svoji ženi (Knight 2007, xii–xiii). Clarencovi podporniki so njegove besede interpretirali tako, da so svetovno prebivalstvo razdelili v tri skupine: na tiste, ki tvorijo 85 odstotkov, na tiste, ki tvorijo 10 odstotkov, in na tiste, ki tvorijo 5 odstotkov.

V tej razdelitvi 85 odstotkov prebivalstva predstavlja vse ljudi, ki niso civilizirani, ne verjamejo v pravega boga in jedo prepovedano hrano. Ti ljudje so v njihovih očeh sužnji, saj so vodljivi in pogosto gredo v napačno smer, redko v pravo, saj naj ne bi poznali svojega pravega izvora. 10 odstotkov prebivalstva predstavljajo bogati oziroma lastniki »sužnjeve« iz skupine 85-ih odstotkov. Ti slednje krivo učijo, da je pravi vsemogočni živi bog nekakšen duh, ki ga ni mogoče videti s prostim očesom. Pripadniki gibanja Clarence 13Xa jih imenujejo tudi sesalci krvi revnih. Preostalih 5 odstotkov prebivalstva pa predstavljajo revni, a pravični učitelji, ki ne verjamejo v nauk tistih iz 10-ih odstotkov, saj so modri in vedo, kateri je pravi bog: pravi bog je

temnopolt. Ljudje iz skupine 5-ih odstotkov razglashajo tudi svobodo, pravičnost in enakopravnost vseh ljudi na planetu (Knight 2007, 36–37).

Še dva koncepta sta pomembna za razumevanje petodstotnih, in sicer t. i. Supreme Alphabet in Supreme Mathematics. Supreme Mathematics je sistem števil od ena do dvanajst, znotraj katerega ima vsako število določen pomen. Ena na primer pomeni »Knowledge« (znanje), dva pomeni »Wisdom« (modrost), tri »Understanding« (razumevanje) itn. (Knight 2007, 53). Supreme Alphabet je posebna abeceda, pri kateri ima vsaka črka dodaten pomen. A pomeni tudi »Alah«, B je »Be« (biti) ali »Born« (rojen), C je »Cee« (enakoglasnica besede »see«, ki pomeni videti) itn. (prav tam, 53–54). Petodstotni so imeli še posebna imenovanja za moške in ženske. Moški so se imenovali Gods oz. Bogovi, ženske pa Earths oz. Zemlje (prav tam, 19, 297).

Ideologijo petodstotnih v rapu bomo ponazorili s pomočjo besedila pesmi »Daytona 500« Ghostfacea Killaha, v kateri gostuje tudi Raekwon. Prve vrstice pesmi so naslednje:

Say *peace* to cats who rock
MAC *Knowledge Knowledge*
Street astrologists
light up the mic, *God*
acknowledge this

Poetična persona začne z nagovorom »peace«, ki je značilen pozdrav med petodstotnimi (Knight 2007, xiv). »MAC *Knowledge Knowledge*«, ki se pojavi v naslednji vrstici, moramo v skladu s sistemom Supreme Mathematics, v katerem je »Knowledge« enako ena, interpretirati kot MAC 11, ki je ime modela pištole (gl. MAG). Poetična persona potem sebe nagovori kot uličnega astrologa, ki zažiga na mikrofonu, poslušalca pa nagovori kot boga. Možni sta dve razlagi te vrstice: »Street astrologists« oz. ulični astrologi se lahko navezuje na Supreme Mathematics in Supreme Alphabet ali pa na poslušalčevo sposobnost rapanja na mikrofona, za katero poudari, da jo je treba upoštevati. To še zdaleč niso edine aluzije na petodstotne v tej pesmi, saj se skozi vso pesem pojavljajo navezovanja na bogove, ko poetična persona naslavlja druge moške. Intertekstualne navezave se tu pojavijo zato, da se pokaže moč poetične persone nad drugimi.

Intertekstualne navezave na ideologijo petodstotnih v pesmi »Living in the World Today«

Glavna tema pesmi »Living in the World Today« raperja GZA je boj, saj poetična persona rapa o svojih sposobnostih kot raper. Besedilo pesmi vsebuje intertekstualno navezavo na Supreme Alphabet, in sicer z njeno pomočjo v pesmi žali policijo v sledeči vrstici:

Father You Cee King the police

»Father« je po Supreme Alphabet F, »You« je U, »Cee« je C in »King« je K. Ko besede spremenimo v črke in te preberemo kot eno besedo, se v vrstici izpiše stavek »fuck the police« oz. »jebeš policijo«. V tem diskurzu se pokaže dinamika moči: poetična persona predstavlja temnopolte, ki so v marginaliziranem položaju in skušajo s pesmijo vzpostaviti drugačno pozicijo moči, tako da policijo, represivni organ, ki je sicer kot nosilec državne moči brez dvoma v nadrejenem položaju z vidika moči, žalijo in ponižujejo.

Diskurzivni prevrat pozicije moči poetična persona v pesmi še večkrat podkrepi s poimenovanjem moških z God, kot npr. v naslednji vrstici:

and from that point the God made a statement

Označevanje sebe in drugih za bogove je v kombinaciji z žaljenjem nadrejenih agentov moči v obliki policije mogoče razumeti kot ideološki diskurzivni konstrukt, ki sprevrača dinamiko moči.

Ideologija petodstotnih skozi aluzijo v pesmi »Wildflower«

V pesmi »Wildflower« Ghostfacea Killaha je ena izmed tem prekinjena zveza med moškim in žensko. Kot smo že omenili, so se moški med petodstotnimi imenovali »Gods«, ženske pa »Earths«. Znotraj te organizacije so se na področju spola in spolnosti vzpostavile pomembne ločnice. Prva izmed njih je bila v samem številu moških in žensk v organizaciji: moški so prevladovali v razmerju 10 proti 1. Tudi seksualnost je bila pod strogim nadzorom; voditelji so šli tako daleč, da so predpisovali, kako naj se spolnost odvija. Vlogo ženske so videli zelo patriarhalno,

in sicer je bila njena vloga večinoma omejena na vzgojo otrok, vselej pa je ostajala podrejena moškemu (Knight 2007, 209ff).

V pesmi »Wildflower« poetična persona nagovori žensko kot »Earth« in poudarja, kaj vse se je tekom razmerja naučila. To vključuje tudi doktrino petodstotnih.

You gained crazy points, baby
just being with *God*

V navedeni vrstici lahko vidimo, da se poetična persona naziva z »God« in poudarja, da je nagovorjena ženska imela privilegije, ker je bila z njo v razmerju.

Taught you how to eat the right foods
fast, and don't eat lard
I gave you *Earth* lessons
I came to you as a blessing
You didn't do the knowledge
what the *God* was manifesting

V nadaljevanju pesmi poetična persona opisuje, kako je poučevala žensko o doktrini petodstotnih. Za to uporablja aluzije na nauke petodstotnih, ki jih imenuje »Earth lessons«. Da gre pri teh naukih za predpisano žensko vedenje znotraj te organizacije, je mogoče razbrati iz nadaljevanja. Najprej omenimo poudarek, da gre za »Earth lessons«, torej »Earth« v smislu ženske v ideologiji petodstotnih, ki jo je potrebno naučiti, kako je treba živeti. Poetična persona nato poudari, da ženska, preden je bila v razmerju z njo, ni bila osveščena o ideologiji petodstotnih. Pesem se nadaljuje z žalitvami ženske s strani poetične persone. Sledi samorefleksija s strani poetične persone in ugotovitev, da se po koncu razmerja počuti, kot da bi ji kdo umrl ali pa bi ji ubili mamo, namreč 'staro' oziroma »old Earth«:

It feel like somebody died or shot your old *Earth*

Pesem se zaključi tako, da poetična persona sama sebe opiše kot »God«, tako da uporabi črke Supreme Alphabet: »I'm God Cipher Divine«. »God« predstavlja G, »Cipher« je O in »Divine« je D (Knight 2007, 53–54). To stori v odnosu do zahteve, da mora biti ženska, s katero je v razmerju, »čista« oz. v skladu s patriarhalnimi

zahtevami petodstotnih glede seksualnosti. V teh izjavah se kaže premoč moškega nad žensko skozi intertekstualnost.

Petodstotni skozi aluzijo v pesmi »Doomsday«

Teme besedila pesmi »Doomsday« raperja MF Dooma so povečevanje sposobnosti rapanja svojega avtorja, ilegalne dejavnosti, ki jih je MF Doom izvajal, in pa čas, ki ga je poetična persona preživela v zaporu. Tudi v tej pesmi je uporabljen Supreme Alphabet z namenom, da raper žali policijo. To je razvidno v sledeči vrstici:

Pop the trunk on Cee Cipher Punk

Situacija, ki je prikazana, je dobesedno odpiranje prtljažnika policiji. Policijo oziroma policiste se skozi aluzijo na Supreme Alphabet poimenuje kot Cee ki pomeni C, Cipher, torej O, in Punk, ki je P (pogostejša realizacija črke P je sicer beseda Power (moč)). Beseda, ki se izpiše s črkami Supreme Alphabet, je cop, ameriška slengovska beseda za policista. Učinek, ki ga ima aluzija na Supreme Alphabet, je podoben tistemu v pesmi »Living in the World Today«, namreč diskurzivna konstrukcija manj podrejene pozicije v odnosu do nedvomno hierarhično više postavljenega nosilca državne moči. Gre torej za moč, ki se kaže skozi diskurz, to pa marginalizirana poetična persona artikulira tako, da policista označi z žaljivko »punk«, ko je primorana pri pregledu vozila odpreti prtljažnik svojega vozila. Treba pa se je zavedati, da kljub snovanju te diskurzivne pozicije poetična persona ostaja v podrejenem položaju.

Petodstotni skozi aluzijo v pesmi »Sunni's Blues«

Do spremembe v diskurzu ideologije petodstotnih pride na primer v pesmi »Sunni's Blues« skupine Armand Hammer. Sledeča vrstica predstavlja odstop od normativne rabe ideologije petodstotnih:

NGE is a schism

NGE, ki pomeni Nation of Gods and Earths, drugo poimenovanje za petodstotne, poetična persona označi kot razkol. Gre za razkol med petodstotnimi in Nation of Islam, in sicer je označen negativno, kar – kot smo pokazali v korpusu – predstavlja

velik prelom v diskurzu o petodstotnih znotraj rapa. V kontekstu dotične pesmi poetična persona naslavlja in kritizira različne verske doktrine, zato je vrstico nedvoumno treba razumeti kot kritiko ideologije petodstotnih. V vseh doslej obravnavanih pesmih je bila ta ideologija predstavljena pozitivno, zato je pesem »Sunni's Blues« zanimiva z vidika kritične analize diskurza. V domeni ideologije besedilo te pesmi predstavlja moč diskurza oz. ideologiziranja, da se poetična persona emancipira in odmakne od doktrine petodstotnih.

Petodstotni skozi pesem »Unto the Dust«

V pesmi »Unto the Dust« raper KA opisuje ulični kriminal in pove, kako je ta vplival na njegovo družino. Hkrati poetična persona izraža zadržke do religioznosti. Ko se v pesmi iz zapora vrne sorodnik poetične persone, ugotovi, da je njegova družina razpeta med dve religiji:

Y'all played the Dozens
my favorite cousins spent they youth in prisons
They names known, came home
now, the house got two religions
Peace be with you, *Wa-alakelum salaam*

Te vrstice nam pokažejo, da je poetična persona soočena z dvema religijama. Zadnja vrstica izraža tudi konflikt, saj se personi pozdravita v dveh različnih jezikih, angleščini in arabščini. *Wa-alakelum salaam* je sicer zelo pogost pozdrav med muslimani (gl. »As-Salaam-Alaikum« and »Wa-Alaikum-Salaam«), arabščina pa velja za sveti jezik. Ta pozdrav je bil popularen med raperji, ki so se dojemali kot del petodstotnih in so se zato ohlapno povezovali z islamom (Knight 2007, 179ff). Kritična analiza diskurza nam preko osvetlitve aluzije na povsem drug jezikovni sistem pokaže, da lahko diskurz izkazuje tudi moč posameznika, ki se je skozi religijo emancipiral, hkrati pa je ravno zaradi tega v jasnem konfliktu z lastno družino.

Diskusija

Kritična analiza diskurza se je izkazala kot primerna metoda za analiziranje besedil rap pesmi. Dejstvo, da se jo lahko uporabi za različna besedila, nam je omogočilo vpogled v to, kako se ideologije kažejo v besedilih teh pesmi. Na korpusu sedmih besedil smo preverili, kako jezikovni opis in interpretacija aluzij in intertekstualnih

navezav v besedilih konstruirata ideološka razhajanja in strinjanja, ki so prisotna tako pri raperjih kot tudi pri občinstvu in okolju, kjer oboji živijo in delujejo. Pristop interpretacije je bil pri tem ključen, saj nam omogoča vpogled v način rabe intertekstualnih navezav in aluzije ter v načine, kako se ideologije manifestirajo.

Hip hop je nastal znotraj ene izmed najbolj marginaliziranih skupin v ZDA v obdobju med sredino šestdesetih in začetkom sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Hip hop je kot ideološki konstrukt vzpostavil Afrika Bambaataa, vendar ta ni bil v celoti sprejet. Vseeno je bil Bambaataajev poskus dovolj uspešen, da so se skozenj diskurzivno emancipirali mnogi v rapu aktivni posamezniki – z rapanjem so opolnomočili svoj diskurz in izražali svojo družbeno moč oz. željo po večji družbeni moči. Z didžejanjem, rapanjem, break danceom in grafitiranjem so dobili orodja, s katerimi so lahko izrazili svojo kreativnost in se emancipirali od družbenih determinant. V času, ko je hip hop nastajal, je bil Bronx namreč eno najbolj opustošenih predelov New Yorka pa tudi vse mesto New York je bilo v finančnih težavah (Chang 2005, 10, 13, 90). Mladi temnopolti so menili, da nimajo perspektive, in zdi se, da je edini izhod iz brezupja predstavljala ideologija, ki so si jo ustvariti sami. Hip hop jim je omogočil, da so lahko osebno rasli, in ponujal miselna orodja za refleksijo njihovega okolja in osvoboditev od njega. K temu je pripomogel tudi popoln izpad elektrike v New Yorku leta 1979, med katerim so si lahko mladi priskrbeli opremo za ustvarjanje glasbe, tako da so jo ukradli (Chang 2005, 84). Čeprav se vsi niso strinjali z ideološkim projektom Bambaataaja, je hip hop vseeno predstavljal ventil, skozi katerega so se mladi lahko izražali in postali produktivni. Bil je ena vodilnih ideologij, ki je v tem okolju omogočala emancipacijo posameznikov in način za pridobivanje družbene moči.

Petodstotni je ime za gibanje, ki je svojo ideologijo med raperje in rap skupine prineslo sredi osemdesetih let 20. stoletja. Domet te ideologije je bil omejen predvsem na raperje iz New Yorka. Tako kot hip hop so tudi petodstotni predstavljali možnost osvoboditve raperjev od njihovega okolja. Predvsem v osemdesetih in devetdesetih se je dotična ideologija prestavila v zelo pozitivni luči (Knight 2007, 177ff). Izražala je moč posameznika nad njegovim okoljem in predpisovala normativno obnašanje, kot smo videli na primeru pesmi »Wildflower« glede norm seksualnosti in spolnih vlog med moškim in žensko. Jasno je, da družbena moč, ki je izvirala iz ideologije petodstotnih, ni služila zgolj za emancipacijo članov tega gibanja: uporabljali so jo tudi za nadzorovanje žensk in njihovega

obnašanja. Koncepti, kot sta Supreme Alphabet in Supreme Mathematics, so bili uporabljeni z namenom šifriranja družbenokritičnih vsebin. V obravnavanih primerih smo videli predvsem žaljenje policistov. To je eden od načinov izražanja moči v diskurzu: poetične persone lahko tako izražajo moč nad represivnimi organi in se postavljajo zase. Tako se skozi intertekstualnost prikaže dinamika med dvema diskurzoma: policisti predstavljajo institucionalno družbeno moč v nadrejenem položaju, mladi temnopolti, ki so v podrejenem položaju, pa svojo družbeno moč šele skušajo uveljaviti.

Do spremembe v razumevanju petodstotnih je prišlo s skupino Armand Hammer v prvi polovici prvega desetletja 21. stoletja. Billy Woods, eden izmed njenih članov, se je neposredno distanciral od ideologije petodstotnih in jo razglasil za lačitev od Nation of Islam. Podobno se je tudi KA od islama nekoliko ogradil. V tem se izvajalca razlikujeta od svojih predhodnikov, ki so elemente ideologije petodstotnih uporabili za poseganje v razmerja družbene moči. Po drugi strani Armand Hammer pokaže, da je mogoče moč diskurza uporabiti tudi za distanciranje od ideologije, ki prevladuje v določeni družbeni skupini. Sicer je treba opozoriti, da ideologija petodstotnih počasi izginja iz rapa in nima več takšne navzočnosti, kot jo je imela v osemdesetih in devetdesetih letih. To je mogoče videti na primeru skupine Armand Hammer in KA-ja.

Raziskava je s pomočjo korpusa rap pesmi pokazala, da intertekstualnost in aluzija služita kot zelo pogosta načina, kako se ideologija odraža v rapu. Pokazali smo tudi, kako sta ideologija hip hopa in ideologija petodstotnih prišla v rap. Hip hopu je moral ideološki okvir zgraditi Afrika Bambaataa, šele potem pa je lahko absorbiral tudi druge ideologije. To mu je omogočila intertekstualna narava hip hopa, ki je prisotna že od začetka in s svojimi navezavami zmore vključevati tudi druge ideologije. Kritična analiza diskurza je pokazala tudi, da je besedilo tisti element rapa, kjer se največkrat pojavljajo nove ideologije: že obstoječa besedila in koncepti so skozi aluzijo in intertekstualnost namreč prešli v rap besedila. Obe ideologiji ponujata možnost emancipacije skozi diskurzivno izgradnjo družbene moči prek doktrin hip hopa in petodstotnih. Gre preprosto za to, da se lahko posamezniki, ko rapajo, prestavijo s pozicije nemoči na pozicijo moči. Opozorimo še, da obstajajo tudi primeri, kot sta Armand Hammer in KA, ki kažejo, da se raperji tudi distancirajo od teh doktrin.

Zaključek

Iz zgoraj navedenih primerov lahko vidimo, da hip hop in rap nista tako homogena, kot se to morda zdi na prvi pogled. Hip hop je že od svojega začetka ideološki konstrukt, ki ga je postavil Afrika Bambaataa. Analiza pokaže, da je v rapu mogoče najti ideologiji hip hopa in pet odstotnih, orodji, skozi kateri se le-ti kažeta, pa sta pogosto intertekstualna navezava in aluzija. Ustvarjalci v rapu lahko intertekstualne navezave uporabijo za navezave na klasična rap besedila ali pa na druga hiphopovska besedila. Prikazali smo, da lahko z analizo diskurza pokažemo, kako se v ideologiji odraža moč med posamezniki. Analiza je bila zasnovana na korpusu sedmih besedil in je odgovorila na vprašanje, v kolikšni meri se družbena moč določene skupine kaže skozi intertekstualnost in aluzijo. Ideologiji, ki smo ju opazovali, sta hip hop in pet odstotni. Ugotovili smo, da se skozi ti dve ideologiji v rap besedilih diskurzivno konstruira moč posameznika, da se emancipira. Videli smo tudi, da so se nekateri kasnejši raperji predvsem od ideologije pet odstotnih distancirali, in da ideologije v rapu ne služijo zgolj emancipaciji, pač pa tudi zatiranju, kot smo videli na primeru pesmi »Wildflower«, ki obravnava žensko vprašanje v doktrini pet odstotnih. V nadaljevanju bi bilo zanimivo raziskati, kako se še druge ideologije kažejo v rapu in kako se v njih manifestira vprašanje moči.

Literatura

- Abrams M. H. in Geoffrey Galt Harpham. 2012. »Allusion« *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Wadsworth, 12–13.
- Androutsopoulos, Janis (ur.). 2003. *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- »As-Salaam-Alaikum« and »Wa-Alaikum-Salaam,«
<https://ccnmtl.columbia.edu/projects/mmt/mxp/notes/5140.html> [12.8.2023].
- Chang, Jeff. 2005. *Can't Stop Won't Stop*. New York: St. Martin's Publishing Group. Kindle Edition.
- Charnas, Dan. 2010. *The Big Payback*. New York: Penguin Publishing Group. Kindle Edition.
- Clark, C. in A. Teravainen-Goff. 2020. Children and young people's reading in 2019. London: National Literacy Trust.
- Dyason, Eric Michael. 2019. *Jay-Z: Made in America*. New York: St. Martins Press. Kindle Edition.
- Edwards, Paul. 2015. *The Concise Guide to Hip-Hop Music*. New York: Saint Martin's Press.
- Fairclough, Norman. 2013. *Critical Discourse Analysis The Critical Study of Language*. Abingdon: Routledge.
- . 1989. *Language and Power*. New York: Longman Inc.
- Fricke, Jim in Charlie Ahearn (ur.). 2002. *Yes Yes Y'all: Oral History Of Hip-Hop's First Decade*. Cambridge: De Capo Press.
- Herman, E. S. und N. Chomsky. 2008. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. London: The Bodley Head.
- Horvat, Srećko. 2022. *After the Apocalypse*. Cambridge: Polity Press. Kindle Edition.

- Jäger, Siegfried. 2016. *Kritische Diskursanalyse*. Münster: Unrast Verlag. Kindle Edition.
- Kemmerich, Matthias. 2020. Daten und fakten zu Hip-Hop und Rap. Statista, 15. 12. 2020, <https://de.statista.com/themen/5412/hip-hop/> [12. 10. 2021].
- Knight, Michael Muhammad. 2007. *The Five Percenters*. Oxford: Oneworld Publications.
- MAG, <https://machinegunamericaorlando.com/gun/mac-11/> [18. 11. 2022].
- Nitzsche, Sina A. in Walter Grünzweig (ur.). 2013. *Hip-Hop in Europe*. Wien: Lit Verlag GmbH & Co. KG.

Diskografija

- Armand Hammer. 2013. »Sunni's Blues #4« *Race Music*. New York: Backwoodz Studioz.
- Eric B. & Rakim. 1987. »As The Rhyme Goes On #7« *Paid In Full*. New York: 4th & Broadway.
- Ghostface Killah. 1996. »Wildflower #2«, »Daytona 500 #11.« *Ironman*. New York: Razor Sharp Records.
- GZA. 1995. »Living in the World Today #3« *Liquid Swords*. Santa Monica: Geffen Records.
- Jurassic 5. 1998. »In The Flesh #1« *Jurassic 5*. London: Pan Records.
- KA. 2020. »Unto the Dust #2« *Descendants of Cain*. New York: Iron Works Records.
- MF Doom. 2011 [1999]. »Doomsday #2« *Operation Doomsday*. Metalface Records.

