

# Jezik suvremenih hrvatskih hip-hop pjesama

---

Jurišić, Ante

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:981738>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-02-27**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Studij hrvatskog jezika i književnosti i engleskog jezika i književnosti

Ante Jurišić

**Jezik suvremenih hrvatskih hip-hop pjesama**

Diplomski rad

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Ana Mikić Čolić

Osijek, 2023.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku  
Filozofski fakultet  
Odsjek za hrvatski jezik i književnost  
Studij hrvatskog jezika i književnosti i engleskog jezika i književnosti

Ante Jurišić

**Jezik suvremenih hrvatskih hip-hop pjesama**

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, kroatistika

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Ana Mikić Čolić

Osijek, 2023.

## IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisao te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s navođenjem izvora odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan da Filozofski fakultet u Osijeku trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta u Osijeku, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku 16. lipnja 2023.

Ante Jemčić, 0122229940

Ime i prezime studenta, JMBAG

## Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Hip-hop.....	2
2.1. Hip-hop: Kultura koja ujedinjuje.....	2
2.2. Hip-hop: Povijest.....	5
2.3. Hip-hop: Tematika i percepcija javnosti .....	8
2.4. Hip-hop: Jezik.....	10
2.5. Hip-hop: Hrvatska .....	14
3. Žargon .....	16
3.1. Općenito o žargonu.....	16
3.2. Žargon hip-hop kulture .....	19
4. Metodologija rada .....	21
5. Analiza .....	23
5.1. Neologizmi .....	23
5.1.1. Neosemantizmi .....	25
5.1.1.2. Eponimizacija.....	30
5.1.2. Formalni neologizmi.....	32
5.1.2.1. Izvođenje .....	32
5.1.2.2. Slaganje .....	34
5.1.2.3. Skraćivanje (apokope i afereze) .....	37
5.1.2.4. Proširivanje.....	40
5.1.3. Posuđenice .....	40
5.2. Permutacija slogova ili glasova .....	43
5.3. Regionalizmi.....	44
5.4. Onomatopeje.....	45
5.5. Igra riječima.....	46
6. Zaključak .....	50
7. Literatura .....	51
8. Izvori .....	54
9. Citirane pjesme.....	54

## **Sažetak**

U ovome radu analizira se jezik suvremenog hrvatskog hip-hopa, odnosno žargon, neologizmi u žargonskoj uporabi s naglaskom na neosemantizme i njihovu eufemističnu funkciju, posuđenice, regionalizmi, prigodnice, te jezične pojave poput onomatopejskih riječi i igre riječima. Cilj je ovoga rada ukazati na jezično bogatstvo tekstova hrvatskog hip-hopa, što će se postići navođenjem primjera iz prikupljenog korpusa te analizom tvorbenih postupaka koji su korišteni za tvorbu prikupljenih primjera. Rad započinje kratkim uvodom, a nastavlja se opsežnim pregledom povijesti hip-hop kulture, i u Hrvatskoj i u svijetu, te njezinih pripadajućih elemenata, tematike, percepcije hip-hop glazbe u javnosti te samog jezika hip-hop supkulture i hip-hop glazbe. Uslijedit će teorijski dio o žargonu kao jezičnoj pojavi i žargonu u okviru hip-hop kulture. Nakon toga na red dolazi metodologija rada uz pripadajuću analizu prethodno spomenutih jezičnih pojava u jeziku hrvatskog hip-hopa. Primjeri iz korpusa prikupljenog za potrebe ovoga rada bit će razvrstani s obzirom na svoja imanentna obilježja te analizirani s obzirom na svoju funkciju i motiv njihova nastanka, a u ponekim će poglavljima primjeri biti i tematski grupirani. Prije navođenja literature korištene za potkrepljivanje analize, pred kraj samoga rada nalazit će se zaključak koji će obuhvatiti cijeli analitički proces i ukazati na složenost jezika hrvatskog hip-hopa.

**Ključne riječi:** hrvatski hip-hop, jezik, žargon, neologizmi, neosemantizmi

## 1. Uvod

Globalno govoreći, hip-hop kultura ostavila je velik utjecaj na popularnu kulturu. Hip-hop kultura popularizirala je grafite te je time utjecala na druge oblike suvremene urbane umjetnosti, utjecala je na modni izričaj mlade, ali i starije populacije diljem svijeta, inspirirala je plesače svojim *breakdanceom*, inspirirala je redatelje koji snimaju brojne filmove kroz koje se prožima hip-hop kultura, potaknula je razvoj tehnologije, posebice audioopreme, a ponajviše je stimulirala promjene na području glazbe. Hip-hop glazba, sa svojim brojnim podžanrovima, u današnje je vrijeme preuzela vodeću ulogu na glazbenoj sceni. Hip-hop pjesme redovito su pri vrhu po broju pregleda na glazbenim servisima i mrežnim platformama, a hip-hop albumi ne zaostaju za albumima drugih žanrova ni po broju prodanih jedinica. Element po kojemu se hip-hop pjesme najviše razlikuju od pjesama drugih žanrova jest sami tekst. Hip-hop pjesme gotovo uvijek imaju veću količinu teksta u usporedbi s pjesmama drugih žanrova, što izvođaču omogućava da se u potpunosti kreativno izrazi i istovremeno se poigra s jezikom, neprestano istražujući sve njegove komponente. U prethodnoj rečenici upotrebljena je riječ *izvođač* umjesto *tekstopisac*, što je još jedna važna karakteristika hip-hop tekstova: u principu ih uvijek piše osoba koja ih izvodi, iako su moguće iznimke. Izvođači diktiraju tematiku pjesme, jezični sadržaj, te konciznost ili opširnost teksta pjesme. Često je upravo tekst taj koji privlači slušatelja i nerijetko je važniji od instrumentalne pratnje, pa će upravo on biti predmet analize ovoga rada. Govoreći o hip-hop kulturi u granicama Republike Hrvatske, ona se na njezinu prostoru pojavljuje znatno kasnije nego li je to slučaj u matičnoj joj zemlji, Sjedinjenim Američkim Državama. Ipak, hip-hop kultura, te hip-hop glazba kao jedan od njezinih elemenata, dobivaju u Hrvatskoj sve više medijskog prostora. Određeni podžanrovi hip-hop glazbe privlače veliku publiku, ali ima i onih podžanrova koji ostaju na marginama glazbene scene. Za očekivati je da hip-hop glazba nastavi stjecati sve veću popularnost jer se javlja sve veći broj izvođača i organizatori diljem Hrvatske priređuju sve više hip-hop koncerata. Ipak, moguć je i drugačiji ishod. Hip-hop glazba, i u Hrvatskoj i u ostatku svijeta, zbog svoje je tematike i nerijetkih vulgarnosti prikazana u negativnom kontekstu od strane određenih medija. Hip-hop glazbi najčešće se prigovara da potiče mlade na agresiju te ih paralelno zaglupljuje svojim nemaštovitim tekstovima. Cilj je ovoga rada analizirati jezik, odnosno tekstove hip-hop pjesama u Hrvatskoj, te uvidjeti što to s tekstualne strane privlači tako velik broj ljudi da slušaju tu vrstu glazbe, kao i ujedno razmotriti koji to elementi tekstova hip-hop pjesama smetaju onom drugom dijelu populacije, te ima li elemenata za znanstvenu analizu, ili pak čvrstu osudu.

## 2. Hip-hop

Pojam *hip-hop* za mnoge često (i pogrešno) predstavlja isključivo glazbeni žanr, a nerijetko se kao sinonim koristi i izraz *rap*. Iako *hip-hop* i *rap* označavaju glazbeni žanr, koji se sastoji od brojnih podžanrova poput *trapa*, *boom bapa* ili *drilla*, pojam *hip-hop* ponajprije je označavao kulturu, odnosno kulturni pokret nastao 1970-ih u New Yorku. U kontekstu glazbe, hip-hop glazbu, odnosno *rap* glazbu, karakterizira *rapanje*, oblik izgovaranja riječi koji je svoje ime dobio prema značenju glagola engleskog jezika *to rap* – izreći snažno i brzo. Bosanac (2004) prema Szwed (1999) definira *rap* kao način vokalne izvedbe tijekom koje se „zvukovi i riječi prilagođavaju nametnutom ritmu. On nanovo ‘melodizira’ [...] jezik, dopuštajući visini tona i naglascima da se kreću nezavisno, tako da govor manje slični govoru, a više glazbi.“ U narednim poglavljima predstaviti će se temeljni elementi hip-hop kulture koji će biti povezani s poviješću hip-hop kulture, kao i percepcija hip-hopa u modernom društvu, koja je u suprotnosti sa statusom koji on uživa među većinskim dijelom populacije, te odrednice jezika hip-hop glazbe, odnosno *rapa* i kratka povijest hip-hopa u Hrvatskoj.

### 2.1. Hip-hop: Kultura koja ujedinjuje

Još od dana kada je bila rezervirana za uzak krug mladih ljudi u različitim četvrtima New Yorka, hip-hop kultura stvorila je sebi brojne protivnike. Novi glazbeni žanr, ali i način života, nije naišao na odobravanje javnosti. Razlozi za zauzimanje negativnog stava prema toj kulturi bili su različiti, a varirala je njihova utemeljenost i opravdanost. Dok su se neki mediji, s pravom ili bez njega, zgražali nad tematikom hip-hop glazbe i riječima koje su u pjesmama izgovarali njezini prominentni predstavnici, kod nekih kritika mogla se iščitati i doza rasizma. Javnost je percipirala hip-hop kao isključivo afroameričku kulturu i inicijalno je vladalo mišljenje da se radi o prolaznom hiru, privremeno modernom načinu izražavanja mladih ljudi, koji će kroz koju godinu nestati. Međutim, to se nije dogodilo. Hip-hop kultura s godinama je jačala i stvorene su zajednice hip-hop umjetnika diljem svijeta, a publika je postajala sve brojnija. Hip-hop je u relativno kratkom periodu uspio zavladati planetom. Postao je jednom od najutjecajnijih supkultura, privukao mlade ljude (ponajprije glazbom, ali i drugim elementima hip-hop kulture), a utjecao je na brojne aspekte društva, poput mode, likovne umjetnosti, plesa i jezika, kao i na druge supkulture, posuđujući im dio odlika specifičnih za



hip-hop. S globalnom dominacijom hip-hopa postalo je jasno da se ne radi samo o prolaznom hiru, pa je otpor prema hip-hop pokretu postajao sve jači. Iako su izvođači hip-hop glazbe, kao i ostali predstavnici hip-hop kulture, najčešće marginalizirani i okarakterizirani kao osobe koje negativno utječu na mlade i ne koriste svoj status u društvu za poticanje pozitivnih promjena, već isključivo gledaju profit i osobnu zadovoljštinu, hip-hop se uspio oduprijeti destruktivnim naporima okoline i pretežito nepoštenim, preoštrim negativnim kritikama. To je vjerojatno naj snažnija i najvrjednija osobina ove kulture. Jedinstvo koje je potaknula među različitim rasama, religijama i nacionalnostima davalo je snagu hip-hop kulturi i držalo ju na životu. Ishod je to kakav čini ljude koji su u počecima gradili kulturu krajnje sretnima i ponosnima, budući da je zajedništvo i zajedničko nastojanje da se društvo promijeni na bolje bila temeljna ideja hip-hopa. Emmett G. Price III. u svojoj knjizi *Hip Hop Culture* definira hip-hop kao pokret oslobođenja predočen u obliku raznolike kulture, odnosno kao pokret za ljudska prava nove generacije marginalizirane i potlačene gradske mladeži (Price III., 2006: 1). Iako svoje korijene ima u tradiciji afričkog stanovništva koje je svoje običaje ponijelo sa sobom pri dolasku u Sjedinjene Američke Države, kulturu od početka ne izgrađuju isključivo Afroamerikanci, već je ona rezultat djelovanja pripadnika američke mladeži najrazličitijeg porijekla. Latinoamerikanci, osobe karipskog porijekla, kao i pripadnici bijele rase, ravnopravno rade na stvaranju nove kulture koja će donijeti mir u razorene i siromašne gradske četvrti New Yorka. Većina autora koji se bave hip-hopom definiraju ga kao kulturu sačinjenu od četiri glavna elementa. Prvi je *DJing*, budući da je hip-hop pokret započeo na zabavama koje su organizirali *DJ-evi*, odnosno disk-džokeji, osobe koje su u počecima reproducirale glazbu različitih žanrova i miksanjem stvarali vlastite zvukove, a danas pretežito služe kao instrumentalna podrška izvođaču, odnosno *raperu*, te fokus publike više nije na njihovu radu. Drugi su element grafiti. Radi se o različitim crtežima na javnim mjestima, najčešće zidovima zgrada ili ogradama. Postoje različite metode crtanja, odnosno pisanja grafita, ali u većini slučajeva koriste se sprejevi u boji. Iako postoje pojedina mjesta u svijetu gdje je dopušteno crtati grafite, oni su uglavnom ilegalni i smatraju se uništavanjem imovine. Grafitima se nerijetko izražava buntovništvo, nezadovoljstvo socijalnom situacijom, prenose se političke poruke, a iako velik dio društva ima negativan stav prema grafitima, postoje i oni koji ih smatraju umjetnošću. Treći je element *breakdance*, u okviru hip-hopa poznat kao *b-boying*. *B-boying* je vrsta uličnog plesa koji zahtijeva iznimnu fizičku spremnost, a sastoji se od niza različitih, brzih pokreta koji prate ritam glazbe, inspiriranih ponajviše borilačkim vještinama i *kung-fu* filmovima, posebice onima s Bruceom Leejem u glavnoj ulozi. Od svih elemenata hip-hop kulture, *b-boying* je najbolje prihvaćen od strane šire javnosti, budući da će se na Olimpijskim igrama u Parizu 2024. prvi

puta održati natjecanje u *breakdanceu*. Posljednji je element hip-hop kulture *MCing*, kolokvijalno prozvan *rapanje*. Taj element najkasnije je zauzeo svoj današnji oblik i doživio je najveće promjene od svih elemenata hip-hop kulture. Često na udaru zbog tematike svojih tekstova, o čemu će se više reći u budućim poglavljima, *MC*-ji, odnosno *raperi*, planetarno su popularne hip-hop zvijezde. Oni gotovo isključivo samostalno pišu svoje tekstove, prakticiraju dikciju i izgovaraju (pjevaju, *rapaju*) riječi u tonu s instrumentalnom podlogom *DJ-a*. Oni su ti koji dobivaju najviše medijske pozornosti, ostvaruju najveću financijsku dobit i glavni su nositelji modernog hip-hopa. Iako su se sva četiri elementa inicijalno smatrala društveno nepoželjnima, danas je hip-hop u puno boljoj situaciji. Price III. napominje da je hip-hop kultura počela kao lokalni fenomen kroz koji je siromašna gradska mladež izražavala svoje želje i potrebe, a s vremenom se pretvorila u međunarodnu, multimilijardersku instituciju koja je promijenila glazbenu i zabavnu industriju (Price III., 2006: 1). Ekspanzija je sasvim sigurno bila jedna od težnji pionira hip-hop kulture, ali se komercijalizacijom hip-hopa djelomično izgubio duh koji je kultura imala u svojim početcima. Taj duh, taj nevidljivi aspekt hip-hopa, često se naziva i petim elementom. Price III. posvećuje jedno poglavlje svoje knjige upravo tom petom elementu prenoseći ideje Afrike Bambaatae, jednog od prvih značajnijih ljudi u povijesti hip-hopa, poznatom kao *Kum hip-hopa*. Afrika Bambaataa osnovao je *Universal Zulu Nation*, organizaciju koja podiže svijest o hip-hopu kao pokretu koji nastoji očuvati ideale ljubavi, mira, zajedništva i zabave (Toth, 2016). *Universal Zulu Nation* ne poznaje nacionalne granice i nije striktno namijenjen ljudima određene religije ili rase. U svojim početcima ta je organizacija trebala ujediniti mlade kroz ples i glazbu, ponajprije u njujorškoj četvrti Bronx, koja je bilježila veliku stopu kriminala i stalni porast broja uličnih bandi, kojima su se mahom pridruživali mladi ljudi bez nade u bolje sutra, o čemu će poslije biti riječ. Nakon ostvarivanja tih prvotnih ciljeva, Afrika Bambaataa i *Universal Zulu Nation* organiziraju brojne turneje te šire hip-hop kulturu diljem svijeta naglašavajući uvijek peti element hip-hopa bez kojega sama kultura ne bi postojala. Taj element Bambaataa naziva *knowledge*, odnosno znanje. Price III. navodi kako Bambaataa znanje smatra najvažnijim elementom hip-hopa jer bez znanja kultura ne može opstati u modernom potrošačkom društvu. Hip-hop sve više postaje komercijalan, gube se korijeni kulture te novac sve više zamjenjuje temeljne ideje o ljubavi, miru i zajedništvu. Peti element mora se po svaku cijenu očuvati, u suprotnom hip-hop gubi svoj aktivistički aspekt i postaje samo prilika za profit (Price III., 2006: 37–38). Financijska strana hip-hopa ipak nije isključivo negativna. Price III. piše i o poduzetničkoj strani hip-hopa te o njegovu utjecaju na modu i druge umjetnosti. Hip-hop je stvorio brojna radna mjesta, osigurao priliku mladim, talentiranim umjetnicima iz siromašnih sredina da se izraze i žive od svoga rada. Price III.

navodi brojne primjere modnih marki koje su potekle iz hip-hopa, kao što su *FUBU*, *Karl Kani* ili *Phat Farm*, a hip-hop umjetnici često su promovirali i robne marke poput *Adidas*, *Nike* ili *Timberlanda* te time utjecali na stil oblačenja mladih diljem svijeta. S poduzetničke strane istaknuli su se i izvođači poput Jay-Z-ja, Ice Cubea i Puff Daddyja. Oni su kroz svoju glazbenu karijeru stekli kapital potreban za osnivanje vlastitih diskografskih kuća i studija te tako postali neki od prvih samoostvarenih poslovnih ljudi u povijesti hip-hopa, ukazavši time mladim ljudima koji dolaze iz sličnih sredina da je moguće nadvladati siromaštvo i brojne druge društvene prepreke uz adekvatan trud i posvećenost. Nakon što su stekli određeni kapital, počeli su vraćati zajednici iz koje su potekli, pomagavši financijski i moralno brojnim talentiranim mladima koji su se bavili hip-hop glazbom osiguravši im prostor za snimanje pjesama ili ugovor s njihovom diskografskom kućom. Osim navedenog, hip-hop je također zaslužan za brojne romane, stripove, predstave, slike i filmove koji su postali značajan dio pop-kulture (Price III., 2006: 38–40). Ukratko, *mainstream* glazba kakvu danas poznajemo, kao i jezik te modni izričaj mladih današnjice pod velikim je utjecajem hip-hop kulture. Potencijal za širenje koji posjeduje hip-hop kultura proizlazi iz njezinih temelja. Kontinuirano promicanje ideala mira, ljubavi i zajedništva osiguralo je pokretu masovno praćenje.

## 2.2. Hip-hop: Povijest

Hip-hop kultura nastala je u vremenu brojnih socijalnih nepravdi, rasnih diskriminacija i porasta stope kriminala u SAD-u. 1970-e posebno su negativno utjecale na stanovništvo siromašnih četvrti u američkim velegradovima, od kojih je jedan i New York, daleko najveći grad te zemlje. Unutar granica New Yorka situacija je bila posebice teška u četvrti Bronx. Stanovništvo Bronxa živjelo je na rubu gladi, okruženi kriminalom, trgovinom droge i oružja, te svakodnevnim nasiljem koje je nerijetko završavalo smrću. Price III. opisuje situaciju u Bronxu kroz prizmu ratova uličnih bandi. Navodi kako u Bronxu i njegovu okruženju 1973. djeluje 300 bandi s preko 19 500 članova. Bronx je vadio za promjenama (Price III., 2006: 9–11). Promjenu će potaknuti Jamajčanin Clive Campbell, poznat pod umjetničkim imenom DJ Kool Herc, čovjek kojega se naziva *praocem hip-hopa*. Kool Herc 1967. kao dvanaestogodišnjak seli se u Bronx, a sa sobom donosi veliku kolekciju gramofonskih ploča i audioopreme. Price III. ističe Kool Hercovu ljubav prema glazbi i poznavanje moći koju glazba ima kao glavnu prekretnicu u društvenoj slici Bronxa. Kool Herc počinje organizirati zabave

za mlade na kojima kao *DJ* zabavlja publiku puštajući pjesme iz svoje kolekcije. Iako ulične bande nisu prestale postojati, Kool Herc inspirirao je brojne mlade da se, umjesto razbojništvom, počnu baviti plesom i glazbom. Uskoro su sve bande u Bronxu imale vlastite plesače, a svaki dio četvrti svojega lokalnog *DJ*-a (Price III., 2006: 11). *DJ* Kool Herc inspirirao je nastanak hip-hopa, a ljudi koje je nadahnuo da se i sami počnu baviti *DJing*-om, poput Grandmaster Flasha i prethodno spomenutog Afrike Bambaataae, nastavili su razvijati kulturu. Bambaataa je započeo već imenovanu organizaciju *Universal Zulu Nation*, a Price III. tvrdi kako je upravo zbog te organizacije došlo do svojevrsnog mirovnog sporazuma između uličnih bandi Bronxa (Price III., 2006: 12–13). *Universal Zulu Nation* dao je priliku razjarenoj mladeži Bronxa da se izrazi kroz ples, glazbu i likovnu umjetnost, a širenjem hip-hop kulture po cijelome svijetu isto je učinio i za brojne druge mlade u Americi, ali i šire. Iako to nije bio Bambaataain prvotni cilj, hip-hop je uskoro postao unosan posao. Glazba je oduvijek fascinirala mase, a već u 20. stoljeću glazbenici su zbog toga dobro plaćeni. 1979. neovisna izdavačka kuća *Sugar Hill Records* izdaje pjesmu *Rapper's Delight* grupe *Sugar Hill Gang*. Pjesma je zabilježila veliki uspjeh kod publike i često se mogla čuti na radiopostajama, a potaknula je druge rane hip-hop umjetnike da pokušaju potpisati ugovor sa sličnim izdavačkim kućama koje su promovirale tu vrstu glazbe, u potrazi za zaradom. To je dovelo do drastičnih razlika između pojedinih ranih hip-hop izvođača. Dok se prije *Rapper's Delight*a na umjetnike svih elemenata hip-hopa gledalo jednako, uz možebitno više naznačenu ulogu *DJ*-a, *raperi*, odnosno *MC*-ji postaju daleko najupečatljiviji predstavnici hip-hop kulture. Osim što je jedna od najpopularnijih ranih hip-hop pjesama, *Rapper's Delight* je i jedna od najranijih pjesama koja je sadržavala *rapani* tekst na instrumentalnoj matrici. Instrumental je ostajao u pozadini, dok je u slušateljeve uši ponajviše ulazio tekst kojega *rapa MC*. Boja glasa, dikcija, *flow* (kombinacija ritma i rima koje *raper* izgovara te način na koji se *raper* igra izgovorom riječi u skladu s tempom koji mu određuje matrica) i sami tekst *MC*-ja prvo su što slušatelj uočava. Posljedica je toga djelomičan pad *DJ*-a u drugi plan, a grafiti umjetnici i *breakdanceri* ostali su u potpunosti izvan fokusa javnosti, odnosno *mainstreama*. *Mainstream* označava nešto što je popularno, nešto što dijeli većina svjetskog stanovništva, najčešće mišljenje. U kontekstu hip-hop kulture *mainstream* glazba je popularna glazba za mase. Price III. ukratko opisuje kako je *mainstream* hip-hop ona hip-hop glazba koja u fokusu ima ponajprije profit te ne posjeduje tradicionalne odrednice hip-hopa kao kulture koja teži socijalnoj promjeni. Kao opreku *mainstreamu* Price III. navodi takozvani *underground* hip-hop. Ta grana hip-hopa zalaže se za očuvanje tradicije te za poticanje socijalnih promjena kroz tekstove koji su najčešće kompleksniji i od veće umjetničke važnosti nego oni *mainstream* hip-hopa, budući da

*mainstream* hip-hop treba biti razumljiv i blizak masama (Price III., 2006: 49–50). Granice između *mainstream* hip-hopa i *underground* hip-hopa ponekad je teško odrediti, budući da je moguć prelazak iz jedne u drugu struju, iako najčešće upravo iz *undergrounda* u *mainstream*. Brojni MC-ji započinju kao *underground* umjetnici, a svoje tekstove mijenjaju kada steknu veću popularnost te tako postaju dio *mainstreama*. U rijetkim slučajevima tekstovi MC-ja koji su postali dio *mainstream* glazbene scene ostaju jednako kompleksni kao i u vremenima kada još nisu stekli popularnost. Prelazak dobrog broja MC-ja u *mainstream* najveća je ostavština *Rapper's Delight*a, kao i popularizacija hip-hop glazbe. Price III. kao značajnu prekretnicu navodi i pjesmu *The Breaks* izvođača Kurtisa Blowa, prvu ploču koja se prodala u više od 500 000 primjeraka, nakon koje MC-ji postaju sve češći gosti televizijskih emisija, glume u filmovima, a o hip-hop kulturi snimaju se brojni dokumentarci (Price III., 2006: 14–15). Kurtis Blow je uz navedeno i prvi MC koji se pojavio na nacionalnoj televiziji. Tijekom 1980-ih jednako značajan utjecaj na razvoj hip-hopa ima i grupa Run-DMC. Oni su prvi predstavljali hip-hop na listama top 10 najpopularnijih pjesama u SAD-u, prvi su hip-hop izvođači koji se pojavljuju na naslovnoj stranici *Rolling Stone* časopisa, kao i prvi hip-hop izvođači sa sponzorskim ugovorom (tvrtka *Adidas*). Uz pomoć televizijskih postaja poput *BET*-a i *MTV*-a te hip-hop časopisa *Source* i *VIBE*, hip-hop je u manje od 20 godina od svoga nastanka postao dominantan u pop kulturnoj slici SAD-a. Ekspanzija na ostatak svijeta uslijedila je tijekom 90-ih godina prošlog stoljeća, a velike zasluge za to imaju zvijezde poput 2Pac-a, Biggiea Smallsa, Dr. Drea, Jay-Z-ja, Snoop Dogga, Lauryn Hill, Nasa te članova Wu-Tang Clana. Pored značajnije medijske eksponiranosti, hip-hop je 1989. konačno prihvaćen i od strane američke Akademije za diskografsku umjetnost i znanost, koja te godine dobiva vlastitu kategoriju prestižne nagrade *Grammy*. Prvi osvajači nagrade bili su DJ Jazzy Jeff & the Fresh Prince (Jeffrey Townes i Will Smith) sa svojom pjesmom *Parents Just Don't Understand*. U okviru *Grammyja* značajan uspjeh ostvarila je i Lauryn Hill, koja 1999. osvaja pet *Grammyja*, od čega jedan za album godine, kategoriju koja obuhvaća sve glazbene žanrove. Njezin album *The Miseducation of Lauryn Hill* prvi je hip-hop album koji je osvojio tu nagradu. Hip-hop izvođači nagrađivani su i nagradama izvan nadležnosti institucija koje se bave glazbom. Hip-hop izvođač Eminem nagrađen je nagradom *Oscar*, dok je Kendrick Lamar vlasnik nagrade *Pulitzer*. Od ostalih važnijih pionira u okvirima hip-hop kulture treba spomenuti i Beastie Boyse, prvu komercijalno uspješnu hip-hop grupu čiji su članovi svi bili bijele rase, kao i grupu The Sequence Girls, prvu hip-hop grupu sastavljenu isključivo od ženskih MC-ja. Te grupe doprinijele su suzbijanju rasizma i seksizma u hip-hopu. Prema informacijama s portala *All Top Everything*, hip-hop izvođači koji su prodali najviše albuma su Eminem, Drake te Kanye West.

Pokušamo li usporediti te izvođače s izvođačima koji pripadaju drugim glazbenim žanrovima, prema spomenutom portalu Eminem se nalazi na 6. mjestu najprodavanijih glazbenika svih vremena te je jedini hip-hop izvođač na listi top 10 najprodavanijih glazbenika svih vremena (All Top Everything, 2019).

### 2.3. Hip-hop: Tematika i percepcija javnosti

Unatoč popularnosti koju hip-hop kultura i njezini elementi uživaju u suvremenom društvu, još uvijek postoji prilično jaka osuda hip-hop kulture. Takva percepcija javnosti ponajviše proizlazi iz tematike hip-hop glazbe čiji se autori nerijetko bave temama alkoholizma, droge, šovinizma i materijalizma. Hip-hop glazbi odmaže i vulgarnost te djelomična jednostavnost njezinih tekstova, kao i manja zahtjevnost vokalne izvedbe u usporedbi s drugim glazbenim žanrovima, o čemu će više biti riječi u sljedećem poglavlju o jeziku hip-hop glazbe. U svome radu *The Culture of Hip-Hop* Michael Eric Dyson kao glavni razlog za negativnu percepciju hip-hop glazbe navodi zabrinutost javnosti zbog promoviranja nasilja kroz tekstove pjesama. Hip-hop je naišao na osudu zajednice dominantno bijele rase, ali i na osudu velikog dijela afroameričke zajednice iz koje je kultura većinski i potekla. Uloženi su veliki napor u cenzuriranje hip-hop glazbe i njezino uklanjanje s radiopostaja, a Dyson navodi kako su istovremeno zanemarena nastojanja hip-hop izvođača da iskorijene nasilje među mladima. Tekstove se najčešće iščitava površno te se antinasilne poruke, koje su temeljni razlog postojanja hip-hop pokreta i zastupljene su u tekstovima izvođača u nadi da će se dogoditi socijalne promjene potrebne za normalan daljnji razvoj kulture, smatraju promocijom nasilja (Dyson, 2004: 62–63). Pored zanemarivanja nedvosmislenih, doslovnih antinasilnih poruka u hip-hopu, često se stvara kriva percepcija o tekstovima koji temu nasilja koriste striktno za postizanje komičnog efekta. Sama je kritika često nepravедna, budući da se društvo ne obrušava jednako na druge prikaze nasilja kroz humor, poput crtanih filmova za djecu (*Tom i Jerry*, *Ptica trkačica* itd.), koji su za razliku od hip-hop glazbe upravo namijenjeni najmlađima. Hip-hop albumi najčešće su određeni *Parental Advisory: Explicit Content* upozorenjem koje roditeljima naglašava kako se radi o sadržaju koji zbog vulgarnosti ili tema poput nasilja, ovisnosti i spolnih odnosa nije primjeren za djecu. Hip-hop glazba utjecala je na pojavu ovoga danas uobičajenog načina kategoriziranja glazbe ili filmova prema primjerenosti za određeni uzrast, a sve je započelo tekstovima hip-hop izvođača Princea i grupe N.W.A. Iako je takvo upozorenje

svakako primjereno i potrebno, činjenica da je upravo hip-hop odgovoran za njegov nastanak govori u prilog postojanja negativnog stava glazbene industrije ponajprije prema hip-hopu. S obzirom na mlađu publiku koja sluša hip-hop glazbu, veliki dio osude pao je na hip-hop, a zanemaruju se eksplicitni tekstovi drugih glazbenih žanrova poput *rock and rolla* ili *popa*. Nasilje se također promovira kroz brojne akcijske filmove, knjige, časopise i novine, ali društvo ne izražava jednako negativan stav prema tim medijima. Posljedica su brojne pjesme hip-hop izvođača u kojima se na satiričan način ograđuju od promoviranja nasilja, kao što su *Gangsta Rap Made Me Do It* autora Ice Cubea ili Eminemov *Who Knew*. Njihovi glavni argumenti leže u tome da hip-hop nije ni namijenjen maloljetnim osobama, koje same ne mogu prosuđivati tekstove izvođača i donositi ispravne odluke. Također naglašavaju pravo na umjetničku slobodu i spomenuti komični efekt, kao i činjenicu da se ne može isključivo njih smatrati odgovornima za nasilje među mladima, već pravi problem leži u sustavnoj višedesetljetnoj promociji nasilja kroz medije, kao i čovjekovoj nasilnoj prirodi. Naposljetku, glazbenici smatraju kako oni nisu ti koji fizički nagovaraju nekoga da postupa prema njihovim riječima, a neprestano naglašavaju kako se njihove riječi ne treba doslovno shvaćati. Dyson govori i o problematici seksizma i šovinizma u hip-hopu, u čiji obranu ne staje jednako žustro. Iako nije moguće posve zanemariti prethodne argumente kojima se hip-hop ograđuje od promocije nasilja, činjenica je da seksizam i šovinizam prema određenim parametrima predstavljaju i veći problem od teme nasilja u suvremenom hip-hopu, iako ni tu nije moguća generalizacija (Dyson, 2004: 63). Postoje brojni primjeri žena koje su uspjele izgraditi hip-hop karijeru (Queen Latifah, Missy Elliot, Nicki Minaj, Lauryn Hill itd.), kao i brojne pjesme muških i ženskih izvođača koje promoviraju ravnopravnost spolova. Seksizam ipak ostaje jedan od temeljnih problema u hip-hopu, a veže se uz sveprisutni materijalizam. Muški izvođači često se predstavljaju kao *igrači*, žargonski termin za mušku osobu koja mijenja velik broj ženskih partnera, te kao svodnici kojima je žena njihovo vlasništvo. Price III. spominje kako materijalizam u hip-hopu doseže svoj vrhunac tijekom 1990-ih, u takozvanoj *bling bling* eri. Izvođači imaju potrebu naglasiti da posjeduju što više materijalnih stvari kako bi time uspostavili dominaciju nad drugim izvođačima (Price III., 2006: 71–72). Skupocjeni automobili, kuće, nakit i markirana odjeća postaju sinonimi za hip-hop. Kada se svemu navedenom pridoda često provlačenje termina vezanih uz alkohol i drogu kroz pjesme hip-hop glazbe, negativna percepcija javnosti doima se sasvim opravdanom čak i kada se izuzme upitna promocija nasilja kroz taj glazbeni žanr. U istraživanju provedenom od strane Primacka, Dalton, Carroll, Agarwala i Finea na temu prikaza nedopuštenih supstanci u suvremenoj popularnoj glazbi pokazalo se kako upravo hip-hop glazba sadrži najveći broj referenci na drogu. Primack i sur. došli su do zaključka da u 48 od 62 analizirane hip-hop pjesme

postoji barem jedna referenca na drogu (77 % pjesama). Za usporedbu, u 35 analiziranih pjesama pop žanra reference na drogu pronađene su u tek 3 pjesme (9 %) (Primack i sur., 2008: 169–175). Naizgled ne postoji opravdanje za drugačiju percepciju hip-hopa od one postojeće, ali navedena distinkcija između *mainstream*, komercijalnog hip-hopa i *underground* hip-hopa ipak propitkuje postojeće stavove. Autorica Becky Blanchard piše kako su novac i komercijalizacija hip-hopa obrisali povijesni, socijalni i ekonomski kontekst hip-hopa, iz kojega je on i potekao, iz mišljenja javnosti. Kao pokret otpora mladih Afroamerikanaca i radničke klase hip-hop ne smije zaboraviti na svoje korijene, unatoč tome što se razvio u supkulturu kojoj pripadaju ljudi različitih etničkih i ekonomskih grupa. Kako bismo istinski razumjeli hip-hop, moramo poznavati povijest Afroamerikanaca i njihovu borbu za bolji status u društvu, od ukidanja ropstva do danas. Čak i kada se čini previše agresivnom, to je odraz toga što su hip-hop glazbu pokretali ljudi koji su se morali boriti protiv političke, socijalne i ekonomske opresije. Glazbenici svojim pjesmama oslikavaju svijet koji ih okružuje, a ono što se doima promocijom nasilja i ovisnosti zapravo je apel za pomoć siromašnoj zajednici u kojoj je sve opisano u pjesmi oduvijek bilo realnost (Blanchard, 1999). *Underground* hip-hop glazbu karakterizira prikazivanje poštovanja prema korijenima kulture i tematika lišena površnog i materijalnog. Na prvome je mjestu obrazovanje mladih kroz glazbu i ukazivanje na društvene probleme, kao i zabava te pozitivan stav. Blanchard vidi rješenje problema percepcije hip-hopa upravo u ovoj vrsti hip-hop glazbe. Ona predlaže uvođenje hip-hop pjesama u glazbene škole s pripadajućim gradivom o povijesti kulture i njegovim društvenim značajem. Smatra kako bi to potaknulo rasprave o tematici hip-hopa te bi hip-hop imao priliku promijeniti mišljenje javnosti o sebi, jer bi umjetnička vrijednost žanra nesumnjivo izašla na vidjelo (Blanchard, 1999). Važno je napomenuti kako se svi spomenuti problemi odnose pretežito na hip-hop glazbu u Sjedinjenim Američkim Državama, a isti problemi nisu jednako zastupljeni u Hrvatskoj, iako su zbog snažnog utjecaja američkog hip-hopa djelomično pronašli put i u druge zemlje.

#### **2.4. Hip-hop: Jezik**

Tekstove hip-hop pjesama gotovo isključivo piše *MC* koji izvodi pjesmu, iako se javljaju i rijetki slučajevi takozvanog *ghostwritinga*. *Ghostwriter* je pojam koji označava osobu koja piše tekstove za drugu osobu, ali se pod imenom autora ne navodi *ghostwriter*, već osoba kojoj je *ghostwriter* iz različitih motiva napisao tekst. Neki su od najpoznatijih primjera hip-



hop izvođača koji su potražili usluge *ghostwritera* Drake, Kanye West i Dr. Dre. Upravo ta originalnost važna je odlika hip-hop glazbe jer svaki tekstopisac razvija vlastiti prepoznatljivi stil i daje svoj doprinos cjelokupnoj kulturi. Tekstovi *MC*-ja diktirani su rimama koje su glavni element tekstova hip-hop glazbe. *MC*-ji grade svoj tekst oko rima. Sve ostale odlike hip-hop tekstova (igre riječima, stilske figure, izgovor riječi itd.) pomno su odabrane tako da se slažu sa shemom rimovanja u tekstu. U dokumentarnom filmu *Something from Nothing: The Art of Rap* neki od najboljih liričara u okviru hip-hop glazbe, Rakim i Eminem, objašnjavaju svoj postupak pisanja teksta. Kao prvi korak navode preslušavanje instrumentala i pisanje točkica na papir u trenutku kada u instrumentalu prepoznaju *snare* bubanj, na koji izvođači zbog upečatljivosti obično izgovaraju rimu. *Snare* bubanj dodatno naglašava rimu, a ostale riječi oko točkica, koje predstavljaju riječi koje se rimuju u jednoj strofi, naknadno se dodaju tekstu (Toogood, Ice-T, 2012). Kompleksnost koja krase brojne današnje hip-hop tekstopisce nije oduvijek bila prisutna u pjesmama hip-hop izvođača. Price III. navodi kako su prvi *MC*-ji (poput Coke La Rocka i Timmy Tima) isključivo pomagali *DJ*-u da pokrene publiku na plesnom podiju. Za vrijeme trajanja pjesme ili instrumentala *MC*-ji bi se tek ponekad oglasili s takozvanim *party* rimama, frazama koje su pozivale ljude na ples (Price III., 2006: 35–36). Te rime označile su početak *MCinga*, odnosno *rapanja*. Nakon spomenute hit pjesme *Rapper's Delight* javlja se sve više *MC*-ja, a rime postaju sve kompleksnije. Značajniji pomak ipak nije postignut, pa tekstovi ostaju na prilično jednostavnoj razini, s AABB rimama na kraju svakog stiha. Price III. ističe kako je promjena došla 1986., a zasluge pripadaju Rakimu, *MC*-ju koji u suradnji s Ericom B.-jem snima pjesmu *Eric B. Is President* koja je ostavila neizbrisiv trag u povijesti hip-hop glazbe. Rakim je bio prvi *MC* koji nije rimovao riječi isključivo na krajevima stihova, već i u sredini stiha (Price III., 2006: 180). Uz to što su Rakimovi stihovi bili prvi hip-hop stihovi s tim inovativnim načinom rimovanja, Rakim je prema Paulu Edwardsu i prvi *MC* koji se koristio složenim rimama, takozvanim *multijima* (Edwards, 2009: 97). Hrvatski hip-hop izvođač Geralt iz Rivije u svojoj kolumni *Multi rime, holorime, homonimi* na portalu *Hip Hop Unity* definira *multije* kao rimu „na 4 sloga“. Za lakše razumijevanje Geralt iz Rivije nudi i primjer „išao sam u Indiju da si naBA-VIM TUR-BAN, tamo kupio sam i haljinu: DA-MIR UR-BAN“ (Geralt iz Rivije, 2014). I dok *multiji*, odnosno višesložne rime ne bi bile dio hip-hop glazbe bez Rakima, u svojoj kolumni *The Evolution of Rhyming in Hip-Hop* Jeff Walker dotaknuo se još nekih važnih odlika hip-hop tekstova, kao što su usporedbe i metafore. Usporedbe i metafore možemo pronaći u gotovo svakoj suvremenoj hip-hop pjesmi, a za to su prema Walkeru najzaslužniji *MC*-ji Big Daddy Kane te Lord Finesse (Walker, 2013). Zanimljiva je i činjenica da na prostoru zemalja koje su pale pod utjecaj američkog hip-hopa, na primjer Hrvatske, ne možemo uočiti

jednak razvoj jezika hip-hop tekstova. Iako u SAD-u Rakim već 80-ih popularizira *multije*, Geralt iz Rivije navodi kako u hrvatskom hip-hopu *multiji* ne postoje do početka 2000-ih, kada Smile Provokator i Vojko Vručina počinju pisati prve *multi* rime u Hrvatskoj, čiju će popularnost dodatno podići MC-ji Valar i Scriptor (Geralt iz Rivije, 2014). Dodatno kompliciranje MC-ju omogućava i tradicionalno velik broj riječi u hip-hop pjesmama. Studija Varuna Jewalikara i Federice Fragapane objavljena na portalu *Musixmatch* dokazala je pretpostavku o hip-hopu kao žanru s najbogatijim vokabularom među glazbenim žanrovima. Njihovo istraživanje kulminira zaključkom kako najpopularniji hip-hop izvođači imaju vokabular od u prosjeku gotovo 2000 riječi, dok drugoplasirani izvođači *heavy metal* glazbe drže drugo mjesto s u prosjeku 500 riječi manje. Studija također zaključuje da hip-hop pjesma ima u prosjeku 478 riječi, od čega 94 novih, unikatnih riječi po pjesmi. Te brojke nadmašuju sve preostale žanrove, a izuzev pop glazbe (pod okriljem koje autori svrstavaju i brojne hip-hop izvođače poput Drakea, Lil Waynea ili Kanye Westa), prosječan broj riječi u hip-hop pjesama nadmašuje prosječan broj riječi u svim drugim žanrovima za gotovo dvostruki iznos (Jewalikar, Fragapane, 2015). Price III. smatra kako hip-hop te brojke duguje svojim korijenima, odnosno činjenici da je hip-hop glazba nastala na ulici pod utjecajem ljudi s ulice, običnih ljudi s očigledno velikim talentom za glazbu. Price III. navodi da je hip-hop, iako kritiziran zbog svojeg vulgarnog žargona, fraza i kolokvijalizama, ipak značajno utjecao na žargon mladih, a nekolicina riječi koje su niknule upravo u hip-hopu našle su svoje mjesto i u rječnicima (Price III., 2006: 39). Budući da je hip-hop nastao u SAD-u, nije neočekivano da je upravo kroz hip-hop engleski jezik našao put u brojne druge jezike, kako to navodi Androutsopoulos. Hip-hop glazba izvan SAD-a pala je pod utjecaj hip-hop glazbe u SAD-u, pa brojne interpretacije lokalne socijalne situacije padaju pod utjecaj načina interpretacije socijalne situacije u SAD-u, što će i biti dokazano analizom korpusa suvremenog hrvatskog hip-hopa. Pored brojnih anglizama koje nalazimo u neameričkim hip-hop pjesmama, utjecaj američkog hip-hopa prema Androutsopoulusu vidljiv je i u autoreferencijalnosti hip-hop izvođača i američkim hip-hop tradicijama *boastinga* i *dissinga*, odnosno hvaljenja i vrijeđanja (Androutsopoulos, 2009: 43–44). Engleski jezik inspirirao je i odabir brojnih umjetničkih imena izvođača u zemljama gdje on nije službeni jezik (hrvatska hip-hop grupa High Five, izvođači Target, Shorty), kao i imena portala posvećenih hip-hopu (npr. *Hip Hop Unity*). Žargon je neophodan u hip-hop glazbi. S obzirom na to iz koje zemlje ili regije dolazi pojedini izvođač, mogu se prepoznati različiti društveni i jezični utjecaji na žargon izvođača, a ujedno i na velik postotak populacije koji čine većinom mladi ljudi. Žargon u hip-hop tekstovima neprestano evoluira, ali jedna je konstanta utjecaj engleskog jezika, specifičnije afroameričkog vernakulara engleskog jezika, koji ističe

Simona Peovska s portala *Dreadpen*. Peovska navodi kako državljani neanglofonskih zemalja često posuđuju engleske izraze i modificiraju ih tako da odgovaraju njihovom jeziku, a u hip-hopu je ta pojava posebno naglašena, o čemu će biti riječi u analitičkom dijelu rada (Peovska, 2019). Hip-hop glazbenici ponosni su na žargonsku raznolikost koja se proteže kroz tekstove hip-hop glazbe, pa se tako ponekad referiraju na to bogatstvo žargona i u svojim pjesmama, posvećujući cijele pjesme žargonu kojim se koriste. Pjesma *Ebonics* autora Big L-a jedan je takav primjer u hip-hop glazbi SAD-a, a moguće je da je inspirirala i hrvatskog izvođača Tibora da napiše pjesmu *Nadimak* slične tematike. Za potrebe rimovanja hip-hop glazbenici često kreiraju okazionalizme i hapakse, o čemu će više biti riječi u budućim poglavljima. Peovska ističe i zanimljiv slučaj u američkom žargonu, koji iako nije izvorna kreacija hip-hop glazbe, ipak ne bi bio popularan do mjere do koje danas jest bez utjecajnih hip-hop glazbenika. Radi se o tvorbi riječi sufiksom *-izzle* koju prvi put upotrebljava Frankie Smith u pjesmi *Double Dutch Bus*, a kroz hip-hop popularizira ga Snoop Dogg. Tako od *for sure* nastaje *fo'shizzle* ('zasigurno'), od *female* nastaje *fizzle* ('žena'), a od *real* nastaje *rizzle* ('stvarno') (Peovska, 2019). Kao važnu osobitost hip-hopa Androutsopoulos navodi sposobnost ljubitelja hip-hop glazbe da prema određenim osobitostima razlikuju pojedine vrste hip-hopa nastale u određenim gradovima ili regijama. Dok će američki slušatelji sasvim jasno prepoznati radi li se o *East Coast* ili *West Coast* hip-hopu, u Njemačkoj će razlike između berlinskog i hamburškog hip-hopa biti dovoljno velike da ih iskusno uho prepozna (Androutsopoulos, 2009: 50). Slične razlike u Hrvatskoj uočljive su između zagrebačke i splitske scene, dok su nešto manje jedinstveni riječki i slavonski hip-hop. Ključna je odlika hip-hop tekstova i takozvano *reprezentanje*, a Androutsopoulos i Scholz definiraju ga kao eksplicitnu deklaraciju MC-ja kao lokalnog predstavnika hip-hop kulture. MC-ji u svojim tekstovima iznova spominju njima bliske osobe, svoje hip-hop kolektive, svoj grad ili svoju četvrt (Androutsopoulos, Scholz, 2002: 16–17). Primjeri su pjesma *Dođi u Vinkovce* autora Dalibora Bartulovića Shortyja ili stihovi iz pjesme *Julius Erving* autora Tibor Kreča *Uvijek isto, uvijek istok, na zapadni ne idem*, referirajući se na istočni dio grada Zagreba iz kojega dolazi. Androutsopoulos i Scholz smatraju kako je *reprezentanje* evidentno i u kulturnim referencama u pjesmama brojnih MC-ja. Ističu kako MC-ji različitih zemalja vole u pjesmama spominjati svoje sunarodnjake, kao i imena lokalnih tvrtki, političkih stranaka, restorana, trgovina i drugih objekata (Androutsopoulos, Scholz, 2002: 18–19). To se može vidjeti i na primjerima. U pjesmi *Ne može* autora Andrije Vujevića, poznatijeg kao Vojko V, stih *Pošaljem cajku Lidiji Bačić – neće da kupi* jedan je od onih stihova prema kojima možemo naslutiti kako se radi o izvorno hrvatskoj pjesmi, dok grupa

K.R.A.S.T. (Kvatrić Rap All Star Team) cijelu pjesmu posvećuje kvartovskom ugostiteljskom objektu *Largo*.

## 2.5. Hip-hop: Hrvatska

U radu je prethodno istaknuto kako hip-hop pokret započinje na kvartovskim zabavama u Bronxu koje je organizirao DJ Kool Herc, čovjek kojega se naziva „praocem hip-hopa“. Prvu takvu zabavu Kool Herc organizira 1973. godine. Hip-hop kultura u Hrvatskoj pojavljuje se znatno kasnije. Prema Benjaminu Perasoviću, sustavno promoviranje hip-hop kulture na prostoru današnje Hrvatske počinje tek 1984. godine, a ključnu ulogu ponovno će odigrati jedan DJ, Slavin Balen. Balen tih godina vodi glazbenu emisiju *Electro Funk Premijera* na Radiju 101, a putem nje promovira alternativne glazbene žanrove, uključujući hip-hop. Inozemni časopisi također su odigrali važnu ulogu u nastanku hip-hopa u Hrvatskoj, pa mladi putem njih otkrivaju *breakdance*, razvija se umjetnost crtanja grafita, a uskoro se pojavljuju i prvi MC-ji. Zagrebački MC Renato Došić „Renman“ smatra se prvim MC-jem u Hrvatskoj, a uz njega se ističu i MC Wumah te predstavnici riječke hip-hop scene MC Buffalo, DJ Pimp te Ugly Leadersi, grupa koja je izdala prvi hip-hop album u Hrvatskoj (Perasović. 2001: 305–307). Unatoč pojavi brojnih MC-ja i pojavljivanju nekih predstavnika hip-hop kulture u Hrvatskoj (Electro Team, Renman) na nacionalnoj televiziji, hrvatski hip-hop značajniji pomak doživljava tek 90-ih godina prošlog stoljeća. Perasović navodi nekoliko događaja koji su bili ključni za nagli razvoj hip-hopa u Hrvatskoj, a koji su se dogodili upravo u tom desetljeću. Radio 101 i DJ Slavin Balen, kojemu se pridružuje DJ Frx, započinju emitirati *Rappoteku*, emisiju koja isključivo promovira hip-hop. Iako je *Rappoteka* bila prva radioemisija posvećena isključivo hip-hopu, DJ Frx i njegov suradnik DJ Phat Phillie zaslužni su za stvaranje najutjecajnije hip-hop radioemisije na prostoru Hrvatske. Radi se o *Blackout Rap Showu*, na kojemu će publika prvi puta moći čuti veću količinu *rap* glazbe na hrvatskom jeziku. Unatoč tome što je hip-hop glazba u Hrvatskoj postojala već više od 10 godina, tek 1995. pojavljuje se grupa koja u potpunosti odbacuje *rap* na engleskom jeziku, koji je dominirao u pjesmama domaćih MC-ja. Grupa Young Lordz izdaje demo album *Demo EP* na kojemu se nalazi pjesma *Život vel'kog grada*. Ta pjesma smatra se prekretnicom u hrvatskom hip-hopu, budući da Young Lordzi počinju *rapati* isključivo na hrvatskom jeziku, za koji se do tada smatralo da nije prikladan za brzu i riječima bogatu hip-hop glazbu (Perasović, 2001: 310–311). Young Lordzi postavili su

temelje za izdavanje jedne od najznačajnijih kompilacija hrvatskih hip-hop pjesama: *Blackout Project – Project Impossible* iz 1997. Kompilacija nastaje pod okriljem Radija 101 kojemu u studenom 1996. prijete gašenje od strane državnih vlasti. U znak potpore Radiju 101 održan je najveći prosvjed u povijesti samostalne Hrvatske. Više od 100 000 ljudi okupilo se na Trgu bana Jelačića u Zagrebu, a među njima su se našli i budući poznati hrvatski hip-hop izvođači. Za brojna imena domaće rap scene (Tram 11, Bolesna braća, Elemental, El Bahattee) *Project Impossible* označio je početak njihovih uspješnih glazbenih karijera. Na kompilaciji se nalazila i pjesma *Hrvatski velikani* grupe Tram 11 (Target i General Woo) koja će zasjesti na prvo mjesto domaćih top lista i lansirati hrvatski hip-hop u *mainstream*. Pojavljuju se sve više MC-ja koji s manje ili više uspjeha grade svoje ime na hrvatskoj glazbenoj sceni. To zlatno doba hrvatskog hip-hopa potrajalo je do sredine 2000-ih, a od novih izvođača koji nisu bili na *Blackout Projectu* istaknuli su se Stoka, Nered, Shorty, TBF, kao i bosanskohercegovački MC sa zagrebačkom adresom, Edo Maajka. Hip-hop 2001. dobiva i svoju kategoriju u okviru najprestižnije hrvatske glazbene nagrade *Porin*, ali već 2002. ista nagrada preimenovana je u *Porin za najbolji album urbane klupske glazbe*. Kategorija *Porin za najbolji album Hip Hop glazbe* vraća se na dodjelu tek 2021. godine, a hip-hop izvođači u međuvremenu su se natjecali u kategoriji *Porin za najbolji album urbane klupske glazbe*. Prvi *Porin za najbolji album Hip Hop glazbe* osvajaju Bolesna braća s albumom *Lovci na šubare*, a nekoliko izvođača uspjelo je iskoračiti i van okvira *Porina za najbolji Hip Hop album*, odnosno *Porina za najbolji album urbane klupske glazbe*. Hip-hop grupa TBF dva puta osvaja *Porina za pjesmu godine* (2005. *Nostalgična*, 2011. *Dogodila se ljubav*), kao i dva *Porina za album godine* (2008. *Galerija Tutnplok*, 2012. *Pistaccio Metallic*). Jedini su dvostruki osvajači tih nagrada koji dolaze iz svijeta hip-hopa, a od hip-hop izvođača samo Vojko Vručina i njegov album *Vojko* iz 2019. uspio je ponijeti nagradu *Porina za album godine*. Unatoč djelomičnom priznanju od hrvatske glazbene industrije, hip-hop glazba još uvijek ostaje na marginama. Tek poneki izvođač uspije se istinski probiti u *mainstream*, a obično se radi o izvođačima koji elemente hip-hop glazbe kombiniraju s elementima drugih žanrova poput popa ili rocka. Neobjašnjiv je pad interesa za hip-hop glazbu u Hrvatskoj, s obzirom na to da je tijekom 90-ih godina prošlog stoljeća i 2000-ih godina 21. stoljeća zauzimala važno mjesto na glazbenoj sceni u Hrvatskoj. Na glazbeni ukus mladih u Hrvatskoj utječe podžanr hip-hopa, takozvani trap folk, hibridni žanr trapa, podžanra hip-hopa, i folk glazbe, kolokvijalno poznate kao *cajke*. Utjecaj dolazi iz susjednih zemalja Srbije i Bosne i Hercegovine, ali u Hrvatskoj žanr još uvijek nije značajnije zaživio te ne postoji velik broj izvođača koji se kategoriziraju u trap folk. Hip-hop glazba, odnosno neki od njezinih izvornih podžanrova poput *old schoola*, *boom bapa*, *g-funka* i *gangsta rapa*, ipak ostaju u

prethodno spomenutom *undergroundu*. U Hrvatskoj postoji velik broj hip-hop izvođača koji se bave tim podžanrovima hip-hop glazbe te ujedno održavaju hip-hop kulturu u Hrvatskoj na životu. Zbog kompleksnosti tekstova, kao i nekomercijalne instrumentalne pratnje, te pjesme ne nalaze se u fokusu javnosti, ali čine plodno područje za leksičku analizu. U narednim poglavljima uslijedit će analiza tekstova nekolicine prominentnih izvođača hrvatskog hip-hopa, većinom odvojenih od *mainstream* glazbene scene.

### 3. Žargon

Uz jezičnu pojavu žargona veže se niz različitih, ali srodnih definicija. Žargon svjesno ili nesvjesno koristimo pri izražavanju u najrazličitijim situacijama, ali različito ga poimamo. Termin *žargon* također često koristimo kao sinonim za niz drugih termina kojima označavamo sličnu, ali ne nužno identičnu jezičnu pojavu. U literaturi pronalazimo brojna rješenja koja pojedini autori nude u svrhu razlikovanja između *žargona* i drugih sličnih termina. U narednim poglavljima nastojat će se pobliže odrediti žargon kao jezična pojava, a potom će se promatrati kako se ta jezična pojava realizira u tekstovima hip-hop glazbe.

#### 3.1. Općenito o žargonu

Pri prvom susretu s jezičnom pojavom žargona lako je uočiti kako on predstavlja značajan odmak od standarda. Žargonizme, odnosno riječi koje pripadaju žargonu nekoga jezika, nerijetko tvore osobe bez širokog lingvističkog znanja. Žargonizmi nastaju prirodno i tvore se iz različitih potreba najčešće manjeg kruga ljudi koji dijele zajedničke interese ili osobine. Upravo iz tog razloga Ranko Bugarski u svojoj studiji *Žargon* dodjeljuje mu nadimak „jezik u malom“. Sam autor ipak priznaje da taj spontani način nastanka, neformalna priroda i prisutnost brojnih dinamičnih promjena nisu dovoljne za čvrsto i precizno određivanja samoga pojma (Bugarski, 2003: 5). Bugarski ističe kako se riječ *žargon* upotrebljava u različitim značenjima, a sa sličnim problemom nose se i brojni drugi jezici koji pokušavaju striktno definirati svoju varijantu pojma *žargon* (Bugarski, 2003: 9). Stoga Bugarski nastoji što uže i preciznije odrediti značenja toga pojma. Polazi od najšireg mogućeg značenja pojma *žargon*, koji za njega predstavlja „neformalnu i pretežno govornu varijantu nekog jezika koja služi za

identifikaciju i komunikaciju unutar neke društveno određene grupe – po profesiji, socijalnom statusu, uzrastu i slično – čije članove povezuje zajednički interes ili način života, a koja uz to može biti i teritorijalno omeđena“ (Bugarski, 2003: 9–10). Ta definicija omogućava veliku slobodu pri određivanju nekog govora kao žargona te će predstavljati osnovu za utvrđivanje granica između žargona hip-hop kulture i drugih žargonskih varijanti. Iz spomenute najšire moguće definicije koju nudi Bugarski proizlaze prema njemu najrazličitije inačice žargona, a neke od onih koje sam autori navodi u svojoj studiji jesu: politički, novinarski, vojnički, ulični, lopovski, sportski, i brojni drugi žargoni. Bugarski također navodi kako ne postoje jasne granice između pojedinih žargona, a nema ni mogućnosti da se žargon teorijski razdvoji od različitih varijanti razgovornog jezika. Nadodaje i kako se zbog velikog broja spomenutih varijanti o žargonu u cjelini može samo uvjetno govoriti (Bugarski, 2003: 10–11). Ta rascjepkanost žargona i nemogućnost da ga se u cijelosti analitički obuhvati vrlo vjerojatno su doprinijele negativnoj percepciji žargona kod brojnih teoretičara, ali i kod govornika koji ne razumiju pojedinu žargonsku varijantu. U usporedbi sa standardom žargon je najčešće smatran manje vrijednim te ga pojedini stručnjaci drže nedostojnim analize. Bugarski ipak nastoji osigurati žargonu određenu strukturu, pa ga dijeli na stručni, supkulturni i omladinski. Stručnim žargonima prikladno pripadaju stručni izrazi, dok supkulturne i omladinske žargone prema Bugarskom krasi najrazličitiji jezični proizvodi ljudske mašte, a koji za svoj cilj imaju odmak od okoline i prijenos informacija u donekle kodiranom obliku. Kao važnu napomenu Bugarski ističe i činjenicu da određeni izrazi supkulturnih i omladinskih žargonskih tipova mogu preskakati granice između pojedinih tipova i podtipova žargona te stvoriti svojevrsni opći žargon koji je prijeko potreban u današnjem vremenu brze i distancirane komunikacije (Bugarski, 2003: 10–11). Za analizu koja će uslijediti važno je dotaknuti se i konstatacije Bugarskog kako supkulturni i omladinski tipovi žargona „pate od ‘egzistencijalne’ boljke, uslijed čega se kod njih može s pravom postaviti pitanje dovoljne potvrde.“ Bugarski obrazlaže kako ti tipovi žargona nastaju usmeno, zbog čega izostaju pisane potvrde izraza vezanih uz te žargone, bez kojih one prema Bugarskom teško mogu osigurati svoj opstanak, jer ostaju van okvira konvencionalne leksikografije (Bugarski, 2003: 110). Nastojanja Bugarskog da žargon podijeli na tri dominantna tipa omogućila su mu da još jednom potvrdi svoju tezu o nepostojanju strogih granica između žargona, razgovornog jezika i standarda, odnosno granica između pojedinih varijanti žargona. Žargon će pojedine izraze predati razgovornom jeziku, koji onda kao svakodnevni oblik komunikacije u široj zajednici ima otvoreniji put prema standardnom jeziku. Međutim, dodatne dvojbe pri određivanju žargona stvaraju i značenski bliski termini poput *argoa*, *slenga* i *šatrovačkog*. Bugarski sva tri pojma veže uz pojam *žargon*, ali ističe kako

postoje određene semantičke razlike. Dok će *žargon*, odnosno engleska i francuska varijanta *jargon* označavati stručne žargone, *sleng* i *argo* označavat će sve ostale žargone. Dvojbe između *slenga*, *argoa* i *žargona* većinom su prisutne u međunarodnoj literaturi, dok se na prostoru Hrvatske i većine susjednih zemalja ustalio termin *žargon*, koji Bugarski ujedno smatra i najadekvatnijim i sveobuhvatnim (Bugarski, 2003: 11–12). *Šatrovački*, kao najistaknutiji domaći sinonim *žargonu*, također je stilski izrazito neformalno određen, a u *Rječniku sarajevskog žargona* Saračević ga opisuje i kao žargonski oblik u kojemu se riječi tvore putem onoga što Bugarski naziva tek permutacijom slogova ili glasova, a govor se tim putem nastoji učiniti što nerazumljivijim i zagonetnijim (Saračević, 2003: 10). Na području Hrvatske pojam *šatrovački* poprimio je i druga značenja, a neka od njih spominje Marković (2021: 145–148) u svome članku *O hrvatskome šatrovačkome jeziku 1912.*, gdje navodi kako se pod pojmom *šatrovački* podrazumijevao govor prisutan u kaznionicama diljem zemlje, takozvani *lopovski žargon*, kao i romski govor (od čega sam naziv *šatrovački* i dolazi – romski šatori), a oba su za cilj imala prikriti značenje i omogućiti razumijevanje govora užem krugu ljudi. U kontekstu ta dva značenja nailazimo na odmak od Saračevićeva poimanja šatrovačkog, budući da pojmovi *lopovski žargon* i *romska šatra* ne podrazumijevaju isključivo permutaciju slogova, a također su i teže razumljivi od šatrovačkog govora koji se tvori isključivo permutacijom slogova i glasova jer preinake nisu očite i teže je dokučiti stvarno značenje riječi. Brojni primjeri permutacije slogova, odnosno oblika govora koji Saračević naziva *šatrovačkim* bit će navedeni u kasnijoj analizi. Baš kao što šatrovački prema Saračeviću posjeduje određena pravila prema kojima se tvore izrazi koji mu pripadaju, tako i žargon, definiran onako kako ga definira Bugarski, ima vlastite principe i ograničenja koja su prepoznatljiva kod nastanka žargonizama. Bugarski (2003) prema Ivasu (1988) određuje žargon kao područje neslobode i sputanosti, a ne neograničene kreativnosti. Žargon prema Bugarskom posjeduje određena jezično-stilska svojstva poput leksičke produktivnosti i inovativnosti, gramatičke fleksibilnosti, semantičke ekspresivnosti, metaforičnosti i asocijativnosti te humorne igre. Bugarski dodaje kako žargon nerijetko prerađuje elemente standarda, arhaizme, dijalektizme i profesionalizme, a preuzima i žargonizme stranih jezika (Bugarski, 2003: 13–15). Ta obilježja žargona evidentna su i u primjerima prikupljenima u korpusu ovoga rada, a bit će detaljnije naglašena pri samoj analizi načina nastanka pojedinih žargonizama.



### 3.2. Žargon hip-hop kulture

Žargon hip-hop kulture po brojnim odlikama odgovara definiciji žargona koju je predložio Ranko Bugarski, a spomenuta je u prethodnom poglavlju. Radi se o „neformalnoj i pretežno govornoj varijanti nekog jezika koja služi za identifikaciju i komunikaciju unutar neke društveno određene grupe [...] čije članove povezuje zajednički interes ili način života.“ (Bugarski, 2003: 9). Teško je striktno odrediti koje su to poveznice između pripadnika hip-hop supkulture, budući da sama publika, ali i izvođači, paralelno pripadaju drugim supkulturama, bave se različitim zanimanjima (čak i izvođači, jer velik postotak izvođača ne može osigurati svoju egzistenciju isključivo kroz vlastiti kreativni rad), pripadaju različitom socijalnom statusu i uzrastu te imaju potpuno nespojive načine života. Najsigurnije bi bilo reći kako ih ponajviše povezuje njihov primarni zajednički interes, a to je ljubav prema hip-hop glazbi, a iako se radi o prilično čvrstoj vezi između publike i izvođača (posebice na prostoru Republike Hrvatske, gdje hip-hop glazba u svome iskonskijem obliku, koji je pretežito temelj analitičkog dijela ovoga rada, ne zauzima središnje mjesto na glazbenoj sceni), ta veza često nije dovoljno čvrsta da žargon hip-hop kulture ostane zaštićen od utjecaja različitih faktora te da ostane jedinstven, nepromjenjiv i čvrsto određen. Način života i uzrast faktori su koji ponajviše utječu na pojavu različitih i često novih žargonizama u okviru žargona hip-hop kulture, a velik utjecaj imaju i različiti podžanrovi hip-hop glazbe koje krasi njima svojstvene karakteristike. U svojoj definiciji žargona Bugarski također ističe i „teritorijalnu omeđenost“ koja nedvojbeno igra veliku ulogu u stvaranju dodatne raznolikosti u okviru žargona hip-hop kulture (Bugarski, 2003: 9). Taj aspekt žargona hip-hop kulture bit će naglašen u analitičkom dijelu rada. Pored zajedničkog glazbenog interesa, postoje i dodatne odrednice žargona hip-hop kulture. Gotovo da nema hip-hop izvođača u Hrvatskoj koji nije pod utjecajem žargona izvođača iz SAD-a, a istraživanja su pokazala kako je slična situacija i u drugim zemljama u kojima nailazimo na hip-hop glazbenike. I dok je hip-hop žargon unutar granica SAD-a uvelike teritorijalno određen, u drugim zemljama nećemo naići na izostanak do određenog stupnja prilagođenih anglizama u jednom dijelu zemlje, a da ćemo istovremeno bilježiti njihovo postojanje u drugom, što će biti dokazano u analizi. Važno je još jednom istaknuti ulogu uzrasta hip-hop izvođača kod nastanka i razvoja žargona hip-hop kulture. Iako je naglašeno kako ovaj glazbeni žanr (ujedno i supkultura) ne poznaje dobne granice, kao što je to uostalom i slučaj s drugim žanrovima pored hip-hopa, njegov žargon možemo, prema modelu Ranka Bugarskog, većinski odrediti kao omladinski žargon. Aktivni pripadnici hip-hop supkulture većinom su ljudi u dobi do trideset

godina, ali dakako postoje iznimke. Zbog svega navedenog žargon hip-hop kulture uklapa se u definiciju supkulturnih i omladinski žargona koju predlaže Bugarski jer njegove „riječi i izrazi često izlaze iz okvira pojedinih grupa“ i preskaču granice između žargonskih tipova i podtipova (Bugarski, 2003: 10–11). Žargon hip-hop kulture prate i druge specifičnosti kojih se dotaknuo Bugarski prilikom podjele žargona, kao što su velik broj „maštovitih i živopisnih kreacija“ te namjerna nerazumljivost „izvan date grupe“, zbog koje se „od svih vrsta jezičnih varijanti mijenjaju daleko najbrže, u cilju zaštite od ‘provale’ vanjskog svijeta“ (Bugarski, 2003: 10). Na ta svojstva žargona hip-hop kulture obratit će se pozornost pri analizi korpusa, a posebno će biti naglašena na primjerima neosemantizama i eufemizama u pjesmama. Potencijalna odlika svakog žargona prema sociolingvistici bila bi i njegova urbanost, na što se osvrću Skelin Horvat i Muhvić-Dimanovski (2010). Skelin Horvat i Muhvić-Dimanovski (2010) prema Péter (2006) u svome članku *Država u banani i mrak sniženja – žargonizmi u razgovornom jeziku* nastoje djelomično opovrgnuti sociolingvističku teoriju žargona kao sociolekta, odnosno govora mladih i to ponajprije onih koji žive u gradskim, urbanim sredinama. Autorice smatraju kako je suvremeni žargon nemoguće horizontalno odrediti kao urbani govor, a istovremeno ga je nemoguće vertikalno lokalizirati kao govor mlađe populacije. Takvo stajalište može se potkrijepiti primjerom žargona hip-hop kulture. U SAD-u se krajem devedestih godina javio cijeli podžanr hip-hop glazbe – *country rap* – nazvan još i *hick hop*, a čiji istaknutiji predstavnici pretežito dolaze iz ruralnih sredina. Kao i ostali hip-hop glazbenici, *country rap* glazbenici uvelike se oslanjaju na žargon pri pisanju svojih tekstova. Osim što hip-hop žargon nije isključivo prisutan kod glazbenika i publike iz urbanih sredina, hip-hop žargon koriste i stariji pripadnici supkulture, kao što je to prethodno navedeno. Iako hip-hop glazba pretežno privlači mlađu publiku, možebitno zbog svoje relativno kasno stečene popularnosti i općenito gledano nastanka te tematike tekstova, brojni izvođači, kao i sama publika, ostaju uronjeni u hip-hop kulturu te se koriste njezinim žargonom i onda kada pređu zamišljenu granicu između mladosti i starosti. Postoje brojni primjeri hip-hop glazbenika koji u svojim tekstovima još uvijek koriste žargonizme, od kojih je velika većina navršila i pedesetu godinu života. Dobar su primjer Pete and Bas, popularni hip-hop duo iz Londona, koji čine dva sedamdesetogodišnjaka. Skelin Horvat i Muhvić-Dimanovski navode još neka obilježja žargona, poput onih o kratkom trajanju pojedinog izraza, uskoj povezanosti s društvenom skupinom, ali i utjecaju medija na širenje žargonizama (Skelin Horvat, Muhvić-Dimanovski, 2010: 339–343). Dok ono o uskoj povezanosti s društvenom skupinom Bugarski djelomično opovrgava prethodno spomenutim svojstvom žargona da prelazi granice pojedinog žargonskog tipa ili podtipa, pa se neki žargonizmi mogu pronaći u dvama različitim žargonima, tendencija žargona da traje kratko i

njegovo pojavljivanje u suvremenim medijima otvara pitanje o ograničenoj egzistenciji pojedinog žargonizma. U prethodnom poglavlju navedeno je kako Bugarski ističe egzistencijalni problem supkulturnih i omladinskih tipova žargona prouzrokovan nedostatkom pisane potvrde određenog žargonizma. Iako u rječnicima nećemo naići na velik broj žargonizama, posebice onih koji pripadaju supkulturnim i omladinskim tipovima žargona, koje ćemo, kako navodi Bugarski, moći pronaći „samo u specijalnim rječnicima žargona“ (Bugarski, 2021: 25) (a ni tada ih se neće moći sve obuhvatiti zbog promjenjive prirode žargona), žargonizmi ipak imaju mogućnost doći do širokog dijela populacije putem medija. Skelin Horvat i Muhvić-Dimanovski (2010: 343) ističu kako će se riječ brže širiti ako se spomene u medijima, nego onda kad bi se prenosila isključivo usmeno od osobe do osobe. Prema autoricama važno je i to tko pojedinu riječ iskoristi, pa će tako žargonizmi koje upotrijebe političari na visokim funkcijama jače odjeknuti u narodu nego žargonizmi koje upotrebljava osoba koja nema istaknutu ulogu u društvu. Slične elemente možemo prepoznati i u glazbi, kojoj se pojavom društvenih mreža i *streaming servisa* otvorio put do sve većeg broja ljudi u kratkom roku. Hip-hop glazbenici, čiji rad prati veliki dio populacije i koji nerijetko završavaju na vrhu svjetskih glazbenih top lista, sasvim sigurno imaju i jak društveni utjecaj, kao što je to slučaj kod političara. Evidentno je da glazba putem medija može ostaviti dubok trag na jezičnim navikama pojedinca, a njezina melodičnost olakšava i pamćenje pojedinih izraza. Pridoda li se tome i svojevrsna vječnost interneta, na kojemu podatci ostaju sve dok ih sam autor ili ovlaštena osoba ne uklone, a njihova pretraga je maksimalno olakšana, može se povećati prilika za opstanak pojedinih žargonizama i poduprijeti Markovićeva teorija o obaveznom preispitivanju promjenjivosti, a indirektno i nestanku žargonizama, kojom se autor bavi u svome članku (2021: 154). Marković navodi niz žargonizama prisutnih na prostoru Hrvatske 1912., a koji su i danas dio zagrebačkog žargona te ih se može pronaći u hrvatskim rječnicima žargona. Prisutnost medija najvjerojatnije bi doprinijela ovome fenomenu te je moguće da će određeni žargonizmi moći preživjeti i duže od onih koje navodi Marković, iako to sasvim sigurno neće biti slučaj sa svim žargonizmima.

#### **4. Metodologija rada**

Korpus primjera za analizu žargonizama, odnosno neologizama, posuđenica, eufemizama i drugih jezičnih pojava u žargonu, odnosno jeziku hip-hop kulture u Hrvatskoj,

prikupljen je ekscerpcijom primjera iz pjesama selektiranih hip-hop izvođača koji svoje tekstove pišu na hrvatskom jeziku. Prije same analize odabran je uzorak maksimalne varijacije, onakav kakvim ga definiraju Pavić i Šundalić (2021: 155–156). Odabran je manji temeljni uzorak hip-hop glazbenika iz čijih su tekstova naknadno izvlačeni primjeri za analizu. Temeljni uzorak sastoji se od sedamnaest izvođača, uz jednog izvođača koji tek gostuje na pjesmi hip-hop glazbenika, iako se sam ne određuje kao hip-hop izvođač, već se prilagođava za potrebe pjesme. Svaki od izvođača razlikuje se od ostalih u većoj ili manjoj mjeri prema određenim parametrima. Analizirane su pjesme *mainstream* izvođača, ali i pjesme *underground* izvođača. Analizirani su tekstovi autora različite životne dobi, a pojedini autori bave se glazbom duže od ostalih. Tekstovi pripadaju autorima iz različitih dijelova Hrvatske, pa je prikladno promatrati i koje riječi koriste autori iz pojedinih krajeva. Za daljnje prikupljanje korpusa bilo je potrebno odabrati prosudbeni uzorak od 99 pjesama, onakav kakvim ga vide Pavić i Šundalić (2021: 154–155). Smatrano je kako će odabir određenog broja pjesama od svakog izvođača dovoljno dobro oslikati njegov način izražavanja te da u dodatnoj analizi ne bi bile zamijećene razlike ili bi one bile minimalne. Slučajnim odabirom izdvojeno je nekoliko pjesama svakog od 18 spomenutih izvođača te se generalizacijom, postupkom uobičajenim kod prosudbenih uzoraka, bogatstvo jezika hrvatskog hip-hopa u tim pjesmama uzima kao reprezentativni primjer jezičnog bogatstva hrvatskog hip-hopa u cijelosti. Sama analiza sadržaja u skladu je s njezinim karakterističnostima koje ističu Pavić i Šundalić (2021: 274–275). Autori pišu o proučavanju sadržaja različitih vrsta komunikacije, najčešće masovnih medija, a prati se učestalost pojavljivanja nekog sadržaja, način na koji je sadržaj prikazan i kome je namijenjen. U analizi se ističe tvorba samih žargonizama, neologizama i drugih jezičnih pojava, ali se važnost pridaje i značenju pojedinih riječi te posljedično njihovoj ulozi u tekstu i jeziku hip-hop glazbe u Hrvatskoj. Pavić i Šundalić (2021: 239) također naglašavaju kako „istraživači koji upotrebljavaju analizu diskursa [...] često ističu vlastitu subjektivnost i vrijednosnu angažiranost“, a taj slučaj jednak je i u analitičkom dijelu ovoga rada. Pri prikupljanju i selekciji materijala te primjera subjektivan dojam o tome tekstove kojih izvođača treba uvrstiti u analizu nije ostavljen po strani. Takav način prikupljanja podataka na tragu je onoga što ističe Mikić Čolić (2021) prema Pintarić (2010) o slušanju i zapisivanju riječi u upotrebi i medijima. Autorica naglašava kako popis riječi takvim pristupom postaje individualan, necjelovit i teško dostupan, ali istovremeno ne postoji pouzdanija metoda prikupljanja korpusa ove vrste. Prikupljanje korpusa temelji se na dugotrajnoj provedbi metode opažanja. Tekstovima hip-hop pjesama iz kojih su izvučeni primjeri za analizu pristupilo se putem interneta, a kao većinski izvor poslužila je web-stranica *Genius.com*, koja se oglašava kao najveća kolekcija glazbenih

tekstova na svijetu. Pored spomenute web-stranice, za tekstove pojedinih pjesama za koje ne postoje mrežni izvori s njihovim tekstovima poslužila je web-platforma *YouTube.com*, putem koje su se primjeri uvršteni u analizu zapisivali preslušavanjem audio i videozapisa. Pavić i Šundalić (2021: 235) navode kako je u slučaju kvalitativnih podataka uobičajeno prikupljati podatke do takozvane točke zasićenja, budući da istraživač nije siguran koliko će mu primjera biti dovoljno. Prikupljanje primjera za potrebe ovoga rada okončano je u trenutku kada dodatni podatci više nisu donosili nove informacije, što je na tragu onoga o čemu autori govore u svojoj knjizi. Ekstenzivna količina materijala onemogućava cjelovitu analizu. Nema prostora za analizu svih hip-hop pjesama ikada nastalih na hrvatskom jeziku, barem ne u okvirima ovoga rada.

## 5. Analiza

### 5.1. Neologizmi

Neologizmi zbog svoje prirode stvaraju brojne konfuzije i poteškoće prosječnom govorniku nekoga jezika, ali i dobrom dijelu teoretičara. Najšire govoreći, Mikić Čolić u svojoj knjizi *Neologizmi u hrvatskome jeziku* neologizam određuje kao „riječ [koja je] jednom bila nova riječ. Neka riječ postoji kao neologizam sve do onog trenutka dok nije postala uobičajena, odnosno kada se više ne doživljava kao nova, nakon čega ulazi u rječnik.“ (2021: 17). Iz citata, kao i iz samog termina *neologizam*, lako je prepoznati kako je upravo vrijeme važan kriterij prilikom odgonetanja radi li se kod pojedine riječi o neologizmu ili ne. Neologizmi nastaju, a što duže postoje, prijeti im veća „opasnost“ da više ne budu neologizmi. No čak i kada prestane postojati potreba za određenim neologizmom, ili kada se on ustalio u jeziku, nemoguće je da nestane neologizama. Postoji pregršt razloga nastanka neologizama, od kojih Mikić Čolić (2021) prema Muhvić-Dimanovski (2005) izdvaja potrebu za imenovanjem novih pojmova, predmeta i pojava, potrebu za novim nazivima različitih namjena (eufemizirati riječ, preoblikovati je zbog jezične ekonomije i slično), kao i utjecaj povijesnih, političkih i društvenih okolnosti na jezik. Autorica tako grupira razloge za nastanak neologizama u pragmatičke i estetske, ali to je tek jedna od podjela neologizama koju autorica naglašava prema ponuđenoj podjeli Muhvić-Dimanovski (2005). U knjizi izdvaja tri podjele. U prvoj dijeli neologizme na formalne i semantičke te se ta podjela ostvaruje s obzirom na prirodu inovacije. Formalne neologizme pobliže opisuje kao „rezultat tvorbene kreativnosti, odnosno propitivanja

vlastitih izražajnih mogućnosti“, dok neosemantizmi, kako se još nazivaju semantički neologizmi, predstavljaju riječi koje imaju „novo značenje [pridodano] postojećim leksičkim jedinicama“ te leksičkoj jedinici mijenjaju, ili preciznije rečeno dodaju značenje, a istovremeno joj glasovni oblik ostaje netaknut (Mikić Čolić, 2021: 21). Druga promjena tiče se spomenutih razloga za nastanak neologizama, pa autorica neologizme prema njima dijeli na denominativne i stilističke. Denominativni nastaju iz komunikacijskih, pragmatičkih potreba, od kojih u knjizi ističe potrebu imenovanja novih predmeta, a stilistički iz estetske potrebe impresioniranja sugovornika ili čitatelja vlastitim kreativnim načinom izražavanja. Treća i konačna podjela jest ona na temelju podrijetla. Neologizmi nastaju od domaćih, odnosno udomaćenih sastavnica te od isključivo stranih ili stranih u kombinaciji s domaćima. Dodatna podjela koju Mikić Čolić (2021) izdvaja prema Muhvić-Dimanovski (2005) jest ona na denotativne i konotativne posuđenice, a tiče se stranih riječi koje dolaze u jezik primatelj kao pratnja novim predmetima i pojavama. Denotativne ulaze u jezik iz potrebe za imenovanjem proizvoda stvorenih u drugoj zemlji, dok konotativne posuđenice pojedini jezik preuzima zbog fascinacije kojom drugom zemljom, a koja sa sobom nosi i neologizme u jeziku primatelju. Sada kada je uspostavljena temeljna podjela neologizama prema njihovim karakteristikama, može se govoriti o samome načinu nastanka. Na temelju klasifikacija brojnih autora, Mikić Čolić predlaže podjelu procesa nastanka neologizama na tvorbu riječi formalnim sredstvima, semantičku neologiju te posuđivanje (Mikić Čolić, 2021: 43). Autorica dodatno ističe kako tvorba formalnim sredstvima obuhvaća upotrebu plodnih tvorbenih obrazaca, semantička neologija implicira stvaranje novih značenja mehanizmima metafore i metonimije, dok pod posuđivanje spada preuzimanje riječi iz drugih jezika uz različiti stupanj prilagodbe. Ta podjela predstavljat će temelj podjele neologizama prikupljenih u korpusu korištenom za potrebe ovoga rada. Prije same analize, važno je dotaknuti se jednog segmenta analize neologizama čiju prisutnost Mikić Čolić karakterizira kao otežavajuću i istovremeno neizbježnu. Autorica navodi kako računala još uvijek nemaju mogućnost detekcije svih neologizama, već ona imaju sposobnost prepoznavanja tek formalnih neologizama, dok semantički neologizmi većinom ostaju nedetektirani. Posljedica je tih ograničenja tehnologije subjektivna prosudba istraživača koji svoje napore usmjerava prema bilježenju neologizama prisutnih u medijima, različitim tekstovima te rječnicima. Heterogenost neologizama u kombinaciji s nemogućnošću određivanja vremenskih granica do kojih se neka riječ smatra neologizmom, kao i nemogućnost obuhvaćanja svih neologizama koji postoje u nekom jeziku pri prikupljanju korpusa, ograničavaju upotrebu računala prilikom analize, a istraživaču dodatno otežavaju njegov posao (Mikić Čolić, 2021: 49–50). Jezik hip-hopa u Hrvatskoj bogat je neologizmima, što je u skladu sa spomenutom

činjenicom kako se radi o relativno mladom glazbenom žanru i supkulturi čiji su pobornici pretežno mladi ljudi koji su jezik prilagodili svojim potrebama. Iako formalni neologizmi za većinu teoretičara predstavljaju kategoriju koja je najbliža onome što se podrazumijeva pod pojmom neologizam, glavnina analitičkog dijela ovoga rada otpada na neosemantizme, što je rezultat njihove brojčane nadmoći u odnosu na druge tipove neologizama. Fokus će paralelno biti posvećen i njihovoj eufemističnoj prirodi.

### 5.1.1. Neosemantizmi

U prethodnom poglavlju navedeno je kako je preciznije reći da kod neosemantizama dolazi do dodavanja novoga značenja nego do promjene starog. Mikić Čolić ističe kako „semantičke promjene [...] najčešće podrazumijevaju supostojanje staroga i novoga značenja, dok krajnji ishod semantičke promjene može biti potpuni nestanak staroga značenja.“ (Mikić Čolić, 2021: 219). Takav slučaj, gdje staro značenje u potpunosti nestaje iz jezika, čini se izrazito rijetkim. Kao temeljni razlog nastanka neosemantizama Mikić Čolić još jednom naglašava „neprestanu [govornikovu] težnju za inovativnošću, kreativnošću i emocionalnošću u izražavanju“ (Mikić Čolić, 2021: 236). S tim na umu treba pristupiti i jeziku u hip-hopu, bilo na hrvatskom ili kojem drugom svjetskom jeziku. Zbog natjecateljskog duha koji vlada među *MC*-jima, u okviru kojega svi žele pokazati svoje vještine baratanja jezikom, svoju kreativnost i dosjetljivost te tako nadmašiti ostale izvođače hip-hop glazbe i privući publiku, neosemantizmi zauzimaju važno mjesto u svijetu hip-hopa. Osim inovativnosti i kreativnosti, Mikić Čolić navodi i emocionalnost kao važan faktor pri tvorbi neosemantizama. U okviru jezika hip-hopa emocionalnost se najčešće veže uz ljubav prema glazbenoj umjetnosti, hedonizam i materijalizam. Spomenuta tematika hip-hop pjesama dodatno je naglašena izborom velikog broja neosemantizama koji opisuju različite pojave poput konzumacija alkohola i droga, muško-ženskih odnosa, glazbenih elemenata te brojnih materijalnih stvari poput automobila, nakita, nekretnina, oružja i drugog, a što je na tragu onoga o čemu progovara Mikić Čolić. Autorica navodi kako je „bitno primijetiti da su se semantički pomaci odvijali na onim područjima koja su blisko vezana uz čovjekovu svakodnevicu“ (Mikić Čolić, 2021: 220), a opisi ljudske svakodnevice polazišna su točka za veliku većinu hip-hop pjesama. Budući da hip-hop pjesme uglavnom opisuju surovu realnost s fokusom na negativno u društvu, u njima često nailazimo na tabu teme. Pored prethodno spomenute potrebe neke grupe da žargonizmima

kamuflira i kodira jezik do neprepoznatljivosti radi odmaka od dijela populacije koji ne pripada samoj grupi, Mikić Čolić ističe kako „sa semantičkoga stajališta važan dio neološke građe čine i eufemistične riječi.“ (Mikić Čolić, 2021: 232–233). Ističe kako politička korektnost i čovjekova težnja da u određenim situacijama ostane pristojan i izbjegne neugodnosti nagoni na korištenje eufemizama u takvim kontekstima. Autorica stoga dijeli eufemizme, prema razlogu njihova nastanka, na lingvističke, koji supstituiraju neprimjerene izraze, te izvanlingvističke, koji se rabe iz jednog od tri razloga: zbog izbjegavanja uvrede sugovornika, zbog podizanja kredibiliteta određenom zanimanju, ili zbog manipulacije. U prikupljenom korpusu nalaze se uglavnom lingvistički eufemizmi koji su dodatno stilski određeni (iako zamjenjuju neprimjerene izraze, izvođači ih koriste kako bi naglasili svoj pozitivan stav prema njima, što će biti detaljnije analizirano pri navođenju primjera), ali također možemo pronaći primjere eufemizama koji pripadaju drugoj podjeli, koju Mikić Čolić i Glušac (2021) prema Burridge (2012) navode u svome članku *Euphemisms: Careful Language in Croatian Public Communication*. Radi se o ludičkim eufemizmima, koji prema autoricama imaju svrhu zabaviti govornika ili primatelja poruke. Oni su također određeni jednim od temeljnih svojstava eufemizama, a to je prema Mikić Čolić i Glušac njihova ovisnost o kontekstu (2021: 302). Za jezik hrvatskog hip-hopa potrebno je naglasiti i kohezivni karakter određenih eufemizama, o kojemu autorice također pišu u svojem članku (2021: 302–303). Eufemizmi povezuju pripadnike određene skupine koji putem njih izražavaju pripadnost skupini. Autorice kao primjer navode eufemizme osječčkog žargona i eufemizama usko povezanih s društveno nepoželjnim ponašanjem (alkoholiziranje, konzumacija droga). Takva veza između žargona i eufemizama primjetna je i u žargonu hrvatskog hip-hopa, budući da izvođači pored hip-hop supkulture pripadaju i drugim društvenim skupinama te se žargoni tih skupina isprepliću. Tako ćemo eufemizme zagrebačkog područja, na primjer one vezane uz identično nepoželjno ponašanje koje autoricama služi kao primjer veze između žargona i eufemizama, pronaći u žargonu zagrebačkog hip-hopa, dok ćemo eufemizme splitskog područja pronaći u žargonu splitskog hip-hopa, a u kombinaciji s izrazima iz drugih žargona oni će činiti hip-hop žargon na razini cijele zemlje. Mikić Čolić i Glušac naglašavaju kako ti žargonski eufemizmi brzo gube na čestotnosti upotrebe jer ih je potrebno zamijeniti novima, koji bolje šifriraju jezik (2021: 303). Iako postoje poveznice između žargona i eufemizama, Kuna (2007: 102) naglašava kako njihove granice nisu čvrsto određene. Eufemizmi mogu biti dijelom žargona, ali se žargonizmi mogu početi tumačiti i kao isključivo eufemistične riječi, i to onda kada se oni u svojstvu eufemizma prošire u svakodnevnoj komunikaciji. Kao temelj tvorbe neosemantizama već su istaknuti mehanizmi metafore i metonimije, ali svaki eufemizam nije nužno i neosemantizam,



kao što ni svaka metafora nije nužno eufemizam. Dok Kuna (2007) prema Dąbrowska (1992) navodi primjere metafore poput *magarac*, *konj* i *stoka*, koji označavaju čovjeka, a istovremeno nisu eufemistični, Mikić Čolić i Glušac napominju kako se eufemizmi tvore i putem formalnih sredstava te posuđivanja (2021: 304). Prethodno je navedeno kako su upravo primjeri neosemantizama najbrojniji u prikupljenom korpusu. To se može protumačiti kao specifična odrednica jezika hrvatskog hip-hopa, budući da i Mikić Čolić (2021: 95) i Bugarski (2003: 16) naglašavaju kako većina neologizama nastaje drugim putem, to jest formalnom neologizacijom (Bugarski posebno ističe sufiksaciju). Neki su od razloga za tu pojavu najvjerojatnije spomenuta tematika pjesama koja iziskuje eufemizme, kao i navedena potreba za naglašavanjem vlastite kreativnosti. Iako u prikupljenom korpusu dominiraju neosemantizmi, to zbog metodologije i naglašene ograničenosti ovoga rada može biti opovrgnuto ako dođe do budućih, opširnijih istraživanja. Do semantičkih promjena u prikupljenim neosemantizmima dolazi već spomenutim mehanizmima metonimije i metafore. Mikić Čolić pod metaforom podrazumijeva „razumijevanje jedne domene iskustva s pomoću, ponekad znatno, drukčije domene, odnosno preklapanje iz izvorne u ciljnu domenu“, dok osnovu metonimije vidi u „osobnoj ili prostornoj vezi s konvencionalnim nazivima“ (Mikić Čolić, 2021: 221–222). Zbog velikog broja primjera neosemantizama navest će se tek nekoliko primjera u kojima će biti izričito pokazana tvorba metaforom i metonimijom. Metafora je prisutna u sljedećim neosemantizmima:

(1) ...Kako sam prevrh, a opet i zauvik *dolje*... (GL, 7. XII. 2021)

(2) ...Ovo je *najtvrđi* rap u tvome životu... (GL, 24. XII. 2012)

(3) ...*Viši* od Boga, spigan više od boglja... (GL, 30. XI. 2013)

U prvom primjeru glagol *dolje* uz pomoć metafore LOŠE JE DOLJE alterira svoje značenje u *podzemlje*, preciznije hip-hop podzemlje, prethodno spomenuti *underground*, što je mogući prijevod tog engleskog izraza. Kako je već i navedeno, *underground* podrazumijeva manju popularnost izvođača i manji financijski dobitak, ali često se radi o tekstovima veće umjetničke vrijednosti, a sami izvođači izravno ili neizravno odabiru ostati neprepoznati od strane javnosti, pa je moguće govoriti i o metafori DOBRO JE DOLJE. Riječ *najtvrđi* metaforom DOBRO JE ČVRSTO prelazi iz značenja ‘čvrsto, tvrdo na dodir’ u značenje ‘najbolji, sa snažnom porukom’. Oba izraza usko su vezana uz hip-hop kulturu, dok neosemantizam *viši* možemo pronaći i u narkomanskom žargonu. Metaforom DOBRO JE GORE riječ *viši* preuzima značenje ‘pod utjecajem droga’, što je stanje u koje se osoba dovodi jer se u njemu iz različitih razloga osjeća

dobro, a izraz je i svojevrsna posuđenica nastala po stranom uzoru engleske riječi *high*, koja nosi jednako značenje. Tvorba neosemantizama metonimijom u jeziku hrvatskog hip-hopa također je izrazito zastupljena:

(4) ...Cener je *banka*, ukradeno je dignuto... (GL, 20. V. 2017)

(5) ...Slušan viva hitove, u patici *petica*... (GL, 14. III. 2013)

(6) ...Moga bi *criticu*, al' neku miću... (GL, 10. I. 2021)

U samome je tekstu objašnjeno značenje riječi *banka* iz prvog primjera. Putem drugog neologizma *cener*, značenja 'novčanica od 10 kuna', naznačeno je kako *banka*, neosemantizam tvoren putem metonimije, također označava tu novčanicu u hip-hop žargonu, zbog jasne poveznice između banke kao financijske institucije i novca. Riječ *petica* iskorištena je u značenju 'pet grama marihuane' zbog očite poveznice s gramažom, dok *critica* označava 'neodređenu količinu droge' u obliku crte, kojoj duguje i svoj metonimijski nastanak. I kroz ovih nekoliko primjera jasno je kako se većina neosemantizama može tematski svrstati u skupinu neosemantizama koji označavaju neprihvatljive radnje. Tako se u korpusu nalaze još i: *bilje*, *dim*, *raketa*, *trava*, *toljaga*, *blitva*, *truba*, *vrh*, *cvit*, *lipa*, *žito*, *tučak*, *granje*, *med*, *top* te *saće*, *duga*. Svi navedeni neosemantizmi označavaju marihuanu ili jednu cigaretu marihuane. Korištenje marihuane duboko je ukorijenjeno u hip-hop kulturu SAD-a, a s dolaskom hip-hopa u druge zemlje svijeta ona postaje i motiv pjesama koje nisu pisane na engleskom jeziku. Nešto manje neosemantizama iskorišteno je i kako bi se referiralo na druge droge poput kokaina (*pita* – 'kilogram kokaina', *snig*, *stine* – 'crack kokain koji se u organizam unosi pušenjem, oblikom podsjeća na kamenčiće ili kristale', *bijela plaža*, *prah*, *zima*), amfetamina, kolokvijalno prozvanog speed (*pasta*, *umak bolognese*, *tortellini*, *prah*), ekstazija (*botun*), LSD-a (*slika*) te heroina (*pura*). Nailazi se i na nekoliko neosemantizama koji ne označavaju neku specifičnu drogu, već su uopćeni i odnose se na sve vrste droga (*nekaj*, *roba*), kao i na neosemantizme značenjski usko vezane uz korištenje droga (*spigan* – 'iskrivljen, pod utjecajem droga', *dodaj-idi* – od engl. *pass and go* – 'prodaja droge', *lancun* – 'rizla, papirić za motanje', *izuvanje* – 'pod utjecajem droga ili alkohola', *lik* – 'diler droge', *čovik* – 'diler droge'). Zanimljiva je i strogo određena upotreba glagola. U hip-hop tekstovima izvođači će marihuanu *dimiti*, *gariti* ili *variti*, dok bi amfetamin mogli *mazati*. Kokain će *udariti*, odnosno početi će *skijati*, dok će ekstazi *jesti*. Prije nego učine nešto od navedenog, drogu prvo moraju kupiti, odnosno *uzeti*. „Nazivi za droge minjaju se svaki tren, bani na klupe, maci updateaj sleng“ citat je iz pjesme *Mejaši* Kiše Metaka (2013), a više je nego prikladan za opis žargonskih neosemantizama u

jeziku hrvatskog hip-hopa, ako se sudi po primjerima iz korpusa ovoga rada. Iako dominiraju neosemantizmi koji označavaju droge, u korpusu pronalazimo i one koji označavaju druga društveno nepoželjna ponašanja: *dignuti* – ‘ukrasti’, *šarati* – ‘mecima stvarati rupe’, *penkala* – ‘vrsta udarca prstom’, *zalipiti* – ‘udariti’, *preuređivati* – ‘uništavati, razbijati’, *teleskop* – ‘cijev korištena u uličnim tučama’, *unuk* – ‘malo pakovanje žestokih alkoholnih pića, najčešće 0.2 litre’ te *puževi* – ‘metak ili čahura’. Pojavljuju se i oni koji označavaju fiziološke potrebe (*bušilica* – ‘muški spolni organ’, *bušiti* – ‘imati spolni odnos’), bolesti (*maka* – ‘ludilo, mentalna retardacija’), financije (*banka* – ‘deset kuna’, *šuška* – ‘novac’, *kajmak* – ‘novac’) te nositelja osobine (*pas* – ‘bliska osoba, prijatelj’, *teta* – ‘najčešće radnice restorana brze hrane ili pekara, starije od sugovornika’, *životinja* – ‘ljudi koji posjeduju životinjske osobine’, *kmica* – ‘hrvatska inačica pogrдне riječi za Afroamerikance [u okviru hip-hop kulture nije nužno negativno određena, ulazi u jezik pod utjecajem afroameričkih MC-ja iz SAD-a koji vlastitu inačicu koriste kao odmilicu]’, *igrač* – ‘uspješan, samopouzdan muškarac’). Navedeni primjeri pripadaju lingvističkim eufemizmima i supstituiraju neprimjerene izraze, ali to nije nužno njihova primarna svrha jer izvođači uglavnom izražavaju pozitivan stav prema označenim predmetima i pojavama te ih osobno ne smatraju neprimjerenima, već gotovo svi eufemizmi imaju ludički karakter, o čemu svjedoči kontekst. Veći naglasak može se staviti na stil pojedinog izvođača, koji naizgled želi pokazati koliko je širok njegov vokabular te pokazati svoj unikatan način upotrebe žargonizama, odnosno eufemizama, dok istovremeno približava tekst pjesme ponajprije onoj publici koja je uronjena u hip-hop supkulturu, kako bi ga ona počela smatrati boljim od njegove konkurencije. Žargonizmi, a u ovom slučaju i eufemizmi, tako postaju svojevrsni statusni simbol u jeziku hip-hop kulture. Eufemizmi prikupljeni u korpusu mogu se povezati i s proširenom podjelom načina njihove tvorbe o kojoj piše Branko Kuna, preciznije s jednim od ponuđenih tvorbenih načina – perifrazom. Kuna perifrazu definira kao „opisno imenovanje na temelju različitih asocijativnih veza s nepoželjnim izrazom ili onim čije bi spominjanje bilo bolno, neugodno ili štetno“ (2007: 109). Ti eufemizmi posebni su zbog svoga sintaktičkog određenja (dolaze u obliku rečenica ili sintagmi), a Kuna objašnjava kako se najčešće radi o „promjenama registara [gdje] sklopovi iz jednog funkcionalnog stila prelaze u drugi“, a kao neke od tema koje eufemiziraju navodi rat, karakterne crte te zanimanja koja imaju niži društveni položaj (2007: 109). Primjeri perifraza u korpusu tiču se bolesti, omalovažavanih zanimanja te neugodnih situacija. Tako će Krešo Bengalka, u pjesmi *Daj Pare* grupe Kiša Metaka, „čekati lipe na kasi“, a red koji se stvorio iza njega neće biti dugačak, već „sve do salama“, aludirajući na raspored namirnica u većini trgovina (mesni proizvodi i prerađevine nalaze se uglavnom na kraju trgovine) (2013). Isti će izvođač u pjesmi *Jim*

*Morrison* „upasti mukte u klub“ zato što zna „ljude na vratima“, a ne zaštitare, podižući tako ugled samom zanimanju (2018). Zagrebački MC Scriptor u pjesmi *Scene* nalazi se u bolničkoj čekaonici gdje u jednom trenutku čovjek doživi srčani udar, odnosno, „neki stari čiča ima *kratki spoj na matičnoj*“ (2020). Neosemantizmi prikupljeni u korpusu također opisuju i elemente hip-hop glazbe. Pod utjecajem hip-hop pjesama na engleskom jeziku, velik broj posuđenica, koje u hrvatskom jeziku paralelno možemo okarakterizirati i kao neosemantizme, ulazi i u jezik hrvatskog hip-hopa. Engleski izraz *Shit is tight*, gdje vulgarizam *shit* označava hip-hop pjesmu, a riječ *tight* njezinu izvrsnost, u hrvatskom postaje *Sranje je usko*, a zbog vulgarnog prizvuka riječi *sranje* ona se eufemizira i postaje *stvar*, koja i dalje označava hip-hop pjesmu. Pojavljuje se i niz drugih neosemantizama: *scena* – ‘zbir svih hip-hop izvođača’, *bomba* – ‘kvalitetna pjesma’, *mekan* – ‘karakteristika lošeg MC-ja’, *prodati se* – ‘početi pisati komercijalne hip-hop pjesme’, *kliziti* – ‘dobro *rapati*’, *probiti se* – ‘postati popularan’, *držati [igru]* – ‘biti najbolji [‘hip-hop glazba’]’, *priča* – ‘hip-hop glazba’, *baciti* – ‘*rapati*’, *vodica* – ‘nekvalitetan *rap*’ te *trčati* – ‘vladati, biti dobar u *rapu*’. U korpusu se nalazi i nekoliko izraza koje je teško tematski odrediti, poput *loptati* – ‘živjeti lagodnim životom, biti uspješan’, *ladno* – ‘jednostavno’, [imati] *toć* – ‘samopouzdanje, nešto dobro, neodređeno’, a posebno je zanimljiv slučaj *baze*, neosemantizma kojemu Radovan Vidović u svome radu *Rječnik žargona splitskih mlađih naraštaja* posvećuje dugačku definiciju i navodi kako se radi o riječi „vrlo širokog semant. polja, frazeološkoj protezi za gotovo svaki kontekst“ (1990: 55). Vidović intervjuira mlade i nada se okvirnoj definiciji *baze*, a najčešći je odgovor da se radi o riječi ili rečenici šaljivog karaktera, humorističnoj gesti, vicu ili dosjetci koja je privukla pažnju sugovornika. U kontekstu hip-hopa *baza* je postala sinonim za rimu ili shemu rimovanja, koja najčešće nasmijava slušatelja. Izraz je usko vezan uz dalmatinski kraj.

### 5.1.1.2. Eponimizacija

U podjeli procesa semantičke neologizacije u svojoj knjizi *Neologizmi u hrvatskome jeziku*, Mikić Čolić (2021) prema Šivić-Dular (1999) kao jedan od procesa navodi i eponimizaciju, odnosno „prijelaz vlastitoga imena u opću imenicu, odnosno eponim“ (2021: 226). Eponimi u prikupljenom korpusu tematski se mogu podijeliti na one koji označavaju odjeću i obuću (moda kao sve važniji element hip-hop kulture), vulgarizme, ljudske osobine, financije te poneke izvođaču lokalne građevine ili institucije. Većinom nastaju metonimijom:

*Mamutica* – ‘najveća stambena zgrada u Zagrebu’, *Džamija* – ‘Meštrovićev paviljon [povijesni kontekst]’, *Grinch* – ‘mrzovoljna osoba’, *Lil' Wayne* – ‘muški spolni organ’, *Radići* – ‘novčanice u iznosu od 200 kuna’, *tarzan* – ‘osoba nadljudske snage [istovremeno i necivilizirana osoba]’ i drugi primjeri. Poneke nastaju i sufiksacijom (*salomonke* – ‘tenisice marke Salomon’, *arijevac* – ‘nadnaravni, najbolji amfetamin’) kao i skraćivanjem (*ZG* – ‘Zagreb’, *VŽ* – ‘Varaždin’, *Todo* – ‘utjecajna osoba [od Todorić, Ivica, hrvatski poduzetnik]’), a kao najzanimljiviji primjeri u prikupljenom korpusu izdvajaju se eponimi *Captain Hook* – ‘Kapetan Kuka’ i *Sten*:

(7) ...Moje sranje je catchy, kmice zovu me *Captain Hook*... (GL, 24. XI. 2017)

Kompleksna jezična igra u navedenom primjeru nemoguća je bez posuđenog engleskog pridjeva *catchy* – ‘lako pamtljivo, nezaboravno, dopadljivo [pri prvom slušanju pjesme]’. U doslovnom prijevodu engleski glagol *to catch*, iz kojega je izveden pridjev *catchy*, znači ‘uhvatiti, uloviti’. Riječ *kuka* označava klin ili šipku sa zavrnutim krajem te se tim predmetom mogu dohvatiti, privući, odnosno uhvatiti drugi predmeti, a njezin je engleski ekvivalent *hook*. U svome engleskom izdanju riječ dobiva i žargonsko značenje *chorus*, što se na hrvatski može prevesti kao *refren*, često centralni, najnaglašeniji dio pjesme. Homonimnost izraza *hook* omogućava autoru, zagrebačkom MC-ju Žugiju, da kod slušatelja stvori asocijacije između svoje vještine pisanja i izvođenja lako pamtljivih refrena s imenom glavnog antagonista iz priča o Petru Panu, kapetana Jamesa Kuke, izvorno *Captain [James] Hook*. Taj eponim tako počinje označavati osobu koja ima jednake vještine stvaranja refrena, a istovremeno se radi o okazionalizmu. *Sten* kao primjer nije izravno iskorišten u nekoj od analiziranih pjesama, ali nalazimo ga u naslovu pjesme zagrebačkog hip-hop izvođača Tibora. Pjesma *Sten* za inspiraciju ima istoimenu pjesmu američkog hip-hop izvođača Eminema (u engleskoj varijanti *Stan*), a primjer je potvrda prethodno spomenute teze Ranka Bugarskog o nemogućnosti utvrđivanja čvrstih granica između žargona, razgovornog jezika i standarda. Engleska inačica spomenutog primjera (*Stan*) ima svoje izvorište u hip-hopu, budući da ju je kreirao sam Eminem, motiviran najvjerojatnije shemom rimovanja. Eminem u pjesmi govori o problemima koje donosi slava, specifičnije o problemu opsesije publike izvođačem (2000). Stan, lik kojega Eminem osmišljava za potrebe pjesme, šalje autoru bizarna pisma na njegovu adresu. Stan isprva izražava svoju naklonost prema Eminemu i hvali njegov glazbeni rad, a gradacijom inkorporiranom u Stanovo pisanje novih pisama nakon što ni na jedno ne dobiva odgovor, ta naklonost prelazi u maničnu opsesiju, a na trenutke se javljaju i izljevi Stanovih homoseksualnih sklonosti. Činjenica da ga Eminem ne uočava dovodi Stana do ludila te on

odluči nauditi bliskim mu osobama, a nenamjerno uspijeva nauditi i sebi počinivši samoubojstvo. Stanovo je ime sam autor najvjerojatnije izabrao iz praktičnih razloga (rimuje se s riječi *fan* – ‘obožavatelj’), a zbog planetarne popularnosti izvođača izraz je brzo izašao van okvira hip-hop žargona te ušao u razgovorni jezik, gdje se zadržao sve dok nije ušao u neke od najcejenjenijih svjetskih rječnika, kao što je *Cambridge Dictionary* (*Cambridge Dictionary*, 2023). Pod utjecajem hip-hopa na engleskom jeziku ista riječ pojavljuje se u naslovu pjesme spomenutog zagrebačkog izvođača, a posuđeni eponim prilagođen je hrvatskom jeziku. Naslov je pjesme indikativan te je tematika identična onoj u Eminemovoj pjesmi, ali je ponešto modernizirana (*Stan* šalje pisma, *Sten* šalje poruke na *Instagramu*; Eminem pisma ne stigne pročitati, Tibor poruke *seena*). Iako se riječ *Sten* ne koristi u pjesmi, Tibor ne krije kako mu je inspiracija bila upravo Eminemov hit s početka 2000-ih godina, što se očituje u stihu „Na kraju ću ispast k'o onaj lik iz pjesme od Eminema“ (2022). *Sten* dakle nosi značenje ‘opsesivni obožavatelj popularne osobe’.

### 5.1.2. Formalni neologizmi

U svojoj knjizi *Neologizmi u hrvatskome jeziku* Ana Mikić Čolić ističe kako „prema tradicionalnoj hrvatskoj tvorbenoj literaturi [postoje] dva temeljna načina nastanka novih riječi: izvođenje i slaganje“ (2021: 58) Autorica pod izvođenjem podrazumijeva tvorbu nove riječi od jedne osnove „kojoj se dodaju jedan ili dva tvorbeni formanti“, a postupke tvorbe dijeli na sufiksaciju, prefiksaciju i prefiksarno-sufiksarnu tvorbu (2021: 119). Kao podvrste slaganja autorica navodi čisto slaganje, složeno-sufiksarnu tvorbu, stapanje te polusloženice (181–217).

#### 5.1.2.1. Izvođenje

U okviru ovoga rada neće se izreći puno o prefiksarnoj, odnosno prefiksarno-sufiksarnoj tvorbi. One su u prikupljenom korpusu ograničene tek na tvorbu glagola, o kojoj će biti riječ naknadno u ovome poglavlju. Preostaje dakle samo sufiksarna tvorba. Prethodno je navedeno kako određeni teoretičari (Bugarski) sufiksarnu tvorbu smatraju generalno najplodnijim tvorbenim načinom, a iako to nije slučaj u okviru jezika hrvatskog hip-hopa, barem prema primjerima korpusa ovoga rada, ona je ipak najzastupljenija među formalnim tvorbenim

načinima. Sufiksalsnu tvorbu Mikić Čolić definira kao „tvorbeni način u kojemu se tvorbeno značenje izražava sufiksom“, a u okviru jezika hrvatskog hip-hopa sufiksalsna tvorba najčešće dolazi u kombinaciji sa skraćivanjem riječi, postupkom koji Mikić Čolić svrstava u žargonske tvorbe (2021: 138). Osjetan je i utjecaj stranih jezika, pa se sufiksi uglavnom dodaju na stranu osnovu. Najplodniji sufiksi u prikupljenom korpusu jesu *-ica* te *-ka*. Neologizmi pronađeni u korpusu, koji su nastali sufiksom *-ica*, imaju humorističan prizvuk, a u tekstovima se javljaju u službi odmilica ili umanjena, što je vidljivo na sljedećim primjerima:

(9) ...Reklamiram *čibicu* k'o Kroki-Kroketa Riđi Riđ... (GL, 20. V. 2022)

(10) ...Šunka mi je smeće, a *publica* je suha, svi jedu njihov topli, a moj ni'ko neće...

(GL, 1. X. 2018)

U prvom primjeru Tibor reklamira *čibicu* (čib[a]+ *-ica*, od spa. *cheeba*, posuđenica ‘marihuana’) te time ujedno i izražava svoj pozitivan stav prema marihuani. Sufiks *-ica* poslužio mu je pri dodatnom izražavanju toga stava, budući da nova riječ postaje odmilica. U drugom primjeru Vojko V ne izražava nužno naklonost prema *publicama* (bubl+ *-ica*, od njem. *Bubel*, posuđenica ‘okruglo pecivo od bijelog brašna’), budući da je u ovome kontekstu ona suha i nitko ju nema želju pojesti. Naglasak je više na veličini samog peciva, koje je manje od nekih drugih pekarskih proizvoda. Sličan je slučaj i kod sufiksa *-ka*, uz čiju pomoć nove riječi također postaju odmilice: *đoka* – ‘cigareta marihuane’, *mečka* – ‘automobil marke Mercedes’, *paka* – ‘partija, utakmica’. Iznimka je primjer *bičarka*, čija je vulgarna priroda engleske posuđenice od koje potječe (*bitch* – ‘kučka [neosemantizam, označava žensku osobu]’) dodatno pojačana pejorativnim značenjem koje mu donosi sufiks *-ar*, dok ga sufiks *-ka* uspijeva smanjiti tek do razine ispod engleskog izraza, ali se ipak ne može govoriti o odmilici. Preostali korišteni sufiksi su *-kan* (*pivkan* – ‘pivo’), *-av* (*jazav* – ‘glup’), *-čuga* (*repčuga* – ‘rap’), *-er* (*cener* – ‘deset kuna’), *-ki* (*štuki* – ‘bježanje, štura’), *-nje* (*porimljavanje* – ‘rimovanje’), *-oš* (*studoš* – ‘student’), *-ić* (*penzić* – ‘umirovljenik, penzioner’), *-ski* (*švapski* – ‘njemački jezik’), *-ska* (*Tirolska* – ‘salama’), *-ske* (*Adidaske* – ‘tenisice marke Adidas’), *-ača* (*manjača* – ‘osoba koja druga po redu uzima dim cigarete marihuane’), *-as* (*bonkas* – ‘ekstazi’), *-os* (*ćevos* – ‘ćevap’), ali i neki neuobičajeni sufiksi poput *-ini*, *-riri* te *-itet*. Sufiksi *-ini* i *-riri* mogu se naizgled tek ludički okarakterizirati te vjerojatno nastaju zbog jezične igre ili potrebe rimovanja (*laganini* – ‘lagano’, *panduriri* – ‘policija’), dok *-itet* daje riječi težinu i svojevrsnu ozbiljnost svojstvenu znanstvenom stilu (*debilitet* – ‘stopa debilnosti’). Sufiksalsna tvorba pojavljuje se, osim kod imenica i pridjeva, i kod glagola. Mikić Čolić navodi kako velik broj stranih osnova od kojih

se tvore novi glagoli u hrvatskom jeziku dolaze u hrvatski pod utjecajem tehnološkog napretka (2021: 150), a pored tog uobičajenog razloga za hrvatski jezik u cjelini, jezik hrvatskog hip-hopa i u ovome je aspektu pod utjecajem hip-hopa na engleskom jeziku, zbog naglašene intertekstualnosti pjesama i zajedništva u sklopu hip-hop kulture. Zbog proboja engleskih osnova u hrvatski jezik Mikić Čolić temeljnu podjelu glagolskih neologizama pravi upravo prema njihovu podrijetlu te ih dijeli na one nastale od domaćih/udomaćenih osnova i one nastale od posuđenih osnova (2021: 150). Obe pojave evidentne su u prikupljenom korpusu, pa se tako u njemu nalaze glagoli poput *klošariti* ('ponašati se kao klošar, neprimjereno se ponašati') i *bokariti* ('voziti auto u koso, voziti auto na bok, driftati'), ali i glagole *gongati* ('drogirati se [ljepilom, heroinom]') i *pimpatiti* ('svodničiti'). Engleske osnove dominiraju u korpusu, ali sufixi *-ari(ti)*, *-a(ti)* te *-i(ti)*, koji su jedini tvorbeni sufixi prisutni u korpusu ovoga rada, dodaju se i osnovama drugih jezika. Drugi po broju primjera posuđenih glagolskih osnova u korpusu je njemački jezik s primjerima *halati* ('raditi nešto radi zabave'), *šaltati* ('mijenjati'), *haltati* ('zaustaviti'), *precvikati* ('presjeći') te *zalaufati* ('dobro krenuti s poslom'), a prisutan je i jedan glagolski neologizam s talijanskom osnovom: *cimati* – 'vabiti, mamiti, zvati'. U posljednja dva navedena primjera s njemačkom posuđenom osnovom prepoznaje se prefiksacija. Osim prefiksa *-za* i *-pre*, koji alteriraju glagolski vid u svršeni, pojavljuje se još prefiks *-pro* (*pročekirati* – 'provjeriti'), ali i jednoglasni prefiksi *-z* i *-s*, koji su izrazito regionalno određeni. S iznimkom primjera *zbenati* – 'zabraniti' koji koristi splitski MC Vojko V, kod čak tri izvođača zagrebačkog područja, Tibora, Riđija Riđa te Geralta iz Rivije, primjetna je uporaba glagola nastalih uz pomoć spomenutih prefiksa (*schillati* – 'opustiti se', *zdissati* – 'izvrijeđati', *skemsati* – 'pronaći [od neosemantizma iskemijati], iskemijati [napraviti kemijskim putem]', *spimpatiti* – 'dotjerati, učiniti boljim', *skombati* – 'iskombinirati'), a svi navedeni glagoli također su svršenog vida.

### 5.1.2.2. Slaganje

Mikić Čolić (2021) prema Barić (1980) složenicu s tvorbenoga stajališta definira kao riječ „[koja je] nastala slaganjem, a motivirana je dvama riječima“, dok je sa semantičke strane složenica za autoricu „jedna cjelina, jedan jedinstveni pojam u čijem su značenju udružena značenja njezinih osnovnih riječi.“ (2021: 179). Prethodno je navedeno kako slaganje podrazumijeva četiri mehanizma: čisto slaganje, složeno-sufiksalsnu tvorbu, stapanje te



polusloženice. U prikupljenom korpusu ne pojavljuju se primjeri složeno-sufiksne tvorbe i polusloženica, tako da o njima neće biti riječ u nastavku. Čisto slaganje bit će prvi izdvojeni pristup, ponajprije zbog tek jednog primjera ovoga tipa tvorbe koji se nalazi u korpusu. Složenice koje nastaju ovom tvorbom Mikić Čolić opisuje kao „složenice koje u svome drugom dijelu imaju leksem koji može stajati samostalno“ (2021: 181), što je upravo slučaj u primjeru *huljofon*, koji se nalazi u korpusu. Složenica je stvorena od prezimena hrvatskog glazbenika i tekstopisca Tončija *Huljića*, kojemu se dodaje spojnik *-o-* na koji se veže vezani leksički morfem *fon* koji označava mjernu jedinicu razine glasnoće. Slaganjem dolazi do kompleksne asocijacije na instrument koji Tonči Huljić preferira koristiti pri izvođenju svojih pjesama, *keytaru*, odnosno prijenosni sintesajzer s remenom. U korpusu su nešto brojnije stopljenice, koje Mikić Čolić (2021) prema Pound (1914) definira kao „riječi sastavljene od dviju (ili više) riječi koje najčešće imaju srodna značenja“ (2021: 205). Autorica napominje kako je za nastanak stopljenica ključan postupak skraćivanja te kako motiv za njihov nastanak leži u jezičnoj ekonomiji i težnji za ostvarivanjem (često humorne) jezične igre, za što kao dokaz služi prepoznatljivi ludički element stopljenica (2021: 206). Iako je navedeno kako se radi o stapanju dvaju riječi srodnih značenja, Mikić Čolić (2021) nastoji definirati ovaj kompleksni fenomen prema Brdar-Szabo i Brdar (2008) te objašnjava kako je „u podlozi leksičkoga stapanja, odnosno redukcije fonološke udaljenosti između dviju riječi zapravo redukcija konceptualne udaljenosti pri čemu se, nakon što se dva odvojena entiteta stope u jenu riječ, više ne govori o odvojenim entitetima, nego o trećem entitetu koji predstavlja spoj polazišnih, ali i novih, neočekivanih osobina.“ (2021: 208). Takav je slučaj i sa stopljenicama prikupljenim u korpusu ovoga rada. U korpusu se javljaju četiri stopljenice: *portapak* – ‘prtljažnik [tal. *portare* – ‘nositi’ + paket]’, *spikijada* – ‘natjecanje u konzumaciji amfetamina [spiki ‘amfetamin, kolokvijalno speed’ + bikijada]’, *inčun* – ‘muški spolni organ [inč – ‘mjerna jedinica’ + čuna – vulgarizam za muški spolni organ]’ te *speedarija* – ‘nepromišljena radnja koju osoba napravi pod utjecajem amfetamina’ [speed + pizdarija – vulgarizam za nepromišljenu radnju]’. Izuzev primjera *portapak*, koji se u određenim dijelovima hrvatske ustalio kao sinonim za prtljažnik, ostali primjeri (uključujući i složenicu *huljofon*) izrazito su kontekstualno obilježeni te njihova prethodna uporaba u hrvatskom jeziku nije zabilježena. Izvođači ih samostalno kreiraju, a iako su se zbog popularnosti izvođača koji ih upotrebljavaju počeli masovnije širiti među govornicima hrvatskog jezika, u trenutku njihova nastanka i prilikom prvog izgovora same riječi mogle su se smatrati prigodnicama. Prigodnice Mikić Čolić (2021) prema Skelin Horvat i Muhvić-Dimanovski (2014) definira kao „vrste neologizama [...], one riječi koje su nove – u smislu novih, aktivno stvorenih tijekom govornoga čina“ (2021: 46). Autorica napominje kako

one daljnjom upotrebom, odnosno institucionalizacijom, postaju neologizmima u pravom smislu te riječi. Neologizam je dakle u osnovi nov, ali ne u jednakom smislu kao i prigodnica. Aktivno ju osmišljava jedna osoba koja stvara nepostojeće jedinice od onih postojećih, u čemu se prepoznaje sličnost sa stopljenicama, koje Mikić Čolić uglavnom drži „prigodnim ludičkim novotvorbama u žargonu“ (2021: 211). U okviru tekstova hip-hop pjesama njihov nastanak motiviran je spomenutom težnjom za kreativnim izražavanjem, u prvom poglavlju navedenim fenomenom *reprezentanja*, potrebama rimovanja, kao i humorom. Prigodnice se u prikupljenom korpusu ne javljaju isključivo kao stopljenice, iako su najbrojniji upravo u tom obliku. Preostale prigodnice pronalazimo u primjerima:

(11) ...Nema kičme u vratu klinca koji nam blati skill – Kako prevest latinski na *slatinski*... (GL, 2. IX. 2019)

(12) ...Brate svako malo preure-Đujem kuću zato šta imam eure – Mala kaže da je gladna, odem i kupim joj *beurek*... (GL, 17. IV. 2020)

(13) ...Likovi su gutali slike, sada gutaju *galerije*... (GL, 3. VIII. 2011)

(14) ...I nemoj da ti slovkam, nisam *spell-e-olog*, bro... (GL, 26. VIII. 2019)

(15) ...Volim VŽ, al' mrzim glupe klince – Jeb'o Špancir, nek' naprave si *Pancirfest*... (GL, 13. XII. 2019)

Primjeri *beurek* – ‘burek’ i *Pancirfest* – ‘festival pancirnih prsluka’ nastali su procesima proširivanja i skraćivanja, o kojima još nije bilo riječi u ovome radu, ali se iz konteksta i dalje može iščitati motiv za nastanak tih izraza. Dok je izraz *beurek* ludička varijanta istoznačnici *burek* koja nastaje pod utjecajem sheme rimovanja u pjesmi (*preure* – *eure*), primjer *Pancirfest* također na duhovit način odražava autorov stav prema *Špancirfestu*, uličnom festivalu koji se održava u Varaždinu, te ljudima koji ga pohode. Ludički element prisutan je i u ostalim primjerima, budući da kreativnost autora impresionira slušatelja i nagoni ga na smijeh. I preostale prigodnice motivirane su kontekstom te bez svojih značenjskih opreka ili bliskozačnica ne bi mogle postojati. Scriptor ime za izmišljeni jezik *slatinski* tvori u opreci s latinskim jezikom, naglašavajući kako je njegov *rap* kompleksan i uzvišen (što su konotacije koje se vežu uz latinski), dok oni koji ga ne razumiju pričaju *slatinskim* (sufiksacija, Slatina + -ski), fiktivnim jezikom koji zbog opreke ‘drevni europski jezik, jezik Katoličke Crkve’ i ‘manji hrvatski grad’, kao i zbog potreba rimovanja, nastaje kao prigodnica u jeziku hrvatskog hip-hopa (2019). S druge strane, prigodnica *galerije*, koju tvori Vojko V u pjesmi *Dalmacija*,

nastaje zbog semantičke sličnosti između pojmova u njihovom izvornom značenju. Već je navedeno kako neosemantizam *slika* označava drogu LSD, ali u tekstu se paralelno koristi i njezino drugo značenje – ‘umjetničko djelo na plošnoj podlozi’. Veća količina slika izlaže se u galeriji, pa autor tvori neosemantizam *galerije*, koji bi označavao veću količinu droge LSD, budući da je subjekt u tekstu metaforički napredovao i počeo koristiti veću količinu navedenog narkotika. Posljednja preostala prigodnica *spell-e-olog* nastaje sufiksacijom na posuđenu osnovu, a istovremeno je inspirirana glasovnom podudarnosti. Engleski glagol *spell* – ‘sricati, slovcati’ postaje temelj za nastanak neologizma *spell-e-olog*, čiji je izgovor jednak izgovoru riječi *speleolog* – ‘znanstvenik koji istražuje pećine i spilje’. Sam autor pisanim oblikom riječi naglašava značenjsku distinkciju, ali kada ta distinkcija ne bi bila naznačena, moglo bi se govoriti i o semantičkoj preoblici. Dakle, samoj tvorbi takvih primjera moguće je pristupiti iz dva različita smjera, ali puno je važnije to da oni dokazuju kako hrvatski hip-hop izvođači neprestano traže inovativne načine za poslužiti se homonimijom u svojim tekstovima i tako impresionirati slušatelja. U izobilju glazbenog materijala izdvaja se pjesma *Zid* autora Jantara, Geralta iz Rivije i Scriptora, koja u gotovo svakom stihu sadrži istozvučnice:

(16) Sine, ne vjeruj *reklamama*, odavno je *rekla mama* – Ne možeš bit spretna glava ak' grizeš direkt na mamac – *Možda nisi s tempom* vremena u skladu, *pa si zato taman* – *Moždani sistem* ti je znanstven, *pa si za to taman* – Svi bi 'z gledali k'o *Supermeni* i žderali *super meni* – To je *super meni*, ali su prelijeni... (GL, 13. XII. 2019)

Homonimne rime u pjesmi se neprestano gomilaju (*Goethe-a/GTA*, *životinje mi/životi nijemi*, *krivotvoren/krivo tvoren/kriv otvoren*), a pretpostavka je kako bi se daljnjim istraživanjem moglo pronaći još mnoštvo sličnih primjera u hrvatskim hip-hop pjesmama.

### 5.1.2.3. Skraćivanje (apokope i afereze)

Skraćenice teoretičari najčešće određuju kao jednu od temeljnih tvorbi unutar žargona (Muhvić-Dimanovski, 2001; Mikić Čolić, 2021), a budući da ovaj rad prati podjelu neologizama koju predlaže Mikić Čolić (2021), o njima će biti riječ u potpoglavlju o formalnim neologizmima, što ujedno predlaže i spomenuta autorica. Budući da je iz samog nazivlja jasno o kakvim se riječima radi, može se prijeći na navođenje podjele skraćenih riječi koju predlaže Muhvić-Dimanovski. Autorica ističe kako u literaturi najčešće nailazimo na podjelu pod kojom

se podrazumijeva postojanje tri različita tipa skraćena: apokopa, afereza i kontrakcija (2001: 192). Autorica prema Simeon (1969) redom definira pojmove. Apokopu drži „otpadanjem jednoga ili više sloga (glasova) na kraju riječi...; gubljenjem ili namjernim izostavljanjem posljednjega slova, sloga ili dijela riječi“, aferezu opisuje kao „izostavljanje jednoga ili više glasova na početku riječi“, a kontrakcije prema Grevisse (1988) drži pojavom „u kojoj se istodobno javljaju i apokopa i afereza“ (Muhvić-Dimanovski, 2001: 192). Što se tiče postupaka nastanka skraćena, autorica predlaže trodijelnu podjelu. Postupci koji čine podjelu su redukcija sintagmatskih izraza (kao primjer autorica navodi *daljinski* – ‘*daljinski* upravljač’), sigliranje (početna slova tvore skraćena, npr. *NATO*) te rezanje u živo (Muhvić-Dimanovski, 2001: 193). Istraživanje koje je provela Muhvić-Dimanovska (2001) imalo je sličan rezultat kao i analiza korpusa ovoga rada. Oba istraživanja pokazuju kako su u prikupljenim korpusima najbrojnije apokope, a slijede ih afereze. Značajnija razlika jest ta da se u korpusu rada Muhvić-Dimanovski pojavljuju kontrakcije, dok ih u korpusu ovoga rada nema. Neki od primjera afereza koji se javljaju u korpusu su *'raz* (od *buraz*, žargonizam riječi *brat*), *Pancirfest* (od *Špancirfest*) te ustaljena afereza *net* (od *internet*). Primjeri znatno brojnijih apokopa su *pro* (od *profesionalac*), *tram* (od *tramvaj*) i *kalaš* (od *kalašnjikov*). Apokope su prisutne u gotovo svakoj pjesmi koja je analizirana za potrebe ovoga rada, s većom ili manjom učestalosti. Tako će se u nekim pjesmama pojaviti tek jednom ili dva puta, dok će u pjesmi *Cheez* grupe High5 apokope činiti okosnicu teksta:

(17) Pušimo treez, kakva svjetska *kriz* – Mi jesmo treez, vi ste mnogo *iz* – Radite *biz*, mi grabimo *cheez* – Nisu nam ni *bliz*, likovi nas *griz*... (GL, 10. III. 2014)

(18) ...I nije bitno je li zovu me na *gaž* – Uvijek se mogu vratit natrag u *garaž* – Kad bacim vers drugi reperi se *zgraž* – Da s njima snimam drugi reperi me *traž* – Al' igra gruba je izgubila je *draž* – Lovio se krokodile, ubila te *raž*... (GL, 10. III. 2014)

(19) ...Za obit bravu tre'am samo jednu *žlic* – Je'an nož ili jebenu *vilic* – Repo si mi vers pokido si si *vilic*... (GL, 10. III. 2014)

Nakon tvorbe prve apokope rima od autora traži nastanak novih, a zanimljivo je kako se izostavljanjem padežnih nastavaka, a ponekad se izostavlja i puno više od njih, i dalje ne gubi značenje riječi i teksta u cjelini. Muhvić-Dimanovski (2001: 193) navodi jezičnu ekonomiju kao glavni razlog za nastanak apokopa i afereza, ali u jeziku hip-hopa malo je vjerojatno kako je posrijedi takva motiviranost, s obzirom na to da je u poglavlju o hip-hop glazbi navedeno kako hip-hop pjesme uglavnom imaju i po nekoliko stotina riječi više od pjesama drugih

glazbenih žanrova, pa se teško može govoriti o jezičnoj ekonomičnosti hip-hop pjesama. Pretpostavka je kako je nastanak apokopa i afereza također motiviran težnjama *MC*-ja za impresioniranjem publike, kao i njihovim osobnim stilom *rapanja*. Iznimno je moguće da postoji određena jezična ekonomičnost uvjetovana instrumentalnom podlogom, odnosno, *MC* mora skratiti riječ kako bi ju mogao izgovoriti u savršenom trenutku, onda kada on smatra da je to prikladno učiniti s obzirom na tempo instrumentala i pojavu spomenutog *snare* bubnja, ali pretpostavka je kako to nije bio slučaj s autorima iz navedenih primjera. Primjeri iz korpusa mogu se podijeliti i prema postupcima nastanka skraćenica, pa su tako prisutne one nastale redukcijom sintagmatskih izraza (*školsko* – ‘školsko igralište’, *topli* – ‘topli sendvič’, *multi* – ‘multirima’), sigliranjem (*ENC* – ‘elektronska naplata cestarine’, *POS* – ‘point of sale’, *MC* – ‘majstor ceremonije’, *Gg* – ‘good game’, *O.G.* – ‘original gangster’, *GOAT* – ‘greatest of all time’) te rezanjem u živo (*rega* – ‘registracija’, *rebe* – ‘rebatinke’, *komba* – ‘kombinacija’, *matra* – ‘matrica’, *šica* – ‘košarica [košarka, odmilica]’). Brojne skraćenice u korpusu nose obilježja odmilica, a kao polazišna točka za proces sigliranja najčešće su poslužile posuđenice. U jeziku hrvatskog hip-hopa, ako je suditi po prikupljenom korpusu, nerijetko se nailazi i na svojevrsni podtip apokopa, odnosno skraćenica nastalih sigliranjem, u kojima se riječ krati skroz do početnog glasa, a značenje ostaje nepromijenjeno. U prikupljenom korpusu takvi primjeri mogu se pronaći kod izvođača Tibora i grupe High5:

(20) ...Od kvartova mi najdraža Trnava kad makneš „N“ – Ne radim za „DŽ“, složim „Č“ u veliko „T“ (GL, 20. V. 2015)

(21) ...Pitaš se koji k, imaš rimu za k – Brojim svežnjeve k, imam preko 100 k – Nema smisla ni g [...] Ne bum se ž, imam z i mrvu mrvu sk (GL, 3. V. 2014)

U prvom primjeru nailazimo na već ustaljeni neologizam *DŽ* u značenju besplatno, džabe, dok se *Č* izvodi iz prilagođene španjolske posuđenice *cheeba* – ‘marihuana’, a *T* označava top ‘cigaretu marihuane’. Snajper, član grupe High5, koristi se identičnom skraćenicom koja nosi nekoliko različitih značenja, a koja zbog konteksta postaju razumljiva slušatelju. U prvom stihu *k* stoji kao eufemizirana skraćenica vulgarizma za muški spolni organ, dok u drugom stihu *k* može na sebe uzeti čak tri značenja. *Svežnjevi k* označavat će svežnjeve hrvatskih kuna, dok će izraz *preko 100 k* slušatelju sugerirati kako autor ima preko sto tisuća kuna (*k* kao posuđenica iz engleskog jezika, označava tisuću) ili pak kako autor ima preko sto kila nečega, uz pretpostavku kako se radi o količini droge koju autor posjeduje. Druga je interpretacija puno vjerojatnija s obzirom na jezičnu igru, odnosno značenjsku suprotnost u idućem stihu *Nema smisla ni g*. Skraćenica *g* ovdje označava gram, koji tradicionalno pod utjecajem metonimije

preuzima značenje ‘količinski malo’, dok je izraz *kilogram* jednakim procesom poprimio suprotno značenje ‘količinski puno’. Preostaju još *ž*, *z* te *sk*. Skraćenica *ž* zamjenjuje izraz *žaliti se*, dok je *sk* skraćenica za prilagođenu posuđenicu *skank*, koja označava vrstu marihuane. Skraćenica *sk* ujedno može pomoći pri razrješavanju dvojbi oko značenja slova *z* te navesti slušatelja kako se radi o još jednom eufemizmu za drogu, bio to eufemizam za marihuanu (*zeleno*) ili amfetamin (*zin* [od *brzina*]).

#### 5.1.2.4. Proširivanje

Kao podvrstu žargonske tvorbe, te ujedno i podvrstu formalne neologizacije, Mikić Čolić navodi proširivanje. Proširivanje opisuje kao „s formalne strane postupak suprotan skraćivanju, odnosno ekonomiziranju izraza karakterističnom za žargon, [...] ali s učinkom na stilske planu“ (2021: 149). Autorica naglašava kako se proširivanjem postiže slikovitost, a kao primjere proširivanja navodi one riječi nastale sufiksalsnom tvorbom sufiksima *-njak*, *-čuga* ili kojim drugim sufiksom koji riječ stilski dodatno obilježava (Mikić Čolić, 2021: 149). Koristeći proširenje žargonizma govornik ističe svoju emocionalnu privrženost određenom predmetu ili pojavi ili pak ističe svoj negativan stav prema nečemu. Takvi primjeri nastali sufiksacijom prethodno su navedeni u radu, a najzanimljiviji primjer proširivanja jest neologizam *beurek*, koji je također prethodno spomenut. Dolazi do umetanja glasa *e* između inicijalnog suglasnika i samoglasnika *u*, ali značenje ostaje isto. Razlog za nastanak tog primjera nije dakle posezanje za emotivnim pojačavanjem značenja, već njegov nastanak proizlazi iz činjenice da je hip-hop glazba „svijet diktiran rimama“ (ONI, 2015), odnosno, autor neologizma kreira ga isključivo za potrebe rimovanja.

#### 5.1.3. Posuđenice

Treći i konačni postupak tvorbe neologizama koji navodi Mikić Čolić je posuđivanje. Kao glavna obilježja posuđenica autorica ističe njihovo popunjavanje leksičkog fonda jezika primatelja i utjecaj na tvorbeni sustav u cjelini (2021: 239). Mikić Čolić (2021) prema Barić i dr. (1999) dijeli posuđenice na tuđe riječi i tuđice, od kojih one prve smatra pravopisno neprilagođenima jeziku primatelju (u ovom slučaju hrvatskom jeziku), dok su tuđice

pravopisno prilagođene, ali ipak zadržavaju određena svojstva stranog jezika (2021: 239–240). Veliki utjecaj hip-hopa na engleskom jeziku na hrvatski hip-hop već je nekoliko puta spomenut u ovome radu, pa tako ne čudi velik broj primjera tuđih riječi i tuđica u prikupljenom korpusu. Engleski se jezik sve više probija u sve sfere društva, a teško je, potencijalno i nemoguće, pronaći jezik koji se u potpunosti uspio oduprijeti anglicizmima. U okviru hrvatskog hip-hopa taj je utjecaj posebno naglašen te se može usporediti s odnosom tehnološkog nazivlja i engleskog jezika. Tehnološke inovacije najčešće dolaze iz anglofonskog svijeta, a kada se te inovacije počnu pojavljivati u drugim zemljama, s njima se pojavljuju i anglicizmi. Kao i te tehnološke inovacije, i hip-hop potječe iz zemlje kojoj je engleski jezik službeni, SAD-a. Svatko tko je ikada želio postati *MC* i baviti se hip-hop glazbom, u početku nije imao drugih uzora osim onih na engleskom jeziku. Kako bi razumjeli ono što slušaju, ti ljudi morali su naučiti engleski jezik, zbog čega su svjesno ili nesvjesno u svoj vokabular integrirali mnoštvo anglicizama. Pored toga što su usvojili velik broj tematski neodređenih anglicizama, putem hip-hopa su preuzeli velik broj anglicizama usko vezanih uz hip-hop kulturu, najčešće izraza glazbene terminologije. Anglizme su nastavili koristiti i kada su počeli *rapat* na materinskom jeziku, pa se utjecaj engleskog hip-hopa prenosio s koljena na koljeno, a novi izvođači koji su se pojavljivali na hip-hop sceni nastavili su slušati njihovi kolege iz SAD-a ili Velike Britanije u potrazi za nadahnućem, pa tako utjecaj engleskog jezika na hrvatski hip-hop nikada nije gubio na intenzitetu. Tuđe riječi engleskog jezika u prikupljenom korpusu označavaju nepoželjno ponašanje (*blow* – ‘kokain’, *doobie* – ‘cigareta marihuane’, *shotgun* – ‘inhaliranje dima te potom ispuhivanje istoga drugoj osobi u usta’, *zig-zag* – ‘papir za motanje’ ili ‘cigareta marihuane’, *horse* – ‘heroin’, *stuff* – ‘droga’, *trip* – ‘haluciniranje pod utjecajem droga’, *stash* – ‘skladište droge’, *hash* – ‘hašiš, marihuana’, *gun* – ‘pištolj’), ljude ili njihove osobine (*bully* – ‘zlostavljač’, *knacker* – ‘osoba nižeg socijalnog staleža’, *druoid* – ‘osoba sumnjivog izgleda’, *wonderkid* – ‘čudo od djeteta’, *stranger* – ‘stranac’, *wannabe* – ‘osoba koja želi biti kao netko drugi’, *freak* – ‘čudak’), kao i brojne nasumične predmete i pojave čiji broj u prikupljenom korpusu nije dovoljno velik za striktnu tematsku određenost (*fast food* – ‘brza hrana’, *busy* – ‘zauzet’, *official* – ‘služben’, *screen saver* – ‘čuvar zaslona’, *podcast*, *quest* – ‘zadatak’). Pored navedenih, velik broj anglicizama tiče se glazbene terminologije i izraza usko vezanih uz hip-hop kulturu. Tako će hip-hop izvođač umjesto strofe napisati jedan *verse* (pojavljuje se i tuđica u inačici *vers*), a jedan *verse* bit će veći od jednog *bara*, koji je opet veći nego *line* (svojevrсна hip-hop varijanta stiha). *Beat*, odnosno instrumentalnu podlogu, nerijetko će krasiti pokoji *ad-lib*, a ako je *MC real* (autentičan, nevjerovatan), ima dobar *flow*, potreban *skill* (vještina *rapanja*) i zna što radi kada uzme *mic* (mikrofon), možda ga netko od njegovih kolega pozove na *feat* (*featuring*, suradnja,

pjesma s više izvođača). Anglizmi će se koristiti i pri pobližem određivanju podžanra hip-hopa (*trap, boom bap, old school, drill, grime*), a označavat će i neke pojave usko vezane uz kulturu, a koji nisu nužno vezani uz glazbu. Takvi izrazi u prikupljenom korpusu su *beef* – ‘svađa između dva MC-ja’, *hustle* – ‘kontinuirani rad i trud’, *hood* – ‘kvart’, *throw up* – ‘brzo nacrtani/napisani grafit’, *yo* – ‘ustaljeni pozdrav između pripadnika hip-hop supkulture’ te *bling* – ‘skupi nakit’. Tuđe riječi u korpusu ne dolaze samo iz engleskog jezika, već i iz talijanskog (*finta* – ‘trik, potez’, *casino* – ‘kockarnica’, *tuta* – ‘trenirka’, *dolce vita* – ‘sladak život, lijep život’, *prima* – ‘najvažnije’) te španjolskog (*yayo* – ‘marihuana’, *loco* – ‘lud’). Kod tuđica također dominiraju anglizmi, iako se javlja veći broj riječi preuzetih iz drugih jezika nego što je to slučaj s tuđim riječima. Važno je napomenuti kako se prilagodba tuđica, odnosno razlika između tuđih riječi i tuđica, u ovome radu može tek pretpostaviti, zbog mrežnih izvora tekstova koje najčešće ne unose sami autori, već entuzijasti koji tekst bilježe prema onome što su čuli višestrukim preslušavanjem audiozapisa. Moguće je kako su određene riječi u izvorišnom tekstu (papir ili računalni dokument u koje ih je zapisao sam izvođač) napisane drugačije nego li je to slučaj na stranicama poput *Genius Lyrics*, pa potpuna distinkcija između tuđe riječi i tuđice ponekad nije sasvim moguća. Tuđice također većinski označavaju nepoželjna ponašanja, ljude i ljudske osobine te glazbenu terminologiju i izraze usko vezane uz hip-hop kulturu, a pored prilagođenih anglizama (*blok* – ‘kvart’, *smid* – ‘marihuana’, *traka* – ‘pjesma’, *dop* – ‘droga, ili specifičnije heroin’, *hejter* – ‘mrzitelj’, *reper* – ‘izvođač hip-hop glazbe’, *after* – ‘zabava nakon zabave’, *haj* – ‘pod utjecajem opijata’, *vers* – ‘strofa’, *skreč* – ‘tehnika miksanja gramofonske ploče specifična za hip-hop glazbu’, *panč* – ‘završna fraza rečenice, često humorna’) pojavljuju se i germanizmi (*šlager* – ‘pjesma s pripjevom’, *foršpan* – ‘najava za film’, *šljaka* – ‘rad’, *fuš* – ‘rad’, *šilt* – ‘kapa šilterica’), talijanizmi (*spiza* – ‘jelo’, *leđero* – ‘opušteno’, *mafija*), turcizmi (*vakat* – ‘trenutak, vrijeme’, *nafaka* – ‘ono što je suđeno’, *džada* – ‘cesta, put’, *ćorsokak* – ‘slijepa ulica’, *škija* – ‘duhan’) te nekoliko riječi francuskog podrijetla (*gaža* – ‘rad na neodređeno vrijeme po ugovoru’, *klika* – ‘skupina ljudi’). Pored tuđih riječi i tuđica, u korpusu se nalazi i nekoliko prevedenica. Prevedenicu Stojaković (2022: 65) definira kao „riječ koja je načinjena po uzoru na stranu riječ tako da je preuzeto tuđe značenje, a tuđe su tvorbene jedinice zamijenjene domaćima“, a prema Giraudu (1968) navodi i kako je ona „oblikovanje riječi ili izraza kombiniranjem autohtonih oblika prema tuđem modelu“ (2022: 66). Riječi koje su prevedene dio po dio u prikupljenom korpusu nalazimo kod dva autora, Vojka Vručine i Notija Limuna. Vojko V engleski pridjev *fake-ass* prevodi kao *lažnoguzan*, dok značenje ostaje ‘neiskren’, a vulgarnom engleskom pridjevu *motherfucking* kreira i hrvatsku inačicu *mamojebeni*, koja i dalje ima istu svrhu: naglasiti ljutnju, frustriranost,



iznenađenje ili jačinu imenice ili koje druge riječi uz koju stoji. Noti Limun tradicionalni hip-hop pojam *freestyle* prevodi kao *slobodan stil*, a zanimljiv je i primjer *Broad Hill*, kojim autor tvori svojevrsnu obrnutu prevedenicu. Iako mu je materinski jezik hrvatski te na njemu i piše tekstove, Noti Limun doslovno prevodi ime svojega rodnoga grada Širokog Brijega i tako stvara englesku alternativu, što jasno radi zbog postizanja komičnog efekta, a ne iz praktičnih razloga.

## 5.2. Permutacija slogova ili glasova

Pojam permutacije slogova ili glasova u žargonu preuzet je od Bugarskog (2003) za potrebe analize prikupljenog korpusa, a podudara se s definicijom šatrovačkog govora koju navodi Saračević (2003). U nastavku rada na permutaciju slogova ili glasova referirat će se upravo tim izrazom (*šatrovački*). Prikupljeni korpus obiluje primjerima šatrovačkog govora. Pretpostavka je kako je jezik hrvatskog hip-hopa u cijelosti, a ne samo njegov ograničeni uzorak analiziran u ovome radu, prožet šatrovačkim govorom, budući da se u tekstovima svih analiziranih izvođača pojavljuje barem jedan primjer šatrovačkog govora. Najčešći su primjeri šatrovačkog govora oni u kojima dolazi do permutacije slogova. Slog s kraja riječi prelazi na njezin početak, te se time ne mijenja vrsta riječi, rod, broj, padežni oblik, glagolsko vrijeme ili način: *broDo* (dobro), *ćeGa* (gaće), *maDo* (doma), *šeLo* (loše), *stiPu* (pusti), *ziPa* (pazi), *BorTi* (Tibor), *šarKlo* (klošar), *šitPu* (pušit), *mojNe* (nemoj) i brojni drugi primjeri. Rjeđa je permutacija glasova, a pretpostavka je kako do nje dolazi isključivo u jednosložnim riječima: *dGra* (grad), *mGra* (gram), *pDže* (džep), *kZvu* (zvuk). Pojavljuju se dva primjera u kojima dolazi do permutacije slogova riječi u obliku akuzativa jednine, ali se ta riječ ipak koristi u nekom drugom padežu:

(22) ...neš' mi je u *vugli* prslo... (GL, 20. V. 2015)

Ako se slijede pravila koja su na snazi prilikom tvorbe prethodno navedenih primjera permutacije slogova, pravilan oblik trebao bi biti *vigla*, a ne *vugli*. Ipak, iz nekog je razloga šatrovački oblik nominativa riječi *glava* postao *vugla*, a ne *vagla*, kako bi to prema najučestalijem načinu tvorbe šatrovačkih izraza trebalo biti. Tako je naizgled pravilan oblik akuzativa jednine *vugla* postao oblik nominativa jednine, dok se kao oblik akuzativa jednine pojavljuje šatrovački izraz *vuglu*:

(23) ...Pazi se glasova stranih, već su nemirni sati, čuvaj *vuglu*... (GL, 30. XII. 2020)

Identičan je slučaj primjera *guDra* (droga), a ni tu nije sasvim jasno zašto glas *u* zamjenjuje glas *o*, iako je moguće uzroke za tu promjenu tražiti u eufemizaciji izraza, budući da se tvorba šatrovačkih riječi lako razotkrije, pa dodatno šifriranje nije na odmet. Primjetno je da su svi šatrovački izrazi u korpusu tvoreni od dvosložnih ili jednosložnih riječi, a kao jedini primjer trosložne riječi nameće se *načerVe*, koji dolazi od priloga *navečer*. U ovom primjeru ignoriran je prvi slog, a tradicionalna permutacija odvija se između drugog i trećeg sloga. Bugarski (2003: 15) u svojoj analizi tvorbenih postupaka u žargonu navodi i „premetaljke s dodacima, po ustaljenim obrascima šatrovačkog tipa“, ali ne nudi daljnje sugestije za njihovu analizu. Nekoliko primjera u prikupljenom korpusu svakako odgovara opisu koji nudi Bugarski, budući da je primjetna identična tvorba kao kod šatrovačkih izraza, ali uz određene dodatke: *naKs* (kuna, G mn. [valuta]), *štanga* (ništa, štaNi), *danduspi* (spid [amfetamin]). Iako Bugarski ne navodi daljnje smjernice za analizu ovakvih primjera, vidljivo je kako se oni tvore skraćivanjem u kombinaciji sa sufiksacijom te proširivanjem.

### 5.3. Regionalizmi

Milas (2016) definira regionalizme prema Dujmović Markusi i Pavić-Pezer (2014) kao izraze koji su „karakteristični za većinu mjesnih govora koji pripadaju istoj skupini. Upotrebljavaju se na području većem od mjesnoga govora, a manjem od narječja. Regionalizmi su, primjerice, dalmatinizmi ili slavonsizmi“ (2016: 14). U skladu sa spomenutim fenomenom *reprezentanja* u hip-hop glazbi, *MC*-ji neće bježati od regionalizama, već će težiti tome da ih što više koriste. Svaki *MC* želi što bolje predstaviti mjesto ili kraj iz kojega dolazi pa će regionalizmi biti itekako zastupljeni u hrvatskom hip-hopu, sukladno govornoj raznolikosti hrvatskog jezika. Izvođači čije su pjesme analizirane za potrebe ovoga rada rođeni su i borave uglavnom u Središnjoj Hrvatskoj i Dalmaciji, dok jedan izvođač dolazi iz Slavonije. Ipak, u prikupljenom korpusu ne nalaze se primjeri koji se mogu odrediti kao striktno slavonski, već se njima koriste i drugi izvođači. Regionalna distinkcija tako će se bazirati na Središnju Hrvatsku i Dalmaciju. Dok će u Središnjoj Hrvatskoj „cimati lika za nekaj“ (Tibor, 2021), u Dalmaciji će „zvati čovika“ (Vojko V, 2018), a obje fraze će imati jednako značenje: obratiti se dileru zbog kupovine droge. Regionalizmi Središnje Hrvatske (*dotepenci* – ‘došljaci’, *zemiti* – ‘uzeti’, *fakat* – ‘stvarno’, *bedirati se* – ‘oneraspoločiti se’, *klijet* – ‘kuća’, *fakini* – ‘osoba koja radi nepodopštine’, *žniranci* – ‘vezice’, *žnirat* – ‘vezati’) u velikoj se mjeri razlikuju od onih

dalmatinskih (*pleska* – ‘pljuska, udarac’, *bičve* – ‘čarape’, *besa* – ‘šaka ili pozdrav šakom’, *cukar* – ‘šećer’, *kacavida* – ‘odvijač’, *štipunice* – ‘štikaljke’, *bafe* – ‘zulufi’, *lancun* – ‘papirići za motanje’, *karijola* – ‘kolica na dva kotača’, *botun* – ‘droga ekstazi’, *brukva* – ‘čavao’), ali javljaju se i primjeri koje možemo pronaći i u govoru Središnje Hrvatske i u Dalmaciji, što je najvjerojatnije rezultat povezanosti (jedne relativno male) zajednice (kao što je ona) hrvatskih hip-hop izvođača, ali i globalizacije općenito (*piz* – ‘jedan gram marihuane’). Regionalizmi su usko povezani s posuđenicama, pa tako u Dalmaciji nailazimo na više talijanizama nego li je to slučaj u Središnjoj Hrvatskoj, dok turcizmi i germanizmi neće biti toliko izraženi u dalmatinskom govoru koliko u onome Središnje Hrvatske, ali ih se također može pronaći. Upravo zato izvođači ne teže njihovom izbacivanju iz tekstova, već ih žele što više koristiti, što je u skladu s *reprezentanjem* kao jednom od temeljnih odrednica hip-hopa.

#### 5.4. Onomatopeje

Barčot (2014) definira onomatopeje prema Bagić (2012) kao „stvaranje riječi i spojeva riječi koji glasovnim sastavom prikazuju označeno – biće, pojavu ili senzaciju. Predmet glasovnog oponašanja može biti zvuk iz prirode, životinjsko glasanje, u novije vrijeme zvukovi različitih strojeva i naprava.“ (2014: 2). Onomatopejom dakle oponašamo zvukove iz prirode, odnosno zvukove iz svijeta koji nas okružuje. U okviru hip-hop glazbe onomatopeje uglavnom oponašaju zvukove strojeva i naprava, ako je suditi po korpusu prikupljenom za potrebe ovoga rada. One također nose određeno značenje, a ujedno su eufemistične i naglašavaju određenu pojavu, odnosno dodatno ju stilski obilježavaju. Upotreba onomatopeja u jeziku hip-hopa datira daleko u prošlost, a najčešće ih se nalazi u ulozi *ad-liba*. Termin *ad-lib* postao je usko vezan uz hip-hop glazbu, a dolazi od latinskog izraza *ad libitum* ‘slobodno, po vlastitoj želji’. Koristi se u različitim kontekstima, a spomenuta skraćenica latinske fraze u hip-hop glazbi označava brojne riječi, onomatopeje i usklrike koji se izgovaraju nakon pojedinog stiha pjesme te ga se najčešće prepoznaje po intenzitetu tona različitom od intenziteta stiha (*ad-lib* je najčešće glasniji ili tiši od stihova). Emily Hughes ga u svojoj kolumni *What Does „Ad-Lib“ Mean in Music?* definira kao dio pjesme koji autor osmišljava u trenutku izvođenja, a produkt je izvođačeve inspiracije i kreativnosti. Kao primjer *ad-liba* autorica navodi onomatopeju smijeha *hee-hee* koju Michael Jackson koristi u svojoj pjesmi *Billie Jean*: „People always told me, ‘Be careful of what you do – Don't go around breakin' young girls' hearts’ (*Hee-hee*)“ (1982)

(Hughes, 2022). *Ad-libovi* se mogu pojaviti i kao riječi te cjelovite rečenice, pa tako Vojko V u pjesmi *Ne Može* nakon gotovo svakog stiha dodaje po jedan *ad-lib*: „Moram se ženit obitelj me tira (*Ajde ajde*) – Kupiću pršuta, kupiću sira (*Idemo idemo*) – Iduće godine rokniću dite (*Moraš*) – Uložiću veto da zove se Stipe (*Woo woo woo woo*)“ (2018). Primjeri onomatopeja u prikupljenom korpusu javljaju se i u ulozu *ad-liba*, ali i na početku i krajevima pjesama, kao i u samim stihovima. Radi se gotovo isključivo o onomatopejama vatrenog oružja, ali pojavljuju se i onomatopeje poput *Ssssok*, koja se više odnosi na hladno oružje (zvuk prilikom zamaha mačem ili kojim drugim hladnim oružjem). Preostale onomatopeje u korpusu su *Rrrrrr*, *bububububu*, *Trrrrrrrrrrra*, *bim-bum*, *pa-pa* i sve oponašaju zvuk vatrenog oružja. Većinom pojačavaju dojam i melodičnost pjesme, ali javljaju se i one koje nose značenje. Umjesto da nedvosmisleno koriste izraze *upucati* ili *ubiti nekoga*, izvođači će u tu svrhu iskoristiti onomatopeje, te tako eufemizirati izraze koji označavaju nepoželjno, zakonom zabranjeno ponašanje:

(24) ...Tomislav Bralić, *blaka-blaka*... (GL, 14. III. 2013)

*Blaka-blaka* je još jedna česta onomatopeja vatrenog oružja u hrvatskim hip-hop pjesmama, a istovremeno je i omaž bogatoj povijesti hip-hopa, budući da je *blaka-blaka*, odnosno engleska inačica *blakka*, *blakka*, *blakka*, jedna od prvih onomatopeja korištenih u stihu (ne kao *ad-lib*) te jedna od prvih koja je zamijenila (do tada češće korišteni) audiozapis zvuka ispaljivanja metka (The Notorious B.I.G., 1994). Time je ujedno stvorila trend u hip-hop glazbi te se zvukovi iz prirode umjesto audiozapisima u hip-hop glazbi sve češće javljaju kao rezultat ljudskog oponašanja.

## 5.5. Igra riječima

U svome članku *Jezični ludizam* za časopis *Vijenac* hrvatski pjesnik i stilističar Krešimir Bagić definira igru riječima kao „pojam koji objedinjuje niz stilskih postupaka i figura koji se temelje na zvukovnom ili smisaonom poigravanju jezikom. Igra riječima podriva uobičajenu komunikaciju, razdvaja označitelja i označeno, izaziva užitak.“ (2010). Autor navodi kako je moguće razlikovati fonetske, leksičke i piktografske igre riječima, a „svaka pojedina figura ili postupak nastaje ili neočekivanim povezivanjima ili zamjenjivanjem jednih jezičnih jedinica drugima ili, pak, različitim oblicima raspoređivanja jezičnih jedinica“ (2010). Dodatno definira igru riječima navodeći kako se ona obično može pronaći u tekstovima kojima autori nastoje

animirati čitatelja, a posrijedi je „intelektualna aktivnost koja krši konvencije i čija su obilježja neobaveznost, neočekivanost, lucidnost, lakoća“ (2010). Pojam *igra riječima* mogao bi se na engleski jezik prevesti kao *wordplay*, termin koji se u okviru hip-hop glazbe podudara s definicijom termina *igra riječima* koju nudi Bagić. Jedina je bitna razlika ta da se u hip-hop tekstovima ne javljaju piktografske igre riječima (budući da se tekstovi ponajprije slušaju, a paralelno praćenje pisanog teksta ipak je sekundarno ili često nije ni moguće), već se najčešće, a u korpusu ovoga rada i isključivo, nailazi na dvije vrste jezičnih igara koje Bagić u svome članku posebno izdvaja: zvukovne i smisaone igre riječima. Bagić navodi kako se te igre temelje na homonimiji, polisemiji, sinonimiji te glasovnoj sličnosti dviju riječi, a za primjer navodi Starčevićevu dosjetku „Ljudi pitaju: *Babi l'on* gradi spomenik? Otuda onaj spomenik dobi ime *Babilona*.“ (2010). U korpusu se pojavljuje niz primjera igre riječima, budući da svaki MC ima tendenciju nadmašiti drugoga, a igre riječima savršeno su polje za učiniti upravo to. One pružaju MC-ju veliku kreativnu slobodu i velik broj načina na koje mogu privući pozornost i zabaviti slušatelja, što je jedna od temeljnih zadaća glazbe u cjelini, osim osobnog zadovoljstva bavljenja glazbom. Neki primjeri igre riječima već su navedeni u ovome radu. Primjeri eponimizacije mogu se protumačiti kao primjeri igre riječima, kao i primjeri rimovanja na temelju istozvučnosti, a određene spomenute prigodnice također se mogu protumačiti kao igre riječima. Autori hip-hop tekstova teže da njihove igre riječima budu u cijelosti okazionalne, kako bi izbjegli takozvano *bajtanje*, odnosno kopiranje tekstova drugih izvođača. Cilj je izvođača uvijek pronaći inovativnu jezičnu igru, pa stoga moraju pratiti događanja na glazbenoj sceni i slušati pjesme drugih hip-hop izvođača, kako ne bi napisali nešto što je netko već izrekao i bili optuženi za plagiranje. U prikupljenom korpusu najčešće su zvukovne igre koje počivaju na polisemiji, homonimiji, odnosno kombinaciji polisemije i homonimije:

(25) ...Moj dGra je *trnje i blato*, tu je spika šarklo... (GL, 20. V. 2015)

(26) ...Vojko V je *broj jedan*, ka šifra banane na vagi... (GL, 17. IV. 2020)

(27) ...Još nisam puka, al' *sam ka Ilok na granici*... (GL, 3. XII. 2021)

(28) ...*Očekivan sam, k'o da starom govorim da sam ljut*... (GL, 28. VIII. 2016)

(29) ...Čude se jer *ćelav sam, a smrt dolazi s kosom*... (GL, 28. VIII. 2016)

(30) ...Odrasto uz *GTA, joystick u ruci*, nisam htio postat *Faust*... (GL, 19. VI. 2020)

(31) ...Vešmašine peru *rublje* kao ruska mafija... (GL, 31. V. 2018)

(32) ...Moj rep ti je *taman*, ak' nije odi jebi se – Tvoj rep mi je *too much*, k'o da prevodi jezike... (GL, 20. V. 2015)

Homonimne i polisemne igre riječima u nekim primjerima su očitije nego u ostalima (*rublje* – ‘pokriv za ljudsko tijelo, odjeća’ i ‘ruski rubalj [valuta]’; *trnje i blato* – ‘teško, mučno, niskost, društveno dno [preneseno značenje]’ i ‘kvartovi u Zagrebu’; *kosa* – ‘vlasi na ljudskoj glavi’ i ‘oruđe [s kojim se u ljudskom obliku obično prikazuje smrt]’; *broj jedan* – ‘broj jedan’ i ‘najbolji’; *na granici* – ‘biti na rubu stvarne ili zamišljene linije na zemlji’ i ‘biti na rubu pameti’). Primjer (30) sadrži tipičnu homonimnu igru. Videoigra *GTA (Grand Theft Auto)* u svome genitivnom obliku zvuči jednako kao i prezime slavnog pisca Johanna Wolfganga von Goethea u njegovu genitivnom obliku, što otvara mogućnost stvaranja niza asocijacija. Autor Geralt iz Rivije poigrava se riječima tako što navodi da je imao *joystick u ruci*, što u kontekstu videoigara znači kontrolirati ono što se događa. Istovremeno navodi kako nije *htio postat Faust*, aludirajući na lika iz Goetheova djela *Faust*, koji prodaje svoju dušu vragu, odnosno metaforički, ne kontrolira više vlastiti život. Primjer (32) također sadrži homonimnu igru, ali na nešto drugačiji način. Ostvaruje se svojevrsna antonimska igra riječima, ali putem dva jezika uz pomoć homonimije. Zagrebački MC Tibor ističe kako je njegov *rep taman*, odnosno točno odgovara potrebama slušatelja, dok je *rep* onoga s kojim se uspoređuje *too much*, što je engleski izraz za ‘previše, ne po mom ukusu’. Homonimna igra ostvaruje se uz pomoć izgovora engleske riječi (/tu: mʌtʃ/) koji je identičan izgovoru hrvatske riječi *tumač* u značenju ‘onaj koji u izravnu razgovoru prevodi sa stranoga ili na strani jezik’, što omogućava autoru tvorbu navedene jezične igre. U primjeru (28) ostvarena je dvostruka igra riječima, prvo na planu homonimije, a zatim na planu homonimije i sinonimije. Pridjev *očekivan* može se protumačiti kao da je osoba očekivana (netko ju čeka, raduje se njezinu dolasku), ali i metonimično. Tada nije očekivana sama osoba, već njezin kvalitetan *rap* (očekivano je kako će autor dobro *rapati*). Razdvoji li se pridjev *očekivan* i pridoda li mu se nenaglašeni nesvršeni oblik pomoćnog glagola biti *sam*, dobiva se rečenica „*Oče, kivan sam*“. Sinonim pridjevu *kivan* jest pridjev *ljut*, a sinonim imenici *otac* jest žargonizam *stari*. Zagrebački MC Scriptor tako uz pomoć homonimije i sinonimije tvori niz kompleksnih asocijacija kod slušatelja, poigravajući se riječima tvoreći usporedbe koje je teško smisljeno objasniti. Upravo je teško opisivanje značenja prema Bagiću glavna odlika druge spomenute vrste igre riječima – smisaone igre. Bagić navodi kako je smisaona igra zapravo „jezična dosjetka [koja] nastaje iznevjeravanjem uobičajenog načina povezivanja riječi i značenja. [...] Obično se u iskazu pojavi riječ koja posve odstupa od kontekstualno očekivane semantike, te upravo ona postaje uzročnikom posvemašnjega preosmišljavanja, gdje i

obesmišljavanja iskaza.“ (2010). Kao jedan od primjera Bagić navodi: „Idu dva čovjeka ulicom: jedan se *češka*, drugi se *slovačka*“. Takve primjere Bagić naziva svojevrsnim usporedbama, a one se prema njemu „realiziraju tako da završna riječ dosjetke u obliku s kojim stoji u korelaciji 'prepoznaje' sasvim drugo nego što je kontekstom sugerirano“ (2010). Pored toga, Bagić navodi da smisaone igre mogu nastati i šarolikim kombiniranjem pravoga i prenesenoga značenja. U prikupljenom korpusu zamijećena je jedna takva igra riječima:

(33) ...Zato nekad *znam pit'* kao da *ne znam pit'...* (GL, 20. V. 2017)

*Znati piti* u ovome kontekstu tumačimo kao ‘piti’, te je glagol *znati* semantički suvišan (*Zato nekad znam pit'* – ‘zato nekad pijem’), dok se fraza *ne znam piti* ne može tumačiti u nekom doslovnom značenju, ako je uopće moguće njegovo postojanje (‘biti nenaučeni gutati tekućinu’). Glagol *piti* u obje fraze nosi značenje ‘piti alkohol’, a ne kakvu drugu tekućinu, što olakšava dokučivanje značenja izraza *ne znati piti*. U žargonu *ne znati piti* znači ‘nekontrolirano konzumirati alkohol [zbog uvjerenja da na tu osobu alkohol ne utječe], nemati iskustva s ispijanjem alkohola’, pa tako značenjska opreka postoji tek prividno, a riječ je o dovitljivoj smisaonoj igri riječima baziranoj na polisemiji.

## 6. Zaključak

U skladu s tradicijom hip-hop glazbe, i hrvatski hip-hop izvođači pišu pjesme najrazličitijih tematika, što im otvara mogućnost inkorporacije velikog broja riječi iz njihova vokabulara. Specifičnost hrvatskih hip-hop tekstova, kao i hip-hop tekstova općenito, jest korištenje žargona. Žargonizme je unutar hip-hop tekstova moguće pronaći „na svakom koraku“, a oni uglavnom imenuju nepoželjna ponašanja, ljude i ljudske osobine, predmete i pojave iz svijeta glazbe, novac, odjevne predmete i druge materijalne stvari. Tvorbena način žargonizama, a u ovom slučaju i neologizama hrvatskog hip-hopa nije nužno formalan, dapače, u prikupljenom korpusu javljaju se većinom neosemantizmi, što predstavlja odmak od opažanja koja bilježe razni teoretičari na području neologizacije. U hrvatskom jeziku neologizmi većinom nastaju formalnom tvorbom, dok u jeziku hrvatskog hip-hopa dominantnu ulogu preuzima semantička tvorba. Takva pojava većinski je uvjetovana snažnom potrebom za kriptiranjem i eufemiziranjem jezika, a neosemantizmi se često javljaju i zbog snažnog utjecaja hip-hopa na engleskom jeziku na hrvatski hip-hop. Formalna tvorba ipak nije u potpunosti neprimjetna u jeziku hrvatskog hip-hopa. Štoviše, javlja se velik broj apokopa i afereza, iz čega se može pretpostaviti da je skraćivanje iznimno važan proces tvorbe neologizama, u ovom slučaju i žargonizama, hrvatskog hip-hopa. Apokope i afereze, kao i druge jezične pojave (šatrovački, prigodnice, tuđice, onomatopeje) inspirirane su ponajviše težnjama hip-hop tekstova da zabave slušatelja i paralelno nadmaše svoju konkurenciju. Jednaku svrhu imaju i igre riječima, kod kojih se još ističe i ludički element hip-hop tekstova. Jezik hrvatskog hip-hopa također je bogat regionalizmima, budući da svi izvođači teže *reprezentanju*, neprestanom isticanju svojega podrijetla i glorificiranju mjesta u kojemu žive. Iako postoje elementi za osudu tekstova hrvatskog hip-hopa, poput vulgarnosti i iskrivljenosti jezika koji se koristi u pjesmama, takav površan pogled na hip-hop glazbu svakako nije adekvatan. Hrvatski hip-hop krasi veliko jezično bogatstvo zbog čega je pogodan za sustavniju analizu, a jezične igre i nerijetko edukativno-zabavna tematika hip-hop tekstova može potaknuti slušatelja na razmišljanje i educirati ga. Hip-hop tekstovi svjedoci su jednoga vremena i detaljno oslikavaju život različitih društvenih skupina te pružaju dobar uvid u način na koji ponajprije mladi ljudi koriste jezik u svojoj svakodnevnici. Buduća istraživanja svakako mogu proširiti broj analiziranih izvođača ili se pak pomnije posvetiti analizi starijih pjesama koje su napisane u ranijim godinama prošlog desetljeća, ili čak prošlog stoljeća. Također se mogu posvetiti kojem drugom jezičnom fenomenu u okviru hrvatskog hip-hopa, poput stilskih figura kojima obiluje.



## 7. Literatura

1. Androutsopoulos, Jannis. „Language and the Three Spheres of Hip Hop“. U *Global Linguistic Flows*, uredili H. Samy Alim, Awad Ibrahim, Alastair Pennycook, 43–62. New York: Routledge, 2009. Pristup ostvaren 17. III. 2023., <https://coehuman.uodiyala.edu.iq/uploads/Coehuman%20library%20pdf/English%20library%D9%83%D8%AA%D8%A8%20%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D9%83%D9%84%D9%8A%D8%B2%D9%8A/linguistics/g24.pdf#page=56>
2. Androutsopoulos, Jannis i Scholz, Arno. „On the recontextualization of hi-hop in European speech communities: A contrastive analysis of rap lyrics“, *Philologie im Netz* 6 (2002), br. 19: 1–42. Pristup ostvaren 17. III. 2023., [https://www.researchgate.net/profile/JannisAndroutsopoulos/publication/284150303\\_On\\_the\\_recontextualization\\_of\\_hiphop\\_in\\_European\\_speech\\_communities\\_A\\_contrastive\\_analysis\\_of\\_rap\\_lyrics/links/604ce9f1299bf13c4f049959/On-the-recontextualization-of-hip-hop-in-European-speech-communities-A-contrastive-analysis-of-rap-lyrics.pdf](https://www.researchgate.net/profile/JannisAndroutsopoulos/publication/284150303_On_the_recontextualization_of_hiphop_in_European_speech_communities_A_contrastive_analysis_of_rap_lyrics/links/604ce9f1299bf13c4f049959/On-the-recontextualization-of-hip-hop-in-European-speech-communities-A-contrastive-analysis-of-rap-lyrics.pdf)
3. Bagić, Krešimir. „Od figure do kulture - IGRA RIJEČIMA. Jezični ludizam“, *Vijenac* (2010), br. 426: 7. Pristup ostvaren 3. VI. 2023., <https://www.matica.hr/vijenac/426/Jezi%C4%8Dni%20ludizam/>
4. Barčot, Branka. „Onomatopejski glagoli kao sastavnica u hrvatskim, ruskim i njemačkim zoonimskim frazemima“. U *Životinje u frazeološkom ruhu*, uredila Ivana Vidović Bolt, 9–21. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014. Pristup ostvaren 2. VI. 2023., <https://openbooks.ffzg.unizg.hr/index.php/FFpress/catalog/view/115/190/8678>
5. Blanchard, Becky. „The Social Significance of Rap & Hip-Hop Culture“. *Ethics of Development in a Global Environment (EDGE): Poverty & Prejudice: Media and Race*. Stanford University (1999). Pristup ostvaren 15. III. 2023., [https://hiphoparchive.org/sites/default/files/the\\_social\\_significance\\_of\\_rap\\_hip\\_hop\\_culture.pdf](https://hiphoparchive.org/sites/default/files/the_social_significance_of_rap_hip_hop_culture.pdf)
6. Bosanac, Jana. „Transkulturaciona u glazbi: primjer hrvatskog hip hopa“ *Narodna umjetnost* 41 (2004.), br. 2: 105–122. Pristup ostvaren 17. III. 2023., <https://hrcak.srce.hr/file/41074>

7. Bugarski, Ranko. *Gramatika sprskog žargona*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2021.
8. Bugarski, Ranko. *Žargon: lingvistička studija*. Beograd: Knjižara Krug, 2003.
9. Dyson, Michael Eric. „The Culture of Hip-Hop“. U *That's the joint!: the hip-hop studies reader*, uredili Mark Anthony Neal, Murray Forman, 61–68. New York: Routledge, 2004. Pristup ostvaren 12. III. 2023.,  
[https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.psu.edu/dist/f/5180/files/2014/10/FormanNeal-That's\\_the\\_Joint\\_The\\_Hip\\_Hop\\_Studies\\_Readerbook.pdf#page=78](https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.psu.edu/dist/f/5180/files/2014/10/FormanNeal-That's_the_Joint_The_Hip_Hop_Studies_Readerbook.pdf#page=78)
10. Edwards, Paul. *How to rap: the art and science of the hip-hop MC*. Chicago: Chicago Review Press, 2009. Pristup ostvaren 12. III. 2023.,  
[https://archive.org/details/howtorapartscien0000edwa\\_j510/page/96/mode/2up?q=rakim](https://archive.org/details/howtorapartscien0000edwa_j510/page/96/mode/2up?q=rakim)
13. Geralt iz Rivije. „Kolumna: Multi rime, holorime, homonimi by Geralt iz Rivije“, Hip Hop Unity (2014). Pristup ostvaren 17. III. 2023., <https://www.hhunity.org/kolumna-multi-rime-holorime-homonimi-by-geralt-iz-rivije/>
14. Hughes, Emily. „What does 'Ad-Lib' Mean in Music?“, Musical Mum (2022). Pristup ostvaren 4. VI. 2023., <https://www.musicalmum.com/what-does-ad-lib-mean-in-music/>
15. Jewalikar, Varun i Fragapane, Federica. „Hip hop has the largest average vocabulary size followed by Heavy Metal“, Musixmatch (2015). Pristup ostvaren 16. III. 2023.,  
[http://lab.musixmatch.com/vocabulary\\_genres/](http://lab.musixmatch.com/vocabulary_genres/)
16. Kuna, Branko. „Identifikacija eufemizama i njihova tvorba u hrvatskom jeziku“, *Fluminensia* 19 (2007), br. 1: 95–113. Pristup ostvaren 2. VI. 2023.,  
<https://hrcak.srce.hr/file/25763>
17. Marković, Ivan. „O hrvatskome šatrovačkome jeziku 1912“, *Filologija* (2021), br. 76: 145–174. Pristup ostvaren 29. V. 2023., <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=dw2.browse&id=2345041>
18. Mikić Čolić, Ana. *Neologizmi u hrvatskome jeziku*. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, 2021.
19. Mikić Čolić, Ana i Glušac, Maja. „Euphemisms: Careful Language in Croatian Public Communication“, *Collegium Antropologicum* 45 (2021) br. 4: 299–306. Pristup ostvaren 29. V. 2023.,

[file:///C:/Users/%C5%BEivojin%20miri%C4%87/Downloads/1168371.Euphemisms\\_-\\_careful\\_language.pdf](file:///C:/Users/%C5%BEivojin%20miri%C4%87/Downloads/1168371.Euphemisms_-_careful_language.pdf)

20. Muhvić-Dimanovski, Vesna. „Apokopa i afereza u funkciji jezične ekonomije“, *Suvremena lingvistika* 51-51 (2001) br. 1–2: 191–202. Pristup ostvaren 3. VI. 2023., <https://hrcak.srce.hr/file/24800>
21. Milas, Mate. „Pouka o nestandardnim riječima u osnovnoj i srednjoj školi“, *Hrvatski jezik* 3 (2016) br. 3: 13–20. Pristup ostvaren 4. VI. 2023., <https://hrcak.srce.hr/file/252876>
22. Pavić, Željko i Šundalić, Antun. *Uvod u metodologiju društvenih znanosti*. Osijek: Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, 2021.
23. Peovska, Simona. „Hip hop slang dictionary“, Dreadpen (2019). Pristup ostvaren 28. V. 2023., <https://www.dreadpen.com/hip-hop-slang-dictionary/>
24. Perasović, Benjamin. *Urbana plemena: sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2001.
25. Price III, Emmet G. *Hip hop culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006. Pristup ostvaren 24. V. 2023., <http://www.abc-clio.com>
26. Primack, Brian A i sur. „Content analysis of tobacco, alcohol, and other drugs in popular music“, *Archives of Pediatrics and Adolescent Medicine* 162 (2008) br. 2: 169–175. Pristup ostvaren 26. V. 2023., [https://jamanetwork.com/journals/PEDS/articlepdf/379041/poa70088\\_169\\_175.pdf](https://jamanetwork.com/journals/PEDS/articlepdf/379041/poa70088_169_175.pdf)
27. Saračević, Narcis. *Rječnik sarajevskog žargona*. Zenica: Izdavačka kuća Vrijeme, 2003.
28. Skelin Horvat, Anita i Muhvić-Dimanovski, Vesna. „Država u banani i mrak sniženja – žargonizmi u razgovornom jeziku“. U *Proizvodnja i percepcija govora*, uredili Vesna Mildner, Marko Liker, 371–395. Zagreb: FF press, 2010. Pristup ostvaren 29. V. 2023. [https://www.researchgate.net/profile/Anita-Skelin-Horvat-2/publication/263757907\\_Drzava\\_u\\_banani\\_i\\_mrak\\_snizenja\\_-\\_zargonizmi\\_u\\_razgovornom\\_jeziku\\_in\\_Proizvodnja\\_i\\_percepcija\\_govora\\_ur\\_V\\_Mildner\\_i\\_M\\_Liker\\_Odsjek\\_za\\_fonetiku\\_FF\\_press\\_Zagreb\\_2010\\_371-395/links/559a731508ae21086d263f8e/Drzava-u-banani-i-mrak-snizenja-zargonizmi-u-razgovornom-jeziku-in-Proizvodnja-i-percepcija-govora-ur-V-Mildner-i-M-Liker-Odsjek-za-fonetiku-FF-press-Zagreb-2010-371-395.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Anita-Skelin-Horvat-2/publication/263757907_Drzava_u_banani_i_mrak_snizenja_-_zargonizmi_u_razgovornom_jeziku_in_Proizvodnja_i_percepcija_govora_ur_V_Mildner_i_M_Liker_Odsjek_za_fonetiku_FF_press_Zagreb_2010_371-395/links/559a731508ae21086d263f8e/Drzava-u-banani-i-mrak-snizenja-zargonizmi-u-razgovornom-jeziku-in-Proizvodnja-i-percepcija-govora-ur-V-Mildner-i-M-Liker-Odsjek-za-fonetiku-FF-press-Zagreb-2010-371-395.pdf)

29. „stan“, Cambridge Dictionary. Pristup ostvaren: 1. VI. 2023., <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/stan>
30. Stojaković, Biljana. „Neke preveenice s francuskoga jezika u jelima Antuna Gustava Matoša i Miroslava Krležee“, *Jezik* 69 (2022) br. 2–3: 64–87. Pristup ostvaren 3. VI. 2023., <https://hrcak.srce.hr/file/410747>
31. Toogood, Paul i Ice-T. *Something from Nothing: The Art of Rap* [Film] (2012). Pristup ostvaren 25. III. 2023. [https://www.youtube.com/watch?v=ePPwy50gdz8&ab\\_channel=IsaacHeschler](https://www.youtube.com/watch?v=ePPwy50gdz8&ab_channel=IsaacHeschler)
32. „Top 10 Best-selling Music Artists of all Time“, All Top Everything (2019). Pristup ostvaren: 16. III. 2023., <https://www.alltopeverything.com/best-selling-solo-music-artists-of-all-time/>
33. Toth, Eddie. „Hip Hop Values“, WordPress (2016). Pristup ostvaren 19. III. 2023., <https://eddieth.wordpress.com/2016/08/06/hip-hop-values/>
34. Vidović, Radovan. „Rječnik žargona splitskih mlađih naraštaja“, *Čakavska rič* 18 (1990) br. 1: 51–87. Pristup ostvaren 26. V. 2023., <https://hrcak.srce.hr/file/186439>
35. Walker, Jeff. „The Evolution of Rhyming in Hip-Hop“, WordPress (2013). Pristup ostvaren 18. III. 2023., <https://rhymecology.wordpress.com/2013/05/15/the-evolution-of-rhyming-in-hip-hop/>

## 8. Izvori

Genius Lyrics <https://genius.com/>

Youtube <https://www.youtube.com/>

## 9. Citirane pjesme

Eminem. „Stan“, Genius Lyrics (2000). Pristup ostvaren 4. VI. 2023., <https://genius.com/Eminem-stan-lyrics>

Kiša Metaka. „Mejaši“, Genius Lyrics (2013). Pristup ostvaren 1. VI. 2023.,  
<https://genius.com/Kisa-metaka-mejasi-lyrics>

Kiša Metaka. „Daj Pare“, Genius Lyrics (2013). Pristup ostvaren 1. VI. 2023.,  
<https://genius.com/Kisa-metaka-daj-pare-lyrics>

Krešo Bengalka. „Jim Morrison“, Genius Lyrics (2018). Pristup ostvaren 3. VI. 2023.,  
<https://genius.com/Kreso-bengalka-jim-morrison-lyrics>

Michael Jackson. „Billie Jean“, Genius Lyrics (1982). Pristup ostvaren 4. VI. 2023.,  
<https://genius.com/Michael-jackson-billie-jean-lyrics>

ONI. „Okupacija“, Genius Lyrics (2015). Pristup ostvaren 3.VI. 2023.,  
<https://genius.com/Oni-okupacija-lyrics>

Scriptor. „Scene“, Genius Lyrics (2020). Pristup ostvaren 4. VI. 2023.,  
<https://genius.com/Scriptor-scene-lyrics>

Scriptor i Geralt iz Rivije. „Boom!“, Genius Lyrics (2019). Pristup ostvaren 2. VI. 2023.,  
<https://genius.com/Gir-i-skrile-boom-lyrics>

The Notorious B.I.G.. „Gimme the Loot“, Genius Lyrics (1994). Pristup ostvaren 5. VI. 2023.,  
<https://genius.com/The-notorious-big-gimme-the-loot-lyrics>

Tibor. „Sten“, Youtube (2022). Pristup ostvaren 4. VI. 2023.,  
[https://www.youtube.com/watch?v=u2FQVJnZsAw&ab\\_channel=TDKM](https://www.youtube.com/watch?v=u2FQVJnZsAw&ab_channel=TDKM)

Tibor & Flowdeep, Burky, Kali. „Julius Erving“, Genius Lyrics (2021). Pristup ostvaren 3. VI. 2023.,  
<https://genius.com/Tibor-and-flowdeep-julius-erving-lyrics>

Vojko V. „Ne Može“, Genius Lyrics (2018). Pristup ostvaren 2. VI. 2023.,  
<https://genius.com/Vojko-v-ne-moze-lyrics>

Vojko V. „Zovi Čovika“, Genius Lyrics (2018). Pristup ostvaren 2. VI. 2023.,  
<https://genius.com/Vojko-v-zovi-covika-lyrics>