

Postsupkulturne prakse mladih - primjer trapa u Zagrebu

Žerić, Elmar

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:679059>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-23**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za sociologiju

Diplomski rad

Postsupkulturne prakse mladih – primjer trapa u
Zagrebu

Elmar Žerić

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Jana Vukić

Zagreb, srpanj 2024.

Zahvale

Ovim putem želim uputiti zahvale svim ljudima koji su doprinijeli mom završetku studija. Prvo se želim zahvaliti roditeljima koji su mi omogućili studij te svojoj djevojci Nori na neizmjernej potpori i motivaciji tijekom cjelokupnog studiranja. Želim se zahvaliti mentorici Jani Vukić, koja mi je dozvolila istraživanje ove teme u kojoj sam spojio svoja dva interesna polja: glazbu i sociologiju. Također joj hvala na mnogim sugestijama i kritikama tijekom studija, kao i na mentorstvu prilikom izrade ovog diplomskog rada. Veliko hvala i kolegama Dinu Vukušiću i Andreju Ivanu Nuredinoviću, koji su mi svojim znanjem i iskustvom u području istraživanja supkultura, iznimno pomogli u provedbi i realizaciji ovog istraživanja. Hvala vam što ste bili spremni pomoći i izdvojiti vrijeme svaki put kada bih negdje zapeo ili imao neke nejasnoće. Posebna zahvala ide profesoru Jošku Berdoviću koji me je prvi upoznao sa sociologijom i svojim kreativnim i zanimljivim načinom predavanja zainteresirao za ovu znanost.

Također hvala na potpori i mojoj ekipi iz Dubrovnika, Kumovima, Mihi, Grgu, baki Ireni, Srđanu, noni Jelki, tetki Ineli i svima s trap scene u Zagrebu koji su mi na neki način pomogli u realizaciji ovog istraživanja.

Sadržaj:

1. UVOD	5
2. DEFINIRANJE TRAP GLAZBE	6
3. CILJ I SVRHA	10
4. UVOD U TEORIJU SUPKULTURA.....	11
4.2 Čikaška škola.....	13
4.3 Teorija delinkventne supkulture	14
4.4 Približavanje akteru	16
5. SUPKULTURALIZAM – „BIRMINGEMSKA ŠKOLA“	18
5.1 Prostor i stil u supkulturalizmu.....	19
5.2 Kritika birmingemske škole.....	21
6. POSTSUPKULTURALIZAM	23
6.1 Prostor u postsupkulturalizmu	25
6.2 Postsupkulturni koncepti	26
6.3 <i>Mainstream</i> i <i>underground</i>	29
6.4 Kritika postsupkulturalizma.....	31
7. PREGLED DOSADAŠNJIH ISTRAŽIVANJA SUPKULTURA U HRVATSKOJ	32
8. METODOLOGIJA	37
8.1 Pozicija istraživača	37
8.2 Metode istraživanja.....	38
8.3 Refleksivna tematska analiza sadržaja.....	40
8.4 Tematski blokovi	40

9. REZULTATI ISTRAŽIVANJA.....	41
9.1 Trap u Hrvatskoj	42
9.2 Shvaćanje trap glazbe	44
9.3 Uronjenost aktera u trap.....	48
9.4 Stil i prostor	51
9.5 Rituali	57
9.6 <i>Mainstream</i> ili <i>underground</i>	61
9.7 Bunt u trapu	65
10. RASPRAVA.....	67
11. METODOLOŠKA OGRANIČENJA I PREPORUKE ZA BUDUĆA ISTRAŽIVANJA.....	74
12. ZAKLJUČAK	75
13. SAŽETAK.....	77
14. LITERATURA	79
15. PRILOZI.....	85
16. FOTOGRAFIJE.....	89

1. UVOD

Trap glazba novi je trend među mladima u Hrvatskoj, posebno u urbanijim i većim sredinama poput Zagreba. Sve veći broj mladih sluša trap, a tome ide u prilog velika posjećenost na koncertima trap izvođača kao i na trap festivalima. O ovome također svjedoče i milijunske brojke hrvatskih trap izvođača na streaming servisima poput Spotifyja i Deezer. Mediji sve češće prikazuju trap glazbu u raznim pozitivnim kao npr. „Hrvatski trap: Z-generacija stvorila je jedan od najvećih valova moderne glazbe“ (Večernji list¹), neutralnim poput: „Trap je žanr koji je jednako klupski koliko i koncertni, a koliko je fancy toliko je i punk“ (Nacional.HR²) i „Globalni glazbeni i kulturni fenomen koji je osvojio i Hrvate“ (24 sata³), ali i negativnim i zabrinutim kontekstima poput: „Pušite mi k...c!‘: čujete li što vam slušaju djeca? Zgroženi ste? Ne znate ‘ni po mise‘, naša novinarka sve razotkriva“ (Slobodna Dalmacija⁴). Ovo su samo neki od mnoštva naslova koji se mogu pronaći na internetskim portalima. Velika slušanost ove glazbe među mladima i sve češći medijski naslovi i izvještaji dokaz su jednog novog glazbenog fenomena koji je prisutan među mladima u Hrvatskoj. U ovom radu cilj je opisati trap glazbu u kontekstu zagrebačke scene te utvrditi možemo li trepere analizirati kroz prizmu postsupkulturnih praksi.

¹ <https://www.vecernji.hr/showbiz/hrvatski-trap-z-generacija-stvorila-je-jedan-od-najvecih-valova-moderne-glazbe-1616414>

² <https://www.nacional.hr/trap-je-zanr-koji-je-jednako-klupski-koliko-i-koncertni-a-koliko-je-fancy-toliko-je-i-punk/>

³ <https://www.24sata.hr/native-sadrzaj/globalni-glazbeni-i-kulturni-fenomen-koji-je-osvojio-i-hrvate-upoznajte-trap-scenu-864053>

⁴ <https://slobodnadalmacija.hr/mozaik/panorama/pusite-mi-k-c-cujete-li-sto-vam-slusaju-djeca-zgrozeni-ste-ne-znate-ni-po-mise-nasa-novinarka-sve-razotkriva-1359869>



Hilson Mandela u Tvornici kulture (izvor: Jutarnji list)

2. DEFINIRANJE TRAP GLAZBE

Trap je podžanr unutar hip hop glazbe, koji je specifično proizašao iz „Dirty South“ žanra, koji se počeo razvijati na jugu SAD-a u gradovima poput Atlante, Miamijsa i Houstona. Tekstovi „Dirty South“, kao glazbenog pravca, često su odražavali južnjački stil života, a teme u tekstovima najčešće su reprezentirale siromaštvo, preživljavanje u *ghettu* te ponos izvođača na njihovo podrijetlo. Izvođači kao što su OutKast, UGK i Three 6 Mafia definirali su ovaj žanr, proširujući hip hop kulturu izvan njezinih glavnih epicentara kao što su New York i Los Angeles. „Dirty South“ otvorio je vrata razvoju trap glazbe, te je ostavio značajan utjecaj na hip hop i popularnu kulturu.

Najveći procvat trap glazba doživjela je početkom 2010-ih godina kada su izvođači poput Migosa, Gucci Manea i Futurea počeli osvajati svjetske glazbene ljestvice poput „Billboarda“. Uspjeh ovih izvođača doveo je do globalne popularizacije trap glazbe, što je omogućilo da se ovaj stil proširi izvan granica SAD-a i postane globalni glazbeni fenomen. Migosi su sa svojim hitovima poput „Bad and Boujee“ otvorili vrata mnogim drugim trap izvođačima i uveli trap zvuk u *mainstream* (Lee, 2015; Adaso, 2017 prema Kaluža, 2018).

Matrice instrumenata su ono što najviše izdvaja trap glazbu od klasičnih oblika hip hop-a poput *boom bapa*. Dok su se instrumentali u *boom bapu*⁵ često zasnivali na organskim instrumentima i jazz *samplovima*, trap instrumentale karakteriziraju elektronski *synthovi*. Ova promjena u zvuku stvorila je specifičnu, često i mračnu atmosferu u trapu. Elektronski zvukovi trapu donose futuristički i energičniji ton. Možemo reći kako trap glazbu obilježavaju sporiji ritmovi, ali taj spor osjećaj često nestaje zbog korištenja brzih (*double time*) ritmova činela (*hi-hatova*⁶). Bubnjevi i 808 basovi iz sintesajzera Roland TR-808, najprepoznatljiviji su elementi trap zvuka, a njihov se utjecaj može primijetiti i u današnjoj popularnoj komercijalnoj glazbi. Refreni u trapu obično se ponavljaju, što je dosta utjecalo na pamtljivost trap tekstova i komercijalni uspjeh ovog glazbenog pravca. *Adlibovi*, odnosno kratke vokalne interjekcije koje izvođači ubacuju između stihova, također su važan element trap glazbe. *Auto-tune*, audio procesor koji se koristi za manipulaciju vokalima, skoro pa je i neizbježan alat u trap produkciji. *Auto-tune* daje vokalima posebnu elektronsku i prepoznatljivu boju. Triplet ritmovi činela i *mumble rap* (stil repanja s manje jasnom artikulacijom) isto tako su važne značajke ove glazbe. Međutim, trap zvuk smatra se nepristojnim; trap izvođači nazivaju se *mumble reperima* zbog njihove vokalne nerazumljivosti i zbog lišenosti dublje lirike u tekstovima. Međutim, južnjački reperi kroz *mumble rap* slave svoj govor koristeći svoj „country grammar“, odnosno crni južnjački dijalekt. *Mumble* je „lomljenje govora“, koji je na „rubu značenja“ (Moten, 2018 prema Crawford, 2020). Ove inovacije često su bile na udaru kritika veteranskih hip hop izvođača koji su preferirali klasičniji stil repanja i instrumentala. Međutim, unatoč mnogim kritikama, trap je uspio privući široku publiku i postati jedan od najdominantnijih žanrova u suvremenoj glazbi.

Trap ili „zamka“ ima i dublje socijalno značenje. Izraz potječe iz slenga s juga SAD-a gdje su se obavljale ilegalne aktivnosti, često u napuštenim drvenim kućama. Ova mjesta, poznata kao trap *houses*, postala su simbol borbe za preživljavanje u teškim uvjetima, a često su zbog viška prljavog novca pretvarana u improvizirane glazbene studije gdje su nastajali prvi trap hitovi. Lokalni noćni klubovi, striptiz klubovi i ulični uglovi također su bila važna mjesta za

⁵ *Boom bap* se često koristi kao izraz za hip hop instrumentale koje su obilježile 80-te i 90-te godine prošlog stoljeća. *Boom* predstavlja udarac *kick* basa, a *bap* predstavlja udarac doboša (na eng. *snare drum*)

⁶ Engleska riječ za činele. U glazbenoj produkciji, mlađi producenti u Hrvatskoj preferiraju engleske izraze, koji su se ukorijenili na trap sceni.

konzumaciju i razvoj trap glazbe. Stoga možemo reći kako je trap duboko povezan s neprivilegiranim zajednicama u kojima i nastao, te kako ova glazba reflektira surovu stvarnost u kojoj je stvorena. Trap glazba često se percipira kao površna, promovirajući nemoralno ponašanje i fokusirajući se na teme poput novca, narkotika, žena i kriminala. Ova stvarnost prikazuje stanje zarobljenosti u podređenom i kriminalnom načinu života te je u pravo iz tih razloga i nazvana trap glazbom (Kaluža, 2018).

Trap izvođači često doživljavaju brzi uspon i financijski uspjeh rano u karijeri, što ih potiče na raskošan način života, čime se razlikuju od klasičnih (*boom-bap*) repera koji postižu uspjeh nakon godina truda i rada. To je jedan od razloga zašto se u tekstovima trap glazbe često pojavljuju elementi iznenadnog obogaćenja i dostupnosti novca. Također, često se naglašavaju nezahvalni počeci, borba za opstanak, kriminalne aktivnosti, ali i težnja za bijegom iz tog života. Trap izvođači najčešće potječu iz loših socioekonomskih uvjeta te njihova glazba često prikazuje priče bivših dilera drogom koji su se okrenuli glazbenoj karijeri (Conti, 2020). „U tekstovima trap glazbe, nasilje se često koristi kao alat za reguliranje društvenih odnosa, posebno pojedinaca s određenim fizičkim obilježjima. Te karakteristike, poput tetovaža na licu, jasno su istaknute i češće su nego u rapu. Također, odjeća igra važnu ulogu - dok su reperi nosili široke hlače, treperi preferiraju jakne, *dukseve* i sportske majice, ali u manjim veličinama nego prije.“ (Conti, 2020: 263). Trap glazba odražava estetiku svakodnevnog života koja slavi svakodnevna postignuća preživljavanja (Gordon, 2017 prema Crawford, 2021).

Trap tekstovi autentični su prikazi teškog kriminalnog svakodnevnog života u tim zajednicama i služe kao svojevrsno svjedočanstvo tog vremena i mjesta. Međutim, trap glazba također predstavlja suprotnu realnost. Često se glorificiraju postignuća i materijalno bogatstvo, što nudi slušateljima nadu i inspiraciju da je moguće pobjeći iz „zamke“ siromaštva. Trap tako odražava dualnost života: s jedne strane surovu stvarnost i preživljavanje na ulici, a s druge strane aspiraciju k boljem životu i „američkom snu“ (Kaluža, 2018). „Zamka je čista tautologija: stvarnost, materijalnost i banalnost istovremeno.“ (Kaluža, 2020: 01)

Trap glazba se od klasičnih hip hop formi razlikovala i u videospotovima. Za razliku od rap spotova kojima je u fokusu svojevrsno prepričavanje priče i prikaz kvarta iz kojeg izvođač

dolazi, trap spotovi upadniji su i eksplicitniji (premda je toga bilo i prije). Prisutnije su fluorescentne boje i razni vizualni efekti. Kombinirajući tamne atmosfere s fluorescentnim bojama, postiže se vizualno atraktivno iskustvo koje prati glazbu i oblikuje jedinstvenu audiovizualnu estetiku (Conti, 2020). Gledatelj u trap videospotovima često dobiva dojam preobilja novca i materijalnog bogatstva poput skupih automobila. Ako pogledate većinu suvremenijih trap spotova u Hrvatskoj, skoro pa je i nemoguće da ne ugledate bar jedan sportski ili luksuzni automobil.

Važno je istaknuti kako trap izvođači često moraju ostati povezani s opasnim predgrađima i uličnom kulturom, jer njihova glazba ovisi o autentičnosti njihovog životnog iskustva. Koliko god da velik uspjeh trap izvođači postignu, elementi uličnog života ostat će važan faktor u njihovoj glazbi. Prema Crawfordu (2021), reperi kroz stihove dijele svoje priče i traže priznanje, dok slušatelji pronalaze odjek vlastitih iskustava. Trap nudi bijeg od bijelo-suprematističkih ideologija, pružajući osjećaj slobode mladima suočenima s policijskim nasiljem i nepravdom. Ovaj glazbeni pravac omogućuje osjećaj pripadnosti svojom fleksibilnošću te otvara prostor za kreativnost i maštanje. Trap otvara prostor u kojemu umjetnici i publika dijele priče o životu i preživljavanju. Međutim, slovenski sociolog Kaluža (2020) istaknuo je kako raskoš, zlatni lanci i rasipanje novca pokazuju besmislenost snova o bogatstvu, jer novac ne donosi stvarni napredak, već ostavlja ljude zarobljene u kvartu odnosno u *ghettu*. Dok „američki san“ uključuje uspon iz siromaštva u visoke sfere poput sporta ili politike, snovi o prodaji droge, nošenju oružja i stvaranju glazbe predstavljaju ozbiljan društveni problem.

Rijetko koja pjesma napravi toliku popularizaciju jednog glazbenog pravca da se o njoj pišu znanstveni tekstovi. „Bad and Boujee“, pjesma je najpoznatije trap grupe na svijetu – Migos, izašla je 2017. godine i pokorila sve svjetske glazbene ljestvice. Iste godine, Catharine Zhang objavljuje rad u kojem analizira izraz „boujee“ koji je izvedenica pojma „bougie“. Taj pojam označava skraćenicu za „buržoaski“. Pojam „buržoaski“ potječe iz srednjovjekovne Francuske i označavao je ponašanje i stavove srednje klase koja je profesionalno radila u bankarstvu, pravu i industriji. Danas se taj pojam odnosi na materijalističke vrijednosti srednje klase, često s negativnom konotacijom praznog konzumerizma, za čiju je popularizaciju zaslužan Karl Marx. Pjesma „Bad and Boujee“ prikazuje ekstremno bogatstvo i luksuz, ali i nasilje i nepovjerenje. Zbog tih kontradiktornosti, autorica u ovom radu

postavlja pitanje što danas znači biti *boujee*. Prema autorici, američki sociolog Franklin Frazier kritizirao je crnačku buržoaziju zbog usvajanja vrijednosti bijele srednje klase i pokušaja da nadoknade svoju inferiornost kroz luksuznu potrošnju i visoki status (Zhang, 2017). Kaluža (2018: 34) daje obrnuti primjer preuzimanja vrijednosti druge rase. Naime, „hipsteri“ ili „bijeli negri“ (*white negros*), jedna od prvih modernih supkultura, preuzimala je crnačke vrijednosti kako bi bila buntovna i opstala u američkom noćnom životu.



Američka trap grupa Migos (Izvor: Gq.com)

3. CILJ I SVRHA

U uvodnom je dijelu već istaknuto kako je trap glazba novi trend među mladima u Hrvatskoj. Svrha je ovog istraživanja prepoznavanje te isticanje odrednica ovog trenda i

njegova utjecaja na mlade generacije, stoga je cilj ovoga rada etnografskim metodama polustrukturiranog intervjua i promatranja sa sudjelovanjem opisati trap scenu i trepere u Zagrebu. Glavno istraživačko pitanje na koje ćemo odgovoriti ovim istraživanjem je: „Možemo li trap i *trepere* u Zagrebu smatrati primjerom postsupkulturnih praksi mladih?“ Doprinos ovog istraživanja očitovat će se u deskripciji same trap glazbe kao i trepera, što će omogućiti bolje sociološko razumijevanje i interpretaciju dosada nedovoljno istraživanog fenomena među mladima u Zagrebu te odgovoriti na pitanja koja se tiču šire rasprave o postsupkulturnim praksama mladih.

Postoji par ključnih razloga zašto smo se upustili u analizu i istraživanje trapa u Zagrebu. Naime, prvi značajan razlog je taj što je istraživač *insajder*, što je omogućilo da kroz njegovo osobno iskustvo i stečena poznanstva unutar trap kulture u Zagrebu, pružimo autentičan i detaljan prikaz ovog fenomena. Ovakav *insajderski* pristup dozvoljava analizu temeljenu na stvarnom iskustvu i neposrednom istraživačevu uvidu u svakodnevni život pripadnika trap scene u Zagrebu. Također, svjesni smo da trenutačno nema kvalitetnijih i sveobuhvatnih analiza trapa u Hrvatskoj, što čini naše istraživanje pionirskim radom koji može otvoriti vrata daljnjim studijama i razumijevanju ovog kulturnog fenomena.

4. UVOD U TEORIJU SUPKULTURA

4.1 Definiranje (sup)kulture

Mladi i njihovi interesi, rituali i kulturni obrasci zaokupljaju društvene znanstvenike već niz desetljeća. Najveća žarišta istraživanja mladih u prošlom stoljeću bila su u SAD-u i Velikoj Britaniji. Kako bismo uopće počeli problematizirati temeljne teorijske supkulturne i postsupkulturne koncepte, potrebno je prvo definirati i opisati centralni i ishodišni pojam, a to je kultura. Kultura je temelj ljudske socijalizacije. Kultura određene zajednice ili društva određuje temeljni okvir za ljudsko ponašanje, komunikaciju i stvaranje. Ona može uključivati materijalne artefakte i one nematerijalne ili duhovne elemente poput jezika ili religijskog vjerovanja. Anthony Giddens (2007: 22) definira kulturu kao način života članova društva ili grupa unutar društva. To uključuje način na koji se odijevaju, njihove bračne običaje, jezik i

obiteljski život, njihove modele rada, vjerske obrede i aktivnosti u slobodno vrijeme“. Kulturu možemo razmatrati od makro prema mikro razinama, pa tako npr. možemo krenuti od europske kulture prema nacionalnim (npr. kultura u Hrvatskoj ili kultura u Italiji). Od nacionalnih kultura možemo ići još lokalnije, pa tako onda možemo doći do kulture neke regije pa sve, do kulture nekog grada ili mjesta. Ono čime se mi bavimo jesu one najmanje specifične kulture unutar one dominantne. Te manje specifične kulture možemo nazvati supkulturama. „U najširem smislu supkulture čine grupe ljudi koji dijele neke bitne zajedničke vrijednosti i norme, čime se razlikuju od ostalih društvenih grupa“ (Blackman, 2005 prema Krnić i Perasović, 2013). Zajedničke vrijednosti i interesi, slični načini odijevanja i komunikacije kao i ljubav prema određenom glazbenom pravcu ili nekoj drugoj aktivnosti, karakteristični su kohezivni elementi grupa koje zovemo supkulturama. Međutim, ono čime supkulture privlače pozornost istraživača, jesu razlike i posebnosti koje supkulture distanciraju od dominantne kulture.

Nužno je napraviti distinkciju između supkultura i onih društvenih grupa koje su obilježile 60-e godine prošlog stoljeća, a to su kontrakture. Theodore Roszak (1969) bio je ključan autor za afirmaciju koncepta kontrakture u sociološkim radovima. Naime, 60-e su bile su izrazito dinamične i turbulentne godine zbog raznih političkih nestabilnosti koje su obilježile taj period poput blokovske podijele, rata u Vijetnamu, antiratnih i antinuklearnih prosvjeda u SAD-u itd. Također, taj period obilježila je i seksualna revolucija i rock glazba. U tim okolnostima rodili su se mnogi kontrakturni pokreti, a najpoznatiji je *hippie* pokret. Ono što kontrakturnu razlikuje od supkulture jest to da kontrakture žele promijeniti društvo iz temelja. One odbacuju većinu, pa ako ne i sve vrijednosti i norme dominantne kulture te predlažu i bore se za radikalnu promjenu. One osnivaju vlastite institucije poput vrtića ili komuna u kojima propagiraju one vrijednosti za koje se bore (Krnić i Perasović, 2013). Supkulture imaju svoje određene specifičnosti i vrijednosti, no one ipak prihvaćaju većinu vrijednosti i normi dominante kulture. Supkulture ne traže promjenu iz temelja, te se većina njihovih aktivnosti odvija u domeni slobodnog vremena, za razliku od pripadnika kontrakturnih pokreta kojima je kompletna promjena društvenog sistema svojevrsna životna misija. Yinger (1960) je sugerirao razlikovanje ova dva pojma, te ukazao na snažan i izražajan element konflikta kod kontraktura, dok je supkulture više smatrao „kulturama unutar kultura“ (Perasović, 2001).

4.2 Čikaška škola

U društveno-humanističkim znanostima pa tako i u sociologiji često nalazimo pojam „škola“, koji obuhvaća različita istraživanja autora koji su na neki način povezani s istom institucijom ili imaju isti ili sličan svjetonazor. Jedna od takvih škola upravo je čikaška škola koja je postavila temelje kvalitativne metodologije kroz mnoge monografije i etnografska istraživanja marginalnih grupa poput poljskih migranata, lopova, bandi, prostitutki itd. Ognjen Čaldarević (2012) objavio je kapitalno djelo „Čikaška škola urbane sociologije“ u kojoj je opisao razvoj, razdoblja, biografske crte kao i monografije čikaških autora. U monografijama istraživali su se i opisali mikrosvjetovi i specifični načini života marginalnih grupa te ih se povezivalo sa širim društveno-kulturnim kontekstom. Supkulture su postale zasebna disciplina u sociologiji tek desetljećima nakon Drugog svjetskog rata (Vukušić, 2022). Dvadesete i tridesete godine ključna su razdoblja Čikaške škole, a ključni autori i istraživači su: Thomas, Park, Burgess, McKenzie i Wirth. Tonnies i Simmel imali su velik utjecaj na autore čikaške škole. Simmelove ideje o *blase* i *reserve* oblikovanju ponašanja u urbanom okruženju bile su inspiracija u mnogim rep tekstovima i pjesmama početkom devedesetih (Perasović, 2001: 18). Simmel (1903) u svom djelu „Metropola i mentalni život“ karakterizira *blase* kao emocionalnu distanciranost i hladnoću koja proizlazi iz intenziteta i brzine gradskog života. Ovu metodu svojevrsne „samoobrane“ ljudi koriste kako bi se nosili s previše nadražujućih situacija koje donosi život u velikim gradovima. Autor smatra kako je ta distanciranost nužna prilagodba urbanom okruženju velikih gradova.

Tri osnovne dimenzije čikaške škole su: „humana ekologija“, teorija socijalne dezorganizacije i kvalitativna metodologija. Inspirirani organicizmom, čikaški autori proučavali su društvo analizom odnosa između prostornih i socijalnih elemenata, te uspoređujući društvene procese (kompetencije, segregacije, akomodacije) s onima u biljnom i životinjskom svijetu. Također, bitno je istaknuti i (ideal)tipove koji su ostavljani u sociološko nasljeđe kao što su biotički poredak (koji uključuje konkurenciju) i kulturni poredak (karakteriziran konsenzusom), te koncepte poput Burgessovih koncentričnih zona urbanog širenja grada i dinamičkog ekvilibrija. Čikaška škola metodologije istaknula je važnost kvalitativnog istraživanja kao ključnog za razumijevanje društvene stvarnosti, iako

nije zanemarila upotrebu statističkih podataka. Njezin fokus bio je na dubinskom razumijevanju perspektive promatrača-sudionika. Takav pristup istraživanju možemo zvati još i „etnografija“ ili „urbana etnologija“ (Perasović, 2001: 18/19).

„Ako ljudi situaciju definiraju kao stvarnu, ona će biti stvarna u svim svojim posljedicama“ (Thomas i Thomas, 1928: 572). Tako glasi teorem Williama Isaaca Thomasa koji je ostavio velik utjecaj na istraživanja supkultura mladih, a kao autor relevantan je i danas. Ovim teoremom Thomas je stavio naglasak na aktera i na njihovu percepciju realiteta, jer ako određena grupa ili akteri smatraju da su ugroženi ili diskriminirani oni će se ponašati u skladu s tom percepcijom. U kontekstu našeg rada, ako treperi smatraju da trap scena postoji i da ta scena ima svoja specifična obilježja, onda će se to prenijeti i na njihovu stvarnost i svakodnevicu.

Parkova (1925) promišljanja o gradu kao mozaiku različitih svjetova, također su ostavila velik trag u urbanoj sociologiji. Njegova glavna teza o gradu kao laboratoriju za promatranje kolektivnog ponašanja postavlja osnove za mapiranje različitih društvenih skupina u Chicagu. On analizira različite oblike socijalnih ponašanja poput sukoba, kontrole, povezivanja i nejednakosti, ali i različite životne stilove. U suštini, Park proučava ljudsko ponašanje u urbanom okružju, ističući ključnu ulogu ljudi kao kreatora grada koji je proizvod ljudske prirode.

Jedan od ključnih doprinosa autora čikaške škole leži u odbacivanju individualne patologije kao uzroka devijantnog ponašanja te smještanju i razumijevanju takvog ponašanja unutar socijalnog i društvenog konteksta (Krnić i Perasović, 2013).

4.3 Teorija delinkventne supkulture

Robert Merton (1938), koji je jedan od ključnih autora funkcionalističke sociološke paradigme, sa svojom teorijom socijalne devijacije postavio je temelj za razvoj teorije delinkventne supkulture. On je u svom radu „Social Theory and Social Structure“ iz 1957., ukazao na važnost odnosa između socijalne strukture i kulture. Njegova najvažnija teza je da se akteri unutar situacije u kojoj ne mogu ispuniti društvene zahtjeve, okreću alternativnijim

obrascima ponašanja. Prema njemu postoji pet takvih obrazaca ponašanja: konformizam, inovacija, ritualizam, povlačenje i konfrontacija. Ova teorija, uz autore čikaške škole, doprinijela je uspostavi teorije delinkventne supkulture. Ovi obrasci ponašanja, osim konformizma koji nije devijantno ponašanje, primjenjivi su u mnogim supkulturnim analizama i razmatranjima. U kontekstu našeg istraživanja pokazali su se određeni elementi inovacije, no o tome ćemo više govoriti u raspravi, nakon što prikazemo rezultate istraživanja.

U knjizi „Delinquent Boys: The Culture of the Gang“ (1955), autor Cohen koji je jedan od utemeljitelja koncepta supkulture, istražuje kako pojedinci postaju delinkventima. Cohen tvrdi da postajanje delinkventom uključuje pridruživanje grupama u kojima je takvo ponašanje već uspostavljeno i poželjno, odnosno da se delinkventno ponašanje uči. Također naglašava da delinkventno ponašanje nema veze s određenim defektima, poremećajima ili neinteligencijom, kako se to možda smatralo u prošlosti. „Proces postajanja delikventom isti je kao i proces postajanjem izviđačem. Razlika je samo u kulturnom obrascu s kojim se dječak povezuje, udružuje.“ (Perasović, 2001: 24)

Ključni pojmovi i koncepti ove teorije su: „referentni okvir“, „referentna grupa“ te „supkulturna solucija“. Cohen koristi pojmove „referentni okvir“ i „referentna grupa“ kako bi postavio osnove svog pristupa „delinkventnoj supkulturi“. Prema Cohenu, „djelovanje je rješavanje problema“ (Perasović, 2001: 27). „Referentni okvir“ nužan je kako bi akteri prosudili situaciju te kako se ona odnosi na njega, kako je došlo do nje i koje su njezine posljedice. Na temelju referentnog okvira, akteri donose odluke o daljnjem njihovom djelovanju. Ključnu ulogu u toj prosudbi igraju faktori poput osobnih vrijednosti, iskustava, kulturoloških normi itd. „Referentna grupa“ je društvena grupa s kojom se nezadovoljni akter može poistovjetiti. To je ona grupa koja na alternativne, sebi svojstvene načine, pokušava riješiti probleme s kojima je suočena, pokazati nezadovoljstvo ili pružiti otpor ostatku društva. „Supkulturna solucija“ je način na koji mladi (uglavnom pripadnici radničke klase) reagiraju na nepravdu i socijalne probleme. Naime, mladi se pridružuju supkulturama (referentne grupe) koje im kroz alternativne norme i vrijednosti pružaju potporu kako bi riješili te probleme. Supkultura je zapravo „grupno rješenje problema“ (Perasović, 2001: 26).

4.4 Približavanje akteru

Simbolički interakcionizam imao je značajan utjecaj na daljnji razvoj razumijevanja supkulture. Prema ovoj teoriji, sustav vjerovanja koji karakterizira određenu supkulturu proizlazi iz individualnog položaja unutar društva i načina na koji pojedinci doživljavaju tu poziciju. Ovakav pristup ističe raznolikost kulturnih izričaja i pluralizam u suvremenim društvima, gdje se uvjerenja i norme kontinuirano iznova propituju (Krnić i Perasović, 2013). Interakcionisti su istraživali slične fenomene i mikrosvjetove koji su već bili prisutni u literaturi od vremena prve generacije čikaške škole. To su fenomeni kao što su urbane lutalice, vršnjačke grupe, bande, ovisnici, prostitutke, kriminalni svijet, psihijatrijske ustanove, zatvori, jazz glazbenici itd. (Perasović, 2001).

Prema interakcionističkoj perspektivi, devijacija je proces u kojem sudionici definiraju i redefinišu situaciju, dok institucije socijalne kontrole utječu na ishod devijantnog ponašanja. Dakle, dolazi do pomaka u perspektivi, gdje se pažnja usmjerava s prijestupnika na one koji definiraju devijantno ponašanje. Ključno je pitanje što se smatra devijantnim, a što ne, ali prilikom odgovora na to pitanje važno je razmotriti tko određuje granicu nakon koje je nešto neprihvatljivo. Perasović (2001: 51) taj pomak u perspektivi naziva „skeptičkom revolucijom“.

Howard S. Becker (1963) krucijalan je autor u razvoju teorije etiketiranja. Becker tvrdi da niti jedno ponašanje samo po sebi nije devijantno, već je proizvod reakcije društva na to ponašanje. Oni koji svojim ponašanjem krše zadane norme ili pravila u društvu i onima kojima je uspješno „prišivena“ negativna etiketa smatraju se *outsajderima*. Ono što je Becker htio reći jest da nečije ponašanje nije devijantno dok ne postoji reakcija i osuda društva. Nerijetko se zna događati da se akteri ili grupe kojima je prišivena neka negativna etiketa krenu ponašati u skladu s tom etiketom. Najbanalniji primjer su navijačke skupine. U ovom slučaju možemo uzeti „Torcidu“ ili „Bad Blue Boyse“. Često se u medijima, nekad i nepotrebno i suviše zabrinuto, zna pisati o tim navijačkim grupacijama kao o opasnim huliganima i divljacima. To za posljedicu može imati da se pripadnici navedenih navijačkih skupine krenu ponašati huliganski jer znaju da društvo već ima takvu percepciju o njima. Oni znaju da im je već „prišivena“ etiketa huligana. Ova perspektiva naglašava važnost

interakcije između pojedinca ili grupe koja čini određeno djelo i drugih koji na to isto djelo reaguju (Perasović, 2001).

Stanley Cohen (1972) jedan je od najzaslužnijih autora za utemeljenje i učvršćivanje koncepta „moralne panike“ u sociologiji. Cohen proučava proces stvaranja moralne panike u britanskom društvu analizirajući supkulture modsa i rokera. Fokusira se na reakciju društva na sukobe između modsa i rokera, koju Cohen naziva moralnom panikom. Kroz kampanju protiv „narodnih đavola“, dominantna kultura reintegrira svoje vrijednosti, ali se tijekom kampanje zapravo konstruiraju „oni“ devijanti i ono što je „dopušteno“, što pomiče granicu normi i može dovesti do donošenja novih i restriktivnijih zakona. Prema Cohenovom gledištu, masovni mediji imaju ključnu ulogu u oblikovanju percepcije javnosti. Oni djeluju kao kanal kroz koji „moralni poduzetnici“ nastoje dobiti podršku za svoje stavove i vrijednosti. Pristup i kontrola vijestima i informacijama o devijantnom ponašanju omogućuje definiranje granica prihvatljivog i neprihvatljivog ponašanja te određivanju „đavola“ koji prelaze te granice (Perasović, 2001).

Neki od primjera „moralne panike“ na ovim prostorima su ubojstvo Frane Despića u zagrebačkom parku Ribnjaku kojeg je analizirao Krznar (2014) i fenomen „Crne ruže“, gdje su samoubojstva mladih pripisivana utjecaju *dark/goth* supkulture i sekti (Perasović, 2001). Jednog od suvremenih primjera koji se odvio tijekom trajanja „korona pandemije“ opisao je Dino Vukušić (2022). Vukušić je analizirao reakciju medija i javnosti na masovna okupljanja mladih ispred Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu koja su se najviše odvijala tijekom 2020. Naime, mediji su nerijetko s raznim pogrdnim naslovima u člancima stigmatizirali mladež koja se tamo okupljala te su isticali zabrinutost oko uništavanja kulturne ustanove i javnog prostora. Prema njemu, na udaru medija su znale biti i neke supkulture poput skinsa i punkera, bez ikakvog opravdanog razloga ili dubljih saznanja na kojima bi to temeljili.

U suštini, moralna panika fenomen je u društvu koji se javlja kada određena grupa ili situacija bude percipirana kao prijetnja glavnim društvenim vrijednostima i normama. Ova pojava često proizlazi iz senzacionalističkog izvještavanja medija ili aktivnosti moralnih zagovornika, čiji je cilj naglasiti opasnost i potencijalnu štetu koju ta grupa ili situacija može uzrokovati. U kontekstu moralne panike, često se stvara negativna slika određene grupe ili se situacija tumači kao „neprijateljska“ ili „devijantna“, što može rezultirati snažnim

društvenim reakcijama ili donošenjem novih zakona kako bi se umanjila percepcija prijeteće. Iako su neki autori ukazali na nedostatke originalnog koncepta u razumijevanju medijskih utjecaja drugačije prirode, pozitivne identifikacije i mikro-medija koje oblikuje supkultura, koncept moralne panike ostaje relevantan u sociološkim pristupima različitih orijentacija do današnjeg dana (Perasović, 2001: 110).

5. SUPKULTURALIZAM – „BIRMINGEMSKA ŠKOLA“⁷

„Centar za suvremene kulturne studije“ (CCCS) osnovan je 1964. u Birminghamu i smatra se jednom od ključnih institucija u proučavanju supkultura mladih. Autori ove teorijske paradigme djelovali su tijekom dinamičnog razdoblja nakon Drugog svjetskog rata koje je obilježio nastanak mnogih supkultura među mladima, te razvoj konzumerizma koji je, između ostalog, donio proizvode na tržište koji su zahvatili dokolicu mladih. To je za posljedicu imalo veće prepoznavanje mladih kao posebne društvene skupine s vlastitim ulogama, interesima i zahtjevima (Vukušić, 2022).

U svom istraživačkom radu „Sukob supkultura i zajednice radničke klase“ iz 1972., Phil Cohen analizira posljedice urbanizacije Istočnog Londona te selidbu obitelji iz sirotinjskih četvrti na nova gradilišta. Dok je manji broj obitelji poboljšao svoj materijalni status ovim potezima, većina ljudi suočila se s pogoršanjem ekonomske situacije. Supkulture mladih, prema Cohenovoj ključnoj tezi, imaju latentnu funkciju izražavanja i razrješavanja proturječnosti u roditeljskoj kulturi, te one pokušavaju obnoviti socijalnu koheziju koja je izgubljena, kombinirajući elemente iz različitih društvenih slojeva (Perasović, 2001).

Cohen identificira četiri podsustava životnog stila koje formiraju supkulture mladih, koje su podijeljene u dvije osnovne kategorije. Prva kategorija, relativno je materijalnog karaktera, te uključuje odijevanje i glazbu. Cohen ističe da iako odjeća i glazba nisu specifično stvoreni unutar supkulture, mladi ih odabiru kao sredstva izražavanja supkulturnih vrijednosti i identiteta. Drugi oblik obuhvaća dva simbolička podsustava - sleng i ritual, koji su dublje ukorijenjeni i manje podložni promjenama. Također je zastupao analizu supkultura na tri

⁷ Ne možemo govoriti kao o školi u klasičnom znanstvenom pristupu, već o zajedničkom nazivu za grupu autora koji su dijelili slične teorijske koncepte i pristupe u proučavanju i analizi mladenačkih supkultura u relativno istom periodu.

razine: historijska; u kojoj se istražuje klasno stanje iz koje određena supkultura proizlazi, strukturalna; koja obuhvaća analizu navedena četiri podsustava životnog stila (glazba, način odijevanja, sleng i rituali) i fenomenološka; koja istražuje načine djelovanja aktera u njihovoj pripadajućoj supkulturi (Perasović, 2001).

Cohen također koristi Freudove koncepte ega i superega kako bi objasnio supkulturnu realnost. Prema njemu, supkultura predstavlja kompromis u zadovoljenju dvije suprotstavljene potrebe: želja za autonomijom i želja za održavanjem identifikacije s roditeljskom kulturom. Međutim, supkulturno rješenje ne može razriješiti te proturječnosti, već ih može prenijeti u zamišljeni skup odnosa. Bitan element supkulturnog određenja je i pojam teritorijalnosti. Supkulturni akteri koriste granice svoje okoline kako bi označili granice svoje grupe, a konflikti između različitih supkulturnih grupa zapravo su preslikani međugeneracijski i klasni sukobi (Krnić i Perasović, 2013).

5.1 Prostor i stil u supkulturalizmu

Clark (1976) je ukazao na važnost slobodnog vremena i teritorijalnosti u oblikovanju identiteta supkultura. Prema njemu, dokolica odnosno slobodno vrijeme, uvjetovano je ekonomskim mogućnostima i resursima. Autor navodi primjer radničke klase čiji se pripadnici okupljaju u lokalnim kafićima, radničkim domova ili nogometnim stadionima gdje također obitavaju pripadnici radničke klase. Ističe primjer i skinheadsa koji su se okupljali u londonskom „East Endu“ u kojem ne samo da se oblikuje njihov identitet, već je to i njihovo simbolično središte u kojemu izražavaju svoje vrijednosti. Teritorijalnost je izrazito bitna i kod drugih supkultura, poput navijačke. Naime, navijačima su nogometni stadioni i dijelovi grada oko stadiona simboličko središte njihova djelovanja. Suvremenije istraživanje o važnosti prostora kod supkultura možemo pronaći u doktorskoj disertaciji Andreja Ivana Nuredinovića (2023) koji je analizirao značaj, simboliku i osvajanje prostora na primjeru navijačke skupine „Bad Blue Boys“. Također, i u hip hop kulturi, naglašava se važnost fizičkog prostora i teritorija. U svojim tekstovima, reperi često ističu, opisuju ili glorificiraju gradove, mjesta ili kvartove iz kojih dolaze i koje predstavljaju (Vukušić, 2022).

Stil je iznimno važan identifikacijski faktor kod većine supkultura, koji se koristi za izražavanje i definiranje njihove grupe u odnosu na dominantnu kulturu i druge supkulture. Pojedinci, odijevajući se na određeni način ili koristeći određeni sleng, ističu svoju pripadnost određenoj supkulturi. Stil postaje prepoznatljiva karakteristika supkultura, poput punkera s irokezama ili skinheada s obrijanim glavama, i često se koristi kao glavni indikator za prepoznavanje i definiranje tih društvenih grupa. Kada je riječ o supkulturama, stil se razmatra kao složen koncept koji obuhvaća njegove vidljive aspekte poput odjevnih predmeta te njihovo značenje na simboličkoj razini. Ključni autori CCCS-a koji su pisali o stilu i pomogli daljnjem razumijevanju uloge stila u supkulturama su John Clark, Dick Hebdige i Paul Willis.

John Clark (1976: 177) uveo je ključni koncept „bricolagea“ u diskurs supkulturne teorije, preuzimajući ga od Levi-Straussa. „Bricolage“ implicira premještanje objekata iz jednog kontekstualnog okvira u drugi, stvarajući time novi narativ s drugačijim značenjem i porukom koju taj objekt komunicira (Krnić i Perasović, 2013). To je proces prilagođavanja i kombiniranja već postojećih kulturnih elemenata kako bi se generirao novi (sup)kulturni izraz. Ovaj pojam sugerira da pripadnici supkultura koriste različite dostupne resurse, simbole i ideje kako bi oblikovali svoj identitet te izrazili svoje vrijednosti. Na primjer, u punk supkulturi, bricolage bi mogao obuhvaćati spajanje različitih odjevnih komada poput kožnih jakni, traperica i čizama te dodavanje punk bedževa i naljepnica za postizanje autentičnog stila. U hip hop supkulturi, što je posebno relevantno za ovu temu, bricolage se može vidjeti kroz kreiranje novih glazbenih žanrova spajanjem različitih ritmova ili uzoraka (*samplova*) kako bi se postigao jedinstven glazbeni izričaj. Hebdige (1980) također opisuje koncept bricolagea. Na primjeru punka istaknuo je primjer u kojem tradicionalni simboli poput kravate ili odijela prestaju predstavljati formalnost i poslovni svijet te postaju izraz pobune protiv ustaljenih normi i društvenih očekivanja. Hebdige dalje ilustrira ovaj koncept na primjeru skutera koji je nekada bio simbol uglednog prijevoznog sredstva, ali je postao simbol opasnosti kada su ga modsi uključili u svoj supkulturni *gang* stil. Tim je pokazao kako određeni predmeti mijenjaju svoje simboličko značenje s obzirom na kontekst u kojemu se nalaze.

Kada govorimo o stilu u CCCS-u, moramo i objasniti pojam *homolage*, odnosno homologiju o kojoj je pisao Paul Willis (1978). Analizirajući stilove i glazbene preferencije bikera i

hipija, otkrio je određenu povezanost između njihovih životnih vrijednosti, načina korištenja predmeta poput vozila te izražavanja glazbenih identiteta. Willis je istaknuo „homologiju“ između vrijednosti i životnog stila ovih grupa, pri čemu glazba ima ključnu ulogu u izražavanju značenja koje se podudara s drugim aspektima njihovih života. Kroz primjer ranih dana rock glazbe, gdje su motori postali simbol vrijednosti poput brzine i dinamike, Willis pokazuje kako su mladi koristili ove predmete, u ovom slučaju prijevozno sredstvo, kao način izražavanja svojih društvenih identiteta.

Birmingemski autori značajno su doprinijeli daljnjim analizama supkultura mladih, destigmatizirajući ih i promatrajući ih kao važne izraze grupne akcije i reakcije, umjesto kao oblike delinkvencije ili patologije. Oni naglašavaju da su supkulture mladih uglavnom proizvod podređenosti unutar radničke klase, iako su istovremeno bile oblikovane odnosom prema dominantnoj kulturi i prema roditeljskoj kulturi. Supkulturne aktivnosti tumače se kao simbolička politika otpora koja proizlazi iz klasne i obiteljske pozadine identiteta. Međutim, prema autorima birmingemske škole, supkulture svojim djelovanjem ne mijenjaju strukturalnu stvarnost. Njihov otpor ostaje samo na simboličkoj razini.

5.2 Kritika birmingemske škole

Nužno je istaknuti kritike i primjedbe koje su se javile osamdesetih godina prošlog stoljeća prema birmingemskoj školi. Kritike su se fokusirale na nedostatak složenosti u razumijevanju otpora, zanemarivanju pristupanju supkulturama samo iz zabave, te tendenciji da se supkulture smatraju jednoličnim društvenim skupinama te pretjeranom naglašavanju ekstremnih supkulturnih fenomena (Krnić i Perasović, 2013: 40).

McRobbie i Garber (1976) kritiziraju Centar za suvremene kulturne studije (CCCS) zbog nedostatka analize sudjelovanja djevojaka u supkulturama. McRobbie i Garber u svom istraživanju „Djevojke i supkulture“ iz 1976. godine identificiraju aktivnu „*Teeny Bopper*“ kulturu među djevojčicama tinejdžerske dobi. Ta supkultura obuhvaća kreativne aktivnosti unutar kuće poput ukrašavanja zidova spavaće sobe posterima glazbenih idola te korištenja dnevnog boravka za slušanje glazbe, čitanje tinejdžerskih časopisa i gledanje TV emisija poput „*Top of the Pops*“. McRobbie i Garber smatraju da se „*Teeny Bopper*“ supkultura

može promatrati kao reakcija djevojaka na kontrolirajuće i autoritarne strukture koje oblikuju njihove živote (Bennet i Keith-Harris, 2007).

Bennet i Keith-Harris (2007) također naglašavaju kritiku Muggletona (2000) koji tvrdi da supkulture ne moraju nužno dolaziti iz radničkih klasa te ističu kako je slabo razmatrano pitanje mladih koji igraju svoje supkulturne uloge samo iz zabave tijekom slobodnog vremena. Thornton (1995) kritizira CCCS zbog nedovoljnog pridavanja važnosti medijima u analizama supkultura. Ona tvrdi da različite medijske platforme poput televizije, *flyera*, tabloida i časopisa, aktivno sudjeluju u stvaranju supkultura i jačaju povezanost između različitih kulturnih elemenata.

Krnić i Perasović (2013), pozivajući se na Strattona (1985), naglašavaju kako su otpor, lokalnost odnosno teritorijalnost i kratkotrajnost bili ključni elementi supkulturnog koncepta. Međutim, ove postavke dolaze pod znak pitanja na temelju istraživanja *surfera* i *bikera* koji nisu pokazali snažnu povezanost s teritorijem ili određenom klasom. Nadalje, pitanje otpora postaje diskutabilno jer su svi sudionici, na prvu možda i na alternativnije načine, uronjeni u konzumerističko društvo. Također, smatra se neutemeljenim dotadašnje kruto shvaćanje povezanosti glazbenih i stilskih preferencija, ističući primjere klupske scene u kojoj akteri nisu nužno privrženi isključivo jednom glazbenom stilu.

Mnogi autori već dugi niz godina upozoravaju na nedostatke pristupa definiranju suvremenih oblika mladenačkih supkultura, posebice od sredine osamdesetih godina. Ova kritika potaknula je potrebu za razvojem novog načina razmišljanja koji bi izazvao postojeće pretpostavke te uveo nove ideje i pojmove kako bi bolje objasnio promijenjenu društvenu dinamiku, uključujući formiranje osobnog i grupnog identiteta (Krnić i Perasović, 2013).

Sažeto rečeno, glavne primjedbe bile su usmjerene na nedovoljno uključivanje djevojaka u istraživanjima o supkulturama te nedostatak naglaska na ulozi medija u oblikovanju supkultura. Također se isticala prevelika pažnja otporu unutar radničke mladeži, snažna veza između glazbenih preferencija i stila te pretjerano naglašavanje važnosti teritorijalnosti i lokalnih obilježja.

6. POSTSUPKULTURALIZAM

S raznim promjenama u društvu i politici poput pada mnogih komunističkih režima, globalizacije te razvoja kapitalističkog i konzumerističkog načina života, dolazi do urušavanja mnogih prethodno prihvaćenih teorijskih sustava. Primjećuje se svojevrsni pomak prema postmodernističkim pogledima na svijet koji su obilježeni fluidnošću, višestrukim identitetima i fragmentacijom. Autori sve više istražuju životne stilove i identitete oblikovane utjecajem tržišta i dinamike potrošačke kulture (Krnić i Perasović, 2013). Nužno je reći i da je kraj devedesetih i početak dvijetisućitih obilježio značajan tehnološki napredak, posebno razvoj i dostupnost interneta. Sve te promjene morale su imati utjecaja na mlade ljude i njihove obrasce ponašanja, što zahtijeva novi pristup proučavanju mladenačkih supkultura. Ovaj teoretski zaokret, inspiriran kritikama birmingemske škole, nazivamo postsupkulturalizmom.

Chambers (1987) je prvi autor koji je spomenuo koncept „postsupkulturnog“, no zahvaljujući autorima poput Polhemusa (1996) i Muggletona (1997) postaje učestao u supkulturnim raspravama. Postsupkulturalizam obuhvaća raznolik skup ideja i teorija koje su se pojavile početkom devedesetih, istražujući fenomene okupljanja mladih, ali se više ne fokusira na analize i zaključke supkulturnog koncepta. Umjesto toga, kritički promatra istraživanja supkultura iz sedamdesetih godina (Krnić i Perasović, 2013).

Za bolje razumijevanje postsupkulturalizma, važno je prvo istaknuti neka svojstva postmoderne. Postmoderna obiluje specifičnim karakteristikama koje su temeljito promijenile percepciju društva, kulture i identiteta. Rastuća fragmentacija društva i kulture, heterogenost, kulturni pluralizam i raznolikost te relativizacija istine otvorile su put različitim interpretacijama i perspektivama. Jedna od takvih je i Baudrillardova (1981) teorija hiperrealnosti odnosno simulakruma. Baudrillard naglašava kako su simulacije postale važnije od realnosti, što je dovelo zamagljivanja granica između onoga što je stvarno i onoga što je imaginarno. Tako jedan od najrelevantnijih autora postsupkulturnog diskursa, Redhead (1993) koristi upravo Baudrillardovu teoriju hiperrealnosti kako bi argumentirao svoju tezu u kojoj smatra da autentične supkulture više ne postoje u postmodernom društvu. Prema njegovoj perspektivi, medijska reprezentacija supkultura stvorila je iskrivljenu percepciju njihove stvarnosti, dok su autentičnost i istinitost potvrđivane samo putem izbjegavanja

stereotipa. Prema Redheadu, supkulturni koncept nije valjan za objašnjavanje postmoderne stvarnosti zbog prethodno navedenih obilježja fluidnosti, površnosti i hiperrealnosti. Razlika između dominantne kulture i supkulture postaje nejasna zbog raznovrsnosti životnih stilova, čime se birmingemski koncept čini nepotrebnim i neučinkovitim (Krnčić i Perasović, 2013). Ovu nejasnoću moći ćemo vidjeti i na primjeru *trepera* u Zagrebu, kada budemo raspravljali o smještanju trapa u *mainstream* ili *underground*.

Muggleton (1997: 198) ističe kako postsupkulturalisti više ne doživljavaju supkulturu kao autentičnu jer su izgubili osjećaj uronjenosti u specifične socijalne i vremenske kontekste temeljne strukture. Oni biraju i proživljavaju različite supkulture po volji, uživajući u širokoj dostupnosti izbora. Ključna je riječ „izbor“, jer oni shvaćaju da nema čvrstih pravila ili autentičnosti, već je sve samo nekakav oblik igre stilom. Ovakav način analize suvremenih kulturnih praksi sugerira da se postsupkulture definiraju kao manifestacija individualističkog, nestabilnog i depolitiziranog igrališta, bez ikakvih dubljih vrijednosti ili potencijala za otpor, što je kontrastno birmingemskom konceptu supkultura, prema kojemu je otpor jedna od neizostavnih odrednica (Krnčić i Perasović, 2013). Ted Polhemus (1997) tako opisuje koncept supermarketa stila, u kojem mladi imaju mogućnost biranja različitih kombinacija koje su nekada bile dio jasno određenih supkulturnih stilova. Polhemus je potkrijepio ovaj stav primjerom trgovina u kojima se na jednoj polici mogla pronaći odjeća koja je bila karakteristična za američke *beatnike* iz 1950-ih, a već se na sljedećoj nalazila odjeća britanskih *punkera* iz 1976. godine. To bi značilo da pripadnici supkultura više nisu ograničeni na jedan jasno specifični stalni stil koji ima svoj kontinuitet iz dana u dan, već kako bi izgradili svoj stil, oni slobodno kombiniraju elemente iz različitih izvora, često mijenjajući svoj izgled bez jasnog definiranog „pravila“ (Vukušić, 2022).

Kao najbolji primjer postsupkulture mnogi postmoderni sociolozi istaknuli su primjer *rave* kulture. Redhead (1993) ističe da tradicionalni model supkultura nije praktičan za analize *rave* kulture, koja je izazvala promjenu u načinu razmišljanja o ulozi mladenačke kulture. Autor tvrdi da je pojava *rave* kulture dovela do raspada prethodnih ideja o podjelama unutar supkultura, jer se na *rave* događanjima miješaju različiti stilovi i suprotstavljene supkulture. *Rave* scena, s elektronskom glazbom kao središnjim elementom, bila je doživljena kao jedinstveno postmodernističko iskustvo koje se ne može ponoviti, već mora biti proživljeno u tom trenutku u kojem postoji (Smith, Maughan, 1998: 218). Supkulturni stil danas više

odražava osobni životni stil i izbor individue, što je suprotno ranijem tumačenju poslijeratnog supkulturnog identiteta koji je bio povezan s simboličkim otporom proizašlim iz društvenog položaja unutar klasne strukture (Krnić i Perasović, 2013: 52).

6.1 Prostor u postsupkulturalizmu

Važnost fizičkog prostora izuzetno je važna u postsupkulturnim teorijama, no Bennet (2002) ističe i sve veću važnost virtualnog svijeta i prostora u postmodernim praksama. Internet omogućuje spajanje aktera iz raznih dijelova svijeta što smanjuje ulogu i potrebu za lokalnosti. Unatoč napretku tehnologije, važnost fizičke prisutnosti i interakcije i dalje ostaje neizostavna u današnjem vremenu. Iako su društvene mreže i platforme poput Instagrama, Facebooka, YouTube-a i Spotifyja olakšale komunikaciju i pristup raznim sadržajima, one ipak ne mogu u potpunosti nadomjestiti potrebu za stvarnim, fizičkim susretima (Vukušić, 2022: 59).

Sarah Thornton (1996) na primjeru *rave* partyja opisuje prostor kao dinamično okruženje u kojem se susreću različiti tipovi ljudi s različitim identitetima i zanimanjima. Thornton ističe važnost fizičkog prostora u stvaranju atmosfere i doživljaja na *rave* događajima, gdje glazba i klupska rasvjeta stvaraju jedinstvenu estetiku i doživljaj. Klubovi, prema Thornton, predstavljaju simboličke i fizičke konstrukte koji postaju središte zajednica okupljenih oko određenih kulturnih sadržaja. Ova perspektiva važna je u kontekstu našeg istraživanja budući da je trap isto tako klupski orijentirana glazba.

Fonarow (1996) istražuje kako su organizirani klubovi kroz različite zone s ciljem analize dinamike društvenih interakcija i doživljaja unutar tog prostora. Autorica proučava kretanje posjetitelja kroz te zone, način interakcije unutar svake zone te utjecaj prostornih elemenata na iskustvo posjetitelja. Njezino istraživanje *indie-gigova* identificira tri glavne zone: plesnu zonu, bar/prostor za opuštanje i područje za razgovor. Plesna zona obično se proteže ispred pozornice gdje se publika okuplja kako bi aktivno sudjelovala u glazbenom nastupu. Ovo područje stvara intenzivnu atmosferu u kojoj su posjetitelji fokusirani na glazbu i ples. Prostor za opuštanje obuhvaća bar gdje posjetitelji mogu udobno sjesti, razgovarati s prijateljima, naručiti piće te iz udaljenijeg kuta promatrati koncert. Ova zona pruža tiši

ambijent u usporedbi s plesnim podijem. Područje za razgovor predstavlja prostor izvan glavne dvorane ili u hodnicima gdje posjetitelji mogu neometano komunicirati. To je mjesto gdje se ljudi mogu opušteno družiti, dublje razgovarati ili upoznati nove ljude (Vukušić, 2022)

Možemo reći kako postsupkulturni autori ne zanemaruju važnost prostora već ga promatraju i analiziraju na drugačiji način koji je u skladu s postmodernim postulatima o fluidnosti, isprekidanosti i nekontinuitetu. Prostor više nije klasna datost već mladi imaju mogućnost prostor oblikovati prema vlastitim afinitetima te tijekom tog oblikovanja stvarati i vlastiti identitet (Vukušić 2022).

6.2 Postsupkulturni koncepti

U postsupkulturnim analizama pojavili su se neki novi koncepti kojima se pokušalo zamijeniti koncept supkulture. To su koncepti: „novoplemena“, „životnog stila“ i „scene“.

Michel Maffesoli (1996) utemeljitelj je koncepta „novoplemena“, koji je jedan od najvažnijih postsupkulturnih pojmova „Novopleme“ je tip zajednice koja se temelji na izražajnim i snažnim emotivnim vezama između članova, a te veze oblikuju njihove životne stilove i vrijednosti. Povezivanja unutar „novoplemena“ su dobrovoljna i prolazna te odražavaju postmodernu fragmentaciju i pluralnost identiteta te fluidnost stila. Tradicionalna obilježja kao što su klasa, etnička pripadnost i spol smatraju se manje bitnim karakteristikama u novoplemenskim stilovima života. Ona nastaju na temelju sličnih vrijednosti, načina života i aktivnosti. Neki od primjera su navijačke skupine, glazbene scene itd. Ove grupe često izražavaju svoju povezanost kroz slične stilove odijevanja, načine života, ali ponekad i inicijacije prilikom ulaska u njih (Krnić i Perasović, 2013).

Andy Bennett (1999) istražuje pojam novoplemena (*neo-tribes*) te ga ističe kao najbolji alternativni pristup razumijevanju grupnih identiteta mladih. Autor kritički analizira koncept supkulture, ističući izazove u definiranju i primjeni tog pojma te primjećuje kako je pojam supkulture postao opterećen različitim značenjima unutar sociološkog diskursa, a njegova upotreba u medijima dodatno je zakomplicirala njegovu definiciju i dosljednu primjenu.

Autor smatra kako nije jednostavno empirijski potvrditi pretpostavku da su mlade grupe toliko čvrste i koherentne kao što to supkulturalna teorija argumentira. Naznačuje da su supkulture izrazito nestabilne i podložne promjenama, što odražava postmoderne karakteristike društva koje su usmjerene prema konzumaciji i potrošnji. To je dovelo do toga da društvene grupe više ne igraju svoju čvrstu tradicionalnu ulogu kao prije, već postaju samo jedne od raznih mogućih identiteta koje podjedinici unutar njih mogu preuzeti. Ovim pristupom Bennet se udaljuje od birmingemske škole te se približava Maffesolijevom konceptu novoplemena i postmodernim oblicima organizacije (Krnić i Perasović, 2022). Andy Bennett razmatra koncept novoplemena, fokusirajući se na analizu *rave* scene. Bennett sugerira da se *rave* scena može smatrati novoplemenskim okupljanjem, gdje sudionici stvaraju emotivne veze i osjećaj zajedništva kroz glazbu, party, ples i druga zajednička iskustva. On ističe da je *rave* kultura osobito značajna jer nudi uvid u promjene u suvremenim oblicima identiteta i zajedništva. *Rave* partyji obično se organiziraju na decentralizirani način, često u alternativnim prostorima poput skladišta, šuma ili napuštenih područja. Ovaj način organizacije odražava karakteristike „novoplemena” kao privremenih i nestalnih zajednica. Sudionici *ravea* često se identificiraju s određenom glazbenom supkulturom i estetikom te koriste *rave* kao prostor izražavanja svojih identiteta. Glavni elementi *ravea* uključuju repetitivnu elektronsku glazbu, svjetlosne efekte, ples, i osjećaj pripadnosti. Kroz analizu *ravea*, Bennett istražuje promjene u načinu na koji se formiraju i održavaju supkulturni identiteti u suvremenom društvu. Također, Bennet naglašava značaj plesnih podija (*party floorova*) kao prostora na kojima se održavaju različiti stilovi elektronske glazbe. Autor smatra kako postojanje više plesnih podija omogućuje posjetiteljima slobodan odabir glazbe i mijenjanje raspoloženja tijekom večeri. Uloga DJ-eva ključna je u vođenju ove glazbene raznolikosti, jer su oni ti koji oblikuju iskustvo na partyju te određuju *vibe* i atmosferu. *Rave* kultura ne označava kraj tradicije supkultura, već otvara novo područje za istraživanje i razumijevanje veza između glazbe i stila. Mladi stvaraju novi vizualni jezik eksperimentirajući s različitim elementima i stvarajući nova značenja. Naglasak je na individualnom izboru, a povezanost određenog vizualnog stila i glazbe ne znači nužno pripadnost nekoj supkulturi. Ta povezanost je fluidna, što više ide u prilog „novoplemenskom konceptu“ istraživanja supkultura u postmodernitetu (Krnić i Perasović, 2013).

Pojam „životnog stila“ jedan je od ključnih koncepata u postmodernom diskursu. Stephen Miles (2000) sugerira kako životni stil predstavlja složen skup kulturnih običaja, obrazaca ponašanja, vrijednosti i preferencija koji definiraju način života mladih pojedinaca ili grupa. Miles istražuje kako se ovi životni stilovi mijenjaju i prilagođavaju u skladu s društvenim, tehnološkim i ekonomskim promjenama te kako utječu na oblikovanje identiteta i socijalne interakcije mladih. Miles ističe važnost i utjecaj globalizacije, medija, tehnologije i kulture na identitet mladih. Naime, globalizacijski procesi doveli su do standardizacije nekih aspekata mladenačkih životnih stilova. Fiske (1989) razmatra materijalne objekte kao kulturne resurse te ističe važnost „potrošačke kreativnosti“. Naime, u današnjem postmodernom društvu, upravo se kroz potrošnju biraju identiteti. Danas, u trgovačkim centrima, u istoj trgovini možemo pronaći različite stilove i modne izričaje. Tako nije ni čudno što danas možemo uočiti toliko različitih fuzija u stilu. Isto tako, dostupnost glazbe, kao i mnogih drugih sadržaja putem „jednog klika miša“ ili jednog dodira prstom na pametnom telefonu, samo su neki od primjera koji ilustriraju raznolike izbore materijalnih i nematerijalnih elemenata iz kojih proizlaze mnogi identiteti (Vukušić, 2022: 56).

Budući da se u ovom istraživanju bavimo jednim glazbenim pravcem i kulturom oko tog pravca, pojam „scene“ je možda i relevantniji koncept. Will Straw (1991) o „sceni“ govori kao o socijalnom prostoru u kojem se odvijaju interakcije između ljudi koji dijele slične kulturne interese, osobito u kontekstu glazbe. Takvo shvaćanje slično je konceptu „afektivnog saveza“ u kojima se povezanost između aktera stvara na emocionalnim vezama, proživljenim iskustvima i zajedničkim vrijednostima te u kojima je uloga lokalnosti ne predstavlja veliku ulogu. Glavna njegova teza je da „scene“ predstavljaju dinamična okruženja u kojima se oblikuju identiteti, razmjenjuju ideje i stvaraju nova glazbena i kulturna iskustva. Straw identificira nekoliko krucijalnih obilježja „scena“, a to su prostorna i socijalna dimenzija, važnost interakcije između sudionika, te uloga „scene“ u oblikovanju identiteta i kulturnih praksi (Krnić i Perasović, 2013).

Za Strawa, *rave* pokret predstavlja novi fenomen koji se brzo širio i mijenjao, stvarajući globalnu mrežu povezanosti među mladima kroz alternativne kulturne prostore poput *underground* klubova i festivala. Ističe važnost kulturne razmjene u razvoju stila i zvuka te sugerira kako lokalne glazbene prakse kontinuirano oblikuju nove stilove. Svaki lokalitet ima svoje određene karakteristike koje onda unosi u svoj stil. Tako se glazbene prakse jedne

lokalne scene potom prenose na druge, stvarajući tako interakciju među različitim glazbenim sredinama. Straw ove glazbene fenomene povezuje s konceptom scene, ističući kako su one oblikovane procesima povijesnih promjena unutar šire glazbene kulture, te kako se unutar njih odvijaju dinamične interakcije između izvođača, publike i drugih aktera. Pojam glazbene scene nije statičan, već je fleksibilan, fluidan i raznolik u različitim oblicima i strukturama. Zaključno možemo reći kako „scena“ predstavlja kulturni prostor u kojem se spajaju raznolike glazbene prakse koje oblikuje lokalni kontekst kroz međusobnu interakciju aktera koji su u nju uključeni. Iako „scene“ mogu imati lokalne posebnosti, postsupkulturni teoretičari ističu i zajedničke globalne karakteristike (Krnić i Perasović, 2013)

Koncept „uradi sam“ (na eng. „Do It Yourself“ ili skraćeno „DIY“) također je koncept kojeg možemo vezati za postsupkulture prakse. DIY označava obavljanje određenih aktivnosti ili stvaranje proizvoda bez profesionalne ili *mainstream* pomoći. DIY često možemo povezati s nezavisnom ili *underground* glazbenom scenom, alternativnom umjetnošću, radničkim pokretima i slično. Primjeri nekih aktivnosti u DIY konceptu su samostalno snimanje glazbe, izrada *flyera* i plakata za promociju određenih alternativnih događaja, organiziranje alternativnih događaja ili prosvjeda itd. DIY koncept, prema Mooreu (2004), ne ograničava se samo na kreiranje glazbe ili dodataka za vizualni identitet, već se proširuje i na oblikovanje odnosa na glazbenom tržištu. Mooreovi zaključci ističu da punkeri, kroz osnivanje vlastitih izdavačkih etiketa (*labela*) i napuštanje tradicionalnih velikih izdavačkih kuća, iskazuju svojevrsan otpor prema onima koji imaju ekonomsku i simboličku kontrolu u društvu (Vukušić, 2022).

6.3 *Mainstream* i *underground*

Sarah Thornton (1996) pruža dublji uvid u *mainstream* kroz prizmu kulturne politike i ekonomije, ističući kako su moćne institucije poput medija, korporacija i političkih struktura ključni akteri u oblikovanju onoga što postaje *mainstream*. Thornton istražuje kako se *mainstream* prelama kroz različite segmente društva, poput klase, spola, etničke pripadnosti i generacijskih razlika, što dodatno oblikuje njegovu dinamiku i karakter. Thornton ističe da tradicionalne podjele između *mainstreama* i supkulture nisu precizne i jasne za razumijevanje

plesne klupske kulture. Analizirajući britansku *rave* scenu, autorica otkriva lokalne utjecaje unatoč prisutnosti globalizacije koja je zahvatila i samu glazbu i modni izričaj. Ljudi u klubovima stvaraju različite kategorije drugih sudionika prema glazbenim preferencijama, načinu plesa ili stilu odijevanja. Mnogi posjetitelji smatraju baš svoju grupu drugačijom, dok za druge nemaju takvo mišljenje, smatrajući ih *mainstreamom*. To rezultira time da se mnogi smatraju unikatnim i posebnim i izvan *mainstreama*, što dovodi do kritike i stigmatizacije onih koji konzumiraju komercijalnu *mainstream* glazbu (Krnić i Perasović, 2013).

Oznaka „hip“, prema Thornton, označava indikator koji obuhvaća znanje i društvene veze unutar relevantne grupe. U klupskoj kulturi, pripadnosti određenoj grupi ističe se kroz glazbeni ukus i stil. Naime, „hip“ omogućuje mladima da izraze svoju autentičnost, specifičnost i povezanost s određenim vrijednostima i idejama unutar klupske kulture. Pripadnici klupske scene uglavnom temelje svoj identitet suprotstavljajući se onome što je *mainstream* (komercijalno) u datom trenutku. *Underground*, često percipiran kao svojevrsna suprotnost *mainstreamu*, krucijalan je za shvaćanje supkulturnog kapitala. Taj koncept naglašava posebnost i sofisticiranost u stilovima, smatrajući ih elitnima jer se usredotočuju na specifične grupe ljudi koji se protive komercijalnim oblicima masovne produkcije (Krnić i Perasović, 2013).

Sažeto možemo reći kako je ključna razlika između *mainstreama* i *undergrounda* u tome što *mainstream* obuhvaća popularne („in“ stilove), široko prihvaćene i komercijalno uspješne sadržaje koji su dostupni široj masi i koji se „guraju“ putem masovnih medija. Nasuprot tome, *underground* se tumači kao određena alternativa *mainstreamu*, koja je obično opisana kao nepoznata, autentična, specifična i često eksperimentalna umjetnost koju ne možemo pronaći u komercijalnim medijima ili eterima. *Underground* se često povezuje s manjim, selektivnijim i specifičnijim publikama i često se distribuira putem nekonvencionalnih medija (kao što su to „*indie labeli*“). No bitno je istaknuti da se odnos između *undergrounda* i *mainstreama* neprestano mijenja i kako je taj odnos izrazito supjektivne prirode. Ovo dosta može ovisiti i količini supkulturnog kapitala kojeg neka osoba posjeduje. Npr. Jedan DJ koji ima bogatije i rjeđe glazbene kolekcije može kritizirati drugog DJ-a da je komercijalan zato što „vrti“ lakše dostupnu glazbu, koja generalno govoreći može i dalje biti dio *undergrounda*, pogotovo ako se radi o *rave* sceni i kulturi koja sama po sebi nije *mainstream* glazba.

6.4 Kritika postsupkulturalizma

Postmoderni autori smatraju da je koncept supkulture često prestrog i rigidan te da je opterećen mnogim nedostacima. Međutim, CCCS autori prepoznali su širok spektar supkulturnih mogućnosti i oblika među mladima. Prema Clarku (1976), supkulture mogu varirati u svojim oblicima i strukturi, odnosno neke imaju slabo definirane i jasne karakteristike zbog čega im je teško odrediti jasan identitet, dok druge imaju čvrstu odnosno krutu strukturu i precizno određene karakteristike što olakšava definiranje njihova identiteta. Ova raznolikost supkulturnih fenomena ukazuje na to da koncept supkulture i dalje ima analitičku važnost i praktičnost unatoč kritikama postsupkulturalista (Williams, 2011).

Patrick Williams (2011) smatra kako su se postsupkulturalisti zaletjeli pri odbacivanju svih klasičnih supkulturnih koncepta jer su se fokusirali samo na ove supkulture koje je Clark opisao kao nedovoljno definirane. Autor ističe kako se ova Clarkova (1976) dihotomija treba promatrati više kao kontinuum gdje se supkulture mogu pozicionirati kao manje ili više određene i jasne. Teško se u današnjem vremenu može govoriti o ideal-tipskim (post)supkulturama, već mnoge mladenačke supkulture variraju u tom spektru između manje ili više definiranih grupa s obzirom na kontekst i supjektivitet. Također naglašava kako na mladenačke supkulture ne možemo gledati kao konkretne tvorevine, već apstraktne pojmove koje oblikuju naše razumijevanje zajedničkih aktivnosti mladih ljudi, a stvorili su ih razni moralni poduzetnici, akademici, novinari itd.

Andy Bennet (2011) u svom je radu istaknuo niz kritika koje su bile u upućene postsupkulturalistima. Istaknuo je kako su mnogi autori isticali tezu u kojoj „postsupkulturna teorija“ nije jedan teorijski pravac, već mješavina raznih, nekad i nepovezanih teorijskih pravaca. Takva teza ukazuje na potencijalnu nedosljednost i kompleksnost postsupkulturnog teorijskog okvira. Međutim naglašava kako su se i supkulturalisti našli na udaru zbog iste kritike.

Druga kritika vrijedna pažnje, koju je istaknuo McGuigan (1992) odnosi se na preuveličavanje potrošnje kao ključne kulturne prakse mladih, što prema njemu rezultira slavljeničkim stavom koji postignut zbog raznolikih izbora kod mladih, odnosno ovo je

zapravo kritika na Polhemusov koncept (1997) „supermarketa stila“. Hodkinson (2004) smatra kako postsupkulturalna teorija sa svojim pristupom koji se temelji na fluidnosti, fragmentaciji i pastišu može objasniti samo neke aspekte mladenačke kulture, kao što je to npr. plesna ili klupska scena, međutim za neke druge supkulture poput *goth* supkulture, postmoderni koncept nije validan jer *goth* supkultura pokazuje kvalitete jasnog stila i definiranog identiteta što ide u prilog supkulturnom pristupu razmatranja mladenačkih supkultura. Blackman (2005) ističe kako je postsupkulturalna teorija, iznimno zanemarila političke aspekte supkultura, koji i dalje mogu imati veliku ulogu u analizi mladih i njihovog pozicioniranja u društvu. Neki autori poput Roberta i drugih (2009) istaknuli su kako strukturalni koncepti poput klase, dohotka i geografske lokacije, često nisu uvršteni u analize postsupkulturnih autora. Ti faktori nekad znaju biti presudni u oblikovanju i definiranju mladih ljudi te ih je nužno uvrstiti u analize kako bi se donijeli kvalitetni zaključci (Bennet, 2011).

Zaključno možemo reći kako i CCCS i postsupkulturalna teorija imaju svojih prednosti, ali i velikih nedostataka. Kako bi se prevladali nedostaci ovih teorija, Bennet (2011) predlaže suradnju između postsupkulturnih i supkulturnih istraživača te korištenje kombiniranog pristupa koji uključuje šire i dublje analize strukturalnih i kulturnih faktora u formiranju mladenačke kulture te korištenje i kvantitativnog i kvalitativnog pristupa. Tek tada će se moći dobiti sveobuhvatniji uvid u kulturne prakse mladih u suvremenom društvu.

7. PREGLED DOSADAŠNJIH ISTRAŽIVANJA SUPKULTURA U HRVATSKOJ

Sedamdesetih godina prošlog stoljeća, pojam supkulture i srodnih tema, počeo se pojavljivati u znanstvenom diskursu u Hrvatskoj. Tada su se većinom obrađivale teme studentskih pokreta, dok su supkulture i koncepti vezani za supkulture nedovoljno istraženi. Početkom osamdesetih pa sve do ranog dijela devedesetih, uočen je porast istraživačkih radova koji se bave proučavanjem supkultura mladih, a poseban naglasak stavljen je na *graffiti* umjetnike i nogometne navijače (Krnić i Perasović, 2013).

Značajan doprinos u razumijevanju i shvaćanju kulture nogometnih navijača i dinamike odnosa unutar navijačke grupe i te grupe s ostatkom društva, dao je Dražen Lalić sa svojom knjigom „Torcida – pogled iznutra“ koja je objavljena 1993. godine. Lalić u tom radu analiza fenomen splitske navijačke skupine „Torcida“. Autor, koji je i sam bio dio Torcide, uranja u povijest, organizaciju, identitet i utjecaj Torcide, istražujući njezine korijene, razvoj kroz vrijeme te načine na koje je oblikovala društvenu i kulturnu atmosferu u Splitu i šire. Etnografskim metodama intervjuja i promatranjima sa sudjelovanjem, Lalić shvaća kompleksnost navijačke supkulture, ističući Torcidu koja ima „religijsko“ značenje za njezine pripadnike. Lalićeva studija pruža dublje razumijevanje navijačke kulture u Hrvatskoj, ali i šire, dok istovremeno osvjetljava dinamiku međusobnih odnosa unutar navijačke skupine i njezin odnos s klubom i društvom u cjelini. Suvremeniji primjer istraživanja navijačke supkulture postoji u doktorskoj disertaciji Andreja Ivana Nuredinovića (2023) koji je također iz perspektive *insajdera*, istražio razne sfere socijalnog života, kao i ključne odrednice supkulturnog identiteta navijačke skupine „Bad Blue Boys“ (BBB).

Benjamin Perasović jedan od najrelevantnijih hrvatskih sociologa kada je riječ o sociološkim razmatranjima supkultura. Godine 2001. objavio je knjigu „Urbana plemena“, jednu od ključnih studija koja se bavila analizom raznih supkultura koje su postojale u tom periodu. Studija pruža uvid u teorije i ključne koncepte u sociologiji mladenačkih supkultura te ih primjenjuje na domaće supkulturne stilove koji su se razvijali u Hrvatskoj od sedamdesetih do devedesetih godina. U sedamdesetima su se počele isticati supkulture šminkera, hašomana i štemera. U osamdesetima, uz te stilove, pojavile su se punk i *new wave* scene, a kao reakcija na njih razvila se *hardcore* scena. Daljnjom fragmentacijom u osamdesetim godinama došlo je do pojave novih stilova poput *rockabilly*, metal, *dark/gothic* i navijačkih skupina odnosno kultura, dok su devedesete obilježile klupske kulture, odnosno *techno* plemena (Krnić i Perasović, 2013).

Dino Vukušić (2022) u svojoj doktorskoj disertaciji istražuje supkulturne prakse mladih u Zagrebu kroz četiri studije slučaja, u kojima razmatra različite aspekte supkulturnih grupa mladih i provjeravajući postojeće teorijske koncepte unutar sociologije supkultura. Istražene su četiri grupe/kulture mladih, čiji se identitet temelji na glazbi, sportu i aktivizmu. Prve dvije grupe temelje svoj supkulturni stil na glazbi, konkretnije na punk glazbi i kolektivu „Jeboton“. Treća grupa su ekstremni sportaši poput skejtera i in-line rolera, dok se četvrta

grupa istražuje kroz skvotere oko skvota BEK. Teorijski okvir rada dijeli se na supkulturaliste i postsupkulturaliste, a autor je ovo istraživanje provodio kvalitativnom etnografskom metodologijom koja uključuje promatranje sa sudjelovanjem i polustrukturirane intervjuje. Rasprava i zaključak istražuju tri ključna pojma: društvenu klasu, otpor i stil, koji definiraju krucijalnu razliku između supkulturalista i postsupkulturalista. Zaključno, ovo istraživanje pruža važan uvid u dinamiku supkulturnih fenomena među mladima u Zagrebu unutar šireg društvenog konteksta, te je naglašena potreba i nužnost za daljnjim istraživanjem i razumijevanjem ovih mladenačkih grupa.

S obzirom na temu diplomskog rada, u ovom poglavlju pozornije ćemo obraditi hip hop supkulturu iz koje je proizašla sama trap kultura i *rave* kulturu koju su najviše obrađivali poststubbkulturni autori.

Afrika Bambaataa povezo je hip hop glazbu s rasnim i socijalnim problemima, osnivajući *Zulu Nation* 1975. godine kako bi okupio mlade s ulice i suprotstavio se problemima s kojima se ti mladi susreću, poput sukoba bandi, kriminalnih aktivnosti i raznih tipova ovisnosti. To je postalo obilježje jednog tipa crnačkog glazbenog i socijalnog aktivizma i protesta u zajednici, a to je za posljedicu imalo osnivanje sve više rap grupa krajem osamdesetih. Bambaataa je naglašavao važnost hip hop kulture koja predstavlja način života na ulici, te iskustva onih iz nižih socijalnih i ekonomskih klasa koji su često bili meta rasizma što je uzrokovalo njihovu nejednakost pred zakonom. Njegovo pionirsko povezivanje crnog aktivizma s glazbom potaknulo je eksploziju rap umjetnosti krajem osamdesetih godina koju su predvodili izvođači kao što su Sugarhill Gang, Run DMC i Kurtis Blow (Perasović, 2001).

Osamdesete godine označavaju prvu fazu razvoja hip hop supkulture u Hrvatskoj, a najznačajniju ulogu u njezinu stvaranju imao je Slavin Balen koji je na Radiju 101 vodio emisiju „Electro funk premijera“. U ovom periodu mladi se preko stranih časopisa i magazina upoznavaju s *break dance* i *graffiti* kulturom, nekim od ključnih karakteristika hip hop kulture. Osnivaju se prve *break dance* grupe u raznim dijelovima Hrvatske te je fokus s običnog šaranja po zidovima prešao na kompleksnije crteže i potpise samih *graffiti* umjetnika.

Master Keops, legendarni Renmen i *graffiti* umjetnik pod nazivom „Futura 2000“ bio je među prvim Hrvatskim reperima koji su ostavili neki trag. Drugu fazu, koja počinje sredinom

devedesetih godina, obilježava repanje na hrvatskom jeziku (do tad se repalo isključivo na engleskom jeziku) te se uočava porast domaćih hip hop kolektiva. Lokalnost je krucijalna karakteristika hip hop kulture pa su tako zagrebačke grupe koristile kvartovski žargon, slično kao i one iz Splita, Rijeke i drugih gradova. Treći val hip hop-a u Hrvatskoj obilježio je kraj devedesetih u Hrvatskoj. U tom periodu događa se popularizacija te kulture, a tekstovi se uglavnom bave kritikom socijalnog i ekonomskog stanja u državi i opisom svakodnevnog života. Najpoznatije grupe iz ove faze su Tram 11, Bolesna braća, Nered i Stoka itd. (Perasović, 2001)

Ono što se najviše zamjeralo hip hop kulturi su seksizam koji je nerijetko bio izražen u rap pjesmama. Međutim, Perasović (2001.) ističe kako to nije neophodna karakteristika ove kulture, već je više stvar određenih aktera i njihovih stavova ili njihov provokatorski modus operandi kako bi se izazvala reakcija javnosti i kako bi se istaknuli te probili na glazbenom tržištu. Mnogi su reperi izgradili svoj ugled kritizirajući društvo i uvjete na ulici, a ne oslanjajući se na seksističke teme. U lokalnom kontekstu, ženska hip hop grupa „Scats“ kroz rap tekstove ukazivala je na nasilje nad ženama što može biti dobar primjer socijalnog osvještavanja preko glazbe (Perasović, 2001).

Krnić i Perasović (2013) etnografskim metodama analizirali su party scenu te knjigom „Sociologija i party scena“ znatno doprinijeli razumijevanju techno plemena u Zagrebu. Techno (sup)kultura ili techno pleme u Hrvatskoj se počinje razvijati tijekom ratnih zbivanja početkom devedesetih godina. Ključnu ulogu u njenom stvaranju imale su manje zajednice koji su ratnim podrumima i skloništima počeli organizirati prve techno događaje. Tu početnu fazu Krnić i Perasović obilježavaju kao prvu fazu razvoja techno plemena u Hrvatskoj. Ovu fazu karakterizirao je osjećaj solidarnosti i zajedništva među malim brojem ljudi koji su bili svjesni da su sastavni dio neke nove (sup)kulture. Ovaj pokret, koji je po svim karakteristikama imao obilježja *undergrounda*, za svoje sljedbenike predstavljao je nešto posebno, gotovo sveto, što ih je izdvajalo od ostalih. S vremenom se sve više mladih ljudi počelo uključivati, što je uzrokovalo sve veću raznolikost stilova unutar tog plemena. Druga faza razvoja techno scene započela je institucionalizacijom, uključujući redovite termine za techno događaje koji su se preselili u zagrebačke klubove. Ovo je stvorilo novu dinamiku, pružajući stalno mjesto za razmjenu informacija i poticanje rasta techno zajednice.

Krucijalan element, odnosno ritual u techno kulturi, je sam party koji uključuje različite međusobno povezane prakse tijekom jedne noći ili nekoliko dana, a ključna aktivnost tijekom partyja je ples. Techno party ima strukturu koja se sastoji od različitih faza, uključujući pripremu, sam događaj te naknadne aktivnosti poput *after* partyja. Te faze moraju biti fluidno povezane što ovisi o različitim faktorima poput tipa scene i osobnih preferencija sudionika. Prakse i rituali scene, kao što su plesanje, konzumiranje droga, slušanje glazbe i druženje, mogu varirati ovisno o podsceni, no te su podscene često povezane te nerijetko akteri istovremeno pripadaju različitim dijelovima šire elektronske glazbene scene pa čak i kulturama van elektronske glazbe. DJ na partyju ima centralnu ulogu zbog toga što on najvećim dijelom određuje energiju na partyju i to samo preko glazbenih instrumentala, bez verbalne interakcije s publikom u klubu (Krnić i Perasović, 2013).

Stil u techno kulturi nije striktan i jasno definiran kao što je to bio slučaj s nekim ranijim supkulturama, no postoje određene karakteristike koje jesu više zastupljene poput svemirskih i sportskih motiva, svjetleće ukrasa i dječjih igračaka, naočala, kožnih i latex modnih odjevnih predmeta itd. Perasović (2001 :354) techno partyje opisuje kao „karnevalsko iskustvo“ na kojima vlada pozitivna vibra i raznolikost. Diskriminacija, nasilje i seksizam minimalno su prisutni u ovoj kulturi te postoji otvorenost prema svima i prema svemu. U techno (sup)kulturi dominira engleski jezik te su često zastupljene riječi koje potenciraju budućnost i spiritualnost poput „energija“, „svemir“, „budućnost“, „ritual“, „trans“. Moglo bi se reći da postoji raznovrsnost i fluidnost stila što je bitna odrednica postsupkultralizma (Perasović, 2001:355).

Može se reći kako scena elektronske glazbe predstavlja kulturu u kojoj se isprepliću raznovrsni stilovi i mikrosvijetovi. Krnić i Perasović (2013 :326/327) ističu kako su ti svijetovi „ponekad udaljeni, a ponekad se preklapaju i miješaju na različitim razinama - od fizičkih, poput dijeljenja istih klubova i okupljališta, do emocionalnih, stilskih, stavova, vrijednosti i drugih elemenata koji oblikuju životni stil“. Različiti odnosi pojedinaca prema sceni, kao i njihov pogled na glazbu, vizualni stil, ples, droge, druženje i druge kolektivne prakse, odražavaju raznolikost aktera elektronske glazbene scene. Zbog toga je kulturni prostor party scene više heterogen nego homogen. Ovi različiti odnosi pojedinaca prema sceni mogu se koristiti kao pokazatelji njihove pripadnosti, razine angažiranosti i dubine involviranosti što omogućuje primjenu (post)supkulturnih termina i koncepata (Krnić i Perasović, 2013).

8. METODOLOGIJA

8.1 Pozicija istraživača

U ovom istraživanju, istraživač trap fenomen istražuje iz pozicije *insajdera*, što bi značilo da se radi o *insajderskoj* etnografiji. Naime, istraživač se bavi glazbenom produkcijom i DJ-ingom, te je na račun tih djelatnosti upoznao trap glazbu i kulturu. Prethodnih par godina (od 2020. pa do danas), istraživač je tijekom koncerata, partyja, studio sesija i neformalnih druženja, upoznao mnoge trap izvođače, glazbene i video producente, organizatore i razne druge aktere sa scene, što je rezultiralo dubinskim *insajderskim* razumijevanjem trap kulture u Hrvatskoj, pogotovo u Zagrebu. Vrijedi istaknuti kako istraživačeva involviranost u trap sceni u Zagrebu može dovesti i do potencijalne supjektivnosti koja se kroz ovo istraživanje pokušala minimalizirati. Također, veliki broj aktera sa scene u Zagrebu poznaje istraživača, kao što istraživač poznaje njih. Takav odnos nekad može uzrokovati nesvjesno zaobilaženje određenih bitnih tema i fenomena, jer ih akteri možda prihvaćaju zdravo za gotovo ili smatraju kako to istraživač već zna, budući da dolazi iznutra.

Istraživanje vlastite zajednice, iako prisutno od početaka sociološke etnografije, razlikuje se od klasičnih etnografskih studija (Nuredinović, 2023.). Istraživač mora biti oprezan kod donošenja zaključaka te mora biti koncentriran kako ne bi upao u zamku ne prepoznavanja određenih fenomena unutar istraživane grupe. Zamka neprepoznavanja određenih fenomena može biti uzrokovana prevelikim utjecajem istraživane grupe na autora i njegovu svakodnevicu. To za posljedicu može imati da istraživač određene fenomene, prakse i rituale vezane za istraživanu grupu, ne uviđa kao relevantne te ih tumači kao banalne. Istraživač mora stalno revidirati i analizirati podatke i zaključke, te neprestano razmatrati svoj odnos s istraživanim supjektima i vlastiti utjecaj na društvene interakcije. Za razliku od istraživača koji dolaze izvana (*outsajder*) i koji se prvi put susreću s istraživanom grupom, istraživač iznutra (*insajder*), nerijetko radi s istraživanim supjektima, a često s njima i dijeli određene vrijednosti i identitetska i stilska obilježja.

8.2 Metode istraživanja

Za potrebu etnografske analize trap supkulture u Zagrebu korištene su metode polustrukturiranog intervjua i promatranja sa sudjelovanjem. Ove metode omogućuju dubinsko razumijevanje i shvaćanje društvenih i kulturnih fenomena unutar supkulture koji možda nisu prepoznati u dominantnoj kulturi. Metoda biranja sudionika intervjua temelji se na pretpostavci kako će se saznanjima i informacijama dobivenim od sudionika doći do sveobuhvatne šire slike o trapu u Zagrebu. Teme koje će se obuhvatiti intervjuom su: trap kao vrsta glazbe, trap kao stil, trap kao dio svakodnevice i trap partyji. Sudionici u intervjuima obuhvaćali su aktere koji su na neki način involvirani u samo „stvaranje“ kulture, aktere koji su „konzumenti“ trap glazbe, odnosno to su oni akteri koji slušaju trap glazbu, odlaze na trap događaje te se smatraju treperima. Završno je odrađen razgovor o provedenom istraživanju s Dinom Vukušićem, sociologom koji je doktorirao na području sociologije supkultura te mu je to primarni znanstveni habitus. Ovim pristupom postignuta je sveobuhvatnija analiza ove (sup)kulture jer je dobiven uvid i „iznutra“ i „izvana“. Intervju sa sociologom koristio je kako bi se dobilo još jedno stručno mišljenje o nalazima istraživanja koje može pomoći u sintezi rezultata i zaključku. Akteri koji su intervjuirani, a odgovorni za stvaranje i razvoj trap kulture obuhvaćaju repera, DJ-a te organizatora trap događaja. Do ovih aktera istraživač je došao preko osobnih poznanstava zahvaljujući njegovoj prisutnosti i poznavanjem trap kulture „iznutra“. Jedan dio sugovornika odabran je namjerno, a taj dio sugovornika (trepera) istraživač je poznao prije provedbe ovog istraživanja. Drugi dio sugovornika dobiven je metodom snježne grude, tako što je istraživač na kraju svakog intervjua dobio preporuku za nove sudionike. Sugovornici (treperi) imali su između 18-25 godina, među kojima je bilo pet pripadnika muškog spola te dvije pripadnice ženskog spola. Kontakt sa sugovornicima uspostavljen je preko društvenih mreža Whats app-a i Instagrama preko kojih im je upućeno pozivno pismo te je dogovoreno vrijeme i mjesto održavanja intervjua. Mjesta provedbe intervjua, u većini slučajeva, predložili su sugovornici. Prije početka provedbe polustrukturiranog intervjua, sugovornici su pročitali dokument s osnovnim informacijama o istraživanju te su usmeno potvrdili da pristaju biti dio istraživanja. Sudionicima je zagantirana anonimizacija prema kojoj će im prava imena biti sakrivena s

pseudonimima. Imena DJ-eva i sociologa bit će poznata. Ukupno vrijeme trajanje intervjua je 294 minute (4 sata i 54 minute). Najkraći intervjuu trajao je 13 minuta, dok je najduži trajao 46 minuta (prilog 1).

Promatranje sa sudjelovanjem izvršeno je tijekom proljeća 2024. godine. Istraživač je odradio osam izlazaka na teren, no treba istaknuti kako je istraživač zbog svoje involviranosti i sa svojim poznanstvima u trap sceni u Zagrebu već par godina, jako dobro upućen u zbivanja i karakteristike unutar same trap scene u Zagrebu. Ovom etnološkom metodom stekao se kvalitetniji i dublji uvid u trap (sup)kulturu i njene karakteristike. Promatranja su se ponajviše vršila na lokacijama gdje su se održavali određeni trap događaji, a tu prednjače noćni klubovi (Katrana, Alcatraz) i objekti (Mozaik Event centar) ili javne površine na kojima su se održali trap koncerti (Dom Sportova, Europski Trg). U klubu „Katrana“ se dva puta izašlo na teren (15. 3. 2024. i 03. 5. 2024.), a razlog odrađivanja terena tamo je događaj „Yem takes over Katrana“ koji je u svojoj suštini trap događaj, a „Yem“ je ime najpoznatijeg trap *indie labela* u Hrvatskoj. U klub „Alcatraz“ u Tkalčićevoj ulici na teren se izašlo jednom (09. 5. 2024.) povodom događaja „Trapped in Alcatraz“ koji se odvija svaki četvrtak. U Mozaik Event Centru istraživač je odradio jedno promatranje sa sudjelovanjem (09. 3. 2024.) na događaju KPP7 (Kvart priča party). Bitno za istaknuti da ovaj prostor nema nikakve veze s trap kulturom generalno, već je samo poslužio jednokratno u svrhu organiziranje ovakvoga partyja. Na javnom prostoru Europskog trga 09. 5. 2024., „Europska komisija u Hrvatskoj“ povodom svoje kampanje organizirala je koncerte trap grupa Kukus i Buntai, na kojima je istraživač bio na terenu. Istraživač je promatranje sa sudjelovanjem odradio i na trap festivalu „Drito iz Doma Sportova“ koje se održalo 19. i 20. 4. 2024. Treba istaknuti da je Drito najpoznatiji i najpopularniji organizacijski trap *brand* u Hrvatskoj, a isto ime nosi i „Drito bar“ koji je svojevrsno okupljalište trap scene u Zagrebu. U tom kafiću promatranje sa sudjelovanjem je odrađeno 11. 4. 2024. kada je jedan od trap izvođača sa zagrebačke scene (Peki) organizirao „slušaonicu“ odnosno promociju novog albuma.

Tijekom promatranja najviše se promatrala stilska ekspresija aktera poput načina odijevanja i mode te načine ponašanja i komuniciranja između prisutnih aktera. Svako promatranje trajalo je između tri do pet sati i vođen je dnevnik promatranja (prilog 2). Dnevnik se sastojao od sljedećih rubrika: datum, lokacija, vrijeme dolaska na teren, stil odijevanja, načini kretanja i plesanja, načini komuniciranja, dodatna zapažanja te vrijeme odlaska s terena.

Za opisane metode i provedbu ovog istraživanja, istraživač je dobio pozitivno mišljenje (prilog 4) „Povjerenstva Odsjeka za sociologiju za prosudbu etičnosti istraživanja“.

8.3 Refleksivna tematska analiza sadržaja

„Na vrlo osnovnoj razini, tematska analiza je metoda za razvijanje, analiziranje i tumačenje uzoraka u kvalitativnom skupu podataka, što uključuje sustavne procese kodiranja podataka za razvoj tema – teme su krajnja analitička svrha“ (Braun i Clarke, 2012: 02). Tematska analiza nije samo prosto sažimanje podataka već ona zagovara nužnu aktivnu interakciju s podacima i refleksivnost prilikom donošenja odluka u svakom koraku procesa. Refleksivna tematska analiza (eng. reflexive thematic analysis) je: „jednostavan i teorijski fleksibilan interpretativan pristup analizi kvalitativnih podataka“ (Braun i Clark, 2012 prema Nuredinović, 2023: 144). Refleksivna tematska analiza ističe važnost istraživačeve uloge u procesu analize, te tako omogućuje dublje i složenije razumijevanje kvalitativnih podataka u kojima do izražaja najviše dolazi kompleksnost i bogatstvo ljudskog iskustva. Refleksivna tematska analiza u ovom istraživanju odabrana je zbog svoje fleksibilnosti i dostupnosti. Refleksivna tematska analiza u ovom istraživanju primjenjuje se na podatke dobivene promatranjem sa sudjelovanjem i polustrukturiranim intervjuima, kao i analizom nekih trap pjesama. Ovim pristupom moći ćemo testirati određene teorijske koncepte koje smo naveli na početku ovog rada kao i nova značenja i podatke koje smo dobili metodama navedenim u istraživanju.

8.4 Tematski blokovi

Prilikom provedbe istraživanja inicijalni temati postavljeni su u polustrukturiranim intervjuima i oni su se naslanjali na sljedeće tematske cjeline: trap u Hrvatskoj, shvaćanje trap glazbe, dubina uronjenosti u trap, stil i prostor, rituali, *mainstream* ili *underground* i bunt

u trapu. Ove su tematske cjeline reflektivnom tematskom analizom pokazale postojanje generalnih razina koje odgovaraju postsupkulturnoj teoriji. Tako će nam početni temat dati pregled razvoja trap glazbe u Hrvatskoj. Pitanja o shvaćanju trap glazbe, inicijacija, motivacija za sudjelovanjem i konzistentnost pokazala su dubinu uronjenosti aktera u scenu; pitanja o stilu i prostoru pokazala su nam vizualni identitet grupe; temat rituala dao je odgovore na pitanja o različitim oblicima zabave kod mladih trepera, o slengu kojeg koriste pritom i o mjestima na kojima obitavaju; pitanja o *mainstreamu* ili *undergroundu* te percepcije nenormativnosti i marginalnosti opisuju funkciju supkulturnog teorijskog koncepta otpora. Premda se analiza istraživačkog dnevnika razlikovala od temata polustrukturiranih intervjuja, postavljeni parametri rabljeni su i ondje te je analiza materijala dobivenih istraživanjem pokazala da navedeni tematski blokovi odgovaraju objema točkama analize (onoj provedenoj na transkriptima intervjuja i onoj provedenoj na sadržaju istraživačkog dnevnika). Jednaki tematski blokovi kao takvi navedeni su u rezultatima istraživanja.

9. REZULTATI ISTRAŽIVANJA

Rezultate istraživanja podijelili smo na niz tematskih cjelina kako bismo dubinski i sveobuhvatno odgovorili na naše istraživačko pitanje i opisali trap u Zagrebu. Tematske cjeline su sljedeće: trap u Hrvatskoj, shvaćanje trap glazbe; u kojem će se predstaviti kako ispitani akteri razumiju i shvaćaju trap glazbu, dubina uronjenosti; koja obuhvaća inicijaciju, konzistentnost, motivaciju te identitet, stil i prostor; u kojem će se opisati vizualni identitet trepera kao i njihov sleng te prostore/teritorije njihova obitavanja, rituali; u kojem će se opisati karakteristike trap partyja kao glavnog rituala ove grupe, *mainstream* ili *underground* u kojem će se predstaviti kako akteri pozicioniraju trap glazbu u dihotomiji *mainstream-underground* te bunt u trapu; u kojemu će se opisati na koji način akteri percipiraju otpor i bunt u trap kulturi.

9.1 Trap u Hrvatskoj

Trap u Hrvatskoj, a posebno u Zagrebu, počeo se razvijati u ranim 2010-im godinama. Jedni od prvih trap izvođača u Hrvatskoj bili su Kiša Metaka iz Splita, dok su se u Zagrebu ubrzo pojavili High5 i Kukus. Ovdje možemo uočiti kako su upravo grupe i kolektivi, a ne individualni izvođači obilježili prvu fazu razvoja trap scene Hrvatskoj, ali i u Zagrebu. Možemo reći kako je to doprinijelo stvaranju jedinstvene zajednice unutar ove nove glazbene scene. Prvo mjesto na kojem su se organizirali trap programi u Zagrebu bio je klub „Klub“ u blizini glavnog kolodvora, koji danas više ne postoji. U toj početnoj fazi, trap je bio znatno više *underground*, a na partyjima je bilo maksimalno 150-200 ljudi. Publiku su činili ljubitelji hip hop-a, skejteri, tattoo i grafiti artisti, bivši punkeri i drugi pripadnici raznovrsnih supkultura koji su se međusobno podržavali. Ove različite skupine zajednički su stvorile novu supkulturu okupljenu oko trapa, obogaćujući tu scenu svojim kreativnim i supkulturnim utjecajima. Vrijedno je istaknuti da reper, kada govori o počecima trapa u Zagrebu, koristi izraz „scena“ što je u teorijskom dijelu rada istaknuto kao postsupkulturni koncept.

„Trap je bio taj pokret koji smo mi i ja i svi današnji artisti od Kukusa i High5 počeli slušati tih ranih godina 2010-ih... I onda smo skužili da postoji neka masa od 100 do 150 ljudi i počeli smo raditi trap program u klubu „Klub“ i to je stvarno bila ulica zato što bi maksimalno prodali 200 karata...Nije to bilo ono u redu tisuću ljudi. Bio je teški *underground*...“ (Organizator)

„Ja sam jedan od prvih DJ-a u Hrvatskoj koji je puštao trap i ja sam zapravo bio rezident DJ na prvom klupskom trap programu u Hrvatskoj koji je postojao i koji je krenuo s organiziranjem trap partyja negdje 2014/15. u klubu „Klub“ i koji se nastavio kroz iduće godine i još sam uz taj „In da klub“ koji je postojao u „Klubu“ radio sam i druge trap programe.“ (DJ Indy)

„...Bila je aktivna scena, ali bila je puno više *underground*. Znači, kad pričamo o koncertima i dolascima tih prvih 20 koncerata ili ne znam.. više ljudi bilo na bini nego na nego u publici, što govori zapravo o snazi te scene u samim počecima. Znači, ljudi su prepoznali da je to nešto oko čega se treba naći... I imali smo tu dečke koji su iz *street art* kulture... skejtere...dečke koji se bave tetoviranjem...mi koji smo bili glazbenici, znači, to je bio ono široki krug ljudi koji je zapravo podržavao nas kao glazbenike, a mi bi onda kasnije tim dečkima isto dolazili na art izložbe ili kad bi vozili skejt i to, ali sve je bilo okupljeno oko te neke trap glazbe koju smo... kažem s početka, ono iz nekakve zafrkancije i zezancije počeli slušati, a kasnije i sami raditi i sve više živiti.“ (Reper)



Kiša metaka (Izvor: Večernji.hr)



Triestri banda⁸ (Izvor: Studentski.hr)

⁸ trap grupa/formacija koja je okupila članove grupa Kukus i High5.

9.2 Shvaćanje trap glazbe

Već smo u poglavlju Definiranje trap glazbe istaknuli kako je trap pod žanr „rap“ glazbe s kojom dijeli mnogo sličnih obilježja, budući da pripadaju istoj glazbenoj porodici i kulturi koju nazivamo hip hop-om. Najveća sličnost temelji se na vještini rimovanja i specifičnim izvođenjima tih rima koje žargonski nazivamo „flow“. Teme su često slične, s naglaskom na teritorijalnost, odnosno kvart ili ulice na kojima su izvođači odrasli ili provodili vrijeme. Ipak, dok rap često ulazi dublje u društvene probleme i njihovu kritiku, trap se više oslanja na metafore, izrugivanje, hedonizam, materijalizam i težnju za uspjehom. Odnos muškarca i žene također je često zastupljena tema.

Kada govorimo o produkciji, najveća razlika između trapa i rapa leži u izraženijoj elektronskoj konotaciji trapa. Trap naglašava instrumentale koji često imaju pamtljive melodične dionice, a dominiraju 808 basovi i brzi *hi-hatovi*⁹. *Auto-tune* je također ključan dio trap glazbe, koji prije nije bio toliko utjecajan u rapu. trap je zapravo svojevrsni produkt evolucije i modernizacije rap glazbe, koji je nastao u specifičnim okolnostima na jugu SAD-a, koje su obilježene zarobljenošću Afroamerikanaca u kriminalom svijetu na ulici, a njegova popularizacija najviše je potpomognuta napretkom tehnologije, koja se najviše očituje u glazbenoj produkciji, dostupnošću interneta te kapitalizmom i globalizacijom. Ove navedene faktore prepoznali su i sugovornici s kojima su provedeni intervjui:

„...ajmo reć' da je trap nekakav glazbeni smjer koji postoji već desetak godina, ma i više, mogao bi između deset i petnaest godina od nekakvih najranijih početaka. On vuče korijene iz hip hop-a s juga Amerike. Uglavnom je to hip hop koji je sniman u periodu od 2005./2006. pa nadalje, karakteriziraju ga malo usporeni beatovi i malo sporiji i izraženiji *hi-hatovi* i taj tip produkcije i trap se kao takav počeo profilirati negdje početkom 2010-ih.“ (DJ Indy)

„objasnio bih ga prvobitno kroz crnačku kulturu, s obzirom da je to počelo od tamo iz Amerike od crnaca. I generalno mislim da je to muzika koja je srodna hip hop-u i koja je proizašla iz hip hop-a i RnB-a i tih voda i malo se samo *upgradeala* na moderniju neku razinu koju su naši artisti dosta prisvojili.“ (Treper M)

Tu modernizaciju i prijelaz iz klasičnog rapa u trap jedan je treper opisao na sljedeći način:

„...ubačeno je malo više i pjevanja u to... Ima i dosta autotunea danas u tome i šta ja znam, pjevno je dosta tipa... prije nije bilo toliko pjevno koliko je danas... recimo... imaju neke refrene koji ljudi vole pjevat vani.“

(Treper F)

Iz ovoga možemo potvrditi kako je *auto-tune* jedan od ključnih i neprepoznatljivijih elementa ove glazbe i gotovo svaki od aktera ga je istaknuo kao imanentni element trapa. Reper (MC) govori o *auto-tune-u* kao o „vokalnom instrumentu“ koji zahtjeva umijeće korištenja. Međutim, istaknuo je kako *auto-tune* u početnim faza razvoja trap glazbe i nije bio toliko zastupljen, ali kako je dobio naglu popularizaciju nakon što ga je američki trap izvođač „Future“ popularizirao kroz svoje pjesme. Naglasio je kako je u počecima trap bio puno srodniji klasičnom rapu, no pojava *auto-tune-a* otvorila je „pandorinu kutiju“ melodija, što je rezultiralo fuzijom i *crossoverom* raznih žanrova pa su tako nastale razne kombinacije trapa i ostalih žanrova poput punk trapa, metal trapa, pop trapa itd.

„...Po mom mišljenju je to vokalni instrument... To je instrument kojeg također treba znati koristiti... Znači, netko treba znati što se radi s tim *auto-tune-om* da bi to zvučalo iole dobro... On je napravio tu tranziciju iz praktički rep trapa u trap plus bilo koji žanr koji je melodičan jer su se samim pojavljivanjem sve većeg broja melodija u pjesmama koje su na *auto-tune-u* otvorila vrata za sve druge žanrove koji bi se mogli spojiti s trapom... I onda je zato to i krenulo... Pop punk trap, metal trap. Ne znam apsolutno svaki žanr jer su ljudi mogli pjevati.“ (Reper)

Neki od trepera istaknuli su kako je trap zabavna i zarazna glazba u kojoj najviše dolaze do izražaja jednostavni refreni te „nabrijane“ elektronske instrumentalne podloge. Tako je na pitanje „Opiši trap glazbu“ jedna treperka odgovorila kako je to „rap za zabavu“ (Treperka X). Također evo još nekih od odgovora koji ističu zaraznost i zvučnost ove glazbe:

„...to je podgrana hip hop-a koja ima neke specifične melodije, specifične riječi, a i nekako je više fokusirana na tu zvučnost nego nužno na neki ludi lyricizam... Nekako to sve ima taj moment zvučnosti i pamtljivosti... zasigurno je fokus i na *beatovima* s obzirom da se ta muzika najviše sluša na festivalima i klubovima...“

(Treper A)

„... tekstovi su zabavniji, pamtljivi... dosta su *catchy*... ne znam, malo je drugačije od hip hop-a i ne znam ono kužiš... (Treper D)

„...doslovno, to je glazba koja ima puno energije, kad je čujem, ja ne mogu mirno sjediti.“ (Treperka M)

„...Nama je to bilo zanimljivo, možda čak i malo na prvu i zafrkantski nekako... odudaralo je od klasičnog, klasične forme hip hop-a. Bilo je još dosta nekako jednostavnije... Ponavljale su se te neke jedna riječ ili dvije riječi... Refreni su bili puno više *catchy*. Puno... puno je sve bilo jednostavnije i čak, usuđujem se reći, nekako bez toliko puno sadržaja, ali je produkcija bila nabrijana. Znači svi bitovi su ono *bengali*, bili su, bili su baš jaki... ali lirički to nije bilo na razini ni blizu nekih MC-jeva koje ja pamtim i starijih vremena.“

(Reper)

Organizator trap događaja poput koncerata, partyja i festivala (u daljnjem tekstu organizator) i reper govore o trapu kao svojevrsnom globalnom pokretu i fenomenu stapanja različitih kultura pod okriljem modernijih hip hop elemenata, te naglašavaju ulogu globalizacije i raznolikih mogućnosti današnjeg vremena zbog kojih se skoro svatko može baviti tom glazbom pa čak postići brzi i nagli uspjeh. Ovi faktori zasigurno su utjecali na popularizaciju ove glazbe.

„...Trap za mene je novi pokret u glazbi i svijetu koji je objedinio uličnu kulturu i modernizirao RnB i rap zvuk... koji je zbog interneta približio glazbu široj masi... koji je podigao *indie labele* na još veću razinu... koji je omogućio da svaki klinac koji može priuštiti 20 eura da kupi mikrofona... da ilegalno skinje softver i da na YouTube-u gleda *tutorial* kako napraviti beat ili da kupi beat na beatstars-u gdje su praktički besplatni... i da preko njega snima. Ako ima imalo talenta, može doći' uz pomoć prijatelja, Instagrama ili nečega do šire mase što je omogućilo da danas da imaš repera koji danas izbaciti stvar, a sutra je na stadionu...“ (Organizator)

„...kada gledamo i govorimo o trapu danas, pričamo o jednom globalnom fenomenu koji je zapravo nadišao sam samo mjesto od kojeg je došao trap i pričamo o jednom, čak možda i najvećem globalno kulturološkom fenomenu spajanja i stapanja različitih kultura na globalnoj razini u smislu da svaka kultura već ima svoj trap. Od Hrvatske do Njemačke i Japana, a sve je tako krenulo s nekim američkim... pa čak i na lokalnoj razini, ne nužno čak ni na ovoj državnoj nego i na lokalnoj razini, trap je uspio imati neki svoj autentičan zvuk i zato imamo različite trapove diljem svijeta, a opet je sve nekako taj trap.“ (Reper)

Jedan od trepera istaknuo je i refleksivnost i samokritičnost trap glazbe tvrdeći kako:

„...Osim samo negativnih stvari koje se spominju u trap tekstovima, ljudi ne razumiju da trap može biti samorefleksivan na način da može izražavati simpatije prema tim nekim stvarima koje treperi vide i možda rade... a mislim da su oni isto tako dosta samokritični... Osim toga ima jako puno pjesama koje baš osuđuju stvari o kojima se govori i govore o svojim greškama ustvari.“ (Treper A)

Refleksivnost bi u ovom kontekstu značilo da su tekstovi često ogledalo okoline, društva te načina života kojeg vode ti izvođači ili autori. Refleksivnost i samokritičnost bile su prisutne i u klasičnijim „rap“ oblicima tako da nije ni čudno zašto su se nastavili pojavljivati i u trap glazbi. Propagiranje nasilja i oružja često se zamjera trap izvođačima. No ovdje treba reći kako je to iskazivanje oružja došlo od američkog trapa, a znamo kako je oružje u Americi lako nabavljiva i dostupna javna stvar. Uz to, trap je nastao u siromašnim četvrtima u kojima je većina ljudi preživljavala baveći se ilegalnim aktivnostima uz koje je usko vezano nasilje, što znači da su reperi refleksivno u svojim tekstovima opisivali ono što su oni proživljavali. Sada se može postaviti pitanje, zašto se onda u raznim trap pjesmama u Hrvatskoj toliko propagira nasilje i oružje u tekstovima (npr. Kukuljovićev „Napravit ću scenu“). Odgovor leži isključivo u imitaciji. Većina novih glazbenih lokalnih scena u tijeku svog razvijanja pokušava imitirati, kopirati i pratiti onu originalnu scenu odakle je to sve počelo, a to je u ovom slučaju Amerika. Također treba opet istaknuti kako je današnji trap u Hrvatskoj puno sofisticiraniji, nego što je to bio u svojim počecima. Danas trap izvođači obrađuju razne teme u tekstovima, od ljubavnih do uličnih. Sljedeći zapis iz istraživačkog dnevnika to može potvrditi:

Sjedimo u Drito baru i s jednim trap izvođačem komentiram trap scenu u Hrvatskoj. Nakon kratkog opuštenog razgovora, upitam ga zašto je oružje i nasilje toliko prisutno u trap pjesmama. On mi na to odgovora kako ne misli da je danas to toliko prisutno kao prije. Tvrdi kako se na počecima jako pratilo što rade „Ameri“ i da su oni bila inspiracija, budući da su oni začetnici trap glazbe. Napominje kako se danas trap dosta popularizirao i razgranao pa su i takve teme manje prisutne, no i dalje egzistiraju. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 11. 04. 2024.)

Mizoginija i maskulinitet su također često negativna etiketa ovog glazbenog pravca. U razgovoru s djevojkama koje slušaju trap, one su istaknule kako one te tekstove ne shvaćaju ozbiljno ili prijeteće. Kada smo jednu od njih upitali kako je moguće da ima toliko djevojaka na trap *eventima* ako su tekstovima učestalo omalovažavaju žene, ona je odgovorila:

„To to ne slušaju žene, to slušaju cure koje imaju do 20-25 godina... Kužiš?... ne možeš ti tad ni promisliti na taj način o tome šta se pjeva“ (Treperka X).

Druga smatra kako često spominjanje žena u raznim vulgarnim i seksualnim kontekstima jest prisutno, no tvrdi kako većini djevojaka to zapravo imponira jer se osjećaju kao upravo te cure u kojima trap izvođači pišu, repaju i pjevaju. Jedan od razloga tolike prisutnosti žena u trap tekstovima jest najveća zastupljenost muških trap izvođača. Ovo je određeno nasljeđe hip hop kulture koja se suočavala sa sličnim kritikama u vezi maskuliniteta.

: „Ja sve te tekstove znam napamet i pjevam... Iako možda ne podržavam te tekstove jer ima dosta mizoginije, zabavni su mi... Mislim pošto poznajem sve te artiste i znam što mislim o ženama ne mislim da je to „real deal“, ali čemu onda to?“ (Treperka X)

: „A kao znam da većina tih ljudi to nikada ne misli... Kao u jednu ruku ti laska jer se priča toliko o ženama i žene su u centru pažnje. Kao ona je sad tu, ona ima dupe, ona ima sise, ona je sad *cool*... ali kao da je vulgarno jest. Meni kao curi to ne smeta i mislim da ni jednoj od mojih prijateljica koje to slušaju nije da direktno smeta. Niti smo ikad razmišljale o tome da li bi nam smetalo, ali kao česta tema je, to je činjenica... jer većinom su muški artisti i onda logično s obzirom se priča o svim tim kao užicima, pričat će se i o ženama koje će se onda gledati na seksualni način.“ (Treperka M)

9.3 Uronjenost aktera u trap

Treperi s kojima sam razgovarao istaknuli su da su se s trapom kao glazbom upoznali tijekom srednjoškolskih dana. U većini slučajeva, tu glazbu su otkrili preporukom prijatelja, odnosno to je bila glazba koja se slušala u njihovom društvu. Većina sugovornika istaknulo je High5 i Kukus, ali i Buntai i Kišu metaka kao prve grupe s kojima su došli u doticaj. Međutim, par sugovornika istaknulo je američke trap izvođače kao one koji su ih uvukli u trap svijet. Također, svi oni su već bili u nekim doticajima s hip hop-om slušajući rap glazbu. Neki su je slušali više neki manje, no najčešće su simpatije prema hip hop-u prethodile ulasku u trap glazbu.

: ...Počela sam ga slušati u srednjoj, prije nekih sedam osam godina... A prve stvari koje sam čula su bile od Kukusa i High5... I to znam da sam bila na nekom izletu i puštale su se „Spartanac“ i „Žene Gazele“. To su bile prve pjesme koje sam naučila... onda sam od toga krenula gradit dalje. S tim sam paralelno počela izlaziti i onak... tad su Opera i Johann bili u trendu onda sam saznala i za strani trap, pa i onda se samo razgranalo.“

(Treperka M)

: ...odrastao sam na Ex-Yu rocku primarno i nešto sitno strano. I dalje jako volim taj žanr, a trap je manje više ušao u nekakav moj repertoar muzike mojim odrastanjem jer sam odrastao na Trešnjevci gdje je ekipa počela graditi takvu vrstu muzike i to mi je jednostavno postalo dio svakodnevice jer se slušalo u ekipama u kojima sam ja bio na dnevnoj bazi od razreda do ovih nekakvih ekipa van škole... A sad svoje preference sam onda gradio kroz vrijeme... Šta od trapa mi paše, a što mi ne paše... (Treper A)

: ... trap slušam već... ne znam... ne slušam toliko dugo... Al da recimo... pet do šest godina malo intenzivnije... Prvo sam naletio na High5. Ne, ne u full počecima njih, nego već malo kasnije. U početku, kad sam čuo High5... bilo mi je kao kul, ali nije mi to bilo to za slušanje... I onda je prošlo godinu, godinu i pol dvije di sam ponovo čuo High5 al malo otvorenija uma i tad mi se sviđjelo... i tako je krenulo od High5, Kukus, Buntai i tako... (Treper K)

: ...ja sam ajmo reći, počeo slušati glazbu općenito s nekim hip hop-om i to se prebacio s nekog vremena na taj trap neke 2014. Kad su počeli izlaziti Migosi... Ne znam... Drake je tad izbacio dobre pjesme... Tad je počelo to slušanje, ali dosta je bitna stavka kad se meni zapravo ta ljubav proširila je kad sam otišao na ovaj „Trinity party“ u Operi s friendom koji me je pozvao. Ja kad sam tamo vidio prvi put kako ljudi briju, kako skaču na „Mo Mambu“ i „Walk it talk it“ i te neke stvari... to je bilo to.“ (Treper D)

Što se tiče frekventnosti odlazaka na trap događaje, većina njih je u počecima, budući da trap partyja nije bilo napretek, išla ili je bar htjela ići na svaki mogući koji se održavao. Danas, s popularizacijom trapa i pojavom većeg broja lokalnih izvođača, odlaze na događaje prema svojim stilskim i glazbenim preferencijama unutar tog žanra, ali i u skladu s obavezama koje imaju. Neki od njih preferiraju alternativniji, melodičniji i „mekši“ trap, dok neki više vole „tvrđi“ odnosno mračniji i agresivniji prizvuk. Možemo reći da veliki dio motivacije za slušanjem te glazbe proizlazi iz činjenice da je to „in“ glazba koja se sluša u njihovim društvima, ali i zato što im je ta glazba donijela nešto novo i svježije, od tekstova do instrumentala. Na pitanje „Koliko često ideš na trap događaje?“ treperi su odgovarali:

„Skoro svaki dan, pa evo prošli tjedan u utorak sam bila na Metro eventu u Rijeci, u srijedu u Bunkeru na trapu, u četvrtak u Katranu na trećem katu isključivo, supotu na „Baksu“ u Tvornici... dobro, tu sam već radila, ali sam ostala i kao slušala glazbu i ostala nakon, a u nedjelju sam bila na ovom „pop-up-u“ na Tuškancu gdje su DJ-evi isto puštali trap... doslovno sam bila skoro svaki dan.“ (Treperka M)

„...Kad god je koncert ili festival.“ (Treper K)

„...Ja sam bio jedan od onih... kad sam otišao jedanput i bilo mi je stvarno kažem... to bilo toliko dobro da sam ja onda išao na svaki „Trinity“ party.“ (Treper D)

Kada je riječ o akterima koji su direktni stvaratelji i promotori ove kulture (organizator, DJ i reper), njihova dubina uronjenosti je izrazita, prvenstveno zato što na ovaj ili onaj način žive od trapa, odnosno profesionalno se bave poslovima vezanim uz trap glazbu. Reper uz producente tu glazbu stvara, DJ tu glazbu prilikom svojih svirki „vrti“, što je određeni vid promocije te glazbe, a organizator osigurava uvjete koji omogućuju stapanje trap publike i izvođača ili izvođačica na jednom mjestu koje može biti javno, sportska dvorana ili pak noćni klub.

Bitna stavka koju treba istaknuti kada se radi o identitetu trepera i trapu je ta što akteri unutar zagrebačke scene drukčije definiraju što je to zapravo trap i koji izvođači se stavljaju u tu kategoriju od medija i šire mase. Pa tako organizator tvrdi:

„...ako mene pitaš šta je trap ja ću ti nabrojati pet izvođača, a ako pitaš medije, oni će nabrojati sigurno pet izvođača koje ja nikad ne bih stavio u tu kategoriju.“ (organizator)

Organizator se ovdje referirao na to kako se izvođači iz domene trap-*folka* guraju u istu kategoriju s trap izvođačima sa zagrebačke scene poput Kukusa ili Buntaija. Iz ovoga možemo vidjeti da oni akteri koji su dublje uronjeni u trap glazbu i kulturu jasnije definiraju granice što je to zapravo trap (bar onaj trap kako ga tumače akteri sa zagrebačke scene). Sljedeći zapis iz istraživačkog dnevnika može potvrditi odbojnost zagrebačkih trepera prema tome da se izvođači, većinom iz Srbije, koji su trebali nastupati 11. 5. 2024. u Areni Zagreb povodom „Balkan Festivala“, isto nazivaju treperi:

Sjedim za šankom Drito bara i pijem kavu s par poznanika. Jedan od aktera s trap scene usmjerava mobitel prema meni i pokazuje mi medijski članak od nekih novina koji je promovira „Balkan Festival“ koji se treba održati u Areni Zagreb. U članku je pisalo nešto kao „balkanski treperi u Areni“. Na njegovom licu uočavam sarkastični smiješak. Upitao me: „Jesi li vidio za to?“. Ja sam odgovaram kako nisam. On dalje nastavlja kako je uvjeren da neće prodati puno karata i kako mu idu na živce što mediji ubacuju njih i izvođače „trap-cajki“ u isti koš. Smatra kako zbog „trap-cajki“, ljudi u Hrvatskoj imaju generalno loše mišljenje o trapu jer ljudi misle kako je to sve ista glazba.“ (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 11. 4. 2024.)

Jedan od razloga zašto mediji i šira javnost sve trpaju u isti koš, reper objašnjava sljedećim riječima:

„Trap s ovom ekspanzijom koju je doživio i širenjem na sve žanrove i sva moguća tržišta zapravo polako postaje pop, jer trap kao trap nije više isti kakav je bio na jugu Amerike u samim počecima, nego je on sad

postao nekakav sinonim za globalnu glazbu koja ima sličnu modernu produkciju, a ti možeš pjevati na njoj ljubavnu baladu ako hoćeš” (reper).

Također treba istaknuti kako je istraživač tijekom neformalnih izlazaka i razgovora s akterima na sceni, a potom i tijekom provedbe metode promatranja sa sudjelovanjem i intervjuja ustanovio i unutarnju distinkciju između samih trepera u Zagrebu. No, o tome će više riječi biti u poglavlju „Stil i prostor“ budući da najveća njihova distinkcija leži u stilskim karakteristikama i o preferiranim mjestima na koje izlaze.

Svakomu od sugovornika postavljeno je pitanje "Smatraš li se pripadnikom trap kulture u Zagrebu?", te je svaki od njih je odgovorio potvrdno, što implicira postojanje i prisutnost trap kulture i scene u Zagrebu te njihovu involviranost u njoj koja može biti izražena na razne načine. Valja napomenuti kako su određeni akteri posvećeniji ovoj glazbi, što podrazumijeva svakodnevno odijevanje u stilskim karakteristikama ove kulture i česte odlaske na događaje koji su povezani s trapom. No postoje i oni koji idu na punk rock koncerte i partyje elektronske glazbe te se ne oblače svakodnevno kao treperi, međutim oni i dalje ističu pripadnost ovoj kulturi. Taj nalaz nam pokazuje raznolikost i otvorenost unutar same trap kulture.

9.4 Stil i prostor

U ovom radu više su puta istaknuti koncepti stila, prostora i slenga kao nekih od glavnih distinktivnih obilježja supkultura. Tijekom promatranja sa sudjelovanjem, istraživač je na lokacijama gdje su se održavali trap partyji uočio određene karakteristike u načinu odijevanja, ali i različitosti među treperima. Generalno možemo reći da postoji veliki utjecaj „hip hop“ mode, a to su potvrdili i akteri u intervjuima. Treperi često nose šire odjevne komade poput *oversize* majica i hlača, marama, kapa, prsluka, upadljivih jakni kao i *merch*¹⁰ trap izvođača. Kada govorimo o obući, „Nike“ (pretežito *Jordanice*) tenisice izrazito se nose, ali nerijetko se viđaju i „Converse All Star“ („starke“).

¹⁰ *Merch*, skraćena od izraza „merchandise“, u ovom kontekstu predstavlja promotivne proizvode (privjesci, upaljači, torbe) i odjevne predmete (majice, jakne itd.) koje povezujemo s nekim od umjetnika i brendova koji su usko povezani s trap glazbom.

Kada sam došao oko 22:15 prvo sam se javio prijatelju u backstageu kojeg sam tamo susreo. S njim sam prokomentirao neka aktualna događanja u našem životu te smo nakon toga počeli komentirati sam party. Upitao sam ga smatra li da je ovo „hip hop“ i trap party te je on rekao da je to upravo takav party. Nakon toga, upitao sam ga kako se oblači ekipa koja dolazi na ovakav party te je on rekao kako prevladava urbana ulična moda i „hip hop“ moda. Ta izjava se pokazuje se istinitom nakon sat vremena kada se prostor napunio. Većina ekipe imala je „baggy“, i određene „hip hop“ momente poput majica na kojima su „2pac“ ili „Bigge Smalls“. Za stolom lijevo od nas nalazi se par tipova i svaki od njih je u širim komadima odjeće s izražajnim nakitom na sebi, a jedan od njih ima i šiltericu na glavi. Većina ekipe koju uočavam na partyju odaje dojam poznavanja pjesama koje DJ pušta. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 09. 3. 2024.)

Također su prisutni i sportski komadi obuće poput određenih košarkaških ili nogometnih dresova. To je jedan elemenata koji općenito bio prisutan u hip hop-u budući da se tu kulturu često znalo vezivati za košarku odnosno NBA u SAD-u. Pa su tako tada *oldschool* reperi i „hip hoperi“ često znali na sebi imati dres o LA Lakersa, ili nekog drugog NBA kluba. Budući da živimo u Europi u kojoj primarno mjesto od sportova zauzima nogomet, istraživač je često znao uočiti dresove nogometnih klubova poput Liverpoola, Real Madrida, Arsenala, Barcelone itd. Na to je sigurno utjecalo često spominjanje nogometaša u trap pjesmama. Kao primjer možemo navesti pjesmu "Mo Salah", čiji je autor jedan od veterana trap glazbe u Zagrebu, Bore Balboa.

Kada sam se s ekipom poznanika smjestio za stol, pored nas je 23:15 prošla grupa momaka na kojoj se vidjelo da slušaju trap. Bilo ih je četvero, petero i skoro svaki od njih je nosio „Jordanice“. Dva momka su na sebi imala nogometne dresove, jedan je imao dres nogometnog kluba „Liverpool“, dok je drugi imao „Barcelonin“. Također, većina njih je imala naočale na glavi ili na očima. Čak i ovi koji ih nisu imali, bi u nekim trenucima posudili od ovih koji su ih imali. Na stolu su imali bocu whiskyja, koju su prilikom svakog većeg hita, zbog skakanja i međusobnog guranja, skoro srušili. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 9. 3. 2024.)

Ono što je još uočeno na trap partyjima jest prisutnost naočala za sunce (takozvanih „brzih cvika“¹¹) kao modnih dodataka. Postoji više potencijalnih razloga zašto su naočale toliko prisutne kod trepera. Naime, u klubovima i festivalima često se konzumiraju razne supstance, pa nekad akteri utjecaj narkotika žele pokušati "sakriti" naočalama koje ih na neki način pružaju „sigurnost“. Možemo također reći kako klupska rasvjeta poput lasera i stroboskopa

¹¹ Kolokvijalni izraz za sportske ili moderno dizajnirane sunčane naočale s aerodinamičnim ili futurističkim izgledom koje se povezuju sa sportom i avanturama. Često su prisutne i u rave kulturi.

zna biti izrazito napadna za oči pa naočale koriste kao nekakvu zaštitu, dok je za neke aktere to samo modni dodatak. Jedan od imanentnijih modnih dodataka kod trepera je nakit. Treperi nakit nose tako da bude jasno vidljiv i upadljiv. Isticanje nakita i skupljih odjevnih predmeta u ovoj kulturi povezano je s temama u trap tekstovima i spotovima, u kojima se uglavnom ističu materijalističke vrijednosti i „slavljenje“ uspjeha i bogatstva. Može se reći kako je i prisutnost tetovaža jako učestala.

Dok sam sjedio na dijelu tribina koji mi je omogućio bolji pogled na situaciju koja se odvijala, uočio sam kako veliki broj aktera na sebi ima „merch“ izvođača zbog kojeg su, pretpostavljam, prvenstveno došli na festival. Taj „merch“ najviše se ogleda u majicama na kojima su imena izvođača ili nekih njihovih projekata. Također, uočavam veliki broj aktera koji nose naočale. Dosta tih naočala koje vidim, nisu one tipične naočale za sunce. Većina njih, kao da su baš za party namijenjene jer su u raznim oblicima i bojama. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 2024.)

Istraživač je uočio da nemaju svi treperi isti stil, pa ih je moguće generalizirano podijeliti na dva tipa trepera. Prva grupa su „alternativniji“ treperi koji su više okupljeni oko domaće scene i većinski slušaju domaće trepere, posebno one iz Zagreba. Svakodnevno odlaze u Drito bar i ne propuštaju „Drito“ festivale i koncerte trap izvođača u „Tvornici kulture“. Kada pričamo o oblačenju, oni često imaju *crossover* rock/punk i hip hop/trap stila u odijevanju. To je uočljivo najviše kod muškaraca koji znaju imati lakirane nokte i upadljivo obojene kose i frizure, dok istovremeno na sebi imaju istaknut nakit, naočale i šire odjevne predmete. Također, oni puno češće nose *merch* izvođača koje podržavaju nego drugi tip trepera. Slušaju zagrebačke trap artiste poput grupa Kukus i Buntai, čiji su članovi prije trap karijere bili prisutni na alternativnijim „punk“ ili „rock“ scenama. Drugi tip trepera više je orijentiran prema američko-europskom trapu koji je komercijalniji. Njihov stil nema toliko izraženih alternativnih obilježja, nego više idu na skup i *brendiran outfit*. „Carl Cani“, „Nike“ i „Off-White“ su često zastupljene modne marke, dok su izrazito skupi *brendovi* poput Guccija i Diora prisutni, ali ne i dominantni. Preferiraju se *brendovi* koje strani trap izvođači nose ili spominju u pjesmama. Sljedeće dvije bilješke iz dnevnika sugeriraju postojanje različitosti u stilu.

Sjedim u unutrašnjosti kafića, pijem piće i razgovaram s poznanicima, prijateljima i kolegama. Malo po malo, u prostoriju ulaze pretežito mladi ljudi kako bi došli pozdraviti Pekija, izvođača koji je organizirao slušaonicu. Dosta njih je nosilo „merch“ pojedinih izvođača (najviše sam uočio Buntai, Kukus i Bore Balboa), šire majice i hlače (često cargo), naočale na glavama i nakit. Nerijetko bih ugledao i obojenu kosu i

tetovaže. Čak su neki od njih toliko alternativno izgledali, da sam pomislio kako kad bih ih ugledao negdje drugo, možda bih pomislio da slušaju rock ili nešto tako. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 11. 4. 2024.)

Ne mogu reći kako je toliko prisutan alternativni stil odijevanja. Vidim dosta markirane odjeće i obuće te je izuzetno je prisutan „baggy“ stil. Često uočavam prisutnost nakita, pogotovo lančića oko vrata koji su iznad majice. Cure su većinom u teniscama, cargo hlačama i „crop topovima“. Ne mogu uočiti niti jednu djevojku koja je u štiklama. Neki imaju kape na glavama, a dosta prisutnih nosi i naočale. Primjećujem prisutnost tetovaža kod dosta mladića. Neki su tetovaže imali i po vratu i licu. Izražena je više američka hip hop moda, nego alternativna moda. Brendovi i marke koje često uočavam su: „Carl Cani“, „Nike“ pogotovo „Jordanice“, „Off-White“. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 9. 5. 2024.)

Kada govorimo o djevojkama, one na trap party ne idu u štiklama i haljinama. Nose tenisice navedenih brendova, „crop topove“, „cargo“ hlače i naočale, često znaju eksperimentirati s frizurama te su više fokusirane na detalje. Tijekom promatranja sa sudjelovanjem uočen je i onaj dio „ekipe“ koji izgleda i odijeva se poprilično „klasično“ i ne ističe se previše, ali znaju tekstove te pjevaju refrene pjesama. Premda postoje određene stilske karakteristike koje su vezane uz ovu glazbu, iz ovih različitosti na trap sceni u Zagrebu možemo zaključiti kako trap nije ekskluzivna glazba i kultura, te kako nema jasno definirano pravilo „kako biti ili kako izgledati kao treper“. Ovako su neki od aktera opisali vizualni identitet trapa:

„...U počecima su bile popularne nekakve banane... Marame su se nosile jako puno. Nosile su se „puffer“ jakne znači one debele jakne koje se nisu nosile samo po zimi i tako dalje. Nekakva je bila još uvijek hip hop moda. Danas, kada gledamo o prepoznavanju ljudi koji slušaju trap, budući da se trap raširio kao takav i razgranao i miksao s najrazličitijim žanrovima, traži se ono nešto alternativno.“ (Reper)

„... prepoznajemo ih najčešće po nekim brandovima poput „off-white“... što su klinci nosili kad je izašlo... to je bilo jako popularno... „Carl Cani“ se vratio... tenisice „Yeezyce“, „Jordanice“ recimo... opet se *baggy* stil nekako vratio s mlađim mlađim generacijama u zadnjih par godina, što je isto bilo popularno 2000-ih... Nekako sve to ciklično ide u krug... a sad trap generacija opet prihvaća sve te nekakve stilove koji su bili popularni prije dvadesetak godina.“ (DJ Indy)

„...Kod cura je to onako neki uski *crop top*, široke hlače i ponekad čak tange koje vire iz tih hlače... to je dosta popularno sad... ogrlice i cvike, posebno ove brze... tenisice... doslovno nisam vidjela ni jednu curu u štiklama. A likovi nose dosta brendirane stvari... Supreme, Diesel itd... mislim da je dečkima dosta bitno da se dokažu kroz svoju odjeću...“ (Treperka X)

„...Pa najviše ih prepoznajemo po *baggy* odjeći i neke prepoznatljive marke... sad mi je na pamet pala „Balenciaga“... Ali to isto tako sad dosta ljudi fura i ovi koji idu i na cajke u klubovima... tako da je to sada malo teže raspoznati, ali u principu više ta neka *baggy* odjeća i ti neki određeni brendovi.“ (Treper M)

„...pa sad je popularno da ljudi nose *merch*, to je najlakši način prepoznavanja trepera. Ali generalno ću reći da se nosi velika odjeća... kao široke hlače, često poderane u slučaju cura, a kod dečkiju malo manje... ali poderane ili *cargo* hlače. Moraju bit' vrlo velike tj. *oversize*. Ista stvar s hoodicama, majicama i slično. Kod cura može biti samo top i onda razderane hlače. Tu i tamo neki lanci... zato se jako često... to sam skužila da se jako puno ljudi koji slušaju trap lako zamjene s ljudima koji slušaju „rock“ jer ima taj jedan sličan stil oblačenja u nekim trenucima... Dečki više stil naglašavaju kao dodacima tipa nakit i to... cure znaju imati frizure s pletenicama... topove koji su dosta kao razotkrivajući ili i kao puno mrežica i detalja na majicama i slično. Dosta je tu utjecaja crnačke kulture, gdje cure žele izgledati kao „ghetto cure“. (Treperka M)

Tijekom promatranja sa sudjelovanjem i neformalnih druženja, istraživač je često znao čuti izjavu „dripaš večeras“. Kao objašnjenje za taj izraz dobili smo kako je to izraz koji se koristi kada se želi uputiti kompliment vezanu uz *styling* osobe. Odnosno to zapravo znači da se osoba kojoj je upućena ta riječ „drip“ jako dobro odijenula. Također još jedan od izraza koji je često spomenut je „flex“, što bi slobodnim prijevodom značilo „izrazito isticanje“. Osoba može „flexati“ s nekim skupim predmetima (odjevnim komadima, skupim autima itd.) premda nekad „flex“ i ne mora biti isključivo materijalne prirode, naprimjer netko može „flexati“ jer dobro repa ili priča pet stranih jezika. Kada smo repera upitali što znače te riječi, on je odgovorio:

„Većina tih riječi u trapu se koristi kako bi se potencirao svoj imidž i svoj status u odnosu na nekog drugog. Te riječi poput „drip“ i „flex“ zapravo znače da imaš nekakav svoj stil, da si bolji od nekoga... da se bolje oblačiš od nekoga, odnosno da imaš stila“. (Reper)

Možemo uočiti kako su ove navedene riječi engleske. Anglizmi imaju velik utjecaj u zagrebačkom žargonu, pogotovo među mlađom populacijom. Znaju se čuti neki izrazi koji se najčešće supstitucija nazivima narkotika, koje su američki trap izvođači koristili u svojim pjesmama pa su te iste preuzete u svakodnevni govor i ovdje. Također nije rijedak slučaj da se neke strane riječi iz zabave „prevode“ na hrvatski i onda koriste u slengu. U svakom slučaju, teško možemo govoriti o nekakvom jedinstvenom slengu trepera budući da sleng dosta ovisi o društvu u kojem se akter nalazi, no svakako treba istaknuti korištenje anglizama u svakodnevnom govoru trepera.

„...„Padaju mi napamet izrazi koji se koriste u pjesmama koje su bile tipa neki nazivi za droge, najviše za travu poput *gens*... znam da za travu postoji 101 izraz koji više ni ja ne mogu pohvatat.“ (Treperka M)

Kada govorimo o prostoru obitavanja trepera, ne možemo reći da imaju omeđene granice teritorijalnosti kao što je to bio slučaj možda kod nekih klasičnih supkultura. Trap kao glazba

klupski je orijentirana glazba pa samim time možemo povući određenu sličnost i s *raveom* kod kojih se kultura isto tako temeljila na klubovima ili mjestima na kojima se održavali partyji. Mjesta gdje se najviše pušta trap i gdje postoje trap programi su: „Alkatraz“, „Bunker“, u počecima klub „Klub“, ali i „Johann Franck“ i „Opera“ također su znali imati trap partyje. Također postoje i trap party organizacije poput „Trinitya“ ili „KPP“ koje znaju organizirati partyje na *open air* lokacijama. Treba naglasiti i važnost „Drito bara“ koji možemo nazvati i svojevrsnim trap okupljalištem u Zagrebu. Naime, tijekom promatranja istraživač je ustanovio kako u „Drito bar“ većinom zalaze alternativniji treperi, a glazba koja se tamo može čuti je uglavnom trap. Istraživač je i tijekom svojih neformalnih odlazaka u „Drito bar“ često znao susretati trap izvođače, a neki od njih su tamo bili i zaposleni. Taj nalaz nam potvrđuje postojanje jedne zajednice okupljene oko trap glazbe koja se tamo nalazi, druži i upoznaje. Naime, ako osoba koja je ugledno i službeno odjevena slučajno završi u „Drito baru“, vrlo brzo će shvatiti kako je tamo „outsider“, odnosno da je zalutala negdje gdje ne pripada. No, taj osjećaj nepripadnosti ne dolazi iz smjera grupe koja je u „Dritu“ (što vrlo vjerojatno ne bi bio slučaj da zalutate u prostore nekih navijačkih skupina koje su same po sebi zatvorene supkulture), već je to jednostavno prirodna reakcija osobe kada se nađe u specifičnom kulturnom okruženju u kojem je manjina.

Ulazim u Drito bar i vidim na istom mjestu konobara koji je zapravo „trap“ izvođač, vidim ostale „trap“ izvođače sa scene koji piju piće i koji komuniciraju s ostalim ljudima u kafiću kao i njihove fanove. Njih prepoznajem po „merchu“ tih izvođača koji kraj njih sjede i piju piće. Atmosfera je pozitivna i opuštana, a u pozadini svira „trap“ glazba, pretežito od domaćih izvođača. Ne osjeti se velika distanca između „izvođača“ i drugih ljudi u kafiću, svi su tu nekako skupa, okupljeni oko istih interesa i vrijednosti. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 11. 4. 2024.)

Ovako su neki od aktera opisali iskustva u „Drito baru“:

„... Pa Drito je community... Svi se znaju, svi se vole. Meni je to bio neki „gateway to friends“ u Zagrebu jer nisam nikog znala u Zagrebu i odjednom uđem u „Drito“... dođem triput i imam 18 novih prijatelja. Ne znam... onda svi ti izlasci na koncerte di vidiš sve te ljude koje si upoznao...“ (Treperka X)

„... I ono sad najviše što bih mogao reći da trap utječe na mene, jesu ljudi i odnosi koje sam stekao u „Dritu“ i koji su u tom communityju... bilo to da oni rade muziku, bili to samo gosti, bilo to da su konobari, šta god što god bilo. Jednostavno, razvio sam nekakav krug ljudi oko sebe koji su u toj sceni. I zbog toga mogu reći da trap ima dosta veliki utjecaj na život.“ (Treper A)

9.5 Rituali

Kao i u *rave* kulturi, party je središnji ritual trepera. Istraživač je metodu promatranja sa sudjelovanjem provodio upravo na trap partyjima (s iznimkom „Drito bara“). Uočeno je kako na partyjima prevladava generacija Z¹², odnosno mlađa generacija, što je i logično s obzirom na to da je trap mlad glazbeni žanr. Kada govorimo o spolnoj zastupljenosti, ne možemo reći kako je uočeno da prevladava jedan spol više u odnosu na drugi. Najčešće su oba spola bila zastupljena podjednako. Kada je organizatoru bilo upućeno pitanje: „Koja je populacija najviše zastupljena na događajima koje on organizirao?“, on je odgovorio sljedeće:

„To su alternativni klinci koji konzumiraju glazbu jako. I njima je jako bitna glazba u njihovom životu. Oni su na Spotifyju, i na YouTube-u...Oni nisu „one hit wonderi“ i oni nije da dođu na bilo koji event i znaju jednu pjesmu i da ih ostalo ne zanima. Oni ne dolaze da „flexaju“, da uzmu bocu i da ih se vidi. Oni uživaju u tim koncertima... ti kad pogledaš tu publiku, ti vidiš da oni sve pjevaju. To je glazbena kultura.“ (Organizator)

U razgovorima s akterima, utvrđeno je kako ne postoje specifični rituali prije i poslije partyja. Ti "rituali" ovise o manjim društvima i njihovim preferencijama. Određene ekipe prije partyja preferiraju nalazak u stanu kod nekoga od prijatelja ili poznanika gdje se počinju konzumirati alkohol ili narkotici (ponajviše marihuana) te se slušaju pjesme koje očekuju da će čuti i na partyju. Kako je rekao jedan od trepera: „Stvara se hype.“ (Treper G). Treperica (M) mi je rekla da se u njenoj ekipi najčešće odlazi ili u „Drito bar“ na *warm up* ili u kafiće s povoljnijim cijenama, što je i razumno budući da se radi o studentskoj populaciji koja si rijetko može priuštiti skuplje izlaske. Također, odlazak na *after party* zna biti praksa, ali to ovisi o supjektivnim preferencijama i okolnostima. Treperica (M) rekla je da će se vrlo vjerojatno otići na *after party* ako netko od prijatelja ima prazan stan ili uvjete za to, no to nije svaki put pravilo.

: „...ako ćemo ići negdje na neki pre-game ide se u neke kafiće koji su jeftiniji. Mislim mi smo većinom su svi studenti i nemamo dovoljno novaca da bi sad došli u klub i kupili bocu svaki put, tako da ono tipa „Rakija bar“ ili „Spirit“.“ (Treperka M)

¹² Oni koji su rođeni sredinom 90-ih i kasnije

Vratimo se na sami trap party. DJ na početku, dok se plesni podij tek puni, gotovo uvijek počinje sa stranim trap i *rap* izvođačima, pretežito Amerikancima. U razgovoru s DJ-em istaknuto je da danas, za razliku od trap početaka, publika puno više preferira domaće izvođače. To potvrđuje da se trap scena u Hrvatskoj razvila i ojačala, budući da se domaće trap pjesme puštaju na vrhuncima večeri kada je publika najviše naelektrizirana i živa. Istraživač je primijetio da DJ strane pjesme više pušta kao *fillere*¹³, dok gotovu svaku domaću trap pjesmu publika dočeka s oduševljenjem.

Trenutno je 23:00 i prošlo je sat vremena od početka partyja i klub je već poprilično pun. Do sad nisam čuo niti jednu domaću trap pjesmu. DJ trenutno pušta isključivo strani strani trap. Oko 00:00, DJ je počeo ubacivati sve više domaćeg trapa te je atmosfera sve življa. Klub je već prepun. Primjećujem kako ekipa puno bolje reagira na domaći trap nego na strani. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 15. 3. 2024.)

Budući da smo u backstageu, ekipa je malo „skuliranija“ nego ovi na flooru. Ovdje se više komunicira (zbog glasnoće glazbe najčešće se šapuće na uši) i svako malo se pozdravlja s novim ljudima koji dođu u bek za stol. Pleše se suptilnije i često uočavam određene sugestije rukama. Oko 00:30 kreće pjesma „Mo Bamba“ te uočavam prvi mosh-pit...Krug se napravio u prvim redovima bliže stage-u gdje je ekipa najenergičnija. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 09. 3. 2024.)

„... Ja sam jako zavolio trap partyje upravo zbog toga što... to je moment koji se malo u zadnje vrijeme čini mi se izgubio, ali i dalje je prisutan... Ali šta su trap partyji po meni bili jako ono iskonski partyji, na kojima se ekipa fakat došla izdivljati i zabavit na tu muziku... oni nisu došli pozirati i biti viđeni... To je meni genijalno jer ti i kad krene taj kaos... ti od jedan, pola jedan kada krene špica, to je potpuni kaos. To je super atmosfera. Klinci žive tu muziku i fakat je vole.“ (DJ Indy)

„Jako veliku promjenu vidim u publici na partyjima u vremenu prije korone, to neko zlatno doba trap partyja tamo 2016., 2017., 2018., 2019. i sad nakon 2022. Klinci sada puno više vole domaći trap... strahovito puno, puno više... baš neusporedivo. Niti jedna strana stvar... em više nema tako velikih stranih mega hitova k'o što je prije bilo. Niti jedna strana stvar neće proći dobro kao neki Kukus, Šiht, 30zona, Grše... domaći trap prolazi puno bolje.“ (DJ Indy).

*„Mislim da je trap scena trenutno najjača u svom postojanju. Mislim da je oduvijek Zagreb imao dobru *hip hop* scenu, ali mislim da čak kad baš gledamo bilo koji period... mislim da ovoliko se nije napravilo za glazbu u vidu *hip hop-a* kod nas jako dugo, tako da mislim da je Zagreb dosta u dobroj poziciji trenutno.“ (Reper)*

¹³ Pjesme kojima DJ-evi pune glazbeni repertoar između najvećih hitova

Zanimljivo je istaknuti da je istraživač tijekom promatranja na trap partyju „Yem Takes Over Katran“ primijetio blizak odnos trap izvođača i publike. Izvođači često znaju biti na podiju za stolom i kada krene njihova pjesma, netko od organizatora im uruči mikrofon te počinju tu pjesmu izvoditi iz publike. Također, na partyjima postoje i oni akteri koji nisu toliko involvirani u pjevanje, plesanje i skakanje, nego više stoje za stolom negdje odostraga i promatraju što se događa. Njih možemo kategorizirati kao „outsidere“. Istraživač nije uočio niti jedan incident te atmosfera pozitivna i dinamična, pogotovo u dijelovima kluba bliže *stageu* ili DJ pultu. Jedan od trepera s kojim je rađen intervju sljedećim je riječima opisao trap party ili koncert: „Dosta mlada rulja, ludilo kao ludost te jako dobra atmosfera, većinom prijateljska.“ (Treper K). Akteri bliže bini ili DJ pultu su najviše angažirani, dok su oni straga malo rezerviraniji. Govor tijela i gestikulacije rukama također imaju veliku ulogu. Akteri često rukama pokazuju određene simbole i kao da rukama objašnjavaju tekstove pjesama. Treba istaknuti kako je to pokazivanje simbola često prisutno u hip hop kulturi, budući da su u Americi bande ili kriminalne grupe upravo gestikulacijama rukama pokazivale svoju pripadnost.

Oko 01-01:30 uočavam sve više trap izvođača na partyju. Više-manje svi oni su za istim stolom, bliže stageu.

Oko 01:45 DJ pušta pjesmu od jednog trap izvođača koji se nalazi za stolom, te je atmosfera eksplodirala.

Organizator partyja dovikuje ime tog izvođača te mu uručuje mikrofon. Izvođač iz publike kreće repati/pjevati svoju pjesmu. Stol su opkolili drugi ljudi koji pokušavaju snimiti taj trenutak. Uočavam kako je ekipa bliže stage-u, angažiranija i nabrijanija. Prilikom odlaska po piće, primjećujem i par stolova (koji se nalaze pozadi) za kojim stoje ljudi koji ili su došli slučajno ili su stranci. Oni promatraju što se događa i nisu previše involvirani u pjevanje i plesanje. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 15. 3. 2024.)

: „Dok se pjeva onda se ono jako pokazuje tekst... Tipa ako ide da netko broji lovu onda ćemo svi s rukama kao lova ovo ono. Ili ako je neki tekst s pištoljima onda se kao moraju pištolji pokazati s rukama. Doslovno pokazuješ s rukama tekst pjesma kako ide... da je netko gluha skužio bi o čem se radi.“ (Treperka M)

U većim prostorima česti su *mosh-pitovi*, dok se u manjim klubovima obično ne prakticiraju zbog stolova koji zauzimaju velik dio plesnog podija. Možemo reći kako je *mosh-pit* grupni kaotični ples u kojem se napravi veća grupa na plesnom podiju te se čeka trenutak kada svi oko tog kruga kreću unutra energično skakati i odgurivati se. Taj krug se najčešće stvara kada slijedi pjesma koju publika percipira „tvrđom“ ili „energičnijom“, a zatvaranje tog kruga počinje za vrijeme refrena tih pjesama. U „Domu sportova“, tijekom festivala „Drito iz Doma sportova“, koji je okupio najpopularnije trap izvođače u Hrvatskoj (i nekoliko iz Srbije i

Bosne i Hercegovine), *mosh-pitovi* su se događali poprilično često. Naime, oni nisu toliko agresivni i intenzivni kao oni u punk kulturi. Na tom festivalu također je prevladavala mlađa populacija, dok su stariji ili manje zainteresirani za gužvu i kaos, bili smješteni na tribinama.

Tijekom nastupa skoro svakog od izvođača događa se bar jedan mosh-pit... čak se nekad rade i moshevi na neke pjesme za koje nikad ne bi očekivao da su za mosh-pit, jer su nekako te pjesme mekše i laganije. Imam dojam da se u publici stalno mora oslobađati nekakva energija koja se nakuplja zbog dinamike i energije koju ta glazba donosi. Nekad te mosheve potakne izvođač na bini, kao što je Grše rekao u jednom trenutku prilikom svog nastupa: „Ajde da vidim rupu i s lijeve i s desne strane!“. Stage je bio oblikovan tako da stvara slovo X zato što je ovo deseti drito zagrebački „Drito“ festival. Iz tog razloga se rupa nije mogla stvoriti u sredini, kao što je to inače praksa. Primjećujem kako se moshevi nekad i spontano formiraju u publici. Moshevi nisu toliko agresivni i nisu toliko intenzivni, ali su poprilično učestali. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 19. 4. 2024.)

: „Nisu to više ti *moshevi* kakvi su bili...to je lagano guranje sad već postalo pa nije. Al kao, *mosh* je bitan dio trap partyja po meni... jer to je agresivna i energična glazba i treba tu energiju nekako izbacit.“ (Treperka M)

U razgovoru s reperom, on je istaknuo *show* i „animaciju publike“ kao ključne elemente trap koncerta ili festivala. To može potvrditi i istraživač, budući da je uočio kako se većina repera trudi što više involvirati publiku u svoj nastup. To se postiže čestom komunikacijom s publikom, „izazivanjem“ *mosh-pitova*, pjevanjem pjesama koje nisu trap već komercijalne domaće pjesme, kako bi cijela dvorana pjevala (najbolji primjer je kada je jedan od najaktualnijih trap izvođača prilikom svog nastupa prošle godine na festivalu „Drito iz boćarskog doma“ krenuo pjevati „Morsku vilu“ Daleke obale). Također, videozidovi (LED ekrani) i rasvjeta iznimno su važni faktori za postizanje *showa*.

Primjećujem veliki uloženi trud od strane organizatora i samih izvođača kako bi festival pružio što bolje „show“ iskustvo. Rasvjeta je na svjetskom nivou kao i led ekrani iza. Većina izvođača se trudi imati što veću interakciju s publikom kako energija ne bi padala. Često postavljaju nekakva pitanja u stilu: „Jesmo dobro večeras?“ te nakon pjesama često kreću pjevati svoje hit pjesme instrumentala (a cappella), kako bi publika još jednom otpjevala refren pjesme. Iniciraju se moshevi kao i sit-downovi. Kada je Kukus krenuo izvoditi svoju pjesmu „Real Slavs“, Hiljson Mandela, koji je jedan od članove te grupe, tražio je od publike da čučne te da u trenutku kada krene refren svi skoče. Publika je poslušno to napravila te je nakon refrena atmosfera eksplodirala. (Bilješka iz Istraživačkog dnevnika, 19. 4. 2024.)

: „Mi smo prije svega prvenstveno showmeni i to je nekakva osnovna razlika u odnosu na nekakve klasične old school MC-e i nas. Iako je i kod old school MC-a uloga uvijek bila animirati publiku, samo što je prije bilo dovoljno da kažeš: „Ajmo ruke u zrak, ekipa!“. Danas je situacija malo drugačija. Ljudi žele malo više,

žele veći show. Puno je mobitela u zraku, zna se da će se to gledati i samim time treba nekako podići tu ljestvicu. Fokus je na showu, showu i samo showu.“ (Reper)

9.6 *Mainstream ili underground*

Tijekom ovog istraživanja ustanovili smo kako je na pitanje „Je li trap glazba u Hrvatskoj *mainstream* ili *underground*?“ izuzetno teško odgovoriti. To je uzrokovano nizom razloga i faktora. Najveća problematika prilikom odgovora na ovo pitanje je subjektivnost. Naime, jako je subjektivno što je za nekoga *mainstream*, a što je *underground*. Organizator je prilikom intervjuja istaknuo kako je „*mainstream* ono što svatko zna, ne nužno konzumirajući to“ (Organizator). Međutim, u istraživanju smo primijetili da akteri govore o dvije dimenzije prilikom smještanja ovog glazbenog pravca u ovu dihotomiju.

Prva dimenzija obuhvaća široku lepezu sadržaja, koji najutjecajnije mediji u Hrvatskoj najviše prenose bilo u tekstualnom ili audiovizualnom obliku. Možemo reći kako su *mainstream* mediji u Hrvatskoj najčitanije novine ili medijski portali, najslušanije radio-stanice i najgledaniji televizijski programi. Prema toj dimenziji, akteri su tvrdili kako generalno ne možemo smatrati trap *mainstream* glazbom. Smatraju kako u zadnjih godinu dana postoje određeni pomaci u pogledu izlaska trap glazbe iz *undergrounda* u *mainstream*. Više nije toliko rijetko da se nekog trap izvođača čuje na hrvatskom radiju ili da ga se pozove u goste u nekoj televizijskoj emisiji poput „Kod nas doma“. Međutim, to nije toliko frekventno kako bismo mogli govoriti o trapu kao najslušanijoj glazbi i *mainstream* glazbi na tim medijima.

Kako bismo to potkrijepili, pogledali smo arhivske tablice na „HR Top 40“¹⁴ za razdoblje četvrtog i petog mjeseca. U dva mjeseca, jedino se Grše i Miach pojavljuju od trap izvođača, i to na nižim pozicijama. Također, treba napomenuti kako prema riječima naših sudionika, Miach spada i u pop žanr te nije isključivo trap izvođačica. Na tim se listama najviše

¹⁴ „**Top-lista HR Top 40** jedina je službena, točna i sveobuhvatna lista radijskog emitiranja domaće glazbe koja pokriva najveće nacionalne, regionalne te brojne lokalne postaje – njih preko 130.“<https://hdu.hr/toplista-hr/>

pojavljuju imena poput grupa Silente, Prljavo kazalište i Vatra te izvođača i izvođačica poput Tonyja Cetinskog, Damira Kedže i Vanne.

No ovdje postoji svojevrsni paradoks, budući da je Grše prvi hrvatski izvođač koji je zasjeo na prvo mjesto hrvatskog „Billboarda“ te su njegove pjesme učestalo na top mjestima. On nije jedini trap izvođač na toj listi. Na toj listi dominiraju trap, trap-*folk*¹⁵ i *folk* izvođači iz regije. Ovo možemo nazvati svojevrsnim „*mainstream* paradoksom ili disonancijom“. Sada se može postaviti pitanje čime je to prouzročeno. Naime, „Billboard“ analizira i skuplja podatke o slušanosti s raznih platformi na kojima se glazba sluša od *streaming* platformi poput Spotifyja, Deezer-a do YouTube-a i radijskih stanica, dok „HR Top 40“ prikuplja podatke samo o rotaciji pjesama na radiostanicama.

Mladi preferiraju konzumaciju glazbe upravo na navedenim *streaming* platformama. Već smo u radu istaknuli kako upravo mlade generacije slušaju trap te nije ni čudno zašto neki od trap izvođača imaju milijunske brojke na Spotifyju. Upravo su ti digitalni servisi za slušanje glazbe ključna odrednica druge dimenzije prilikom svrstavanja trap glazbe u *mainstream* ili *underground*. Neki od intervjuiranih aktera potvrdili su ovu tezu budući da su istaknuli kako je za mlađu generaciju trap *mainstream*.

21:45 je i „Europski trg“ je prepun mladih. Trenutno nastupa Kukus, dok se iza njih vrte promotivne reklame „Europske komisije.“ Ja se nalazim unutar zone gdje su izvođači i primjećujem starije prolaznike koji odaju dojam potpune zbunjenosti. Mogu reći kako sam i ja malo zbunjen. Čudno mi je vidjeti trap izvođače da na „Europskom trgu“ na događaju kojeg je organizirala nekakva „Europska komisija“. Par minuta kasnije, srećem poznanika koji mi kaže kako je on zapravo jedan od organizatora svega ovoga i koji mi kaže da se danas obilježava „Europski dan“. Sve mi se nekako posloži. Naime, tog poznanika često sam znao viđati i u Drito baru i na nekim drugim trap koncertima. Ima 30-ak godina (možda malo više) i očito voli takvu glazbu i upućen je što mladi najviše slušaju. Međutim, meni se cijelo vrijeme i dalje vrti jedno pitanje: Je li trap glazba sada postala mainstream?, budući da svjedočim tome kako se u sred Zagreba, povodom nekakve Europske kampanje i obilježavanja „Dana Europe“, organiziraju trap koncerti Buntaija i Kukusa. (Bilješka iz

Istraživačkog dnevnika, 09. 5. 2024.)

Prilikom provođenja intervjua, jednog od trepera pitao sam koji su po njemu razlozi tolike popularizacije trap glazbe među mladima, on je odgovorio:

¹⁵ Podgrana trap glazbe koja je nastala fuzijom trap i *folk* odnosno narodnih elemenata. Najviše trap-*folk* izvođača dolazi iz Srbije i BiH.

„Pa mislim da je u širem pogledu možda razlog taj što dok neka mlađa osoba pogleda sve to kako je to sve divno, krasno para, alkohol, žene, auti skupi... normalno da ih ponese pomisao da bi mogli oni voditi taj život.“ (Treper G).

Na tu temu, Treperka M istaknula je kako se mladi jednostavno više poistovjećuju s temama koje se mogu čuti u trapu, a to su teme poput hedonizma, zabave, seksualnih odnosa itd. Prema njoj, mladima je dosadno slušati isprazne i idilične pjesme koje su sama sebi svrha. Oni žele čuti nešto što oni mogu vidjeti i čuti ili bi bar htjeli vidjeti i čuti u svom svakodnevnom životu.

Zašto hrvatske radiostanice ne preferiraju trap glazbu pitanje je za neki drugi rad i dublju analizu. Sigurno da postoji određeni generacijski jaz između starije populacije koja ne shvaća takvu glazbu, pa čak o njoj govore i s gađenjem, i mladih koji je preferiraju. Također, tekstovi trap pjesama često znaju biti „neukusni“ i puni psovki pa to također može biti jedan od razloga zašto nije prisutnija u hrvatskim radio eterima.

Ono što u ovom poglavlju još treba istaknuti su *indie labeli* i kolektivi, koji se često vezuju uz *underground* i „do it yourself“ koncept. *Indie labeli* prema riječima organizatora su: „manje izdavačke kuće iza kojih ne stoji velika korporacija kao što je to na primjer „Croatia Records“ ili „Aquarius Records““(Organizator). Trap scena u Hrvatskoj, pa tako i Zagrebu, prepuna je *indie labela* i kolektiva. Kolektivi su bitna karakteristika općenito u hip hop kulturi, te se ti kolektivi najčešće teritorijalno ili kvartovski formiraju. Tako imamo „Blockstar“ kolektiv iz Splita, „Retfatlantu“ iz Osijeka, dok u Zagrebu zbog njegove veličine imamo više kolektiva. Kao primjer možemo navesti „Metropolu“. Također, nije rijetkost da se formiraju i na temelju sličnih ukusa u glazbi, odnosno u ovom slučaju u trapu. Velik broj *indie labela* uzrokovan je mogućnošću mladih da ostvare glazbeni uspjeh ili karijeru bez velike profesionalne pomoći velikih izdavačkih kuća. Sve je dostupno na internetu i bez prevelikih troškova, a od spavaće sobe moguće je napraviti studio za snimanje i produkciju. Na YouTube-u mogu naučiti osnove svega, a za promociju su im dovoljne društvene mreže poput Instagrama. Njihov uspjeh ponajviše ovisi o vlastitom talentu, kreativnosti i snalažljivosti. To su karakteristike „do it yourself“ koncepta kojeg vezujemo za postsupkulturalizam.

Zaključno možemo reći kako se trap glazba trenutno nalazi negdje između, u središtu Vennova dijagrama. Neke trap pjesme znaju iskočiti i ući u *mainstream*, dok neke ostaju u *undergroundu*. Teško je jedan glazbeni pravac (osim pop glazbe) isključivo definirati kao *mainstream* ili *underground*. I u drugim glazbenim žanrovima poput *rock 'n' roll*-a postoje grupe i pjesme koje su ušle u domenu komercijalnog, dok je veliki dio bendova i njihovih pjesama ostao nepoznat. Slično je i u trapu.

Ovo su neki od odgovora koje sam dobio od aktera kada im je bilo postavljeno pitanje „Je li trap glazba u Hrvatskoj *mainstream* ili *underground*?“:

„Kad sam ja krenuo slušati. Na početku bih rekao da je trap bio *underground*. Sad bih rekao da više teži *mainstreamu*, tj. da znači, rekao bi da je po pregledima na YouTube-u dok gledam pjesme i po količini ljudi koji ga slušaju bih rekao da malo ipak više ide u *mainstream* nego prije. I dalje postoji dio ljudi koji to i dalje neće nikad prihvatiti. To je muzika mlade generacije. Stariji ljudi to jednostavno neće ni shvatiti nikad. Pa je možda i to malo problem kao uvjet da neki žanr postane *mainstream*.“ (Treper G)

„A svakako je *mainstream* sad u zadnje vrijeme. Mislim, kad čujem na Extra FM-u, onda znaš da je postalo *mainstream*. Ne znam i to mi je čak malo žao, mislim to je sad malo sebično da ja kažem, al nešto moje što sam volila... I sad svi to vole, pa nije toliko uzbudljivo. A to je moj problem... mislim drago mi je da postaje *mainstream* da se ljudi probijaju.“ (Treperka X)

„Mislim da apsolutno ima i jednog i drugog i mislim da u svim žanrovima ima i jednog i drugog. Apsolutno postoji i velika *underground* scena što se tiče trapa. Ali naravno...ima i *mainstream*...Mislim, Grše je bio prvi na Billboardu onom bogzna koliko i bilo bi glupo reći da je to sad neki *underground* kad očito nije... Tako da rekao bih, s jedne strane, da eventualno među mlađim ljudima možemo govoriti o *mainstreamu*. Mislim da će se jako teško naći osoba koja je ispod 25 godina koja ne zna za Gršu, ali će se vrlo jednostavno naći osoba koja je iznad 60 koja ne zna za Gršu, a bome i iznad 40.“ (Treper A)

„Teško je reći... Zato što naizgled ima puno tih stvari koje trap stavljaju u poziciju da on mora bit vječno *underground*. Gledajući trap baš i ne možemo reći na prvu da je *mainstream*. A opet, gledajući realne brojke i realan odaziv na trap *evente*, realnu slušanost tih izvođača kod nas, pa i nekakve prve koncerte, novijih trap izvođača i izvođačica kod nas... možemo zapravo reći da jest *mainstream* jer ono što se nama servira kao *mainstream*, ne da nije ni blizu tih brojeva, nego praktički ne postoji i to je *underground*...“

Mislim da je to čak i prvi put da je alternativa toliko jaka, a ona nije alternativa samim time što je toliko jaka. I onda je sve nekako dosta bizarno.“ (Reper)

„Zanimljiv je trap u tom pogledu... mislim da se to nije prije dešavalo... Da, da... recimo kad povučesh paralelu recimo s *hip hop*-om prije dvadeset godina, jedini koji je napunio „Dom sportova“ je bio „Edo Maajka“, jedan jedini put. Nitko od tih starijih nije nikad napravio taj komercijalni iskorak koji su danas tek

klinci napravili u pogledu broja karata koje prodaju i koliko nastupa godišnje odrađuju samo u Hrvatskoj.“

(DJ Indy)

9.7 Bunt u trapu

Kada govorimo o buntu u trapu u Zagrebu, ne možemo govoriti kao o nekakvom političkom otporu koji smo mogli povezivati za neke supkulture poput punkera ili kontrakultura poput *hippija*. U intervjuima, akteri su najviše taj bunt prepisivali određenom otporu prema roditeljskoj kulturi. Mnogi novi glazbeni pravci, kao što su rock ili punk, kroz povijest su doživljavali nerazumijevanje i neprihvatanje starijih generacija.

: „Uvijek je to nekakav bunt prisutan. Mislim... 99% roditelja će reći da je to smeće, da je to trovanje djece najgorom glazbom, isto kao što su to govorili za punk prije 40-50 godina. Tako to govore i za trap danas.“ (DJ Indy)

U kontekstu trap glazbe, može se reći kako je on često bio osporavan i unutar hip hop kulture. Nerijetko se može čuti kako neki stariji reperi, koji su bili aktualni 90-ih i 2000-ih, ali i oni mlađi ljubitelji „old schoola“, negativno govore o trapu, smatrajući da to nije *rap* glazba. Najveće kritike bile su usmjerene prema tekstovima koji, prema njima, nemaju veze sa stvarnim životom trap izvođača, korištenju *auto-tunea* i *playback* nastupima. Tu možemo reći kako postoji određeni animozitet i konflikt između starijeg i novog vala hip hop glazbe. Taj animozitet unutar šire kulture hip hop-a ne možemo generalizirati i smatrati pravilom te ta netrpeljivost više dolazi iz smjera ljubitelja klasičnog rapa prema trapu, dok veliki dio trepera i trap izvođača ne obraća previše pažnju na te kritike. Tako da možemo reći kako postoji određeni moment konflikta između trepera i roditeljske kulture koja tu glazbu uglavnom ne shvaća, te trepera i ljubitelja klasičnijih oblika rap glazbe.

: „...To se sićam onog repera da ga sad ne imenujem... Kaže on: „To je brate, ova, nova glazba... Ovi, kako se zovu „Kiša metaka“ i ovi naši dečki iz Zagreba High5... Kako to moš uopće reć da to ima veze s hip hop kad se tu pleše, to nema nikakve veze, tu nikakvog repa nema“. Uvijek kad je nešto moderno, to stvara određenu dozu animoziteta kod starije generacije. Svi stari govore da to nema nikakve veze s hip hop-om, apsolutno nikakve i ne žele to priznati. Ono na njih „dirty south“ kao pojam ništa ne znači, kužiš.“

(Organizator)

Također, ono što se još znalo isticati prilikom razgovora s trap akterima je „konformistički bunt“ prema nametnutim materijalističkim vrijednostima današnjeg vremena. Ovdje možemo vidjeti da se radi o oksimoronu, jer s jedne strane imamo prihvaćanje nametnutih materijalističkih vrijednosti u društvu, dok s druge strane te vrijednosti mnogima nisu dostupne i moguće. Taj bunt može se očitovati u hiperbolizaciji materijalističkih vrijednosti u tekstovima. Reper je to opisao na sljedeći način:

„... U jednom trenutku, naravno i logično javlja se i bunt. Jer sada, ako ti želiš neki auto ili sviđa ti se auto kojeg vidiš na Instagramu, a on košta milijun i pol eura...Kako ćeš ti doć do njega? Znači, to je bunt, već sam po sebi jer ti znaš da ti sa svojom plaćom koja je 500 eura 600 eura, soma eura... Ma da je tri soma eura, ne možeš doć do tog auta. I onda, naravno, lakše ti je u toj pjesmi reć da ćeš ga kupit jedan dan. I onda kad se to dogodi i slaviš i ti možda svi tvoji slušatelji koji su tebe ćuli kad si rekao da ćeš to kupit. Tako da... Sigurno je neki bunt protiv nekog sistema koji cijelo vrijeme servira te luksuzne objekte i luksuzne predmete, aj neki naćin ĳivota kao nešto normalno, a ipak moramo biti svjesni toga da za 90% posto ljudi to ipak nije normalno i nedostižno je.“ (Reper)

U trap tekstovima ćesto se spominju netipićni naćini dolaska do bogatstva, koji nerijetko obuhvaćaju i ilegalne radnje. Trap izvođaći nisu se obogatili ili bar materijalno osigurali na klasićne i tipićne naćine koje društvo proklamira, poput obrazovanja (što ne iskljućuje ćinjenicu da mnogi trap izvođaći u Zagrebu imaju visoko obrazovanje) te zapošljavanjem u nekoj dobrostojećoj privatnoj firmi ili druĳavnoj sluĳbi. Trap izvođaći ćesto spominju *hustle* i rad 24-7 te borbu na ulici, na kojoj treba biti sposoban i snalaĳljiv kako bi se uspĳelo, ili teĳim rijećima, preĳivjelo. Oslanjajući se na Mertona (1938), ovo dostizanje tih proklamiranih društvenih vrijednosti putem jednog novog i nedovoljno ustaljenog glazbenog pravca u stanju anomalije, moĳemo nazvati „inovacijom“. Tijekom intervjua s jednim treperom, on je *hustle* opisao kao:

„ĳar za uspĳehom jer znaš da moĳeš bolje od ovoga i napraviti ćeš sve da uspĳeš.“ (Treper G)

Mladi, slušajući takve pjesme o bajnom ĳivotu trap izvođaća, pronalaze odrećeni tip utjehe da i oni mogu ĳivjeti tako. Dok slušaju te tekstove o raskošnom ĳivotu, oni se bar tih par

minuta osjećaju kao ti trap izvođači koji slave uspjeh i žive hedonistički. Kako je reper rekao u intervjuu:

„Trap nudi taj nekakav most između hladne realnosti i snova.“ (Reper)

10. RASPRAVA

U ovom poglavlju povezat ćemo teorijski dio s rezultatima ovog istraživanja. Treba naglasiti kako ćemo se zbog obujma teorijskog dijela i našeg istraživačkog pitanja, najviše fokusirati na povezivanje rezultata s postsupkulturnim teorijskim konceptima, no neće biti zanemaren i supkulturni pristup. U ovom istraživanju koristili smo insajdersku etnografiju te smo proveli metode polustrukturiranog intervjua i promatranja sa sudjelovanjem. Ovim pristupom najbolje smo mogli istražiti fenomen trap glazbe i trepera u Zagrebu dubinski iznutra te čuti mišljenja i stavove aktera koji su involvirani u trap sceni, od trepera koji samo slušaju tu glazbu i pohađaju događaje koji su usko vezani za trap, do trap izvođača, DJ-a i organizatora koji su direktni stvaraoci i promotori takve glazbe. Metoda promatranja omogućila nam je da istražimo i utvrdimo vizualni identitet trepera kao i određene tipove ponašanja na središnjem njihovom ritualu koji je sami trap party.

Veliku ulogu kod prepoznavanja trepera igra činjenica da je trap izvedenica hip hop kulture. Dakle, ako vidimo osobu u *baggy* odjeći i sa šiltericom na glavi, postoji velika šansa da se radi o osobi koja sluša trap. S druge strane, taj stil nije toliko organiziran i jasan kao što je to primjer kod nekih klasičnih supkultura poput punkera. Punkere ćemo na ulici uvijek moći prepoznati s velikom sigurnošću, jer je njihov stil određen, organiziran i jasan. Kod trepera ćemo vrlo često ostati samo na pretpostavci, osim ako ih ne vidimo na trap događajima, Naime, rezultati ovog istraživanja sugeriraju nam postojanje dva tipa trepera u Zagrebu. Prvi su „alternativniji“ treperi, koji su okupljeni oko domaće scene, često posjećuju „Drito bar“ i „Drito“ festivale te koncerte u „Tvornici kulture“. Njihov stil odijevanja kombinira rock/punk i hip hop/trap elemente, dok je drugi tip trepera orijentiran prema komercijalnijem američko-europskom trapu, te se njihov stil puno više temelji na *brendiranoj* i markiranoj odjeći i obući. Navedena dva tipa nisu isključiva, te ih ovdje više opisujemo idealtipski. Oba tipa trepera imaju dosta zajedničkih karakteristika, a to je obuća i odjeća koja je „in“ u hip hop kulturi. Oba tipa često koriste razne modne dodatke u svom *stajlingu*. Najizraženiji

primjeri su korištenje naočala i nakita. Izražajno isticanje nakita kod trepera mogli bismo tumačiti kroz koncept „bricolagea“. Levi-Straussov koncept „bricolagea“ označava premještanje predmeta iz jednog konteksta u drugi, stvarajući tako novi diskurs i značenje tog predmeta. Mogli bismo reći kako izražajan nakit simbolizira materijalnu moć i status, a istraživanje je pokazalo kako je isticanje materijalističkih vrijednosti u trap glazbi konstanta. U pjesmi „On My Neck“ od zagrebačkih trap izvođača „Dina Blunta“ i „Hiljsona Mandele“, prvi stih u refrenu glasi: „*Na vratu nešto sjaji – on my neck*“. U tom stihu jasno se ističe važnost i prisutnost nakita u trap kulturi. Nakit kojeg treperi nose, ne mora biti visoke novčane vrijednosti. Oni ga nose zato što je to prisutan stilski i modni element u hip hop kulturi, a pogotovo u trap glazbi.

Razdvajanje ova dva tipa trepera u Zagrebu, ključno je kako bismo dalje raspravili primjenu teorijskih koncepata, budući da te koncepte ne možemo generalizirati na sve trepere u Zagrebu. Kada govorimo o dubini uronjenosti trepera, ne možemo tvrditi kako su svi treperi, jednako involvirani, motivirani i konzistentni. Generalno govoreći, istraživanje je pokazalo kako su „alternativniji“ treperi puno više uronjeni u trap kulturu u Zagrebu, nego ovi drugi. Najveći razlog tome je postojanje svojevrsnog *communityja* oko *branda* „Drito“ i *indie labela* „Yem“. Oni odlaze na većinu događaja, koncerata ili partyja koji imaju veze s „Drito“ *brandom*. Njihovo „središte“ ili mjesto okupljanja je „Drito bar“ gdje svakodnevno odlaze na piće i druže se. Kada govorimo o inicijaciji, većina trepera s kojima smo razgovarali, istaknuli su kako su trap glazbu otkrili na prijedlog prijatelja, tako ne možemo govoriti o nekakvim posebnim inicijacijama među treperima. Valja opet napomenuti kako je „Drito bar“ za neke bio prekretnica, pogotovo kod „alternativnijih“ trepera, jer su tamo upoznali ljude s kojima su se sprijateljili i s kojima dijele slične interese i vrijednosti. Kod drugog tipa trepera nismo uočili postojanje tako jakog *communityja*, što ne znači da neki od njih nisu dublje uronjeni u trap glazbu. Važno je napomenuti trap scena ili kultura u Zagrebu nije isključiva ili ekskluzivna. Oba tipa možemo uočiti na bilo kojem trap događaju ili partyju pa i u „Drito baru“. Razlika će biti samo u dinamici i koji će tip prevladavati. Na koncertu „Kukusa“, vjerojatno će biti više trepera prvog tipa, dok će na Gršinom nastupu više prevladavati treperi drugog tipa s obzirom na to da je njegova glazba manje alternativna i više europski orijentirana.

Teritorijalnost kod trepera ne dolazi toliko do izražaja, bar na onaj način kakav zagovaraju supkulturalisti. Pod tim se misli da nisu prisutni samo u određenim dijelovima grada ili da „brane“ jedan dio grada ili kvarta, kao što to može biti slučaj kod navijača ili *skinsa*. Prema supkulturalistima, teritorijalnost je jedna od ključnih karakteristika supkultura budući da fizički prostor ima krucijalnu ulogu u oblikovanju identiteta zajednica. Prema njima, prostor određuje granice i postavlja temelje njihovog identifikacijskom izražaja. Dakako, treba biti oprezan pri odbacivanju važnosti fizičkog prostora kod trepera. Već smo istaknuli važnost „Drito bara“ kod prvog tipa trepera. Tamo su nastala mnoga prijateljstva koja su se razvila na temelju sličnih vrijednosti i valoriziranja trap glazbe. S obzirom na to, može se reći kako je za jedan dio trepera u Zagrebu, fizički prostor važna odrednica njihovog života i identiteta. Valja još napomenuti kako je teritorijalnost (u kontekstu isticanja kraja, grada ili kvarta odakle izvođač dolazi), prisutan i važan element u trap pjesmama, no znajući da trap povlači korijene iz hip hop kulture to i nije neka velika novost. Međutim, trap je uglavnom klupska glazba, te generalno možemo reći kako se kod oba tipa trepera, teritorijalnost najviše ogleda u klubovima ili festivalima. Thornton (1996) naglašava važnost fizičkog prostora u kreiranju atmosfere na događajima, gdje glazba, svjetlosni efekti i dekoracija stvaraju doživljaj i iskustvo. Klubovi, prema Thornton, funkcioniraju kao simbolički i fizički centri zajednica koje se okupljaju oko specifičnih kulturnih sadržaja. U kontekstu ovog istraživanja, taj kulturni sadržaj je trap. Virtualni svijet u postmoderni, počinje sve više imati na važnosti. Mnoge prakse koje su se prije odvijale u fizičkom prostoru, sada se odvijaju *online*. Mladi danas više ne moraju lutati po gradu kako bi našli glazbeni *shop* u kojemu mogu kupiti kasetu ili CD omiljenog autora. Danas se trap, kao i većina drugih sadržaja, komunicira, promovira, gleda i sluša na internetu.

U ovom istraživanju nismo uočili specifična klasna obilježja koja možemo vezati za trap u Zagrebu. Također valja istaknuti kako trap uključuje žene, ali ne možemo reći kako nema dominantnih maskulinističkih stilova ponašanja. Ti maskulinistički stilovi ponašanja uočavaju se u trap tekstovima u kojima se često provlači kriminal, narkotici i oružje, kao i seksualizacija¹⁶ žena. Također treba istaknuti kako u zagrebačkom trapu dominiraju muški izvođači, dok ženske možemo nabrojati na prste jedne ruke. Kada kažemo da uključuje žene,

¹⁶ Prikazivanje žena s izraženim seksualnim kontekstom

mislimo na to da na trap događajima, omjer muškaraca i žena najčešće bude podjednak. Bitno distinktivna razlika između supkulturalista i postsupkulturalista jest njihov pogled na koncept otpora ili bunta. Supkulturalisti smatraju kako mladi pristupaju supkulturama kako bi na simbolički način razriješili neriješene odnose s roditeljskom kulturom ili kako bi iskazali svoje nezadovoljstvo ekonomskom situacijom u kojoj se nalaze, koja je najčešće nasljeđe radničke klase. Istraživanje je pokazalo kako treperi u Zagrebu ne traže simbolički odgovor na materijalne nejednakosti. Treperi su usmjereni na party i na hedonizam, a ne na promjenu društvene ili klasne situacije. Hedonizam i apolitičnost, obilježja su postsupkulturalističkih pristupa promatranja mladih i njihovih praksi, te je ovaj nalaz sigurno ide u prilog zašto bi trepere u Zagrebu imalo smisla analizirati u okviru postsupkulturnih koncepata i praksi. Međutim, neki su akteri u intervjuima ipak istaknuli postojanje određenog tipa bunta, koji se najviše odnosi na bunt prema roditeljskoj kulturi. U rezultatima smo istaknuli svojevrсни kontradiktorni fenomen „konformističkog bunta“ protiv nametnutih materijalističkih vrijednosti suvremenog društva. S jedne strane, mnogi trap izvođači prihvaćaju te vrijednosti i uključuju ih u svoje pjesme, dok s druge strane mnogi od tih izvođača, kao i oni koji ih slušaju, zapravo nemaju pristup takvom životnom stilu. Taj bunt manifestira se kroz pretjerano naglašavanje materijalističkih vrijednosti u njihovim tekstovima, stvarajući iluziju raskoši i bogatstva. Mladi, slušajući te pjesme, pronalaze određenu utjehu i nadu da i oni mogu jednog dana tako živjeti. Dok uživaju u glazbi o raskošnom životu trap izvođača, barem na nekoliko minuta, osjećaju se dijelom tog uspješnog i hedonističkog svijeta.

Koncepte *mainstreama* i *undergrounda* najviše je problematizirala autorica Sarah Thornton (1996). *Mainstream* obuhvaća popularne i komercijalno uspješne sadržaje dostupne širokoj publici putem masovnih medija, dok *underground* predstavlja alternativnu umjetnost, koja je autentična i eksperimentalna. Ona nije prisutna ili je u malim količinama prisutna u komercijalnim medijima te se povezuje s manjim, specifičnijim publikama. Odnos između *mainstreama* i *undergrounda* dinamičan je i supjektivan te se neprestano mijenja. Ono što je jučer bilo alternativno i *underground*, već sutra može biti komercijalno. Akteri su, prilikom provedbe intervjua istaknuli kako je trap u dosta specifičnoj situaciji kada je riječ o određivanju trapa u neku od ovih dihotomija. Reper je tijekom intervjua izjavio rečenicu koja najbolje opisuje problem trap glazbe u ovom kontekstu, a ona glasi: „*Alternativa je postala toliko jaka, a samim tim što je toliko jaka, ona više nije alternativa.*“ (Reper). Često procjena

onoga što je *mainstream*, a što *underground* ovisi i o supjektivnoj percepciji aktera. U ovom istraživanju, nalazi su pokazali kako je trap komercijalna glazba kod mlađih generacija. Međutim, ako razmatramo širi društveni kontekst, ne možemo govoriti o trapu kao o *mainstream* glazbi. S jedne strane, trap pjesme imaju milijunske brojke na Spotifyju i YouTube-u te trap izvođači rasprodavaju dvorane i klubove, a s druge strane nisu toliko prisutni u komercijalnim medijima i ne prati se baš svaki njihov korak, za razliku od nekih drugih *celebrityja* u Hrvatskoj. Tek nakon što je Gršina pjesma „Mamma Mia“ 2013. godine oborila rekorde slušanosti te bila prva hrvatska pjesma na hrvatskom „Billboardu“¹⁷ koja je zauzela prvo mjesto i to je mjesto držala tjednima, mediji su počeli pokazivati veći interes za trap glazbu. No to i dalje nije dovoljno kako bi smo trap smatrali *mainstreamom* u Hrvatskoj.

Ono što ide u prilog argumentaciji teze da je trap *underground*, jest velika količina *indie labela* i kolektiva na sceni. To je još jedna zajednička karakteristika koju dijele *rave* kultura i trap. *Indie labeli* su manje nezavisne izdavačke kuće koje najčešće vezujemo uz alternativnije glazbene pravce. Budući da je trap u počecima u Hrvatskoj i Zagrebu, zasigurno bio u domeni *undergrounda*, izvođači su osnivali kolektive i *indie labele* kako bi plasirali muziku u javnost. *Indie labeli* omogućeni su nizom postmodernih faktora, među kojima krucijalnu ulogu igraju razvoj tehnologije te dostupnost interneta i sadržaja. Izvođačima više nisu potrebni veliki studijski prostori i velike korporacijske kuće kako bi pokrenuli karijere. Oni od spavaće sobe grade glazbene studije, gdje bez pomoći profesionalaca samostalno uče stvarati glazbu koju potom promoviraju putem društvenih mreža. Ovo postsupkulturalisti nazivaju „do it yourself“ konceptom.

Istraživanje o trap kulturi u Zagrebu pokazalo je kako možemo primijeniti postsupkulturne koncepte poput „novoplemena“, životnog stila i scene. Maffasolijevo (1996) novopleme predstavlja zajednicu temeljenu na snažnim emotivnim vezama koje oblikuju životne stilove i vrijednosti njenih članova. Karakteristike ovog tipa zajednice odražavaju postmodernu fragmentaciju i pluralnost identiteta te fluidnost stila. Povezivanje unutar „novoplemena“ dobrovoljno je i prolazno, a tradicionalni identifikatori poput klase, etničke pripadnosti i spola manje su važni u odnosu na zajedničke vrijednosti, način života i aktivnosti.

¹⁷ Zanimljivo je istaknuti kako su tada (a i danas nije puno drugačija situacija), većinu pozicija na hrvatskom „Billboardu“, zauzimali Srbijski *folk* i trap-*folk* izvođači.

Istraživanje je pokazalo da te tradicionalne karakteristike nemaju značajnu ulogu među treperima u Zagrebu. Trap kultura u Zagrebu otvorena je i dostupna za sve one koji tu glazbu vole i žele biti dio toga. Istraživač je primijetio snažne emocionalne veze među određenim članovima (pogotovo kod prvog tipa trepera) te učestalu fluktuaciju aktera, što potvrđuje otvorenost i neekskluzivnost trap kulture. Također, mnogi akteri s trap scene sudjeluju i u drugim glazbenim scenama, što dodatno potvrđuje pluralnost identiteta unutar „novoplemena“ .

Stephen Miles (2000) definira „životni stil“ kao kompleksan skup kulturnih praksi, obrazaca ponašanja, vrijednosti i preferencija koje oblikuju način života mladih. On naglašava da životni stilovi reflektiraju dublje identitetske, socijalne i kulturne dimenzije, te se mijenjaju i prilagođavaju društvenim, tehnološkim i ekonomskim promjenama. Miles također primjećuje da globalni utjecaji putem medija, tehnologije i kulture homogeniziraju određene aspekte mladenačkih životnih stilova. Koncept životnog stila naglašava aktivnu ulogu mladih kao potrošača, čiji izbor proizvoda i potrošačkih obrazaca reflektira njihov identitet, omogućujući im veću slobodu i kreativnost neovisno o klasnom porijeklu. Identitet se gradi individualno, pri čemu mladi slobodno biraju i mijenjaju identitete kroz potrošnju te se mladi „igraju“ sa stilom iz dana u dan. Trap izvođači u svojim tekstovima često ističu određeni način života kojeg karakterizira karijerni uspjeh, hedonizam i naglašene materijalističke vrijednosti. Treba istaknuti kako se trap razvio u postmodernom društvu u kojoj su ove vrijednosti opće prihvaćene te ljudi često promatraju kao karijerni projekti. Tome svjedoče česte izjave poput „radim na sebi“ ili „ulažem u sebe“. U trap kulturi u Zagrebu, stil nije unificiran i jasno određen. On je fluidan i nije ograničen. Već smo više puta istaknuli ne pretjeranu relevantnost tradicionalnog koncepta klase u trapu u Zagrebu. Najbolji primjer za to je što jedan akter na trap party može doći u skupim i markiranim komadima odjeće (npr. „Balenciaga“) i zlatnim izražajnim lančićem, dok drugi akter može doći u polovnom ili rijetkom NBA dresu „LA Lakersa“, s dobro iskombiniranim, ali ne nužno skupim modnim dodacima poput šilterice ili marame. Vrlo vjerojatno će se obojici na tom partyju uputiti izraz „dripaš“ ili „fleksaš“ večeras. U trap kulturi u Zagrebu, koliko god se proklamiraju materijalne vrijednosti, nije uvjet da na party dođeš što skuplje odjeven. Ponekad se to zna smatrati i nepoželjnim, pogotovo ako se radi o „pozerima“ koji su na tom mjestu samo zato što je to sad popularno. Dovoljno je da stil bar malo odudara i da njegov *outfit* za tu večer

bude dobro iskombiniran. Ovo je dobar primjer onog što Fiske (1989) naziva „potrošačkom kreativnošću“. Koncept „životnog stila“ naglašava i važnost razvoja tehnologije, medija i globalizacije. Trap glazba najviše se konzumira, komunicira i promovira putem interneta. Naime, mladi danas preferiraju streaming platforme poput Spotifyja ili Deezer za slušanje glazbe, dok se novi trap izvođači promoviraju preko društvenih mreža kao što je Instagram. Razvoj društvenih mreža i *streaming* platformi zasigurno je omogućio brži razvoj trapa na globalnom tržištu. Ovom argumentacijom zasigurno možemo govoriti o trapu kao o životnom stilu.

Tijekom provođenja intervjua s akterima, mnogi od njih o trapu u Zagrebu govorili su u kontekstu scene. Will Straw (1991) opisuje „scenu“ kao socijalni prostor u kojem se isprepliću globalno i lokalno. U tom socijalnom prostoru, ljudi sličnih kulturnih interesa i zajedničkih vrijednosti, posebice u glazbi, međusobno djeluju i stvaraju emocionalne veze. „Scene“ su fleksibilne i fluidne te se pojavljuju u različitim oblicima i strukturama. One se razvijaju kroz lokalni kontekst i međusobne interakcije uključenih aktera, od publike do izvođača. Možemo reći kako „scene“ spajaju raznolike glazbene prakse u jedinstven kulturni prostor. U radu je već istaknuto kako je trap glazbeni pravac koji se razvio iz hip hop kulture na jugu Amerike početkom 2000-ih godina, a na vrhunac popularnosti došao je sredinom 2010-ih. U Zagrebu se trap scena počela razvijati početkom 2010-ih godina. U počecima je trap u Hrvatskoj bio pod velikim utjecajem stranih trap scena što je u intervjuu potvrdio i reper, ističući utjecaj američkog i francuskog trapa na trap scenu u Zagrebu. Već se tu može vidjeti isprepletenost scena i recipročnost odnosa lokalnog i globalnog. Vremenom, svaka lokalna scena u svoj trap zvuk počinje dodavati lokalni kontekst i karakteristike tog lokaliteta. Reper je u intervjuu izjavio kako svaki glazbeni žanr mora uvesti određene preinake kako bi uspio komercijalno u domaćem kontekstu. Kao primjere navest ćemo usporedbu između hrvatskog i srpskog trapa. Trap u Hrvatskoj, zadnjih je par godina, počeo sve češće imati *crossover* između *dance* glazbe i trap zvuka. Gršina „Mamma Mia“, najslušanija hip hop pjesma u povijesti Hrvatske, ima *dance*, odnosno *house* instrumental preko kojeg Grše repa:

„Mamma mia, sve sad imam, što sam 'tia,

život prija, Sunce, more, led, Sangría

Žandarija trese, traži 'di san skrija,

Grše lija, krijen sve ka' noge zmija“.

Ovdje možemo uočiti nekoliko tipičnih i učestalih trap momenata: životni uspjeh, hedonizam i kriminal. Također se može uočiti i korištenje talijanskog izraza „mamma mia“ što je dobar prikaz ubacivanja lokalnog konteksta u trap budući da je Grše izvođač iz Dalmacije, koja je prepuna talijanizama zbog povijesnih razloga. Zašto fuzija *dance* glazbe i trapa dobro prolazi u Hrvatskoj? Razloge toga možemo pronaći u velikoj popularnosti *dance* glazbe u Hrvatskoj¹⁸ 90-ih i 2000-ih godina, a i danas nije rijetkost da ju čujemo na tulumima i proslavama. S druge strane, u Srbiji su izvođači počeli ubacivati elemente narodne glazbe u trap zvuk pa je tako nastao *trap-folk* ili kako ga mnogi nazivaju *trap-cajke*. Isprepletenost scena utjecala je i na sleng trepera, budući da se najviše koriste anglizmi i riječi koje su ponikle u američkim trap pjesmama. Ponekad se te riječi ili fraze znaju prevoditi na hrvatski, pa onda ti izrazi dobivaju i lokalni štih. Ovim nalazima možemo zaključiti kako je koncept „scene“, možda i najbolji format za analizu trap glazbe u nekom lokalnom kontekstu.

11. METODOLOŠKA OGRANIČENJA I PREPORUKE ZA BUDUĆA ISTRAŽIVANJA

Jedno od ograničenja ovog istraživanja je to što je fokus bio na zagrebačkoj sceni, pa tako treba biti oprezan pri generaliziranju svih dobivenih nalaza na scene (ako uopće postoje) u drugim gradovima. Vrijedi istaknuti kako je istraživačeva involviranost u trap sceni u Zagrebu mogla dovesti i do potencijalne supjektivnosti koja se kroz ovo istraživanje pokušala minimalizirati. Također, veliki broj aktera sa scene u Zagrebu poznaje istraživača, kao što istraživač poznaje njih. Takav odnos nekad može uzrokovati nesvjesno zaobilaženje određenih bitnih tema i fenomena, jer ih akteri možda prihvaćaju zdravo za gotovo ili smatraju kako to istraživač već zna, budući da dolazi iznutra.

Preporuka i sugestija koju možemo uputiti za naredna istraživanja koja se budu bavila trap glazbom, ide u smjeru veće involviranosti djevojaka u analizi, kao i njihovih stavova i perspektiva o izraženom maskulinitetu i seksualizaciji žena u trap tekstovima. Provedba semantičke analize tekstova trap pjesama, također ne bi bila na odmet, jer bi doprinijela većem znanju i razumijevanju ovog fenomena. Zbog šireg konteksta, ne bi bilo loše provesti

¹⁸ Kolokvijalan hrvatski naziv za takvu vrstu glazbe je „trash“

i kvantitativno istraživanje kako bi se saznali generalni stavovi i percepcija stanovnika Republike Hrvatske, Zagreba ili pripadnika drugih supkultura o trap glazbi i treperima. Tim istraživanjem potencijalno bi mogli saznati postoje li određene predrasude prema trap glazbi i treperima te na kojim pretpostavkama se one temelje ako postoje. U svakom slučaju, naše istraživanje moglo bi poslužiti kao dobar oslonac i temelj za sva buduća istraživanja ovog fenomena.

12. ZAKLJUČAK

Ovim istraživanjem odgovorili na istraživačko pitanje „Možemo li trap glazbu i trepere u Zagrebu smatrati primjerom postsupkulturnih praksi?“. To smo učinili preko sljedećih odrednica, odnosno tematskih cjelina: Trap u Hrvatskoj, shvaćanje trap glazbe, dubina uronjenosti u trap, stil i prostor, rituali, *mainstream* ili *underground* i bunt u trapu. Istraživanje je pokazalo kako, kada govorimo o stilu, možemo trepere podijeliti na dva tipa. Prvi tip su oni alternativniji, s izraženijim *communityjem* oko „Drito bara“ i „Yem“ *branda* i u čijem smo stilu često uočavali *crossover* hip hop i rock elemenata, dok je drugi tip trepera manje alternativan i kod kojih nismo uočili toliko izražen *community*. Istraživanje je pokazalo kako ne možemo govoriti o unificiranom i jedinstvenom stilu trepera u Zagrebu, on je fluidniji i nestalniji. Međutim, postoje određene karakteristike u stilu po kojima bismo ih ipak mogli raspoznati. Neke od najučestalijih karakteristika su: *baggy* stil, izražajan nakit, naočale, *streetwear*¹⁹, tetovaže i tenisice „Jordanice“. U oba tipa uočljivi su utjecaji hip hop mode s početka 2000-ih. Sleng se uglavnom temelji na anglizmima i na frazama kojima se potencira određeni status u odnosu na druge ili se tim frazama daje kompliment drugim osoba u kontekstu *stylinga*. Klasno podrijetlo nije se pokazalo relevantnom karakteristikom kod trepera. Spol se također nije pokazao kao determinirajuća karakteristika. Na trap događajima na kojima je istraživač bio, nije uočena dominacija jednog spola u odnosu na drugi. No, ta razlika osjetna je kada govorimo o trap izvođačima, među kojima prevladavaju muškarci. U trap tekstovima često se znaju provlačiti maskulinistički oblici ponašanja, kao i seksualizacija žena. Međutim, dvije djevojke s kojima je istraživač proveo intervjuu, nisu previše na to

¹⁹ Modni stil inspiriran urbanom i uličnom kulturom, koji često kombinira sportske elemente s elementima visoke mode te luksuznih *brandova*.

obraćale pažnju niti su to shvaćale suviše ozbiljno. Ovaj nalaz treba uzeti s oprezom jer se radi o premalom broju provedenih intervjua s djevojkama. Koncept otpora ili bunta ne postoji na politički način kakav se je mogao pronaći kod nekih klasičnih supkultura poput punkera. Kod trepera, taj se bunt najviše ogleda u pretjeranom naglašavanju materijalističkih vrijednosti i hedonističkog života kroz tekstove pjesama i video spotove. Naime, kako je reper u intervjuu naglasio, do tog pretjerivanja dolazi zbog toga što se u današnjem društvu izrazito proklamiraju takve vrijednosti, koje mnogima nisu dostupne, pa je prikazivanje takvih vrijednosti jedan od mehanizama utjehe za trap izvođače kao i za mlade koji takvu glazbu konzumiraju. Istraživanje nije pokazalo kako treperi pokazuju animozitet prema drugim supkulturama. Međutim, treba istaknuti kako postoji određena doza animoziteta između ljubitelja novog vala hip hopa, što je u ovom slučaju trap i onih starijih ljubitelja klasičnih i starijih oblika hip hop glazbe. No treba naglasiti, kako je dojam istraživača kako postoji veća doza animoziteta koja dolazi od starijih i konzervativnijih ljubitelja hip hopa prema treperima, nego *vice versa*.

Ovo istraživanje pokazalo je dosta sličnosti s istraživanjem party scene koje su proveli Krnić i Perasović (2013). Naime, kao i kod *rave* kulture, stil kod trepera nije unificiran i striktno definiran te postoji sloboda kombiniranja modnih elementa iz drugih kultura. Postoji fluktuacija članova, kao i jake emotivne veze između aktera na sceni, što su ključna obilježja Maffasolijevog novoplemena. Također, ne možemo odbaciti ni primjenu životnog stila na trepere u Zagrebu jer su razvoj tehnologije, medija i globalizacije omogućili mladima veću slobodu i kreativnost u izgradnji identiteta kroz potrošnju, a potrošnja, *high life*²⁰ i hedonizam jesu neke od glavnih karakteristika ove glazbe. Treperi, koji su većinski *zoomeri*²¹ koriste *streaming* platforme i društvene mreže za konzumaciju i promociju glazbe, što odražava njihov izbor proizvoda i stilova, koji se na kraju povezuju s njihovim identitetom. Koncept scene najbolji je koncept za analizu trapa u Zagrebu. Većina aktera s kojima smo razgovarali upravo su koristi ovaj termin kada su govorili o trapu. U počecima njegova razvoja najviše se vidio i čuo utjecaj Američkog trapa od kuda je trap i ponikao. Kako je trap sazrijevao, izvođači su dodavali lokalne karakteristike kako bi postigli veći komercijalni uspjeh. To je

²⁰ Život na visokoj nozi.

²¹ Izraz koji se koristi za pripadnike generacije Z.

vidljivo u *crossoveru* između *dance* glazbe i trap zvuka. Ovaj spoj različitih glazbenih praksi dodatno naglašava jedinstvenost zagrebačke i hrvatske trap scene.

Za kraj možemo reći kako bi daljnja istraživanja ovog fenomena trebala počivati na sličnoj metodologiji, odnosno na kvalitativnim metodama koje se vezuju za etnografiju. Upravo ovaj odabir metoda, omogućio nam je dubinski kulturološki uvid u trap scenu u Zagrebu.

13. SAŽETAK

Trap je relativno novi glazbeni pravac koji sluša sve veći broj mladih u Hrvatskoj. Tome svjedoče veliki odazivi mladih na trap koncerte i festivale, kao i velika slušanost trapa na *streaming* platformama poput Spotifyja i Deezera. Trap se razvio na jugu SAD-a te je podžanr hip hop glazbe. U Hrvatskoj, početak razvoja trap glazbe vezujemo za rane 2010-te, a prvi poznatiji izvođači su: Kiša metaka, High5 i Kukus. Istraživač u ovom radu, *insajderskom* etnografijom i korištenjem metoda promatranja sa sudjelovanjem, polustrukturiranog intervjua te refleksivne tematske analize, analizira i razmatra trap u Zagrebu. U prvom dijelu rada, istraživač definira trap glazbu te razmatra relevantnost ove teme, u drugom dijelu rada navode se ključni supkulturni i postsupkulturni teorijski koncepti te metodologija provedbe istraživanja. U središnjem dijelu rada prikazani su rezultati provedenog istraživanja, dok se u poglavljima Rasprava i Zaključak povezuju relevantni teorijski koncepti s rezultatima istraživanja te istraživač odgovara na istraživačko pitanje koje se temelji na primjenjivosti postsupkulturnih koncepata na trap u Zagrebu. Ključni koncepti supkulturalizma poput klase i otpora pokazali su se nedovoljno relevantnim kod trepera. Istraživanje je pokazalo primjenjivost postsupkulturnih koncepata „novoplemena“, „životnog stila“ i „scene“ na zagrebačke trepere, međutim nisu zanemariva i određena klasična supkulturna obilježja poput „bricolagea“.

Ključne riječi: Trap, supkultura, postsupkultura, mladi, Zagreb, scena

SUMMARY

Trap is a relatively new musical genre that is being listened to by an increasing number of young people in Croatia. This is evidenced by the large turnout of young people at trap concerts and festivals, as well as the large audience of trap on streaming platforms such as Spotify and Deezer. Trap developed in the south of the USA and is a subgenre of hip hop music. In Croatia, we associate the beginning of the development of trap music with the early 2010s, and the first well-known performers are: "Kiša metaka", "High5" and "Kukus". In this work, the researcher analyzes and discusses trap in Zagreb by means of insider ethnography and the use of participatory observation methods, semi-structured interviews and reflective thematic analysis. In the first part of the paper, the researcher defines trap music and considers the relevance of this topic, in the second part of the paper, the key subcultural and post-subcultural theoretical concepts and the research implementation methodology are stated. In the central part of the paper, the results of the conducted research are presented, while in the Discussion and Conclusion chapters relevant theoretical concepts are connected with the research results, and the researcher answers the research question based on the applicability of post-subcultural concepts to trap in Zagreb. The key concepts of subculturalism such as class, resistance proved to be insufficiently relevant. The research has shown the applicability of the post-subcultural concepts of "neo tribe", "lifestyle" and "scene" to the trepers, however, certain classic subcultural characteristics such as bricolage are also not negligible.

Keywords: Trap, Subculture, Postsubculture, Youth, Zagreb, Scene

14. LITERATURA

Adaso, H. (18. 3. 2013). *The history of trap music*. URL: <https://www.thoughtco.com/history-of-trap-music-2857302> (12. 6. 2014.)

Baudrillard, J. (1982). *The Beaubourg effect: Implosion and deterrence*.

Becker, H. S. (1963). *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: Free Press

Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33 (3) : 599-617. Preuzeto s: <https://www.cambridge.org/core/journals/sociology/article/abs/subcultures-or-neotribesrethinking-the-relationship-between-youth-style-and-musicaltaste/5C46818AC3FBBC07EB5798625C378114> (zadnji pristup: 25. 5. 2024.)

Bennett, A. (2002). Music, media and urban mythscapes: a study of the 'Canterbury Sound'. *Media, Culture & Society*, 24 (1), 87-100.

Bennett, A. (2011). The post-subcultural turn: some reflections 10 years on. *Journal of Youth Studies*, 14(5), 493–506. Doi: 10.1080/13676261.2011.559216 (11. 5. 2024.)

Bennett, A., Kahn-Harris, K. (2004). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Palgrave Macmillan.

Billboard Croatia, URL: <https://www.billboard.com/charts/croatia-songs-hotw/> (Zadnji pristup: 18. 6. 2024.)

Blackman, S. (2005). Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from Chicago School to Postmodernism, *Journal of Youth Studies*, 8 (1) : 1 – 20

Braun, V. i Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qual. Res. Psychol.* 3 (2): 77–101. Doi: 10.1191/1478088706qp063oa (Zadnji pristup: 1. 6. 2024.)

Braun, V. i Clarke, V. (2012). Thematic analysis. U: Cooper, H., Camic, P.M., Long, D.L., Panter, A.T., Rindskopf, D. i Sher, K.J. (ur.), *Handbook of Research Methods in Psychology, Research Designs*, vol. 2 (str. 57–71). Washington: American Psychological Association.

Braun, V. i Clarke, V. (2012). *Thematic analysis*. n H. Cooper, P. M. Camic, D. L. Long, A. T. Panter, D. Rindskopf, & K. J. Sher (Eds), *APA handbook of research methods in psychology, Vol. 2: Research designs: Quantitative, qualitative, neuropsychological, and biological* (pp. 57-71). Washington, DC: American Psychological Association. (8) (PDF) *Thematic analysis*.. Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/269930410_Thematic_analysis#fullTextFileContent (Zadnji pristup: 24. 6. 2024.)

Čaldarović, O. (2012). *Čikaška škola urbane sociologije: utemeljenje profesionalne sociologije*. Zagreb: Jesenski Turk.

Chambers, I. (1985). *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, London, Macmillan.

Clarke, J., Stuart H., Jefferson, T., Roberts, B. (1976). Subcultures, Cultures And Class: A Theoretical Overview. U: S. Hall, T. Jefferson (Ur.). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (3-60). London: Routledge.

Clarke, J., Stuart H., Jefferson, T., Roberts, B. (1976). Subcultures, Cultures And Class: A Theoretical Overview. U: S. Hall, T. Jefferson (Ur.). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (3-60), London: Routledge.

Cohen, A. K. (1955). *Delinquent boys; The culture of the gang*. Glencoe: Free Press.

Cohen, P. (1972). Sub-cultural conflict and working class community. *Working Papers in Cultural Studies*, 2: 5-52.

- Cohen, S. (1972). *Folk devils and moral panics*. London: MacGibbon and Kee.
- Conti, U. (2020). Urban Youth in Transformation: Considerations for a Sociology of Trap Subculture. *Italian Sociological Review*, 10 (2), 257-270 Doi: 10.13136/isr.v10i2.339
- Crawford, Claire B. (2021). "Dreams from the trap: Trap Music as a site of liberation." *Social Science Quarterly*. 2021;1-7. Doi: 10.1111/ssqu.13085
- Džindo, E. (17. 9. 2022.) Hrvatski trap: 'Z-generacija stvorila je jedan od najvećih valova moderne glazbe' URL: <https://www.vecernji.hr/showbiz/hrvatski-trap-z-generacija-stvorila-je-jedan-od-najvecih-valova-moderne-glazbe-1616414> (Zadnji pristup: 10. 6. 2024.)
- Fiske, J. (1989). *Understanding popular culture*. London: Routledge.
- Fonarow, W. (1996). Spatial distribution and participation in British contemporary musical performances. *Issues in Applied Linguistics*, 7(1).
- Giddens, A. (2007). *Sociologija*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Gordon, Lewis R. (2018). Black Aesthetics, Black Value. *Public Culture* 30 (1): 19–34. Doi: [10.1215/08992363-4189143](https://doi.org/10.1215/08992363-4189143)
- HDU, HR TOP 40, URL: <https://hdu.hr/toplista-hr/> (Zadnji pristup: 14. 6. 2024.)
- Hebdige, D. (1980). *Potkultura: značenje stila*. Beograd: Rad.
- Hodkinson, P. (2004). The goth scene and (sub)cultural supstance. In: A. Bennett and K. Kahn-Harris, eds. *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*. Basingstoke: Palgrave, 135-147.
- Jagatić, D. (30. 9. 2022.) 'Trap je žanr koji je jednako klupski koliko i koncertni, a koliko je fancy toliko je i punk' URL: <https://www.nacional.hr/trap-je-zanr-koji-je-jednako-klupski-koliko-i-koncertni-a-koliko-je-fancy-toliko-je-i-punk/> (18. 6. 2024.)
- Kaluža, J. (2020). Trap, trash and theory. *Maska*. 35. 80-85. Doi: 10.1386/maska_00011_1.
- Kaluža, J. (2018). Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 5(2). Doi: 10.22492/ijmcf.5.1.02

- Krnić, R., Perasović, B. (2013). *Sociologija i party scena*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Krznar, N. (2014). Moralna panika u Hrvatskoj: Analiza izvještavanja medija o ubojstvu Frane Despića. *Amalgam*, 6(6-7), 5-18.
- Kučković, Đ. (26. 12. 2022.). Dečko s Trešnjevke neokrunjeni je kralj domaće trap scene: 'Dio je renesanse hrvatske glazbe. Mi smo novi 'novi val'' URL: <https://www.jutarnji.hr/scena/domace-zvijezde/decko-s-tresnjevke-neokrunjeni-je-kralj-domace-trap-scene-dio-je-renesanse-hrvatske-glazbe-mi-smo-novi-novi-val-15289657> (Zadnji pristup 20. 6. 2024.)
- Lalić, D. (1993). *Torcida – pogled iznutra*. Zagreb: AGM.
- Lee, C. (13. 8. 2015.) Trap kings: How the hip-hop sub-genre dominated the decade. URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/aug/13/trap-kings-how-hip-hopsub-genre-dominated-decade> (Zadnji pristup: 3. 5. 2024.)
- Lenard, I. (20. 4. 2017.). „Da smo htjeli ići za parama, Snajper ne bi uopće repao, a Hilje bi pjevao cajke" URL: <https://studentski.hr/zabava/studentski-zivot/da-smo-htjeli-ici-za-parama-snajper-ne-bi-uopce-repao-a-hilje-bi-pjevao-cajke> (Zadnji pristup: 20. 6. 2024.)
- Levi-Strauss, C. (1968). *The savage mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maffesoli, M. (1996). *The time of the tribes: The decline of individualism in mass society*. London: Sage.
- McGuigan, J. (1992). *Cultural populism*. London: Routledge.
- McRobbie, A., Garber, J. (1976). *Girls and Subcultures*. U: S. Hall, T. Jefferson (Ur.). Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain (209-222). London: Routledge.
- Merton, R. K. (1938). *Social structure and anomie*. American sociological review, 3(5), 672-682.
- Merton, R. K. (1957). *Social theory and social structure*. New York: Free Press.
- Moore, R. (2004). Postmodernism and punk subculture: Cultures of authenticity and deconstruction. *The Communication Review*, 7(3), 305-327.

- Moten, F. (2003). *The Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moten, F. (2018). *Stolen Life*. Durham: Duke University Press.
- Muggleton, D. (1997). *The PostSubculturalist*. U: Redhead, S., Whyne, D., O'Connor, J. (ur.), *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Studies*, Oxford, Blackwell
- Muggleton, D. (2000). *Inside subculture*. Oxford: Berg Publishers.
- Miles, S. (2000). *Youth Lifestyles in Changing World*, Buckingham, Open University Press.
- Nuredinović, A. I., (2023). *Supkulturni identitet organizirane navijačke skupine – Primjer Bad Blue Boysa (Disertacija)*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet
- Park, R., McKenzie, R. D., Burgess, E. (1925). *The City: Suggestions for the Study of Human Nature in the Urban Environment*. Chicago: University of Chicago Press.
- Perasović, B. (2001). *Urbana plemena*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Polhemus, T. (1997). *In the Supermarket of Style*. U: S. Redhead, D. Wynne, J. O'Conor (Ur.). *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Basil Blackwell.
- Redhead, S. (1993). *The politics of Ecstasy*. U: Redhead, S. (ur.), *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, Aldershot, Avebury.
- Roberts, K. (2009). *Youth leisure careers during post-communist transitions in the South Caucasus*. *Leisure studies*, 28 (3), 261-277.
- Roszak, T. (1969). *The making of a counter culture: Reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Garden City, N.Y: Anchor Books.
- Simmel, G. (1903). *The Metropolis and Mental Life*. Stimuli.
- Smith, R., Maughan, T. (1998). *Youth culture and the making of the postFordist economy: Dance music in contemporary Britain*, *Journal of Youth Studies*, 1 (2) : 211-228
- Stratton, J. (1985), *Youth Subcultures and Their Cultural Contexts*, *Australian and New Zeland Journal of Sociology*, 21 (2) : 194-218

Straw, W. (1991). *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*. *Cultural studies*, 5(3), 368-388.

Tenžera, V. (31. 01. 2024.) 'Pušite mi k...c!': čujete li što vam slušaju djeca? Zgroženi ste? Ne znate 'ni po mise', naša novinarka sve razotkriva URL: <https://slobodnadalmacija.hr/mozaik/panorama/pusite-mi-k-c-čujete-li-sto-vam-slušaju-djeca-zgroženi-ste-ne-znate-ni-po-mise-nasa-novinarka-sve-razotkriva-1359869> (18. 6. 2024.)

Thomas W.I. i Thomas, D. S. (1928). *The Child in America. Behavior Problems and Programs*. New York: Alfred A. Knopf.

Thornton, S. (1996). *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Middletown: Wesleyan University Press.

Vukušić, D. (2022). *Supkulturne i postsupkulturne prakse mladih u Zagrebu* (Disertacija). Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. Doi: 131:051446

Williams, P. (2011). *Subcultural Theory. Traditions and Concepts*. Cambridge (UK); Malden (USA): Polity Press.

Willis, P.E. (1978). *Profane Culture*. London: Chatto and Windus.

Vlm. (11. 3. 2015.). *Splitska Kiša metaka u Tvornici Kulture*. URL: <https://www.vecernji.hr/showbiz/splitska-kisa-metaka-u-tvornici-kulture-994447> (Zadnji pristup 24. 6. 2024.)

Yinger, J. M. (1960). *Contraculture and Subculture*. *American Sociological Review*. 25(5), 625-635.

Zhang, C. (11. 12. 2017.). *Bad and boujee: A history from Marx to Migos*. URL: <http://harvardpolitics.com/culture/bad-and-boujee/> (Zadnji pristup: 17. 03. 2024.)

24ContentHaus. (22. 10. 2022.) *Globalni glazbeni i kulturni fenomen koji je osvojio i Hrvate: Upoznajte trap scenu* URL: <https://www.24sata.hr/native-sadrzaj/globalni-glazbeni-i-kulturni-fenomen-koji-je-osvojio-i-hrvate-upoznajte-trap-scenu-864053> (18. 6. 2024.)

15. PRILOZI

Prilog 1 – Tablica trajanja intervjua

SUDIONICI INTREJVJUA	TRAJANJE INTERVJUA
DJ INDY	21 min
ORGANIZATOR	24 min
REPER	46 min
TREPER G	19 min
TREPER K	13 min
TREPER M	29 min
TREPERKA X	31 min
TREPER F	37 min
TREPER A	34 min
TREPERKA M	40 min

Prilog 2 – Kategorije u dnevniku promatranja

DATUM	
LOKACIJA	
VRIJEME DOLASKA	
STIL ODIJEVANJA	
NAČINI KRETANJA/PLESANJA	
NAČINI KOMUNICIRANJA/SLENG	
DODATNA ZAPAŽANJA	

VRIJEME ODLASKA	

Prilog 3 - Protokol polustrukturiranog intervjua

Akteri/pripadnici trap scene (sugovornici koji nisu uključeni u stvaranje trap glazbe nego slušaju tu glazbu i odlaze na događaje na kojima se ponajviše pušta trap):

- Opiši trap glazbu i koliku ulogu ona ima u tvom životu?
- Kada te počela zanimati takva glazba i zašto?
- Koliko često ideš na trap događaje/partyje?
- Postoji li određeni ritual odlaska na trap party?
- Postoje li nekakva vizualna obilježja koja su karakteristična za ovu glazbu?
- Postoji li nekakav *slang* koji je tipičan za trap?
- Postoji li nekakav karakterističan vid oblačenja?
- Postoji li nekakav poseban ples vezan za trap glazbu?
- Smatraš li da je trap glazba *mainstream* ili *underground*?
- Smatraš li se pripadnikom trap kulture?
- Koliko je trap dio tvoje svakodnevice?

Organizator trap događaja/festivala:

- Opiši trap glazbu i koliku ulogu ona ima u tvom životu?
- Koliko dugo se bavite organizacijom trap partyja?
- Zašto ste se odlučili organizirati trap partyje?
- Koja je, okvirno, najčešća populacija ljudi, koja dolazi na vaše partyje?
- Postoje li neke posebne karakteristike/obilježja/razlike koje su specifične za tu populaciju?
- Možete li navesti neke glavne specifičnosti trap partija/festivala?
- Što mislite koliku ulogu danas trap glazba ima na mlade?
- Što je to u trapu što mlade najviše privlači?

- Smatrate li da je trap glazba *mainstream* ili *underground*?
- Smatraš li se pripadnikom trap kulture?

MC odnosno reper (trap izvođač):

- Opiši trap glazbu i koju ulogu ona ima u tvom životu?
- Kada te počela zanimati takva glazba i zašto?
- Postoje li nekakva vizualna obilježja koja su karakteristična za ovu glazbu?
- Postoji li nekakav *slang* koji je vezan za trap?
- Postoji li nekakav poseban ples vezan za trap glazbu?
- Na što ste vi, kao reperi unutar ovog žanra (izvođači), najviše fokusirani tijekom nastupa?
- Kakvi su najčešće tekstovi u ovom žanru?
- Kakva je najčešća glazbena podloga/instrumental u trapu?(opis instrumentala)
- Što je to u trapu što mlade najviše privlači?
- Smatraš li da postoji trap scena u Zagrebu?
- Smatrate li da je trap glazba *mainstream* ili *underground*?

DJ:

- Opiši trap glazbu i koju ulogu ona ima u tvom životu?
- Kada te je počela zanimati takva glazba i zašto?
- Postoje li nekakva vizualna obilježja koja su karakteristična za ovu glazbu?
- Postoji li nekakav *slang* koji je vezan za trap?
- Postoji li nekakav poseban ples vezan za trap glazbu?
- Koja je, okvirno, najčešća populacija ljudi, koja dolazi na tvoj party?
- Smatraš li da postoji trap scena u Zagrebu?
- Što je to u trapu što mlade najviše privlači?
- Smatraš li se pripadnikom trap kulture?
- Smatraš li da je trap glazba *mainstream* ili *underground*?

Prilog 4 – Pozitivno mišljenje Povjerenstva Odsjeka za sociologiju za prosudbu etičnosti istraživanja



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za sociologiju
Ivana Lučića 3
10000 Zagreb

University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences
Department of Sociology
Ivana Lučića 3
10000 Zagreb, Croatia



Tel./Phone: +385 (0)1 4092007; Fax: +385 (0)1 4092007; 4092879; URL: <http://www.ffzg.unizg.hr/socio>

Datum/Date: 19/02/2024

Broj odluke/Reference Number: 22-2022/2023

MIŠLJENJE

Povjerenstva Odsjeka za sociologiju za prosudbu etičnosti istraživanja

Naziv istraživanja: Postsupkulturne prakse mladih – primjer „trapa“ u Zagrebu
Voditelj/ica istraživanja: Elmar Žerić
Autori istraživanja: Elmar Žerić

Povjerenstvo je mišljenja da je predloženo istraživanje u skladu s važećim etičkim normama.

STATEMENT

Research Ethics Committee of the Department of Sociology

Project Title: Post-subcultural practices of young people - an example of trap in Zagreb
Principal Investigator: Elmar Žerić
Author(s): Elmar Žerić

The Committee agrees that the proposed research project is in accordance with current ethical standards.

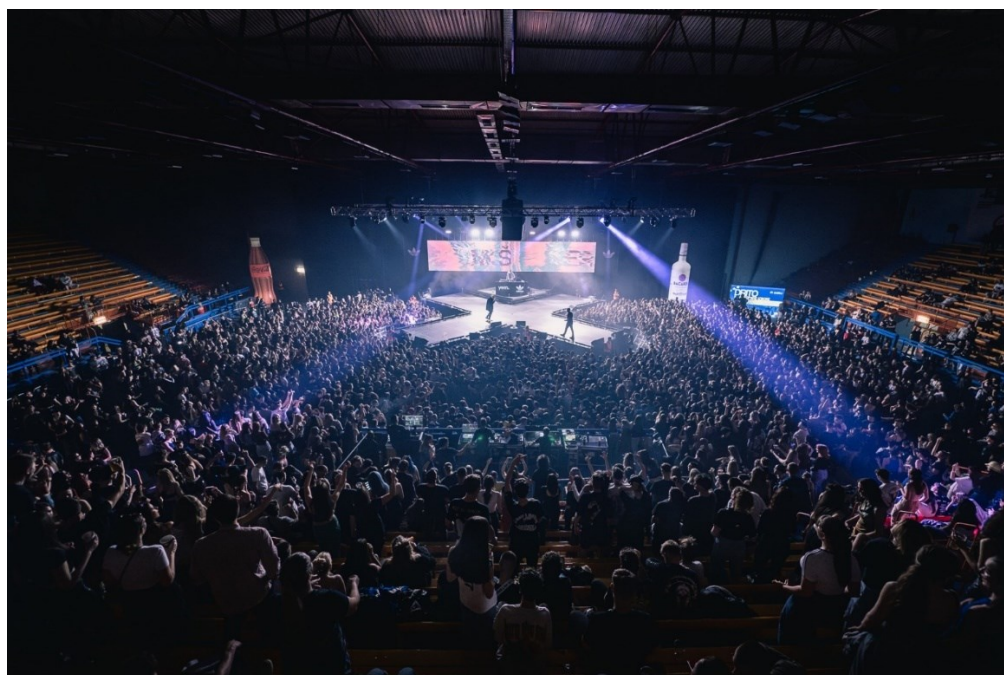
Doc. dr. sc. Goran Koletić
Predsjednik Povjerenstva/Chairman

16. FOTOGRAFIJE

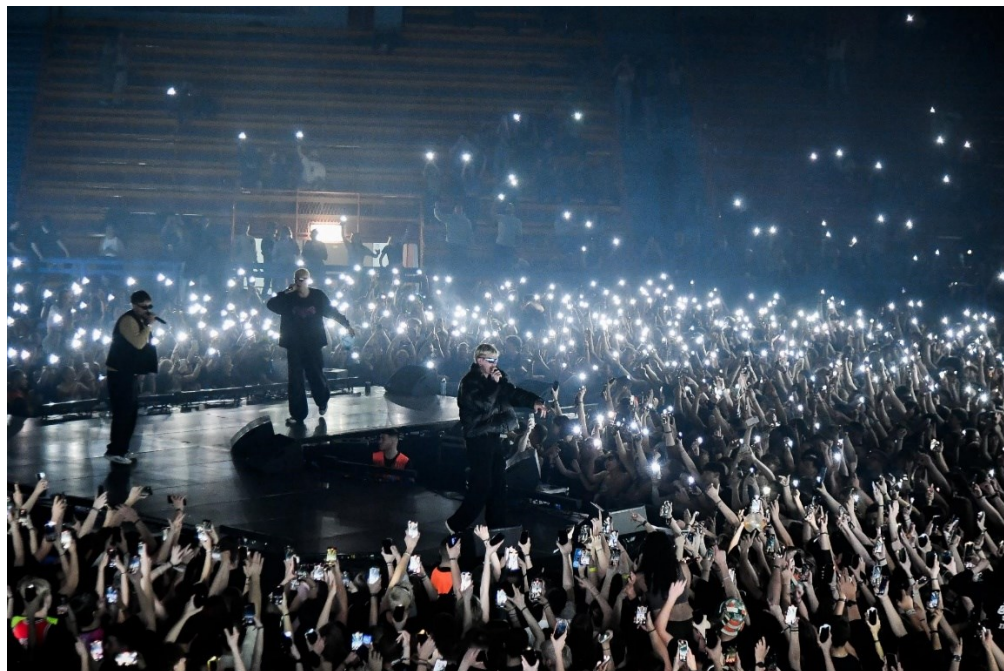
Festival „Drito iz Doma sportova“



Dostupno na: <https://glazba.hr/citaj/izvjestaj/drito-x-u-domu-sportova-2024-izvjestaj-i-foto/>
(Zadnji pristup 19. 6. 2024.)



Dostupno na: <https://glazba.hr/citaj/izvjestaj/drito-x-u-domu-sportova-2024-izvjestaj-i-foto/>
(Zadnji pristup 19. 6. 2024.)



Dostupno na: <https://glazba.hr/citaj/izvjestaj/drito-x-u-domu-sportova-2024-izvjestaj-i-foto/>
(Zadnji pristup 19. 6. 2024.)

Trap party u klubu „Klub“



Dostupno na: <https://glazba.hr/citaj/price/fenomen-trap-partija-globalni-trend-koji-trese-cijelu-regiju/> (Zadnji pristup 19. 6. 2024.)



Dostupno na: <https://glazba.hr/citaj/price/fenomen-trap-partija-globalni-trend-koji-trese-cijelu-regiju/> (Zadnji pristup 19. 6. 2024.)

Alternativniji stil



Buntai

Dostupno na: <https://www.yem.hr/izvodjaci/buntai/> (Zadnji pristup 20. 6. 2024.)



Buntai (Dipsi i Yung Bude)

Dostupno na: <https://glazba.hr/citaj/izvjestaj/drito-x-u-domu-sportova-2024-izvjestaj-i-foto/>

(Zadnji pristup 19. 6. 2024.)

Prisutnost sportskih dresova

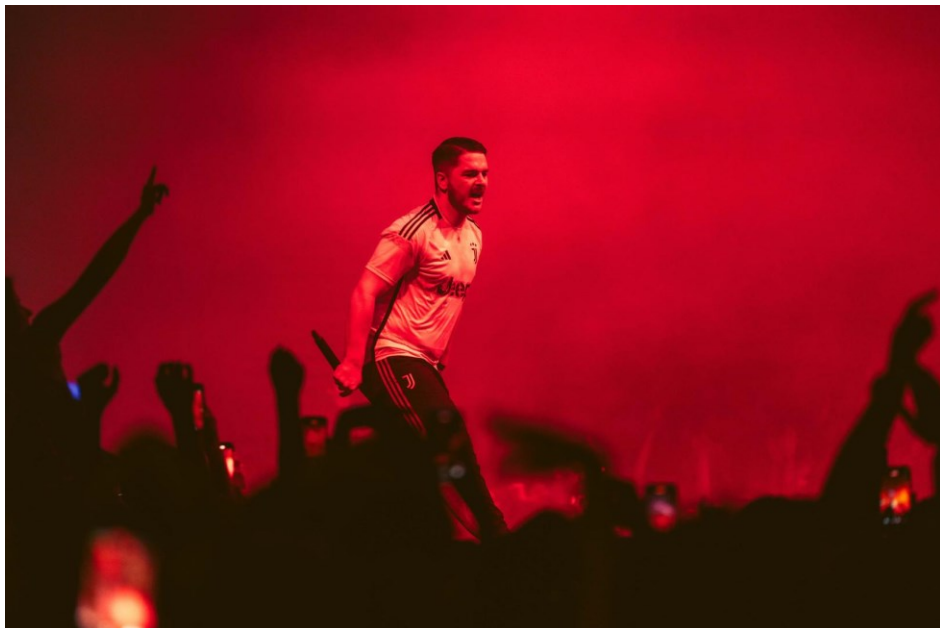


Dostupno na: <https://glazba.hr/citaj/price/fenomen-trap-partija-globalni-trend-koji-trese-cijelu-regiju/> (Zadnji pristup 20. 6. 2024.)



Goca R.I.P.

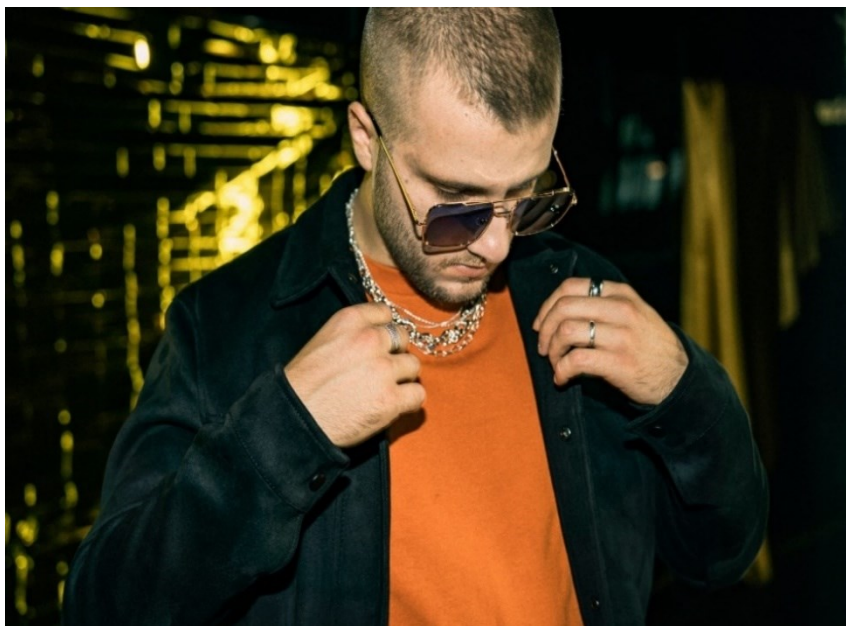
Dostupno na: <https://glazba.hr/citaj/izvjestaj/drito-x-u-domu-sportova-2024-izvjestaj-i-foto/> (Zadnji pristup 21. 6. 2024.)



Peki

Dostupno na: <https://glazba.hr/citaj/izvjestaj/drito-x-u-domu-sportova-2024-izvjestaj-i-foto/>
(Zadnji pristup 21. 6. 2024.)

Manje alternativan stil i *streetwear*



Grše

Dostupno na: <https://mixmagadria.com/feature/grse-intervju> (Zadnji pristup 19. 6. 2024.)



30zona

Dostupno na: <https://ravnododna.com/od-kozari-boka-do-juznog-vetra-zagrebacki-reperi-30zona-objavili-album-300-i-najavili-koncert-u-boogaloou/> (Zadnji pristup 19. 6. 2024.)

Drito bar



Dostupno na: <https://www.journal.hr/lifestyle/interijeri/drito-bar-definitivno-je-najcool-mjesto-u-gradu-yem-kolektiv/> (Zadnji pristup 20. 6. 2024.)

Roland TR-808



Dostupno na: https://en.wikipedia.org/wiki/Roland_TR-808 (Zadnji pristup 20. 6. 2024.)