

Wstęp

Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej

Oddaję w ręce czytelników tom, którego autorzy opisują i jednocześnie odpowiadają na długotrwały i organiczny rozwój kultury hip-hopowej w Polsce. W zamieszczonych tutaj rozważaniach podjęta została refleksja nad sposobem, w jaki uniwersalny model hip-hopu odgrywa w naszym kraju rolę płaszczyzny wymiany kulturowej, mającej ważne społeczno-kulturowe konsekwencje. Hip-hop stał się nieodłącznym elementem kultury miejskiej. Autorzy tekstów podejmują wyzwanie, jakim jest wyjaśnienie tego zjawiska w kategoriach naukowych. W poszczególnych rozdziałach zawarto odpowiedzi na pytania o to, jaki wpływ ma hip-hop na język czy kulturę popularną i jakie funkcje spełnia w konstruowaniu współczesnej tożsamości. W niniejszej książce hip-hop służy także jako impuls do rozważań na temat zmian w stylach życia, strukturze społecznej, wzorach komunikacji czy postkomunistycznych trendach konsumenckich.

Hip-hopowa Polska ma bardzo szeroki profil demograficzny. Hip-hop połączył środowiska o odmiennych statusach materialnych, wykształceniu, pochodzeniu i wieku. Stał się medium artystycznym, które kształtuje opinie i postawy Polaków. Uniwersalny przekaz hip-hopu jest doskonale rozumiany i odbierany. Rap to nie tylko muzyka popularna, ale także sposób wyrazu poglądów politycznych i społecznych. Tak jak odbiorcy, również i raperzy różnią się życiorysami i poglądami. Obie grupy łączą jednak podobne ideały, tradycja i estetyka, które pozwalają na ujednoczoną definicję hip-hopu z jasno wytyczonymi zasadami. Dzisiaj rozpoznawani artyści hip-hopowi mają status reprezentantów generacji dwudziesto- i trzydziestolatków, mimo że hip-hop trudno znaleźć w radiu i telewizji.

Kultura hip-hopowa w Polsce trwa nieprzerwanie od ponad dwóch dekad. Od połowy lat 90. hip-hop ciągle się rozwija i ugruntowuje swoją rolę w polskiej kulturze. Od czasu pierwszych nagrań – sprzedawanych wtedy na kasetach – hip-hop nieprzerwanie obejmuje swoim zasięgiem kolejne generacje młodych Polaków. Ci, którzy dojrzewali razem z hip-hopem w latach 90., są dzisiaj trzydziestolatkami. Popularność hip-hopu nie skończyła się wraz z ich dorosłością, przeciwnie, także starsi odbiorcy śledzą losy artystów, których życie i doświadczenia dotyczą tej samej rzeczywistości i problemów. Hip-hop to jednak nie tylko kultura trzydziestolatków. Podobnie jak we wczesnej fazie hip-hopu dziś młoda generacja artystów i odbiorców także bardzo wyraziście zaznacza swoją obecność na polskiej scenie. Młodzi artyści doskonale odnajdują się w konwencji i estetyce hip-hopu i przyczyniają się do ewolucji jego formy. Obecnie odbiorcy i niektórzy z pionierów rapu, niegdyś identyfikowani z buntem i kontestacją, często sprzeciwiają się zabawom formą i warstwą tekstową, której oddają się newschoolowi artyści, tworzący w nowej, odmiennej stylistyce. Dyskusja dotycząca rapowego konserwatyizmu i hołdowaniu tradycyjnym wartościom i estetyce hip-hopu jest doskonałym dowodem na żywotność oraz dynamizm tej kultury.

Oddolnie stworzona kultura artystyczna, specyficzna filozofia i styl życia, tożsamość i estetyka stworzyły potężną platformę, która zyskała masową skalę. To wszystko stało się przy dość niewielkim i krótkotrwałym udziale mediów masowych. Epizodyczny udział raperów w ogólnopolskich telewizjach muzycznych skończył się wraz z przemianami sezonowej mody na rap. Wiązało się to z końcem telewizji muzycznych i ze zmianami programowymi stacji, które coraz dalej odchodziły od muzyki niezależnej i alternatywnej w kierunku programów typu *reality*. Trudno znaleźć artystę hip-hopowego, który osiągnął status medialnej gwiazdy i rozpoznawalność podobne do telewizyjnych postaci. Raperzy dysponują ważną siłą oddziaływania, ufundowaną na zupełnie innych zasadach niż zazwyczaj obowiązujące w polskim show-biznesie.

Hip-hop w Polsce przetrwał i ma się świetnie. Jego forma ciągle ewoluuje i ulega przemianom, uzyskując coraz szerszą akceptację wśród osób z nim zupełnie niezwiązanych. Kolejne wydarzenia, postaci i wpływy powodują, że hip-hop jest żywy, a jego aktywność – bezprecedensowa. Zamiast zniknąć, polski hip-hop odnalazł swoje miejsce w internecie. Postępujący dostęp do komputerów i internetu w Polsce pozwolił artystom dotrzeć do fanów i umożliwił im bardzo szeroką dystrybucję muzyki oraz klipów, opartą na najnowszych technologiach. Efektem było stworzenie unikalnej symbiozy z internetem i wykształcenie bardzo prężnej sieci powiązań, w której krąży

hip-hop. Z czasem potęga dystrybucji internetowej przekroczyła najśmielsze oczekiwania wykonawców i publiczności. Inkluzywność internetu jako medium pozwoliła na wzmożoną aktywność artystów, którzy zyskali możliwość bezpośredniej komunikacji z fanami. Demokratyczność internetu w dużym stopniu uwolniło hip-hop od cenzury, a aspirującym artystom umożliwiła dzielenie się swoją twórczością na zasadach podobnych do tych, których używają popularni raperzy. Dzięki mediom społecznościowym nawet najbardziej ceniący swoją prywatność artyści aktywnie biorą udział w bezpośredniej interakcji z fanami. Zwyczajowo, z szacunku dla odbiorców, sami prowadzą swoje profile. Wydaje się też, że bezwzględność internetu doskonale uodparnia artystów na niekonstruktywną krytykę.

Hip-hop to zaskakujący element polskiej sceny rozrywkowej. Jego relacja z rynkiem muzycznym, telewizją i mediami masowymi to trudny romans. Odkąd hip-hop zdobył rzeszę fanów bez pomocy telewizji, jego status (i przychody) znacznie wzrosły. Obecnie hip-hop jest kompletnie niezależny od dużych koncernów muzycznych. Wytwórnice hip-hopowe osiągają niemałe sukcesy wydawnicze i każda ważniejsza premiera znajduje swoje odzwierciedlenie w dobrych wynikach sprzedaży. Artyści hip-hopowi często również odnoszą duże sukcesy w konkursach i plebiscytach organizowanych przez dominujące media, głównie za sprawą siły i determinacji publiczności. W etykę hip-hopowca na stałe zostało wpisane pozostawanie z daleka od mainstreamu i niekompetencji mediów masowych. Natomiast raperzy aktywnie działają w mediach internetowych: udzielają wywiadów rapowym telewizjom, publikują reportaże z realizacji wideoklipów czy nagrywają zapowiedzi koncertów. Mimo gigantycznej popularności artystów hip-hopowych ich gaże nadal pozostają zdecydowanie mniejsze niż gaże popularnych artystów reprezentujących inne gatunki muzyczne.

Z upływem lat raperzy stali się przedsiębiorcami, którzy stworzyli niezależne wytwórnice płytowe i marki odzieżowe. Sukcesy wydawnicze płyt hip-hopowych na kurczącym się rynku muzycznym są dzisiaj zjawiskowe. Mimo łatwości ściągania nielegalnej muzyki z internetu fani rapu gotowi są „kupować polskie rap płyty”, czy to z szacunku do artystów, czy to dlatego, że wartość fizycznych wersji albumów często rośnie. Każdego miesiąca wideoklipy raperów notują gigantyczną liczbę wyświetleń, bijąc rekordy nie tylko na rynku muzycznym, ale także w skali polskiego internetu. Produkcja muzyki i klipów generuje rzesze artystów, którzy dzięki swoim umiejętnościom i profesjonalizmowi działają także poza rynkiem hip-hopowym. Dzisiaj w każdym większym mieście istnieje ogólnodostępne studio wyspecjalizowane w nagrywaniu rapu, często zarządzane przez raperów. Graffiti,

dawniej synonim ulicznego wandalizmu, jest formą coraz szerzej akceptowaną i celebrowaną. Polscy grafficiarze stali się ważnymi aktorami przestrzeni miejskich, filarami polskiego street artu, udzielającymi się w wielu projektach artystycznych i komercyjnych, które daleko wykraczają poza hip-hop. Breakdancerzy i tancerze hip-hop na stałe zagościli w szerokiej świadomości społecznej, a warsztaty w tej dyscyplinie są oferowane we wszystkich krańcach Polski. Nawet w najbardziej odległych zakątkach kraju regularnie odbywają się koncerty hip-hopowe. Mimo tego, że nie ma go w oficjalnych mediach, polski rap słychać u fryzjera, w taksówce i w budce z hamburgerami.

Skala odbioru hip-hopu jest bezprecedensowa, ale hip-hop to nie tylko rozpoznawani raperzy. Tysiące amatorskich raperów, grafficiarzy i breakdancerów każdego dnia uczestniczy w kulturze, a wszystkich ich cechuje gigantyczne oddanie swojej pasji. Każdego dnia w internecie ukazują się nowe utwory nagrywane w domowych warunkach przez znanych tylko lokalnie artystów. Ich odbiorcy to często wąskie grono znajomych, dla których rap przekaz i dyskurs w nim zawarty są ważne i potrzebne. Trudno szukać innego ruchu kulturowego, który spełniłaby tego typu funkcję w takim zakresie. W końcu, żeby spróbować być raperem, wystarczy komputer z wbudowanym mikrofonem i minuta na wyszukanie dostępnego w internecie podkładu.

Działalność artystów, specyficzny rynek produktów, hip-hopowe idee i poglądy od blisko 20 lat czekały w Polsce na zwartą publikację o charakterze analitycznym, poświęconą wyłącznie tej kulturze. Hip-hop badany z perspektywy naukowej to wyzwanie stające przed badaczami, także polskimi. Rozwój hip-hopu w Polsce jest długotrwały i silnie łączy się ze skomplikowanym zestawem procesów potransformacyjnej zmiany społecznej. Złożoność tej zmiany i wielowymiarowość kultury hip-hopowej powodują, że proces rozwoju i sposoby odgrywania kultury hip-hopowej trudno opisać i uchwycić, szczególnie z punktu widzenia jednej dyscypliny naukowej. Przyjęcie interdyscyplinarnej optyki jest próbą odwołania się do możliwie szerokiej gamy interpretacji i paradygmatów. Jak pokazują studia kultury hip-hopowej w innych krajach, badania nad hip-hopem potrzebują orientacji, która umożliwiłaby swobodną dyskusję między dyscyplinami. Do tego konieczna jest integracja środowiska badaczy, którzy zajmują się hip-hopem, i mam nadzieję, że taką funkcję spełni ten tom. Liczę też, że ta publikacja sprowokuje wysyp kolejnych naukowych opracowań i niejako oswoi akademickie środowisko z hip-hopem jako przedmiotem badań. Mimo aktywności badaczy badaniami hip-hopu w Polsce nadal brakuje wsparcia instytucjonalnego i pełnej akceptacji środowiska naukowego.

Na świecie relacje między hip-hopem a nauką miały bardzo zróżnicowany charakter. Oba środowiska są sobie coraz bliższe, co potwierdzają liczne dowody, takie jak choćby ufundowanie przez amerykańskiego rapera Nasa corocznego stypendium naukowego na Harvardzie dla badaczy hip-hopu. Nauka i hip-hop nadal uczą się wzajemnego szacunku. Nie ulega wątpliwości, że kultura hip-hopowa wymaga zrozumienia, opisu i analizy, a jedną z dróg do realizacji tego celu stanowi nauka. Niewątpliwą korzyścią płynącą z tej publikacji jest zawiązanie środowiska naukowego zorientowanego na hip-hop. To konieczny warunek pracy i współpracy interdyscyplinarnej, która może pozwolić na zbudowanie nowego pola naukowego w naszym kraju. Liczę, że ten tom wywoła dyskusję naukową nad polskim hip-hopem i przyczyni się do rozwoju prac i publikacji dotyczących kultury hip-hopowej. Jak pokazują prace w tym tomie, badania te bez wątpienia mają potencjał międzynarodowy. Hip-hop to przecież kultura globalna, posługująca się uniwersalnymi konwencjami, ujednoczonym systemem estetycznym i etycznym, oraz odwołująca się do tych samych amerykańskich protoplastów oraz źródeł. Wydaje się, że konieczna jest praca nakierowana na systematyzację wiedzy o hip-hopie, i to nie tylko pod względem historycznym. Zresztą w Polsce do tej pory udawało się to bardzo dobrze autorom niezwiązanym ze światem naukowym, których publikacje historycznie i albumowe w znaczący sposób porządkują wiedzę o tej kulturze.

Dlaczego kultura, a nie subkultura? Autorzy tekstów w niniejszej książce posługują się rozumieniem hip-hopu jako kultury. Taki sposób interpretacji ma trzy główne powody. Po pierwsze, konotacje subkulturowości od lat powodują erozję tego pojęcia i coraz większy sceptycyzm badaczy. Postmodernizm, odchodzenie od wizji kultury dominującej, przechodzenie do interpretacji poststrukturalnych, postklasowych spowodowały sceptycyzm względem subkultury i jej definiowania. Rupa Huq (2006: 2) w swojej książce *Beyond Subculture* pisze, że „subkultura przynosi niezgłębione skojarzenia z tajemnicą podziemia i jest terminem używanym przez tych, którzy badają jej dziedzictwo w sali wykładowej”. Po drugie, popularyzacja hip-hopu w dużej mierze jest efektem kulturowej globalizacji. Doprowadziła ona to tego, iż w różnych geografiach wytworzyły się lokalne odmiany kultury hip-hopowej, które są do siebie podobne, często się inspirują i wspólnie definiują. Globalny zasięg hip-hopu wymyka się zatem pojęciu subkultury. Po trzecie, wytyczenie granic hip-hopu jest niemożliwe. Hip-hop wiąże się z miejskim stylem życia i estetyką, integruje i inspiruje różne formy muzyczne i taneczne. Hip-hop stał się elementem kultury popularnej.

Badanie hip-hopu sprawia niemałe trudności. Rozpowszechnianie hip-hopu i jego rosnące znaczenie społeczne w zasadzie od początku daleko wykraczały poza „subkulturowość”. Liczę na to, że wreszcie porzuci się podejście, które charakteryzowało polskich badaczy hip-hopu zupełnie niezaznajomionych z hip-hopową rzeczywistością i światową literaturą przedmiotu. Sprowadzanie hip-hopu do datowanych faktów również kończy się licznymi uproszczeniami i uogólnieniami, które skrywają bardzo ważne, ale niekwantyfikowane elementy tej kultury. Rozumienie hip-hopu wyłącznie przez pryzmat amerykańskiego pierwowzoru jest krzywdzące i bezzasadne. Próba interpretacji naukowej niesie ze sobą ryzyko nadinterpretatywności, która może okazać się krzywdząca lub niejasna, szczególnie dla twórców i członków tej kultury. Niejednoznaczny status badacza, który zazwyczaj jednocześnie uczestniczy w kulturze hip-hopu, sprawia, że konieczne staje się wypracowywanie kompromisów między hip-hopowym *street credit* a naukowo-teoretycznym rygiem wnioskowania, często tak odmiennym od hip-hopowej otwartości formy.

Doświadczenie pracy nad tym tomem upoważnia mnie do stwierdzenia, że waga roli hip-hopu w Polsce jest coraz częściej zauważana w polskiej nauce. Refleksje badaczy z biegiem czasu osiągnęły też znaczącą dojrzałość. O tym, że hip-hop zaprzęta głowy polskich badaczy, może świadczyć fakt, że na mój komunikat odpowiedziało ponad 120 osób z konkretnymi pomysłami na tekst i zainteresowanych publikacją. Bez wątpienia każda z propozycji oferowała świetną i ważną refleksję nad znaczeniem zjawiska. Propozycje pochodziły od osób zajmujących się różnymi dyscyplinami. Wśród nich najwięcej było reprezentantów nauk społecznych i humanistycznych. Pojawiały się też teksty z innych dziedzin, pisane na przykład przez prawników czy ekonomistów. Bardzo liczę na to, że autorzy, których prace z różnych przyczyn nie znalazły się w tym tomie, będą kontynuować swoje prace, a ich refleksje w przyszłości wzbogacą debatę prowadzoną na płaszczyźnie naukowej. Liczę też, że ten tom będzie ważnym krokiem w uregulowaniu kwestii związanych z naukowym rozumieniem hip-hopu. Zawarte w tekstach liczne odwołania bibliograficzne, w tym dziesiątki odwołań do literatury zagranicznej, stanowią przykład dobrych praktyk i solidną podstawę metodologiczną oraz teoretyczną.

Publikacja jest dowodem na to, że polskie środowisko naukowe jest gotowe analizować hip-hop. Ja postrzegam ją jako jeden z pierwszych kroków do zatarcia wstydlwego piętna, jakim hip-hop naznaczył środowisko naukowe. „Magister blockers” to określenie badaczy hip-hopu i synonim górowania przeintelektualizowanego dyskursu nadinterpretatywności nad rozumieniem kultury hip-hopowej. Symbolicznie „magister blockers” narodził się po artykule Mirosława Pęczaka zatytułowanym *Kostium buntownika*, który ukazał

się w „Polityce” (2001, nr 10 [2288]). Tekst ten opiera się na kompletnym niezrozumieniu ideałów kultury hip-hopowej, a także na przyklejeniu hip-hopowcom łatki osiedlowych chuliganów. Być może publikacja ta przeszłaby niezauważona, gdyby nie jedna ze scen w filmie Sylwestra Latkowskiego *Blokersi*, w której członkowie zespołu Grammatik na głos czytają artykuł i na bieżąco go komentują, zasłużenie wybuchając co chwila śmiechem. Odczytywane z tekstu argumenty i opisy dotyczące hip-hopu są całkowicie absurdalne i krzywdzące. W tekście ukazano hip-hopowców jako tych, którzy „raczą się tanim winem”, noszą „skórzane kurtki pękawki”, „traktują awantury w charakterze najłatwiej dostępnej rozrywki”, czy też podpatrują język i zachowania „z filmów Władysława Pasikowskiego”. W artykule widoczny jest kompletny brak elementarnego rozumienia zjawiska. We wspomnianej scenie z filmu Jotuze, członek Grammatika, zanoszą się śmiechem i komentuje: „Magister Pęczak, magister blokera!”. Fraza ta na stałe weszła do kanonu słownika hip-hopowego i do dzisiaj wraca jako synonim ignorancji komentatorów.

Jestem przekonany, że przedstawione w niniejszym tomie teksty stanowią silną przeciwwagę dla negatywnego stereotypu komentatora-interpretatora. Ich autorzy udowadniają swoje głębokie rozumienie kultury hip-hopowej i potwierdzają swój status badacza-eksperta tej kultury. Innymi słowy, pożegnajmy magistra blokera, powitajmy polskie *hip-hop studies*. Teksty składające się na tę książkę pokazują, że można prowadzić badania naukowe, będąc jednocześnie głęboko zanurzonym w kulturze hip-hopowej jako badacz, fan i etnograf. Większość z nich powstała w trakcie intensywnej współpracy ze środowiskiem hip-hopowym. W badaniach artyści często występowali nie tylko jako przedmiot badań, ale także jako eksperci, krytycy też lub doradcy. Dzisiejsi polscy badacze hip-hopu doskonale rozumieją, że dla dobra swoich prac, trafności wniosków i pozostawania w zgodzie z badaną kulturą konieczne jest angażowanie się w kolaboracyjne projekty i pozostawanie w nieprzerwanym kontakcie z żywą materią. Wielu autorów dalej przedstawionych tekstów otwarcie mówiło mi, że bardzo ważne jest dla nich to, jak środowisko hip-hopowe odbiera ich pracę. Czy ta książka jest podporządkowana hip-hopowi? Nie. Jest to przede wszystkim publikacja naukowa i to naukowe metodologie oraz trzymanie się standardów naukowości organizują wywody osadzone w różnych dyscyplinach. Publikowane dalej prace pozwalają na sformułowanie nowych wniosków dotyczących polskiej kultury popularnej. Hip-hop jest ich spoiwem i motorem napędowym. Nauka może i powinna korzystać z dziedzictwa hip-hopu przy zachowaniu pełnego szacunku dla tej kultury i unikania wartościowania.

Przedstawione tutaj teksty stanowią efekty badań autorów reprezentujących rozmaite dyscypliny naukowe. Autorzy podejmują się interpretacji wybranych fragmentów kultury hip-hopowej, używając specyficznych dla swoich dyscyplin aparatów teoretycznych i metodologicznych. Jednym z najistotniejszych elementów tekstów jest pokazanie znaczenia kultury hip-hopowej dla kultury współczesnej w Polsce oraz odpowiedź na pytania dotyczące reguł i kontekstów kultury hip-hopowej oraz sposobów ich badania. Trzy zróżnicowane części, z oczywistych względów, nie obejmują całości tak bardzo złożonej kultury hip-hopowej. W swoich tekstach autorzy koncentrują się na wybranych zagadnieniach, podejmowanych przy użyciu obszernego zbioru teorii i metod. Wszystkie prace skłaniają do dyskusji na płaszczyźnie naukowej. Szczególnie istotny jest fakt, że nawet w obrębie tego tomu napotykałyśmy różne opinie. W wielu prezentowanych tekstach zostają nakreślone perspektywy badań lub zasugerowane propozycje podejść metodologicznych, które zapewne będą wykorzystane przez przyszłych badaczy.

W pierwszej części tomu, zatytułowanej *Reguły kultury hip-hopowej*, przedstawiamy konwencje kultury hip-hopowej i sposoby ich odgrywania. Autorzy tekstów składających się na tę część wyjaśniają specyficzne rytuały i zasady hip-hopu, opierając się na danych z badań. Szczególne znaczenie w tej części ma także sposób prowadzenia konfliktu w hip-hopie.

W rozdziale 1 Tomasz Kukołowicz prezentuje wyniki swoich badań nad utworem hip-hopowym. Autor rozpoczyna od krótkiego wprowadzenia historycznego, skoncentrowanego na genezie powstawania muzyki hip-hop. Dalej przedstawia podstawowe i klasyczne urządzenia, z których korzystali artyści hip-hopowi: od gramofonów i MPC60 po Auto-Tune'a. Część analityczna zawiera metodologiczne przesłanki badań zrealizowanych przez autora, których celem było pokazanie budowy utworu hip-hopowego. Autor przeprowadził swoje badanie na próbie 15 utworów hip-hopowych – podjął się ich transkrypcji nutowej i tekstowej, a także ustalił ich tempo. Badania te pozwalają autorowi zaprezentować schemat budowy pętli hip-hopowej oraz przeanalizować zależności między poszczególnymi ścieżkami muzycznymi a metodą rapowania tekstu do muzyki. Tekst Kukołowicza stanowi interesujące wprowadzenie do tematyki hip-hopu w warstwie muzycznej, a poszczególne wnioski trafnie odzwierciedlają konwencję kompozycji utworów.

W rozdziale 2, zatytułowanym *Obelga jako rytuał w rap bitwie*, Sabina Deditius analizuje konwencje zjawiska bitew freestyle'owych. Autorka, która badała to zjawisko także w hiszpańskim hip-hopie, sięga po metodologię z obszaru pragmatyki i semantyki. Po mającym charakter syntezy wprowadzeniu przedstawia opis bitwy freestyle'owej jako obelgi rytualnej i analizuje

wszystkie jej elementy: od sposobu konstrukcji obelg po reakcje publiczności i sposób wyłaniania zwycięzcy. Następnie odwołuje się do studium przypadku, największego polskiego turnieju freestyle'owego, czyli Wielkiej Bitwy Warszawskiej (WBW). W swojej analizie autorka wybiera przykładowe pojedynki i w prezentowanym materiale wskazuje sposoby budowania i wykonywania obelg, które – jak pisze – opierają się na hip-hopowej wiedzy potocznej i wykazują cechy subkodu. Deditius stwierdza, że „odbiorca, którym są interlokutor, publiczność oraz jury oceniające występ, musi odnieść się do kontekstu społeczno-kulturowego w celu rozszyfrowania treści obelgi oraz wyciągnięcia relewantnych implikatur” (s. 53).

W rozdziale 3, noszącym tytuł *Disowanie: socjologiczna analiza konfliktów w hip-hopie*, Krzysztof Krakowski opisuje odmienny od rap bitew sposób odgrywania konfliktu w hip-hopie. Autor przedstawia swoją interpretację zjawiska disowania, a więc konfliktu artystycznego raperów i pojedynku na zamieszczone w internecie utwory–odpowiedzi. Krakowski przekonuje, że disowanie stanowi instytucję kultury hip-hopowej. Stawia tezę, że w hip-hopie disowanie „służy komunikowaniu wartości oraz regulowaniu konfliktów” (s. 59) oraz ma ponadindywidualny wymiar odzwierciedlający „bardziej ogólne napięcia istniejące w kulturze hip-hopu” (s. 59). Poza prześledzeniem historii disów w światowym hip-hopie Krakowski odwołuje się do opisanych przez antropologię rytualnych połażanek takich jak australijski „chiack”. W części analitycznej autor analizuje disy, bazując na poruszanych w nich tematach, porządkując hierarchicznie poziomy dyskursu i tłumacząc zachodzące między nimi relacje.

Rozdział 4 to spojrzenie na konwencję użycia marek w tekstach hip-hopowych. Miłosz Miszczyński i Przemysław Tomaszewski nazywają to zjawisko „brandspittingiem” i opisują je, odwołując się do własnych badań, które polegały na analizie ilościowej tekstów raperów. Na początku rozdziału zamieszczono wprowadzenie, w którym omówione zostały rola marek w kulturze i ich znaczenie dla budowania tożsamości. W tym krótkim wprowadzeniu autorzy pokazują, jakie sposoby wyjaśniania odwołań do marek oferuje nauka, i łączą te sposoby z hip-hopową rzeczywistością. Część analityczna opiera się na prezentacji wyników badań autorów. W próbie liczącej ponad 8000 tekstów Miszczyński i Tomaszewski identyfikują występujące marki i kategoryzują je z podziałem na funkcje, pochodzenie marek oraz relację z kulturą hip-hopową.

Teksty składające się na drugą część tomu poświęcone są kontekstom kultury hip-hopowej. W rozdziale 5 Arkadiusz S. Mastalski odwołuje się do tradycji poetyckich, by wysunąć tezę, że rap to rodzaj współczesnej melo-

recytacji. Autor ten dowodzi, że relacja muzyki i tekstu hip-hopowego jest nieodzowna, podobnie jak jest w przypadku recytacji operowej czy antycznej tragedii greckiej. Mastalski podkreśla, że właściwym kontekstem tekstu hip-hopowego jest słowo mówione. Ilustrując ten argument, autor pokazuje trudność, jaką sprawia transkrypcja wiersza hip-hopowego, oraz wskazuje na jego nieregularność, która wiąże się z kluczowym elementem wykonywania rapu, czyli „flow” – łączeniem rymu języka/wersyfikacji i muzyki. Przedstawia też typologię rymów używanych przez polskich raperów. Jednym z głównych celów tekstu jest zwrócenie szczególnej uwagi na warunki, jakie specyfika języka polskiego dyktuje praktyce rapowania.

W rozdziale 6 Ewa Drygalska podejmuje rozważania dotyczące religijności. W tekście *Rapowe teologie: poszukiwania sacrum w polskim hip-hopie* przedstawia bogatą analizę specyficznego modelu duchowości i religijności konstruowanego przez raperów. Autorka sięga do historii amerykańskiego hip-hopu i pisze, że „wbrew popkulturowej formie i narzucającej się ambiwalencji rap oraz głęboka religijność są już od dawna mocno ze sobą splecione, choć kontrowersyjne” (s. 128). W swojej analizie autorka posiłkuje się w rozważaniach teorią ponowoczesnej duchowości. Odwołując się do „rozwoju” rozumianego jako forma introspekcyjności i odkrywania prawdziwego „ja”, Drygalska erudycyjnie pokazuje jego rolę w hip-hopie. Przytoczone przez nią bogate przykłady obejmują analizę wczesnych dokonań Kalibra 44, raperów Medium i Elda czy grupy Parias. Ważną konkluzję tekstu stanowi stwierdzenie, że poprzez zaangażowanie w sprawy duchowe hip-hop „wykorzystuje swój krytyczny, subwersywny potencjał” (s. 141).

W rozdziale 7 Karol Kurnicki opisuje bardzo ważny związek hip-hopu z przestrzenią codzienną. Autor rozpoczyna swój tekst od stwierdzenia, że kultura hip-hopowa w Polsce nierozzerwalnie łączy się z przemianami społecznymi zachodzącymi w miastach. Kurnicki buduje swoją argumentację, porównując polski kontekst do amerykańskiego i konkludując, że przyswojenie formy hip-hopu w latach 90. miało silny związek z uwypukleniem różnic społecznych i ekonomicznych oraz pewną formą utożsamienia z sytuacją mniejszości rasowych w Stanach Zjednoczonych. Główną część tekstu stanowi analiza przestrzeni ujmowanej „jako produkt społeczny” (s. 149). W swoich rozważaniach Kurnicki pokazuje elementy miejskiej geografii hip-hopu i jej naczelną właściwość. W interesujący sposób przedstawia typologię miasta, wychodząc od obiektów materialnie niewielkich, takich jak ławka, mieszkanie (kwadrat) czy blok, a kończąc na dużych strukturach, takich jak miasto czy region geograficzny. Autor analizuje także rolę hip-hopu w kształtowaniu narracji miejskiej i krytyki przestrzeni.

W rozdziale 8 Justyna Struzik omawia relację kapitalizmu i seksu prezentowaną w kulturze hip-hop. Autorka wychodzi od pytania o sposoby „konstruowania płciowości, seksu i seksualności” (s. 166) w odniesieniu do negocjowanych wartości i przekazów kulturze hip-hop. Struzik przyjmuje stwierdzenie, że seksualność w hip-hopie ma swoje źródło w urynkowieniu tej kultury. Odwołując się do klasycznych polskich teledysków hip-hopowych i przyjmując podejście feministyczne oraz performatywne, autorka pokazuje ścieżki interpretowania konstrukcji kobiecości i męskości. Ciekawym zabiegiem jest m.in. próba skonstruowania definicji kobiety na podstawie wybranego tekstu hip-hopowego. Dzięki swojej analizie Struzik zauważa, że polski hip-hop jest silnie zmaskulinizowany, i wydaje się, iż wyklucza nieheteronormatywnie konstruowane kobiecość i męskość. Autorka krótko opisuje też działalność kobiet-rapek, które – jak przekonuje – re negocjują miejsce kobiet w kulturze lub odcinają się od głównego nurtu hip-hopu.

Ostatnia część, zatytułowana *Badania nad hip-hopem*, poświęcona jest dorobkowi i przyszłości badań nad hip-hopem, prowadzonych w Polsce i na świecie. Oba tworzące tę część teksty mają charakter podsumowujący i ukazane w nich zostały kierunki analiz, podejścia i problemy, które dotychczasowe opracowania napotkały.

Rozdział 9 wyszedł spod pióra Stanisława Wójtowicza, który razem z Piotrem Flicinińskim napisał bardzo ważną w Polsce publikację: *Hip-Hop. Słownik*. Wójtowicz wybiega w przyszłość i kreśli kierunki badań literaturoznawczych nad hip-hopem. Punktem wyjścia jest trudność, z jaką hip-hop wkomponowuje się w dorobek literaturoznawstwa: nie tylko ze względu na swoją formę, ale też z powodu etykiety kultury niskiej. Jak przekonuje autor, etykietę tę mogą odrzucić nowe pokolenia naukowców, dla których rap jest istotnym punktem odniesienia we własnym rozwoju. Wójtowicz wskazuje zestaw aspektów kultury hip-hopowej, które stanowią wyzwanie dla literaturoznawców. Po pierwsze, konieczne jest zbadanie poetyki rapu, na przykład struktur wersyfikacyjnych i rymowych rapu czy sposobów kompozycji. Po drugie, na uwagę literaturoznawców zasługują estetyka, a także dziedzina specyficznej hip-hopowej autokreacji. Po trzecie, Wójtowicz postuluje badanie struktury artystycznej hip-hopu w celu odnalezienia relacji ideologii z estetyką i sposobu, w jaki „rap służy produkowaniu określonych wartości” (s. 188). W swoim postulatywnym tekście autor przedstawia też potencjalne problemy badawcze. Wskazówki, którymi dzieli się Wójtowicz, mają charakter uniwersalny i z pewnością trafią do badaczy reprezentujących inne dyscypliny. Autor sugeruje m.in. możliwie kompletne poznanie i doświadczenie kontekstu kultury oraz współpracę z uczestnikami kultury hip-hopowej.

W rozdziale 10, zatytułowanym *Hip-hop jako przedmiot badań: przegląd inspiracji teoretycznych i metodologicznych*, Miłosz Miszczyński prezentuje stan badań nad światowym hip-hopem i podkreśla potencjalnie ważne miejsce polskich analiz. Autor zaczyna swój przegląd od klasycznych pozycji, w których amerykański hip-hop interpretowany jest przez pryzmat kategorii rasowych i wykluczenia. Miszczyński przekonuje, że znajomość tych prac może pozwolić polskim badaczom zrozumieć konwencje i zjawisko hip-hopu. W kolejnej części tekstu autor odwołuje się do badań nad pozaamerykańskimi odmianami hip-hopu i przekonuje, że polscy badacze powinni zaangażować się w międzynarodową debatę na temat hip-hopu. Miszczyński odwołuje się również do dość wąskiego repertuaru pozycji akademickich w Polsce i postuluje zwiększenie aktywności badaczy i rozwijanie polemiki.

Dziękuję wszystkim osobom i instytucjom, które wsparły mnie w redakcyjnym przygotowaniu tej książki.

Miłosz Miszczyński, Uniwersytet Jagielloński

Huq, R. 2006. *Beyond Subculture: Pop, Youth and Identity in a Postcolonial World*. London: Routledge.