

Michał Żmuda – doktorant literaturoznawstwa na Uniwersytecie Rzeszowskim. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą grom komputerowym jako palimpsestom tradycji literackiej. Do jego naukowych zainteresowań należą: ludologia, subkultura hip-hopu, poststrukturalizm, kultura popularna.

MICHAŁ ŻMUDA

# SKRECZ NA WINYLU JAKO ŹRÓDŁO POETYKI HIP-HOPU

„Zróbmy kawałek, / ale w jakim stylu? / Cudowna podróż po winylu / Od paru minut obrany azymut / Rymów w bród, cud dymu / Cziluj... Cziluj... / Zróbmy kawałek / Kawałek czego? / Czegoś niepowtarzalnego”<sup>1</sup> – rapują Wojciech „Fokus” Alszner oraz Rafał „Śliwka Tuitam” Śliwiak w hiphopowym utworze *Latający holender*. Gramofonowa płyta zostaje potraktowana w przywołanym tekście nie jako muzyczny nośnik czy produkt, lecz jako element kulturotwórczego procesu – w tym konkretnym przypadku, procesu twórczej ekspresji.

Celem artykułu jest prześledzenie „podróży po winylu”, w którą wyruszyła subkultura hip-hopu, a dokładniej zrozu-

---

<sup>1</sup> Pijani Powietrzem, *Latający Holender*, [w:] *Zawieszani w czasie i przestrzeni*, Future Hip Hop / Universal Music, Warszawa 2002.

mienie, w jaki sposób strategie komunikacyjne tekstów rapowych skoncentrowane są wokół analogowego medium. Główną osią analizy będzie praktyka skreczu, która polega na ręcznej manipulacji winylem, tak by wydawał charakterystyczne dźwięki. Przyjrzymy się temu, jak ta pozornie nieskomplikowana metoda stanowi ontologiczną i poetyczną podstawę hiphopowych utworów muzycznych. Najpierw jednak warto uściślić, czym w ogóle jest hip-hop.

### **Hip-hop – krótka definicja**

Etymologicznych źródeł słowa „hip-hop” należy szukać na gruncie amerykańskim. Termin ten utworzony został na bazie słowa „hip”, które pochodzi z odmiany języka angielskiego, jaką jest African American Vernacular English (w skrócie AAVE)<sup>2</sup>. Jest to socjolekt charakterystyczny dla czarnych społeczności Ameryki lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Powstał w opozycji do pełnego semantycznej dominacji nad Afroamerykanami języka białych. Samo słowo „hip” szybko weszło do powszechnego słownika młodych ludzi i używane było do określenia rzeczy bądź zjawisk popularnych, godnych uwagi, będących „na czasie”.

Autorem terminu „hip-hop” jest Keith „Cowboy” Wiggins. Amerykański raper, członek grupy Grandmaster Flash and the Furious Five, użył tego wyrażenia w formie żartu skierowanego do kolegi wstępującego w szeregi wojska. Rytmicznie wypowiedziane sylaby „hip/hop/hip/hop” były onomatopieją ilustrującą maszerujących żołnierzy. Takt ten na tyle spodobał się autorowi, że włączył go wkrótce do swoich publicznych występów, popularyzując pojęcie zarówno wśród innych raperów, jak i wśród słuchaczy. Początkowo terminu „hip-hop” używano w kontekście negatywnym, miało ono charakter nie do końca poważny, prześmiewczy. Dopiero Africa Bambaataa (didżej, raper, członek wpływowego na Bronksie gangu Czarne Pantery) zastosował go do określenia całej kultury hiphopowej, pozbawiając przy tym pejoratywnych znaczeń.

Przyjmuje się, że na szeroko rozumianą subkulturę hip-hopu składa się ogół zjawisk kulturowych, jakie wyodrębniły się w czarnych gettach amerykańskich lat siedemdziesiątych XX wieku. Głównymi wyznacznikami tej subkultury są didżeing, breakdance, graffiti i rap (lub też MC-ing). Termin „rap” (skrót od *Radical Anarchistic Poetry*) wywodzi się z ulicznej muzyki czarnego getta. Zwykło się nim określać technikę monotonnej recytacji rymowanych tekstów przy głośnym akompaniamencie rytmicznie wygrywanej na bębnach muzyki.

### **Bunt przy pomocy winylu**

Jednak rap to nie tylko rymowany tekst wyrecytowany do jednostajnego podkładu muzycznego. Gatunek ten tworzą również skrecze, sample, elektroniczne beaty i dźwięki. Taka postać rapu, znana i kontynuowana do dziś, narodziła się w dyskotekach i nocnych klubach Nowego Jorku. Działo się to w czasie, kiedy w przemyśle rozrywkowym dominowała muzyka disco i funky: muzyka taneczna, szybka, z wyraźnie zarysowanym tempem, często prostym rytmem i łatwo

<sup>2</sup> Stosuje się także nazwy: African American English, Black English, Black Vernacular, Black English Vernacular, Black Vernacular English.



dającą się wychwycić melodią. Popularność tych stylów i ich ograniczone możliwości muzyczne przyczyniły się jednak do szybkiego znużenia ich nieustanną obecnością. Dwóch didżejów z Bronxu, Grand Wizard Theodore<sup>3</sup> i Grandmaster Flash<sup>4</sup>, zaczęło więc ciąć popularne utwory dyskotekowe, wykorzystując najlepsze melodie i powtarzające się rytmy, aby skleić z nich nowe nagrania. W centrum tych przemian znalazł się popularny wówczas nośnik, jakim była płyta gramofonowa. To właśnie na winylu dokonywano wszelkich manipulacji. Istniejące już nagrania miksowano i poddawano odpowiedniej obróbce dźwiękowej, by uczynić je bardziej atrakcyjnymi dla słuchacza. Przejście od muzyki klubowej do muzyki hiphopowej oparte zostało na technicznych aspektach produkcji dźwięku. Cięcie utworów nie byłoby możliwe, gdyby nie dostęp do narzędzi umożliwiających ingerencję w analogowe medium.

Richard Shusterman wymienia w swojej pracy trzy najważniejsze techniki panowania nad wyciętymi nagraniami. Jest to *scratch mixing*, *punch phrasing* i – najpopularniejszy – *scratching*<sup>5</sup>. *Scratch mixing* jest najprostszą z tych trzech technik – polega na mieszaniu jednego nagrania z drugim. *Punch phrasing* rozbudowuje tę metodę o takie poruszanie igłą po odtwarzanej płycie, aby drugi grający w tym samym czasie utwór wzbogacić w odpowiednich momentach o dodatkowe efekty perkusyjne. Z kolei *scratching* (pol. skrecz) polega na gwałtownym „rysowaniu” igłą po płycie, czego efektem jest bardzo charakterystyczny, nieprzyjemny dźwięk. *Scratching* wyraziście obrazuje artystyczne zawłaszczenie kopiowanych utworów. Odbywa się ono nie tylko na płaszczyźnie semantycznej. Didżej fizycznie znęca się nad materiały płyty, siłą wydobywa z niej nerwowo, niekiedy niepokojący odgłos, a poddany takiej obróbce fragment staje się nierozpoznawalny, semantycznie i estetycznie zniekształcony. W amerykańskiej terminologii do opisu omawianego zjawiska stosuje się czasami wyraz *cut*, czyli cięcie, który dodatkowo podkreśla brutalność tego procesu. Istotnym elementem kultury hip-hopu stał się więc nośnik – płyta winylowa. Rapowe piosenki pełne są tekstów gloryfikujących medium: „Niech płyta winylowa go ożywi, dziwi cię to? / Potrafi to tylko prawdziwy hip-hop”<sup>6</sup>, „Świat kręci się tak jak płyta winylowa / OK, record play, pora go posampłować”<sup>7</sup>, „Nie moja wina, że mam ojca z winyla / Z pierwszego tłoczenia trudno dostać oryginał”<sup>8</sup>, „Wśród bębnow, basów i z winylowej płyty trzasków / Uwalniamy ekspresję, tak, niech ona leci w miasto”<sup>9</sup>.

Wraz z praktyką manipulacji winylem wyodrębnił się charakterystyczny gatunek muzyczny, który dał początek całej subkulturze. Jednocześnie narodziły się ontologiczne podstawy hip-hopu i jego zadziwiający dualizm rozpięty pomiędzy gloryfikacją oryginalności a uznawaniem kultury za repozytorium tekstów

3 Theodor Livingston.

4 Joseph Sadle.

5 R. Shusterman, *Piękna sztuka rapowania*, [w:] tegoż, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 265.

6 Pono, *Hołd*, [w:] *Hołd*, Prosto/Warner Music, Warszawa 2002.

7 Dwa Zera, *Gram żeby wygrać*, [w:] *Płyta z czarnych płyt*, Prosto, Warszawa 2011.

8 O.S.T.R., *Utwór 4*, [w:] *Tylko dla dorosłych*, Asphalt Records, Warszawa 2010.

9 Grammatic, *Od dawna*, [w:] *Reaktywacja*, EmbargoNagrania, Warszawa 2004.

(nagrań) do zawłaszczenia. Hip-hop dowartościował osobę didżeja dobierającego utwory do zabawy, wprowadził na scenę postać MC (*Master of Ceremony*) bawiącego się ze słuchaczami. Zaakcentował oryginalność twórcy. Jednocześnie też, paradoksalnie, podważył zasadę oryginalności i jednolitości utworu.

### Poetyka skreczu a intertekstualność hip-hopu

„Bo jeśli słyszę taki beat, to nie dziw się, że kradnę / Wiem, powinienem zrobić sam, ale wiesz nie potrafisz”<sup>10</sup> – Sitek jest świadomy własnej nieoryginalności, gdyż styl muzyki rapowej u swych podstaw jest zbudowany na intertekstualnej<sup>11</sup> praktyce skreczu. Shusterman komentuje ten fakt: „Zawłaszczenie artystyczne jest historycznym źródłem muzyki hip hop i nadal stanowi podstawowy rdzeń jego techniki oraz główną cechę jego estetycznej formy i przesłania”<sup>12</sup>. I dodaje, że zapożyczenie w hip-hopie nie jest związane z zapożyczaniem melodii i motywów, jak w muzyce jazzowej, która również obficie czerpie z biblioteki piosenki popularnej. Nie ma też owo pożyczanie charakteru inspiracji. Hip-hop nie tyle odtwarza dane motywy, co je kopiuje – po uprzednim nagraniu.

W wielu piosenkach rapowych procesy intertekstualne zostały ujawnione, a pierwotna struktura cytowanego nagrania zniekształcona. „Chociaż niektórzy disc jockeye szczylicili się tym, że wykorzystują materiały z bardzo nieprawdopodobnych i trudno dostępnych źródeł i czasami starali się ukrywać informację [...], na jakich nagraniach dokonują cięć, nigdy nie próbowali ukrywać faktu, że pracują na podstawie nagrań uprzednio istniejących i że nie komponują własnej oryginalnej muzyki. Przeciwnie, otwarcie szczylicili się swą metodą pobierania próbek”<sup>13</sup>. W ten sposób gatunek hip-hopu neguje rozróżnienie między oryginałem i kopią, „między [...] aktem twórczym, a wtórnym zapożyczeniem. Sztuka postmodernistyczna taka jak rap zaciera tę dychotomię [...]”<sup>14</sup>, nie tylko poprzez otwarte przyznanie się do korzystania z cudzych dzieł, ale także przez wyraźne zaznaczenie, w czyje posiadanie te dzieła przeszły. Stąd też tak ważne są dla hiphopowych piosenek wszelkie modyfikacje, którym ulegają cytowane nagrania. Często są to cięcia, czasami wydłużanie bądź skracanie danych partii i zmiany ich pierwotnego tempa. To, co cudze, staje się własnym, dochodzi do przywłaszczenia. Jedną z najważniejszych cech kultury hip-hopu jest bowiem umiejętność wchodzenia w interakcję z obcymi tekstami. Jest ona kulturą dialogu, a jej produkty wypełnione są intertekstualnymi odniesieniami, nie tylko

10 Sitek, *Ja kradnę bity*, upubliczniony w internecie, <https://www.youtube.com/watch?v=Jy-GxthAAYUo> (20 kwietnia 2014).

11 Ryszard Nycz w *Tekstowym świecie* definiuje intertekstualność jako kategorię obejmującą „aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz architektów [...] przez uczestników procesu komunikacyjnego”. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995, s. 62. O intertekstualności mówimy wtedy, kiedy dany tekst bądź jego fragment dzieli swoje cechy (gramatykę, reguły i normy, kształt słowny, właściwości stylistyczne) z innymi tekstami. Związki intertekstualne zwykle bywają zaznaczone poprzez wykładniki istniejące w samym tekście; od odbiorcy zależy, jak je zinterpretuje. Nycz wymienia trzy rodzaje intertekstualnych wykładników, są to presupozycje, anomalie i atrybucje.

12 R. Shusterman, *Piękna sztuka...*, s. 262.

13 Tamże, s. 266.

14 Tamże, s. 267.



w warstwie muzycznej. Technika muzycznego cytowania odcisnęła bowiem wyraźne piętno na poetyce lirycznej piosenek hiphopowych.

Aspekt ten został przez uczestników subkultury rozpoznany i włączony w jej ontologiczne podstawy. Opisując poetykę hip-hopu, DonGURALesko sięga po przymiotnik „chropowaty”. Chropowaty jest dźwięk, jaki wydają z siebie płyty gramofonowe pod ręką didżeja, chropowata jest też technika rapowania: „Publika już zaalarmowana, konkurencja znokautowana (...) / Chropowata technika grunwaldzkiego buntownika”<sup>15</sup>. W innej piosence deklamuje: „Sprawdź to brzmienie / Chropowatość sobie cenię”<sup>16</sup>, z kolei członkowie składu Killaz Group intonują: „Chropowata ma technika / Wypasiona ma liryka”<sup>17</sup>. Tym samym zjawisko skreczu ulega swoistej reinterpretacji; staje się metaforą, która wyobraża (a jednocześnie materializuje podczas produkcji utworu) charakterystyczną poetykę gatunku.

W opisie tego zjawiska pomocna może się okazać kategoria relacji hipertekstualnych, którą zaproponował Gérard Genette. Badacz definiuje ją następująco: „Rozumiem przez to każdą relację łączącą tekst B (który będę nazywał hipertekstem) z wcześniejszym tekstem A (który będę oczywiście nazywał hipotekstem), na który tekst B zostaje przeszczepiony w sposób niemający nic wspólnego z komentarzem”<sup>18</sup>. Genette podkreśla, że tekst B nie mógłby istnieć bez tekstu A, jest jego derywatem i poprzez transformację wyraża go. Ta ewokacja może, ale nie musi być związana z bezpośrednim wymienianiem swego źródła. Hipertekstualność jest pojęciem stosowanym przez francuskiego teoretyka do opisu zjawisk *stricte* literackich, wydaje się jednak kategorią na tyle pojemną (i trafną), że z powodzeniem da się zastosować do opisu zjawisk, które zachodzą pomiędzy różnorodnymi tekstami kultury, także rozumianymi jako pewne praktyki i działania.

Podążając za tokiem myśli Genette’a, skrecz należałoby nazwać hipotekstem, który (uległszy transformacji) jest ewokowany w tekstotwórczych praktykach subkultury hip-hopu. Toczy się więc tu podwójna gra, gdzie to, co polega na naśladowaniu, jest jednocześnie naśladowane. Na czym miałyby polegać transformacja skreczu? Chociażby na przeniesieniu strategii intertekstualnych z planu muzycznego na plan liryczny.

Za przykład niech posłuży pochodzące z 2007 roku nagranie *Bamboo Banga* autorstwa M.I.A. Nie bez przyczyny analizujemy piosenkę z czasów, kiedy nośniki analogowe zostały już zdominowane przez płyty CD i dystrybucję cyfrową. Utwór nie stosuje bezpośrednio techniki skreczu, a mimo to kontynuuje ją poprzez użycie cyfrowej obróbki. W warstwę muzyczną wklejono interteksty z dwóch utworów. Jeden z nich to fragment ludowej piosenki *Kaattukkuyilu*, która pochodzi z filmu *Thalapathi* Mani Rathnama (Indie 1991). Pojawia się on zawsze podczas refrenu, a więc w najintensywniejszej części utworu. Zakłócony przez towarzyszące

15 DonGURALesko, *Chropowata technika*, [w:] *Opowieści z betonowego lasu*, Blend Records, Wrocław-Poznań 2002.

16 DonGURALesko, *P.D.G.*, [w:] tamże.

17 Killaz Group, *Nokautów szkoła*, [w:] *Nokaut*, Blend Records, Warszawa 2002.

18 G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2014, s. 11.

mu dźwięki i śpiew, istnieje na granicy słyszalności. Dopiero pod koniec kompozycji cytat ten zostaje w pełni odkryty, gdyż zlewająca się z nim dotąd warstwa rytmiczna ustaje. Z kryptocytatu, którego obecność nie została w żaden sposób zasygnalizowana, przechodzi do jawnego aktu cytowania. Twórcy wyraźnie to zaznaczają poprzez zapętlenie i powtarzanie tego fragmentu przy jednoczesnym jego pocięciu. Co więcej, technika zapętlenia ulega zdublowaniu w strukturze lirycznej piosenek. Wers „I’m big timer, it’s the bamboo banga”<sup>19</sup> powtarza się dwadzieścia cztery razy. Podobnie jest z wykorzystaniem wyjątków z utworu *Roadrunner* napisanego przez Jonathana Richmana. Tekst *Bamboo Banga* „Roadrunner, roadrunner / Going hundred miles per hour / With your radio on”<sup>20</sup> jest bezpośrednim nawiązaniem do „Roadrunner, roadrunner / Going faster miles an hour / Gonna drive past the Stop ,n’ Shop / With the radio on”<sup>21</sup>.

Celem artykułu nie jest oczywiście dogłębna analiza intertekstualnych strategii hip-hopu, jednak dla potwierdzenia tezy o związku pomiędzy skreczem a poetyką rapu należy przytoczyć wybrane egzemplifikacje takich działań. Często już same tytuły wydawnictw są intertekstami. Dla przykładu, nazwa płyty *W 63 minuty dookoła świata* to zmodyfikowany tytuł jednej z powieści Juliusza Verne’a. Wykładnikiem tego intertekstu jest więc atrybucja, zapożyczenie konkretnego fragmentu. Źródła zapożyczeń mogą być różne: „Więc lewa i prawa / Pożyteczna zabawa, bo / hip-hop jak lawa / Z wierzchu twarda i plugawa / Lecz wewnętrznego ognia i sto lat nie wyziębi!”<sup>22</sup>, „And I need you to remember one thing / I came, I saw, I conquered / From record sales to sold-out concerts”<sup>23</sup>, „I czaczę kumam jak miecze Turman Uma”<sup>24</sup>. Hiphopowy intertekst osiąga swoje apogeum poprzez autocytat. W piosence *Międzymiastowa* pojawia się odwołanie do innego utworu z tej samej płyty: „Posłuchaj, czy słyszysz jakieś dźwięki gramofonu? / To z magnetofonu – może / A może z CD-romu / Może tak, a może nie / Może... a kto to wie?”<sup>25</sup>. Jest to cytat zaczerpnięty z refrenu *Może tak, może nie*, który brzmi „A może tak, a może nie? A może tak, a może tak, a może nie? Kto to wie?”<sup>26</sup>.

W *Lęku przed wpływem* Herold Bloom interpretuje zjawisko intertekstualnych zapożyczeń w kontekście strachu przed prekursorami. Wpływ tłumaczony jest przez niego jako nieunikniona władza, w tym przypadku władza ojca nad synem, zmarłych nad żywymi, wielkiego poety nad jego następcami. Bloom na przykładzie romantycznych twórców pokazuje, w jaki sposób artyści maskowali własną nieoryginalność i jakimi technikami tuszowali obecność poprzedników

19 M.I.A., *Bamboo Banga*, [w:] *Kala*, XL Recordings, London 2007.

20 Tamże.

21 The Modern Lovers, *Roadrunner*, [w:] *The Modern Lovers*, Beserkley, Berkeley 1976.

22 Kaliber 44, *Abakadabra*, [w:] *W 63 minuty dookoła świata*, S.P. Records, Warszawa 1998.

23 Linkin Park feat. Jay Z, *Numb/Encore*, [w:] *Collision Course*, Warner Bros. Records, California 2004.

24 Fokus, SMSy, [w:] *Alfa i Omega*, FoAna, Katowice 2008.

25 Kaliber 44, *Międzymiastowa*, [w:] *W 63 minuty dookoła świata*, S.P. Records, Warszawa 1998

26 Kaliber 44, *Może tak, może nie*, [w:] tamże.



w swojej twórczości – ukrywając tym samym lęk przed prekursorami<sup>27</sup>. Artyści hipopowi podążają całkiem inną drogą, lęk zostaje w ich przypadku zastąpiony pewnością siebie, przekonaniem, że mają prawo i możliwości władzy nad zastaną rzeczywistością. Szukając odpowiednika ich strategii intertekstualnych w metodzie Blooma, odnajdziemy ją w dwóch krańcowych modelach. Cięcie to jednocześnie Clinamen i Apophrades.

Clinamen jest odsunięciem się od prekursora, znieważeniem jego dokonań poprzez świadomie błędną interpretację jego myśli. Apophrades zaś polega na otwarciu się na poprzednika, wydobyciu na światło dzienne jego wpływu. Jednak układ ojciec-syn zostaje w przypadku hip-hopu odwrócony. To młody artysta „stwarza” starego mistrza, to nowe pokolenie przywraca do życia zmarłych. Metaforą i jednocześnie genezą tego procesu jest sytuacja nośnika winylowego, który poddany inwazji artysty, ulega fizycznej transformacji. Rysa, cięcie, skrecz to przecież trwałe uszkodzenie, w przypadku płyty nieodwracalnie zmieniające zarówno sam przedmiot, jak i semantyczny kształt tekstu, który przenosi. Proces ten ulega w kulturze hip-hopu swoistemu zwielokrotnieniu, jest realizowany na różnorodnych płaszczyznach, aż po samą warstwę ontologiczną. Płyta jest nośnikiem tradycji kulturalnej, skrecz to tej tradycji trawestacja. Istnieje więc silny związek pomiędzy praktyką obróbki medium, a głęboko zakorzenionym w tekstach hip-hopu dążeniem do wszelkiego rodzaju intertekstualności.

Skrecz wyraża potrzebę uczestników subkultury hiphopowej do pozostawania w związku (i zależności) z tradycją, źródłem inspiracji. Jak nieco sentymentalnie rapuje Fish: „Moje inspiracje, hałasy z ulicy i zatłoczone metra stacje / Dźwięki, szumy, zgrzyty winylowej płyty / Moja głowa pełna dźwięków i trzasków / Polepione dźwięki, bynajmniej nie dla gorących oklasków”<sup>28</sup>. Jednocześnie, jak sugeruje sformułowanie „polepione dźwięki”, tradycja nie została przez hip-hop zaakceptowana w niezmięnionej formie.

Warto pamiętać, że ze względu na fizyczne właściwości płyt winylowych wydawnictwa były podzielone na dwie części (strona A i strona B), a dostęp do poszczególnych ścieżek był fizycznie utrudniony. Albumy odsłuchiwane były w całości. Rzadko uznawano je za zbiór przypadkowych piosenek. Słuchane od początku do końca, musiały być traktowane jako zamknięta, z góry ustalona całość. Praktyka skreczu umożliwiła artystom nieliniarną lekturę tradycji. Jej owocem była produkcja własnych sensów. Skrecz stał się przekroczeniem ograniczeń analogowego medium, a przez jego twórców musiał być uznany za transgresję sztywnych ram oficjalnej kultury.

---

27 H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Horyzonty Nowoczesności, Kraków 2002.

28 Fish, *Język wszechświata*, [w:] *Polepione dźwięki*, Asphalt Records, Warszawa 2000.