

*Justyna Struzik*

## KONSTRUKT GENDER W POLSKIEJ KULTURZE HIP-HOPU

Polski hip-hop to zjawisko wyjątkowo przygnębiające. Jak wszystko w tym kraju, taki ten rodzaj muzyki został zmanipulowany na liberalną modłę. Polscy hip-hopowcy nie uprawiają żadnego quasi-artystycznego buntu. Wręcz przeciwnie, zaprzędają się bez opamiętania panującą masową ideologią. Snują smętne teksty przesycone prostacko patriarchalno-liberalnymi motywami. Gloryfikują przemoc, stylizują się na silnych facetów, a szczytem ich „poetyckich” możliwości jest napsioczyć na policję. Wszelkie utyskiwanie tonie w mrokach alkoholowo-narkotycznego zaćmienia, a receptą na kłopoty okazuje się indywidualna siła.

(Stanisławski 2009)

Celem niniejszego artykułu będzie analiza sposobu konstruowania kobiecości i męskości w polskiej kulturze hip-hopu. Oprę ją przede wszystkim na teledyskach oraz tekstach, które potraktuję jako część szeroko rozumianej kultury popularnej. Nie jest jednak moim celem odtworzenie całościowego obrazu relacji genderowych w tej kulturze. Skupię się przede wszystkim na najbardziej widocznych jej elementach, które przedostają się do kultury masowej, stały się tym samym znakiem rozpoznawczym hip-hopu. Kultura ta, powstała w zupełnie innym kontekście niż polski, bez wątpienia nie jest homogeniczna. Mimo to seksizm i marginalizacja kobiet, przy równoczesnym kreowaniu silnej i aktywnej męskości, stanowią często najbardziej widoczny element aktywności związanych z muzyką rap.

Przeprowadzona przeze mnie analiza jakościowa obejmuje wybrane teledyski, jakie powstały w ciągu ostatnich piętnastu lat. Spróbuję pokazać, w jakim kierunku zachodzą zmiany dotyczące wizerunku kobiet i mężczyzn na przestrzeni lat. Hip-hop jest dziś bowiem jedną z najpopularniejszych subkultur, obecną w mediach masowych i przez nie lansowaną. Media i wolny rynek wydają się mieć wielki wpływ na tworzenie tej kultury, a co za tym idzie, także na konstrukt rodzaju w jej obrębie. Wizualny konstrukt kobiecości i męskości zmieniał się wraz z rosnącą popularnością kultury hip-hopowej.

## Zarys historii hip-hopu

Za czas narodzin hip-hopu przyjmuje się zazwyczaj lata 1965–1984. Mimo iż wówczas nie istniał jeszcze rap w postaci kojarzonej ze współczesną kulturą hip-hopową, to jednak ruch walki o prawa obywatelskie czarnych Amerykanów, czy też ruch „Black Power”, stworzyły kontekst, w którym ta subkultura mogła powstać. Walka z rasizmem i dyskryminacją, z ubóstwem i niesprawiedliwą polityką społeczną stała się także walką o wartości i własną kulturę. Jak twierdzi badacz kultury Afroamerykanów Paul Gilroy (1987, za: Barker 2005: 451–452), hip-hop stanowi „formę hybrydową, osadzoną w obrębie synkretycznych stosunków społecznych południowego Bronksu, gdzie zakorzeniła się kultura muzyczna przeniesiona z Jamajki w latach 70., która, w połączeniu z pewnymi innowacjami technicznymi, uruchomiła proces przekształcenia samoświadomości czarnych Amerykanów, a także przeobrażenia dużej części przemysłu muzycznego”. Właśnie owa hybrydowość, mieszanie kultury czarnych Amerykanów z kulturami lokalnymi, świadczy o specyfice tej kultury. Jak pisze Chris Barker (ibidem: 452), „rap należy traktować jako hybrydę pozostającą pod wpływem «kłączowatych» prądów kulturowych”. W każdym kraju hip-hop powstawał w innym kontekście, jednak wszyscy artyści, którzy uważani są za pionierów tej subkultury w danym kraju, odwoływali się do idei walki z wykluczeniem i niesprawiedliwością społeczną. Wraz z rozwojem hip-hopu idee te przynajmniej częściowo ulegały zmianom.

Warto także podkreślić moment, w którym hip-hop pojawił się w Polsce, a więc tuż po transformacji 1989 roku. Małgorzata Radkiewicz, analizując zmiany w polskim kinie po 1989 roku, zwraca uwagę na przenikanie się dwóch porządków symbolicznych: tradycji polskiej oraz myślenia postmodernistycznego. Wówczas w kinie polskim, czy też szerzej rozumianej kulturze audiowizualnej, „obowiązujące wzorce osobowe, także te dotyczące gender, nawiązywały równocześnie do polskich symboli i historii oraz do ponowoczesnych doświadczeń świata zachodniego” (Radkiewicz 2006: 34). Podobną grę między tradycją a ponowoczesnością odnaleźć można w obrębie przekazów hip-hopu. Z jednej strony mamy tu do czynienia z wieloelementowością, kolażowością, kopiowalnością, z drugiej nie można jednak zaprzeczyć powielaniu, i przez to wzmacnianiu stereotypów w przekazach hip-hopowych, zwłaszcza zaś stereotypów dotyczących gender. Trudno znaleźć bowiem przykłady, które wykraczałyby poza heteronormatywne, zgodne z tradycyjnym konstruowaniem kobiecości i męskości tożsamości płciowe.

Termin hip-hop definiowany jest przez członków tejże subkultury jako „forma sztuki zawierająca w sobie: deejaying, emceeing, breakdancing i sztukę graffiti” (<http://www.hip-hop.pl/teksty/projector.php?id=1180533908>). Jeden z członków grupy muzycznej, Trzyha, tak określił hip-hop:

Hip-hop jest najbardziej rozwiniętą ze wszystkich kultur, są ludzie, którzy tańczą, masz ludzi, którzy malują, są Dj-e i są MC, i jest zajebiście. Jeżeli ktoś chce się w życiu poświęcić i zrobić

coś fajnego, to hip-hop jest najlepszą drogą, jeżeli człowiek będzie do tego poważnie podchodził (Kotodziejek 2006: 129).

W języku potocznym termin hip-hop często jest używany zamiennie ze słowem rap, przy czym *de facto* pojęcie rapu odnosi się jedynie do aspektu muzycznego w tej subkulturze.

Uzupełnieniem muzyki od samego początku był taniec zwany breakdancingiem. Korzeni tego tańca można doszukiwać się w afrykańskich sztukach walki, przeniesionych do Brazylii, a następnie do Nowego Jorku, gdzie młodzi ludzie urządzali uliczne pokazy swoich zdolności tanecznych. „Te akrobatyczne figury taneczne, zwykle z nagłymi podskokami, zaczęli naśladować Latynosi, Azjaci i biali, i w ten sposób breakdancing – wespół z rapowaniem – stworzył podwaliny kultury hip-hop” (Thorne 1995: 140). Osoby, w tym przede wszystkim mężczyźni uprawiający breakdancing, nazywani są *b-boyami*. Często spotykają się oni na organizowanych w całej Polsce „bitwach breakdancowych”, gdzie rywalizują o tytuł najlepszego tancerza.

Sztuka graffiti uważana jest za integralną część subkultury hip-hop. Początkowo graffiti oznaczało znaki gangów malowane na ścianach i murach dla wyznaczenia terenu działania. Później, w połowie lat siedemdziesiątych, coraz więcej ludzi zaczęło ekspresywnie wyrażać swoje poglądy i postawy życiowe, malując mury wielkich miast. Graffiti stawało się coraz bardziej skomplikowane pod względem artystycznym. Najprostszym rodzajem graffiti jest *tag*, czyli podpis autora lub autorki.

Jeśli chodzi o tworzenie muzyki, najważniejszą czynnością jest *dj-ing*, czyli skreczowanie, miksowanie, składanie sampli. Skreczowanie oznacza proces przesuwania płyt winylowych pod igłami gramofonów, co urozmaica efekt dźwiękowy. Didżej, zwany w polskim hip-hopie także dejetem, współpracuje z *emce*, czyli *MC* (ang. Master of Ceremony). *MC* tworzy rymy, teksty, może także freestylować, co oznacza układanie improwizowanych tekstów rymowanych na żywo podczas koncertów. Właściwie uznać należy, iż w hip-hopie słowo jest najważniejsze. Richard Shusterman (1998, za: Pułka 2002: 190), filozof zajmujący się estetyką hip-hopu, twierdzi:

Żaden zapis nutowy nie mógłby przekazać szalonego muzycznego rapu, (...) teksty rapowe nie dadzą się adekwatnie wyrazić w zwykłej formie pisemnej, oderwanej od rapowego ekspresywnego rytmu, intonacji, zmiennych uderzeń i płynności.

Znane są tak zwane „bitwy freestyleowe”, czyli spotkania, podczas których walczy się o tytuł najlepszego *MC*. Warto tu podkreślić, iż rymowanie jest uważane za najważniejszą aktywność w hip-hopie. Zdają się to potwierdzać słowa Sławomira Matusza: „W gruncie rzeczy rap jest przede wszystkim przekazem słownym – słowotokiem, dla którego muzyka czy pastisze muzyczne wydają się tylko tłem lub podkładem. Charakterystyczne jest, że jest to sztuka słowa – świadomie używam tu słowa «sztuka» – uprawiana wspólnie, w grupie” (<http://www.alfa.com.pl/slask/200409/s66.html>). Umiejętność rymowania jest zatem bardzo wysoko ceniona, a jej posiadanie nadaje mężczyznom wysoki status społeczny.

Warto także wspomnieć o specyficznym sposobie ubierania się przedstawicieli tej subkultury. Do elementów garderoby hip-hopowców zaliczane są: szerokie spodnie zwane w slangu wory, bagi, bagginsy, bluza z kapturem, czapka z daszkiem oraz sportowe buty. Strój ten jest często kojarzony ze strojem czarnych niewolników, którzy nie mając pasków do spodni, nosili je nisko opuszczone. Przedstawicielki tej kultury, słuchaczki rapu, rzadko wyróżniają się specyficznym strojem, większość ofert ubrań i gadżetów kierowana jest bowiem do mężczyzn. Co prawda przed okresem komercjalizacji tej subkultury widoczne, choć w małym stopniu, były także przedstawicielki hip-hopu, nie różniące się zasadniczo strojem od hip-hopowców. Teraz jednak trudno byłoby wskazać je na podstawie wyglądu, w teledyskach mamy bowiem do czynienia raczej z modelkami ubranymi według najnowszych trendów mody. Prowadzi to do wniosku, że członkami tej kultury są głównie, jeśli nie tylko, mężczyźni.

Historia polskiego hip-hopu sięga początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Za pierwszy skład, a więc zespół muzyczny, uznaje się kielecką grupę Wzgórze Ya Pa 3, zaś za pierwszego rapera – Liroya. Hip-hop zdobył prawdziwą popularność w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych za sprawą takich składów jak: Kaliber 44, Molesta, Warszawski Deszcz czy Paktofonika.

W tym miejscu warto także zastanowić się nad ideami i wartościami, jakie dominują w przekazach polskiego hip-hopu, które tworzą obraz tej subkultury. Przede wszystkim należy uznać, że jest to subkultura męska, tworzona głównie przez i dla mężczyzn. Nie jest to cecha wyłącznie polskiego hip-hopu, ale hip-hopu w ogóle. W przypadku amerykańskiej kultury prowadzonych było bardzo wiele badań dotyczących seksizmu i wykluczenia kobiet przez raperów. Badacz tożsamości raperów w Stanach, Bakari Kitwana (2002: 101), zwraca uwagę, iż najważniejszą częścią męskiej tożsamości czarnych jest „*black male group loyalty*”. Ta postawa grupowej lojalności oznacza przede wszystkim podmiotowe traktowanie jedynie czarnych mężczyzn, skupienie się na ich problemach, przy równoczesnym wykluczaniu innych, w tym także czarnych kobiet. Co więcej, podnoszenie przez czarne kobiety kwestii związanych z dyskryminacją i seksualnym wykorzystywaniem przyjmowane jest często jako postawa rasistowska, wymierzona przeciwko czarnym mężczyznom. Potrzeba zmiany relacji między kobietami a mężczyznami w czarnym hip-hopie jest znikoma; bardzo mało raperów jest zainteresowanych problematyką gender (ibidem: 102–103). Jak zwraca uwagę Kitwana, uprzedmiotowienie kobiet, a także otwarcie wyrażany przez raperów seksizm i mizoginia, choć nie są wytworem ery hip-hopu, to jednak jego stałym i bardzo widocznym elementem. Piękna kobieta u boku rapera jest często traktowana jako jeden z jego przedmiotów, symbolizujących władzę i prestiż. Ma to związek z rosnącym znaczeniem przypisywanym dobrom materialnym i konsumpcyjnemu trybowi życia.

Na szacunek czy też respekt ze strony raperów zasługują przede wszystkim mężczyźni, ziomale, ludzie, którzy żyją z hip-hopem i mają styl. Kategoria stylu jest

rozumiana jako coś niepowtarzalnego, oryginalnego. Raper, który ma swój styl, musi wyróżniać się specjalną i niekopiowaną techniką składania rymów. Podobnie jest w przypadku twórców graffiti czy też *b-boyów*, szacunkiem obdarzani są także raperzy, którzy nawiązują do *oldschoolu*, czyli dawnego stylu hip-hopu, związanego z początkami amerykańskiego rapu. „Szacunek dla «old school» i fascynacja staromodnymi gadżetami może mieć różne przyczyny: odwołanie się do źródeł subkultury hip-hopu, do zaangażowanych społecznie treści amerykańskiego rapu czy reagge, a także do nieoficjalnego, undergroundowego sposobu ich prezentacji” (Kołodziejek 2006: 146). To natomiast, co w ogóle nie zasługuje na szacunek, to kopiowanie stylu innych wykonawców, tworzenie rapu tylko dla zysku, komercyjnej sławy. W przekazach tej kultury często podkreśla się, że zarabianie pieniędzy nie jest złe, ale tylko wtedy, gdy pozostaje się wiernym hip-hopowi, swoim ideałom, wartościom. „Oskarżenie o nieautentyczność, o «komerę» jest jednym z najcięższych zarzutów pod adresem twórców, a wydanie płyty w dużej wytwórni może ich narazić na zarzut «sprzedawania się dla kabony»” (ibidem: 147).

Ważną rolę w świadomości osób tworzących lub też uczestniczących w hip-hopie odgrywa także poczucie wspólnoty. Leszek Pułka przyjmuje, iż w przypadku tej subkultury z przekazów można wyczytać silne zakorzenienie pojęcia *communitas*, utożsamiane w tym wypadku z gettami wielkomiejskimi, postrzeganymi jako środowisko powstawania i realizowania rapu. „«Communitas» to wspólnota konkretnych, pozostających w bezpośrednich stycznościach jednostek, które, choć różnią się swoimi fizycznymi czy intelektualnymi charakterystykami, czują się równymi przez poczucie przynależności do tej samej wspólnoty” (Sulima 2001: 60). A zatem w tekstach piosenek odnaleźć można silne przekonanie, iż ludzie mieszkający w blokowiskach, posługujący się slangiem hip-hopowym, wyglądający podobnie, preferujący podobny styl zachowania to pewna homogeniczna całość, do której ludzie z zewnątrz nie mają dostępu. Stąd bierze się bardzo obecny w tej kulturze podział na „swoich” i „obcych”, czyli na tych, którzy mieszkają na osiedlach, rozumieją problemy dużych miast, ubóstwo, bezrobocie, a także na tych, którym obce są społeczno-ekonomiczne problemy opisywane przez raperów, patologie, życie na nielegalu. Motyw ten jest głównie obecny w hip-hopie ulicznym. Wydawanie płyt na nielegalu, a więc własnym kosztem, rozprowadzenie ich w nieoficjalnym obiegu, na przykład w Internecie, ma dużą wartość dla członków tej subkultury, choć można zauważyć, iż po okresie komercjalizacji sytuacja ta ulega zmianie. Wciąż jednak „wiele osób jest zdania, że to scena podziemna prezentuje wyższy poziom od wydawnictw legalnych, i tylko ze względu na tzw. układy i brak popytu na ambitne pozycje nie może (bądź nie chce) przejść do obiegu oficjalnego” (Fliciński, Wójtowicz 2007: 117).

Ważnym aspektem wydają się także używki. Marihuana jest narkotykiem najczęściej wymienianym przez raperów, zarówno w stylu ulicznym, jak i komercyjnym/*baunsowym*. Od początku powstania hip-hopu raperzy przypisywali marihuanie

niemal magiczną moc. Z jednej strony nadawano jej znaczenie polityczne: państwo zakazuje palenia marihuany, jest opresywne i łamie demokratyczne prawa do decydowania o swoim życiu. Z drugiej zaś akt palenia marihuany, jako zakazany, budował w pewnym sensie etos hip-hopowca, bowiem to, co nielegalne i poza prawem, było i jest wyżej cenione. Bardzo wielu raperów otwarcie mówi o swojej fascynacji marihuaną. Pierwsze dwie płyty składu Kaliber 44 poświęcone zostały właśnie tej używce, zaś sami członkowie zespołu określali się jako Zakon Marii, czyli marihuany. Jak twierdzi Ewa Kołodziejek (2006: 148), „żadna inna polska współczesna subkultura tak ostentacyjnie jak hip-hop nie ujawnia obecności narkotyków”. Walka przeciwko władzy państwowej, walka o legalizację marihuany, życie na marginesie społeczeństwa, w wielkich metropoliach, w obrębie osiedli, nadaje raperom status „wojowników”, przede wszystkim zaś dotyczy to nurtu ulicznego. Pułka (2002: 201) pisze o „świecie życia” raperów w następujący sposób: „ich «wojownicza duma» oraz wielopokoleniowe doświadczenie życia w getcie ujawnia się w czasoprzestrzeni złowrózbennej, zapowiadającej nadchodzące zagrożenia dla *status quo* społeczeństwa, które nie robi nic, by tego getta granice przekroczyć”.

## Krytyka kultury popularnej z perspektywy gender

Kobiety istnieją bowiem przez i dla spojrzenia – są więc przedmiotem – dostępnym, przykuwającym wzrok, gotowym do użycia.

(Bourdieu 2004: 82)

Jedną z najważniejszych krytyk kultury popularnej, która w niniejszej pracy będzie miała duże znaczenie, jest krytyka feministyczna. Choć istnieje zasadniczo wiele nurtów w feminizmie, jeśli chodzi o feministyczne ujęcie kultury popularnej, większość badaczek zgadza się co do tego, że sposób, w jaki przedstawiane są kobiety w mass mediach, jest wynikiem, czy też przedłużeniem, relacji panujących w społeczeństwach patriarchalnych. „Kobiety były albo nieobecne, albo przedstawiane w sposób stereotypowy, z zaakcentowaniem seksualnej atrakcyjności bądź podczas wykonywania prac domowych. Krótko mówiąc, kobiety były symbolicznie unicestwiane w mediach poprzez ich pomijanie, potępienie lub strywializowanie” (Strinati 1998: 147). Współczesne krytyki zwracają uwagę, że nie tylko kobiety podlegały tym procesom, ale także mężczyźni, mniejszości etniczne, seksualne itd. Generalnie rzecz ujmując, media są pojmowane jako symboliczne odzwierciedlenie pewnego porządku społecznego, które z kolei ma wpływ na dalszą socjalizację do przypisywanych ról.

Szczególnie ważne w analizie konstruktów kobiecości i męskości w kulturze popularnej jest ciało. Zwłaszcza w myśli postmodernistycznej ciało pojmuje się często jako narzędzie władzy do stwarzania i podtrzymywania danego porządku społecznego.

Co więcej, swoista *nadobecność ciała* jest cechą kultury ponowoczesnej. Bardzo często ta kategoria używana jest także do analiz zjawisk medialnych, począwszy od filmów, reklam, billboardów, skończywszy na wizerunku prezenterów, reporterów, osób publicznych. Myśleniu o ciele jako o produkcie władzy towarzyszą z pewnością koncepcje Michela Foucaulta. W jego rozumieniu władza nad cielesnością towarzyszy dziejom ludzkim od zawsze. Nie jest ona, rzecz jasna, władzą skodyfikowaną, ujętą w przepisy, w normy prawne. To typowy przykład władzy internalizowanej przez jednostki, której nacisku czy też przymusu nie odczuwamy. Zdaniem Foucaulta władza nad cielesnością doprowadza do sytuacji, w której przymus staje się dla ludzi co najmniej potrzebą, jeśli nie pragnieniem. W rozumieniu dzisiejszego wizerunku ciała kobiecego jako przedmiotu kontroli często przywołuje się koncepcję *ciała ujarzmionego*, ćwiczonoego, powstałego w wyniku czegoś, co sam Foucault nazywa technologią polityczną ciał (1998: 27). Władza nad ciałem ma jednak zawsze charakter „mikrofizyki władzy”, „którą wprawiają w ruch organy i instytucje państwowe, ale jej pole ważności rozpościera się niejako pomiędzy tymi wielkimi maszynieriami a samymi ciałami z ich materialnością i siłą” (Kowalczyk 2002: 17). Temu procesowi ujarzmiania ciał towarzyszy, rzecz jasna, oddziałująca cały czas wiedza/władza. Dyskurs w rozumieniu francuskiego filozofa „konstruuje, definiuje i wytwarza przedmioty wiedzy w sposób zrozumiały, wykluczając jednocześnie inne formy rozumowania jako niezrozumiałe” (Barker 2005: 115). W uproszczeniu można powiedzieć, że dyskurs wytwarza wiedzę na temat przedmiotów, nadaje im znaczenia, równocześnie wykluczając inne. Odbywa się to poprzez język. Dyskurs ustala konkretne i określone sposoby mówienia o danym przedmiocie, określa na przykład rozumienie płci, a co za tym idzie, wskazuje, jak należy rozumieć kobiecość i męskość. Wytwarza „prawdę” na temat tego, kim są kobiety, a kim mężczyźni. Z jednej strony jasno określa różnice płci, z drugiej tworzy jednoznaczne kategorie ich dotyczące. Taka kategoryzacja i hierarchizacja odbywa się przy użyciu technik dyscyplinarnych, którym podlegają *ciała podatne*. W ten sposób także wytwarza się podmiotowość zorganizowana dzięki normalizacji. Normalizacja oznacza „system stopniowalnych i mierzalnych kategorii i interwałów, wyznaczających normy, względem których klasyfikuje się podmioty jednostkowe (ibidem: 116). Dyskurs ustala więc definicje kobiety i mężczyzny, hierarchizując relacje między nimi. I tak na przykład w konstrukt mężczyzny nie będzie wpisywał się mężczyzna – gej, mężczyzna zniewieściały. W obrębie hip-hopu pozycji rapera zostają przypisane cechy i zachowania, które dana jednostka musi spełnić, by uzyskać podmiotowość. Nie są to jednak cechy jednostkowe, ale cechy zdefiniowane przez dyskurs.

Przenieśmy zatem te kategorie do współczesnego świata mediów. Na ciało jako konstrukt zwraca uwagę Anna Nacher, analizując taniec w kulturze popularnej: „taniec to ciało i jego ruchy, ciało wpisywane/wpisane w system znaczeń, miejsce podstawowej identyfikacji płciowej negocjowanej za pomocą dostępnych (stosowanych świadomie lub nie) narzędzi i metod oferowanych przez kulturę. Ciało jako efekt,

produkowane za pomocą urządzeń społecznych, takich jak płeć, pożądanie, image” (Nacher 2003: 134). Ciało kobiece jest zwykle przedstawiane w sposób fragmentaryczny i „jawi się wyłącznie jako mapa pożądań, doznań, zachęt” (Jarecka 1999: 223). Zdaniem Izabeli Kowalczyk i Edyty Zierkiewicz, fragmentaryzowanie ciała kobiecego w przedstawieniach wizualnych pełni funkcję erotyzowania sprzedawanego towaru, w przypadku zaś teledysków – sprzedawania muzyki (Zierkiewicz, Kowalczyk 2005: 153). Ciało staje się anonimowe, odindywidualizowane, nie należy do nikogo, a przez to łatwiej jest je odebrać jako przedmiot, towar do wizualnej konsumpcji. Ciało kobiece rzadko bywa pokazywane w całości, kamera skupia się na różnych jego częściach: nogach, biodrach, ustach, piersiach; czasami twarze bohaterek teledysków nie są w ogóle pokazywane. Co więcej, w wielu teledyskach są przedstawiane ciała wielu kobiet, tańczących, poruszających biodrami, uśmiechających się i kuszących. Z takimi scenami mamy bardzo często do czynienia w teledyskach hip-hopowych, których akcja toczy się w klubach; wówczas obok rapera, który zwykle występuje w centralnym miejscu, tańczy grupa skąpo odzianych kobiet. Można więc śmiało powiedzieć, że teledyski te są kręcone głównie z myślą o męskim odbiorcy, a tym samym stają się swoistym symbolicznym „głaskiem” dla odbiorczyń, swego rodzaju wzmocnieniem potwierdzającym ich kobiecą tożsamość. Ciało kobiece w kulturze popularnej, w reklamach, filmach, prasie, teledyskach, jest obrazem do skonsumowania. Zierkiewicz i Kowalczyk przywołują metaforę kanibalizmu, stosując ją do sfery wizualnej czasopism kobiecych. Jednak tę kategorię konsumowania zapośredniczonego przez spojrzenie, a więc kanibalizmu wizualnego, można także przenieść do materiałów audiowizualnych, w tym także do teledysków. Zierkiewicz i Kowalczyk zakładają, iż w reklamach „kobiety utożsamiane są z reklamowymi towarami i w ten sposób stają się obiektami konsumpcji” (ibidem: 152). W wideoklipach ciało kobiece często jest jedynie ozdobnikiem – szczególnie wyraźnie widać to w nurcie komercyjnym (*baunsowym*) hip-hopu. W tym wypadku konstrukty gender budowane są w oparciu o zasadę binaryzmu. W teledyskach mamy wyraźnie ustalone role mężczyzn – raperów, oraz kobiet – zwykle tancerek. BINARYZM ujawnia się zarówno, jeśli chodzi o odgrywane role, jak i o kostium płciowy: ubiór, ruchy, gesty. Dopełnieniem tego są teksty, które często dodatkowo podkreślają relacje między kobietami a mężczyznami oparte na władzy. BINARYZM na poziomie gender wymusza także imperatyw heteroseksualizmu. Konstrukcja kobiecości jest uzupełnieniem dominującego elementu – męskości, natomiast kobiecości przypisuje się rolę podrzędną. Adam Buczkowski twierdzi, iż binaryzm płci jest instytucją totalną (Buczkowski 2005: 225–236). W ujęciu Ervina Goffmana, do którego nawiązuje Buczkowski, instytucją totalną nazywamy mechanizmy, które organizują i kontrolują każdą godzinę życia jednostki, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z życiem prywatnym, intymnym, czy też publicznym, na przykład zawodowym. Jako typowe instytucje totalne przyjmuje się więzienia, szpitale, ośrodki dla osób starszych. Jeśli chodzi zaś o płeć kulturową, jej



totalność polega na skupieniu całego życia jednostki na ciągłym, performatywnym odgrywaniu przypisanej jej kobiecości lub męskości. Służy to nieustannej reprodukcji „normy”, odnoszącej się do tego, czym jest, a czym nie jest męskość lub kobiecość. Jest to zbieżne z teorią Judith Butler, która zakłada, iż płeć polega na codziennych nieustannych aktach performatywnych potwierdzających normę kobiecości i męskości i podtrzymujących heteroseksualny model społeczeństwa.

Do próby przełamania binaryzmu dochodzi niekiedy w przypadku utworów hip-hopowych wykonywanych przez kobiety. Jest to bardziej widoczne w przypadku amerykańskiego hip-hopu, gdzie jest zdecydowanie więcej kobiet raperek. Można zauważyć tu dwie dominujące tendencje w budowaniu wizerunku raperek. Pierwszą z nich jest przyjmowanie przez rapujące artystki wzorów męskich, zarówno jeśli chodzi o sposób ubierania, gesty, jak i styl rapowania (dużo wulgaryzmów, częste obraźliwe stwierdzenia). Drugim typem raperek są artystki podkreślające w swoim wizerunku kobiecość, cielesność, seksualność i tworzące w innym stylu niż raperzy. Często raperki te wykonują muzykę na pograniczu rapu, soulu czy r'n'b. BINARYZM ten nie jest jednak przełamany w piosenkach, w których zwrotki wykonują mężczyźni, a refreny kobiety, bowiem style prezentowane przez raperów i raperki w takich utworach są silnie spolaryzowane i oparte o logikę suplementu. Trafnie, aczkolwiek dosadnie rolę kobiet w polskim hip-hopie ujął Stanisławski: „Kobiety głos w polskich hip-hopowych «melodeklamacjach» pojawiały się jedynie w tle lub w refrenie jako uzupełnienie ziomalskich (męskich) marihuanowo-wódczanych dykteryjek o «suczkach» i «niuniach»” (<http://www.socjalizm.org/kultura/hip-hop.htm>).

Niezmiernie ważna w mojej analizie jest teoria performatywności Judith Butler. Badaczka ta zakwestionowała znaczenie podmiotu jako jedności, zarzuciła feministkom esencjalizm oraz bezużyteczne tworzenie uniwersalnego pojęcia „kobieta”, które w praktyce szkodzi kobietom, zamiast zmieniać ich sytuację na lepszą. Butler podjęła także krytykę rozróżnienia na płeć biologiczną i płeć kulturową. Założyła, iż historia każdej tożsamości płciowej zaczyna się w momencie narodzin, kiedy to w akcie performatywnym nadawana jest nam płeć biologiczna. Aby uzyskać w pełni swoją tożsamość, przez całe życie nieustannie musimy potwierdzać ją poprzez cytowanie normy, a więc poprzez zachowania, które stanowią potwierdzenie kobiecości lub męskości. Płeć biologiczna i kulturowa są połączone władzą dyskursywną, dlatego też najczęściej cytujemy normę odnoszącą się do tożsamości płciowej nadanej tuż po urodzeniu, dzięki czemu zyskujemy społeczną akceptację. Same pojęcia *kobiecości* i *męskości* są, według Butler, powołującej się na Foucaulta, jedynie „regulacyjnym ideałem”, to znaczy takim, który nie tylko funkcjonuje jako norma, ale także stanowi element regulacyjnych praktyk produkujących ciała w celu zarządzania nimi” (Mizieleńska 2004: 192). To ciągle potwierdzanie tego, kim jesteśmy, i tego, kim nie jesteśmy, jest narzucane i wymuszane przez praktyki społeczne. Performatywność, mniej świadoma od cytowania, jest całym zespołem norm, praktyk, zachowań, gestów, które mają

na celu „zmaterializowanie ideału płci kulturowej, kobiecości i męskości” (ibidem: 194). Jeśli jednostka nie będzie powtarzać norm odpowiednich do jej płci biologicznej, nie będzie mogła funkcjonować społecznie, zostanie usunięta poza obszar danego społeczeństwa. Kobiecość i męskość byłyby zatem, w ujęciu Butler, ciągłym powtarzaniem norm płciowych, przy czym warto zaznaczyć, że nie istnieją one realnie, są raczej ideałami, do których nieustannie dążymy. „Człowiek utożsamia się z pewną fantazją bądź idealizacją. W rezultacie identyfikacja nigdy nie może być jednoznaczna z «prawdziwymi» osobami czy też praktykami społecznymi” (Barker 2005: 343). Akty performatywne powtarzające i utrwalaające normy dotyczące tożsamości płciowej służą podtrzymaniu normy heteroseksualizmu w społeczeństwie.

## Konstruowanie kobiecości i męskości w hip-hopie

Wiesz, z kim tańczysz, dziwko?!

(Tede, *Glokk*)

W trakcie pierwszych paru lat od pojawienia się hip-hopu w Polsce w wideoklipach widoczna była przede wszystkim estetyka, którą przypisać należy nurtowi ulicznemu (*true school*). Akcja tych teledysków toczyła się głównie na osiedlach, wśród bloków, a kolorystyka zazwyczaj ograniczała się do różnych odcieni szarości. Bohaterami teledysków prawie zawsze byli mężczyźni; wypełniali oni całą przestrzeń symboliczną *music videos*. Prowadzili narrację tekstów, przemawiających do odbiorców, ale także niejako zarządzali całą przestrzenią obrazu w teledysku. Męskich bohaterów przedstawiano zazwyczaj jako homogeniczną grupę. Wraz z popularyzacją muzyki rap oraz hip-hopowego stylu życia kultura ta stała się bardziej różnorodna, a co za tym idzie, zmienił się także wzorzec męskości. Obok nurtu ulicznego, w której męskość była definiowana poprzez walkę o przetrwanie na ulicy, walkę z trudną sytuacją, w jakiej znajdują się mieszkańcy wielkomiejskich blokowisk, pojawił się nurt komercyjny, a z nim wzorzec męskości odwołujący się przede wszystkim do zabawy, rozpusty, wysokiego statusu ekonomicznego. Oczywiście te dwa wymienione typy męskości wzajemnie się przenikają i uzupełniają.

Raper występujący w wideoklipie zwykle rapuje, stojąc przed grupą mężczyzn, którzy mu towarzyszą, a także manifestują swoją przynależność do grupy poprzez gesty typowe dla niej. Często przyjmuje postawę agresywną, co związane jest z opisanym tu zjawiskiem chwalenia się i upokarzania przeciwnika. Przechwalanie się jest widoczne nie tylko w tekstach, ale także w teledyskach. Manifestowanie grupowej lojalności, spójności, siły to ciągłe odgrywanie własnej męskości zgodnie z teorią performatywności Judith Butler. Konwencja przyjęta w teledyskach hip-hopowych, obejmująca grupowe wystąpienia mężczyzn, rapowanie wprost do kamery, wyrażane

gesty, może być zatem traktowana jako pewne performatywne rytuały potwierdzające status mężczyzn, ich władzę i określającą ich męskość.

Jak stwierdza Elizabeth Badinter w książce *XY Tożsamość mężczyzny*, mężczyzna, chcąc utrzymać swój status w patriarchacie, musi nieustannie udowadniać, że nie jest gejem ani kobietą (Badinter 1993: 13). W taki sposób wytwarzają się postawy homofobiczne i mizoginiczne. Potwierdzanie swojego statusu odbywa się poprzez ciągłe praktyki, rytuały, powtarzające się gesty i sformułowania. W wideoklipach bardzo często mężczyźni przedstawiani są podczas sytuacji konfrontacyjnych czy konfliktowych. Manifestują swoją niezależność zarówno poprzez pokazywanie umięśnionego ciała, postawę wyrażającą gotowość do walki, jak i przez mówienie wprost do kamery, która skupia się zazwyczaj na twarzy bohaterów. Mężczyzna jest aktywny, mówi, rapuje, stanowi centrum całego teledysku. Arcimowicz (2003: 215), opisując relacje mężczyzn z innymi mężczyznami, zwraca uwagę na rywalizacyjny charakter tych relacji: „Wzór rywala akcentuje rywalizację z innymi mężczyznami, którzy traktowani są jako konkurenci w osiągnięciu sukcesu finansowego bądź zdobywaniu kobiety. Ten model mężczyzny łączy się z tradycyjnym paradygmatem męskości, który wymaga od mężczyzny, by był silny, pokonywał przeciwności i walczył z konkurentami”. Polem do rywalizacji dla hip-hopowców jest często sam rap. Bycie lepszym, silniejszym w kulturze patriarchalnej prowadzi do ciągłego, obsesyjnego potwierdzania swojej męskości i negowania kulturowo przypisanych kobietom cech, takich jak wrażliwość, uległość, łagodność. Sztuka składania rymów, rapowania, także opiera się na konwencji nieustannej rywalizacji, pokonywaniu przeciwnika za pomocą słowa. W sferze wizualnej zaś bohaterowie wideoklipów – spektakli męskości – odgrywają rolę wojowników, często poprzez gesty i postawy sugerują gotowość do walki, do nieustannego umacniania swojego wizerunku „prawdziwego rapera – prawdziwego mężczyzny”. Widoczny jest tu duży wpływ kontekstu polskiej tradycji, patriotycznej ideologii i dominującego wzorca męskości, który zakłada aktywność, siłę i niezależność mężczyzn. W etos rapera obok aktywnego udziału we wszelakich rozrywkach, wpisana jest właśnie postawa walczącego, partyzanta, który mimo przeciwności losu (wykluczenie społeczne, życie w wielkich blokowiskach), poprzez hip-hop, może realizować się w roli aktywnego i silnego mężczyzny. Świadczą o tym słowa tekstu piosenki *Damy radę* składu WWO: „To, że damy radę, to leży w naszej naturze, zapomniałeś już, że nie mieliśmy nic nie tak dawno? Z grupą lojalną, przeciw nam całe bagno. Dziś nie przestaniemy iść, dumnie żyć. Wierzę, że ty też możesz przejść przez wyjątkowe okoliczności” (<http://tekstpiosenki.emuzyka.pl/609/3.html>).

Jak zwraca uwagę Jacek Wasilewski (2005: 353): „w wielu kulturach, także w polskiej, bycie mężczyzną to nieustanne pasmo popisów, brawury, chępliwości, które tworzą wizerunek publiczny i mają wpływ na hierarchię grupową”. Przechwalanie się pojawia się w sytuacjach rywalizacji i ma na celu ustanowienie hierarchii między osobami lub grupami. Jest także potwierdzeniem statusu mężczyzny i jego pozycji w grupie. Każdy akt przechwalania się można odczytać jako formę rywalizacyjną autoprezen-

cji. Wasilewski traktuje komunikaty rywalizacyjne jako część męskiego paradygmatu. Przyjmuje on, iż mamy tu do czynienia z paroma prawidłowościami dotyczącymi komunikatów przedstawiania się. Jednym z nich jest założenie, że autoprezentacja jest agresywniejsza, jeśli występuje w bardziej męskiej grupie. Ponieważ hip-hop jest kulturą zdecydowanie zdominowaną przez mężczyzn, należy przyjąć, iż akty chwalenia się będą przyjmować formę agresywną. Jeśli w danej grupie rywalizacja jest stale występującym elementem, zostają wytworzone specjalne konwencje i style przechwalania się. Każdy akt chwalenia się zawiera w sobie językowe działanie symboliczne w postaci formy aktywnego Ja odnoszącego się do przeciwnika-przedmiotu, a także akty nazywania siebie (gloryfikacja) oraz nazywania przeciwnika (pogńębienie). Akt chwalenia się jest procesem – w momencie pogńębienia przeciwnika podmiot chwalcący się zyskuje przewagę, która jest potwierdzana poprzez kolejne wypowiedzi lub gesty skierowane wobec przeciwnika. W przypadku hip-hopu konwencjami przechwalania się są formy utarczek słownych, takie jak *dis* czy też styl *bragga*. Jak twierdzą autorzy *Hip-hop słownika*, „dis zawiera zazwyczaj krytykę zarówno twórczości oponenta, jak i kwestii pozartystycznych – jego stylu życia i osobowości. Jednak obelgi i groźby zawarte w disie często są przesadzone i nie należy dosłownie traktować pogrózek, np. o wymordowaniu całej rodziny rapera i wszystkich innych na literę «p»” (Fliciński, Wójtowicz 2007: 40). W hip-hopie konwencje chwalenia się obecne są w warstwie tekstowej, w której bardzo często narrator (raper) zwraca się do realnego lub wymagowanego wroga, występującego bądź to w liczbie pojedynczej, bądź też mnogiej. Przechwalanie się i upokorzenie przeciwnika poprzez *disy* czy styl *braggadacio* jest przede wszystkim ciągłym powtarzaniem normy dotyczącej męskości. Zgodnie z założeniami teorii Judith Butler można przyjąć, iż akty te są aktami performatywnymi, potwierdzającymi status męskości, określającymi go i przybliżającymi do ideału męskości, do jakiego należy dążyć, by utrzymać swoją pozycję w obrębie normy męskości. Upokorzenie i pogńębienie przeciwnika ustala hierarchie, tworzy dystans między podmiotem – narratorem, chwalcącym się, a przedmiotem – odbiorcą obelgi. Z podobną sytuacją mamy także do czynienia w przypadku tak zwanych bitew (ang. *battle*), podczas których raperzy, improwizując, obrażają przeciwnika i przechwalają się swoimi umiejętnościami, składając rymy. W ten sposób wyłania się mistrza *freestyle’u*.

Odstępstwa od ciągłego, performatywnego odgrywania męskości przez raperów i kobiecości przez tancerki są rzadkie i spotykają się z krytyką ze strony reszty środowiska. Taką sytuację można było zaobserwować, gdy w Stanach Zjednoczonych raper Deadlee, zdeklarowany gej, rozpoczął walkę z homofobią w hip-hopie. Tym samym wystąpił przeciwko wizji tej kultury opartej na niepodważalnym heteroseksualnym charakterze środowiska. Na polskim forum internetowym, umieszczonym na najbardziej znanym portalu [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl), pojawiła się wówczas głośna i wulgarna w swoim wydźwięku krytyka, zaś głównym jej elementem było sformułowanie, iż hip-hop jest dla „prawdziwych mężczyzn”, a nie gejów, określanych najczęściej jako

„pedały”, „cioty” lub też innymi wulgarnymi określeniami odnoszącymi się głównie do stosunku analnego (<http://www.hip-hop.pl/news/projector.php?id=1169640592>).

W przypadku kobiet w teledyskach hip-hopowych ich ciało, w tym także nagość, jest kostiumem, odgrywanym i potwierdzającym tożsamość oraz uprawomocniającym ich obecność. W systemie patriarchalnym kobieta funkcjonuje jako przedmiot seksualny; to na niej skupia się spojrzenie mężczyzny. Stanowi to potwierdzenie schematu aktywnego mężczyzny – ten, który patrzy, ocenia, mówi – oraz biernej kobiety – ta, która jest oglądana, oceniana. Jak twierdzi Arcimowicz (2003: 75), „heteroseksualny mężczyzna buduje swoją tożsamość między innymi przez demonstrowanie seksualnej orientacji i dystans do kobiecości”. Kobiety w analizowanych teledyskach pełnią głównie rolę obiektu seksualnego, są atrakcyjne i przyciągają uwagę widza. Ich seksualność jest ich największym atutem. W tekstach hip-hopowych postać kobiety umiejscawia się głównie w kontekście rozrywki: balangi, melanżu, klubów. Jest to także widoczne w sferze wizualnej. Mamy tu do czynienia z „ciałem urabianym”, które, zdaniem Foucaulta, poddawane jest ciągłym procesom normalizacji i ulepszenia, tak by mieściło się w ramach dyskursywnie wytworzonego ideału.

Dodatkowo w tekstach hip-hopowych wyróżnić należy dwie kategorie kobiet. Jedną z nich jest kategoria niuni, laski, dziwki, którą opisuje się głównie przy użyciu wyrażen odnoszących się do ciała i seksu. Drugą kategorią kobiety jest kobieta czysta, dobra, zasługująca na szacunek – zwykle tą kobietą jest matka. Jest tu oczywiście bardzo widoczny zakorzeniony w kulturze chrześcijańskiej podział na kobietę czystą i nieczystą, na świętą i prostytutkę. Kobietą czystą jest matka, wybranka serca, siostra, zaś rolę symbolicznej Ewy przypisuje się kobietom spotykanym w klubach, występującym w teledyskach, uwodzicielsko ubranym, które są postrzegane przez pryzmat ciała, a także przez rozwiązłość seksualną, przy czym ta jest negatywnie oceniana najczęściej w przypadku kobiet, bardzo rzadko w odniesieniu do mężczyzn. Buczkowski, analizując społeczną, powszechnie negatywną w kulturze zachodniej ocenę aktywności seksualnej kobiet, zwraca uwagę na rolę ubioru w wytwarzaniu takiego wizerunku kobiet (Buczkowski 2005: 279).

Zantagonizowanie wizerunków ze względu na płeć w wideoklipach hip-hopowych, fragmentaryzowanie i anonimowość ciała kobiecego z jednej strony oraz prezentowanie stylu i aktywności, a także męskiej lojalności z drugiej, wytwarzają relacje władzy między kobietami a mężczyznami. Symboliczną władzę posiada ta osoba, która panuje nad przestrzenią w kadrze. Męskość w teledyskach hip-hopowych jest przedstawiana poprzez strój, gesty, zachowania. Raperzy czy też hip-hopowcy zazwyczaj ubrani są w typowy dla tej subkultury strój: szerokie spodnie, bluzy z kapturem, czapka z daszkiem. Inny jest sposób obrazowania męskich postaci; w przeciwieństwie do fragmentarycznie przedstawionego ciała kobiet, widać całą sylwetkę mężczyzn; zazwyczaj także prezentowani są oni w grupie, co potwierdza założenie o występującej w hip-hopie grupowej lojalności.

Męskość w teledyskach hip-hopowych wyrażana poprzez ubiór, gesty, zachowania i działania odwołuje się do stereotypowej, twardej męskości. Istnieją co prawda różnice w konstruowaniu gender hip-hopowców pomiędzy nurtami hip-hopu, jednak nie są one bardzo widoczne i częste. Luźny strój podkreśla z jednej strony styl przyjęty w hip-hopie, stosunek do rzeczywistości, integruje grupę, z drugiej jednak sugerować może pewność siebie, dumę i władzę, na przykład w stosunku do kobiet. Gdy zestawimy prawie nagie ciała kobiece oraz zasłonięte ciała męskie, odczytać możemy, iż dla hip-hopowca najważniejszy jest przekaz, to, co mówi, nawet jeśli czyni to poprzez strój, nosząc charakterystyczne dla swej subkultury ubrania, dla kobiety zaś najistotniejsze – bycie atrakcyjną seksualnie. Pokazywanie prawie nagich ciał kobiecych w teledyskach stanowi bardzo wyraźną opozycję wobec całkowicie zakrytych ciał męskich. Jak twierdzi Dominika Dzido (2006: 200):

kategoria pięknego ciała rozdziela cielesność męską od kobiecej. W obiegowej opinii mężczyźni mają brzydsze ciało i w związku z tym rzadziej się je pokazuje, fotografuje, eksponuje, wystawia na publiczny widok. Tym samym ciało kobiece zostaje skojarzone z urodą, urokiem i tendencją do pokazywania (...) walorów.

Przykładem dobrze obrazującym wyobrażenia części polskich hip-hopowców na temat cielesności jest teledysk do piosenki *Grrrubas* raperów warszawskich Kołcza, Tedego, wrocławskiego rapera Wallego oraz rapera z Poznania – Gurala, występujących pod wspólną nazwą GTW (<http://www.hip-hop.pl/news/projector.php?id=1180105358>). Nazwa grupy powstałej w 2006 roku oficjalnie rozszyfrowywana jest jako Grupa Tede-Wall-e. Powstała ona w kontekście wydarzeń politycznych, mianowicie afery Rywina, podczas której ukuty został slogan „grupy trzymającej władzę”. Do tego sformułowania odwoływali się także raperzy. Wcześniej jednak skrót ten, przed oficjalnym ogłoszeniem współpracy raperów Tedego i Wallego, był także tłumaczony jako „grubasy trzymające wagę” lub „grubasy tnące włosy”. Grupa GTW wytworzyła sobie wizerunek dużych, silnych raperów, „grrrubasów”, którzy są dumni ze swej nadwagi i bycie grubym jest dla nich tak naprawdę atutem. W takim podejściu widoczny był znaczący dystans do swego ciała i cielesności, ale stało się to możliwe tylko dlatego, iż raperzy w kulturze hip-hop pełnią bardzo aktywną rolę; ich wygląd nie jest istotny, liczą się bowiem umiejętności tworzenia muzyki. Stwierdzenie „grubasy tnące włosy” odnosi się także do piosenki *Pęknięty jeź*, nagranej przez raperów Tede i Kołcz, która ukazała się tylko w Internecie w 2004 roku. Tekst piosenki zawierał seksistowski i mizoginiczny przekaz namawiający kobiety do depilacji intymnych części ciała. Męskie podmioty, w tym wypadku raperzy, w tekście *Pęknięty jeź* doradzają kobietom, by goliły waginę, jeśli chcą być atrakcyjne dla mężczyzn:

Ej, co z tobą połowo Polski ponad? / Wiesz o czym gadam, nie udawaj / Jesteś tak wyemancypowana / Ty chyba musisz to kminić, golić bikini / Znasz trendy, podążaj za nimi / Chłopaki lubią wygolone cipki / Ewentualnie w paseczek przytnij / Niech nic nie wystaje spod majteczek.

Piosenka ta stała się niezwykle popularna – uznano ją za bardzo zabawną. Odrzucając żartobliwą konwencję tego utworu, można dostrzec wyraźną różnicę w statusie przypisanym kobietom i mężczyznom. Raperzy bowiem nie muszą dbać o swój wygląd, są przede wszystkim twórcami muzyki rap, są aktywni, a ich pozycję w grupie określają umiejętności tworzenia muzyki i rapowania. Kobieta zaś przede wszystkim staje się społecznie widoczna tylko wtedy, gdy jest atrakcyjna.

Początkowo w hip-hopowych *music videos* prezentowani byli głównie mężczyźni w otoczeniu wielkich blokowisk, szarych budynków. Manifestowali oni swoją siłę i chęć walki z wszelakimi przeciwnościami, ale także swoje przywiązanie do miejsca zamieszkania, które stało się symboliczną „małą ojczyzną”. Miasto, jako bohater teledysków, ale także jako czynnik konstruujący tożsamość polskiego hip-hopowca, odgrywa w tej subkulturze dwojaką rolę. Z jednej strony mamy do czynienia z miastem przedstawianym w kategoriach symbolicznego więzienia, które w postaci wielkomiejских osiedli, blokowisk skazuje swoich mieszkańców na wykluczenie i odbiera możliwość pełnego uczestnictwa w oferowanych rozrywkach i wydarzeniach kulturalnych. Z drugiej jednak strony przestrzeń ta staje się źródłem odniesienia subkultury hip-hop, z której czerpane są znaczenia przypisywane aktywności hip-hopowców. Postawę hip-hopowców można by w tym kontekście określić jako non-konformistyczną czy też negującą dominujące w głównym nurcie kultury popularnej wartości i style życia. Ważnymi dla nich byłyby więc: szacunek dla bliskich, nieugiętość w dążeniu do tworzenia rapu, posiadanie własnego stylu, męska grupowa lojalność oraz bycie „prawdziwym”, nieskopiowanym raperem/hip-hopowcem. Wraz z komercjalizacją hip-hopu na poziomie wizualnym pojawiło się bardzo wiele nowych elementów odnoszących się do bogactwa, zarabiania pieniędzy, posiadania wielu dóbr: samochodów, złotych łańcuchów, markowych ubrań, ale także otaczania się wieloma kobietami – niuniemi. Kobieta została wprowadzona do sfery symbolicznej teledysków, jednak rola jej przypisana odnosiła się przede wszystkim do jej seksualności i cielesności. W teledyskach hip-hopowych w nurcie komercyjnym kobieta otrzymała status „bycia oglądaną”, a fragmentaryzowanie jej ciała doprowadziło do odpodmiotowania kobiety. Postacie kobiece stały się przede wszystkim upiększającym teledysk dodatkiem, którego celem było zwiększenie atrakcyjności produktu sprzedawanego.

Można zatem przyjąć, iż wejście hip-hopu do głównego nurtu kultury popularnej, a także wykorzystanie wolnorynkowych narzędzi promocji i marketingu miały znaczący wpływ na zmianę sposobu przedstawiania postaci w teledyskach oraz na zmianę konstruowania kobiecości i męskości. Po okresie inkorporacji hip-hopu do kultury popularnej mężczyźni wciąż występują w roli aktywnych podmiotów, są twórcy i mają symboliczną władzę nad przestrzenią wizualną w teledyskach. Dodatkowo jednak przedstawia się ich często w kontekście zabawy, nocnych klubów, w otoczeniu pięknych, rozneglizowanych kobiet. Nie bez znaczenia wydaje się także fakt, iż

wielu z nich prezentuje z dumą logo firm, które często sponsorują trasy koncertowe, płyty, zajmują się promocją składów hip-hopowych. Taka rzeczywistość pokazywana w teledyskach może pełnić funkcję katalizatora realnie istniejących nierówności społecznych, o czym pisała m.in. Susan Sontag (1986). Nierówności te są niwelowane poprzez kulturę wizualną, w której każda jednostka, niezależnie od statusu społecznego i ekonomicznego, może odnaleźć obrazy, z którymi identyfikuje się, mimo iż często są one nieosiągalne.

Domaganie się różnorodności, przekraczania wąsko zdefiniowanych granic dotyczących tożsamości płciowej i seksualnej w każdej sferze życia społecznego, w tym także w kulturze popularnej, jest konieczne, jeśli chcemy budować społeczeństwo otwarte, niewykluczające, w którym różnice między jednostkami nie dzielą, a jedynie wzbogacają świat społeczny i kulturowy. Tymczasem hip-hop, mimo całego bogactwa różnych aktywności, takich jak graffiti, breakdancing, freestyling, pozostaje kulturą raczej homogeniczną, kulturą męską, w której męskość realizowana jest według wymogów „prawdziwej, twardej męskości”, zaś kobiecość stanowi jedynie suplement, dodatek zwiększający atrakcyjność sprzedawanych produktów tej kultury.

## Bibliografia

- Arcimowicz, K. 2003. *Obrazy mężczyzny w polskich mediach. Prawda, fałsz, stereotyp*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Badinter, E. 1993. *XY Tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki. Warszawa: W.A.B.
- Barker, C. 2005. *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bauman, Z. 2000. *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*. Warszawa: Sic!
- Bourdieu, P. 2004. *Męska dominacja*, tłum. L. Kopciewicz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Buczkowski, A. 2005. *Spoleczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*. Kraków: Universitas.
- Dzido, D. 2006. *Kulturowe kody płci*, w: J.M. Kurczewski (red.), *Praktyki cielesne*. Warszawa: Trio, s. 169–221.
- Fliciński, P., Wójtowicz, S. 2007. *Hip-hop słownik*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Foucault, M. 1998. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Jarecka, U. 1999. *Świat wideoklipów*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Kitwana, B. 2002. *The Hip Hop Generation*. New York: Basic Civitas Books.
- Kochanowski, J. 2004. *Fantazmat różNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*. Kraków: Universitas.
- Kołodziejek, E. 2006. *Człowiek i świat w języku subkultur*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Kowalczyk, I. 2002. *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*. Warszawa: Sic!
- Mizelińska, J. 2004. *(De)konstrukcje kobiecości*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Muggleton, D. 2004. *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne rozumienie stylu*, tłum. A. Sadza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Nacher, A. 2003. *Maskarady i negocjacje przyjemności – popularna kultura taneczna a gender*, w: M. Radkiewicz (red.), *Gender w kulturze popularnej*. Kraków: Rabid, s. 133–147.



- Pułka, L. 2002. *Czasoprzestrzeń awanturyczna w piosenkach polskiego hip-hopu*, w: T. Żabski (red.), *Literatura i kultura popularna*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 203–222.
- Radkiewicz, M. 2006. „Młode wilki” polskiego kina. *Kategoria gender a debiuty lat 90*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sontag, S. 1986. *O fotografii*, tłum. S. Magała. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Strinati, D. 1998. *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W.J. Burszta. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Sulima, R. 2001. *Antropologia codzienności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Thorne, T. 1995. *Słownik kultury postmodernistycznej*, tłum. Z. Batko. Warszawa: Muza.
- Wasilewski, J. 2005. *Chwalenie się jako element autokreacji mężczyzny*, w: E. Durys, E. Ostrowska (red.), *Gender. Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze popularnej*. Kraków: Rabid, s. 353–364.
- Zierkiewicz, E., Kowalczyk, I. (red.) 2005. *Kobiety, feminizm i media*. Poznań: Konsola.

#### Strony WWW

- Matusz, S. *Hip-hop i rap – poezja odrzuconych*, za: <http://www.alfa.com.pl/slask/200409/s66.html> (stan z 10.01.2009).
- Stanisławski, B. *Hip-hop zaangażowany*, za: <http://www.socjalizm.org/kultura/hip-hop.htm> (stan z 10.01.2009).
- <http://www.hip-hop.pl/news/projector.php?id=1180105358> (stan z 10.01.2009).
- <http://www.hip-hop.pl/teksty/projector.php?id=1180533908> (stan z 10.01.2009).
- <http://www.hip-hop.pl/news/projector.php?id=1169640592> (stan z 10.01.2009).