

# **Transkrypcja tekstów hip- hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza.**

Tomasz Kukołowicz

## Tomasz KUKOŁOWICZ

### Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza

Transkrypcje tekstów utworów hip-hopowych (rapu) publikowane są rzadko. Jeżeli ma to miejsce, to przyjmowany jest układ graficzny wiersza – zapis kolumnowy z podziałem na wersy. Jest to istotne, ponieważ, jak pisze Maria Dłuska: „struktura wersyfikacyjna utworu wierszowanego, wyrażająca się rozczłonkowaniem na wersy, jest jednoznaczna i nie dopuszcza w nim zmian pod grozą wypaczenia, przeinaczenia utworu. Nadania mu innego poetyckiego sensu”<sup>1</sup>. W związku z tym pojawia się pytanie, czy publikowane zapisy są poprawne.

Pozornie najprostszym rozwiązaniem byłoby zwracanie się za każdym razem do autora tekstu (rapera) z prośbą o wskazanie właściwego sposobu zapisu. Rozwiązanie to ma jednak pewne ograniczenia. W przypadku utworów, których autorzy nie żyją lub nie ma możliwości nawiązania z nimi kontaktu, musimy polegać na sobie. Jeżeli nawet mamy kontakt z autorami, to uzyskanie od nich zapisu może być trudne. Sposób, w jaki raperzy notują teksty na własne potrzeby, opiera się na indywidualnie tworzonych systemach znaków<sup>2</sup>. Jeżeli zapis stworzony jest w konwencji nieznannej szerszej publiczności, to przestaje być zrozumiały. Odczytanie zgodne z intencjami autora staje się niemożliwe.

Na wstępie konieczna jest uwaga terminologiczna. Uznaje się, że hip-hop jest terminem szerszym, obejmującym *rap* – muzykę, *breakdance* – taniec, *graffiti* – sztukę wizualną, oraz *Djing* – miksowanie muzyki za pomocą specjalnych technik, np.

---

<sup>1</sup> M. Dłuska *Próba teorii wiersza polskiego. Prace wybrane*, t. 2, Universitas, Kraków 2001, s. 298;

<sup>2</sup> P. Edwards *How to Rap. The Art and Science of the Hip-hop MC*, Chicago Review Press, Chicago 2009, s. 67, 143-144.

## Interpretacje

skreczy. Jednakże autorzy piszący o hip-hopie i sami uczestnicy subkultury hip-hopowej, zarówno w USA, jak i w Polsce, zamiennie używają terminów „rap” i „hip-hop”<sup>3</sup>. Przykładem braku konsekwencji jest tytuł książki Renaty Pawlak poświęconej prawie w całości muzyce – *Polska kultura hip-hopowa*. Tendencja ta jest powszechna<sup>4</sup>. W tej sytuacji jedynym rozwiązaniem wydaje się pisanie w taki sposób, żeby kontekst jednoznacznie określał znaczenia używanych terminów, a w szczególności: rapu (gatunku muzycznego), utworu hip-hopowego, który publikowany jest w formie nagrania, oraz rapowania (sposobu recytacji).

### Podkład instrumentalny jako regularne tło rytmiczne utworów hip-hopowych

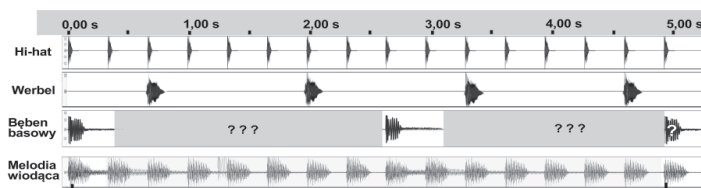
Historycznie rap powstał na bazie muzyki tanecznej<sup>5</sup>. Pierwszym nagraniem hip-hopowym był singiel *Rapper's Delight* zespołu The Sugarhill Gang wydany w 1979 roku. Jak dowodzi Mark Katz, początki gatunku są wcześniejsze i wiążą się z zabawami organizowanymi od 1973 roku przez Clive'a Campbella znanego jako DJ Kool Herc<sup>6</sup>. Charakterystyczna recytacja zwana rapowaniem została dołączona później, po 1975 roku<sup>7</sup>. Wiele cech tekstów hip-hopowych, m.in. konwencja walki na słowa, ma swoje korzenie w poezji Afroamerykanów<sup>8</sup>. Jednak rapowanie, takie jakie znamy dzisiaj, zaistniało dopiero jako „dodatek” do muzyki. Z tego powodu nie da się zaproponować poprawnego sposobu zapisu tekstów bez odwołań do terminów muzycznych.

- 
- <sup>3</sup> R. Pawlak *Polska kultura hip-hopowa*, Kagra, Poznań 2004, s. 11-20; A. Bradley, A. DuBois *The Anthology of Rap*, Yale University Press, New Haven–London 2010, s. xxix.
- <sup>4</sup> Por. A. Organek *Hip-hop: wybór bibliografii z lat 2000-2009*, „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” R. 49, nr 10 (2009); A.S. Porco *Sound Off: Rhythm, Rhyme, And Voice In Rap And Hip-Hop*, University at Buffalo, State University of New York, praca doktorska dostępna w: ProQuest Dissertations and Theses, 2011, s. 1.
- <sup>5</sup> D. Toop *The Rap Attack 3: African Rap to Global Hip Hop*, London, 2000 (pierwsze wydanie książki ukazało się w 1984 r.), s. 14. Por. R. Shusterman *Piękna sztuka rapowania*, przeł. A. Chmielewski, w: tegoż *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1998; T. Rose *Black noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1994, s. 73-74; M. ya Salaam *The Aesthetics of Rap*, „African American Review” 1995 Vol. 29 No. 2, s. 306.
- <sup>6</sup> M. Katz *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*, Oxford University Press 2012, s. 4.
- <sup>7</sup> Tamże, s. 44.
- <sup>8</sup> G. Smitherman *The Power of the Rap: The Black Idiom and the New Black Poetry*, „Twentieth Century Literature” 1973 Vol. 19 No. 4, s. 259-274; G. Smitherman *The Chain Remain the Same: Communicative Practices in the Hip Hop Nation*, „Journal of Black Studies” 1997 Vol. 28 No. 1, s. 3-25.

## Kukolowicz Transkrypcja tekstów hip-hopowych...

W nagraniu hip-hopowym można wyróżnić trzy warstwy: *a capella*, podkład instrumentalny (tzw. *bit*) oraz inne elementy. Do ostatniej kategorii należą *skity* (z ang. skecze), czyli krótkie, humorystyczne fragmenty nagrań, zazwyczaj rozmowy twórców płyty stylizowane na spontaniczne oraz rzadko spotykany tekst poboczny, czyli nierapowane informacje zawierające wskazówki dotyczące okoliczności powstania utworu, jego formy lub budowy.

Nagranie, na podstawie którego dokonujemy transkrypcji, zawiera nadmiar informacji. Obok recytowanego (rapowanego) tekstu słyszymy podkład instrumentalny. Na obszernie omówienie struktury utworu hip-hopowego jako formy muzycznej brakuje tu miejsca. Z punktu widzenia transkrypcji najistotniejsza jest pętla, czyli krótki, wielokrotnie mechanicznie powtarzany fragment, co do zasady instrumentalny (zazwyczaj długości dwóch taktów, około 5,2 s). Typowa pętla składa się z sekcji perkusyjnej (w literaturze anglojęzycznej nazywanej *break*<sup>9</sup>) oraz linii melodycznej wyznaczającej jej granice<sup>10</sup>:



Regularnie uderzany *hi-hat* (instrument perkusyjny o krótkim czasie wybrzmienia) wyznacza najmniejsze wartości rytmiczne. Na początku pętli oraz w jej połowie uderzany jest bęben basowy (stopa)<sup>11</sup>. Dodatkowo bęben basowy może pojawiać się w zakończeniu pętli. Układ pozostałych uderzeń bębna basowego może być bardzo różny, co na schemacie oznaczam jako szare pole ze znakami zapytania. Werbel, najwyraźniej słyszalny instrument perkusyjny, uderzany jest w regularnych odstępach czterech *hi-hatów*, z przesunięciem o 1/8 pętli względem jej początku (na 2 i 4 w taktach liczonych na 4). Granice pętli podkreśla przebieg melodii wiodącej.

<sup>9</sup> T. Rose *Black noise*, s. 73-74; A. Krims *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 54.

<sup>10</sup> Struktura pętli hip-hopowej została określona na podstawie zapisu nutowego wykonanego przez profesjonalnego muzyka dla 15 polskich utworów hip-hopowych opublikowanych w latach 1998-2002 oraz internetowym samouczku (tutorialu) autorstwa Wojciecha „Fokusa” Alszera dostępnym na portalu YouTube.

<sup>11</sup> Wśród twórców hip-hopu oraz twórców innych gatunków muzyki rozrywkowej bęben basowy jest nazywany stopą. W teorii literatury stopa jest to układ sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Żeby uniknąć nieporozumień, instrument perkusyjny będę nazywał bębniem basowym.

## Interpretacje

### Polskie transkrypcje

Punktem wyjścia dla zaproponowania sposobu zapisu tekstów utworów hip-hopowych jest analiza istniejących polskich i anglojęzycznych transkrypcji. Opisując je, będę zwracał uwagę na następujące kwestie: Czy tekst dzieli się na wersy? Jaki przyjmuje układ graficzny? W jaki sposób wers zaczyna się i kończy? Czy wers pozostaje w relacji do czasu w nagraniu? Jak wykorzystywana jest interpunkcja? Czy istnieją inne zasady porządkujące zapis?

Dla polskiego hip-hopu najbogatszym źródłem transkrypcji jest Internet. Na stronie [www.tekstyhh.pl](http://www.tekstyhh.pl), jednym z wielu polskich portali udostępniających transkrypcje tworzone przez użytkowników, we wrześniu 2012 roku dostępnych było przeszło 8600 tekstów. Transkrypcje mają wielu autorów, więc dopatrywanie się konsekwencji w sposobie zapisu jest bezcelowe, ale można mówić o istnieniu uzusu. W większości przypadków zapis ma układ kolumnowy, z podziałem na wersy rozpoczynające się od dużej litery, zakończone rymami, z tendencją do zachowywania podobnej długości. Zwrotki i refreny oddzielone są pustą linią. Interpunkcja, jeśli się pojawia, służy uwydatnieniu intonacji.

Pojedyncze teksty hip-hopowe zostały wydrukowane w podręcznikach szkolnych. W podręczniku *Literatura i nauka o języku. Do pracy w szkole dla pierwszych klas szkół ponadgimnazjalnych* autorstwa Jarosława Klejnockiego, Barbary Łazińskiej i Doroty Zdunkiewicz-Jedynak, wydanym przez PWN, znajdują się utwory *Abradababra* autorstwa Marcina „Abradaba” Martena i *Miejskie bagno* zespołu Mystic Molesta<sup>12</sup>. Z przykrością należy odnotować fakt, że utwór Marcina „Abradaba” Martena został wydrukowany pod błędnym tytułem (*Abrakadabra*).

Sposób zapisu przyjęty w podręcznikach opiera się na podziale na wersy i układzie kolumnowym. Znaki interpunkcyjne wykorzystywane są bardzo rzadko, a w utworze *Miejskie bagno* w ogóle nie występują. Wersy zazwyczaj kończą się rymem. Najczęściej odpowiadają jednej czwartej pętli, ale dosyć dużo jest wersów dłuższych i krótszych.

Bardzo podobny sposób zapisu znajdujemy w podręczniku *Swoimi słowami* autorstwa Adama Brożka, Agnieszki Ciesielskiej, Małgorzaty Pułki i Daniela Zycha wydanym przez wydawnictwo Nowa Era. Autorzy zamieścili utwór *Są rzeczy, których chciałbym nie pamiętać* Leszka „Eldo” Kaźmierczaka<sup>13</sup>.

Nieliczni polscy raperzy dodają do swoich płyt wydrukowane teksty. Należy do nich Marcin „Abradab” Marten. Przyjrzyjmy się tym materiałom.

Wszystkie teksty w albumie *O.P.K.*<sup>14</sup> zostały wydrukowane na jednej stronie o rozmiarach 34 cm x 46 cm. Zapisane są w podziale na wersy. Dominuje układ

<sup>12</sup> J. Klejnocki, B. Łazińska, D. Zdunkiewicz-Jedynak *Literatura i nauka o języku. Do pracy w szkole. Klasa I. Szkoły ponadgimnazjalne*, PWN, Warszawa 2002, s. 49-51.

<sup>13</sup> A. Brożek, A. Ciesielska, M. Pułka, D. Zych *Swoimi słowami. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturowego wraz ze szkołą pisania. Język polski dla gimnazjum. Klasa 2*, Wydawnictwo Nowa Era, Warszawa 2010, s. 267-268.

<sup>14</sup> *O.P.K.*, Abradab, My Music 2008.

## Kukolowicz Transkrypcja tekstów hip-hopowych...

kolumnowy. Tekst dwóch zwrotek jest zapisany w sposób ciągły, a podział na wersy wyznacza znak „,/”. Ten sam znak bywa wykorzystywany do podziału wersu na dwie części w zwrotce zapisanej w układzie kolumnowym. Zasady, na których opiera się ten dodatkowy podział wersów, nie są dla mnie jasne. W niektórych wersach dwudzielność sygnalizują myślniki, znaki zapytania i wykrzykniki. W zapisie nie pojawiają się kropki i przecinki. Wersy są zróżnicowane ze względu na sposób rozpoczęcia od małej lub dużej litery. Reguły, które o tym decydują, nie są dla mnie zrozumiałe.

W dodanej do płyty „Abradabing”<sup>15</sup> książeczce, mającej wymiary 11 cm x 11 cm, tekst zapisany jest w konwencji graficznej odbiegającej od klasycznych wierszy. Strony zostały przedzielone pionową linią na dwie części. W efekcie powstały dwie kolumny, każda szerokości 5,5 cm. Tekst, podzielony na krótkie wersy, jest w nich wyśrodkowany. Podstawową zasadą organizującą zapis jest podział nagrania na fragmenty długości dwóch pętli (około 10 sekund). Odpowiadający im tekst zapisany jest w kilku kolejnych wersach, najczęściej ośmiu. Następnie zostawiona jest pusta linia i rozpoczyna się tekst kolejnego fragmentu. Utworzone w ten sposób strofy nie odpowiadają podziałowi na zwrotki i refreny. O sposobie podziału na „krótkie wersy” decydują różne reguły, m.in. układ akcentów muzycznych w pętli, podział syntaktyczny tekstu, rzeczywista szerokość kolumny. Interpunkcja jest ograniczona. Najczęściej wykorzystywanym znakiem jest przecinek, sporadycznie wykrzyknik i znak zapytania, najrzadziej kropka.

W przypadku tekstów dołączonych do płyt *O.P.K.* i *Abradabing* uwagę przykuwają eksperymenty graficzne mające na celu zróżnicowanie poziomów w strukturze wersyfikacyjnej. W materiałach dołączonych do płyty *O.P.K.* było to widoczne w równoczesnym stosowaniu zapisu kolumnowego i znaku „,/”. W książeczce dołączonej do płyty *Abradabing* tekst został podzielony na strofy długości dwóch pętli oddzielonych pustymi liniami, te zaś na krótsze fragmenty.

Analiza drukowanych materiałów dodawanych do płyt Marcina „Abradaba” Martena pokazuje, że przyjmowane konwencje graficzne pozostają pod wyraźnym wpływem wiersza drugiej połowy XX wieku, a więc wiersza wolnego, w którym interpunkcja stanowi jedynie doraźny środek<sup>16</sup>. Tymczasem w recytacji hip-hopowej intonacja stanowi podstawowe źródło informacji o składniowym rozczłonkowaniu tekstu. Zgodność intonacji i podkładu instrumentalnego przesądza o układzie granic wersów i ich sile. Brak interpunkcji ujednolica siłę granic międzywersowych oraz zubaża zapis akcentów logicznych.

W analizowanych transkrypcjach w zapisie pojawiają się wersy różnej długości. Pełna dowolność sposobu podziału na wersy jest środkiem wyrazu charakterystycznym dla wiersza wolnego, w którym „dzieli on [autor] tekst na wersy zupeł-

<sup>15</sup> *Abradabing*, Abradab, prod. O.S.T.R., My Music 2010.

<sup>16</sup> D. Urbańska *Wiersz wolny: próba charakterystyki systematycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 33-34.

## Interpretacje

nie niezależnie od jakichkolwiek założeń, kierując się jedynie własnym – i to do-  
rażnym, «momentalnym» – zamysłem<sup>17</sup>. Zasady podziału na wersy i towarzyszą-  
ce mu zróżnicowanie ich długości ma w hip-hopie zupełnie inne podłoże. Wiąże  
się z podziałem czasu na równe odcinki wyznaczanym przez mechanicznie powta-  
rzany podkład instrumentalny. Znalazło to wyraz w transkrypcjach dołączonych  
do płyty *Abradabing*, jednak nie na poziomie wersu.

Jedyną konsekwentnie realizowaną zasadą, rzadko spotykaną w wierszu wol-  
nym, jest kończenie wersu rymem.

Taki stan rzeczy jest niemożliwy do przyjęcia. Tekst utworu hip-hopowego opie-  
ra się na rytmiczności i brzmieniowej regularności. W związku z tym pokrewień-  
stwo z wierszem wolnym jest bardzo dalekie. Jak pisze Witold Sadowski: „między  
tradycyjną metryką iloczynową a współczesnymi cechami wiersza wolnego zacho-  
dzą fundamentalne różnice. [...] Podstawową cechą wiersza wolnego stanowi brak  
numerycznej powtarzalności i obiektywnie uzasadnionej ekwiwalencji. [...] Wiersz  
wolny nie angażuje pamięci do porównań ilościowych, wobec tego niczego nie straci,  
jeśli odbiorca zechce go przeczytać w sposób milcząco, z kartki<sup>18</sup>”.

Przystępując do transkrypcji tekstów utworów hip-hopowych, należy przyjąć  
za punkt odniesienia utwory najbardziej podobne formalnie, a nie najbliższe w cza-  
sie. Mam tu na myśli wiersze sylabiczne. Operują one środkami bardziej użytecz-  
nymi – interpunkcją i podziałem na wersy mającym „obiektywne uzasadnienie”.

Omówiłem – co oczywiste – przypadki opublikowanych zapisów tekstów. Więk-  
szość polskich raperów, nawet tych, którzy jak Leszek „Eldo” Kaźmierczak wielo-  
krotnie powracają w utworach do własnego doświadczenia pisania tekstów na pa-  
pierze, nie dołącza transkrypcji do płyt. Mam na myśli m.in. Adama „O.S.T.R.”  
Ostrowskiego, Adama „Łonę” Zielińskiego, zespoły WWO i Molesta Ewenement.  
Co ciekawe, do płyty *Parias*<sup>19</sup> zespołu Parias, który współtworzą Leszek „Eldo”  
Kaźmierczak, Tomasz „Pelson” Szczepanek i Paweł „Włodi” Włodkowski, została  
dołączona książeczka licząca 32 niezadrukowane, poliniowane niczym zeszyt strony.  
Jest to wyraźne zaproszenie do pisania tekstów. A może ich zapisania?

## Transkrypcje w literaturze anglojęzycznej

Problem zapisu utworów hip-hopowych regularnie powraca w anglojęzycznej  
literaturze fachowej. Fragmenty cytowane przez Elizabeth A. Wheeler w artykule  
z 1991 r. zostały zapisane w układzie kolumnowym z podziałem na wersy<sup>20</sup>. Ten  
sam sposób zapisu zastosowali Alan Sitomer i Michael Cirelli w książce *Hip-Hop*

<sup>17</sup> L. Pszczółowska *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej  
i Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 372.

<sup>18</sup> W. Sadowski *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004, s. 161-162.

<sup>19</sup> *Parias*, Parias, Respect Records 2011.

<sup>20</sup> E.A. Wheeler „*Most of My Heroes Don't Appear on No Stamps*”: *The Dialogics of Rap  
Music*, „Black Music Research Journal” 1991 Vol. 11 No. 2, s. 193-216.

## Kukołowicz Transkrypcja tekstów hip-hopowych...

*Poetry and The Classics*<sup>21</sup>. Jest to pomoc dydaktyczna prezentująca środki wyrazu artystycznego spotykanego w poezji na przykładzie utworów klasycznych i hip-hopowych (np. aliterację, ironię, metaforę).

Więcej uwagi chciałbym poświęcić nowatorskiemu systemowi zapisu autorstwa Paula Edwardsa. Jego książka zatytułowana *How to rap?* jest to opatrzony krótkimi komentarzami wybór najbardziej interesujących fragmentów wywiadów, jakie przeprowadził z setką amerykańskich raperów. Rozmowy dotyczyły technik wykorzystywanych przy pisaniu i wykonywaniu utworów hip-hopowych.

Propozycja systemu zapisu Paula Edwardsa ma charakter użytkowy. Jak pisze Edwards: „Najprostszym sposobem, żeby zobaczyć jak działa *flow*, jest przyjrzenie się słowom w diagramie, który pokazuje, jak układają się względem muzyki. Wykorzystany w tej książce diagram *flow* został stworzony w oparciu o systemy, które wielu artystów wykorzystuje do zapisu *flow* ich rapu”<sup>22</sup>. Przykładowy diagram z książki Edwardsa prezentuje poniższa ilustracja:

1	2	3	4
Let me freak the	<b>funk</b> , obso-	lete is the	<b>punk</b> that talks
<b>more</b> junk than	<b>Sanford</b> sells.	I jet pro-	<b>pel</b> at a
<b>rate</b> that compli-	<b>cate</b> their mental	<b>state</b> as I	<b>invade</b> their
<b>masquerade</b> .	They couldn't	<b>fade</b> with a	<b>clipper</b> ...

Termin *flow* oznacza sposób, w jaki rapowany tekst płynie<sup>23</sup>. Celem każdego rapera jest posiadanie własnego, unikalnego i rozpoznawalnego *flow*. Można powiedzieć, że *flow* to indywidualny styl rapera. Szczegółowa analiza elementów składających się na *flow*, choć interesująca, wykracza poza ramy niniejszego tekstu.

W diagramie każda linia odpowiada jednemu taktowi, a numery od 1 do 4 odpowiadają kolejnym ćwierćnutom. Pogrubione fragmenty tekstu są zgodne z uderzeniami metronomu wybijającymi tempo utworu. Pozostawione odstępy odpowiadają pauzom.

Diagram Edwardsa utrwała trzy cechy recytowanego tekstu, niewidoczne w tradycyjnie zapisanym utworze. Po pierwsze, podział tekstu odbywa się zgodnie z mechanicznym podziałem czasu na równe odcinki. Po drugie, pokazuje relację tekstu do podkładu instrumentalnego. Po trzecie, są w nim wyraźnie oznaczone pauzy.

Pomimo swojej wierności diagram *flow* nie rozwiązuje problemu zapisu tekstu utworów hip-hopowych. Ma to cztery przyczyny. Po pierwsze, jest sztucznym systemem. Jego głośne odczytanie przez osobę nieposiadającą szczególnego przygotowania nie da rezultatu podobnego do oryginalnej recytacji. Po drugie, opiera się na uproszczeniu struktury czasowej utworu. Każda sylaba mieści się w konkretnej

<sup>21</sup> A. Sitomer, M. Cirelli *Hip-Hop Poetry and The Classics*, Milk Mug Publishing, Beverly Hills 2004.

<sup>22</sup> P. Edwards *How to rap*, s. 66, przeł. T.K. Diagram zawiera zapis fragmentu utworu *Drop* zespołu Pharcyde (s. 68).

<sup>23</sup> Tamże, s. 63.



## Interpretacje

ćwierćnucie. W rzeczywistości, jak dalej pokażę, granice sylab, a nawet głosek, mogą nie pokrywać się tak dokładnie z podziałem taktu na cztery. Zapis Edwarda sugeruje dokładność, której nie może zagwarantować. Po trzecie, schemat ten opiera się na założeniu, że wszystkie sylaby wypadające zgodnie z wybijanym tempem są akcentowane. Tymczasem metrum składa się z uderzeń akcentowanych i nieakcentowanych. Ma to zasadnicze znaczenie dla budowy tekstu. Po czwarte, w diagramie zakończenia linii nie pokrywają się z zakończeniami wersów, o czym świadczy choćby brak rymów.

Ostatnią anglojęzyczną publikacją, której chciałbym poświęcić uwagę, jest *The Anthology of Rap*, wydana w 2010 roku przez Yale University Press. Zawiera obszerny wybór amerykańskich tekstów hip-hopowych. Układ graficzny opiera się na podziale na wersy, wyrównane do lewego marginesu, w układzie kolumnowym, każda linia zaczyna się od dużej litery. Podobnie jak w przypadku większości polskich transkrypcji interpunkcja jest mocno ograniczona. Kropka się nie pojawia. Za to przecinek wykorzystywany jest dosyć chętnie. Służy podziałowi wersu na krótsze frazy lub pojawia się zgodnie z regułami ortografii. Znak zapytania, wykrzyknik i myślnik służą oddaniu intonacji.

Adam Bradley i Andrew DuBois, redaktorzy antologii, we wstępie krótko wyjaśniają sposób wykonania transkrypcji. Podstawowa przyjęta przez nich zasada mówiła, że: „Każdy takt w typowej piosence hip-hopowej składa się z czterech uderzeń, a linia tekstu składa się ze słów, które mogą być wypowiedziane w ramach takiego taktu”<sup>24</sup>. W praktyce granice wersów opierają się nie tylko na mechanicznym podziale na takty, ale także na składni. Zdecydowana większość linii kończy się rymami. O tym, że redaktorzy zdawali sobie sprawę ze złożoności problemu podziału tekstu na wersy, świadczy krytyka sformułowana pod adresem amatorskich transkrypcji dostępnych w Internecie:

Wiele transkrypcji, które można znaleźć online, ma tendencję do kierowania się zasadą, że koniec wersu sygnalizowany jest przez pauzę w recytacji rapera. Za każdym razem, gdy *flow* się zatrzymuje, linia się kończy. Inna metoda polega na zapisywaniu tak, jakby to była notacja muzyczna – z podziałem na ósemki, ćwierćnuty, półnuty i całe nuty. Obie metody mają w sobie pewną intuicyjną logikę, ale obie są sprzeczne z metodą, jaką większość MC wykorzystuje przy pisaniu tekstów do bitu.<sup>25</sup>

Antologia pod redakcją Bradleya i DuBois spotkała się z ciepłym przyjęciem w Stanach Zjednoczonych<sup>26</sup>. Pomimo to zastosowane środki wydają się niewystarczające. Żeby poprawnie zapisać teksty utworu hip-hopowego, trzeba najpierw ustalić konwencję graficzną. Ta z kolei powinna opierać się na trzech elementach: teorii wiersza, formie utworów hip-hopowych oraz przyzwyczajeniach współczes-

<sup>24</sup> A. Bradley, A. DuBois *The Anthology of Rap*, s. xlvii, przeł. TK. Por. A. Bradley *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, Basic Civitas, New York 2009.

<sup>25</sup> Tamże, s. xlvi, przeł. TK.

<sup>26</sup> Informacje na stronach <http://adambradley.com/bio.php> oraz <http://adambradley.com/rap-praise.php> (dostęp 05.03.2012).

nych czytelników<sup>27</sup>. Kryterium rozstrzygającym o poprawności zapisu powinno być brzmienie, jakie uzyska utwór w wyniku realizacji głosowej transkrypcji.

### Realizacja tradycyjnych wierszy w formie utworów hip-hopowych

Istnieją pojedyncze nagrania, w przypadku których nie ma wątpliwości co do właściwego sposobu zapisu tekstu. Chodzi o hip-hopowe wykonania wierszy opublikowanych pierwotnie w formie pisanej. Rapowane wiersze numeryczne brzmią trochę inaczej niż typowe teksty hip-hopowe. Są bardziej regularne. Należy więc przyjąć, że jednoznaczność wniosków z analizy będzie dużo większa niż w przypadku utworów hip-hopowych. Tym bardziej użyteczne wydają się przy formułowaniu ogólnych zasad.

Szczegółowej analizie poddałem dwa utwory z płyty *Poeci*. Są to wykonania wierszy *Mochnacki*<sup>28</sup> Jana Lechonia oraz obszernego fragmentu *Reduty Ordona*<sup>29</sup> Adama Mickiewicza. Oba wiersze napisane są trzynastozgłoskowcem (7+6), rymy są żeńskie, akcent w średniowce i na końcu wersu jest paroksytoniczny.

W obu utworach podział na wersy jest zgodny z podkładem instrumentalnym. Jednemu wersowi równa się fragment długości połowy pętli. Początek wersu wypada w 1/16 pętli (około 0,33 s) po uderzeniu werbla.

W przypadku *Reduty Ordona* 76 wersom wiersza odpowiada fragment długości 38 pętli. Oznacza to, że od początku do końca recytacji nie pojawiają się fragmenty czysto instrumentalne. 76 wersom wiersza *Mochnacki* odpowiada fragment długości 42,5 pętli<sup>30</sup>. Dodatkowe 4,5 pętli powstaje poprzez: rozciągnięcie pojedynczych wersów (dodatkowa 1 pętla), powtórzenia tekstu wersów lub ich części (dodatkowe 1,5 pętli), fragmenty czysto instrumentalne lub ciszę (dodatkowe 2 pętle).

Zestawienie liczby wersów w wierszach i fragmentów długości połowy pętli prowadzi do wniosku, że zasada ekwiwalencji wersu i fragmentu długości połowy pętli jest bardzo silna. Obowiązuje dla 149 spośród 152 wersów.

W przypadku *Reduty Ordona* podział na strofy nie został oddany w nagraniu hip-hopowym. W utworze *Mochnacki* podział został częściowo zrealizowany poprzez występowanie dodatkowych fragmentów instrumentalnych i powtórzeń.

<sup>27</sup> Czytanie wierszy jest sztuką, jak pokazała to M.R. Mayenowa w książce *O sztuce czytania wierszy*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1967. Pisząc o nawykach czytelnicznych mam na myśli bardziej podstawowe umiejętności – takie, których można oczekiwać od maturzysty.

<sup>28</sup> *Mochnacki*, album *Poeci*, WhiteHouse, gościnnie: DonGuralEsko, Warner Music Poland 2009.

<sup>29</sup> *Reduta Ordona*, album *Poeci*, WhiteHouse, gościnnie: Trzeci Wymiar, Warner Music Poland 2009.

<sup>30</sup> Do rachunku nie wliczam wielokrotnego powtórzenia ostatniego wersu kończącego recytację.

## Interpretacje

Szczegółowej analizie wymaga dokładność, z jaką wers mieści się we fragmentach długości połowy pętli. Wyróżniłem cztery stopnie dopasowania tekstu do podkładu instrumentalnego:

1. Granica fragmentu wypada dokładnie pomiędzy słowami (wersami).
2. Granica wypada w środku słowa, odcięta zostaje niecała głoska. W przypadku przebiegu granicy w obrębie głoski jej brzmienie musi być rozpoznawalne po obu stronach granicy.
3. Granica wypada w środku słowa, odcięta zostaje co najmniej jedna głoska, ale mniej niż dwie.
4. Granica wypada w środku słowa, odcięte zostają co najmniej całe dwie głoski.

Nie miałem dostępu do wersji *a capella* utworów, w związku z tym precyzja analizy pozostawia wiele do życzenia. Niemniej, dzięki wykorzystaniu komputera, który pozwala określać długość odtwarzanego fragmentu z dokładnością do 0,001 s, ewentualne błędy mogą dotyczyć co najwyżej sąsiadujących ze sobą kategorii. Dodatkowo podzieliłem zakończenia wersów na takie, w których pauza pojawia się, i takie, w których się nie pojawia.

Zgodność zakończeń wersów zrealizowanych w recytacji z mechanicznie wyznaczonymi granicami fragmentu długości połowy pętli prezentuje poniższa tabela. Dla utworu *Mochnacki* uwzględnione są zakończenia 74 wersów (bez wersów rozciągniętych na całą pętlę), w utworze *Reduta Ordona* uwzględnione są wszystkie zakończenia – 76.

Utwór	<i>Mochnacki</i>		<i>Reduta Ordona</i>		Łącznie
	Jest	Nie ma	Jest	Nie ma	
Pauza na końcu wersu					
Granica dokładnie pomiędzy wersami	12	26	16	24	78
Odcięta niecała 1 głoska	7	12	4	16	39
Odcięta co najmniej 1 głoska, mniej niż 2	1	8	2	8	19
Odcięte 2 głoski lub więcej	4	4	1	5	14

W przypadku 78 wersów (1/2 wszystkich wersów) granice w podkładzie instrumentalnym i recytacji dokładnie się pokrywały. Dla 39 wersów (1/4 wszystkich wersów) różnica była mniejsza niż jedna głoska. W 19 wersach (1/8 wszystkich wersów) odcięta była co najmniej jedna głoska, ale mniej niż dwie (zazwyczaj nie cała sylaba). Tylko w 1/8 wersów różnica wynosiła co najmniej dwie głoski.

Statystyki pokazują, że w analizowanych utworach zachodziła duża zgodność podziału na wersy i fragmenty długości połowy pętli. O precyzji, z jaką zasada ta jest realizowana, świadczy to, że w 1/3 przypadków granice w podkładzie instrumentalnym i recytacji dokładnie się zgadzały, mimo że tekst na złączeniu wersów wypowiedany był na jednym oddechu, bez pauz!

Podobne wyniki uzyskujemy przy analizie zgodności członów średniówkowych z fragmentami długości połowy pętli. Tutaj także zachowany zostaje związek pomiędzy liczbą sylab i czasem, ale reguła działa z mniejszą siłą. Sprzyja temu budowa trzynastozgłoskowca, w którym wers dzieli się na dwie nierówne części (7+6).

## Kukołowicz Transkrypcja tekstów hip-hopowych...

Warto w tym miejscu odnotować fakt, że relacja pomiędzy wersami i czasem była przedmiotem zainteresowania badaczy wiersza już w latach 70. Jak pokazała Teresa Dobrzyńska, istnieje tendencja do odczytywania kolejnych wersów w odciinkach czasu tej samej długości<sup>31</sup>.

Na podstawie analizy hip-hopowego wykonania wierszy *Mochnacki* Jana Lechonia i *Reduta Ordona* Adama Mickiewicza można stwierdzić, że budowie wersu odpowiada budowa podkładu instrumentalnego. Wersowi odpowiada fragment nagrania długości połowy pętli, a ustabilizowanemu akcentowi w klauzuli – uderzenie werbla.

### Tekst hip-hopowy o stałej długości wersu

Znając aranżacje wierszy Mickiewicza i Lechonia możemy sformułować pierwsze zasady zapisu tekstów hip-hopowych<sup>32</sup>. Najprostszą, a zarazem najbardziej ogólną regułą jest odpowiedniość fragmentu długości połowy pętli i jednej liniiki tekstu. Wers składa się z dwóch potencjalnie równych części. Początek wersu wypada pomiędzy ostatnim uderzeniem werbla pętli poprzedniej a początkiem pętli następniej.

W tekstach hip-hopowych nie obowiązuje zasada stałej liczby sylab w wersie ani stałej liczby zestrojów akcentowych. W związku z tym niezbędne jest graficzne oddanie podziału wersu na dwie części. Tekst należy zapisywać w dwóch kolumnach, w których obie części wyrównane są do środka, a pomiędzy kolumnami znajduje się odstępnik<sup>33</sup>. Oto przykładowy fragment zapisu<sup>34</sup>:

Głośnik to cel,	droga to jest walizka z forszą.
Ale forsa czysta,	w którą wkładamy serce.
Ten hajs, to litry potu	na każdym koncercie.
To studyjna duszność,	to mikrofon rozpalony,
to kartek tony,	nieraz ucieczki ze szkoły.
To setki godzin w pociągach	gapiąc się w szybę.
To praktyka i ćwiczenia,	kartka i wolne style, by
	potem rym do bitu ożył. My –
	(Leszek „Eldo” Kaźmierczak,
	Grammatik, <i>Friko</i> )

<sup>31</sup> T. Dobrzyńska *Tempo jako wykładnik spójności w tekście mówionym*, w: *Semantyka tekstu i języka*, red. M.R. Mayenowa, Ossolineum i Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa 1976, s. 142-143.

<sup>32</sup> Proponowany system zapisu był testowany na 15 polskich utworach hip-hopowych opublikowanych w latach 1998-2002, tych samych, dla których wykonywany był zapis nutowy podkładu instrumentalnego.

<sup>33</sup> W praktyce w edytorze tekstu takim jak Word najwygodniej jest zapisywać tekst w tabeli liczącej dwie kolumny i jeden rząd.

<sup>34</sup> Na podstawie: *Friko*, album *Światła miasta*, Grammatik, Blend Records 2000.

## Interpretacje

W zapisie posługujemy się interpunkcją tak, jak gdyby tekst należał do prozy. Proponuję odejść od konwencji rozpoczynania wersu od dużej litery.

Tekst należy odczytywać, robiąc krótką pauzę lub zawieszając głos w połowie wersu i robiąc dłuższą pauzę na końcu wersu. Oddechy pojawiające się w nagraniu zostają utrwalone w postaci interpunkcji. Połowy wersu należy odczytywać na jednym oddechu. Intonacja powinna być zgodna z interpunkcją. O tym, czy zakończenia pierwszej części wersu są kadencyjne, czy antykadencyjne, przesądzają składnia i semantyka.

Z wykonania utworów Lechonia i Mickiewicza wiemy, że w rapowaniu jako recytacji wersy często nie są rozdzielane pauzą. W zaproponowanym systemie zapisu i jego odczytania pauza zostaje wymuszona. Umożliwia to osiągnięcie dwóch ważnych celów. Po pierwsze, pozwala na zachowanie części informacji zawartych w podkładzie instrumentalnym. Środek obligatoryjny dla rapu – akcenty muzyczne – zastępujemy środkiem typowym dla wiersza, a w ograniczonym stopniu wykorzystywanym w nagraniach – pauzą. Po drugie, do poprawnego odczytania muszą wystarczyć zwykłe umiejętności, bez szczególnego talentu recytatorskiego. Podział tekstu na krótkie frazy oddzielane oddechami jest prosty w realizacji.

Podstawową regułą rozczłonkowania na wersy i połowy wersów jest mechaniczny podział utworu na fragmenty długości połowy i jednej czwartej pętli. W przypadku zakończeń wersów zasada ta jest silniejsza niż w przypadku połowy. W piątej linii przykładowego fragmentu transkrypcji utworu *Friko* drugą połowę wersu rozpoczyna słowo „nieraz”. Z mechanicznego podziału wynika, że powinno znaleźć się w lewej kolumnie. Intonacja w nagraniu nie przesądza o sposobie podziału wersu. Jednak układ „to kartek tony, / nieraz ucieczki ze szkoły” jest bardziej naturalny w odczytaniu niż „to kartek tony, nieraz / ucieczki ze szkoły”. Słowa „nieraz” nie łączy rym z końcami sąsiednich wersów, a słowo „tony” rymuje się z „rozpalony”. Ma więc pierwszeństwo jako zakończenie połowy wersu. Z tych powodów „nieraz” przenieśliśmy na prawą stronę.

W tym samym fragmencie przykuwa uwagę ostatnia linijka, gdzie w lewej kolumnie nie ma tekstu. Mechanicznie wers dzieli się w następujący sposób: „Potem rym do / bitu ożył. My”. W nagraniu cały fragment poprzedza i kończy pauza. Tekst recytowany jest na jednym oddechu i trwa 1,66 s. Jedna czwarta pętli, a więc połowa wersu trwa 1,33 s. W tej sytuacji rozbicie ostatniej linii na dwie połowy zaburzyłoby brzmienie utworu. Przy odczytaniu wszystkie połowy wersu powinny trwać podobną ilość czasu. Spośród dwóch niedoskonałych rozwiązań – zapisania fragmentu tekstu w jednej kolumnie lub rozbicia go na dwie – lepsze wydaje się pierwsze.

Tekst umieściłem po prawej stronie, ponieważ w utworze prawa strona jest silniejsza. Uwydatniają ją dłuższa pauza i rym. Dopuszczalne jest zapisanie tekstu tylko w lewej kolumnie, gdy podział na równe odcinki czasu narzuca pozostawienie pustej połowy wersu, a cały wers nie kończy się rymem. Przykładem może być zakończenie drugiej zwrotki *Friko*:

## Kukolowicz Transkrypcja tekstów hip-hopowych...

Tyle pracy i wrażeń!  
Najpierw piszę rymy,  
Wiesz, nic za friko.

Rap-biznes to spełnienie marzeń.  
później stoję w kolejce po gażę.

(Marcin „Jotuze” Józwa, Grammatik, *Friko*)

Zasada mechanicznego podziału tekstu na połowy wersu może prowadzić do jeszcze jednego problemu. Gdy cały wers wypowiedziany jest na jednym oddechu i tworzy wyraźną całość, podział na połowy zmieniałby sens wypowiedzi. Jest to przypadek ostatniego wersu refrenu:

Rozwój kosztuje, to nie sklep wolnocłowy,  
każdy wers nowy, każdy bit i skrecz,  
lecz – wielu, jak sądzę, myśli, że błędę.  
Pamiętaj, że tylko środkiem do celu są pieniądze.

(Leszek „Eldo” Kaźmierczak, Grammatik, *Friko*)

W podanym przykładzie w ostatniej linii nie ma graficznego rozdzielania wersu na dwie części. Takie rozwiązanie usprawiedliwia współwystępowanie trzech okoliczności: czas w nagraniu odpowiada całemu wersowi, intonacja w nagraniu tworzy wyraźnie spójną frazę, a graficzne rozdzielanie wersu na dwie części zabużyłoby jego sens.

Wers w tekście hip-hopowym różni się od wersu wiersza sylabicznego z ustabilizowaną średniówką, ponieważ potencjalnie może rozłamywać się na dwie samodzielne części. W refrenie utworu *Friko* druga część pierwszego wersu tworzy rym z pierwszą częścią drugiego wersu. Dzięki temu zakończenia obu części zyskują wyrazistość w strukturze utworu. Podobny problem został opisany w przypadku podziału na wersy, a także relacją pomiędzy utworami hip-hopowymi a wierszem.

Kolejną nieregularnością przykuwającą wzrok w pierwszym przykładzie z utworu *Friko* jest słowo „My” znajdujące się na końcu wersu. Dłuższy fragment wygląda tak:

To praktyka i ćwiczenia, kartka i wolne style, by –  
jak juczne woły harujemy. Ty – potem rym do bitu ożył. My –  
i płacisz za to, kupujesz płyty  
że my wkładamy w to pracę.

(Leszek „Eldo” Kaźmierczak, Grammatik, *Friko*)

W podanym przykładzie trzy kolejne połowy wersu kończą się monosylabami („by”, „My”, „Ty”). Są to przerzutnie, czyli niezgodność podziału syntaktycznego z zakończeniami wersów. Ten sam fragment w zwykłej mowie mógłby brzmieć w następujący sposób: »[...] wolne style, // by – rym do bitu ożył. // My, jak juczne

<sup>35</sup> J. Woronczak *Elementy średniowieczne w wersyfikacji polskiej XVI wieku i ich przemiany*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, t. 2, Warszawa 1958, s. 245; L. Pszczołowska *Wiersz polski*, s. 26-27, 32-33.

## Interpretacje

woły harujemy. // Ty, kupujesz płyty [...]”. We wszystkich trzech przypadkach przerzutnia powstaje w końcowej części mechanicznie wyznaczonych granic wersu, na słowie posiadającym rym, przynależącym syntaktycznie do następującej po nim frazy, ale oddzielnym od niej pauzą.

W polskich wierszach dominującą formą przerzutni jest przeniesienie zakończenia syntagmy do następnego wersu<sup>36</sup>. W hip-hopie sytuacja jest odwrotna – przerzutnia powstaje poprzez umieszczenie w wersie poprzednim początku kolejnej frazy<sup>37</sup>. Wynika to z większej liczby środków brzmieniowych dostępnych na końcu wersu niż na początku, umożliwiających pokazanie niezgodności podziału na wersy wyznaczanego przez podkład instrumentalny z podziałem na frazy.

Wymienione reguły wystarczają do zapisania tekstu utworów hip-hopowych, w których wersom odpowiadają fragmenty nagrania długości połowy pętli. Sytuacja komplikuje się, gdy kolejne wersy mają różną długość w czasie.

### Tekst hip-hopowy o zmiennej długości wersu

W tekście hip-hopowym o zmiennej długości wersu złamana zostaje zasada równego czasu trwania recytacji poszczególnych wersów. Rozczłonkowanie odbywa się przy wykorzystaniu podobnych środków co przy stałej długości wersów: akcentów muzycznych, rymów i środków prozodyjnych. Zmiana polega na dopuszczeniu na zasadzie równorzędności dodatkowej reguły – uderzenie werbla może wyznaczać zarówno zakończenie, jak i początek wersu. Zazwyczaj werbel na początku wersu wypada na pierwszej sylabie, a w zakończeniu na sylabie akcentowanej.

Reguła podziału wersów współgra z zasadami akcentowania w języku polskim. Jak pisze Maria Steffen-Batogowa: „Silne, a więc mieszczące się w granicach 11-20 zgodnych ocen słuchaczy, uwydatnienie w wyrazach wielozgłoskowych sylaby nieakcentogennej związane jest z przesunięciem głównego akcentu wyrazowego na sylabę inicjalną”<sup>38</sup>.

Druga reguła obowiązująca w tekście hip-hopowym o zmiennej długości wersu mówi, że „każdy wers kończąc się, otwiera niejako miejsce dla następnej jednostki o tej samej wartości strukturalnej w językowej kompozycji wiersza i o tej samej w nim funkcji: nie tylko otwiera miejsce, ale jak gdyby przywołuje po sobie tę następną jednostkę, następny wers”<sup>39</sup>. Zasada, która odnosi się do wierszy pisanych na papierze, w hip-hopie działa z większą dosłownością. Silny koniec wersu

<sup>36</sup> L. Pszczołowska *Dlaczego wierszem*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2003, s. 86.

<sup>37</sup> Nie jest to sprzeczne z definicją przerzutni, por. Z. Kopczyńska *Przerzutnia*, w: *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu. Część I, Rytmika*, red. J. Woronczak, Ossolineum i Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 162.

<sup>38</sup> M. Steffen-Batogowa *Struktura akcentowa języka polskiego*, PWN, Warszawa 2000, s. 201.

<sup>39</sup> M. Dłuska *Próba teorii wiersza polskiego*, s. 109.

## Kukolowicz Transkrypcja tekstów hip-hopowych...

poprzedniego powoduje, że wers kolejny może zaczynać się w pozycji słabej w układzie instrumentalnym, a mimo to utwór zachowuje wyraźną strukturę. Analogicznie silny początek wersu umożliwia istnienie słabego zakończenia wersu poprzedniego.

Ogólne zasady zapisu pozostają niezmienione. Przykładem tekstu hip-hopowego o zmiennej długości wersu jest utwór *Dziedzina*<sup>40</sup> zespołu Kaliber 44. Poniżej prezentuję fragment transkrypcji.

	Ja zaczynam,
	primabalerina.
	więc się wspinam,
	I na to nie ma rady.
jak prawdziwa	wypływam na zwiady.
Owszem, moja to dziedzina,	pchają wiatry cztery.
nie naginam ni zasady.	w żagiel.
W hip-hopowe wody	z polskiej Wieży Babel.
Pokłady mej galery	
Czterdzieści ich się mieści	
Niosą z sobą wieści	

(Marcin „Abradab” Marten, Kaliber 44, *Dziedzina*)

Rozluźnienie zasad podziału na wersy sprzyja powstawaniu fragmentów o budowie trójdzielnej. Komplikuje to sposób zapisu tekstu. Jeżeli długość fragmentu przekracza połowę pętli, to można zapisać go w trzech kolejnych połowach wersu. Ten układ występuje w utworze *Czerwona sukienka*<sup>41</sup>. Obowiązujące pozostają dwie ogólne zasady. Po pierwsze, części wersu znajdujące się po prawej stronie powinny kończyć się rymem. Po drugie, podział na wersy i ich części nie może w rażący sposób zaburzać mechanicznego podziału utworu na fragmenty tej samej długości.

A dama na to:	
„Nie, dziękuję panom”.	Lecz w oczach strach i przerażenie.
Orkiestra przestaje grać,	z głośników leci jakieś mocne uderzenie.

(Bartek „Fisz” Waglewski, Tworzywo Sztuczne, *Czerwona sukienka*)

Zdarza się, że fragment tekstu ma budowę trójczłonową i jest równy długością połowie pętli. Wtedy mamy dwie możliwości. Kierując się semantyką i syntaktyką, możemy podzielić wers na dwie nierówne części i zapisać je w dwóch kolumnach lub zmniejszyć odstęp pomiędzy kolumnami, a trójdzielność uwidocznić przy pomocy interpunkcji.

## Zakończenie

Zapis tekstu utworów hip-hopowych nie jest czynnością mechaniczną. W każdym utworze znajdują się słowa, co do których można mieć wątpliwości, w której części wersu powinny się znaleźć. Zdarzają się też dłuższe fragmenty, w których

<sup>40</sup> *Dziedzina*, album *W 63 minuty dookoła świata*, Kaliber 44, SP Records 1998.

<sup>41</sup> *Czerwona Sukienka*, album *Polepione Dźwięki*, Fisz/Tworzywo Sztuczne, Asphalt Records 2000.



## Interpretacje

podział wersu na dwie części równe w czasie nie odpowiada recytacji w nagraniu. Niestety, nie da się z góry podać właściwego rozwiązania takich trudności. Opisany system zapisu nie ma charakteru zamkniętego. Jest to raczej zbiór propozycji, które wydają się uzasadnione na gruncie teorii wiersza i mogą być użyteczne przy transkrypcji utworów hip-hopowych. Ostatecznie o tym, czy zapis jest dobry, czy też nie, przesądza sposób, w jaki tekst czytają osoby nieznające oryginalnego nagrania.

Kończąc, zmuszony jestem przyznać, że niniejszy artykuł porusza wiele kwestii w sposób powierzchowny. Należy jednak podkreślić, że w Polsce do tej pory rap jako forma, a nie tylko element subkultury młodzieżowej, doczekał się bardzo niewiele publikacji naukowych. Szkoda, choćby z tego powodu, że według sondaży hip-hop jest ulubionym gatunkiem muzycznym 13% Polaków (około 5 mln osób)<sup>42</sup>. Zainteresowanych tą tematyką zachęcam do lektury publikacji obcojęzycznych, w szczególności przywoływanych w tym tekście.

## Podziękowania

Dziękuję za pomoc przy transkrypcjach tekstów hip-hopowych (słów i muzyki) oraz za komentarze do pierwszej wersji artykułu Tomaszowi Kaczmarczykowi, Piotrowi Łukasikowi, Wiktorowi Mańkowskiemu, Patrykowi Morawskiemu, Michałowi Możdżonkowi oraz Urszuli i Maciejowi Rau. Dziękuję Instytutowi Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego oraz Urzędowi Marszałkowskiemu Województwa Mazowieckiego (prowadzącemu projekt „Potencjał naukowy wsparciem dla gospodarki Mazowsza – stypendia dla doktorantów”, Program Operacyjny Kapitał Ludzki) za sfinansowanie badań. Dziękuję Narodowemu Centrum Kultury, organizatorowi „Rymoliryktanda”.

---

<sup>42</sup> TNS OBOP 2008, za: Instytut Muzyki i Tańca, *Raport o stanie muzyki polskiej*, Warszawa 2011.

**Kukołowicz** Transkrypcja tekstów hip-hopowych...

## Abstract

**Tomasz KUKOŁOWICZ**  
**University of Warszawa**

### **Transcription of hip-hop lyrics in the light of the theory of the poem**

The article presents an original convention of the notation of hip-hop songs. Initially the author discusses the graphic layout of texts attached in the format of printed materials to the Polish hip-hop albums as well as the conventions emerging in American scholarly literature. He claims that they are not sufficient. Presenting his own convention of notation he points to the rules of the division of the text into verses, the use of the capital and lower case as well as punctuation. The reflection is accompanied by the transcripts of the fragments of Polish hip-hop songs.