

DANCEHALL W POLSCE I NA JAMAJCE – ANALIZA PORÓWNAWCZA TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM WARSTWY SŁOWNEJ

Łukasz Radzikowski*

Abstrakt

Głównym celem artykułu jest zapoznanie czytelnika z historią i różnicami pomiędzy muzyką oraz kulturą dancehall na Jamajce i w Polsce. Dodatkowym zadaniem jest ustalenie, jak kształtuje się tożsamość polskich twórców dancehallu. W artykule zestawiono dostępne badania wyróżniające główne motywy słowne jamajskiego dancehallu z analizą tekstów polskich utworów tego gatunku. Analiza pokazuje, że istnieją znaczące różnice pomiędzy praktykowaniem dancehallu w Polsce a na Jamajce. Szczególną odmierność widać w tekstach utworów. Tożsamość polskiego twórcy dancehallu wydaje się z kolei być niejasna i trudna do zdefiniowania.

Słowa kluczowe: *dancehall, kultura, Jamajka, Polska, motywy słowne, tożsamość*

DANCEHALL IN POLAND AND JAMAICA – A COMPARATIVE ANALYSIS OF ARTISTIC CREATION WITH PARTICULAR EMPHASIS ON THE LYRICAL CONTENT

Abstract

The main objective of this article is to familiarize the reader with the history and differences between dancehall music and culture in Jamaica and Poland. An additional task is to determine the identity of Polish dancehall artists. The article compares the available research distinguishing the main lyrical themes of the Jamaican dancehall with the analysis of Polish lyrics of this genre. The analysis shows that there are significant differences between practicing dancehall in Poland and in Jamaica. A particular difference can be seen in the lyrics of the songs. The identity of the Polish dancehall creator seems to be unclear and difficult to define.

Keywords: *dancehall, culture, Jamaica, Poland, lyrical themes, identity*

* Łukasz Radzikowski, badacz niezależny, Polska
e-mail: lukasz.k.radzikowski@gmail.com | ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2340-0130>

Wprowadzenie

Dancehall jako gatunek muzyczny zrodził się na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Obecnie termin ten określa jednak dużo szersze zjawisko. Zjawisko, które trafnie opisują słowa Winstona Blake'a, założyciela jednej z pierwszych jamajskich mobilnych dyskotek, znanych jako sound systemy – „Dancehall jest kulturą samą w sobie. W krainie, w której nasze wpływy pochodzą od Anglików, jest to coś co wydaje się nam bardzo rdzenne, coś co stworzyliśmy” (Stolzoff 2000: 20). Jest to zatem cała kultura. Stworzona na Jamajce, mocno powiązana z codziennym życiem mieszkańców tej wyspy, ich mentalnością, sytuacją ekonomiczną oraz społeczną. Dancehall to kultura tańca, celebracji, rywalizacji i ekspresji. Jednak niezależnie od tego, jaką przybiera formę, punktem wyjścia jest dla niej zawsze muzyka.

Przejawy tej kultury widoczne są również w Polsce. Odbywają się tu festiwale i imprezy z muzyką tego gatunku. Istnieją zespoły grające dancehall. Praktykowany jest też taniec. Naturalnie nasuwa się jednak myśl, że duże różnice kulturowe oraz daleko odsunięte położenie geograficzne mogły wpłynąć na wizerunek dancehallu w Polsce. Celem podjętego przez autora procesu badawczego uczyniono zapoznanie czytelnika z historią muzyki i kultury dancehall oraz analizę elementów tej kultury w Polsce oraz różnic pomiędzy praktykowaniem ich tu i na Jamajce. Badano również o to, jakie czynniki socjologiczne zadecydowały o różnicach, szczególnie w muzyce i warstwie słownej utworów, a także próbowano dociec, w jaki sposób można zdefiniować tożsamość polskiego twórcy gatunku dancehall.

Zestawiono dostępne badania, wyróżniających główne motywy słowne jamajskiego dancehallu, z analizą tekstów polskich utworów tego gatunku. Dodatkowo w trakcie przygotowań do artykułu autor przeprowadził dwa wywiady z reprezentatywnymi przedstawicielami polskiej odmiany analizowanego nurtu. Przyczyn różnic pomiędzy

dancehallem polskim i jamajskim szukano wykorzystując teorie socjologiczne Pierre'a Bourdieu.

Historia dancehallu

Sam termin „dancehall” zrodził się od sformułowania *dance hall*, jakim Jamajczycy określali miejsca, gdzie od lat 50. XX wieku odbywały się dyskoteki. Był to zazwyczaj teren otwarty, gdzie miejscowi mieszkańcy gromadzili się, aby tańczyć i słuchać muzyki.

Źródła tego zjawiska należy jednak szukać dużo wcześniej. Jednym z pierwszych gatunków muzycznych, jaki pojawił się na Jamajce, było *mento* – styl muzyki i tańca zrodzony z połączenia wpływów europejskich oraz afrykańskich. Choć dokładny moment powstania *mento* nie jest znany, sięga on jeszcze czasów niewolnictwa na Jamajce (Stolzoff 2000). Aby odetchnąć od trudów codziennej pracy i kontynuować stare afrykańskie tradycje grania muzyki i tańczenia na świeżym powietrzu, niewolnicy pracujący na terenach ruralistycznych gromadzili się, grając w dużej mierze na instrumentach przywiezionych przez białych kolonizatorów. Tak powstało *mento*.

W późniejszym okresie jamajscy muzycy zaczęli prezentować inne formy muzyczne, takie jak mające swoje korzenie na Trynidadzie i Tobago calypso czy amerykański jazz. Przez cały czas zachowywali przy tym istotne tradycje wspólnej celebracji. Następny oryginalny styl muzyczny na wyspie pojawił się w późnych latach 50. XX wieku. Było to ska. Wraz z nim zaczynał narodzić się jamajski przemysł muzyczny i pierwsze nagrania, tłoczone na płytach winylowych (ibidem).

Wraz z tą zmianą nadszedł również nowy sposób prezentacji muzyki na spotkaniach tanecznych. Na wyspie zaczęły pojawiać się sound systemy. Były to potężne zestawy nagłośnieniowe budowane własnoręcznie przez Jamajczyków. Tego rodzaju mobilne dyskoteki były bezpośrednim przodkiem kultury dancehall. Tak, jak we wczesnych czasach *mento*,

teraz również na tych tanecznych spotkaniach bawiła się głównie klasa robotnicza. Dla wielu mieszkańców wyspy był to naturalny sposób kontaktu z muzyką, gdyż nie było ich stać na zakup gramofonu.

Największe i najbardziej znane sound systemy walczyły ze sobą o miano lidera. Z czasem zaczęto organizować pierwsze sound clashe, czyli bitwy sound systemów. Zwycięzcą był ten, kto miał najmocniejszy zestaw nagłośnieniowy i prezentował najlepsze nagrania (Stolzoff 2000). Jak zauważa Donna P. Hope (2011: 2), „sugeruje to, że rozwój tego co stało się jamajskim przemysłem muzycznym, w przestrzeniach klasy robotniczej Jamajki od wczesnych lat charakteryzował się intensywną konkurencją, rywalizacją i starciami różnego rodzaju”.

Następcą ska był powstały około roku 1966 gatunek o nazwie rocksteady. Ten styl muzyczny, mocno czerpiący w swoich inspiracjach z amerykańskiego przemysłu muzycznego, a w szczególności muzyki soul, nie przetrwał jednak długo. Na przełomie lat 60. i 70. rocksteady przerodziło się w reggae (ibidem). Wtedy też w warstwie słownej muzyki jamajskiej zaczęła pojawiać się nowa tematyka. Do znanych wcześniej treści, traktujących o celebracji, tańcu i miłości dołączyły również motywy duchowe oraz społeczno-polityczne. Wraz z rozwojem rastafarianizmu część wokalistów zaczęła za pomocą muzyki szerzyć idee tego ruchu. Wpływ rastafarian widoczny był zarówno w warstwie słownej, jak i muzycznej. Reggae zaincorporowało motywy *nyabinghi* – tradycyjnej muzyki rasta, granej na trzyczęściowym zestawie bębnów zwanym akete. *Nyabinghi* wywodziło się z kolei bezpośrednio z takich tradycji muzycznych jak *burru* czy *kumina*. Do tej drugiej członkowie ruchu często nie przyznawali się, prawdopodobnie ze względu jej powiązania z tradycjami wywoływania duchów zmarłych (Edmonds 2003). Niezależnie jednak od samej tematyki utworów czy ich brzmienia, forma prezentacji pozostawała niezmienna.

Oczywiście popularność reggae i jego głównego reprezentanta, Boba Marleya, sprawiła, że koncertowy sposób przedstawiania muzyki również zyskał na znaczeniu. Mimo to dla niższych klas społecznych naturalnym miejscem rozrywki i konsumpcji muzyki nadal były dance halle z obecnymi tam sound systemami. To właśnie w tych miejscach w latach 70. XX wieku zaczął kształtować się gatunek muzyczny znany obecnie jako dancehall.

Początek dancehallu, jaki znamy dziś, zawdzięczamy deejayom. Były to osoby trudniące się profesją, która w latach 70. i 80. nazywana była toastingiem (Stolzoff 2000). Jest to melorecytacja do instrumentalnych wersji popularnych utworów jamajskich. Osoba odtwarzająca same utwory muzyczne jest z kolei określana „selektorem”. Za „ojca chrzestnego” deejayingu uważa się U-Roya. Niedługo później jednak na Jamajce pojawiła się cała fala jego następców. Zjawisko to było tak popularne, że sound systemy zaczęły zatrudniać deejayów, którzy pracowali dla nich przez długie godziny melodeklamując i opowiadając do mikrofonu humorystyczne historie lub komentując bieżące wydarzenia na wyspie.

Oczywiście – jak to Jamajczycy mają w zwyczaju – deejaye zacięcie rywalizowali ze sobą. Muzyka reggae i jej uniwersalny przekaz trafiały do szerokiego grona odbiorców również poza granicami Jamajki. Bardziej popularne zespoły śpiewały swoje utwory po angielsku. Na sound systemach jednak, wśród deejayów słychać było głównie *patois* – język kreolski stworzony na bazie angielskiego (ibidem). Dialekt ten – choć zna go doskonale prawie każdy Jamajczyk – jest szczególnie charakterystyczny dla niższych klas społecznych na wyspie. To właśnie oni byli głównymi odbiorcami i współtwórcami kultury znanej obecnie jako dancehall.

Na początku lat 80. XX wiek dancehall stał się na Jamajce niezwykle popularny. Choć wpływ na to mogło mieć więcej czynników, jednym z pierwszych i najistotniejszych były zmiany polityczne na wyspie. W roku 1980 wybory wygrał Edward Seaga z prawicowego ugrupowania Jamaica Labour Party. Pokonał w nich Michaela Manleya – przywódcę rządzącej

na Jamajce przez niemalże całe lata 70. XX wieku partii People's National Party. Zakończyło to długą falę przemocy, która towarzyszyła tej elekcji. Na wyspie zginęło w tym okresie około 800 osób. Niestety, deregulacje oraz wolnorynkowa polityka nowego rządu przyniosły takie problemy jak cięcia w sektorze usług zdrowotnych, zakończenie kontroli cen żywności, wzrost bezrobocia i obniżenie płac (Barrow, Dalton 2004).

Spowodowało to, że jamajska muzyka stała się mocno konserwatywna, a klasyczne i uniwersalne motywy zostały jeszcze bardziej zastąpione przez sound clashe, nowe kroki taneczne czy *slackness* (teksty erotyczne). Deejaye poza występami na sound systemach zaczęli w tym okresie częściej pojawiać się w studiach nagraniowych. Jak zauważają Steve Barrow i Peter Dalton (ibidem: 247-248), „Płyty deejayów powstawały teraz w niespotykanych dotąd ilościach – w istocie przewyższały liczbę nowych singli śpiewaków, z których większość uznanych zaczynała wydawać się staromodna w porównaniu do młodszych deejayów, których spontaniczna i interaktywna sztuka była najbardziej demokratyczną i populistyczną formą muzycznej ekspresji jaką słyszała Jamajka”.

Prawdziwa rewolucja nadeszła jednak w roku 1985. Popularny wówczas artysta Wayne Smith nagrał w tym czasie utwór *Under Mi Sleng Teng*. Tym, co odróżniało to nagranie od dotychczasowej muzyki jamajskiej, był fakt, że do jego wyprodukowania użyto syntezatora i automatu perkusyjnego, a nie – tak jak praktykowano dotychczas – żywych muzyków. Utwór ten stał się niezwykle popularny, a brzmienie dancehallu zmieniło się od tego momentu bezpowrotnie. Elektroniczne dźwięki zdominowały ten gatunek muzyczny, a *Sleng Teng* został jednym z najbardziej znanych jamajskich riddimów – jak na Jamajce określa się podkłady muzyczne. Swoje wersje na tym podkładzie nagrało około 200 deejayów oraz śpiewaków, a liczba ta ciągle rośnie (Stolzoff 2000). Jest to przykład faktu, charakterystycznego dla kultury dancehall – jest ona napędzana przez rozwój technologiczny (Hope 2011).

Pierwsza fala popularności dancehallu poza Jamajką nadeszła wraz z latami 90. XX wieku. Międzynarodowa sława artystów takich jak Shabba Ranks czy Super Cat pozwoliła poszerzyć grono odbiorców tej muzyki. Na wyspie w tamtym momencie miała miejsce jednak istotna zmiana. Jamajski tancerz Gerald „Bogle” Levy w roku 1991 stworzył krok taneczny *Bogle dance*. Do tej pory w różnych częściach wyspy praktykowano odmienne tańce do danych utworów. *Bogle dance* był pierwszym tańcem, którego popularność sięgała dużo dalej. Dużą zasługę miał tu fakt, iż w roku 1992 zyskujący popularność artysta Buju Banton nagrał powiązany z tym krokiem tanecznym utwór *Bogle*. Jak zauważa Christopher A. Walker (2008: 54) „*Bogle* Buju Batona nie było pierwszą taneczną piosenką, ale zapoczątkowało nową erę dancehallu. Taniec ponownie stał się punktem centralnym...”

W latach 90. dzięki Carlene Smith, pierwszej jamajskiej Dancehall Queen, spopularyzowały się kobiece zawody taneczne „Dancehall Queen”. Smith zyskała sławę szerszej publiczności dzięki zamiłowaniu do bezpruderyjnych kroków tanecznych oraz takich samych strojów (Stolzoff 2000). Była popularna, pomimo iż sama nie była twórcą żadnego oryginalnego kroku tanecznego, a tancerz Gerald, który stworzył więcej oryginalnych i popularnych kroków dancehall niż ktokolwiek, nie był wtedy nazywany królem dancehallu (Niaah 2010: 125).

Prawdziwa popularność dancehallu w skali globalnej nadeszła w latach 2002-2003, kiedy sławę zyskały utwory nagrane na riddimie Diwali. Wyprodukowany przez Stevena „Lenky” Marsdena, mocno czerpiący z muzyki indyjskiej podkład muzyczny stał się podstawą szeregu niezwykle popularnych nagrań. Jamajscy artyści, tacy jak Sean Paul czy Wayne Wonder, dzięki utworom powstałym na tym właśnie riddimie sprawili, że świat muzyki rozrywkowej oraz klubowej zaczął spoglądać na Jamajkę z zaciekawieniem (Chohan 2015). *Get busy* wspomnianego Seana Paula było pierwszym singlem dancehall, który dotarł na szczyt listy Billboard Hot 100. O ten riddim oparty był też pierwszy przebój

Rihanny, pochodzącej również z Karaibów, jednej z najbardziej popularnych wokalistek muzyki rozrywkowej XXI wieku.

Eksplozja popularności muzyki jamajskiej przyczyniła się do zwiększenia mody na taniec dancehall poza wyspą. W tym samym czasie w jamajskim getcie pojawiła się nowa gwiazda – Vybz Kartel. Adidja Azim Palmer, jak naprawdę nazywa się ten artysta, miał również szansę na karierę poza wyspą. W roku 2011 wydał w amerykańskiej wytwórni niezależnej Mixpak album *Kingston Story*. Nagrywane przez niego single również cieszyły się coraz większą popularnością. Passa ta została przerwana w roku 2014, kiedy to Vybz Kartel został skazany na dożywocie za morderstwo współpracownika Clive’a Williamsa, znanego jako „Lizard”.

Kariera i sława Palmera – poza jego niekwestionowanymi umiejętnościami wokalnymi – zbudowana została także na tak lubianych przez Jamajczyków kontrowersjach. Przez lata skóra Vybza Kartela stawała się coraz jaśniejsza. Działo się tak za sprawą używania przez muzyka chemicznych środków wybielających (McGregor 2014). Wiąże się to z istniejącymi na wyspie już od czasów kolonialnych podziałami, według których jaśniejsza skóra oznacza wyższą pozycję społeczną oraz większą atrakcyjność.

Po początkowej fali globalnego uznania, muzyka dancehall wróciła do niszy. Po raz kolejny zmiana nadeszła w latach 2015-2016. Na szczytach list przebojów zaczęły pojawiać się inspirowane brzmieniem dancehallu single artystów takich jak Rihanna, Drake, Justin Bieber czy Major Lazer. Wiele z tych nagrań było produkowanych w całości lub częściowo przez producentów jamajskiego lub karaibskiego pochodzenia (Serwer 2016).

Dancehall w Polsce

Kultura dancehall jest obecna również w Polsce. W naszym kraju odbywają się festiwale z muzyką jamajską. Obecnie jednak widać tendencję

spadkową, jeśli chodzi o ich liczbę. Trzy największe i wciąż przyciągające fanów to Ostróda Reggae Festival, One Love Music Festival oraz Regałowisko Bielawa Reggae Festiwal.

Ostróda Reggae Festival odbywa się nieprzerwanie od dwudziestu lat. Co roku gromadzi artystów z Polski i zagranicy. W roku 2004 pierwszy raz w Ostródzie pojawiła się scena soundsystemowa. W odróżnieniu od innych scen, gdzie można było usłyszeć zespoły grające na żywych instrumentach, tu zaprezentowały się sound systemy oraz selektorzy. Wielu z nich poza reggae prezentowało również utwory dancehall.

W kolejnych latach na scenach festiwalu wystąpili artyści grający lub promujący tę muzykę w Polsce, między innymi Vavamuffin, EastWest Rockers, Junior Stress, Love Sen-C Music Soundsystem, Dancehall Masak-Rah, Splendid Sound oraz Sensithief. Do dziś podczas festiwalu odbywają się również warsztaty tańca dancehall, które prowadzą Ula „Afro” Fryc i Malwina Żygowska, znane wcześniej jako Ukkubit Divas.

Drugim festiwalem jest wrocławski One Love Music Festival. Już od początku istnienia tego wydarzenia pojawiali się na nim artyści grający i tworzący jamajską muzykę. Na festiwalu działały jednocześnie dwie sceny. Na jednej prezentowały się sound systemy, a na drugiej zespoły. Do roku 2017 wydarzenie to nosiło nazwę One Love Sound Fest i dominowała na nim głównie muzyka jamajska. W roku 2018 festiwal zmienił nazwę i formułę. Na One Love Music Festival – jak nazywa się obecnie – występują artyści z kręgów reggae i dancehallu, ale również muzyki elektronicznej oraz hip hopu. Ta zmiana stylistyczna i otwarcie się na nowego odbiorcę wydaje się być ściśle powiązana ze spadkiem popularności muzyki jamajskiej w Polsce (*O festiwalu 2020*).

Pierwsza edycja trzeciego z festiwali odbyła się w Bielawie w roku 1999. Jednak dopiero w roku 2007 pojawiła się scena soundsystemowa, którą poprowadzili Love Sen-C Music. Jest to lubelski sound system, którego początki sięgają późnych lat 80. XX wieku. W roku 2015 podczas

festiwalu wystąpili między innymi tacy artyści kojarzeni z dancehall'em jak: Dancehall Masak-Rah, Splendid Sound, Sensithief czy Junior Stress.

Innym przejawem dancehallu są albumy z muzyką jamajską wydawane w Polsce. Do analizy wybrano artystów, którzy należą do ścisłej czołówki polskiej sceny dancehall – zespoły Vavamuffin, EastWest Rockers oraz wokalista Junior Stress.

Vavamuffin to zespół, który powstał w roku 2003, dwa lata później ukazała się ich debiutancka płyta *Vabang!*. Na stronie internetowej wydawcy – Karrot Kommando – znajdziemy informację: „Płyta jest konsekwentna, żywiołowa, wiarygodna, spontaniczna [...] Z równą gracją i z wyraźnym, należnym szacunkiem muzyka zawarta na *Vabang!* rozciąga się w ramach gatunku raggamuffin, czy też modern roots obfitującym w elementy klasycznego reggae i dancehall'u” (*Vavamuffin – Vabang!* b.d.)

Jednak było to 16 lat temu. Ostatni album zespołu Vavamuffin został wydany w roku 2016 i nosi tytuł *V*. Jest już zróżnicowany stylistycznie. Twórcy twierdzą, że „*V* to dwanaście utworów nie tylko dla fanów reggae, funka czy hip-hopu. To płyta dla fanów muzyki” (*Vavamuffin – Vabang!* b.d.). W przypadku tego zespołu polski fan dancehallu będzie musiał wrócić do początków twórczości zespołu.

EastWest Rockers (EWR) zostało założone w roku 2004. W zasadzie od początku swojej działalności występowali na największych festiwalach oraz odwiedzali kluby muzyczne, grając koncerty w tradycyjnej jamajskiej stylistyce sound systemowej – śpiewając własne utwory do jamajskich riddimów granych z płyt winylowych. W roku 2006 został wydany ich debiutancki album *Ciężkie czasy*, o którym sami muzycy w biografii zespołu na portalu Facebook piszą „Świeże brzmienia modern roots i dancehall plus oryginalna nawijka łącząca jamajski i polski slang, okazały się trafiać w swój czas i EastWest Rockers szybko zbudowało mocną pozycję na scenie, trafiając nie tylko do fanów reggae, ale też wychodząc poza swoją nisze” (Karrot.pl 2022). EastWest

Rockers wydało w sumie 3 albumy. Druga i trzecia płyta różniły się stylistycznie poprzez wykorzystanie brzmień charakterystycznych dla hip-hopu i r'n'b.

Ostatnim z analizowanych tu artystów jest Junior Stress. Jego rodzice są założycielami sound systemu Love Sen-C Music. Junior Stress jest również członkiem Dancehall Masak-rah, która propaguje kulturę dancehall w Polsce poprzez koncerty oraz imprezy lub prowadzone niegdyś audycje radiowe. W roku 2009 wydał debiutancki album *L.S.M.*, zawierający 13 utworów. Sam muzyk przyznaje, że inspiracji do płyty dostarczył mu między innymi Wybż Kartel. Junior Stress miał również aktywny udział w promocji tańca dancehall w Polsce. Pierwszym singlem z płyty *L.S.M.* był utwór o nazwie *Kroki*, w którym artysta zachęcał do wykonywania popularnych jamajskich figur tanecznych. Marcel Galiński, jak naprawdę nazywa się artysta, wydał do dziś trzy albumy długogrające oraz mixtape, na którym oprócz reggae i dancehallu, pojawił się autorski, stworzony przez artystę gatunek muzyczny – agrotrap. Jest on połączeniem współczesnych brzmień hiphopowych oraz tekstów opowiadających o życiu na wsi.

Taniec dancehall pojawił się w Polsce równolegle ze wzrostem popularności imprez z muzyką w tym stylu. Szczególnie istotny wydaje się tu być zapoczątkowany w 2008 roku, warszawski cykl imprez organizowanych przez Dancehall Masak-Rah. Była to pierwsza cykliczna impreza dancehall, na którą regularnie uczęszczali tancerze tego stylu. Potwierdzeniem faktu, że wydarzenie to było dla środowiska tanecznego szczególnie istotne, mogą być informacje o corocznych imprezach urodzinowych kolektywu, gdzie poza zaproszonymi gośćmi muzycznymi, pojawiali się również wcześniej zaanonsowani tancerze (Break.pl 2012). Impreza już się nie odbywa, co może potwierdzać tezę malejącej popularności tego zjawiska.

Jedną z osób ściśle związanych z opisanym powyżej warszawskim kolektywem jest tancerka Ula „Afro” Fryc. Jest to osoba, która jak nikt

wcześniej przyczyniła się do popularyzacji tańca dancehall. W roku 2009 wystąpiła w telewizyjnym programie *Mam talent*. Wcześniej Ula uczyła się między innymi hip hopu czy tańca ludowego. Motywacją do nauki dancehallu było dla niej wideo znalezione w Internecie. Nauka tego stylu była wówczas trudna, ponieważ w Polsce nie było szkół prowadzących tego typu zajęcia. Ula wyszukiwała kroki w Internecie i na podstawie filmów umieszczanych w sieci uczyła się dancehallu. W roku 2008 wyjechała na Jamajkę, żeby wziąć udział w międzynarodowych zawodach. Zajęła w nich drugie miejsce. Po występie Uli w *Mam talent*, a jednocześnie w okresie nieco zwiększonej popularności imprez dancehall, styl ten spopularyzował się. Na mapie Polski zaczęły powstawać szkoły taneczne, specjalizujące się w tańcach karaibskich. Zaczęły być organizowane konkursy tańca, mające na celu wyłonienie polskiej „dancehall queen”, czyli najlepszej tancerki tego stylu (TVP3 Warszawa 2019; Hip Hop Promotor 2012).

Sound clache to nieodłączny element kultury jamajskiej. To muzyczne bitwy, których celem jest zdyskredytowanie przeciwnika oraz wytknięcie mu wszelkich błędów, prezentując jednocześnie utwory, które mogą w tym pomóc. Te utwory to najczęściej dubplaty, czyli piosenki nagrane specjalnie dla danego sound systemu. Pierwszy oficjalny polski sound clash miał miejsce w roku 2001, a jego zwycięzcą został charyzmatyczny selektor – 27pablo. Zainteresowanie zjawiskiem znacznie wzrosło już w kolejnym roku. Szczyt jego popularności przypada na rok 2009, w którym odbyło się sześć pojedynków. Głównym zaskoczeniem był jednak sam poziom walk oraz liczba dubplatów od zagranicznych artystów. Duża część z tych utworów nagrana została przez prawdziwe legendy muzyki jamajskiej (Łukasz „Matys” Matysiewicz 2012).

W kolejnych latach liczba tych wydarzeń zdecydowanie zmalała. Najpopularniejszym cyklem pozostał krakowski *South Clash*, którego ostatnia edycja miała miejsce w roku 2017. Pomimo tego jeden z czołowych polskich sound systemów – Splendid Sound – reprezentuje Polskę

w zagranicznych pojedynkach. Mimo bariery ekonomicznej, która ma wpływ na liczbą posiadanych dubplatów, niejednokrotnie udało im się pokonać sound systemy z zachodniej Europy, zdobywając przy tym fanów w wielu miejscach na świecie.

Metodologia badań

Do zbadania zasięgu dancehallu w Polsce wykorzystano dwa narzędzia badawcze: analizę tekstów utworów oraz jako narzędzie pomocnicze – wywiad, przeprowadzony z dwoma osobami, które są reprezentatywnymi przedstawicielami polskiej kultury dancehall, ze szczególnym uwzględnieniem ich pracy w obszarze muzycznym tego zjawiska – Pawłem Szawczukiewiczem oraz Łukaszem Matysiewiczem.

W analizie warstwy słownej wybranych utworów dancehall skupiono się na określeniu głównych motywów tematycznych. W szczególności zwrócono uwagę na to, czy najczęstsze motywy tekstów jamajskich utworów pojawiają się również w polskich piosenkach. Jako punkt wyjścia przyjęto motywy tematyczne wyznaczone przez Carolyn Cooper.

W poprzedniej części artykułu przybliżono sylwetki dwóch zespołów i jednego wykonawcy muzyki jamajskiej w Polsce. Liczba koncertów, jakie zagrali, wyświetlenia ich utworów oraz teledysków na portalu YouTube czy wreszcie opisany wcześniej wpływ tych artystów na krajową scenę dancehall tworzy z nich reprezentatywną grupę, jaką można wykorzystać do poniższej analizy. W Polsce częściej spotykamy się z osobami tworzącymi szeroko pojętą muzykę jamajską, aniżeli stricte dancehall. Stąd też do analizy wybrano najpopularniejsze utwory danych wykonawców zaliczane do dancehallu. Celowo pominięto utwory, które były występami gościnnymi u innych artystów, gdyż stylistykę takiego utworu zazwyczaj dyktuje główny twórca.

Jako wyznacznik popularności danego utworu przyjęto wyświetlenia na portalu YouTube. Jest to źródło, które istnieje od początków

działalności opisywanych zespołów i jednocześnie wciąż stanowi istotne miejsce konsumpcji treści muzycznych. Istnienie zjawiska, które można określić jako „dancehall w Polsce”, przypadło na czasy zmian na rynku muzycznym. Albumy w tradycyjnej, fizycznej formie straciły na popularności. Jamajska muzyka jest też kulturą muzyczną opartą w większości o single, a nie wydawnictwa długogrające, co ma odzwierciedlenie również w naszym kraju. Popularne obecnie serwisy streamingowe powstały z kolei już u schyłku popularności tej muzyki. Stąd portal YouTube wydaje się być najbardziej rzetelnym i miarodajnym źródłem.

Przeanalizowane zostały łącznie 23 utwory, przypisane następnie do konkretnych kategorii tematycznych. Całość zaprezentowana jest w tabeli 1. Siedem spośród popularnych dzieł poddane zostało bardziej wnikliwej i szczegółowej analizie w dalszej części artykułu.

Tabela 1. Analiza polskich utworów dancehall

Wykonawca	Tytuł utworu	Rok wydania	Liczba wyświetleń na portalu YouTube ^a	Tematyka utworu
Vavamuffin	<i>Jah jest prezydentem</i>	2005	3 433 569	Bóg, duchowość, moralność
Vavamuffin	<i>Vava To</i>	2005	1 944 847	Warszawa, przynależność do miasta, uniwersalizm muzyki jamajskiej
EastWest Rockers	<i>Dotknąć Cię</i>	2006	6 308 007	Miłość, romantyzm
EastWest Rockers	<i>Będę na pewno</i>	2011	3 831 834	Miłość, rozłąka, romantyzm
EastWest Rockers	<i>Dokąd tak biegniesz</i>	2006	2 301 365	Krytyka materializmu, filozofia Rastafari
Junior Stress	<i>Kroki</i>	2009	569 986	Taniec dancehall, zabawa
Junior Stress	<i>Wipe Out</i> (gościnnie: Tallib)	2008	509 600	Taniec, impreza, zabawa
Jamal	<i>Słońca Łan</i>	2008	4 104 777	Miłość, romantyzm

Natural Dread Killaz	<i>Mafija (gościnnie: Junior Stress)</i>	2005	278 242	Krytyka kościoła katolickiego, filozofia Rastafari
Natural Dread Killaz	<i>Agresja</i>	2010	276 516	Krytyka agresji, nienawiści i nieetycznych zachowań
Natural Dread Killaz	<i>NDK</i>	2010	274 348	Impreza, wychwalanie siebie, swoich zalet
Ras Luta	<i>Mała</i>	2008	7 527 729	Miłość, romantyzm
Bob One	<i>Plastik</i>	2008	1 662 172	Krytyka sztucznego wyglądu u kobiet, pochwała wyglądu naturalnego
Bob One	<i>Jeden Krok</i>	2008	879 938	Krytyka materializmu, szybkiego często nielegalnego zarobku
Bob One	<i>Żyje w kraju</i>	2008	428 809	Opis trudnej rzeczywistości życia w Polsce
Bob One & Bas Tajpan	<i>Daj z siebie wszystko</i>	2013	18 602 391	Motywacja, pokonywanie problemów
Bob One & Bas Tajpan	<i>Nadszedł już czas</i>	2012	642 745	Zachęta do zmian, samorealizacji, pójścia „własną drogą”
Bob One & Bas Tajpan	<i>Poczuj To</i>	2009	572 696	Impreza
Tallib	<i>Trzy Koncepcje</i>	2008	197 179	Wychwalanie siebie, swoich zalet, marihuana, życiowe wartości
Tallib	<i>Opętane Panny (gościnnie: Starszy)</i>	2007	89 292	Krytyka nachalnych kobiet, manifest wierności
Tallib	<i>Grupa Braci (gościnnie: Junior Stress)</i>	2009	74 810	Warszawa, przynależność do miasta, opis lokalnej rzeczywistości
Bass Medium Trinity	<i>Mówisz i Masz</i>	2004	102 107	Opis członków zespołu, wychwalanie siebie, swoich zalet
Bass Medium Trinity	<i>Kara na tego</i>	2004	90 968	Marihuana

* Stan na 7 stycznia 2020 r.

Analiza materiału badawczego

– wnioski z wywiadu oraz analiza tekstów utworów

Wywiad potrzebny do analizy tematu artykułu został przeprowadzony z Pawłem Szawczukiewiczem oraz Łukaszem Matysiewiczem. Obaj respondenci zauważają tendencję spadkową, jeśli chodzi o liczbę imprez, festiwali, konkursów tanecznych czy sound clashy w Polsce. W środowisku osób związanych z dancehallem panuje zgodność co do tego, jakie wydarzenia czy miejsca w Internecie oraz jacy artyści, albumy i utwory były kluczowe dla rozwoju tego zjawiska.

Respondenci są również zgodni co do tego, że dancehall jest kulturą oraz muzyką, która napotyka spore trudności przy próbach przeniesienia jej na polski grunt w formule „jeden do jednego”. Jako najważniejsze problemy wykazują tu różnice kulturowe oraz zupełnie inne podejście do życia. Na Jamajce dancehall jest nieodłącznym elementem życia codziennego jej mieszkańców, którzy identyfikują się z nią, ponieważ opowiada o ich codzienności i problemach. Podejmuje najważniejsze dla nich tematy. Na Jamajce co noc odbywają się również imprezy taneczne, na których grany jest właśnie dancehall.

W oparciu o wiedzę Łukasza Matysiewicza można stwierdzić, że dancehall jako taniec i muzyka ma swoich fanów w Polsce. Wielu polskich tancerzy regularnie wyjeżdża na Jamajkę, by tam szkolić się u najlepszych tancerzy czy grup tanecznych. Tamtejsi tancerze zapraszani są na warsztaty do Polski, by nie tylko uczyć tu kroków tanecznych, ale też aby opowiadać o swojej kulturze. Zapraszani są oni również jako jurorzy konkursów tanecznych. Polskie tancerki i tancerze biorą udział w zawodach dancehall na całym świecie.

Wraz ze wzrostem popularności dancehallu wielu polskich artystów zaczęło nagrywać swoje piosenki na jamajskich podkładach muzycznych. Jednak w opinii ekspertów to warstwa słowna jest tym elemen-

tem, na którym widać wyraźną różnicę pomiędzy polskim a jamajskim dancehallem. Teksty dotyczą zupełnie innych zagadnień, więc trudne do osiągnięcia byłoby to, by muzycy z dwóch tak różnych miejsc śpiewali o tym samym.

Jak zauważa Paweł Szawczukiewicz, nie da się przenieść w 100% tematów z jamajskiego dancehallu na grunt polski. Na przykład utworów o tematyce „gun talk” czy „slackness” na Jamajce jest około 70%, natomiast w Polsce nie ma ich w ogóle. Kopiowanie jamajskich poglądów przez polskich artystów spotyka się raczej z krytyką niż ze zrozumieniem. Dla samych Jamajczyków dancehallem jest to, co grane jest w Kingston. To, co tworzone byłoby poza granicami tego kraju, nie zasługiwałoby na miano dancehallu. Odmienne tempo życia, wskaźnik przestępczości, klimat czy sytuacja gospodarcza wpływają na to, że teksty utworów jamajskich różnią się od zagranicznych. Muszą być dopasowane do odbiorcy.

Określenie tożsamości dancehallu jest zadaniem skomplikowanym i ze względu na mnogość opinii trudnym do jednoznacznego określenia, jednak na potrzeby tego artykułu przyjęto, iż możemy wymienić cztery elementy, których praktykowanie definiuje osobę jako uczestnika kultury dancehall:

- brzmienie muzyki,
- teksty utworów,
- taniec,
- sound clash.

Taniec dancehall jest w Polsce zjawiskiem popularnym, a sami tancerze uczą się kroków bezpośrednio od Jamajczyków, po czym w niezmienniej formie przekazują tę wiedzę dalej, kolejnym uczniom. Zjawisko sound clashu jest w Polsce obecne, a zasady pojedynków bazują na tym co opracowali przez lata Jamajczycy. Z kolei w przypadku brzmienia polskiego dancehallu istnieje w środowisku dziennikarzy oraz selektorów konsensus co do tego, że czerpie ono sporo z oryginalnego, jamajskiego

wzorca jednak jest bardziej dostosowane do europejskiego odbiorcy. jednak największe odejście od ortodoksji i zaprzestanie powielania jamajskich wzorców obserwować można w przypadku tekstów piosenek.

Carolyn Cooper opisuje, że wnikliwa analiza tekstów reprezentatywnych deejayi muzyki dancehall pozwoliła na wyróżnienie pięciu głównych tematów, jakie poruszane są w utworach tego typu:

- celebrację i wychwalanie samych deejayi,
- taniec,
- komentarz społeczny,
- relacje seksualne/płci,
- „slackness” (Cooper 2004: 3)

Istnienie tekstów celebrujących i wychwalających samych deejayów ma związek z wszechobecnym na Jamajce zjawiskiem rywalizacji. Deejaye walczyli o względy bywalców miejskich dyskotek, godzinami melodeklamując do mikrofonu. Cel był zazwyczaj taki sam – jak najsprawniej i najciekawiej przedstawić siebie, swoje zalety i wyższość nad konkurencyjnym sound systemem lub deejayem. W naturalny sposób treści te zachowały się w dobie, w której deejaye zaczęli nagrywać w studiach utwory długogrające. W latach 90. zeszłego wieku popularność zyskały rywalizacje, w których „bronią” były właśnie nagrania studyjne.

Motywy te pozostają aktualne również obecnie. Wciąż możemy zaobserwować zarówno utwory, wychwalające samych artystów, jak i te starające się zdyskredytować ich muzycznych konkurentów. Bitwy jamajskich artystów miały również znaczący wpływ na inne gatunki muzyczne. Ich zmodyfikowaną formę możemy zauważyć na przykład w hip hopie.

Kolejna kategoria tematyczna to utwory o tańcu, które w energiczny sposób zachęcają słuchacza do tańca i zabawy. Korzeni takich treści można doszukiwać się w imprezach soundsystemowych. Przy czym można tu sięgnąć głębiej. Do długiej tradycji wspólnej celebracji pozwalającej oderwać się od nierzadko trudnej dla mieszkańców wyspy

rzeczywistości. Taniec i muzyka są zjawiskami ściśle powiązаныmi i nierozłącznymi. Biorąc jednak pod uwagę szczególne zamięrowanie Jamajczyków do wspólnej zabawy, nie dziwi fakt, że sam taniec staje się częstym motywem słownym w utworach dancehall. Do dziś utwory wykorzystujące kroki taneczne jako główny wątek tekstu piosenki są jednymi z najbardziej popularnych na wyspie.

Trzecią kategorię stanowią utwory z komentarzami społecznymi, poruszające tematy takie jak przemoc w getcie czy głód. Naturalnym dla wielu artystów jest stosowanie muzyki jako nośnika do opisywania otaczającej ich rzeczywistości. Nie inaczej jest w przypadku dancehallu, a trudna sytuacja wielu mieszkańców tej wyspy od początku była opisywana i komentowana w utworach tego gatunku. W erze rocksteady przemoc i bieda nie była jeszcze tak dotkliwa. Reggae, a później dancehall, cechowały się już częstszym komentarzem społecznym. Jak zauważa Stolzoff (2000), miało to związek ze zwiększającą się na Jamajce falą przemocy.

Z analizy Cooper (2004) wynika, iż najczęściej pojawiającym się motywem w dancehallu, są utwory, które koncentrują się na relacjach seksualnych oraz płci. Jako ostatni temat wymienia utwory nurtu „slackness”. Te dwa obszary są ze sobą ściśle powiązane. „Slackness” to nurt tematyczny, jaki w utworach dancehall pojawił się w pierwszej połowie lat 80. poprzedniego wieku. Jak piszą Barrow oraz Dalton (2004), teksty utworów utrzymane w tym nurcie traktują o samym dancehallu, broni, przemocy oraz seksie. Często w wulgarny i bezpośredni sposób opisują kobiecą anatomię. Według wspomnianych badaczy, poza tematem seksualności, „slackness” to również treści o przemocy i broni znane jako „gun lyrics”. Jest to szczególna forma utworów, które gloryfikują te motywy. Piosenki utrzymane w tej tematyce wychwalają również tak zwanych rude boys, jak na Jamajce określa się rzezimieszków lub gangsterów (ibidem). Teksty takie często pojawiają się w muzycznych sporach pomiędzy deejayami.

Poniżej przeanalizowano bardziej wnikliwie teksty wybranych utworów Vavamuffin, EastWest Rockers oraz Juniora Stressa. Najbardziej popularna piosenka dancehall pierwszego zespołu to *Jah jest prezydentem*. Utwór rozpoczyna się refrenem, w którym wokaliści śpiewają:

„Jah jest Prezydentem,
Jah jest Kierownikiem,
Jah, Jah jest trenerem,
Ja jestem jego zawodnikiem” (Vavamuffin 2005a).

Jest to zatem utwór wychwalający Boga. Jah to określenie stwórcy, jakim posługują się członkowie ruchu Rastafari. Pochodzi ono od terminu Jahwe używanego w judaizmie i chrześcijaństwie. Tematyka Rastafari obecna jest w muzyce jamajskiej od połowy lat 70. XX wieku (Barrow, Dalton 2004). Jest ona jednak domeną reggae i stosunkowo rzadko możemy się z nią spotkać w muzyce dancehall. Cooper nie wymienia Boga lub mówiąc szerzej tematów duchowości jako motywów głównych dancehallu. W dalszej części tekstu wokaliści opisują i potępiają nieprawie zachowania ludzi:

„Kto mieczem wojuje, od miecza ginie, bo
gangsterskie porachunki zaprowadzą go na dno” (Vavamuffin 2005a).

Utwór ten jest mocno uduchowionym manifestem przeciw przemocy oraz nagannemu zachowaniu ludzi. Wychwala Boga, jednocześnie przedstawiając go jako stwórcę sprawiedliwego, ale surowego. Taki obraz Najwyższego jest charakterystyczny dla nauk ruchu Rastafari. Nie wielu z artystów tworzących dancehall jest jednak zadeklarowanymi członkami ruchu. Tematyka *Jah jest prezydentem* wydaje się być daleka od lekkich, imprezowych motywów dancehallu.

Analizując popularność dancehallowych utworów Vavamuffin, zaraz po *Jah jest prezydentem* pojawia się piosenka *Vava to*. Już na wstępie dzieło wydaje się mocno czerpać ze źródła, jakim jest Jamajka. Pierwsze wersy częściowo wypowiedane są w *patois*, czyli w używanym na wyspie

języku kreolskim, powstałym na bazie języka angielskiego (Stolzoff 2000).

„Every rude bwoy, listen this, Yeah Man!

This ya Vavamuffin straight from Warsaw,

Yes I, Lord have mercy, Yeah Man!” (Vavamuffin 2005b).

Dalej pojawia się nawiązanie do kilku jamajskich styli muzycznych – w tym dancehallu – oraz refren, w którym mieszaniną języka polskiego oraz angielskiego, członkowie zespołu przekonują o popularności muzyki jamajskiej w Warszawie. Z tego właśnie miasta pochodzi Vavamuffin.

„Vava to reggae town,

Vava to ragga town,

Vava to reggae, vava to ragga,

Vava to reggae town” (ibidem).

Motywy przewodnim jest tu więc Warszawa oraz swoista przynależność do tego miasta. Tekst utworu mówi o tym, że muzykę z Jamajki można usłyszeć w różnych częściach stolicy, a niektóre dzielnice przyrównywane są tu bezpośrednio do dzielnic Kingston.

„Saska Kępa wypełniona jest wibracją,

Grochów jest kolejną kosmiczną ragga stacją,

Żoliborek pachnie jak Montego Bay,

Buja Sadyba, buja Sadyba, buja Sadyba mnie” (ibidem).

Artyści używają tu również tradycyjnej gwary warszawskiej:

„Nie zwracaj kontrafałdy, że w Warsiawie byłeś (oh no no no),

Bo na Saskie Kiempe wcale nie chodziłeś” (ibidem).

Vava to jest zatem pewnego rodzaju odą do stolicy Polski. Miasto przedstawiane jest w tekście utworu w superlatywach. Zespół zaznacza również popularność muzyki jamajskiej w Warszawie, mocno przecież oddalonej od Karaibów. Po raz kolejny mamy do czynienia z tematem odmiennym od tych, które Cooper wyróżniła jako charakterystyczne motywy dancehallu.

Kolejnymi analizowanymi przeze mnie utworami są piosenki zespołu EastWest Rockers *Dotknąć cię* i *Będę na pewno*. Tematyka obu dzieł jest do siebie zbliżona. Omówione są zatem wspólnie. W obu przypadkach są to utwory mówiące o miłości do kobiety. W refrenie *Dotknąć cię* słyszymy:

„Tak bardzo chcę dotknąć Cię (hej hej),
Ja liczę każdą chwilę, ja liczę każdy dzień,
Tak bardzo chcę dotknąć Cię,
Chociaż jesteś tak daleko wiem, że w końcu spotkamy się” (EastWest Rockers 2006a).

Refren *Będę na pewno* brzmi z kolei, jak poniżej:

„Kochanie będę na pewno,
Wracam do Ciebie wracam dziś,
Kiedy nie ma Cię ze mną,
W Twojej głowie czarne myśli,
Mówilem na wieczność,
W Twoich oczach widzę szczęścia ły,
Nic więcej nie trzeba mi” (EastWest Rockers 2011).

Drugi utwór skupia się zatem na motywie rozłąki i czasowego rozstania z ukochaną osobą. W obu jednak przypadkach są to piosenki, w których wyznanie miłości jest głównym tematem:

„Mała: Ty nie wierz w to co mówi języków sto,
Miłość pokona nawet największe zło,
Nawet mil tysięcy sto nie zmieni nigdy tego,
Co zapisane w księdze życia zostało” (EastWest Rockers 2006a).
„Ty nie płacz już proszę,
Będę w domu uwierz w to,
Przecież wiesz zawsze będziesz mojego życia częścią,
Przebyłem drogi szmat by być z Tobą” (EastWest Rockers 2011).

Jako najczęściej pojawiający się w jamajskim dancehallu motyw tematyczny Cooper wymienia utwory, które koncentrują się na relacjach seksualnych i/lub płci. W przypadku EastWest Rockers mamy jednak do czynienia z podejściem bardziej subtelnym, romantycznym. Mimo iż oba utwory skupiają się na relacjach pomiędzy kobietą a mężczyzną, nie mamy tu bezpośrednich odwołań do seksualnej sfery ich życia. Tematyka ta przypomina zatem bardziej podgatunek muzyki reggae, znany jako „lovers rock”.

Kolejnym utworem zespołu, jaki poddam analizie, jest *Dokąd tak biegniesz*. Kompozycję rozpoczyna refren, w którym słyszymy między innymi:

„Dokąd tak biegniesz?

Przecież wiesz, że przed sobą nie uciekniesz (o nie),

Wyciągnij rękę,

Może wreszcie dosięgniesz tego co naprawdę ważne jest” (EastWest Rockers 2006b).

Utwór krytykuje życie w pośpiechu, materializm i pogoń za pieniędzmi. Zespół stara się zwrócić uwagę słuchacza na rzeczy, które mają według nich większą wartość. Poniższe wersy to obserwacja świata, w którym ludzie żyjąc bezrefleksyjnie, gonią iluzoryczne dobra.

„Selassie on wie,

Są chwile, kiedy czuje się źle,

bo ja widzę w co ten świat zmienia się,

Ludzie gonią iluzje zagłębiają się w zło i korupcje,

Nie mają czasu na refleksje [...]

Wielki Babilon promuje zamęt proponuje Tobie szczurów wyścig i owczy pęd” (EastWest Rockers 2006b).

Mamy tu zatem kolejne odwołania do filozofii ruchu Rastafari. Przywoływany przez wokalistę Selassie to nieżyjący już cesarz Etiopii, którego ruch uznaje za wcielenie Boga. Z kolei mityczny Babilon to uosobienie zła i system, który kreuje u ludzi fałszywą wizję świata. Znowu mamy do

czynienia z tematyką utożsamianą z muzyką reggae. Jednak Cooper jako jeden z motywów dancehallu wymienia utwory z komentarzami społecznymi. Zatem jesteśmy najbliżej oryginalnego wzorca tematycznego. Wspomniana powyżej autorka wskazuje jednak na to, że utwory te poruszają najczęściej tematy takie, jak przemoc w getcie czy głód. W przypadku *Dokąd tak biegniesz* mamy do czynienia z nieco innym kontekstem. EWR nawołuje do porzucenia wartości Babilonu i życia według własnych zasad.

„Nie dokładaj nic do kasy pełnej jakiegoś gbur,
Nie czekaj na głos, który zabrzmiał w chmurach,
Nie maszeruj z tłumem,
A przez głos w Twojej głowie,
Daj ponieść się” (EastWest Rockers 2006b).

Ostatnim z omawianych polskich artystów jest Junior Stress. Sytuacja jest w tym przypadku o tyle ciekawa, że utwór *Kroki* wpisuje się znakomicie w jamajską konwencję. Już sam tytuł nawiązuje do tańca. W refrenie słyszymy takie słowa, jak:

„Jedna rządzi tym zasada,
Kto nie tańczy ten odpada
Chodź tu siostra, chodź tu brada,
Taniec to jedyna rada” (Junior Stress 2009).

W dalszej części artysta nawiązuje do jamajskich wzorców w jeszcze bardziej bezpośredni sposób. Wymienia on z nazwy konkretne kroki tańeczne oraz podaje skróconą instrukcję ich wykonania. Co ciekawe Junior Stress wymienia tu głównie figury wymyślone i spopularyzowane przez Jamajczyków. W utworze słyszymy:

„Thunder clap, tak to jest thunder clap
Ponieś obie ręce i piorun nimi złap”

oraz

„Over di wall, zróbcie over di wall,
Obie ręce nad głowę i wyrzuć je w dal” (ibidem).

Możemy tu dostrzec motyw podobny do jednego z użytych przez EastWest Rockers. Artysta krytykuje pogoń za pieniędzmi.

„Ty nie widzisz nic oprócz pędzących mas,
Bo dogania cię pieniądz w tym wyścigu na czas,
Próbujesz wygrać, lecz i tak nie masz szans” (ibidem).

Nie ma tu jednak odwołań do Boga i elementów religijnych. Receptą na tak zwany „wyścig szczurów” jest taniec i zabawa. Cooper jako jeden z głównych tematów dancehallu wymienia utwory o tańcu, które w energiczny sposób zachęcają słuchacza do tańca i zabawy. *Kroki* są zatem idealnym przykładem przeniesienia jamajskiej tematyki na polski grunt.

Kolejną pod względem popularności dancehallową piosenką Juniora jest *Wipe Out* z gościnnym udziałem artysty występującego pod pseudonimem Tallib. Sam tytuł nawiązuje do jamajskiego riddimu, którego wokaliści użyli do nagrania tego utworu. Już od początku kompozycji słyszymy zdecydowaną deklarację:

„To jest dancehall time stary!” (Junior Stress & Tallib 2008)

Po raz kolejny mamy tu do czynienia z tematyką oscylującą wokół tańca oraz motywów zabawy. Tu również artystom zdarza się przytoczyć nazwy jamajskich kroków tanecznych:

„A teraz dla wszystkich dziewczyn, które tańczą dutty wine”,
„A teraz dla moich ludzi, którzy robią thunder clap” (ibidem).

Refren utworu zdaje się utrzymywać ten sam wcześniej ton, rozpoczynając się do słów:

„Na raz, chce zobaczyć rąk cały las,
Mówię tobie, że to jest czas coolie dance,
Pokaż co umiesz, pokaż co masz,
Pokaż mi najlepszą z klas, jeszcze raz” (ibidem).

Wipe Out podobnie jak *Kroki* wpisuje się w tę samą konwencję imprezowych utworów o tańcu. Poprzedni utwór zdaje się być bardziej bezpośrednią próbą przeniesienia typowej warstwy słownej dancehallu na

polski grunt, jednak ostatni przykład również zbyt wiele od tego wzorca nie odstaje.

Analiza najbardziej znanych polskich utworów dancehall pokazuje nam, iż w większości przypadków nie powielamy oryginalnych wzorców tematycznych tej muzyki. Niezależnie od brzmienia muzyki, artyści czerpią garściami z tekstów charakterystycznych dla piosenek nurtu reggae. Polscy muzycy głoszą w swoich nagraniach również nauki ruchu Rastafari lub przynajmniej odwołują się do ich fragmentów. Taka warstwa słowna charakterystyczna jest dla bardziej korzennych gatunków muzyki karaibskiej. Dancehall z kolei wydaje się być w warstwie słownej mniej uniwersalny.

Z pięciu wymienionych przez Cooper motywów jedynie taniec okazuje się bezproblemowo przyjmować w naszym kraju. Analiza ukazuje jednak, że artyści, poruszający tematykę taneczną, są mniej popularni od innych. W polskim dancehallu można również usłyszeć utwory, których głównym motywem słownym jest wychwalanie siebie i prezentowanie własnych zalet. Tutaj możemy znaleźć pewnego rodzaju analogię do wymienionych przez Cooper utworów celebrujących i wychwalających samych deejayi. Analiza wykazała jednak, że polscy artyści wychwalają u siebie zupełnie inne cechy niż Jamajczycy.

Dancehall jako gatunek muzyczny w perspektywie socjologicznej

Gatunek muzyczny definiujemy najczęściej jako pewien typ czy też kategorię muzyki tworzoną w jednej, określonej konwencji. Nazywamy go też niekiedy stylem muzycznym (Samson 2020). Sam termin „genre”, czyli w języku angielskim „gatunek”, pojawił się w połowie XIX wieku (Holt 2007).

Fabian Holt analizuje ten termin bardziej wnikliwie. „Na poziomie podstawowym gatunek jest rodzajem kategorii, która odnosi się do

określonego rodzaju muzyki w charakterystycznej sieci kulturalnej produkcji, obiegu i znaczenia. To znaczy, że gatunek jest nie tylko «w muzyce», ale także w umyśle i ciałach poszczególnych grup ludzi, którzy dzielą pewne konwencje. Konwencje te są tworzone w odniesieniu do konkretnych tekstów muzycznych i artystów oraz kontekstów, w których są wykonywane i doświadczane” (Holt 2007: 2)

W kwestii samej kategoryzacji i podziału muzyki na konkretne gatunki sprawa jest już nieco bardziej zawiła. Różne prace i publikacje naukowe tworzone przez muzykologów podchodzą do owej kategoryzacji w odmienny sposób. Jest to zatem kwestia uznawana za dalece nieobiektywną (Wong 2011).

W ramach danych gatunków muzykę dzielimy również na podgatunki. Są to style mające wspólny mianownik definiujący ich gatunek nadrzędny, wykazujące jednak zauważalne różnice pomiędzy sobą. „Gatunek muzyczny lub podgatunek może być również określony przez techniki muzyczne, kontekst kulturowy oraz treść i ducha tematów” (Wikipedia 2021).

Najczęściej stosowane podziały są do siebie zbliżone. W obliczu tak powszechnego dostępu do ogromnego katalogu muzyki, jaki dają serwisy streamingowe, kategoryzacja jest niezbędna. Ułatwia to „poruszanie się” w tych katalogach, jak również skraca czas, jaki słuchacz musi poświęcić, aby dotrzeć do utworów lub albumów potencjalnie mogących go zainteresować. Podziały stosowane w takich serwisach są jednak bardzo ogólne.

Dla przykładu możemy posłużyć się serwisem Apple Music, który jest jedną z dwóch najpopularniejszych platform streamingowych na świecie (Levy 2019). Pozwala on na przeszukiwanie zasobów swojego serwisu w podziale na piętnaście gatunków muzycznych. Cała muzyka jamajska jest tu sklasyfikowana jako reggae. Pokazuje to, że poza samą

wyspą istnieją pewne tendencje do bagatelizowania różnic pomiędzy reggae a pozostałą muzyką z Jamajki. Dzieje się tak nawet pomimo faktu, iż to dancehall jest w tym regionie muzyką popularną.

Z pomocą w porównaniu tematyki jamajskich i polskich utworów w perspektywie socjologicznej przychodzi Pierre Bourdieu. Wprowadził on wprowadził termin kapitału kulturowego, który oznacza „całość kompetencji kulturowych osoby lub grupy, które mogą być przekazywane w ramach procesu społ. dystrybucji” (Encyklopedia.pwn.pl 2022). Te kompetencje oraz dyspozycje kulturowe ujawniają się poprzez konsumpcję takich, a nie innych dóbr kulturowych. Bourdieu wykazuje bezpośrednio zależność pomiędzy statusem społecznym a preferencjami kulturowymi. Co do zasady elity społeczne są odbiorcami kultury wyższej, natomiast klasy niższe pozostają odbiorcami kultury produkowanej na skalę masową.

Te skłonności kulturowe ukształtowane są poprzez ograniczenia i możliwości danych klas społecznych, ponieważ w przypadku kultury nie sposób mówić o przypadkowym, spontanicznym wyborze. Jest on ściśle zależny od struktury społeczeństwa danego kraju, a w praktyce współwyznaczony przez habitus danej jednostki. W zależności od miejsca urodzenia oraz pochodzenia ludzie dokonują takich, a nie innych wyborów kulturowych. Sama konsumpcja wytwarzanych przez kulturę dóbr różni się pomiędzy poszczególnymi klasami społecznymi (Bourdieu 2005). W tym sensie wytwory te powinny być pozbawione wszelkich abstrakcyjnych metafor.

Im wyższa pod względem kapitału kulturowego pozycja danej osoby, tym gust muzyczny bardziej wyrafinowany i subtelny. Klasowość danej osoby potwierdzają zdolności percepcji muzyki. Według Bourdieu nic nie jest w stanie bardziej pokazać tej klasowości niż gust muzyczny, ponieważ „muzyka jest najbardziej duchową ze wszystkich sztuk intelektualnych i miłość do muzyki stanowi gwarancję «duchowości»” (ibidem: 27). Bourdieu wyróżnił trzy strefy smaku. Najwyższą strefą jest ta,

która „pozwała na percepcję i dążenie do najbardziej uprawomocnionych kulturowo dzieł takich jak na przykład: *Das wohltemperierte Klavier*” (Czajkowska-Ziobrowska 2009: 13). Średnia strefa smaku pozwala na odbiór i interpretację dzieł prostszych i łatwiejszych, np. *Błękitną Raposodię*. Smak „popularny” prezentuje muzykę prostą, lekką, np. *Nad pięknym, modrym Dunajem*. Muzyka, jaką słuchamy, jest najbardziej reprezentatywna dla ludzkiego smaku i gustu estetycznego.

Jamajczycy słuchają dancehallu – muzyki, która powstaje w miejsku, w którym żyją i które znają. W związku z tym wykazują oni potrzebę odnalezienia siebie właśnie w tej muzyce. Teksty piosenek opisują ich życie. Opowiadają więc o biedzie, relacjach seksualnych, tańcu. Jeśli na wyspie panuje przemoc i jest łatwy dostęp do broni, piosenki powinny właśnie o tym mówić, ponieważ są one komentarzem społecznym do sytuacji w kraju. Z kolei w Polsce nie ma broni tak szeroko dostępnej. W związku z tym temat ten nie pojawia się tak często w polskich utworach muzycznych. Jak pisze Bourdieu (2005: 31), wytwory kultury zyskują wartość „jedynie poprzez społeczny użytek, jaki się z nich czyni”.

Tak właśnie jest w przypadku tekstów utworów dancehall z Jamajki. Mają być użyteczne. Publiczność ludowa ma silną potrzebę uczestnictwa i odnajdywania siebie w kulturze. „Pragnienie przystąpienia do gry poprzez identyfikowanie się z radościami bądźż cierpieniami postaci, zainteresowanie ich losem, solidaryzowanie się z ich nadziejami oraz sprawami, ich słusznymi sprawami, życie ich życiem opiera się na pewnym zaangażowaniu, wyborze niewybrednej łatwowierności, «naiwności», niewinności (...), która o tyle tylko akceptuje formalne eksperymenty i efekty ściśle artystyczne, o ile pozwalają zapomnieć o nich i nie stoją na przeszkodzie percepcji samej substancji dzieła” (ibidem: 15).

Bourdieu mówi również o tym, że ludzie dążący do wspólnych celów są ze sobą ściśle powiązani i tworzą struktury zwane przez niego polami. W ramach tych pól rozgrywają oni gry, których stawką jest sukces (ibidem: 286). Artyści muzyczni poruszają się w strukturze nazywanej

przez autora polem produkcji kulturowej i w ramach niej starają się oni zdobyć jak najwyższą pozycję oraz uznanie odbiorców. Każde z takich pól rządzone jest przez specyficzne dla niego reguły. Jednostki posiadają również własne umiejętności oraz kompetencje zwane habitusem (ibidem: 15). Habitus danej jednostki definiuje to, na ile sprawnie może poruszać się w danym polu oraz co może w ramach tego pola osiągnąć. Bourdieu zwraca uwagę na fakt, iż człowiek ma naturalną potrzebę wyróżnienia się w społeczeństwie. Zazwyczaj w polu gra toczy się pomiędzy ludźmi o podobnym habitusie. Wśród artystów obserwujemy jednak szczególnie wysoką liczbę prób podjęcia rywalizacji w polu, do którego nie należymy niejako z góry. Mowa tu więc o strukturach społecznych innych od tych, w których narodziła lub wychowała się dana jednostka.

O ile na Jamajce artyści dancehall tworzą w ramach naturalnych dla nich pól, o tyle w Polsce muzyk decydujący się praktykować ten styl muzyczny wykracza poza to, co jest w jego kraju „standardem”. Nadinterpretacją mogą być tu próby wykazania, że jest to działanie dokładnie przemyślane i zamierzone, a jego celem jest wyróżnienie się, aby osiągnąć duży sukces. Zdaniem autora decyzja o tworzeniu takiej akurat muzyki przez polskich artystów jest naturalna i bierze się bardziej z zainteresowania jednostki kulturą jamajską. Nie zmienia to jednak faktu, że mamy tu do czynienia z odejściem od klasycznej drogi i próbą wyjścia poza schemat. Skutkiem takiego działania jest dotarcie do specyficznej, niszowej grupy odbiorców.

Dancehall w Polsce największą popularnością cieszył się w początkowej fazie swojego rozwoju. Z biegiem czasu styl ten stał się bardziej rozpoznawalny i nie był już czymś nowym, całkowicie innym od pozostałych. W takim przypadku zazwyczaj obserwujemy spadek zainteresowania danym zjawiskiem. Zostaje ono zastąpione przez inne. Kolejne style muzyczne zdają się ograniczać popularność dancehallu, co jest zjawiskiem naturalnym. Szczególnie, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że odbiorcami nowo pojawiających się gatunków muzycznych są zazwyczaj ludzie

młodzi. Wraz z ich dorastaniem, nadchodzą nowe pokolenia, a popularna staje się muzyka właściwa dla ich gustów. Widać tu zatem związek z teorią Bourdieu. Możemy przypuszczać, że polscy artyści dancehall zdecydowali się tworzyć muzykę zupełnie niezwiązaną z miejscem ich pochodzenia, co pozwoliło im w stosunkowo krótkim czasie zyskać sporą liczbę odbiorców. Wpływ na to mogło mieć owe wyróżnienie się w ramach struktury, jaką jest polski rynek muzyczny.

Kopowanie samego brzmienia muzyki oraz formuły towarzyszących jej wydarzeń czy form celebracji, takich jak taniec, zdaje się tu jedynie wspomagać artystę w dojściu do celu. Co szczególnie ciekawe, warstwa słowna utworów nie została powielona. Istnieje prawdopodobieństwo, że w tym wypadku był to już świadomy wybór. Aby definitywnie to udowodnić, musielibyśmy przeprowadzić osobne badania, jednak zdaniem autora treść i tematyka tekstów utworów stanowi różnicę na tyle dużą, że artysta musi liczyć się z ryzykiem braku jej akceptacji ze strony odbiorcy muzyki. Sama analiza najbardziej popularnych tematów polskich utworów dancehall pokazuje, że odbiorcy faworyzują treści, które są uniwersalne lub właściwe i charakterystyczne dla ich społeczeństwa.

Podsumowanie

Analiza materiału badawczego ukazuje, że w dancehall jest w Polsce obecny. Wszystkie spośród głównych elementów definiujących tę kulturę są lub były praktykowane. Taniec i sound clash pojawiają się w formie identycznej lub bardzo zbliżonej do wzorców oryginalnych. Sama muzyka znacząco się jednak różni. Badania zamieszczone w niniejszej pracy ukazały, że największym odejściem od ortodoksji są w Polsce teksty utworów. Jedynie w przypadku nielicznych piosenek widzimy próby powielania lub bezpośredniej inspiracji warstwą słowną obecną w jamajskich utworach dancehall. Zdecydowanie częściej polscy twórcy inspirowali się tekstami piosenek muzyki reggae, która – choć powstała

w tym samym kraju – nacechowana jest bardziej uniwersalnym przekazem niż dancehall.

Analiza wykazuje również, iż polski dancehall nie jest w pełni tożsamy z klasyczną odmianą tego gatunku, jaką znamy z Jamajki. Jest to efektem zdiagnozowanych w artykule ważnych różnic społeczno-ekonomicznych, w tym skrajnie odmienną sytuacją gospodarczą, uwarunkowań społecznych oraz kulturowych. Jamajka nie jest krajem mającym dobrą sytuację ekonomiczną. Ograniczony dostęp do edukacji, ubogie życie czy wysoki wskaźnik przestępczości mają bezpośredni wpływ na treści, jakie niosą utwory powstające na wyspie. Artysta decydujący się na tworzenie muzyki, której przekaz jest skrajnie odmienny od tego, co uznaje się w jego społeczeństwie za standardowe, może za pomocą tego zabiegu wyróżnić się na rynku muzycznym. Co może prowadzić do zyskania popularności, przynajmniej w ramach pewnej niszy. Na podstawie przeprowadzonych analiz wnioskować można jednak, że dla polskich twórców motywacją do tworzenia muzyki dancehall jest głównie zamiłowanie do tego stylu.

Tożsamość polskich twórców tej muzyki jest niezwykle trudna do zdefiniowania. Wnioski z wywiadu wskazują, że polscy twórcy są autorami muzyki inspirowanej dancehallem lub takiej, której nie można w prosty sposób ująć w konkretnych ramach i określić tym terminem. Nie bez znaczenia jest również jamajski punkt widzenia. Jeden z respondentów wybranych do wywiadu – Paweł Szawczukiewicz – podkreślił, iż Jamajczycy jako dancehall uznają jedynie te przejawy celebracji tej kultury lub też te wytwory muzyczne, które zyskały popularność i aprobatę mieszkańców wyspy. Teza ta jest poparta jego rozmową z jednym z istotnych artystów jamajskich.

Rodzi się tu pytanie, czy dancehall w Polsce rzeczywiście jest kulturą, czy jedynie opartą głównie na muzyce formą inspirowaną oryginalnym wzorcem? Niezależnie od opinii samych twórców, odbiorca i tak może

odczuwać potrzebę zaklasyfikowania danego dzieła muzycznego. Pozwala to tworzyć usystematyzowany podział gatunkowy. Jak ukazano, klasyfikacja muzyki na podstawie gatunków jest subiektywna. Można się odnosić do pewnych popularnych podziałów, jednak żaden z nich nie jest uznany za jedyny prawidłowy. Kolejnym utrudnieniem jest fakt, że przy tworzeniu owych podziałów, często używa się uogólnień, czego efektem jest klasyfikowanie dancehallu oraz pozostałej muzyki jamajskiej jako reggae.

W przypadku polskich prób tworzenia dancehallu sprawa jest zatem skomplikowana. Artykuł przedstawia pewien punkt widzenia, jednak ze względu na subiektywność, zmienność i arbitralność cechujące definiowanie oraz postrzeganie gatunków muzycznych, nie podejmuje próby jednoznacznego i definitywnego rozstrzygnięcia o tożsamości gatunkowej dancehallu. Autor ma jednakże nadzieję, że przedstawione powyżej fakty i analizy pozwolą czytelnikowi na podjęcie samodzielnych rozważań na ten temat.

Literatura

- Barrow, S., Dalton, P. (2004). *The rough guide to reggae*, London: Rough Guides Ltd.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądenia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”.
- Break.pl (2012). *RDX na Trzecie i pół Urodziny Dancehall Masak-Rah w Warszawie!* https://www.break.pl/wydarzenie/16570-rdx_na_trzecie_i_pol_urodziny_dancehall_masak_rah_w_warszawie.
- Chohan, A. (2015). *Diwali Riddim: A Loop History*. <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/10/diwali-loop-history>.
- Cooper, C. (2004). *Sound Clash: Jamaican Dancehall culture at large*, New York: Palgrave Macmillan.

- Czajkowska-Ziobrowska, D. (2009). *Reprodukcja kapitału kulturowego w ujęciu Pierre'a Bourdieu ze szczególnym uwzględnieniem kapitału szkolnego*. „Przegląd Naukowo-Metodyczny. Edukacja dla Bezpieczeństwa” nr 1, http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Przegląd_Naukowo_Metodyczny_Edukacja_dla_Bezpieczenstwa/Przegląd_Naukowo_Metodyczny_Edukacja_dla_Bezpieczenstwa-r2009-t-n1/Przegląd_Naukowo_Metodyczny_Edukacja_dla_Bezpieczenstwa-r2009-t-n1-s9-16/Przegląd_Naukowo_Metodyczny_Edukacja_dla_Bezpieczenstwa-r2009-t-n1-s9-16.pdf.
- EastWest Rockers (2006a). *Dotknąć Cię*, z płyty *Ciężkie czasy*, AKW Karrot Kommando.
- EastWest Rockers (2006b). *Dokąd tak biegniesz*, z płyty *Ciężkie czasy*, AKW Karrot Kommando.
- EastWest Rockers (2011). *Będę na pewno*, (utwór ukryty w *Loop*), z płyty *eastwest.FM*, AKW Karrot Kommando.
- Edmonds, E.B. (2003). *Rastafari: From Outcasts to Culture Bearers*, New York: Oxford University Press.
- Encyklopedia.pwn.pl (2022). *Kapitał kulturowy*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kapital-kulturowy;3920044.html>
- Hip Hop Promotor (2012). *Ula Afro Fryc – wywiad* (www.hhzone.pl). <https://www.youtube.com/watch?v=3X3a5Q9jIO8&feature=youtu.be>.
- Holt, F. (2007). *Genre in popular music*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Hope, D.P. (2011). *Dancehall: Origins, History, Future*. https://www.academia.edu/7025734/Dancehall_Origins_History_Future.
- Junior Stress & Tallib (2008). *Wipe Out*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=19cJd-km6pM>.
- Junior Stress (2009), *Kroki*, z płyty *L.S.M.*, AKW Karrot Kommando.
- Karrot.pl (2022). *Eastwest Rockers*, <https://karrot.pl/ewr>

- Levy, A. (2019). *Apple Music tops 60 million subscribers, but can it catch Spotify?* <https://eu.usatoday.com/story/money/2019/07/01/apple-music-tops-60-million-subscribers-but-can-it-catch-spotify/39642287/>.
- Matysiewicz, Ł. (2012) *ABC Sound Fi Dead!*, <https://revoldasound.blogspot.com/>
- McGregor, N. (2014). *Jamaican music star Vybz Kartel gets life for murder*. BBC.com, <http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/26866948/jamaican-music-star-vybz-kartel-gets-life-for-murder>.
- Niaah, S.S. (2010). *DanceHall: From Slave Ship to Ghetto*, Ottawa: University of Ottawa Press.
- O festiwalu*. (2019). <https://onelove.pl/o-festiwalu/>.
- Samson, J. (2001). *Genre*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599>.
- Serwer, J. (2016b). *Meet the Producers Who Brought Dancehall Back to the Charts In 2016*. billboard.com, <https://www.billboard.com/articles/news/dance/7616664/dancehall-charts-producers>.
- Stolzoff, N.C. (2000). *Wake the town & tell the people: Dancehall Culture in Jamaica*, Durham: Duke University Press.
- TVP3 Warszawa (2019). *Dancehall Queen Ula „Afro” Fryc – wywiad dla TVP3 Warszawa*. <https://www.youtube.com/watch?v=9up-TGYeZFAQ&feature=youtu.be>.
- Vavamuffin (2005a). *Jah jest prezydentem*, z płyty *Vabang!*, AKW Karrot Kommando.
- Vavamuffin (2005b). *Vava to*, z płyty *Vabang!*, AKW Karrot Kommando.
- Walker, Ch.A. (2008). *Dance Inna Dancehall: Riots of Jamaica's Popular Dance Expressions*. [w:] *Dance in a World of Change:*

Reflections on Globalization and Cultural Difference, (Ed. Shapiro, S.B.), Champaign, IL: Human Kinetics.

Wikipedia (2021). *Music genre*. https://en.wikipedia.org/wiki/Music_genre#Emergence_of_new_genres_and_sub-genres.

Wong, J. (2011). *Visualising music: the problems with genre classification*. <https://mastersofmedia.hum.uva.nl/blog/2011/04/26/visualising-music-the-problems-with-genre-classification/>.