

Jacek Drozda

Grime jako muzyka i etnografia kryzysu : od Broadwater Fram do Brexitu

Kultura Popularna nr 3 (53), 34-42

2017

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jacek Drozda

Grime
jako
muzyka i etno-
grafia kryzysu
Od Broadwater
Farm do Brexitu

Wejście Wielkiej Brytanii na drogę do opuszczenia Unii Europejskiej stało się w latach 2016–2017 głównym tematem w debacie publicznej. Minimalne zwycięstwo zwolenników Brexitu w referendum wywołało nie tylko doniosłe reperkusje stricte polityczne, ale też silny rezonans kulturowy. Sama referenda decyzja uruchamiająca zawiąła procedurę stanowiła zaledwie element szerszego, wieloletniego procesu. Jest nim utrwalanie rozbudowanej polityki dyscyplinowania społeczeństwa. Wydatne ograniczenie nakładów państwa na politykę społeczną oraz komercjalizacja instytucji-symboli w rodzaju National Health Service należy odczytywać dziś jako składniki dalekosiężnej strategii. Skłania to do przyjrzenia się, jak brytyjski pejzaż popkulturowy kształtuje się pod wpływem kryzysu. Jeśli przystaniemy na posługiwanie się dekadą jako narzędziem periodyzacji kultury popularnej, będziemy raczej skłonni zgodzić się, że czas rozkwitu robotniczej popkultury (z naciskiem na muzykę alternatywną) w latach 80. stanowił bezpośrednią reakcję na politykę thatcheryzmu, a entuzjazm dla wszystkiego, co kulturowe (*cultural management*, kulturowej różnorodności, lokalnej i globalnej popkultury), właściwy był latom 90. (zob. Hesmondhalgh i in., 2015). Oznacza to, że owa periodyzacja kulturowa jest ściśle związana ze splotem artystycznych i społecznych tendencji z projektami politycznymi rozwijanymi w makroskali. W tym sensie atak elit na społeczeństwo zawsze pozostaje induktorem rozwoju wyrazistych popkulturowych tendencji, relatywnie szybko odnotowywanych i przetwarzanych przez media.

W czasie zamieszek w dzielnicy Tottenham w północnym Londynie w 2011 roku amatorskie produkcje zamieszczane w internecie skłoniły niektórych komentatorów do uznania muzyki grime – specyficznego gatunku, który wyewoluował między innymi z UK garage i lokalnej inkarnacji hip-hopu – za rodzaj ścieżki dźwiękowej napadów na sklepy, przestępstw przeciw mieniu i bijatyk z policją. Wschodni i północny Londyn jest dla grime’u tym, czym delta Missisipi dla bluesa, a dla mediów stał się w krótkim czasie tym, czym większość kultur robotniczych bywała dla nich w epoce nowoczesnej – przedmiotem fascynacji, obiektem manipulacji, źródłem moralnej paniki¹ i symbolicznych oraz ekonomicznych korzyści. Grime, który funkcjonuje jako względnie autonomiczny gatunek nie dłużej niż kilkanaście lat, przeszedł w tym czasie długą drogę: od amatorskiej, podziemnej muzyki osiedlowej do dominującego zjawiska w brytyjskiej kulturze popularnej w roku 2017. Za początki grime’u uznaje się zazwyczaj pierwsze lata XXI wieku, a zwłaszcza entuzjastyczne, jeśli nie euforyczne przyjęcie przez słuchaczy i dziennikarzy muzycznych na całym świecie debiutanckiego albumu Dizzee Rascala *Boy in da Corner* wydanego w 2003 roku. Styl rapowania dziewiętnastoletniego wówczas MC wymykał się klasyfikacjom i zwrócił uwagę na istnienie dynamicznie rozwijającej się sceny hip-hopowej, łączącej różne gatunki muzyki elektronicznej z wpływami amerykańskimi, afro-karaibskimi i innymi. Joy White twierdzi że grime „choć bywa tak nazywany, jest czymś więcej niż hip-hopem z angielskim akcentem” (White, 2011). Badaczka podkreśla znaczenie

Jacek Drozda – kulturoznawca, badacz teorii politycznych, ruchów społecznych i kultur sportu. Opublikował m.in. książki *Postfutbol. Antropologia piłki nożnej* (z M. Czubajem i J. Myszkorowskim) oraz *Opór kulturowy. Między teorią a praktykami społecznymi*.

1 W rozumieniu zaproponowanym przez Stanleya Cohena w często cytowanej książce *Folk Devils and Moral Panics*. Cohen interpretuje panikę moralną jako rozprzestrzeniające się przekonanie o istotnym zagrożeniu dla stabilności społecznej. Ważną rolę w jego wytwarzaniu przypisuje mediom masowym i ich stosunku do zjawisk z zakresu kultury popularnej. Panika moralna jest w tym ujęciu konfliktogennym czynnikiem, prowadzącym do emfazy podziałów społecznych i wzrostu przemocy lub przemocowej atmosfery w społeczeństwie. Na gruncie brytyjskich i amerykańskich studiów kulturowych wypracowano twórcze rozwinięcia tego terminu, aktualizujące go w dobie internetu, co jest istotne także w odniesieniu do grime’u. Jednak omówienie tych tropów przekracza zakres tematyczny niniejszego artykułu.

tęgo stylu ekspresji jako przestrzeni, w której młodzi czarni mężczyźni kreują własną tożsamość, osadzając ją w określonym kontekście kulturowym i ekonomicznym. Wskazuje też na kluczową rolę załogi (*crew*) w tworzeniu sceny grime'owej. Hybrydowy charakter grime'owej estetyki White wiąże ze znaną teorią „Czarnego Atlantyku” Paula Gilroya. Autor ten opisuje Atlantyktę jako przestrzeń tranzytową dla milionów afrykańskich niewolników i miejsce ich okrutnego zniewolenia, ale jednocześnie konstrukt odzyskiwany jako symbol emancypacji i katalizator wyłaniania się nowych tożsamości, stawiających opór eurocentrycznemu kapitalizmowi (Gilroy, 1993). Jednocześnie grime pozostaje niezwykle patriarchalnym zjawiskiem, w którym kobiety traktowane są głównie jako obiekty seksualne, ewentualnie otaczane czcią matki. Niewiele jest popularnych grime'owych raperek², choć ważny wyjątek stanowi Lady Leshurr. Kobiety pełnią też wpływowe funkcje w medialnej infrastrukturze grime'u: Julie Adenuga oraz Sian Anderson prowadzą najważniejsze audycje grime'owe w brytyjskich radiostacjach.

W 2011 roku obrazy płonących w północnym Londynie budynków, a potem zamieszek ogarniających kolejne miasta Wielkiej Brytanii stały się powodem powszechnego oburzenia, fali strachu, ale i zróżnicowanych w ocenie wydarzeń komentarzy. Zygmunt Bauman tłumaczył rzecz następująco: „Dla wybrakowanych konsumentów, owych «nie-posiadaczy» dnia dzisiejszego, odsunięcie od zakupów jest jątrzącą i ropiejącą raną i upokarzającym brzemieniem niespełnionego życia, a zatem własnego niezgulstwa i niewydolności; braku nie tylko i nie tyle przyjemności, co ludzkiej godności i sensu życia” (Bauman, 2012³). Diagnoza Baumana wydaje się trafna, lecz niekompletna. Prawdą jest, że niezależnie od tego, czy akty wandalizmu i kradzieże były realizowane z zachowaniem świadomości rewanżystowskiej, jako intencjonalne łamanie prawa w celu wzbogacenia się czy też w wyniku chęci uczestnictwa w specyficznym, masowym karnawale przeciw prawu i jego instytucjom, można dostrzegać w nich element katarskiej funkcji przemocy. Niestety, samo zauważenie tej prawidłowości nie pozwala wiele powiedzieć o historyczno-politycznych uwarunkowaniach owej przemocy, a generalizujące próby jej wyjaśnienia powodują powstawanie luk i uproszczeń szkodliwych dla zrozumienia problemu. W innych interpretacjach podkreślana jest kwestia długiego trwania napięcia społecznego, w którym splotły się czynniki ekonomiczne, rasowe, tożsamościowe, a zwłaszcza głęboka wrogość między miejscowymi, w tym lokalnymi środowiskami przestępczymi, a policją. W 1985 roku zamieszki w części Tottenhamu zwanej Broadwater Farm rozpoczęły się - podobnie jak w 2011 roku - od śmierci czarnej osoby w trakcie interakcji z policją. W 1985 była to Cynthia Jarrett, matka zatrzymanego wcześniej mężczyzny, a w 2011 Mark Duggan, czarny mieszkaniec Tottenhamu, urodzony w Broadwater Farm, opisywany przez policję jako kryminalista.

2 Więcej na ten temat: https://noisy.vice.com/en_ca/article/rpdepn/why-did-grime-never-go-right-for-women, <http://pitchfork.com/thepitch/1177-where-s-the-love-for-the-women-of-grime/>.

3 Tekst źródłowy ukazał się pierwotnie po angielsku (<https://www.socialeurope.eu/the-london-riots-on-consumerism-coming-home-to-roost>). Tłumaczenie, obecnie niedostępne, opublikowano w portalu „Krytyki Politycznej”: http://krytykapolityczna.pl/strony-nie-znalaziono/?by_user=85.222.54.39&ref_url=/Opinie/BaumanOzamieszkachlondyńskich-czylikonsumeryzmzbieraswojeowoce/menuid-76.html?page=7. Cytat z polskiego tekstu zaczerpnąłem z prywatnego archiwum.

Co znaczy mandem?

Latem 2016 roku podczas demonstracji brytyjskiej odnogi kampanii Black Lives Matter w Londynie wykonano charakterystyczne zdjęcie, wielokrotnie przypominane w mediach. Przedstawiało ono rapera o pseudonimie Novelist trzymającego transparent z napisem „Stop Killing the Mandem”. Słowo *mandem* (ang. *man* i *them*) to slangowy londyński termin określający „ich”, ale też „nas”. Za jego pomocą definiuje się grupę przyjaciół, znajomych, wspólnotę. Jest stosowany zwłaszcza przez młodych czarnych mężczyzn, choć etniczne i rasowe dystynkcje nie są niezbędnym kryterium: skład *mandem* może być kulturowo różnorodny. Przynależność do grupy wynika w tym przypadku przede wszystkim ze wspólnoty doświadczeń: pochodzenia z tej samej dzielnicy, więzów przyjaźni, wspólnie przeżytych wydarzeń. Innymi słowy, jest to slangowy termin o zmiennej denotacji, służący do nazywania zintegrowanej emocjonalnie, heterogenicznej zbiorowości.

Pojęcie *mandem* bywa jednak inaczej używane w dyskursie instytucji publicznych oraz mediów. Pojawia się między innymi w nazwie grupy przestępczej – Tottenham Mandem. Gang ten doczekał się statusu jednego z najniebezpieczniejszych w Zjednoczonym Królestwie. Powiązanie słowa *mandem* ze światem kryminalnym, którego dokonuje choćby brytyjska policja, napotyka sprzeciw bohaterów dokumentalnego filmu *Hard Stop*⁴ – dwóch bliskich przyjaciół Marka Duggana. Marcus Knox-Hooke, uznany za inicjatora rozruchów w Tottenhamie w 2011 roku, po zwolnieniu z więzienia podejmuje pracę w ośrodku pomocy młodzieży z jego dzielnicy, ale musi też stawić się na spotkania z kuratorką. Podczas rozmowy z nią stwierdza: „Nie wiem, czym jest gang. Wiem, czym byliśmy my, w Broadwater Farm. Dorastaliśmy razem, byliśmy braćmi. Tottenham Mandem znaczy po prostu «ludzie z Tottenhamu», tak samo jak «ludzie z Brixton» lub «ludzie z Hackney»”. Bohater filmu przyznaje się jednocześnie do konfliktów z prawem w przeszłości, a podczas rozprawy dotyczącej zająć z 2011 roku przyznaje się do czterech z ośmiu stawianych mu zarzutów. Jednak na dwa lata przed zamieszkami Knox-Hooke wyprowadził się z rodzinnej dzielnicy, aby zdystansować się od uwikłań w działania kryminalne. Jego drogą emancypacyjną okazała się religia – w filmie widzimy go jak jeszcze przed osadzeniem w więzieniu modli się w meczecie i zachęca drugiego z bohaterów, Kurtisa Henville’a, do zainteresowania się islamem.

Grime nie jest głównym tematem *Hard Stop*, lecz pozostaje jego ważnym tłem. Dla mieszkańców Tottenhamu pełni on wiele funkcji: jest ekspresją tożsamości, formą terapii lub eskapizmu. W filmie widzimy partnerkę zamordowanego przez policję Marka Duggana, która mówi, że ich syn spędza całe dni na słuchaniu nagrań ojca. Dla małego chłopca grime staje się azylem w procesie żałoby. W tym samym czasie powstaje wiele utworów-hołdów upamiętniających nieżyjącego mieszkańca osiedla Broadwater Farm.

Bazując na powyższych tropach, powinniśmy stwierdzić, że *mandem* to przede wszystkim grupa mężczyzn z klasy ludowej, najczęściej czarnych, traktowanych z podejrzliwością przez klasy uprzywilejowane. Uwikłanie w działalność kryminalną nie jest podstawą ich tożsamości. Próba przechwycenia słowa *mandem* przez dyskurs państwowo-policyjny spotkała się zresztą z dowcipną, prześmiewczą reakcją, której areną stał się ważny dla grime’owych twórców pod wieloma względami internet. Hasło „Tottenham Mandem”

4 Tytuł filmu odnosi się do praktyki nagłego policyjnego zatrzymania bez ostrzeżenia.

w Wikipedii, zanim zweryfikowali je redaktorzy, zostało opatrzone treścią, w której kpiarskie i parodystyczne elementy wymieszano z autentycznymi informacjami. W rubryce „Historia” mogliśmy przeczytać, że: „Gang rozpoczął działalność od przeprowadzania staruszek przez ulicę i wolontariatu w schroniskach dla bezdomnych, aby następnie utworzyć kolektyw dilerów narkotyków na osiedlu Broadwater Farm w Tottenhamie”. Wśród grup wchodzących w skład gangu wymieniono nieistniejące formacje, których nazwy odzwierciedlają stereotypowe postrzeganie języka i kultury czarnej społeczności: Bup Bup Bup Bowwww Brovaz (onomatopeja odnosząca się do wystrzału z broni palnej), The Well Wicked Guys (Naprawdę Źli Kolesie), Stefan Denniss, Barry Aubergine Late Night Bingo Revellers (Pijaczki z Nocnego Bingo u Barry’ego Bakłażana), Notorious one-man gang „Naughty Arthur” (Źłej sławy jednoosobowy gang „Niesforny Artur”). Na liście sojusznicznych gangów Tottenham Mandem znaleźli się także „wszyscy obywatele Niemiec Wschodnich”. Ten humorystyczny akcent wart jest wspomnienia, ponieważ stał się przedmiotem dyskusji i żartobliwych komentarzy w środowisku twórców i entuzjastów grime’u. Tego rodzaju żarty, choć stanowią przede wszystkim zwyczajną kpinę, wszechobecną w internecie, można postrzegać również jako ujście dla negatywnych emocji – strachu i poczucia osaczenia wynikających ze stygmatyzacji.

Muzyka prowadząca do przemocy?

Należy podkreślić, że termin stygmatyzacja nie odnosi się tu wyłącznie do ogólnego wymiaru relacji klasowo-rasowych, ale też do konkretnych praktyk o instytucjonalnym umocowaniu. Najbardziej dobitną z nich jest zastosowanie formularza 696⁵ przez londyńską policję. Dokument ten służy ocenie ryzyka podczas imprez rozrywkowych. Budzi powszechne kontrowersje ze względu na szczegółowość danych, jakie są zmuszeni zgłaszać organizatorzy wydarzeń i właściciele klubów. Do 2009 roku organizatorzy byli proszeni o nazwanie gatunku muzyki uprawianego przez występujących artystów oraz scharakteryzowanie pod względem demograficznym spodziewanych odbiorców wydarzenia. Innymi słowy, policja usiłowała prowadzić ewidencję uczestników imprez rozrywkowych opartą na klasyfikacji etniczno-rasowej i klasowej. Wymuszona przez nacisk społeczny zmiana treści formularza nie wpłynęła jednak istotnie na nastawienie policji. Muzyka, o której wiadomo, że przyciąga audytorium o innym kolorze skóry niż biały, stała się obiektem szczególnego rodzaju inwigilacji. Podobne zainteresowanie policji nie towarzyszy choćby punk rockowi, którego przedstawiciele niejednokrotnie nasycali teksty swoich piosenek odniesieniami do przemocy⁶ i w przeszłości bywali z tego powodu represjonowani. Raper Lowkey, znany z politycznego zaangażowania po stronie grup dyskryminowanych, tak podsumowuje oddziaływanie formularza 696 na wdrażanie środków bezpieczeństwa w klubach:

5 Więcej o historii i treści formularza: https://noisy.vice.com/en_uk/article/ezw5pe/form-696-met-police-grime-live-gigs-mcs-explainer.

6 Wśród setek przykładów można wspomnieć choćby utwór *Smash The Discos* zespołu The Business z 1983 roku, w którym nawoływano do fizycznego rozprawienia się z entuzjastami muzyki dyskotekowej, czy moralną panikę towarzyszącą pochwalnym gestom wykonywanym przez Joego Strummera z The Clash pod adresem Czerwonych Brygad.

„W dniu, gdy oczekują białej publiczności, przy drzwiach będzie stał ochroniarz. Następnego dnia, gdy publiczność jest czarna, ochroniarze są wszędzie, wykrywacze metalu, musisz pokazywać paszport i podawać adres, takie rzeczy. Oni po prostu zakładają, że tam, gdzie jest wiele osób o brązowym kolorze skóry, dojdzie do przemocy” (McSmith, 2009).

Jeden z największych przebojów Skepty *Shutdown* poświęcony jest właśnie stygmatyzacji grime'u i próbom inwigilowania jego środowiska. Pierwszego marca 2014 roku impreza Just Jam w znanym centrum kulturalnym Barbican, podczas której miał wystąpić między innymi brat Skepty JME, została odwołana w wyniku nacisków policji. Teledysk do *Shutdown* został nakręcony przed Barbican Centre. Modernistyczna architektura tego kompleksu w teledysku wydaje się nabierać podwójnego sensu: z jednej strony Skepta i towarzysząca mu grupa ubranych na czarno i biało osób dokonują symbolicznego rewanzu na miejscu opresji, z drugiej w pewnym sensie je oswajają i czynią własnym – podobnym do wielkich blokowisk, które w wyniku chybionej, a często intencjonalnie rasistowskiej polityki stały się miejscami wykluczenia społecznego⁷.

Tekst *Shutdown* również jest niezwykle wymowny. Pomędzy zwrotkami słyszymy słowa wypowiedane w sposób, jaki należy kojarzyć z akcentem białej kobiety z klasy średniej: „Grupa młodych mężczyzn, całych ubranych na czarno, tańczących niezwykle agresywnie na scenie spowodowała we mnie ogromny lęk, a nie to spodziewałam się zobaczyć w telewizji w czasie największej oglądalności”. Wersy te odnoszą się do komentarzy, jakie pojawiły się po występie amerykańskiego rapera Kanye Westa podczas gali rozdania Brit Awards w 2015 roku. Pojawił się on na scenie w otoczeniu kilkadziesiątu osób, wśród których były największe gwiazdy grime'u, także Skepta.

Nowe muzyczne etnografie – głosy kultury przeżywanej

Próby wskazania cech pozwalających odróżnić grime od innych gatunków hip-hopu nastrożają trudności. Najczęściej przyjmuje się, że grime wyróżnia się szybszym rapowaniem i bardziej „połamany” podkładem rytmiczno-melodycznym (*breakbeat*). Jednak nawet w obrębie jednego albumu czy mixtape'u wielu grime'owych wykonawców znajdziemy utwory wyłamujące się z tego schematu. Przykładem może być płyta *Rebel with a Cause* Ghettsa z 2014 roku. Ghetts odznacza się umiejętnością niezwykle szybkiego rapowania, w warstwie lirycznej korzysta z konwencji przywodzącej niekiedy na myśl amerykański gangsta rap. Omawiany album jest jednak niebywale różnorodny pod względem muzycznym. Singlowy utwór *Rebel* opiera się na gitarowym podkładzie i jest oskarżycielski pod adresem elit, ilustruje „punkowy” rys grime'u. Na płycie Ghettsa znajdziemy też kilka utworów utrzymanych w stylistyce R&B, dancehallu i trip-hopu.

Czynnikiem, który pozwala klasyfikować grime jako fenomen kulturowy częściowo autonomiczny w stosunku do brytyjskiego hip-hopu, jest jego zakorzenienie w lokalności. Co prawda grime przestał już stanowić zjawisko endemiczne dla wschodniego i północnego Londynu, rozprzestrzenił się na

7 Swoją teorię klęski utopii modernistycznej architektury Alice Coleman oparła właśnie na historii osiedla Broadwater Farm i wyłożyła ją w głośnej przed laty książce *Utopia on Trial: Vision and reality in planned housing*.

całą Wielką Brytanię⁸ i zdobywa coraz większy zasięg międzynarodowy, ale mimo to podstawą grime'owych tekstów jest obserwacja rzeczywistości: życia ulicy, codziennej gry interesów, zmagania z niedostatkiem materialnym, przemocy, własnych i cudzych emocji, pożądania i seksu. Lee Barron postrzega grime jako muzykę szczególnie bliską wrażliwości etnograficznej.

Oto kluczowy aspekt brytyjskiego grime'u: jego liryczne dążenie do koncentracji na mikroobserwacji. Niekiedy odwołuje się on do zagadnień i tematów strukturalnych, co łączy go z amerykańskimi odpowiednikami, jednak przede wszystkim, w centrum zainteresowania grime'u jest codzienność: mówi on o życiu takim, jakim doświadczają go sami artyści. Można wskazać tu rezonowanie podobnych miejskich zainteresowań, jak te właściwe szkole chicagowskiej: grime wywodzi się głównie z wielkich konurbacji Brytanii i wyraziście przedstawia miejskie doświadczenia. Grime'owe piosenki prezentują miejski świat takim, jakim jest on postrzegany przez osoby żyjące w określonych miejskich środowiskach. W tym sensie, takie nagrania można wpisać w repertuar etnografii, ponieważ stanowią jakościową „dokumentację życia” (Barron, 2013: 533).

Spostrzeżenia Barrona wydają się celnie oddawać wyczulenie grime'owych wykonawców na życie codzienne, dynamikę miejskiej rzeczywistości, wypełniając ją obrazy i dźwięki. Z innej strony, w 2017 roku za dyskusyjne można uważać odróżnianie grime'u od amerykańskiego hip-hopu na podstawie przykładania mniejszej wagi do aspektów strukturalnych i głębokiego przywiązania do obserwacji uczestniczącej prowadzonej w określonym miejscu i czasie. Taka diagnoza wydaje się bardziej adekwatna do początkowego okresu rozwoju grime'u – może on odpowiadać zainteresowaniom tych etnografów, którzy skłonni są drobiazgowo analizować świat przedstawiony w tekstach kultury popularnej i zestawiać go z własnymi próbami obserwowania go od wewnątrz, przy jednoczesnym abstrahowaniu od polityczności strukturalnych aspektów lub niedostrzeganiu ich. W wyborczym roku 2017 znacząca grupa grime'owych MC otwarcie poparła lidera Partii Pracy Jeremy'ego Corbyna. AJ Tracey wystąpił nawet w spocie wyborczym laburzystów. Jedną z największych obecnie gwiazd omawianego gatunku Stormzy swoje poparcie dla Corbyna uzasadnił następująco: „Jeremy, mój człowiek! [...] Widziałem jego niesamowite zdjęcie z przeszłości, gdy protestował przeciwko apartheidowi i pomyślałem: podoba mi się jego energia” (Wolfson, 2016). Wielką popularność na Twitterze zdobył hashtag #grime4corbyn, a jednym z głównych animatorów akcji był JME, który wziął udział w nagraniu rozmowy z Corbynem (Corbyn, JME).

Etnograficzna i polityczna wrażliwość nie jest, rzecz jasna, wyłącznie domeną grime'u. Wielka Brytania doświadczyła kryzysu i polityki draakońskich cięć wydatków socjalnych przeżywa popkulturowy zwrot w kierunku surowej, bezkompromisowej w diagnozach i używanym języku twórczości. Prawdopodobnie najważniejszym oprócz grime'u przykładem jest twórczość zespołu Sleaford

8 Ważnym aspektem kultury grime'owej, wyniesionym z hip-hopu, są *beefy* i *dissy*, a więc długotrwałe lub punktowe, wyrażane w tekstach utworów zarzuty, obelgi, wyzwania lub formy rywalizacji z innymi raperami. One również zaczynają przekraczać granice dzielnic i miast. Ważnym przykładem jest współzawodnictwo Skepty i pochodzącego z Birmingham Devilmana. Zmierzyli się oni w nagraniu kultowego undergroundowego programu *Lord of the Mic*. Istotne jest to, że Devilman posługuje się podlegającym niezwykle silnej stygmatyzacji lokalnym akcentem zwanym *brummie*, w dodatku z wyrazistymi naleciałościami jamajskimi. Z kolei Skepta reprezentuje stołeczny Londyn i coraz bardziej zasobnie finansowo i wyposażone w znaczący kapitał społeczny środowisko tamtejszej kultury hip-hopowej.

Mods z Nottingham⁹. Tworzona przez dwóch ponad czterdziestoletnich mężczyzn z klasy ludowej grupa wykonuje skrajnie minimalistyczną muzykę. Początkowo używali tylko prostych podkładów tworzonych na starym laptopie lub sampli z cudzych utworów. Zarówno pod względem estetycznym, jak i na poziomie treści politycznej grime i muzyka Sleaford Mods są komplementarne. Specyficzny wizerunek sceniczny członków Sleaford Mods, liryczna agresja ich tekstów (kontrastująca z dość spokojnym i wyważonym podejściem do udzielania wywiadów i komunikowania się z fanami) ukazują jednak nieco inną stronę muzyki kryzysu. Wokalista i autor tekstów Jason Williamson, dawniej pracownik opieki społecznej, ale też długotrwale bezrobotny, nadużywający kokainy i okresowo niedojadający, śpiewa głównie o frustracji i porażkach. W pewnym sensie może uchodzić za personifikację upadku obietnicy lat 90.: swego rodzaju boom na wszystko, co kulturowe, wspomniany na początku artykułu nie przyniósł trwałej zmiany i nie był w stanie złagodzić następujących później wstrząsów neoliberalnego kapitalizmu. Przywoływany nader często przykład poparcia Noela Gallaghery z zespołu Oasis dla Tony'ego Blaira i zbliżenie laburzystów ze światem popkultury w drugiej połowie lat 90. może zachęcać do porównań z dzisiejszym wspieraniem Jeremy'ego Corbyna przez Sleaford Mods i wykonawców grime'owych. Należy jednak pamiętać, że ówczesne, podsycane przez te same lewicowo-liberalne media co dziś, spotkanie muzyki i polityki głównego nurtu miało raczej charakter zaakceptowania nowej władzy. Obecnie wciąż mamy do czynienia z trudną kontestacją konserwatywnych rządów, stosujących radykalną politykę cięć i ksenofobiczną retorykę (przede wszystkim w odniesieniu do migrantów, lecz również mieszkańców różnorodnych etnicznie dzielnic wielkich miast).

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Z. (2012). The London Riots – On Consumerism Coming Home To Roost, <https://www.socialeurope.eu/the-london-riots-on-consumerism-coming-home-to-roost> (dostęp: 9.07.2017).
- Barron L. (2013). The Sound of Street Corner Society: UK Grime Music as Ethnography. „European Journal of Cultural Studies”, 16, (5), (531–547).
- Cohen S. (2011). *Folk Devils and Moral Panics*. London, New York.
- Drozda J. (2015). Pełne koło punk rocka? Narracje klasowe i percepcja kryzysu od Angelic Upstarts do Sleaford Mods, [w:] Osiński J., Pranke M., Szwa-grzyk A., Tański P. (red.), *Kultura rocka. Twórcy-tematy-motywy (2)*. Toruń.
- Gilroy P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London.
- Hesmondhalgh D., Oakley K., Lee D., Nisbett M. (2015). *Culture, Economy and Politics: The Case of New Labour*. London.
- McSmith A. (2009). The Day Live Music Died, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/the-day-live-music-died-1751562.html> (dostęp: 10.07.2017).
- White J. (2011). From Rhythm and Blues to Grime; Black Atlantic Exchanges and the Performance of Identity, https://www.academia.edu/2910227/From_

9 Szerzej piszę o Sleaford Mods w: *Pełne koło punk rocka? Narracje klasowe i percepcja kryzysu od Angelic Upstarts do Sleaford Mods*, [w:] Osiński J., Pranke M., Szwa-grzyk A., Tański P. (red.), „Kultura rocka. Twórcy-tematy-motywy (2)”, *ProLog/Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015*.

Rhythm_and_Blues_to_Grime_Black_Atlantic_Exchanges_and_the_Performance_of_Identity (dostęp: 10.07.2017).

Wolfson S. (2016). Stormzy: 'My man Jeremy Corbyn! I dig what he says', <https://www.theguardian.com/music/2016/may/21/stormzy-grime-skepta-kanye-drake> (dostęp: 12.07.2017).

DYSKOGRAFIA

Ghetts, *Rebel with a cause*, Disrupt, 2014.

Dizzee Rascal, *Boy in da Corner*, XL Recordings, 2003.

Skepta, *Shutdown*, [w:] *Konnichiwa*, Boy Better Know, 2016.

FILMOGRAFIA

Hard Stop, reż. George Amponsah, Wielka Brytania 2015.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Corbyn, JME, https://www.youtube.com/watch?v=A-rxp_QwjmQ (dostęp: 11.07.2017)

Tottenham Mandem, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Tottenham_Mandem&oldid=522709416 (dostęp: 12.07.2017).