



BARTOSZ CHYTRYK 

Uniwersytet Warszawski

AGATA KOMENDANT-BRODOWSKA 

Uniwersytet Warszawski

KTO Z KIM NAWIJA I DLACZEGO: ANALIZA SIECI WSPÓŁPRACY W POLSKIM ŚRODOWISKU RAPOWYM

Streszczenie

Celem artykułu jest eksploracyjna analiza struktury polskiego środowiska rapowego pozwalająca na wgląd w mechanizmy społeczne funkcjonujące w nim i zachowania związane z budowaniem przez artystów swojej kariery. Dotychczasowe badania socjologiczne nad muzyką rap koncentrowały się na analizie tekstów wykonawców. Niniejsze opracowanie poświęcone jest natomiast strukturze relacji współpracy między artystami oraz czynnikom warunkującym ją. W badaniu zastosowano podejście sieciowe. Opierając się na danych z różnych źródeł, zbudowano sieć społeczną, w której węzłami są popularni polscy raperzy i raperki, a krawędziami – ich wspólne nagrania z lat 2019–2022. Następnie przeanalizowano cechy tej sieci, włączając dane o indywidualnych artystach. Uzyskane wyniki przedstawiają częstotliwość współpracy artystycznej oraz zależności między wspólnym nagrywaniem a popularnością raperów, a także innymi czynnikami, takimi jak miejsce zamieszkania, wiek czy przynależność do wytwórni. Zidentyfikowano ponadto kluczowe podgrupy artystów najczęściej ze sobą współpracujących w tym środowisku.

* Mgr, Wydział Socjologii; e-mail: bartosz.chytryk@gmail.com;
<https://orcid.org/0009-0006-5157-2641>

** Dr, Wydział Socjologii; e-mail: komendanta@is.uw.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0002-1632-9420>

W artykule pojawiają się też hipotezy dotyczące mechanizmów współpracy, o których występowaniu świadczyć mogą poszczególne cechy sieci.

Słowa kluczowe: analiza sieci społecznych, rap, hip-hop, raperzy, współpraca, sieć społeczna, socjologia muzyki

WPROWADZENIE

Rapu słuchają miliony Polaków – świadczą o tym nie tylko dane z badań preferencji muzycznych, według których ponad jedna trzecia badanych wskazała go jako swój ulubiony gatunek [IFPI 2021], ale i dane dotyczące konsumpcji muzyki. Jeśli spojrzymy na serwisy streamingowe oraz sprzedaż płyt, okazuje się, że jest to jeden z najpopularniejszych gatunków muzycznych w kraju. W odróżnieniu od rocka czy popu raperzy i raperki występują zazwyczaj jako soliści, a nie jako członkowie zespołów. I choć będzie to pewne uproszczenie, można powiedzieć, że podstawą rapu są słowa (i rytm), a osoby rapujące najczęściej są także twórcami tekstów. W artykule analizujemy tę grupę, próbując odpowiedzieć na pytanie, kto „nawija” do milionów fanek i fanów polskiego rapu, przy czym spojrzymy na nią z określonej perspektywy. Analiza dotyczy raperów jako społeczności powiązanej poprzez wspólne tworzenie piosenek, co pozwoli na lepsze zrozumienie społecznego potencjału raperów jako grupy o rozległym przekazie [m.in. Kozłowska 2012; Majewski 2015], a przez to mogącej mieć wpływ na miliony Polaków, w tym osoby młode. W rapie struktura grupy artystów tworzących treści może warunkować to, które tematy, wątki i wartości są w muzyce bardziej popularne, a które nie wybrzmiewają tak głośno i trafiają do węższego grona słuchaczy.

W artykule koncentrujemy się zatem nie tyle na samej twórczości polskich artystów z tego nurtu, ile na relacjach między nimi. Takie ujęcie pozwala lepiej zrozumieć mechanizmy funkcjonujące w środowisku, a także dostrzec pewne elementy strategii budowania kariery przez artystów. Jest to podejście analogiczne do stosowanego np. w analizie społeczności naukowych, kiedy mapowanie współautorstwa artykułów naukowych służy odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu występują w nich segmenty, podgrupy lub nierówności, przy czym analizy takie przeprowadzane są bez odwołania do treści tych artykułów [Newman 2004]. W tym przypadku również nasze pytania badawcze dotyczą tego, z kim i dlaczego polscy raperzy nagrywają wspólne piosenki, jakie ewentualne wzorce współpracy się pojawiają oraz które cechy raperów zwiększają ich szansę na wspólne nagrywanie z innymi.

Dotychczasowe analizy naukowe dotyczące polskiego rapu skupiały się na treści utworów, czyli na tym, co i w jaki sposób komunikują twórcy. Na przykład Piotr Majewski [2015] badał obecność wątków nacjonalistycznych w polskim rapie, a Monika Kozłowska [2012] analizowała tematy i motywy pojawiające się w tekstach, natomiast Adrianna Choraży [2017] argumentowała na rzecz tezy o intertekstualności polskiego rapu.

W naszych badaniach uwagę kierujemy nie na produkt, lecz na twórców, a dokładniej: na sieci relacji ich łączących. Jednym z fenomenów kultury rapu jest bowiem powszechność współpracy muzyków, a zatem częste wspólne nagrywanie utworów. Głównym celem rozprawy jest wobec tego próba odpowiedzi na pytanie, jak wygląda taka współpraca w środowisku polskich raperów w ujęciu analizy sieci społecznych¹. Dotychczasowe badania socjologiczne nie podejmowały jeszcze tego zagadnienia, a na pewno nie w takim kontekście. Tymczasem analiza struktury relacji między twórcami przyczynia się do lepszego zrozumienia badanego środowiska – której to kwestii więcej miejsca poświęcimy w części dotyczącej podejścia sieciowego.

W celu przyjrzenia się zjawisku współpracy w środowisku polskich artystów sceny rapowej zbadaliśmy sieć społeczną, której węzłami są raperzy i raperki, a krawędziami ich wspólne nagrania [Chytryk 2024]. Baza danych objęła wszystkie wspólnie nagrane utwory z lat 2019–2022 przez około stu najpopularniejszych raperów i (nieliczne) raperki w Polsce. Wyłoniono ich na podstawie liczby obserwujących użytkowników w serwisie streamingowym Spotify². W efekcie powstała sieć licząca 101 węzłów i 5050 połączeń. Została ona uzupełniona o liczne dane kontekstowe dotyczące artystów, a jej analiza pozwoliła ustalić m.in. częstotliwość wspólnych nagrań między raperami³, a także czy i jaka jest

¹ Artykuł powstał na bazie niepublikowanej pracy magisterskiej Bartosza Chytryka, napisanej pod kierunkiem dr Agaty Komendant-Brodowskiej.

² Jest to serwis streamingowy, w którym niemal każdy znany artysta ma swoje konto. Co ważne, osoby obserwujące artystę w tym serwisie otrzymują informacje o nowych utworach bądź albumach, wobec czego jest to „obserwowanie” o charakterze stricte muzycznym, inne niż np. obserwowanie artysty w mediach społecznościowych.

³ W dalszej części artykułu będziemy często używać określeń „raperzy”, „twórcy”, „artyści”, przy czym nie chcemy poprzez te sformułowania wykluczać kobiet tworzących muzykę tego gatunku. Powody ograniczonego zakresu stosowania feminatywów są dwa: po pierwsze, kiedy mówimy o relacjach, stosowanie podwójnych określeń może być mylące, np. relacje między raperami i raperkami wskazują na relacje artystów męskich z kobietami, a nie po prostu w grupie artystów, podobnie jak w przypadku sformułowania relacje między uczniami i uczennicami lub lekarzami i lekarkami. Ponadto w bazie danych, która jest podstawą prezentowanych przez nas analiz, znalazły się jedynie 3 raperki i 98 raperów. Dlatego podjęliśmy decyzję o używaniu jednego określenia tam, gdzie mogłoby to być mylące.

zależność między ich relacjami a popularnością, wiekiem, przynależnością do wytwórni bądź liczbą wydanych płyt. Udało się również odpowiedzieć na pytanie o to, czy tworzą się podgrupy twórców najczęściej ze sobą nagrywających w ramach sieci i czym jest to spowodowane.

POLSKA SCENA RAPOWA

Według definicji rap to „rodzaj szybkiej, silnie zrytmizowanej, agresywnej w wyrazie i rymowanej melorecytacji, wykonywanej na tle odpowiednio dobranej, rytmicznej muzyki, zwykle tanecznej” [hasło „rap” w: Encyklopedia PWN 2023]. Włodzimierz Moch [2008] uzupełnia tę charakterystykę, zwracając uwagę nie tyle na melodeklamację na tle podkładu (bitu), co na warstwę tekstową, w której poruszane są zwykle problemy społeczne. Co warto wspomnieć, niektórzy badacze zaliczają rap również do gatunków literackich [Choraży 2017: 131–134].

Rap bywa często utożsamiany z hip-hopem [Choraży 2017: 131–134], choć w rzeczywistości stanowi jeden z czterech elementów całej tej subkultury [Fliciński, Wójtowicz 2007: 60], ukształtowanej w latach 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych wśród afroamerykańskiej społeczności dużych miast [hasło „hip-hop” w: Encyklopedia PWN 2023]. Do pozostałych jej wyróżników zalicza się: DJ-ing, B-boying i graffiti [Fliciński, Wójtowicz 2007: 60; Żmuda 2014]. Obecnie jednak to właśnie rap wydaje się z nich najpopularniejszy. Często słowa „rap” i „hip-hop” są ze sobą używane zamiennie w kontekście tworzonej przez raperów muzyki⁴. Z uwagi na związek z tradycją subkultury hip-hopowej w dalszej części artykułu przyjęliśmy termin „rap” na określenie analizowanego gatunku, a nazwy „raperzy” i „raperki” – dla wykonawców.

Choć polska historia rapu nie jest długa, obecnie w naszym kraju gatunek ten cieszy się dużym zainteresowaniem – słucha go 34% Polek i Polaków [Chojnacka 2021; IFPI 2021]. Znajduje to potwierdzenie również w danych udostępnianych przez serwis Spotify w ramach corocznych podsumowań Spotify Wrapped. Wskazują one, że w 2024 r. polski rap utrzymał swoją wieloletnią już dominację⁵.

⁴ Przykładem może być Spotify, który zalicza polskich raperów i raperki do kategorii „polski hip-hop”, jednocześnie umieszczając ich utwory na playlistach dedykowanych temu gatunkowi, których nazwy oprócz „100% Hip Hop”, „Hip Hop Alert” czy „Polski Hip Hop: Klasyki” to m.in.: „Rap generacja”, „Rap sztosa”, „alt rap”, „Młody rap”, „viral rap”, „Smutny Rap”, „Rap do biegania: 140 BPM”, „Rap historie”, „Polski Rap 2000” czy „Polski Rap 2010”. Źródło: Spotify [dostęp: 23.01.2023].

⁵ Nie wszystkie liczby są udostępniane publicznie, ale co roku sam serwis opisuje najważniejsze trendy w ramach podsumowań nazywanych Spotify Wrapped, np. dla 2024 r. jest

Dla przykładu statystyki w 2021 r. pokazywały, że rap stanowił 23% wszystkich odsłuchów w Polsce [Cieślak 2022] i był tym samym najczęściej słuchanym gatunkiem muzyki w kraju. Ponadto od kilku lat wśród najpopularniejszych polskich artystów i artystek serwisu Spotify pod względem liczby odsłuchań znajduje się kilkoro raperów [analiza własna na podstawie statystyk polskiego oddziału Spotify; Wojtanowicz 2022].

O popularności rapu świadczą także bardzo wysokie wyniki oglądalności teledysków z tego gatunku w serwisie YouTube. Wśród polskich raperów liczba wyświetleń przekraczająca 100 mln nie należy przy tym do rzadkości⁶. Statystyki dotyczące sprzedaży płyt również potwierdzają utrzymującą się dominację tego gatunku. W zestawieniu Oficjalnej Listy Sprzedaży (OLIS) przedstawiającym najczęściej kupowane albumy w ostatnim tygodniu, przygotowywanej przez Związek Producentów Audiowizualnych (ZPAV), regularnie na pierwszym miejscu pojawiają się przedstawiciele lub przedstawicielki polskiego rapu [OLIS 2023, 2024]. W podsumowaniu pierwszej połowy 2022 r. wśród 50 najczęściej kupowanych albumów w Polsce prawie połowa (23 albumy) należała do polskich raperów.

Wbrew utrwalonemu przekonaniu, nie sposób dziś uznawać rapu za muzykę wyłącznie młodzieżową [Miszczyński 2014: 8; Narodowe Centrum Kultury 2021]. Jednocześnie dane ujawniają wyraźne zróżnicowanie płciowe wśród jego odbiorców. Rap zdecydowanie częściej wybierają mężczyźni niż kobiety – w roku 2020 stanowili oni ponad dwie trzecie wszystkich słuchaczy. Jest on także ogólnie bardziej popularny wśród mężczyzn, podczas gdy w przypadku kobiet rap uplasował się na drugim miejscu, tuż za muzyką pop [Piskadło 2021].

RAP I RELACJE SPOŁECZNE

Raperzy i raperki to na ogół soliści. Zazwyczaj są to konkretne postaci, jak Maty, Taco Hemingway i Quebonafide, a nie zespoły. Warto podkreślić, że to jedna z cech odróżniających tę muzykę od także popularnej muzyki rockowej, heavy metalowej czy K-popu, w których przeważają grupy muzyczne. Raperzy mimo

mowa o tym, że polski rap utrzymał swoją dominację na lokalnym rynku: <https://spotify.prowly.com/369258-od-hitow-po-trendy-spotify-wrapped-2024-przedstawia-najpopularniejsza-muzyke-w-polsce-i-na-swiecie> [dostęp: 20.04.2025].

⁶ YouTube. Źródło: www.youtube.com [dostęp: 18.07.2023]. Przykładowo piosenka *Język ciała* rapera Tymka z gościnnym występem nieżyjącego już Big Scythe'a z 2018 r. osiągnęła wynik 184 009 599 wyświetleń. Ponad 175 mln osiągnął teledysk *Disney* rapera Kizo z 2021 r., a przeszło 155 mln *Na Szczycie* GrubSona z 2009 r. Bariere 100 mln wyświetleń przekroczyło łącznie co najmniej 26 utworów, a barierę 50 mln ponad 100, w tym wydane w 2023 r. piosenki *Taxi* autorstwa Kizo i Bletki oraz *Stan* Gibbisa.

preferowania twórczości solo pozostają ze sobą jednak w ciągłych relacjach: odnoszą się do siebie nawzajem w swoich utworach (jak choćby w tzw. beefie⁷, będącym wyrazem antypatii, konfliktów czy nieporozumień między raperami [Fliciński, Wójtowicz 2007: 13, 40]), a niekiedy też tworzą zespoły, ale przede wszystkim nagrywają wspólnie okazjonalnie. To właśnie ostatniej z wymienionych relacji poświęciliśmy badania. Warto w tym miejscu jeszcze zaznaczyć, że analizy ograniczyliśmy do współpracy w obrębie społeczności raperów, choć przedstawiciele tego gatunku nagrywają również wspólnie z artystami reprezentującymi inne style muzyczne (np. Quebonafide i Natalia Szroeder, Taco Hemingway i Dawid Podsiadło, Bedoes i Dawid Kwiatkowski).

Najważniejszym typem relacji dla naszych badań jest współpraca, a więc wspólne tworzenie utworów muzycznych. Co ważne, jest ona uznawana za jedną z istotnych wartości kultury hip-hopowej [Moch 2008]. Pierwszymi przejawami tego typu relacji bywały zwrotki rapowane gościnnie przez jednego artystę u drugiego, co traktowano jako wyraz przyjaźni między nimi. Oprócz tego wyodrębniliśmy dwa dość istotne konteksty współpracy artystycznej raperów. Pierwszym z nich jest kwestia procesu produkcyjnego, który prowadzi od momentu nagrania do momentu, w którym odbiorca może je odsłuchać. W proces ten zaangażowany jest nie tylko artysta, lecz także wytwórnia odpowiadająca najczęściej za produkcję, dystrybucję i promocję płyt. Przynależność do jednej wytwórni może się zatem stać istotnym czynnikiem warunkującym współpracę artystyczną: tworzenie wspólnych nagrań bywa zwyczajnie łatwiejsze, kiedy raperzy mają kontrakty z jednym wydawcą. Drugim kontekstem, na który warto zwrócić uwagę, jest technologia. O ile kiedyś do wspólnego nagrania konieczne było fizyczne spotkanie w studio, o tyle rozwój techniki umożliwia współpracę poprzez łączenie nagrań powstających w różnych miejscach i o różnym czasie.

Współpraca raperów przyjmuje też różne formy, np. wspólne występy na festiwalach muzycznych, jak i te pozamuzyczne, np. współuczestnictwo w kampaniach reklamowych. Niemniej w porównaniu ze wspólnymi nagraniami są to sytuacje występujące dużo rzadziej i niezwiązane bezpośrednio z twórczością muzyczną, która wymaga dużo większego zaangażowania. Warto natomiast

⁷ Chyba najsłynniejszym polskim beefem był ten pomiędzy raperami Tede i Peją. Inne znane polskie beefy to m.in.: Płomień 81 (Onar i Pezet) vs. Tede; Parias (Pelson, Włodi, Eldo) vs. Peja; Ten Typ Mes vs. Mezo; Nagły Atak Spawacza (Fazi) i Peja vs. Liroy; Firma (Bosski Roman, Tadek) vs. Kali czy Chada i Hifi Banda (Diox, Hades) vs. Doniu. Czasami kończyły się one po wydaniu jednego utworu i odpowiedzi na niego z drugiej strony, jak to było w przypadku Palucha i Fokusa, a czasami po nagraniu dissu z jednej strony nie było odpowiedzi z drugiej, np. Patokalipsa (Eripe, Delekta, Penx) i nieodpowiadający jej Miuosh [Rap Genius Polska].

podkreślić, że w niniejszej analizie rozpatrzono również relacje między artystami trwale współtworzącymi duet lub grupę.

W kwestii składów raperskich można zauważyć, że dziś jest to praktyka mniej popularna w realiach polskich niż kiedyś, co nie oznacza, że jest zupełnie nieobecna. Na początku polski rap tworzony był głównie przez zespoły. W latach 90. najpopularniejsze albumy, oprócz solowo występującego Liroya, tworzyły takie grupy jak Wzgórze Ya-Pa 3, Molesta Ewenement, Kaliber 44, Trials X czy Slums Attack. Po roku 2000 ich członkowie znani z występów w grupach zaczęli wydawać solowe płyty. Z czasem coraz większa liczba raperów w Polsce zaczynała kariery właśnie w pojedynkę, a dziś stało się to dominującą praktyką. Nie oznacza to, że zespoły nie są tworzone, odwróciła się jedynie kolejność działań. Raperzy, którzy zdobyli popularność, występując solo, dopiero po tym tworzą grupy. Przykładem tego mogą być takie formacje i duety, jak: Taconafide (duet bardzo znanych raperów – Taco Hemingwaya i Quebonafide), chillwagon (w którego skład weszli m.in. popularni w momencie tworzenia go Żabson, ReTo, Kizo, Borixon), a także takie projekty jak SB Maffija czy Club 2020 zbudowane wokół wykonawców wydających w ramach wytwórni, kolejno: SBM Label i 2020 Label. Obecność zespołów na polskiej scenie rapowej stanowi istotny kontekst dla zagadnienia współpracy, a przynależność do nich jest cechą, którą warto wziąć pod uwagę w ocenie relacji danego artysty.

Wspólne nagrania stanowią podstawę analiz prezentowanych w dalszej części tekstu przede wszystkim ze względu na dostrzeżenie fenomenu współpracy jako typowej praktyki w środowisku raperskim⁸. Pierwsze intuicje oraz świadomość, że zjawisko to nie zostało dotychczas przebadane, doprowadziły nas do podstawowych pytań dotyczących struktury relacji: kto z kim współpracuje i o czym to świadczy. Z tak określonej perspektywy wyniknęły kolejne zagadnienia: czy analiza współpracy między artystami może ujawnić ewentualny konflikt „młodych” i „starych” (napięcia między grupami artystów urodzonych w różnych dekadach)? Czy możliwe jest uchwycenie wyraźnych przestrzennych segmentów współpracy odpowiadających regionom lub miastom? Wreszcie – czy popularni raperzy wspierają wspólnymi nagraniami debutantów? Tak sformułowane pytania badawcze przesądziły o wyborze podejścia sieciowego jako ramy teoretycznej, która umożliwiła szczegółowe ujęcie struktury i dynamiki relacji w polskim środowisku rapowym. Warto przy tym dodać, że jest to pierwsze, eksploracyjne podejście do tematu w ujęciu sieciowym.

⁸ Na dostrzeżenie tego fenomenu największy wpływ miała świetna znajomość sceny rapowej przez głównego autora niniejszego artykułu.

PODEJŚCIE SIECIOWE W SOCJOLOGII I W BADANIACH ŚRODOWISK MUZYCZNYCH

Analiza sieci społecznych (ang. *social network analysis* – SNA), zwana również podejściem sieciowym, to nie tyle jedna konkretna teoria, co raczej perspektywa teoretyczna, badawcza i analityczna, dla której typowe jest skupienie uwagi bardziej na relacjach i strukturach niż na samych jednostkach. Barry Wellman mówi nawet o paradygmacie i nazywa go „analizą strukturalną” oraz definiuje jako „całościowy paradygmat, w którego ramach bada się, w jaki sposób wzorce powiązań wpływają na alokację zasobów w strukturze społecznej” [Wellman 1988: 20].

Swoimi korzeniami analiza sieciowa sięga matematycznej teorii grafów i stamtąd też pochodzi jej instrumentarium, jednakże podejście to ma również długą historię w ramach nauk społecznych. Jednym z prekursorów systematycznej analizy relacji społecznych był Jacob Levy Moreno, twórca socjometrii, który w latach 30. ubiegłego wieku starał się usystematyzować analizę relacji interpersonalnych m.in. poprzez tworzenie socjogramów obrazujących kształt relacji zazwyczaj w małej grupie, np. klasie szkolnej [Moreno 1960; Hale 2009: 347–358]. Od tego czasu analiza sieciowa przeszła długą drogę, przy czym ogromne szanse dla tej perspektywy stwarza dostępność wielkich zbiorów danych. Obecnie jest ona wykorzystywana np. do analizy sceny politycznej, zachowań zdrowotnych, procesu upowszechniania innowacji, rozprzestrzeniania się informacji, relacji finansowych, wyborów edukacyjnych lub konsumenckich [m.in. Nożewski 2021; Zou i in. 2021; Chagas 2022; Meyer, Edmonds 2023; Li, Jager 2023; przegląd zastosowań na polskim gruncie można znaleźć w: Adamczewska 2023].

Najważniejszą cechą podejścia sieciowego jest wspomniane założenie, że związki między pewnymi elementami lub jednostkami są ważne [m.in. Wasserman, Faust 1994; Jackson 2008]. Rozważania teoretyczne, modele i metody w tym nurcie mają zatem charakter relacyjny. Aktorzy – zarówno ludzie, jak i instytucje, państwa, a nawet pojęcia – są postrzegani jako jednostki współzależne, funkcjonujące w pewnej strukturze. W jej ramach rozgrywane są różnego rodzaju procesy, np. wymiany, współpracy, konfliktu, przepływu pomysłów bądź zasobów, a celem analizy sieciowej jest identyfikacja i zrozumienie wzorców interakcji [m.in. Batorski, Zdziarski 2009]. Przyjmuje się przy tym, że wpływają one znacząco na możliwości jednostek, na przykład na dostęp do pewnych zasobów lub informacji [Jackson 2008].

Wellman [1988: 20] wymienia pięć cech paradygmatycznych analizy strukturalnej, które poniżej odnosimy do omawianego problemu badawczego.

1. W podejściu sieciowym zachowania jednostek interpretowane są w kategoriach strukturalnych ograniczeń nakładanych na działanie, a nie wyłącznie w terminach wewnętrznych sił skłaniających jednostkę do określonych zachowań. Przyjmujemy zatem, że raperzy, decydując się na pewne współprace, a na inne nie, kierują się nie tylko własnymi chęciami, normami środowiskowymi czy wartościami, ale też operują w pewnej strukturze, w której współpraca z jednymi artystami może być łatwiejsza do nawiązania niż z innymi.

2. Przedmiotem analizy są relacje między jednostkami, a nie próba uporządkowania jednostek w kategorii ze względu na ich indywidualne cechy i atrybuty. Nie jest zatem naszym celem segmentacja społeczności raperów, ale przyjrzenie się strukturze relacji między nimi.

3. Przedmiotem analizy są nie tylko diady (pary), lecz całość sieci. W analizie nie ograniczamy się do ustalenia jedynie, kto z kim współpracuje, tj. jakie tworzą się pary, ale analizujemy całą strukturę relacji.

4. Strukturę traktuje się jako sieć sieci, która może, ale nie musi, być podzielna na niezależne grupy. Ten aspekt podejścia sieciowego stanowi duże wyzwanie analityczne, ponieważ w badaniach empirycznych rzadko kiedy mamy do czynienia z pełnymi danymi. Dlatego jako badacze musimy podejmować decyzje o wybraniu jakiegoś wycinka, czy to większej struktury, czy też czasowego pewnego procesu. W niniejszym badaniu mamy do czynienia z obydwooma opcjami – analizujemy sieć najpopularniejszych artystów w określonym przedziale czasowym. Warto pamiętać, że analiza przeprowadzona dla takiego wycinka nie zawsze przekłada się w pełni na całą sieć (np. na wszystkich raperów).

5. Metody analityczne są zorientowane bezpośrednio na badanie wzorców relacji, co może służyć uzupełnieniu, a czasem zastąpieniu typowych technik statystycznych. Tak jest i w naszym przypadku, gdyż obok analizy samego zbioru przeprowadzona została analiza sieciowa przy użyciu oprogramowania Gephi.

Podsumowując, w przedstawionych poniżej analizach kierujemy się zasadami wymienionymi przez Wellmana dla analizy sieciowej. Co ważne, wybór takiego podejścia teoretycznego wydaje się w pełni odpowiadać celowi badań, ponieważ w centrum zainteresowania są tu właśnie relacje. Nie jest to jednak perspektywa obca badaniom dotyczącym środowiska artystycznego. Nick Crossley [2018] w tekście przeglądowym *Music sociology in relational perspective* wskazuje, że wykorzystanie podejścia sieciowego w socjologii muzyki jest o tyle uzasadnione, że zarówno proces twórczy, jak i odbiór dzieła opierają się na wielu relacjach i strukturach – między twórcami, wykonawcami, odbiorcami itp. Za przykład badania z tego nurtu może posłużyć przeprowadzona przez Siobhana McAndrew i Martina Everetta [2014] analiza relacji między brytyjskimi kompozytorami

XIX i XX wieku. Pomogło to dopełnić obraz tego środowiska kwantyfikowalnymi miarami i wskaźnikami, poszukując m.in. zależności między miejscem w sieci a sukcesem artystycznym. Wykazano m.in. zależność między sukcesem a centralnością kompozytora w sieci, a także obecność podgrup wśród badanych artystów. McAndrew i Everett pokazali przy tym, że podejście sieciowe pozwala dostrzec wzorce niedostępne innym metodom badawczym (np. związek między miejscem artysty w strukturze a popularnością wśród słuchaczy).

W innym badaniu McAndrew tym razem z Paulem Widdopem [2021] wykorzystali analizę sieciową do wykazania nierówności płciowych w społeczności artystów jazzowych. Udowadniali tym samym, że artystki jazzowe mają średnio gorsze pozycje w sieci niż ich koledzy. Wichaya Peechapat i Nattapong Puttanapong analizowali z kolei sieciowo rynek muzyczny w Tajlandii [2024], dzięki czemu udało im się odkryć zjawisko tzw. *power law*. Dochodzi do niego wtedy, gdy w danej sieci wyraźnie dominuje pewna podgrupa węzłów, a liczne pozostałe są rozproszone i słabo połączone (np. twórcy mający dużo mniejszy wpływ na całą sieć).

Wszystkie analizy tego typu potwierdzają potencjał metod sieciowych w socjologii kultury jako uzupełniających, wspierających badań środowisk artystycznych. Niektórzy wyrażają nawet nadzieję na zwiększenie popularności tej metody wśród badaczy kultury [McAndrew, Everett 2014].

Analizy sieciowe sceny rapowej dotyczą albo artystów rozpoznawanych globalnie, albo rynków lokalnych i nie są zbyt liczne. Na przykład Felix Wiedemann [2019] badał relacje w środowisku algierskich raperów zarówno w kontekście lokalnym, jak i globalnym, szukając powiązań artystów ze scenami muzycznymi innych krajów. Wcześniej, bardziej z perspektywy sieciowej niż kulturowej, strukturę sceny rapowej przeanalizował Reginald Smith [2006]. Co ważne, dotychczas nie przeprowadzono analiz sieciowych dotyczących polskiej społeczności artystów tworzących muzykę hip-hopową, a analizy naukowe dotyczące tego gatunku skupiały się raczej na warstwie tekstowej utworów [m.in. Kozłowska 2012; Majewski 2015; Choraży 2017]. Celem niniejszego artykułu jest zatem dopełnienie dotychczasowego dorobku o analizę sieci społecznych polskiej sceny rapowej. Dodatkowo mamy nadzieję, że artykuł ten posłuży również do zilustrowania możliwości, jakie analiza sieciowa tworzy dla badaczy środowisk twórczych.

SIEĆ WSPÓŁPRACY RAPERÓW – METODA POZYSKANIA I ANALIZY DANYCH

Analiza sieciowa ma swój specyficzny aparat pojęciowy. Jednostki w sieci społecznej nazywane są „węzłami”, a powiązania między nimi – „krawędziami”. Do przeprowadzenia analiz jest zatem niezbędna baza danych zawierająca informacje zarówno o jednostkach obserwacji (w naszym przypadku: artystach i artystkach sceny rapowej), jak i o powiązaniach między nimi (wspólnych nagraniach). Dane do naszej bazy zostały pozyskane na podstawie kilku podstawowych, ale też licznych pomocniczych źródeł, a całość udostępniono do pobrania [Chytryk 2024]. Proces budowy bazy przebiegał dwuetapowo: najpierw stworzono bazę artystów, a następnie – powiązań między nimi. Sposób pozyskiwania danych został krótko omówiony poniżej⁹.

Typowym dylematem podczas analizy sieci jest kwestia ograniczenia danych – w złożonym świecie społecznym trudno ocenić, gdzie zaczyna i kończy się sieć, a także, kiedy się zaczyna i kończy. Do naszej analizy wybraliśmy 101 najpopularniejszych artystów z okresu 2019–2022. Ograniczenie liczby raperów związane było zarówno z chęcią ujęcia jak największej grupy, tak żeby w bazie znalazły się nie tylko „gwiazdy”, lecz także artyści mniej znani – ale też z praktycznymi aspektami realizacji projektu: należy zauważyć, że już w grupie 100 artystów potencjał do współpracy między nimi tkwi w niemal 5 tys. relacji¹⁰. Żeby odpowiedzieć na pytania o zależności między współpracą a innymi cechami artystów, baza musiała być uzupełniona o informacje kontekstowe, które trzeba było pozyskiwać z wielu źródeł, zatem włączenie większej liczby artystów do analiz byłoby albo bardzo czasochłonne, albo musiałoby być wykonane z dużo mniejszą precyzją. W tym badaniu zdecydowaliśmy się na pozyskanie precyzyjnych danych dla mniejszej liczby raperów. Jeśli chodzi o czas, wybraliśmy przedział od 1.01.2019 r. do 31.12.2022 r. ze względu na to, że z jednej strony był to wystarczająco długi okres do wystąpienia kilku przypadków współpracy między artystami, przy czym był to też okres bardzo dużej popularności polskiego rapu i jego wykonawców.

⁹ Szczegółowy opis procesu pozyskania danych oraz decyzji badawczych podjętych w analizie zawarty jest się w niepublikowanej pracy magisterskiej Bartosza Chytryka, przygotowanej pod kierunkiem dr Agaty Komendant-Brodowskiej. Zainteresowanych otrzymaniem pracy prosimy o kontakt z autorami.

¹⁰ Dla stu węzłów mamy $100 \times 99 / 2 = 4950$ potencjalnych relacji dwuosobowych między jednostkami.

Opracowanie listy najpopularniejszych raperów (i nielicznych raperek) bazowało na systematycznej analizie danych z platformy Spotify. Liczba obserwujących z tego serwisu wydaje się najbardziej trafnym wskaźnikiem popularności artysty, a dokładniej tworzonej przez niego lub nią muzyki (w odróżnieniu od profili społecznościowych, które lepiej mierzą samą popularność celebrytów). Spotify, podobnie jak Apple Music, Amazon Music, YouTube Music, Tidal czy Deezer, jest serwisem streamingowym, przy czym wyróżnia go to, że jest spośród nich najpopularniejszy. W momencie badania jego udział w rynku światowym wynosił 31%.

Analizy przeprowadzono w okresie 9–12.02.2023 r. dla listy kilkuset polskich raperów i raperek przygotowywanej sukcesywnie od 2021 r., przy czym pomocna była wiedza kontekstowa o najbardziej znanych wytwórniach, portalach rapowych oraz popularności twórców w mediach społecznościowych. Łącznie systematyczna analiza ilościowa została opracowana dla 400 wykonawców. Planowano włączyć do badania 100 osób, ale zdecydowaliśmy się na 101 najpopularniejszych artystów, ponieważ punktem odcięcia stała się w efekcie liczba 76 tys. obserwujących.

Liczba 100 nie jest tu przypadkowa. Inspiracją stały się powszechne w muzyce rankingi typu TOP 100 (np. „100 najpopularniejszych albumów wszech czasów”, „100 najlepszych gitarzystów”, „100 najpopularniejszych artystów muzyki R’n’B” itp.). Co dodatkowo ważne, chodziło nam o uchwycenie zarówno gwiazd, jak i artystów mniej popularnych, a taka liczba na to pozwoliła. Podczas gdy różnica między 1. a 10. raperem w rankingu to przeszło 800 tys. obserwujących, to dla 41. i 50. są to już niecałe 33 tys., natomiast między 91. a 100. – zaledwie 17 tys. Biorąc pod uwagę wszystkich raperów, różnice w pierwszej setce są największe, ponieważ twórców z 1. i 100. miejsca dzieli 1 602 949 obserwujących. Artystę z miejsca nr 100 od najmniej popularnego rapera w Polsce dzieli już tylko 76 072 obserwujących, co oznacza, że po pierwszej setce poziom popularności staje się dość podobny (od 1 do 76 tys. obserwujących). Warto również dodać, że wybór pierwszych 100 raperów uniemożliwił odrzucenie konkretnych artystów ze względu na preferencje badaczy i subiektywną ocenę tego, którzy raperzy czy raparki powinni zostać uwzględnieni w bazie.

Warto jednak już w tym miejscu zaznaczyć, że pominięcie raperów i raperek spoza pierwszej setki wpływa na ograniczenie płynących z naszej analizy wniosków. Artyści ci są równie ważni i warto byłoby dokonać analizy rozszerzonej o kolejnych 100 czy 200 raperów i raperek. Nie zmienia to jednak naszej głównej hipotezy o tym, że w ramach 100 artystów o różniacej się od siebie, nieraz znacznie, popularności nagrywają oni najchętniej z tymi najbardziej popularnymi.

Dla każdej ze 101 badanych jednostek pozyskano dane o: liczbie obserwujących w serwisie Spotify, wieku, miejscu urodzenia, miejscu zamieszkania, wytwórni, pierwszej płycie, liczbie wydanych płyt, płci oraz przynależności do zespołów. Wszystkie rekordy zostały uzupełnione na podstawie danych dostępnych w różnych źródłach. Dobór zmiennych podyktowany był chęcią odpowiedzi na pytanie o wzorce współpracy w środowisku rapowym oraz o możliwe mechanizmy kształtujące te relacje. Na przykład, jeśli najbardziej typowym zachowaniem wśród raperów jest szukanie współpracowników w swoim mieście czy dzielnicy, powinniśmy uzyskać segmenty bazujące przede wszystkim na bliskości terytorialnej. Gdybyśmy obserwowali silny konflikt między pokoleniami, to współpraca byłaby częstsza w obrębie poszczególnych kohort wiekowych. Szczególnie interesowała nas kwestia popularności – czy raperzy cieszący się dużą rozpoznawalnością nagrywają tylko z innymi popularnymi twórcami, co mogłoby pogłębiać nierówności w dostępie do widoczności między „elitą” a resztą? A może – przeciwnie – popularni artyści po prostu nagrywają częściej z różnymi innymi twórcami, co tym mniej popularnym może pomagać w dotarciu do szerszej publiczności?

Kolejnym krokiem w tworzeniu bazy była identyfikacja relacji między raperami, przy czym, jak już wspomniano, chodziło tu o wspólne nagrania. Wszystkie możliwe pary wykonawców dla tej bazy to 5050 potencjalnych powiązań, w których ramach mogło dojść do współpracy lub nie, przy czym za istotne uznaliśmy również intensywność relacji, czyli to, ile razy do takiej współpracy doszło.

W analizie sieciowej ważne jest rozróżnienie na relacje skierowane (mają kierunek, np. A może lubić B, a B nie lubić A) i nieskierowane (zawsze symetryczne) oraz ważne (wyrażone liczbowo) i nieważone (relacja albo jest, albo jej nie ma). Na przykład bycie znajomym na Facebooku jest relacją nieskierowaną i nieważoną, ale już współpraca naukowa może być mierzona wspólnymi artykułami, jak i projektami, uczestnictwem w konferencjach itp. W przypadku wspólnych nagrań mamy do czynienia z relacją:

- nieskierowaną i nieważoną: Czy X i Y nagrali coś wspólnie?
- nieskierowaną i ważoną: Ile wspólnych nagrań mają na koncie X i Y?

W bazie znalazły się wspólne nagrania zarówno na długogrających albumach, jak i minialbumach, mixtape’ach, blendtape’ach, nielegalach, bootlegach i maxisinglach, jeśli wydawnictwa zostały opublikowane w przyjętym zakresie czasu. Wliczono do bazy również single, które nie znalazły się na żadnej płycie, oraz utwory, które zostały opublikowane przed rokiem 2019, ale znalazły się na albumie wydanym w latach 2019–2022. Co ważne, przyjęto też założenie ciągłości osoby twórczej, niezależnie od pseudonimu, co wydaje się logicznym

rozwiązaniem, szczególnie dla twórczości solowej. Raperzy powołujący nową personę sceniczną (i nowy pseudonim) byli liczeni jako jeden artysta. Pod względem technicznym stanowiło to pewne utrudnienie, jako że konieczne było przykładowo poszukiwanie wspólnych nagrań już nie tylko Quebonafide z Filipkiem, lecz także Jakuba Grabowskiego z Filipkiem. Do pozyskania danych niezbędna była zatem pogłębiona wiedza kontekstowa o badanym środowisku.

Istotne były również wspólne nagrania w ramach zespołów, do których należą raperzy. Okazało się to jednak dość problematyczne, ponieważ w przypadku liczniejszych grup, jak chillwagon czy SB Maffija, nie w każdym utworze rapowali wszyscy ich członkowie. W większości były to różne konfiguracje składu, dlatego trzeba było sprawdzać w tekstach wykonawców, do czego wykorzystano stronę genius.com. Niektórzy raperzy nagrali z kolei całe płyty w duetach, nie tworząc jednak żadnego zespołu, jak np. Białas i White 2115 (album *Diamantowy Las*), czy Żabson i Young Igi (*Amfisbena*). Każdą z piosenek na takim albumie policzono jako kolejną ich współpracę. Konsekwencją tych decyzji jest fakt, że liczba współprac między niektórymi raperami jest bardzo wysoka.

Podobnie jak w przypadku innych typów analizy danych zastanych, tak i w tej sytuacji nie można wykluczyć występowania w zestawieniu pewnych braków czy nieścisłości, mimo wykorzystania wiedzy kontekstowej. Dane pozyskiwano z platformy Spotify, ale uzupełniono je informacjami ze strony Genius¹¹.

Podsumowując, systematyczna praca doprowadziła do stworzenia bazy zawierającej kluczowe dla badania dane o 101 raperach i raperkach. Jest to 9 cech charakterystycznych, m.in. wiek i miejsce urodzenia oraz liczba wspólnych nagrań każdej pary wykonawców [Chytryk 2024]. Takowych diad powstało 5050, z czego 580 nagrało ze sobą przynajmniej jeden wspólny utwór.

ANALIZA ŚRODOWISKA POLSKICH RAPERÓW

Poniżej opiszemy wyniki analizy sieci współpracy między setką najpopularniejszych artystów sceny rapowej w roku 2023. Zaczniemy od obrazu ogólnego, a więc przyjrzenia się tej grupie oraz sieci jako całości, a następnie przejdziemy do odpowiedzi na główne pytanie – kto z kim współpracuje. Poniższa tabela przedstawia wybrane dane dotyczące badanej społeczności raperów.

¹¹ Działo się tak szczególnie w przypadku płyt, które nie zostały opublikowane na Spotify (np. dodawanych jako prezent dla osób, które zamawiały „główny” album rapera w tzw. preorderze, czyli przedsprzedaży, ale również tych, które nie zostały wydane legalnie, ze względu na użycie fragmentów lub całych bitów istniejących już piosenek, bez zgody ich autorów).

TABELA 1. Wybrane cechy grupy najpopularniejszych polskich wykonawców muzyki rap w roku 2023

Cecha społeczności	Wartość parametru
liczba wykonawców	101
poziom ich popularności (liczba obserwujących w serwisie Spotify)	76 072–1 679 021
średni wiek rocznikowy	≈ 33 lata
przedział wiekowy	20–47 lat
najczęstsze miejsce urodzenia	Warszawa (19)
najczęstsze miejsce zamieszkania	Warszawa (29)
średnia długość stażu	≈ 11,7 lat
średnia liczba wydanych płyt	≈ 10,8
liczba kobiet	3
liczba wytwórni	62
liczba zespołów	52

Źródło: na podstawie danych ze Spotify. Liczba artystów wybranych do analiz $n = 101$.

Warto zwrócić uwagę na kilka kwestii. Po pierwsze, choć kobiety w Polsce słuchają rapu, to stan na 2022 r. wskazuje na wyraźną dominację mężczyzn wśród twórców. Z uwagi na bardzo ograniczoną reprezentację raperek w badanej grupie, nie będziemy traktować płci jako zmiennej niezależnej w dalszych analizach – mamy w bazie za mało artystek (3), żeby analiza taka mogła być miarodajna.

Zebrane dane ujawniły też, że zarówno odbiorcami rapu są osoby z różnych pokoleń, jak i grupa twórców nie jest jednorodna – wśród najpopularniejszych znajdują się dwudziesto-, trzydziesto- oraz czterdziestolatkowie. Zróżnicowana jest również ich popularność: wybrany wycinek sieci pozwolił ująć w bazie zarówno gwiazdy (ponad milion obserwujących w Spotify), jak i raperów o znacznie mniejszym zasięgu (poniżej 100 tys. obserwujących).

Zgodnie z wcześniejszym opisem każdego rapera i każdą raperkę z grona najbardziej popularnych w naszym kraju reprezentuje jeden węzeł. Było ich zatem 101. Przeanalizowane zostały relacje między każdą parą artystów, a więc 5050 potencjalnych współpracy muzycznych. Zgodnie z oczekiwaniami w tak licznej grupie większość twórców nie nagrała dotychczas ze sobą żadnego utworu. Średnio jednak każdy z badanych współpracował muzycznie z nieco ponad 11 innymi osobami z tej grupy, natomiast gęstość sieci, czyli miara globalna wskazująca na częstotliwość współpracy, wyniosła w przybliżeniu 0,115. Oznacza to, że prawdopodobieństwo wylosowania pary raperów, którzy nagrali co najmniej jeden wspólny utwór, przekracza dziesięć procent. Jest to stosunkowo wysoki poziom współpracy wewnątrz społeczności.

Liczba relacji poszczególnych aktorów była mierzona na dwa sposoby. Po pierwsze, jako suma liczby artystów, z którymi dany raper lub raperka nagrali co najmniej jeden utwór (liczba unikalnych współprac), po drugie zaś, wykorzystując wartościowanie krawędzi, czyli sumując liczbę wszystkich współprac (liczba nagrań, które dana osoba nagrała we współpracy). W podejściu sieciowym odpowiednikami tych miar są kolejno: stopień wężła (ang. *degree*) i ważony stopień wężła (ang. *weighted degree*). Średnie stopnie dla węzłów tej sieci wyniosły 11 dla nieważonego stopnia i 33,5 dla ważonego stopnia. Mediany dla tych samych wskaźników wyniosły odpowiednio 11 i 22, co sugeruje, że kilku artystów ma zdecydowanie więcej nagrań nieindywidualnych od reszty. Tabele 2 i 3 przedstawiają zestawienia raperów o najwyższych nieważonym i ważonym stopniu wężła. W tabelach pogrubiono nazwiska i pseudonimy artystów znajdujących się w obu tych zestawieniach.

TABELA 2. Raperzy o najwyższej liczbie artystów, z którymi współpracowali w analizowanym okresie (nieważony stopień wężła)

Lp.	Raper/ raperka	Nieważony stopień wężła
1	Białas	34
2	Kizo	33
3	Szpak	30
4	Żabson	26
5	Bedoes 2115	24
6	Paluch	24
7	Jan-Rapowanie	24
8	Tymek	23
9	Pezet	23
10	Sarius	23

Źródło: opracowanie własne.

TABELA 3. Raperzy o największej liczbie utworów nagranych w ramach współpracy (ważony stopień wężła)

Lp.	Raper/ raperka	Ważony stopień wężła
1	Białas	161
2	White 2115	154
3	Kizo	147
4	Bedoes 2115	125
5	Borixon	112
6	Żabson	108
7	Qry	107
8	Janusz Walczuk	107
9	Solar	100
10	Beteo	89

Źródło: opracowanie własne.

W obu zestawieniach liderem jest Białas. Oznacza to, że nie tylko najczęściej z wszystkich raperów nagrywa on utwory we współpracy, lecz także kooperuje z największą liczbą innych artystów. Na podium obu rankingów znalazł się również raper Kizo, zaś Bedoes 2115 i Żabson to pozostali dwaj artyści, którzy w obu zestawieniach znaleźli się w pierwszej dziesiątce. Współczynnik korelacji między pozycją w pierwszym i drugim z przedstawionych rankingów wynosi w przybliżeniu 0,76, co wskazuje na silną pozytywną zależność pomiędzy liczbą

nagrywanych utworów we współpracy a liczbą współpracowników. Co oczywiste, w kontekście liczby utworów nagranych w ramach jakiejś współpracy w pierwszej dziesiątce znaleźli się przede wszystkim raperzy należący do grup i duetów – nagrywają oni bowiem dużo w ramach stałych relacji dwu- lub wieloosobowych. Białas, White 2115, Bedoes 2115, Janusz Walczuk, Solar i Beteo są – bądź do niedawna byli – członkami SB Maffiji, natomiast Kizo, Borixon, Żabson i Qry należą do składu chillwagon. Dodatkowo White i Bedoes to członkowie zespołu 2115, a Kizo współtworzy trio Heavyweight.

Kto z kim (chętniej) współpracuje?

Dana cecha, np. wiek artysty, region pochodzenia, przynależność do danej wytwórni czy popularność, może wpływać nie tylko na ogólnie częstszą współpracę, ale może być także przyczyną częstszej kooperacji osób, dla których cecha ta jest wspólna. Po pierwsze zatem ważne jest przyjrzenie się temu, **kto ogólnie chętniej współpracuje** (cechy artysty a liczba współprac), ale też – w drugiej kolejności – **kto z kim chętniej współpracuje** (analiza podgrup w sieci).

Kto częściej współpracuje?

Przypuszczaliśmy, że na dobór współpracowników może mieć wpływ stopień popularności artystów, wiek i staż, a także miejsce pochodzenia, zamieszkania i przynależność do wytwórni.

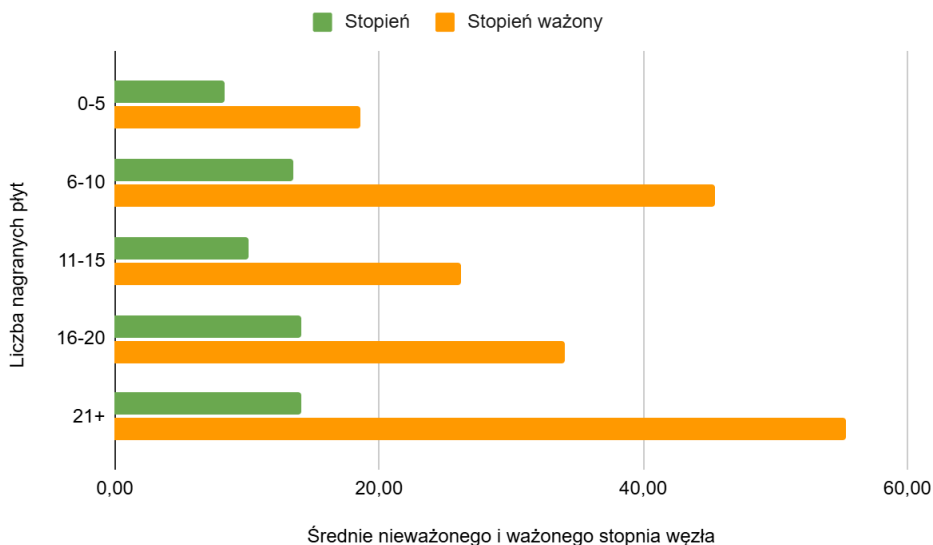
O zależności między popularnością a liczbą podejmowanych współprac świadczyć może chociażby to, że wszyscy raperzy z pierwszej dziesiątki rankingu (wymienieni w tabeli 2 powyżej) znajdują się w gronie 30 najpopularniejszych raperów w kraju. Intuicję tę potwierdza analiza korelacji. Wykorzystaliśmy tu popularność mierzoną liczbą obserwujących na Spotify oraz wymienione powyżej wskaźniki współpracy: nieważony i ważony stopień węzła. Popularność i liczba artystów, z którymi dany raper współpracuje, podobnie jak liczba nagrań stworzonych we współpracy, są silnie skorelowane (odpowiednio: 0,495 i 0,436). Zależność tę można pokazać również poprzez analizę średniego stopnia węzła dla kolejnych dziesiątek rankingu popularności. Średnie zarówno nieważonego, jak i ważonego stopnia węzła są najwyższe wśród raperów pierwszej dziesiątki – kolejno: 20,00 i 74,50. Dla drugiej dziesiątki rankingu wynoszą one: 18,60 i 58,40, a dla trzeciej – 14,80 i 36,80. Liczbę współpracowników (stopień nieważony) wyższą od średniej dla całej sieci miały cztery pierwsze dziesiątki, a liczbę wspólnie nagranych utworów (stopień ważony) powyżej średniej wartości – trzy pierwsze. Wpływ może być dwukierunkowy: popularność może zachęcać do współpracy

lub ją ułatwiać, ale osoby popularne mogą mieć taką pozycję na rynku również dzięki temu, że często i chętnie współpracują. W naszej ocenie silny związek popularności i częstości współpracy świadczy o tym, że wśród polskich raperów i raperek dochodzi do współpracy aspiracyjnej, nastawionej na poszerzenie bazy słuchaczy dzięki nagraniu z wykonawcą popularniejszym od siebie.

W kwestii wieku zakładaliśmy, że starsi raperzy mieli więcej czasu na zbudowanie relacji w środowisku muzycznym, a także mogli wykształcić rozwinięte kompetencje komunikacyjne ułatwiające współpracę. Analizowaną grupę twórców podzieliliśmy tym samym na trzy kategorie wiekowe, zgodne z klasycznym podziałem: pokolenie X (urodzeni w latach 1965–1980), pokolenie Y (urodzeni w latach 1981–1996) i pokolenie Z (urodzeni po 1997 r.). Analiza średniego nieważonego stopnia węzła wskazuje, że artyści z pokolenia Y podjęli współpracę z największą liczbą unikalnych artystów spośród 100 najpopularniejszych w Polsce – średnio 12,47. Nieco mniej mieli młodsi od nich (pokolenie Z – średnio 11,78), a zdecydowanie najmniej ci najstarsi (pokolenie X – średnio 8,39). Najwięcej utworów we współpracy nagrywają jednak reprezentanci pokolenia Z (średni ważony stopień węzła ponad 41, przy około 35 dla pokolenia Y i około 20 dla pokolenia X). Wyniki te wskazują, że mimo iż najstarsi polscy raperzy zazwyczaj zaczynali w zespołach, to młodsi częściej współpracują i robią to z większą liczbą innych artystów.

Zmienną powiązaną z wiekiem jest staż – w bazie wyznaczono liczbę lat od roku wydania pierwszej płyty do roku 2022 włącznie. Analiza tak skonstruowanej zmiennej i stopnia węzła nie wykazała żadnej zależności. Nie wszyscy raperzy jednak tak samo intensywnie tworzą muzykę. Artystów podzieliliśmy więc na pięć grup, uwzględniając liczbę nagranych płyt. Zestawienie średniego stopnia węzła (obie miary) w zależności od mierzonej w ten sposób produktywności przedstawia wykres 1.

WYKRES 1. Średnie nieważonego i ważonego stopnia węzła w zależności od liczby nagranych płyt (wskaźnik produktywności), $n = 101$



Źródło: opracowanie własne.

Poza wyróżniającą się grupą wykonawców z dorobkiem od 6 do 10 albumów moglibyśmy stwierdzić, że liczba nagranych albumów jest pozytywnie powiązana zarówno z nieważonym, jak i ważonym stopniem węzła. Na ogół im więcej nagranych płyt, tym więcej współprac w badanym okresie. Warto przy tym przypomnieć, że nie badaliśmy liczby wspólnie nagranych utworów w całej karierze wykonawcy, ale w wybranych wycinku czasowym.

Rozpatrując następnie miejsca urodzenia i zamieszkania raperów, czyli zmienne istotne ze względu na dużą rolę lokalności w utworach hip-hopowych, sprawdziliśmy w pierwszej kolejności, czy artyści pochodzący z jakiegoś miasta lub zamieszkujący konkretne miejsce częściej współpracują z innymi wykonawcami. Porównywaliśmy przy tym wyłącznie dane dla miast mających w bazie pięciu i więcej reprezentantów. Jeśli chodzi o miejsce urodzenia, analiza wykazała, że jedynie artyści pochodzący z Poznania (nieważony stopień węzła $\approx 12,83$, ważony stopień węzła $\approx 30,83$) i Warszawy ($\approx 12,05$ i $\approx 32,58$) współpracowali z nieco większą liczbą innych wykonawców tego gatunku niż średnia (odpowiednio: $\approx 11,48$ i $\approx 33,51$). W przypadku miejsca zamieszkania raperów uwzględniono

dane dla Warszawy (29 osób), Szczecina (7), Łodzi (5) i Katowic (5). Okazało się, że jedynie mieszkańcy Warszawy mieli wyższy nieważony i ważony stopień węzła od średniej dla całej sieci. Średnia liczba współpracowników (nieważony stopień węzła) wyniosła $\approx 13,28$ wobec $\approx 11,48$ dla całej sieci, natomiast liczba wspólnie nagranych utworów $\approx 39,28$ wobec $\approx 33,51$ dla całej sieci. Warszawa sprzyja zatem zarówno tym, którzy się w niej urodzili, jak i tym, którzy w niej zamieszkali.

Przeanalizowano również wpływ wielkości miejscowości urodzenia i zamieszkania na liczbę współprac. Zbadano, czy raperzy pochodzący z małych ośrodków mają mniejsze szanse nawiązywania współpracy niż ci z dużych miast bądź metropolii. Wyniki wskazują, że wielkość miejscowości urodzenia nie ma istotnego wpływu na częstotliwość podejmowanej współpracy – średnie nieważonego i ważonego stopnia węzła dla kolejnych kategorii wielkości miejscowości¹² nie odbiegają znacznie od średniej dla całej sieci. W przypadku miast zamieszkania liczbę współpracowników wyższą od średniej mieli tylko raperzy zamieszkujący w miastach powyżej miliona mieszkańców, co – w przypadku naszej próby – oznacza zasadniczo Warszawę (oraz w dwóch przypadkach Berlin).

Przynależność do wytwórni to, podobnie jak miejsce urodzenia czy zamieszkania, cecha wartościowana w utworach. Artyści z naszej próby należą łącznie do 59 wytwórni (niektórzy do dwóch jednocześnie, a jeden z nich do żadnej), z czego 40 wytwórni jest reprezentowanych przez pojedynczych artystów lub artystki z listy. Podobnie jak w przypadku miast, uznaliśmy, że minimalną liczbą reprezentantów, którą musi mieć na liście dana wytwórnia, by zanalizować jej wpływ, to pięciu twórców. Kryterium spełniły 4 wytwórnie: SBM Label, Universal Music Poland (po 8 reprezentantów), My Music (7) i 2020 (6). Oprócz tej przedostatniej średnie nieważonego i ważonego stopnia węzła dla wszystkich tych wytwórni są wyższe niż średnie stopnie węzłów całej sieci. Największy wpływ na liczbę współprac miała wytwórnia SBM Label, dla której wskaźniki te wyniosły kolejno równo 17,50 i $\approx 83,13$.

Ostatnią wyróżnioną przez nas cechą twórców muzyki rap, która może wpływać na podejmowanie współpracy, jest twórczość zespołowa. W gronie 101 najpopularniejszych raperów i raperek aż sześć zespołów miało co najmniej trzech reprezentantów. Były to: SB Maffija, chillwagon, Club2020, BORCrew, QueQuality i 2115. Właściwie członkami każdego z tych składów są twórcy

¹² Na potrzeby badania przyjęliśmy sześć kategorii miejscowości: 1) miasta powyżej miliona mieszkańców, 2) miasta od 500 tys. do miliona mieszkańców, 3) miasta od 250 do 500 tys., 4) miasta od 100 do 250 tys., 5) miasta od 10 do 100 tys. oraz 6) wsie i miasta do 10 tys. mieszkańców.

zgrupowani wokół konkretnych wytwórni, co najczęściej odzwierciedla się w nazwach utworzonych formacji. Z jednym wyjątkiem – średniej ważonego stopnia węzła członków zespołu QueQuality – zarówno średnie nieważonego, jak i ważonego stopnia węzła dla zespołów były wyższe niż średnie wartości tych parametrów dla całej sieci. Taki efekt może być jednak widoczny tylko wśród raperów lub raperek, którzy należą do zespołów licznie reprezentowanych na liście, ponieważ to właśnie z kolegami i koleżankami z zespołu mogą oni podwyższać liczbę współprac. Sprawdziliśmy zatem średni stopień węzła dla wszystkich tych, którzy są w przynajmniej jednym zespole, i tych, którzy nie są w żadnym. Okazało się, że raperzy związani z zespołami współpracowali średnio z $\approx 12,77$ innymi artystami, podczas gdy soliści – z $\approx 9,17$ – przy średniej dla całej sieci $\approx 11,49$. W przypadku liczby wspólnie nagranych utworów wartości wynosiły odpowiednio w tych grupach: $\approx 43,03$ dla członków zespołu, $\approx 16,31$ dla solistów i $\approx 33,51$ dla całej sieci. Co ciekawe, twórcy należący do dwóch zespołów osiągalni wyższe średnie niż ci związani tylko z jedną formacją.

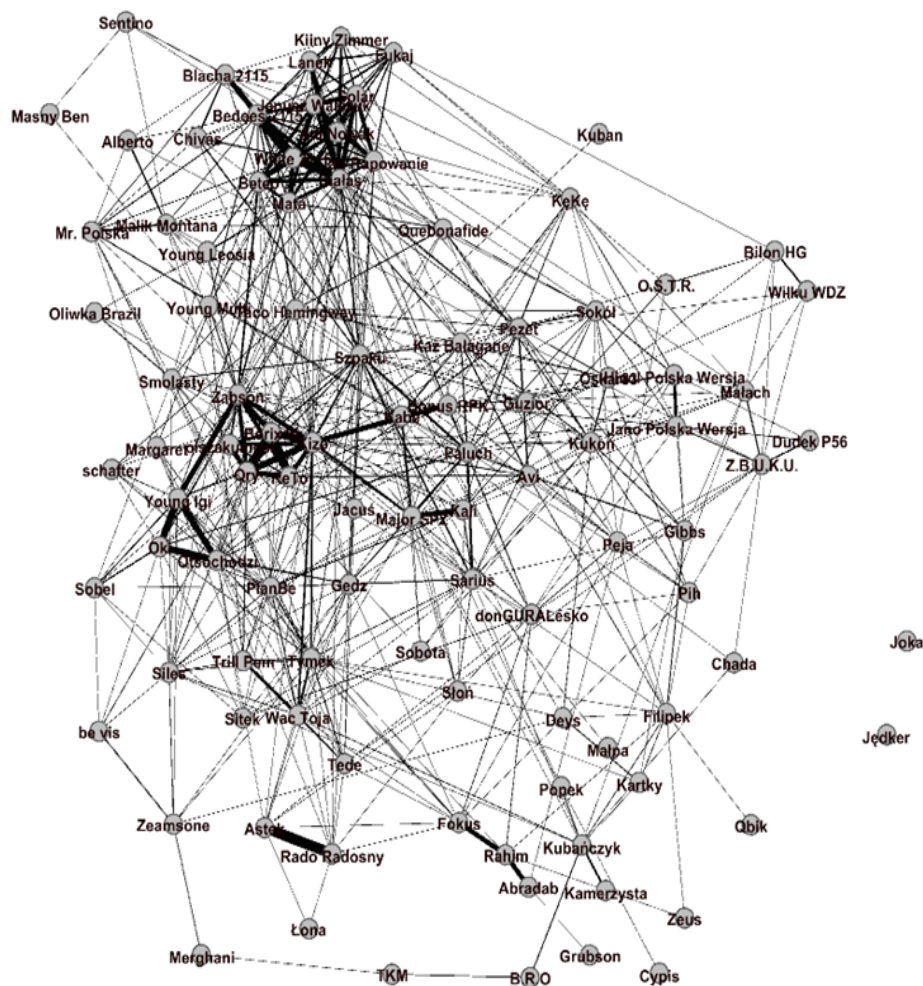
Powyższa analiza potencjalnego wpływu kolejnych zmiennych, które uznaliśmy za istotne ze względu na proces nawiązywania współpracy oraz kontekst środowiskowy, pokazuje, że na liczbę relacji i wspólnie nagrywanych utworów wpływa przede wszystkim popularność. Artyści bardziej popularni nagrywają więcej wspólnie z innymi i współpracują z większą liczbą innych raperów. Istotny wpływ ma również przynależność do zespołu (a jeszcze lepiej do dwóch), a w nieco mniejszym stopniu – związanie z wytwórnią. Na liczbę współprac wpływa także miejsce zamieszkania (zwłaszcza Warszawa), wiek (młodszy artyści częściej współpracują) i całkowita liczba nagranych płyt w karierze rapera.

Grupy i podziały

Kolejnym analizowanym aspektem były preferencje twórców do nawiązywania współpracy między sobą. Sprawdziliśmy, czy nie zarysowują się wyraźne segmenty o wielu powiązaniach wewnętrznych i niewielu pomiędzy sobą. Z pozytywnych danych wynika, że w ramach badanej sieci nie istnieją hermetyczne, odseparowane od reszty grupy raperów, a także wyraźnie rysujące się podsieci, mimo iż dwóch raperów nie ma relacji z kimkolwiek. Funkcjonują natomiast grupy artystów silniej ze sobą powiązanych niż reszta sieci.

Pełną sieć społeczną 101 najpopularniejszych raperów (i raperek) w Polsce przedstawia rysunek 1. Im większa bliskość węzłów na nim, tym częstsza współpraca między artystami. Grubość krawędzi między węzłami zależy z kolei od liczby nagranych wspólnie utworów.

RYSUNEK 1. Sieć społeczna najpopularniejszych twórców rapu w Polsce w 2023 r. (krawędź oznacza wspólne nagrania)



Źródło: wizualizacja wykonana w Gephi, $n = 101$.

Rysunek 1 stanowi obraz bazowy naszej sieci. Układ odzwierciedla jej strukturę. Można na przykład zaobserwować grupy współpracujące ze sobą częściej niż z pozostałymi raperami. Aby zidentyfikować widoczne na grafie zagęszczenia, nałożyliśmy na nie barwy odwzorowujące podziały w ramach konkretnych cech artystów lub pokazujące natężenie danej cechy. Policzyliśmy też gęstość

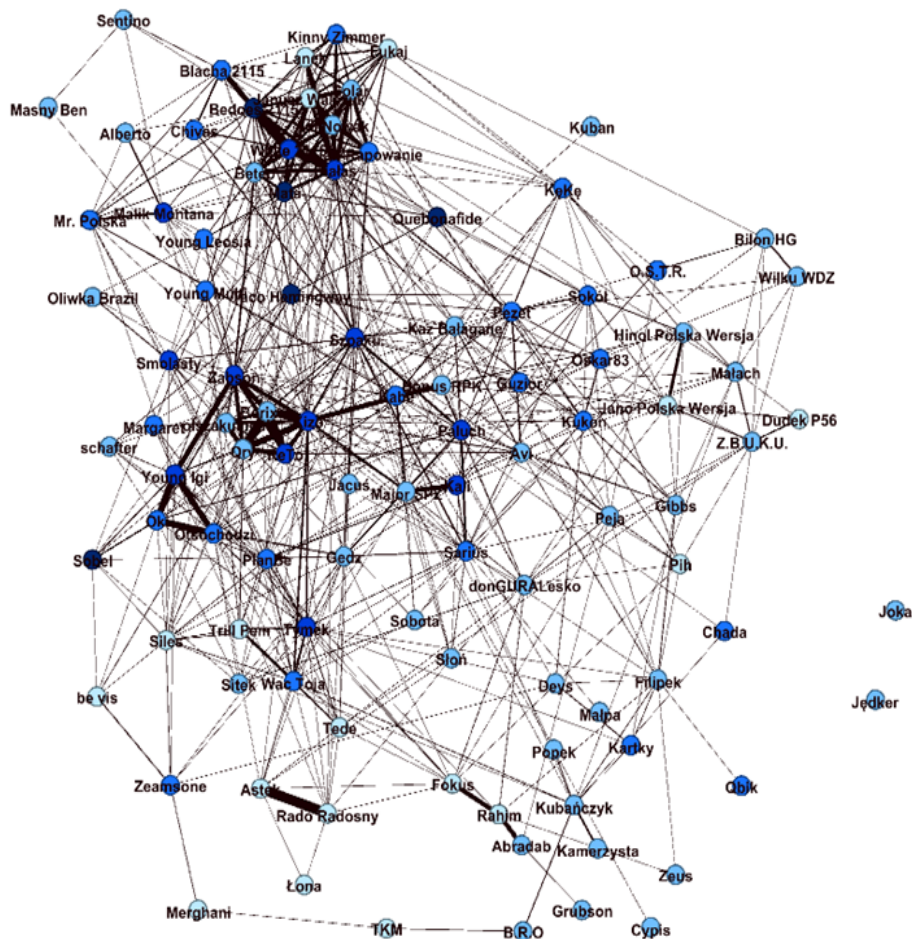
lokalną w ramach możliwych podgrup (np. wiekowej, członków danej wytwórni czy raperów o podobnej długości stażu). W artykule, ze względu na ograniczenia objętościowe, zaprezentujemy tylko wybrane grafy ukazujące możliwy wpływ danej zmiennej na tworzenie grup w ramach sieci.

Zacząć należy od tego, że lokalne gęstości sieci wśród przedstawicieli różnych pokoleń oraz wśród twórców z danego miasta (dla miast, w których mieszka lub z których pochodzi przynajmniej sześciu artystów) nie są znacząco wyższe niż dla całej sieci. Oznacza to, że ani dzielnica, ani pokolenie nie są zmiennymi, które dzieliłyby społeczność raperów na wyraźne segmenty.

Natomiast jak wspomniano, z wysoką liczbą nagrań z innymi raperami i raperkami wiąże się poziom popularności. Co więcej, lokalna gęstość sieci wśród dziesięciu najpopularniejszych twórców wyniosła rekordowe $\approx 0,49$, dla drugiej dziesiątki zaś $\approx 0,24$, przy gęstości dla całej sieci na poziomie $\approx 0,11$. Oznacza to, że najpopularniejsi artyści wyjątkowo często współpracują ze sobą nawzajem. Może to wskazywać na proces formowania się swoistej elity raperów – grupy bardzo popularnych artystów, którzy wspólnymi nagraniami dodatkowo zwiększają swoją popularność, co może utrudniać nowym i mniej znanym wykonawcom wejście na rynek.

Dla innych poziomów popularności nie odnotowano już tak wyraźnie wyższych gęstości lokalnych. Oznacza to, że najbardziej rozpoznawalni artyści wyjątkowo często współpracują ze sobą, natomiast raperzy ze średnim lub niższym poziomem rozpoznawalności (choć nadal należący do stu najpopularniejszych w kraju) niekoniecznie nagrywają wspólnie z osobami o podobnym statusie. Rysunek 2 ilustruje powiązania z nałożoną skalą kolorów, odzwierciedlającą poziom popularności (im intensywniejszy kolor, tym wyższa popularność artysty). Poza wyraźnie wyodrębniającą się podgrupą najpopularniejszych raperów nie widać innych o podobnej kolorystyce.

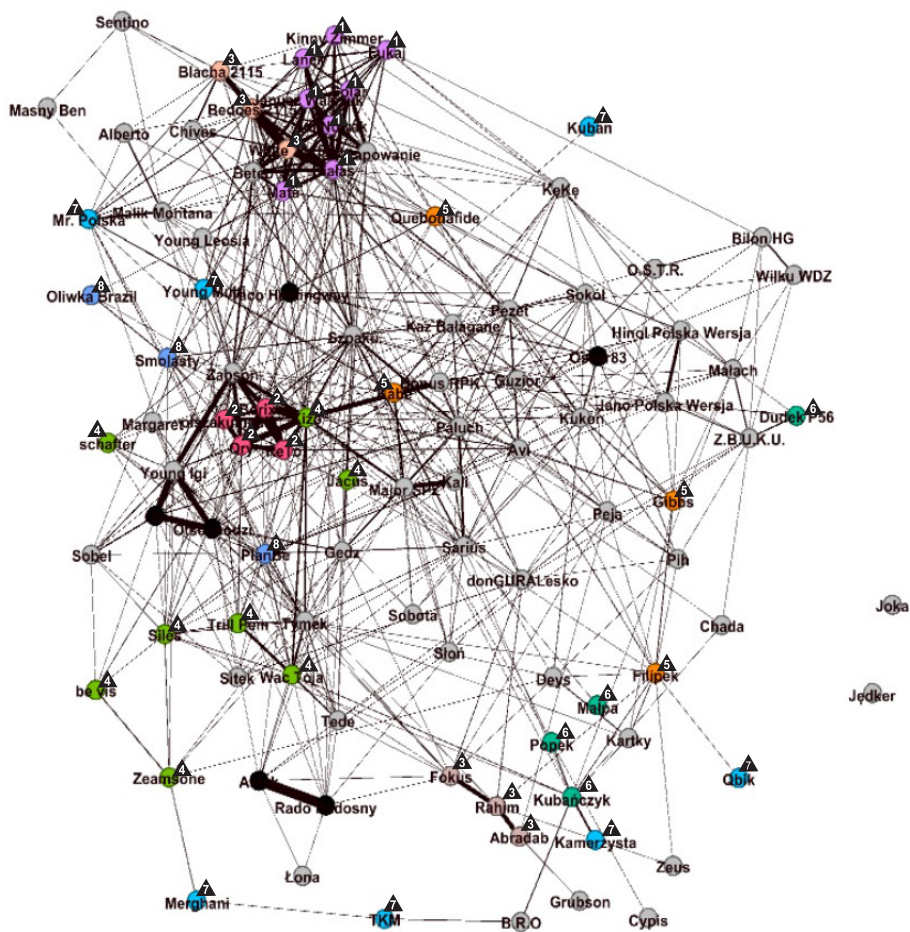
RYSUNEK 2. Sieć społeczna najpopularniejszych twórców rapu w Polsce w 2023 r. z podgrupami oddającymi ich popularność



Źródło: wizualizacja wykonana w Gephi, $n = 101$.

Jak wykazano, wpływ na liczbę nagrań z innymi miała również przynależność do dużej wytwórni. Wynika to z dostępu do kontaktów, które są kapitałem dostarczanym artystom przez te instytucje. Należy jednak zaznaczyć, że przynależność do wytwórni pomaga przede wszystkim w nawiązywaniu współpracy z innymi jej członkami. Potwierdzają to wartości gęstości lokalnej dla największych wy-

RYSUNEK 3. Sieć społeczna najpopularniejszych twórców rapu w Polsce w 2023 r. z podgrupami wyznaczonymi ze względu na wytwórnię



Źródło: wizualizacja wykonana w Gephi, n = 101.

Na powyższej grafice widać związki w ramach pewnych wytwórni, co dodatkowo ilustruje opisaną powyżej zależność. Wyraźne są również relacje związane z przynależnością do zespołów budowanych w ramach tych instytucji. Tak jest w przypadku wytwórni SBM Label i zespołu SB Maffija (kolor fioletowy▲), spacerange i chillwagon (kolor ciemnoróżowy▲) oraz 2115 Label i 2115 (kolor jasnoróżowy▲). Mimo połączeń członkowie wytwórni 2020 i zespołu Club2020 nie są tak blisko siebie (kolor czarny). Stan ten wynika z nieuwzględnienia w zebranych danych dwóch płyt wydanych przez zespół w marcu 2023 r. Blisko siebie znajdują się za to raperzy z Universal Music Polska (kolor jasnozielony▲), którzy nie stworzyli jednak żadnego zespołu w ramach wytwórni, co stanowi wyjątek w zestawieniu z czterema wyżej wymienionymi przypadkami. Do tego należy dodać, że Universal Music Polska w przeciwieństwie do pozostałych uwzględnionych tu wytwórni wydaje różne gatunki muzyczne, nie ograniczając się wyłącznie do rapu.

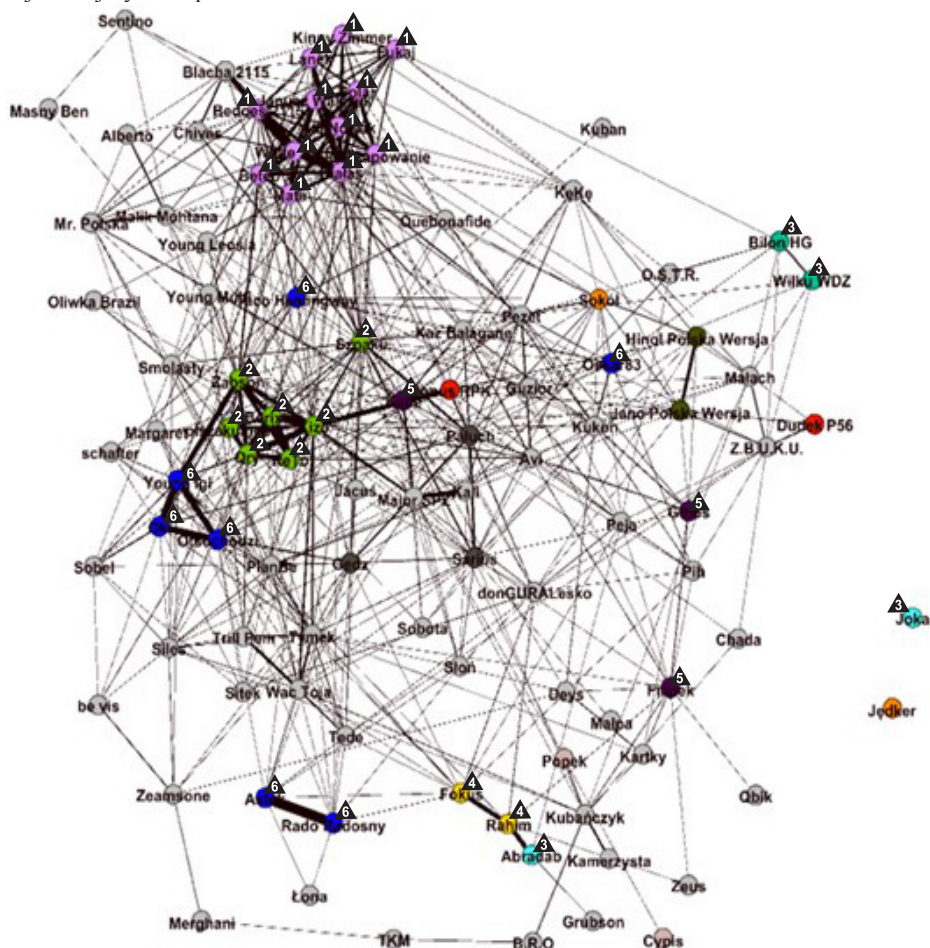
Nie wszystkie wytwórnie są ponadto równie skuteczne w integrowaniu twórców – dotyczy to zarówno tych *stricte* rapowych: QueQuality (pomarańczowy▲) i Step Hurt (ciemnozielony▲), jak i ogólnomuzycznych: My Music (jaśniejszy niebieski▲) i Warner Music Poland (ciemniejszy niebieski▲). Może to wynikać z ich specyfiki oraz aktywności w badanym okresie¹³.

Analiza podgrup według przynależności do zespołów potwierdza te obserwacje (rysunek 4) – raperzy współtworzący grupy nagrywają ze sobą zdecydowanie częściej niż z innymi. Zespoły tworzą wyraźne segmenty w ramach sieci społecznej. W związku z tym, że nie ma możliwości na jednej grafice oznaczyć przynależności rapera do dwóch zespołów, uwzględniliśmy formacje najbardziej liczne¹⁴. Na szaro zaznaczeni są raperzy nienależący do żadnej grupy lub należący do zespołu, którego grafika nie uwzględnia.

¹³ Przykładowo, w QueQuality utworzono zespół, do którego weszło kilku raperów związanych z wytwórnią, jednak reprezentowanych tylko przez Filipka i Gibbsa uwzględnionych na analizowanej liście. Bardziej popularni Quebonafide i Kabe nie są członkami tej formacji. Natomiast trzy wytwórnie nie podejmowały znanych działań integrujących swoich twórców ani próby budowy składów.

¹⁴ Wobec czego nie został tu ujęty zespół 2115 – dwóch z trzech jego członków uwzględnionych w sieci należy do liczniejszej formacji – SB Maffiji.

RYSUNEK 4. Sieć społeczna najpopularniejszych twórców rapu w Polsce w 2023 r. z oznaczeniem najliczniejszych zespołów



Źródło: wizualizacja wykonana w Gephi, $n = 101$.

Na rysunku 4 widzimy, że węzły o tych samych kolorach zazwyczaj są blisko siebie. Tak jest w przypadku jasnofioletowego▲ (SB Maffija), jaśniejszego zielonego▲ (chillwagon), a także ciemnozielonego▲ (Hemp Gru), żółtego▲ (Pokahontaz) i khaki▲ (Polska Wersja). Przeciwnieństwem są dawno nienagrywające ze sobą zespoły Kaliber 44 i WWO oraz Club2020, który w momencie zbierania danych był jeszcze przed premierą swojej pierwszej płyty. Nie widać natomiast większych związków w ramach ekipy QueQuality (ciemnofioletowy▲),

z której jednak większość członków nie dostała się na listę najpopularniejszych raperów i raperek w Polsce. Analiza pozostałych formacji wykazała również bliskość położenia członków zespołu 2115 (Bedoes 2115, White 2115, Blacha 2115), a także nie tak wyraźną, ale dostrzegalną zależność między reprezentantami składu BORCrew (kolor ciemnoszary).

Różne warianty sieci przedstawione na rysunkach miały na celu zilustrowanie, jak zmienne takie jak popularność, przynależność do wytwórni i zespołów wpływają nie tylko na liczbę wspólnych nagrań raperów, lecz także na integrację i tworzenie podgrup w ramach podobieństw. Przypuszczenia dotyczące wpływu zmiennych takich jak wiek (pokolenie) czy miejsce zamieszkania/urodzenia na powstawanie podgrup nie znalazły natomiast potwierdzenia w danych.

PODSUMOWANIE

Przeprowadzone przez nas analizy zobrazowały, jak wygląda sieć społeczna w ramach najpopularniejszych wykonawców w polskim środowisku rapowym. Nie jest ona silnie zdominowana przez konkretne postacie i nie tworzą się grupy całkowicie odseparowane od reszty sieci ani połączone z nią jedynie za pośrednictwem pojedynczych węzłów pełniących funkcję mostów czy brokerów. Można zatem wnioskować, że nie istnieją ostre podziały w środowisku raperów.

Warto podkreślić, że współprace w analizowanej grupie są bardzo częste – gęstość sieci wyniosła 0,115, co oznacza, że ponad jedna na dziesięć potencjalnych relacji współpracy między wszystkimi raperami faktycznie doszła do skutku. Naszym celem było nie tylko prześledzenie struktury, lecz także próba identyfikacji pewnych mechanizmów funkcjonujących w tym środowisku artystycznym.

Analiza wykazała, że najczęściej współpracujący artyści należą do zespołów licznie reprezentowanych w gronie najpopularniejszych polskich raperów i raperek. Z największą liczbą innych raperów i/lub raperek nagrywają zaś głównie ci, którzy cieszą się największą popularnością wśród słuchaczy. Co więcej, zgodnie z naszymi przewidywaniami, na kształtowanie się klik czy innego rodzaju podgrup mają wpływ przynależność do zespołów oraz wytwórni. Nagrywanie w jednej wytwórni może znacząco sprzyjać współpracy – zarówno poprzez ułatwiony kontakt oraz wsparcie organizacyjne, jak i względy prawno-finansowe związane ze wspólnym nagrywaniem. Niewykluczone również, że same wytwórnie podejmują działania integrujące grupę, co z ich perspektywy jest opłacalne – wspólne nagrania mogą przecież zachęcić słuchaczy jednego wykonawcy do zainteresowania się innym.

Bardzo ważnym czynnikiem przy nawiązaniu współpracy jest także popularność. Raperzy i raperki o wyższej popularności współpracują średnio częściej, preferując własne grono, co może wskazywać na proces tworzenia się elity środowiska raperskiego. Efektem jest wzmacnianie pozycji najpopularniejszych i pośrednio utrudnianie mniej znanym raperom wejścia na rynek bądź „na podium”. Z drugiej strony duża liczba nagrań osób popularnych z mniej popularnymi wskazuje, że równolegle występuje też zjawisko współpracy o charakterze, który można by nazwać aspiracyjnym. Dla artystów mniej rozpoznawalnych nagranie utworu z kimś z pierwszej dziesiątki popularności to szansa na dotarcie do ogromnej liczby nowych słuchaczy. Rzecz jasna silna zależność między popularnością a częstotliwością współpracy może mieć różne przyczyny, w tym również tę, że artyści, którzy są najbardziej popularni, stali się takimi między innymi z powodu ich zdolności do współpracy z innymi na różnych polach – i cecha ta pozwoliła im osiągnąć sukces. Raz jeszcze warto zaznaczyć, że analiza o charakterze przekrojowym pozwala raczej na eksplorację funkcjonujących w środowisku mechanizmów niż na bardziej fundamentalne wnioski.

Wbrew przewidywaniom natomiast mały wpływ na relacje mają miejsca urodzenia i zamieszkania, niezależnie czy mowa o typach miast ze względu na ich wielkość czy o konkretnych miejscowościach. Raperzy z danych miast nie współpracują wyraźnie częściej ze sobą niż z innymi. Istotniejsza jest tutaj przynależność do jednej wytwórni. Wyjątkiem, choć tylko do pewnego stopnia, wydaje się pod tym kątem jedynie Warszawa – raperzy mieszkający w stolicy mają na koncie więcej wspólnych produkcji z innymi raperami niż twórcy z innych miast.

Należy zaznaczyć, że nasza analiza zawiera ograniczenia związane z decyzjami podjętymi w celu jej przeprowadzenia. Po pierwsze, zaprezentowana powyżej sieć jest wycinkiem znacznie większej, składającej się z wszystkich polskich raperów i raperek. Taka szersza sieć jest zaś częścią jeszcze większych struktur – środowiska wszystkich polskich muzyków, czy też wszystkich raperów i raperek na świecie. Nie można zatem uogólniać wyników niniejszej analizy i wnioskować tym samym o wszystkich relacjach między muzykami, czy nawet między wszystkimi reprezentantami polskiej sceny rapowej. Po drugie, relacje między wykonawcami w naszej sieci tworzyły ich wspólne nagrania jedynie z lat 2019–2022. Niewykluczone, że szerszy zakres czasowy doprowadziłby do innych wyników, np. zwiększyłby liczbę relacji (i tym samym gęstość sieci) lub pozwoliłby na identyfikację nowych podgrup. Wydaje się na przykład, że obecnie nieco większą rolę w środowisku odgrywają raperki. Przede wszystkim też analiza ta miała charakter przekrojowy, a dopiero ujęcie dynamiczne pozwoliłoby zidentyfikować i prześledzić różne mechanizmy współpracy wśród artystów

z branży w czasie, np. ustalić, w jakim stopniu zależność między popularnością a wzorcami relacji jest jedno- lub dwukierunkowa.

Mając świadomość ograniczeń zastosowanej metody, uważamy, że przeprowadzone przez nas badanie można wykorzystać do kolejnych analiz sceny rapowej. Może ono posłużyć na przykład jako przyczynek do pogłębionych badań nad motywacjami tworzenia relacji w tym środowisku – z uwzględnieniem hipotezy o wpływie sukcesu komercyjnego na dobór partnerów i odwrotnie, a także strategii budowania kariery opartej na relacjach. Lepsze zrozumienie tego, jak funkcjonują artyści, którzy tworzą rap i branża jako całość wydaje nam się tym ważniejsze, że jest to jeden z najpopularniejszych gatunków muzycznych w Polsce, a jego przekaz w dużej mierze opiera się na treści utworów.

Warto również rozważyć poszerzenie analizy sieciowej o badanie treści przekazywanych przez raperów i tego, jak omówiona tu specyfika relacji przekłada się na potencjał społeczny czy polityczny badanej grupy. Taki kierunek pozwoliłby na prześledzenie, jak przebiega proces upowszechniania się pewnych tematów, treści czy nawet wartości w piosenkach kolejnych raperów. A to z kolei może wpływać na wzrost lub spadek popularności pewnych wątków wśród publiczności, np. treści nacjonalistycznych, emancypacyjnych, problemowych, a także związanych z rodzicielstwem czy używkami.

Wyniki mogą ponadto stymulować rozwój badań nad relacjami w szerzej rozumianym środowisku muzycznym czy innych jego segmentach. Przeprowadzona przez nas analiza miała również na celu pokazanie potencjału podejścia sieciowego w badaniach środowisk artystycznych, na które mimo pozornej indywidualności twórców znaczny wpływ mają relacje z innymi jego przedstawicielami.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczewska Kinga.** 2023. „Analiza sieci społecznych jako metoda badawcza w polskich studiach nad komunikowaniem politycznym”. *Zeszyty Prasoznawcze* 3(255): 61–76.
<https://doi.org/10.4467/22996362PZ.23.028.18134>.
- Batorski Dominik, Michał Zdziarski.** 2009. „Analiza sieciowa i jej zastosowania w badaniach organizacji i zarządzania”. *Problemy zarządzania* 7(4/26): 157–184.
- Chagas Viktor.** 2022. “WhatsApp and digital astroturfing: A social network analysis of Brazilian political discussion groups of Bolsonaro’s supporters”. *International Journal of Communication* 16: 2431–2455.
- Chojnacka Joanna.** 2021. Powstał raport o gustach muzycznych na świecie. Czego najczęściej słuchają Polacy?. Radio Zet Rozrywka.
<https://rozrywka.radiozet.pl/Muzyka/Powstal-raport-o-gustach-muzycznych-na-swiecie-Czego-najczes-ciej-sluchaja-Polacy> [dostęp: 17.01.2023].

- Choraży Adrianna.** 2017. „O hipopowej intertekstualności jako rozmowie. Rap i popkultura: follow-upy i hashtagi”. *Teksty Drugie* 5: 131–134. <https://doi.org/10.18318/td.2017.5.8>.
- Chytryk Bartosz.** 2024. Dataset for: Analysis of the structure of the cooperation network in the community of Polish rappers. [online resource], [dostęp: 16.02.2024] <https://doi.org/10.18150/7PMOOR>.
- Cieślak Jacek.** 2022. W Polsce króluje rap, a na świecie latino. Rzeczpospolita. www.rp.pl/muzyka-popularna/art19247391-w-polsce-kroluje-rap-a-na-swiecie-latino [dostęp: 17.01.2023].
- Crossley Nick.** 2018. Music sociology in relational perspective. W: *The Palgrave handbook of relational sociology*. F. Dépelteau (red.), 601–619. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/601-619.10.1007/978-3-319-66005-9>.
- Fliciński Piotr, Stanisław Wójtowicz.** 2007. *Hip-hop słownik*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hale Ann E.** 2009. “Moreno’s sociometry: Exploring interpersonal connection”. *Group* 33(4): 347–358.
- Hasło „rap”.** Encyklopedia PWN. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rap;3966074.html> [dostęp: 15.01.2023].
- Hasło „hip-hop”.** Encyklopedia PWN. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/hip-hop;3911799.html> [dostęp: 15.01.2023].
- IFPI (Międzynarodowa Federacja Przemysłu Fonograficznego).** 2021. Raport IFPI. Engaging with Music 2021. Dynamiczny i ekscytujący krajobraz muzyczny. [https://www.ifpi.org/resources/,raport do pobrania](https://www.ifpi.org/resources/,raport%20do%20pobrania): https://prowly-uploads.s3.eu-west-1.amazonaws.com/uploads/landing_page_image/image/362769/b6bbdf77900fbf93b19b459d01f806d6.pdf [dostęp: 16.02.2024].
- Jackson Matthew O.** 2008. *Social and economic networks*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvc4gh1>.
- Kozłowska Monika.** 2012. „Ideologia hip-hopowa na przykładzie tekstów hip-hopowych”. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja* 2: 119–133. <https://doi.org/10.14746/kse.2012.2.09>.
- Li Teng, Wander Jager.** 2023. “How availability heuristic, confirmation bias and fear may drive societal polarisation: An opinion dynamics simulation of the case of COVID-19 vaccination”. *Journal of Artificial Societies and Social Simulation* 26(4): 2. <https://doi.org/10.18564/jasss.5135>.
- Rap Genius Polska.** Lista beefów. <https://genius.com/Rap-genius-polska-lista-beefow-annotated> [dostęp: 18.06.2023].
- Majewski Piotr.** 2015. „Rap jako muzyka tożsamościowa – od czarnego getta do polskiego pop-nacjonalizmu”. *Sprawy Narodowościowe. Seria nowa* 47: 57–79. <https://doi.org/10.11649/sn.2015.053>.
- McAndrew Siobhan, Martin G. Everett.** 2014. “Music as collective invention: A social network analysis of composers”. *Cultural Sociology* 9(1): 56–80. <https://doi.org/10.1177/1749975514542486>.
- McAndrew Siobhan, Paul Widdop.** 2021. “«The man that got away»: Gender inequalities in the consumption and production of jazz”. *European Journal of Cultural Studies* 24(3): 690–716. <https://doi.org/10.1177/13675494211006091>.
- Meyer Ruth, Bruce Edmonds.** 2023. The importance of dynamic networks within a model of politics. W: *Advances in social simulation. Proceedings of the 17th social simulation conference, European social simulation association*. F. Squazzoni (red.), 313–325. Cham: Springer Nature Switzerland. https://doi.org/10.1007/978-3-031-34920-1_25.

- Miszczyński Miłosz.** 2014. Wstęp: Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej. W: *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*. M. Miszczyński (red.), 7–18. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323517696>.
- Moch Włodzimierz.** 2008. *Hip hop – kultura miasta. Leksyka subkultury hiphopowej w Polsce*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane WSG.
- Moreno Jacob L.** (red.). 1960. *The sociometry reader*. Glencoe, Illinois: The Free Press.
- Narodowe Centrum Kultury.** 2021. Muzyczne wybory młodzieży. Komunikat z badań Narodowego Centrum Kultury. [www.nck.pl/badania/aktualnosci/muzyczne-wybory-polskiej-młodzieży](http://www.nck.pl/badania/aktualnosci/muzyczne-wybory-polskiej-mlodziezy) [dostęp: 17.01.2023].
- Newman Mark E.** 2004. “Coauthorship networks and patterns of scientific collaboration”. *Proceedings of the national academy of sciences* 101(suppl_1): 5200–5205. <https://doi.org/10.1073/pnas.0307545100>.
- Nożewski Jacek.** 2021. „Wpływ mediów informacyjnych na zakres partycypacji politycznej użytkowników serwisu Twitter w Polsce. Struktura i działanie”. *Studia Medioznawcze* 22(1): 826–839. <https://doi.org/10.33077/uw.24511617.ms.2021.1.340>.
- Peechapat Wichaya, Nattapong Puttanapong.** 2024. “Collaboration and competition: A social network analysis of Thailand’s music industry”. *Economies* 12(2), 45: 1–27. <https://doi.org/10.3390/economies12020045>.
- Piskadlo Maja.** 2021. W Polsce słucha się dwa razy więcej rapu niż pięć lat temu. Tymczasem Spotify pyta: czym jest rap?. <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114526,27611719,polacy-sluchaja-dwa-razy-wiecej-rapu-niz-piec-lat-temu-tymczasem.html> [dostęp: 17.01.2023].
- Smith Reginald D.** 2006. “The network of collaboration among rappers and its community structure”. *Journal of Statistical Mechanics: Theory and Experiment* 02. <https://dx.doi.org/10.1088/1742-5468/2006/02/P02006>.
- Wasserman Stanley, Katherine Faust.** 1994. *Social network analysis: Methods and applications*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511815478>.
- Wellman Barry.** 1988. Structural analysis: From method and metaphor to theory and substance. W: *Social structures: A network approach*. B. Wellman, S.D. Berkowitz (red.), 19–61. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiedemann Felix.** 2019. “The local and the global in networks of Lebanese and Algerian rappers”. *Open Library of Humanities* 5(1), 26. <https://doi.org/10.16995/olh.419>.
- Wojtanowicz Patryk.** 2022. Tego słuchali Polacy w 2022. Znamy statystyki Spotify Wrapped. <https://shiningbeats.pl/spotify-wrapped-2022> [dostęp: 17.01.2023].
- Zou Wenting, Xiao Hu, Zilong Pan, Chenglu Li, Ying Cai, Min Liu.** 2021. “Exploring the relationship between social presence and learners’ prestige in MOOC discussion forums using automated content analysis and social network analysis”. *Computers in Human Behavior* 115. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2020.106582>.
- Żmuda Michał.** 2014. „Skrecz na winylu jako źródło poetyki hip-hopu”. *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka* 4(84): 103–109.

Bartosz Chytryk

Agata Komendant-Brodowska

WHO RHYMES WITH WHOM, AND WHY: A NETWORK ANALYSIS OF COLLABORATION IN THE POLISH RAP SCENE

Abstract

The aim of this article is to analyse the structure of the Polish rap scene, which will allow for an exploration of the mechanisms operating within this musical environment and career building behaviours. Previous sociological studies on rap music have focused on analysing the lyrics of performers. In this study, we analyse the structure of collaborative relationships between artists and factors associated with the number of collaborations. A network approach (SNA – Social Network Analysis) was used in the study. Based on a range of data from various sources, a social network database was constructed in which the nodes are popular Polish rappers, and the edges are their joint recordings from 2019–2022. Subsequently, the network's characteristics were analysed, including data on individual artists. The obtained results present the frequency of recordings created within a cooperation and the relationship of these relations to the artists' popularity, as well as other factors such as place of residence, age, or affiliation with a record label. Key subgroups of artists who cooperate more frequently in this environment were also identified. In the article, we also formulate hypotheses regarding the mechanisms of collaboration, which may be indicated by specific features of the network.

Keywords: social network analysis, rap, hip-hop, rappers, collaboration, social network, sociology of music