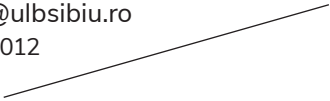


AUGUSTIN-LUCIAN BUTOI

Lucian Blaga University of Sibiu

augustinlucian.butoi@ulbsibiu.ro

DOI: 10.2478/clb-2025-0012



„ASIMILARE CONDIȚIONATĂ”: CRITICA LITERARĂ ȘI PROBLEMA MUZICII HIP-HOP

Abstract: This study analyzes the dynamics of critical reception and cultural legitimization of hip-hop music in postcommunist Romania, investigating the ways in which this “imported” phenomenon was integrated in the local intellectual discourse. Using the theoretical and methodological framework developed by Pierre Bourdieu in *The Rules of Art* (concepts such as field, habitus, symbolic capital, *illusio*, and *nomos*), the article proposes a critique of the strategies used to legitimize rap music by cultural actors such as G. P. Volceanov and Mihai Iovănel. The central thesis of the article defines the processes of legitimization as a form of “conditional assimilation.” Its main argument maintains that rap music managed to penetrate the Romanian literary field not through the recognition of the autonomy of its own field of cultural production, but through its subordination to the norms and values of poetry (particularly through its similarities with the so-called “Generation 2000” writers and their shared social engagement). The study demonstrates that, although the thesis “rap is poetry” provides the genre with the symbolic capital necessary to counter institutional marginalization, it operates through a form of reductionism that ignores the internal mechanisms, history, and power dynamics specific to hip-hop culture (underground vs. mainstream). In conclusion, the paper warns that the current critical discourse, despite its good intentions, risks turning hip-hop into a mere annex of the lyric genre, thereby preventing a deeper understanding of it as a distinct and complex cultural manifestation.

Keywords: hip-hop music, Pierre Bourdieu, conditional assimilation, literary field, 2000 poetry, the sociology of culture

Introducere

Prăbușirea regimului comunist în România a reprezentat, atât pentru industrie și economie, cât și pentru domeniul cultural, o schimbare la 180 de grade. Primii ani ai democrației surprind generația adultă, fosta clasă muncitorească din comunism, alienată și inadaptată la noile realități capitaliste¹, în timp ce tinerii cresc „în această nouă realitate, [mișcându-se] în ea ca peștele în apă”². Democratizarea pieței, noile stratificări sociale și deschiderea tineretului către nou au favorizat importarea culturilor și subculturilor cu care publicul, mai ales cel tânăr, putea să rezoneze. Așadar, în acest context de alienare și de dificultăți economice pentru o bună parte din societatea românească, subcultura hip-hop, reprezentată prin excelență de muzica rap, a reușit să fie asimilată eficient deoarece era „prima subcultură românească de import ce se deschide spre universul periferiei, al „ghetoului./ mahalalei, implicit spre valori mai puțin elitiste, apte să prindă categorii mai puțin educate”³.

Împreună cu manelele, acest gen muzical viza straturile cultural-economice marginale, aflate în contact direct cu realitățile crunte ale sărăciei, mizeriei și violenței atât fizice, cât și verbale. În ciuda acestui fapt, muzica rap s-a diferențiat de manele nu doar prin stil, ci prin abordarea și temele țintă ale lor. Manelele treceau doar printr-un proces de popularizare, avându-și originea în muzica lăutărească și, potrivit lui Adrian Șchiop, care discuta această nuanță în contextul muzicii trupei Verdikt, „manelele în acei ani nu erau parte din cultura hedonistă a tinerilor, ci mai degrabă serveau ca acompaniament evenimentelor de adulți, gen nunți sau botezuri, alături de așa-zisa muzică populară”⁴. În schimb, fenomenul hip-hop a oferit instrumentele necesare pentru a îndeplini dorința tinerilor de „a-și exprima, într-o manieră artistică, frustrările față de contextul socio-politic al celui de-al nouălea deceniu”⁵, și în același timp de a se „[diferenția] de cultura adulților”⁶.

Totuși, lucrarea de față nu își propune o inventariere a genurilor și subgenurilor muzicale care au apărut în acea perioadă și care s-au

1. David Kidekel, *România postsocialistă: munca, trupul și cultura clasei muncitoare* (Polirom, 2010), citat în Adrian Șchiop, „Rapul și maneaua: istoria unei coliziuni”, *IDEA artă + societate*, nr. 19 (2005), <https://www.google.com/search?q=https://www.idea.ro/revista/ro/article/XLxluysAADkAm4NL/rapul-si-maneaua-istoria-unei-coliziuni>.

2. Șchiop, „Rapul și maneaua”.

3. Șchiop, „Rapul și maneaua”.

4. Șchiop, „Rapul și maneaua”.

5. G.P. Volceanov, *Rapul este poezie: O incursiune în cultura hip-hop românească* (Editura Tracus Arte, 2022), ePub, cap. 8.

6. Șchiop, „Rapul și maneaua”.

dezvoltat până în prezent și nici să studieze sociologia din spatele acestui fenomen sau să facă o analiză pe corpusul muzical aferent. În schimb, articolul de față propune o analiză metacritică a discursului critic față de genul muzical rap, iar marginalizarea instituțională a acestuia—atât din partea autorităților, cât și a cercurilor academice—constituie contextul în care câteva voci critice au început să includă muzica hip-hop în discuțiile lor. În ceea ce privește critica literară, reprezentanții culturali erau oarecum împărțiți în tabere: pe de-o parte, un fenomen de renunțare „la fetișismul autonomiei esteticului”⁷, pe de alta, „upgrade-ul metodologic” încetinit de „criticii șaizeciști ... [rămași] ... în poziții de putere și după 1989 ... [și de] ... conservatorismul lor galopant”⁸.

În principiu, includerea muzicii hip-hop în discursul critic s-a datorat generației poeților douămiiști, întrucât aceasta a marcat „unul din primele momente în care în poezia românească s-a produs un dialog intermedial”⁹, punctul de convergență fiind reprezentat de „statutul social marginal, problematizat de versurile melodiilor din perioadă și de lirica generației 2000 deopotrivă”¹⁰. O analiză pe această temă este realizată de Mihai Iovănel, în cartea sa *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*, care prezintă legătura poeziei douămiiște cu fenomenele muzicale ale vremii și care este o resursă relevantă pentru demersul de față.

Aplicând conceptele teoretice din volumul lui Pierre Bourdieu, *Regulile artei*, această lucrare reprezintă o analiză a strategiilor prin care figuri ca G. P. Volceanov sau Iovănel, posedând un habitus avantajos, contribuie la procesul de consacrare și legitimare a muzicii rap în discursul critic al literaturii române. Acest proces are loc printr-o „asimilare condiționată”, deoarece muzica rap, pentru a fi integrată în câmpul literar, trebuie să se subordoneze „[legii fundamentale] ... câmpului, principiul de viziune și diviziune (nomos) care definește câmpul artistic (etc.)”¹¹. Din cauza acestui fapt, demersul nu se realizează prin prezentarea culturii hip-hop ca pe un câmp cu propriii săi poli autonomi (hip-hop necomercial/ underground) și heteronomi (hip-hop comercial/ mainstream)¹², ci printr-o reducere de la cultura

7. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Editura Polirom, 2021), 103.

8. Iovănel, *Istoria*, 103.

9. Ovio Olaru, „Douămiișmul poetic românesc. Condițiile unei schimbări de paradigmă”, *Transilvania*, nr. 6 (2017): 22.

10. Olaru, „Douămiișmul”, 22.

11. Pierre Bourdieu, *Regulile artei: Geneza și structura câmpului literar*, trad. Laura Albușescu și Bogdan Ghiu, prefață de Mircea Martin (Editura Art, 2012), 289.

12. Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 11.

pluriestetică a hip-hop-ului (graffiti, deejaying, breakdancing și rapping)¹³ la dimensiunea lirică a rap-ului comparată cu poezia, fapt care duce, totodată, la evidente „conflicte de definiție”¹⁴. Prin urmare, acest studiu subliniază faptul că o simplă asociere stilistic-comparativă cu poezia nu îi este suficientă muzicii rap pentru a acumula capital simbolic, ci că aceste asocieri au un rol mai semnificativ datorită actorilor și instituțiilor care mediază aceste discuții, deoarece ei sunt agenți specializați care „participă la producerea valorii operei prin producerea credinței în valoarea artei în general”¹⁵.

Stadiul actual al cercetării

Așa cum am menționat în introducere, muzica rap se bucură în cultura occidentală de o mai mare recunoaștere sociologică, culturală și artistică decât în spațiul autohton, discuțiile academice și articolele de specialitate abordând o gamă extinsă de cadre teoretice. Acest gen muzical, totuși, a făcut parte dintr-o cultură marginală și s-a confruntat cu opoziții în legitimarea simbolică, așa cum arată articolul „Rap Music: The Cultural Politics of Official Representation” de Julia Eklund Koza, care argumentează că discursul mediatic dominant a construit rap-ul ca pe un „celălalt” deviant, perpetuând relații de putere inegale bazate pe rasă și clasă¹⁶.

În ceea ce privește analizele ulterioare aplicând un cadru teoretic bourdieusian, acestea nu dezbat muzica rap neapărat în corelație cu poezia, sau nevoia muzicii hip-hop de a fi legitimată prin versuri, fiind mai concentrate asupra câmpului în sine decât pe un dialog interdisciplinar între cele două. De pildă, articolul „Hip Hop as Cultural Capital: Remixing Bourdieu's Theory to Affirm Cultural Wealth” de Milanika Turner propune o reconceptualizare a conceptelor lui Bourdieu realizată de Tara J. Yosso prin prisma CRT (i.e. critical race theory), dovedind valoarea socială a hip-hop-ului¹⁷. Turner concluzionează că o asemenea reconceptualizare este posibilă și necesară, demonstrând cum „muzica operează ca un capital cultural impunând

13. Johan Söderman, „The Formation of 'Hip-Hop Academicus': How American Scholars Talk about the Academisation of Hip-Hop”, *British Journal of Music Education* 30, nr. 3 (2013): 370, <https://doi.org/10.1017/S0265051713000089>.

14. Bourdieu, *Regulile artei*, 288.

15. Bourdieu, *Regulile artei*, 295.

16. Julia Eklund Koza, „Rap Music: The Cultural Politics of Official Representation”, *Counterpoints*, nr. 96 (1999): 66.

17. Milanika Turner, „Hip Hop as Cultural Capital: Remixing Bourdieu's Theory to Affirm Cultural Wealth”, *Language, Literature, and Interdisciplinary Studies* (2019): 85.

respect și securizându-și legitimarea”¹⁸, invalidând astfel nevoia comparării muzicii hip-hop cu poezia pentru a-i arăta valoarea¹⁹. Pe scurt, articolul propune ideea că muzica rap și cultura hip-hop se autolegitimează și au propriul capital, obținut prin impactul sociocultural pe care fenomenul îl are în societate.

O altă abordare a teoriilor bourdieusiene o are Timo Müller în articolul „What's the Position You Hold?” Bourdieu and Rap Music”, care aplică direct conceptele lui Bourdieu (în special „luarea de poziție” și „câmpul”) pentru a analiza versurile și istoria muzicii rap. Cercetătorul argumentează că teoria câmpurilor a lui Bourdieu este extrem de potrivită pentru a analiza muzica rap, deoarece întregul gen este structurat în jurul conceptului de „luare de poziție” (position-taking), prin care artiștii își negociază în mod explicit capitalul (cultural, social, economic) în relație cu ceilalți²⁰. Articolul său descrie muzica rap drept constituind un *hip-hop field*, un câmp de producție apărut în New York prin anii '80, instituționalizat prin structuri ca producătorii, casele de discuri, galeriile de artă și *street gangs*²¹. Autorul identifică elemente ale teoriei bourdieusiene și în muzica rap, cum ar fi luptele din interiorul sferei respective, importanța luărilor de poziție fiind una din principalele teme ale melodiilor din acest gen²².

Însă, când vine vorba de lucrări care abordează relația dintre muzica rap și poezie, conceptele lui Bourdieu sunt foarte rar atinse. De exemplu, una dintre cele mai de seamă cărți din domeniul hip-hop-ului care să legitimeze această manifestare artistică și culturală ca poezie este cartea lui Adam Bradley, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*—o carte care seamănă foarte mult cu activitatea lui Volceanov în spațiul românesc. Bradley susține că rap-ul este muzică *new-school*, dar scrisă în formă de poezie *old-school* datorită faptului că, așa cum spune autorul, „mai degrabă decât să semene cu forma contemporană dominantă a versului liber ... rapul prezintă o afinitate mai puternică cu unele dintre cele mai vechi forme ale poeziei, precum metrul cu accent puternic din *Beowulf* și strofele baladești ale trecutului bardic”²³.

18. Turner „Hip Hop”, 95, trad. mea.

19. Turner, „Hip Hop”, 96.

20. Timo Müller, „What's the Position You Hold?: Bourdieu and Rap Music”, în *Power Relations in Black Lives: Reading African American Literature and Culture with Bourdieu and Elias*, ed. Christa Buschendorf, 1st ed. (Transcript Verlag, 2018), 165–167.

21. Müller, „What's the Position”, 169.

22. Müller, „What's the Position”, 165.

23. Adam Bradley, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* (BasicCivitas Books, 2009), xv, trad. mea.

Totodată, el caracterizează muzica rap ca „un poem care așteaptă să fie interpretat”²⁴, o componentă a culturii hip-hop pe care o numește „una dintre cele mai vitale forțe culturale ale secolului trecut”²⁵.

Chiar dacă s-ar putea scrie un studiu exhaustiv despre cantitatea de lucrări care discută rolul genului hip-hop în cultura contemporană și în societate în general, cu aspectele sale bune și rele, România este destul de deficitară în această privință. O bună parte din discuțiile despre acest fenomen se învârt în jurul activității lui Volceanov, în timp ce, exact cum spune acesta din urmă, „receptarea culturii hip-hop în cercurile academice este, cu părere de rău, limitată spre inexistentă”²⁶. În ceea ce privește existența analizelor bourdieusiene în spațiul hip-hop-ului românesc, vorbim de aceleași rezultate descurajante, deși absența precedentelor conferă demersului de față un caracter inovativ și productiv. Așadar, în secțiunile ce urmează va fi elaborată o încadrare conceptuală a hip-hop-ului din punctul de vedere al logicii câmpurilor culturale, dar în același timp cu un accent pus pe procesul de legitimare a muzicii hip-hop nu doar prin particularități stilistice, ci și prin felul în care critica literară își dispută frontierele.

Cadrul teoretic și metodologic

Regulile artei: Geneza și structura câmpului literar, scrisă de sociologul francez Pierre Bourdieu, prezintă o analiză a „mecanismelor sociale și a strategiilor politice menite să exercite controlul asupra domeniului literelor și artelor”²⁷, explorând modul în care autonomia câmpului se constituie prin lupte interne constante. Astfel, obiectivul principal al lucrării este de „dezvrăjire a tuturor domeniilor existenței sociale, inclusiv al artei”²⁸—cu alte cuvinte, demistificarea procesului de producție artistică, arătând că valoarea și statutul unei opere nu sunt intrinseci, ci derivă din relațiile de putere, instituțiile și jocurile de poziționare care structurează un câmp.

La nivelul cel mai general operează instanța denumită câmpul puterii. Acesta funcționează ca o meta-structură, definită ca „spațiul unor raporturi de forță între agenți sau instituții care au în comun faptul că posedă capitalul necesar pentru a ocupa poziții dominante în diferitele câmpuri (economic sau cultural mai ales)”²⁹. În interiorul acestui spațiu

24. Bradley, *Book of Rhymes*, xi, trad.meă.

25. Bradley, *Book of Rhymes*, 13, trad.meă.

26. Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 15.

27. Mircea Martin, prefață la *Regulile artei: Geneza și structura câmpului literar*, de Pierre Bourdieu (Editura Art, 2012), 13.

28. Mircea Martin, prefață la *Regulile artei*, 6.

29. Bourdieu, *Regulile artei*, 279.

larg de lupte pentru dominație, producția artistică, asemeni celorlalte câmpuri de producție, își delimitează propriul teritoriu autonom. Câmpul literar funcționează ca un „spațiu de relații obiective”³⁰, un mecanism crucial care „permite evitarea alternativei dintre interpretarea internă și explicația externă”³¹—determinările externe nu acționează direct asupra autorului, ci sunt mediate de logica internă a câmpului, ce funcționează ca un „câmp de forțe care acționează asupra tuturor celor ce intră în el într-un mod discriminativ, în funcție de poziția ocupată”³².

În timp ce câmpul reprezintă regulile jocului, agentul este definit de habitus. Habitus-ul explică modul în care structurile sociale se internalizează în individ, devenind o a doua natură: „ceva dobândit, un bun ce poate funcționa în anumite cazuri ca un capital”³³. El oferă agentului „simțul practic” necesar pentru a naviga intuitiv în spațiul social, fără a recurge neapărat la calcule raționale. Realitatea culturală observabilă este rezultatul interacțiunii dintre habitus (dispoziții) și câmp (poziții). Bourdieu introduce o triadă conceptuală (dispoziții – poziții – luări de poziție) pentru a reduce „la maximum opoziția dintre lectura internă a unei opere și lectura ei externă”³⁴. Din poziții decurg luările de poziție, astfel că „diferitelor poziții ... le corespund luări de poziție omoloage, opere literare sau artistice, firește, dar și acte și discursuri politice, manifeste sau polemici etc”³⁵. Funcționarea întregului sistem depinde de un combustibil fundamental: *illusio*. Aceasta reprezintă credința colectivă în valoarea jocului, o „participare la interesele constitutive ale apartenenței la câmp”³⁶ implicând „acceptarea unui ansamblu de presupoziii și de postulate care ... sunt, prin definiție, ținute la adăpost de orice discuție”³⁷. Fără această „adeziune fundamentală la joc, *illusio*, recunoaștere a jocului și a utilității jocului”³⁸, câmpul și-ar pierde sensul.

Așadar, metodologia care va fi abordată în secțiunea următoare va fi reprezentată de o analiză calitativă a discursului critic referitor la muzica rap în asociere cu poezia. Deși discuțiile care încorporează cele două forme de manifestare artistică nu sunt structurate astfel încât să prezinte în mod voit un câmp distins pentru fiecare, utilizând conceptele bourdieusiene se vor identifica elemente care ar putea

30. Bourdieu, *Regulile artei*, 240.

31. Bourdieu, *Regulile artei*.

32. Bourdieu, *Regulile artei*, 300.

33. Bourdieu, *Regulile artei*, 238.

34. Martin, prefață la *Regulile artei*, 12.

35. Martin, prefață la *Regulile artei*.

36. Bourdieu, *Regulile artei*, 225.

37. Bourdieu, *Regulile artei*.

38. Bourdieu, *Regulile artei*, 232.

constitui asemenea domenii, agenții care activează în acestea și, mai ales, rolul acestora de a disputa frontiere prin acțiuni distinse de definire și redefinire³⁹, în special când vine vorba de muzica rap.

Studiu de caz

Ca punct de începere a discuției despre muzica rap în România și raportul dintre acest gen muzical și poezie din punct de vedere bourdieusian, trebuie să stabilim că muzica rap nu vine de nicăieri (nici nu ar fi posibil), ci este prezentă în ansamblul câmpului cultural. Plecând de la definiția câmpului menționată în cadrul metodologic, putem extrage din cartea lui Volceanov caracteristici integrate în discursul său critic ce pot fi studiate prin analogie cu Bourdieu. Acest lucru este posibil mai ales datorită principiului de omologie definit de relația care se stabilește între câmpurile de producție și de difuzare a diferitelor tipuri de bunuri culturale—precum pictura, teatrul, literatura și muzica⁴⁰. Conform accepțiunii potrivit căreia câmpul literar (ca oricare alt câmp cultural) mai este definit și ca fiind un „câmp de lupte pentru concurență care tind să mențină sau să transforme acest câmp de forțe... principiul generator și unificator... [fiind]... însăși lupta”⁴¹, atunci putem spune că momentul de emergență a unui astfel de spațiu al hip-hop-ului apare simultan cu conflictele din interiorul genului. În timp ce luptele din câmpul literar au ca miză „monopolul legitimității literare”⁴², câmpul de producție a muzicii hip-hop a apărut odată cu lupta pentru autoritate, mai întâi prin rap battle-uri, apoi prin scandaluri și neînțelegeri mediatizate dintre agenții câmpului⁴³.

În România, Volceanov surprinde acest fenomen în cartea sa, făcând referire la conceptul de „diss track”. Acesta îl definește ca „pasaj de melodie sau o melodie hip-hop integrală prin care un MC atacă și caută să denigreze, prin versuri, un alt MC, producător sau orice altă persoană cu care acesta are un conflict”, menționând că „primele diss-uri sunt contemporane cu însăși cultura hip-hop română”⁴⁴. Volceanov amintește că primul diss din hip-hop-ul românesc „se naște în urma conflictului dintre formațiile M&G și Cimitiru’ Bellu”⁴⁵, conflict prin care trupa M&G lansează piesa Hip-Hop adevărat (1994), cerându-le socoteală celor de la Cimitiru’ Bellu că le copiază stilul,

39. Bourdieu, *Regulile artei*, 100.

40. Bourdieu, *Regulile artei*, 270.

41. Bourdieu, *Regulile artei*, 300.

42. Bourdieu, *Regulile artei*, 289.

43. Müller, „What’s the Position You Hold?”, 171.

44. Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 3.

45. Volceanov, *Rapul este poezie*.

formația menționată anterior răspunzând acuzațiilor prin piesa „Ce vreți de la noi?” (1995). Mai mult de atât, câmpul de producție al hip-hop-ului respectă, asemenea câmpului literar, caracteristica de a avea un *nomos*, deoarece sfera hip-hop-ului prezintă de asemenea „principiul de viziune și diviziune”⁴⁶. Într-un câmp literar, definiția scriitorului de azi are o adevărată luptă de delimitări și redefiniri în spate, fiind „rezultatul unei lungi serii de excluderi sau de excomunicări menite să refuze dreptul la existență, ca scriitori demni de acest nume, a tot soiul [de] producători ce puteau subzista ca scriitori în numele unei definiții mai largi și mai laxe a profesiei”⁴⁷. Deși câmpul hip-hop-ului funcționează diferit față de cel literar, deoarece muzica rap nu se fe-rește să prioritizeze capitalul economic, respectul celor din breaslă fiind sinonim cu capitalul simbolic al lui Bourdieu⁴⁸, acest aspect nu neagă faptul că și ariile de producție a muzicii rap au în componența lor „scheme de percepție și de apreciere specifice ... care reproduc ... diviziunile fundamentale ale spațiului pozițiilor”⁴⁹.

Așadar, în ciuda faptului că acest câmp (în special subcâmpul mainstream) poate fi poziționat la polul heteronom datorită orientărilor de satisfacere a „nevoilor marelui public”⁵⁰, figuri din lumea muzicii hip-hop consideră că arta lor este o afacere—exemplu fiind 50 Cent care recunoaște pentru *Forbes* că activitatea de „rhyiming” (compunere de rime) este pentru el o decizie de afaceri⁵¹. Așa cum Bradley face distincția dintre subcâmpul mainstream și subcâmpul underground al muzicii rap din Statele Unite prin termenii de „high-concept” și „low-concept”⁵², și Volceanov dedică în capitolul 11 al cărții o scurtă analiză a acestei dihotomii care poate fi înțeleasă ca o constituire a unui pol autonom și a unui pol heteronom, dovedind că până și acest câmp, estetic și ideologic heteronom, se împarte în funcție de logica proprie în poli distinși. Acest aspect este validat și de rapperul Norzeatic care spune că „trebuie întotdeauna să se mențină doi poli: rap-ul underground și cel comercial, făcut pentru bani”⁵³. Astfel, Volceanov se referă la artiștii underground care produc independent muzică necomercială, în timp ce artistul mainstream produce muzică pentru „masele largi de ascultători, apelând la elemente din muzica

46. Bourdieu, *Regulile artei*, 289.

47. Bourdieu, *Regulile artei*, 289.

48. Müller, „What's the Position You Hold?”, 170.

49. Bourdieu, *Regulile artei*, 305.

50. Bourdieu, *Regulile artei*, 168.

51. Bradley, *Book of Rhymes*, 195.

52. Bradley, *Book of Rhymes*, 211–212.

53. Norzeatic, citat în Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 11.

pop, reggae, R&B, reggaeton sau dancehall”⁵⁴. Autorul continuă mai departe comparația dintre cei doi poli de producție rap, enunțând că

[p]rimul lucru care diferențiază hip-hop-ul underground de cel mainstream este, fără îndoială, libertatea de exprimare și de creație. Artistul underground scrie și cântă despre ce simte și ce își dorește, în timp ce artistul comercial este constrâns de către casa de producție, fiindu-i impuse anumite „rețete” prin care să își simplifice textele, scriind versuri care să rezoneze cu masele largi de ascultători⁵⁵.

Este evident că distincția lui Volceanov între mainstream și underground seamănă cu cea a lui Bourdieu, care distinge între polii câmpului de producție culturală. Astfel, artistul underground este omolog cu artistul autonom definit prin „recunoașterea obligatorie a valorilor de dezinteresare și pe denegarea «economiei» («comercialului») și a profitului «economic» (pe termen scurt)”, respectiv cel mainstream cu artistul heteronom concentrat pe „logica «economică» a industriilor literare și artistice”⁵⁶. Iar lista elementelor care pot fi citite analogic cu conceptele lui Bourdieu poate ajunge foarte complexă, deoarece Volceanov țintește aproape toate particularitățile prin care ar fi putut teoretiza câmpul producției muzicii hip-hop. Doar că nu aceasta este abordarea autorului. Teza lui Volceanov și stimulul din spatele cercetării sale sunt anunțate încă din titlu: „Rapul este poezie”. Deși prima parte a cărții oferă o istorie a parcursului socio-cultural al fenomenului hip-hop, atât din România în relație cu nivelul global—citită dintr-o perspectivă bourdieusiană—aceasta poate fi interpretată, în ciuda efortului de a dobândi capital simbolic prin definirea muzicii rap ca „formă neconvențională de poezie”⁵⁷, drept o formă de reducționism.

Această formă de reducționism se datorează faptului că muzica rap trebuie să joace după regulile câmpului poeziei, abandonându-și propriile reguli și impactul socio-cultural pentru a fi catalogată ca făcând parte din sfera poeziei. Prin urmare, artiștii de muzică rap abandonează propriul lor nomos, fără să mai lupte pentru definire și redefinire în propriul lor teritoriu, ci aderând la logica internă a câmpului literar. Aici se produce asimilarea condiționată a muzicii rap. Câmpul literar, fiind forma câmpului cultural în contextul producției de literatură, evident prezintă propriile lui lupte care au ca miză „monopolul legitimității literare ... monopolul puterii de a spune cu autoritate

54. Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 11.

55. Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 11.

56. Bourdieu, *Regulile artei*, 192.

57. Volceanov, *Rapul este poezie*, „Concluzii”.

cine este autorizat să-și spună scriitor (etc.) sau chiar de a spune cine este scriitor [pe scurt,] monopolul puterii de consacrare a producătorilor sau a produselor”⁵⁸. Credința în mizele acestui joc este dată de *illusio*, „fiecare câmp [producând] forma sa specifică ... în sensul de investiție în jocul care smulge agenții din indiferență și îi dispune și îi împinge să opereze distincțiile pertinente din punctul de vedere al logicii câmpului”⁵⁹. Astfel, pentru ca muzica rap să se înscrie în câmpul poetic, artiștii rap trebuie să împărtășească credința pe care poezii o au în mizele spațiului literar, anume credința comună față de valoarea regulilor jocului, posedând „un punct de vedere concordant sau coincident cu punctul de vedere fondator al câmpului”⁶⁰.

Pe de altă parte, Volceanov, alături de celelalte instanțe care vorbesc despre rap ca fiind poezie, adoptă o poziție care, din punctul de vedere al lui Turner, este una etică. Deși Volceanov, de pildă, poate avea un statut emic, deoarece este foarte familiar cu limba, mesajul și codul culturii hip-hop⁶¹, critica lui este una etică deoarece, printre alte motive, „sanitizează” cultura, acordând o atenție deosebită versurilor care se concentrează pe probleme de natură socio-politică⁶². Așadar, luarea de poziție a lui Volceanov devine o participare interesată la jocul câmpului literar, instaurându-se relația conjuncturală dintre habitusul lui și câmpul în sine⁶³, legitimarea muzicii rap fiind condiționată de capacitatea habitusului pe care Volceanov îl are de a funcționa ca un capital în câmpul literar al poeziei⁶⁴.

Totuși, contrar așteptărilor, legitimarea muzicii hip-hop prin prisma poeziei nu garantează o atenuare în lupta pentru definiție. Chiar dacă, în logica generală a câmpului de producție literară, poezia se situează la polul dominant simbolic⁶⁵, acest lucru nu ușurează acumularea de capital simbolic. Deoarece, dacă reducem muzica rap la lirismul său poetic, atunci o expunem acelorași conflicte de legitimare prin care trece poezia. Cel mai bun exemplu ar fi chiar poezia care a împrumutat elemente din muzica rap, anume poezia douămiistă⁶⁶. Iovănel surprinde, în lucrarea lui, momente în care acest tip de poezie luptă pentru poziție în câmp, însoțită de aversiunea criticilor vremii,

58. Bourdieu, *Regulile artei*, 289.

59. Bourdieu, *Regulile artei*, 294.

60. Bourdieu, *Regulile artei*, 289.

61. Turner, “Hip Hop as Cultural Capital”, 89.

62. Turner, “Hip Hop as Cultural Capital”, 87.

63. Bourdieu, *Regulile artei*, 294.

64. Bourdieu, *Regulile artei*, 238.

65. Bourdieu, *Regulile artei*, 160.

66. Iovănel, *Istoria*, 339.

exemplu fiind poezia lui Marius Ianuș, „critica [arătându-se] dezorientată, în primă instanță, de autoreferențialitatea lui Ianuș, care introduce în vers, în stilul hip-hop-ului, schijele cele mai triviale ale realității personale”⁶⁷. Sociologic, ceea ce se întâmplă este tendința criticilor de „a apăra ordinea instituită în câmp”⁶⁸. Reacția este naturală și justificată dat fiind faptul că, printre alte caracteristici care îi poziționează la polul heteronom, „douămiiștii vor programatic să recâștige publicul”⁶⁹, într-o critică încă dominată de „autonomia esteticului”⁷⁰.

Însă, situația nu este atât de sumbră în ceea ce privește acumularea capitalului simbolic pentru poezie și rap, domenii aproape identice acum ca grad de heteronomie prin prisma comună de aranjare estetică și preocupări sociale⁷¹. Atât emergența poeziei douămiiște, cât și analiza liricii rap sunt poziții luate în interiorul câmpului literar, câmp a cărui istorie este „istoria luptei pentru dobândirea monopolului asupra impunerii categoriilor legitime de percepție și de apreciere”⁷². Acest lucru sugerează relativitatea atât a criticilor care produc „credița în valoarea artei în general”⁷³, cât și a luărilor de poziție, deoarece acestea sunt definite în raport cu „spațiul posibilelor” care se impune „ca un fel de transcendent istoric”⁷⁴. Iovănel marchează schimbarea paradigmei prin emergența unei generații noi de critici care renunță „la fetișismul autonomiei esteticului”⁷⁵, fiind în opoziție ideologică față de critica de dreapta a autonomiei esteticului, care devine în același timp un „exponat muzeal”⁷⁶.

Această schimbare paradigmatică a criticii este, de fapt, factorul primordial care conferă capital simbolic muzicii rap. Valoarea asocierii acestora cu poezia este dată de receptarea polului heteronom de către agenții specializați ai câmpului (i.e. critica), rolul lor fiind de a poseda „dispozițiile pe care câmpul le reclamă în mod obiectiv și categoriile de percepție și de apreciere specifice, ireductibile la cele active în existența obișnuită”⁷⁷. Cu alte cuvinte, criticii nu doar aplică regulile jocului, fiind adepții nomos-ului, ci pot să le definească și să

67. Iovănel, *Istoria*, 579.

68. Bourdieu, *Regulile artei*, 291.

69. Iovănel, *Istoria*, 276.

70. Iovănel, *Istoria*, 97.

71. Iovănel, *Istoria*, 339.

72. Bourdieu, *Regulile artei*, 211.

73. Bourdieu, *Regulile artei*, 295.

74. Bourdieu, *Regulile artei*, 304.

75. Iovănel, *Istoria*, 103.

76. Iovănel, *Istoria*, 103.

77. Bourdieu, *Regulile artei*, 369.

le redefinescă prin judecățile și aprecierile lor⁷⁸. Receptarea muzicii rap de către critica literară este, totodată, rezultatul unei intenții de corelare „cu mișcarea globală a disciplinei—cu paradigma istoricistă consolidată în Occident prin victoria stângii culturale asupra New Criticism”⁷⁹. Acest proces, văzut dintr-o poziție bourdieusiană și, mai ales, amintindu-ne de procesul de istoricizare a autonomiei esteticului și aversiunea opozanților față de acest proces, se înscrie în principiul luptei de câmp între dominanții care vor să eternizeze stadiul prezent și nou-veniții care vor să impună discontinuitate, ruptură și diferență⁸⁰. Un simptom al acestei lupte în critica literară românească este sesizat de Iovănel prin observația că autonomia estetică nu se retrage complet din critica literară dintre anii 2000 și 2020, continuând să se manifeste prin judecăți de valoare în cronici, în timp ce în anii 2010 cei mai mulți critici ai generației douămiste abandonează treptat practica cronicii literare, încercând să separe activitatea academică de vizibilitatea obținută în spațiul publicistic⁸¹.

Acest conflict se manifestă și prin faptul că, deși este receptată, muzica hip-hop nu este primită de toți criticii cu entuziasm. Ștefan Baghiu menționează în articolul său, „Poezie și hip-hop”, că încercarea de a anexa poeziei „fenomenele subculturale recente” poate părea „destul de excentrică astăzi” pentru conservatorii culturali, care cred că poezia este un „act intelectual major”⁸². Totuși, incursiunea lui în calitate de critic și poet, deci agent specializat în câmpul literar, este benefică asimilării muzicii rap ca poezie datorită rolului pe care el și ceilalți agenți îl au în impunerea „valorii autorului [aici artistului rap] pe care îl apără prin simplul fapt că-l aduce la o existență cunoscută și recunoscută ... oferindu-i drept garanție întregul capital simbolic acumulat de el”⁸³. Legitimarea muzicii rap începe prin punerea la îndoială a limitelor poeziei însăși și prin mențiunea studiilor transatlantice care tratează muzica rap ca pe o formă de poezie⁸⁴. Prin urmare, strategia lui Baghiu de legitimare se leagă de premisele „noului formalism”, observat și de criticul Adam Kirsch, „care consideră rima, metrica și povestea elemente-cheie ale poeziei, de care se folosesc și MC-ii în procesul lor artistic”⁸⁵. Mai mult, pe lângă

78. Bourdieu, *Regulile artei*, 288.

79. Iovănel, *Istoria*, 103.

80. Bourdieu, *Regulile artei*, 211.

81. Iovănel, *Istoria*, 104.

82. Ștefan Baghiu, „Poezie și hip-hop”, *Cultura*, nr. 386 (2012), <https://revistacultura.ro/nou/poezie-si-hip-hop/>.

83. Bourdieu, *Regulile artei*, 226.

84. Baghiu, „Poezie și hip-hop”.

85. Adam Kirsch citat în Baghiu, „Poezie și hip-hop”.

caracteristicile stilistice care apropie muzica rap de poezie, acesta sesizează și „formele acute de biografism explicit”, un aspect heteronom în lirică, reușita muzicii rap fiind de a „fura acesteia [i.e. poeziei] capacitatea de a comunica eficient prin oralitate și adaugă fondul muzical ca pe o compensație și ca pe asigurare”⁸⁶.

Baghiu nu este singurul care folosește forma și stilul prin care muzica rap expune realitățile sociale, vorbind de o convergență dintre rapperi și poeți, cei din urmă „[împrumutând] mai mult din oralitatea și secvențialitatea specifică rap-ului (poezie slang, atitudini motivate politic, agresivitatea expresiei), cu atât mai mult rap-ul începe să se încline spre noi forme din ce în ce mai apropiate de poezia contemporană”⁸⁷. Același lucru îl observăm și la Iovănel când aduce vorba despre cum formațiile de hip-hop ca „B.U.G. Mafia, RACLA, Paraziții nu rămân fără ecou în zona literară—în primul rând pentru că toate aceste trupe au texte rimate-ritmate extrem de eficient atât mnemotehnic (versurile lor prind asemenea sloganurilor publicitare), cât și ca impact emoțional a cărui expresie ocolește forme retorice resimțite ca perimate și inactuale”⁸⁸. Cu alte cuvinte, ambele poziții constituie una singură, anume faptul că lirismul din spatele muzicii rap, pus în contextul literar actual, este factorul legitimator al acestui gen muzical în literatură.

Există numeroase exemple de poeți care tratează artiștii rap ca pe colegi de breaslă. Volceanov listează câțiva în capitolul 15 al cărții sale, „Reversul medaliei: Poeți despre rap”, alcătuiind un corpus de opinii care au ca scop întărirea argumentului propriu. Astfel, printre aceștia apar nume ca Emil Brumaru, care admiră B.U.G. Mafia pentru „angajarea lor civică”, considerând „că sunt foarte adaptați vremurilor pe care le trăim”⁸⁹, deci, cu alte cuvinte, pentru lirica lor heteronomă influențată de mediul social. Despre B.U.G. Mafia vorbește și Radu Vancu, considerându-i „în primul rând poeți, abia apoi muzicieni”⁹⁰ și făcându-i responsabili pentru faptul că apar cărți de poezie „în care se vorbește limbajul străzii fără ca asta să mai indigneze nici un om serios”, argumentând că „acest lucru e posibil în bună măsură și pentru că, în anii '90, au existat două grupări de tineri poeți ... pe de o parte, poeții basarabeni, începând cu Dumitru Crudu, pe de alta poeții hip-hop, începând cu B.U.G. Mafia”⁹¹.

86. Baghiu, „Poezie și hip-hop”.

87. Baghiu, „Poezie și hip-hop”.

88. Iovănel, *Istoria*, 339.

89. Emil Brumaru, citat în Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 15.

90. Radu Vancu, citat în Volceanov, *Rapul este poezie*.

91. Radu Vancu, citat în Volceanov, *Rapul este poezie*.

La polul opus, aceste receptări ale agenților din câmpul literar sunt primite aprobator de artiștii din sfera de producție a muzicii rap, aceștia manifestând, în general, o atitudine de recunoaștere a valorilor lirice ale rap-ului, artistul AFO chiar declarându-se „poet contemporan”, confirmând astfel teza lui Volceanov prin enumerarea elementelor specifice liricii muzicii rap⁹². Macanache consideră, de asemenea, creația sa drept un „fel de poezie”, recunoscând că folosește „tehnici luate din poezie”⁹³ în muzica pe care o compune. Aceștia își solidifică argumentele într-o manieră asemănătoare criticilor literari, adică făcând apel la tactici omoloage. AFO, de exemplu, se ancorează în stilul și forma muzicii rap, precizând că versurile sale conțin „jocuri de cuvinte, figuri de stil” și *punchline*-uri (comparații, atacuri, transpuneri presărate cu glume), amintind totodată de propriul antrenament: luând dicționarul, rimând cu toate cuvintele și citind poezii și „rapuindu-le”⁹⁴, în timp ce Norzeatic își detaliază tehnica din spatele versi-ficației rap-ului: „versul e sinonim cu rima, ritmul e alert (90 de bătăi pe minut +), măsura e 4 pe 4, iar piciorul metric—44”⁹⁵. Acestea sunt doar câteva exemple în care rapperii își caracterizează produsul artistic asociindu-l cu poezia. Numărul real de instanțe prin care aceștia se autonumesc poeți este unul foarte consistent, care merită un studiu separat. Este important de menționat că demersurile de importare a muzicii rap în câmpul literar sunt bilaterale, recunoașterea poetică a acestui gen fiind un acord comun.

Așadar, aceste incursiuni atestă că inițiativele pe care Volceanov le ia sunt favorabile muzicii rap deoarece câmpul este mult mai permisiv, el nefiind primul agent care își angajează propriul capital simbolic pentru „producerea valorii operei ... sau a credinței valorii operei”⁹⁶. În acest context, intervenția lui Volceanov în calitate de „descoperitor”⁹⁷ are un rol important în direcția abordată de discursul critic actual. Horia Gârbea observă acest lucru în recenzia lui, considerând cartea lui Volceanov un „demers foarte serios” și făcând aluzie la răsunetul numelui pe care-l poartă⁹⁸. Astfel, recenzorul admite că, pe

92. George Paul Volceanov, „G.P. Volceanov în dialog cu AFO”, *Dilema Veche* (Online), <https://www.dilema.ro/caleidoscopie/gp-volceanov-in-dialog-cu-afo>.

93. G.P. Volceanov, „MACANACHE: Sunt un fel de poet”, *Ficțiunea OPTm*, nr. 92 (2021), <https://fictiunea.ro/2021/92/art10/>.

94. Volceanov, „G.P. Volceanov în dialog cu AFO”.

95. Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 14.

96. Bourdieu, *Regulile artei*, 295.

97. Bourdieu, *Regulile artei*, 227.

98. Horia Gârbea, „Swinging through your town like Spiderman”, *România Literară*, nr. 44 (2022), <https://romanaliterara.com/2022/11/>

lângă aspectul academic al lucrării, numele autorului funcționează ca un „capital de consacrare”⁹⁹. De asemenea, Victor Cobuz, în recenzia sa, nu se ferește să menționeze că munca lui Volceanov este una de „pionierat”, fiind „un început necesar pentru discutarea hip-hopului românesc”¹⁰⁰. Așadar, pentru a înțelege contribuția reală a primei cărți—care trece în revistă metodele de legitimare din relația dintre rap și poezie—este important să evidențiem mijloacele prin care Volceanov face acest lucru.

Așa cum a mai fost menționat în articol, Volceanov își structurează lucrarea în două părți: prima e o contextualizare a fenomenului hip-hop, urmată de partea a doua care implică un set de tactici prin care convertește capitalul simbolic al poeziei în cel al muzicii rap, fiecare capitol și subcapitol urmărind câte o linie de legitimare. Dintre acestea, cele mai eficiente pentru câmpul literar actual nu sunt cele în care se folosește de poeți canonici, deoarece figura canonică este adesea dezistoricizată¹⁰¹, abordarea sociologică bourdieusiană opunându-se „celebrării sacralizante a clasicilor”¹⁰². Din acest motiv, primele două subcapitole din capitolul 9, „Se întâmplă și la case mai mari: Licențiosul în literatura română”, nu sunt prea favorabile în contextul actual al câmpului literar, fapt observat și de Cobuz, care consideră secțiunea respectivă neconvingătoare¹⁰³. Deși intenția globală a capitolului, care se cristalizează clar în ultimul subcapitol, este de a arăta „că poezia și rapul românesc împărtășesc mai multe trăsături, printre cele mai notabile numărându-se libertatea de exprimare și mesajul pentru schimbare”¹⁰⁴, impresia generală pe care o lasă textul este că legătura dintre poezie și muzica rap este dată de limbajul licențios, încercând să-l normalizeze prin utilizarea lui în poezie.

În rest, cartea prezintă foarte consistent heteronomia celor două forme de lirică. Capitolele în care acest aspect este analizat cel mai minuțios sunt 10 și 11. Prin urmare, capitolul 10, „O chestiune de sinonimie: Postmodernism și rap românesc”, înscrie muzica rap în postmodernism, nașterea culturii hip-hop fiindu-i contemporană¹⁰⁵. Acest capitol evidențiază caracterul heteronom al muzicii rap prin

swinging-through-your-town-like-spiderman/.

99. Bourdieu, *Regulile artei*, 201.

100. Victor Cobuz, „Hip-hopul și literatura”, *Observator Cultural*, nr. 842 (2016), <https://www.observatorcultural.ro/articol/hip-hopul-si-literatura/>.

101. Iovăne, *Istoria*, 384.

102. Martin, prefață la *Regulile Artei*, 6.

103. Cobuz, „Hip-hopul și literatura”.

104. Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 9.

105. Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 10.

intertextualitate și utilizarea de sample-uri din melodii mai vechi sau din alte genuri muzicale¹⁰⁶. Capitolul 11, în schimb, ilustrează cel mai intens heteronomia acestui gen muzical prin relația puternică pe care o are cu realitatea. Această relație se manifestă prin existența mai multor subgenuri și teme aflate în concordanță cu realitatea pe care vor să o prezinte. Un exemplu elocvent este gangsta rap-ul, numit inițial „reality rap”, care, de când a fost integrat în spațiul românesc după Revoluție, s-a concentrat pe a vorbi „despre probleme delicate cum ar fi sărăcia și corupția din cartierele de la periferia Bucureștiului, corupția din Poliție, consumul de droguri, prostituția sau violența domestică, și, asemeni celui din SUA, îmbină teme sociale și politice, folosind un limbaj agresiv, adesea obscen”¹⁰⁷. Menționarea tematicilor și motivelor artistice din spatele acestor subgenuri îi este utilă lui Volceanov în consacrarea muzicii rap, deoarece constituie o dovadă clară că aceasta are elemente în comun cu poezia contemporană, în special cu cea douămiistă. Prin urmare, asimilarea condiționată la care contribuie Volceanov nu este dată doar de o simplă omologie formală sau socială, ci mai degrabă de „angajamentul în realul imediat”¹⁰⁸ pe care ambele forme lirice îl prezintă.

Concluzii

În raport cu cele menționate de-a lungul acestui studiu despre asimilarea condiționată a muzicii rap de către discursul critic, aş propune două perspective concomitente care să servească drept concluzie. Deși muzica și artiștii rap dobândesc capital simbolic de la agenții specializați ai câmpului literar, în urma discuțiilor existente în critica literară, acest lucru nu favorizează prea mult recunoașterea socială și culturală a acestui gen muzical și a câmpului din care face parte. Această situație este cauzată de simplul fapt că, deși rap-ul este asemănat în repetate rânduri cu poezia, prezentând propriile reguli stilistice și a cărei emergență în România este contemporană, având același nucleu de inspirație cu poezia douămiistă, discursul critic rămâne totuși neproductiv pentru artiștii și arta de gen. Scopul acestei afirmații nu este de a invalida complet valoarea discursului critic cu referire la muzica rap. Ar fi o eroare, mai ales considerând contribuția serioasă pe care activitatea lui Volceanov o are în consacrarea muzicii rap, Cobuz menționând pe bună dreptate că aceasta „pune bazele acestui canon și ale direcției de cercetare aferente, al cărui

106. Kirill Molokov și Ekaterina Zueva, citați în Volceanov, *Rapul este poezie*.

107. Volceanov, *Rapul este poezie*, cap. 11.

108. Olaru, „Douămiismul poetic românesc”, 20.

reprezentant de seamă va continua să fie autorul”¹⁰⁹.

Totuși, tocmai aici rezidă problema. Discursul critic al lui Volceanov poate să reușească să pună bazele unei direcții de cercetare a muzicii rap în câmpul literar. Dar cu câmpul de producție al hip-hop-ului cum rămâne? Deși îi monografiază toate elementele, reușind să treacă în revistă dovezi care pot atesta existența acestui câmp, ba chiar mărturisind „că muzica rap este un element esențial al culturii hip-hop și nu poate fi tratată decât în relație cu aceasta”¹¹⁰, el continuă în același paragraf să pună accent pe demonstrația lui „că rapul este o specie a genului liric”¹¹¹. Însă, argumentele care trebuiau să întărească acest postulat pot fi neconvingătoare sau fără prea mare efect în arealul hip-hop, deoarece „subordona[rea] rapul[ui] literaturii nu ajută decât pentru a-l legitima în ochii câmpului cultural”¹¹². Pe de altă parte, nici restul discursului criticilor sau al poeților, nici măcar al rapperilor, nu ajută prea mult în scoaterea la iveală a valorii adevărate a câmpului hip-hop. Așa cum s-a văzut de-a lungul studiului, majoritatea discuțiilor despre hip-hop, spre deosebire de cele ale lui Volceanov, nu aveau ca miză consacrarea fenomenului per ansamblu, ci erau mențiuni ale elementelor cultural-formale pe care cele două specii le au în comun. Din punct de vedere bourdieusian, acest fapt poate fi interpretat drept „reducționism”, deoarece ar defini perfect procesul de „proiecție aplatizantă a unui spațiu în altul, care ne face să gândim diferitele câmpuri și produsele lor după niște categorii străine”¹¹³.

Prin urmare, discuțiile care există în România la nivelul actual despre muzica rap, paradoxal, îngrădesc orice dezvoltare a unor dezbateri despre câmpul hip-hop. Totuși, nu trebuie să condamnăm critica literară pentru asta. La urma urmei, luarea lor de poziție trebuie să fie relevantă habitusului pe care îl dețin și câmpului în care operează. Chiar și cartea *Rapul* este poezie, care pune problema genului într-un mod accesibil, dar în același timp academic, este rezultatul habitusului lui Volceanov, această lucrare fiind la origine o disertație dezvoltată în volum¹¹⁴.

Așadar, motivul pentru care muzica rap, și prin urmare cultura hip-hop, nu va reuși să fie consacrată precum cea din lumea anglofonă, este absența unor agenți de consacrare oficială din propriul câmp. În ciuda omologiei dintre câmpul poeziei și cel al muzicii rap, și chiar în

109. Cobuz, „Hip-hopul și literatura”.

110. Volceanov, *Rapul este poezie*, „Introducere”.

111. Volceanov, *Rapul este poezie*, „Introducere”..

112. Cobuz, „Hip-hopul și literatura”.

113. Bourdieu, *Regulile artei*, 262.

114. Volceanov, *Rapul este poezie*, „Argument”.

ciuda deschiderii critice către acest gen muzical, discuțiile, indiferent cât de bine articulate, dacă vor proveni din câmpul cultural al literaturii, nu vor face decât să reducă întregul gen rap la literatură, în timp ce luptele de poziție și parcursul istoric al propriului său domeniu vor trece neobservate. Încercarea câmpului literar de a-și lărgi granițele și de a include muzica rap, cum a spus Volceanov „în genul liric”, ar fi echivalentă cu situația imposibilă de a reduce filmul la literatură, doar pentru că scenariul poate fi citit ca literatură. În consecință, pentru a se maturiza, cultura autohtonă nu are nevoie să afirme că rapul este poezie, ci să recunoască faptul că acesta poate fi integrat ca atare, nu prin pașaportul asemănării cu poezia, ci prin însăși istoria și influența sa în configurarea culturii române.

References

- Baghiu, Ștefan. “Poezie și hip-hop” [Poetry and Hip-Hop]. *Cultura*, no. 386 (2012). Accessed November 20, 2025. <https://revistacultura.ro/nou/poezie-si-hip-hop/>.
- Bourdieu, Pierre. *Regulile artei: Geneza și structura câmpului literar* [The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field]. Translated by Laura Albulescu and Bogdan Ghiu. Preface by Mircea Martin. București: Editura Art, 2012.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. BasicCivitas Books, 2009.
- Cobuz, Victor. “Hip-hopul și literatura” [Hip-Hop and Literature]. *Observator Cultural*, no. 842 (2016). Accessed November 20, 2025. <https://www.observatorcultural.ro/articol/hip-hopul-si-literatura/>.
- Gârbea, Horia. “Swinging through your town like Spiderman.” *România Literară*, no. 44 (2022). Accessed November 20, 2025. <https://romanaliterara.com/2022/11/swinging-through-your-town-like-spiderman/>.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020* [History of Contemporary Romanian Literature: 1990–2020]. Editura Polirom, 2021.
- Koza, Julia Eklund. “Rap Music: The Cultural Politics of Official Representation.” *Counterpoints*, no. 96 (1999): 65–95.
- Müller, Timo. „What’s the Position You Hold?': Bourdieu and Rap Music”. In *Power Relations in Black Lives: Reading African American Literature and Culture with Bourdieu and Elias*, edited by Christa Buschendorf. Transcript Verlag, 2018.
- Olaru, Ovio. “Douămiismul poetic românesc. Condițiile unei schimbări de paradigmă” [Romanian Poetry of the 2000s: The Setting for a Change in Paradigm]. *Transilvania*, no. 6 (2017): 15–22.
- Schiop, Adrian. “Rapul și manea: istoria unei coliziuni” [Rap and Manele: The History of a Collision]. *IDEA artă + societate*, no. 19 (2005). Accessed November 20, 2025. <https://www.idea.ro/revista/ro/article/XLxluysAADkAm4NL/rapul-si-manea-istoria-unei-coliziuni>.
- Söderman, Johan. “The Formation of ‘Hip-Hop Academicus’—How American Scholars Talk about the Academisation of Hip-Hop.” *British Journal of Music Education*

- 30, no. 3 (2013): 369–381. <https://doi.org/10.1017/S0265051713000089>.
- Turner, Milanika. "Hip Hop as Cultural Capital: Remixing Bourdieu's Theory to Affirm Cultural Wealth." *Language, Literature, and Interdisciplinary Studies* 2, no. 3 (2019): 85–100.
- Volceanov, G.P. "MACANACHE: Sunt un fel de poet" [MACANACHE: I'm Kind of a Poet]. *Ficțiunea OPTm*, nr. 92 (2021). Accessed November 20, 2025. <https://fictiunea.ro/2021/92/art10/>.
- Volceanov, G.P. *Rapul este poezie: O incursiune în cultura hip-hop românească* [Rap Is Poetry: An Exploration of Romanian Hip-Hop Culture]. Editura Tracus Arte, 2022. ePub.
- Volceanov, George Paul. "G.P. Volceanov în dialog cu AFO" [G. P. Vocleanov in Conversation with AFO]. *Dilema Veche*. Accessed November 20, 2025. <https://www.dilema.ro/caleidoscopie/gp-volceanov-in-dialog-cu-afo>.