

Łucja Piekarska-Duraj

Z BRONKSU DO NOWEJ HUTY – POCZĄTKI HIP-HOPU W POLSCE

*hip-hop to wypas
i nic się nie zmieni*

Wprowadzenie

Niniejszy tekst powstawał w czasie, kiedy hip-hop zaczynał się w Polsce rozwijać w formie rozpoznawanej przez rynek muzyczny. Dawało to wyjątkową możliwość obserwacji kultury, która sama mając duży potencjał symboliczny, przystosowuje się do lokalnych warunków, przyjmując tym samym silny rys lokalny. Hip-hop pojawił się w głównym nurcie kultury w Polsce, która przechodziła ostatnie wyczuwalne efekty szoku po transformacji ustrojowej, w obliczu wzmacniającego się kapitalizmu, w chwili, kiedy pojęcia takie, jak „pluralizm” czy „demokracja”, nikogo już nie dziwiły. Hip-hop był realizacją chętnie afirmowanej wielokulturowości (co nie przeszkadzało mu być seksistowskim czy rasistowskim), a także niósł z sobą pewne przekonania dotyczące funkcjonowania społeczeństwa. Generalnie dostarczał narzędzi przydatnych do poruszania się po świecie zalanym informacjami, co bardzo docenili zwłaszcza młodzi ludzie poszukujący swojego sposobu na życie. Dużą rolę odgrywała wtedy, tak symptomatyczna dla świeżo praktykowanej mody, batalia o autentyczność i związany z nią proces formułowania, a następnie reinterpretacji mitu założycielskiego. Obok dużego potencjału symbolicznego hip-hop jasno precyzował centralne dla swojego etosu wartości. Pojawił się istotny wątek komercjalizacji: ważną część przekazu rapów zaczęły stanowić deklaracje bogacących się raperów, którzy przekonywali o etycznym trybie nabywania swoich majątków.

Hip-hop nigdy nie był i być nie może jednorodny. Jest kulturą o różnorodnych formach ekspresji, a także dużym zróżnicowaniu formalnym i treściowym. Z tego też powodu poniższe rozważania nie mają charakteru dogłębnej analizy ruchu kulturowego, lecz raczej mają być szkicem dotyczącym tworzenia i zakorzeniania kultury. Krótko mówiąc, głównym przedmiotem moich zainteresowań była asymilacja globalnych wzorców kultury na gruncie polskim, a terenem obserwacji – krakowskie środowiska licealistów i studentów pierwszych lat studiów (głównie wieczorowych) deklarujące związek z hip-hopem. Badania, które stały się potem podstawą poniższych analiz, zostały przeprowadzone w latach 2002–2003.

Niniejsza praca ma za zadanie ukazanie kilku aspektów procesów inkulturacyjnych i adaptacyjnych związanych z hip-hopem w Polsce. W tym celu naszkicuję i skomentuję mit założycielski w jego kontekście amerykańskim, a potem postaram się przedstawić jego polską interpretację. Ze względu na objętość niniejszej pracy skoncentruję się na tych nośnikach etosu hip-hopu, które mają charakter tekstowy: rapie i graffiti.

Hip-hop – kultura przedmieść

Hip-hop jest ponowoczesną kulturą przedmieść, powstała w Nowym Jorku w latach 70., później rozwinięta w Europie w latach 90. XX wieku. Głównymi filarami hip-hopu są: rap wraz z mceeingiem¹, graffiti i breakdance. Czasem w tym szeregu umieszcza się również „styl bycia i specyficzną modę”.

Hip-hop jest kulturą przyjmującą cechy lokalne, przy tym poprzez swój zasięg i mityczne korzenie jest jak najbardziej globalny. Mityczny „złoty wiek” i „ojcowie założyciele” są w zasadzie dla wszystkich hiphopowców wspólne. Ze względu na współistnienie lokalności i globalności ciekawe wydaje mi się szukanie pewnych powtarzalnych wzorów kulturowych, wedle których hip-hop może być reprodukowany i rozwijany.

¹ Mceeing – od ang. MC-Master of Ceremony, także mc – microphone, to posługiwanie się mikrofonem. Mikrofon pełni w hip-hopie różnorakie funkcje, między innymi zastępuje brzoń. Wykrzykiwane i recytowane do mikrofonu utwory tworzone są przez MC.

Hiphopowcy przyznają się do wspólnych, amerykańskich korzeni. Jednak doświadczenia dostępne dla Amerykanów niekoniecznie są podzielane czy wręcz rozumiane przez identyfikujących się z nimi europejskich hiphopowców. Wynika to w dużej mierze z różnic kulturowych, społecznych, ekonomicznych szczególnie zaś z mitów historii, tworzonych na obydwu kontynentach. Początki hip-hopu są tak naprawdę afrykańskie, blisko powiązane z ruchami afrocentrycznymi i buntem przeciwko władzy białych ludzi legitymizowanej przez kapitalistyczne rządy. Na przykład ostentacyjna demonstracja bogactwa w ubiorze czarnych raperów, złote zęby i ciężka biżuteria miały być dowodem odniesionego sukcesu finansowego, czyli zwycięstwa ze światem rządzonym przez WASPy i pomimo pochodzenia z getta, ale przede wszystkim formą adaptacji plemiennych sposobów dekoracji ciała. Murzyński język angielski, łamiący wszelkie zasady ortograficzne i większość gramatycznych, miał pokazać dumę związaną z ignorowaniem kultury oficjalnej, wręcz niekompetencji kulturowej, która z tą chwilą stawała się nową, alternatywną kompetencją, dowodem odrębności i narzędziem walki z nietolerancją i rasizmem. Przemoc symboliczna wyrażana poprzez narzucany kanon poprawności języka angielskiego zostawała odparta przez alternatywny kanon, oparty na obocznościach i błędach gramatycznych. Charakterystyczne dla hip-hopu spodnie z krokiem w kolanach czy za duże buty bez sznurówek to pozostałość po więziennym umundurowaniu, które miało być zgodnie z założeniami nadzoru: bezpieczne i w jednym rozmiarze.

Amerykańska walka o prawa Afroamerykanów nie miała bezpośredniego odpowiednika w Europie, ale hip-hop, który był jej wyrazem, zdobył popularność we Francji, gdzie mieszka wielu emigrantów z byłych kolonii; zaadaptowano zwłaszcza zasadę słuszności walki o godność, ale także przyjęto wiele treści lokalnych. Hip-hop miał dobre warunki do rozwoju we Francji zwłaszcza dlatego, że od samego – amerykańskiego – początku związany był z przedmieściami, z biedotą i emigracją. W sferze językowej sytuacja francuskich raperów także była porównywalna do amerykańskiej – tutaj także mieli oni do czynienia z oficjalnym francuskim i jego odmianami, zwłaszcza przywiezionymi z dawnych francuskich kolonii. Co ciekawe, pojawiły się we Francji próby rapowania po arabsku, co w jeszcze dobitniejszy sposób pozwalało scalić marginalizowa-

ną grupę wyznawców islamu mieszkających na francuskich przedmieściach.

W Polsce, tak jak w większości krajów europejskich, problem dyskryminacji rasowej nie przybrał nigdy tak radykalnych barw jak w Stanach. Ideologia hiphopowa przyjęła się w formie cząstkowej, tworząc własny mit i pewną siatkę znaczeniową, oderwaną jednak od bezpośrednich doświadczeń wynikających z życia codziennego. Deklarowany antyrasizm różni się zasadniczo od przeżywanego kryzysu i frustracji wynikających z nierówności szans, czy konieczności walki o przeżycie w trudnych warunkach getta. Europejscy, w tym i polscy twórcy hip-hopu znaleźli więc inne tematy i inspiracje. Z drugiej strony ważność afirmacji wspólnoty z rówieśnikami z USA, zmusiła polską scenę hiphopową do szukania punktów styczności gdzie indziej. A więc odwołuje się przede wszystkim do wspólnych doświadczeń związanych z konsumpcją narkotyków, podobnych fascynacji muzycznych, ale i „wspólnej mentalności” oraz, typowego dla działań subkulturowych, przekonania o własnej inności połączonego z niezrozumieniem przez otaczający, źle funkcjonujący świat.

Bardzo istotną dla funkcjonowania, a szczególnie reprodukcji, częścią dziedzictwa hip-hopu jest utrzymywanie tożsamości pewnych zasad strukturalnych, takich jak pielęgnacja kanonu (*oldschool*), dbałość o wolną formę wyrazu i wysoki poziom warsztatu przy improwizacji (*freestyle*) czy anarchizm. Polski hip-hop przyjął je, ale uzupełnił własnymi estetykami. Przede wszystkim wiąże się to z różnicą zasobów materialnych, ze stopniem dostępności pewnych przedmiotów uważanych za atrybuty (smycz na klucze, buty odpowiedniej marki), czy narzędzi (puszki z farbą w sprayu), ale także potrzebą organiczności i maksymalnego autentyzmu całej twórczości hiphopowej, a szczególnie rapu – głównego nośnika etosu. O ile noszenie bluz dresowych i obszernych spodni wynikało początkowo z biedy i wygody tancerzy breakdance, o tyle z czasem stało się wyznacznikiem przynależności do grupy, a ceny obydwu znacznie wzrosły. Polscy nastolatki, nie mogąc pozwolić sobie na markowe ubrania, zaadaptowali na swoje potrzeby „oldschoolowy” styl NRD, stylonowych dresów, które można kupić w sklepach z odzieżą na wagę.

Mit założycielski. Główne wątki i środki przekazu mitycznego

Hip-hop jest w bardzo mocny sposób zakorzeniony symbolicznie. Ważnym elementem tradycji i dziedzictwa hip-hopu jest jego mit założycielski, przekazywany głównie, jak w społecznościach niepiśmiennych, za pomocą pieśni. Bardzo często przyjmują one formę pieśni o czynach, a ich autor i zarazem wykonawca, wciela się w rolę nowoczesnego trubadura. Linearna struktura narracyjna i możliwie największe uautentycznienie historii (chętnie poprzez odwoływanie się do formy naocznego świadectwa), mają uwierzytelnić sprawozdanie. Jednak nie ma to być obiektywny, transparentny przekaz. Raperzy zdają sobie sprawę z potrzeby krytyki społecznej i uważają się za twórców zaangażowanych. Nazywani „CNN dla czarnych” (Rhodes 2000) hip-hop, a szczególnie rap, odnosi się zawsze do bezpośredniego przeżycia świata i stawia na indywidualną ocenę zdarzeń.

Z drugiej strony badacze zgodnie określają hip-hop jako wytwór ponowoczesności. Jako taki ominęły go jednak problemy kluczowe dla ponowoczesności, na przykład brak niepodważalnych autorytetów i związany z tym kryzys uprawomocnienia czy tendencja do samokwestionowania właściwa dla wielu środowisk oraz całych dyskursów (np. naukowego). Hip-hop wyklucza jednak możliwość samokwestionowania, co zbliża go – jak postaram się wskazać później – do modernizmu.

Przy opowieściach o wydarzeniach z mitycznego wieku założycielskiego samokwestionowanie jest niemożliwe i bezzasadne. Niemożliwe jest również odwoływanie się do dokumentów historycznych czy innych uprawomocnionych naukowo świadectw. Jednak o ile mit w formie metanarracji jest w hip-hopie konieczny, o tyle, podobnie jak w społecznościach niepiśmiennych, nie ma potrzeby dodatkowej legitymizacji. Wydaje się, że kultura hiphopowa uniknęła obecnego w ponowoczesnym świecie kryzysu uprawomocnienia opisywanego przez Michela Foucault (1998). Stało się tak z dwu powodów.

Przede wszystkim społeczność hiphopowa, pomimo terytorialnej ekspansji, zachowała uczestnictwo w grupach face-to-face. Oznacza to maksymalne ukonkretnienie informacji poprzez powiązanie ich z doświadczaną codziennością – tym samym owe infor-

macje z pierwszej ręki nie podlegają zakwestionowaniu. Lokalność, w przeciwieństwie do nieogarniętego „świata”, jest możliwa do uchwycenia, co więcej – nieustannie poddawana jest indywidualnym i grupowym strukturyzacji, poprzez nakładanie nań siatek znaczeń. Zasada ta, wzmacniana jeszcze przez ciągle odwoływanie się do lokalności, jest powszechna, a hip-hop unika w ten sposób debat, mówiąc językiem nieco obcym dla tej kultury, o relatywnym epistemologicznym. Relacje bezpośrednie w małych grupach, a także kontakty nawiązywane poprzez globalną sieć internetu, są dosłowną realizacją optymistycznej wersji rozwoju środków komunikacji masowej, zaprezentowaną przez McLuhana (2001), który opisuje świat jako globalną wioskę. I chociaż rzeczywistość nie potwierdziła wielu jego prognoz, to akurat specyficzne warunki, w jakich dzisiaj nawiązywana jest internetowa komunikacja (szczególnie dzienniki sieciowe – weblogi i czaty), w tym przede wszystkim duża anonimowość i dostępność interlokutorów, pozwalają traktować internet jako wiarygodne źródło informacji o ich życiu. Charakter tych komunikatów jest zbliżony w o wiele większym stopniu do rozmów w małych grupach niż do przekazu pisanego, chociaż właśnie pisane słowo jest istotnym elementem komunikatu. Zasada uczestnictwa w i przeżywania lokalności niesie z sobą założenie, że trubadurzy w ten właśnie sposób zdobywają swoje informacje i jest to podstawą uprawomocnienia opowieści mitycznych. Posądzania o nieautentyczność są werbalizowane i przedstawiane na raperskim forum jako prawdziwe oskarżenia. Rap wytworzył nawet specjalny podgatunek, który specjalizuje się w oskarżaniu o nieautentyczność².

Drugim powodem, dla którego, jak sądzę, hip-hop uniknął kryzysu uprawomocnienia samego siebie, jest wzmocnienie mitu założycielskiego poprzez topos męczeństwa³. Założycielski mit hip-hopu zbudowany jest na mocnej opozycji białe – czarne, a konkretnie biali – czarni. Otóż amerykańska odyseja Afrykańczyków jest przedstawiana jako nieuchronna konsekwencja wieków niewolnictwa i kolonialnych błędów, za które odpowiedzialna jest cała cywilizacja zachodnia. Zewnętrzność i obcość wobec tej kultury i jej wartości będzie jednym z ważniejszych wątków podejmowanych

² Polskim przykładem są ataki na grupę Wzgórze Yapa-3.

³ Na przykładzie mitu założycielskiego miasta wyjaśnia ten przypadek B. Toporow.

w twórczości związanej z hip-hopem, szczególnie w początkowym okresie, w kręgach związanych z grupą Last Poets. Różnice pomiędzy dominującą kulturą białej średniej klasy a biednymi emigrantami są widoczne na pierwszy rzut oka. Sama różnica w kolorze skóry w mocny sposób je podkreśla. Stany Zjednoczone czasów Martina Luthera Kinga i początków hip-hopu nie były w żadnej mierze erą równości rasowej. Stereotyp „złego czarnucha” (*nigger*) upowszechniała dodatkowo rozwijająca się telewizja, która od początku była docenianym narzędziem propagandy, a więc sprawowania władzy (Potter 1995). Mieszkający w slumsach Murzyni nie mieli pracy i rzeczywiście często odwoływali się do gangsterskich metod zarabiania na życie. W ten sposób powstawały legendarne getta, obszary położone poza wpływami oficjalnej władzy dysponującej policją. Jednak właśnie liczne policyjne naloty, z przyczyn bezpieczeństwa wymagające uczestnictwa wielu funkcjonariuszy, utrwaliły się jako krwawe najazdy ciemnozycieli, przeciwko którym należało podejmować walkę, mimo że była ona skazana na niepowodzenia i duże straty w ludziach. Ofiary starć z policją były oczywiście po obu stronach barykady i obie też strony wykorzystały je jako okazję do wzmocnienia ducha walki i solidarności grupowej.

Nikt nie ma pewnych informacji o liczbie ofiar gett z lat 60. i 70., istnieje jednak przekonanie, że są gdzieś statystyki, a liczby mówią same za siebie. Ten, typowy dla propagandy, zabieg charakterystyczny dla retoryki nacjonalistycznej czy etnocentrycznej jest do dziś chętnie używany przez raperów i publicystów związanych z hip-hopem. Z drugiej jednak strony to nie tylko fetyszyzacja domniemyanych statystyk świadczy o mocnym wątku męczeńskim. Rastafariańska proweniencja wielu ojców założycieli hip-hopu wyjaśnia powszechność specyficznego myślenia o umarłych.

Rastafarianie wierzą, że Murzyni są reinkarnowanym narodem Izraela, który został ukarany za swoje grzechy karą służenia niższej sobie – białej rasie. Tak jak Izrael pielgrzymował do góry Syjon, tak Nowy Izrael powróci do Afryki, która jest rajem na ziemi. Wtedy rozpocznie się okres rządów właściwej rasy rządzącej. Ze względu na szczególną rolę, jaką w rastafarianizmie odgrywa cesarz Etiopii Hajle Selassje, który jest wcielonym Mesjaszem, ruch ten szczycił się przywódcą o mocnej, niebiańskiej legitymizacji. Przekonania o reinkarnacji i o wpływie wcześniejszych wcieleń na aktualne losy ludzi są więc zakorzenione w Starym Testamencie w takim kształcie,

w jakim trafia on do wyznawców plemiennych religii afrykańskich (Gołaszewski 1990). Odwoływanie się do „duchów”, szczególnie zaś przekonanie o obecności duchów przodków, a także moralny obowiązek zadośćuczynienia ich krzywdom przewija się często szczególnie w tekstach związanych z ruchem afrocentrycznym, ale istnieje także poza nim (Hebdige 1987).

Przekonanie o ekonomicznym upośledzeniu i nierówności szans życiowych, powszechne w czarnych gettach, miało więc dodatkowe, mitologiczne zakorzenie w rastafarianizmie, a ci, którzy gineli „dla sprawy”, byli traktowani z szacunkiem podobnym temu, jaki jest należny przodkom.

Archetyp wędrowca, aktualizowany w każdym z członków Nowego Izraela, wyjaśniał również konieczność ponoszenia trudów związanych z obecnością na obcej ziemi, w drodze na Syjon, do ziemi obiecanej.

Podsumowując, mit założycielski hip-hopu zbudowany jest na charakterystycznej opozycji dobrego i złego. Obecne są w nim również i inne typowe wątki: męczeństwo za słuszną sprawę, ucisk, wygnanie z Edenu, wędrówka do ziemi obiecanej i związany z tym stan obcości i „zawieszenia”. Szczególne znaczenie ma topos walki z opresorami, jako że ustala obecną w całym późniejszym hip-hopie zasadę alienacji wobec zewnętrznej, oficjalnej władzy.

Ustalenie podziału i znaczenia przestrzeni

Mit założycielski zakorzenia społeczność hiphopową w czasie i historii. Przyjmuje istnienie ojców założycieli, jako pochodzących z Afryki wygnańców, którzy za chlebem przybyli do Ameryki. Opis czasów mitycznego początku pełni jeszcze jedną istotną funkcję: dostarczając opisu świata, nadaje znaczenie przestrzeni i hierarchizuje ją.

Przestrzeń publiczna – przestrzeń spotkań, wystąpień i konfrontacji z innymi to ulica. Ściany domów stanowią przestrzeń, która jest zapełniana *tagami*, znakami identyfikacyjnymi, określającymi terytoria dominacji podpisujących się gangów. Ulice między domami, chodniki, śmietniki i podwórza są oznaczane także, jako teryny walk, a z czasem bitew (*battles*) tanecznych. Ulica, a nie dom, jest miejscem, gdzie nawiązuje się najwięcej kontaktów. Wynika

to przede wszystkim z tego, że często wielodzietne rodziny żyjące w gettach miały do dyspozycji małe mieszkania i naturalnym środowiskiem dla dorastających dzieci były tereny poza domem. Tak więc ulica odgrywa rolę pierwszego domu, podczas gdy znaczenie właściwego domu rodzinnego jest marginalizowane (co nie oznacza bezwarunkowego braku szacunku dla własnej rodziny, szczególnie silny jest obraz matki walczącej z przeciwnościami losu, żeby wychować dzieci na ludzi godnych szacunku). Ważnym miejscem w topografii getta są pustostany, szczególnie liczne na Bronksie, gdzie wiele przedsiębiorstw i fabryk upadło po wybudowaniu w tej okolicy autostrady. Odgrywają one rolę punktów kontaktowych i sceny graffiti. Ulica jest przestrzenią wspólną, jednak istnieją rewiry kontrolowane przez poszczególne grupy (składy). Podstawową grupą w getcie jest *hood*, czyli sąsiedztwo, zazwyczaj oznacza to rówieśników dzielących wspólne podwórze (*backyard*). *Hood* jest traktowany jako część ulicy, przy czym ta ostatnia rozumiana jest niekonkretnie, raczej jako instytucja.

Ważny jest oczywiście podział na dzielnice, w samym Nowym Jorku zaznaczony bardzo ostro też przez strukturę miasta.

Wprowadzenie zasady heterogeniczności dyskursu

Z Bronksu na Brooklyn, a potem na inne dzielnice Nowego Jorku, stamtąd coraz dalej, hip-hop rozszerzał swój zasięg. Wiązało się z tym pogłębiające się różnicowanie form wyrazu, jakich używali członkowie powstającej społeczności hiphopowej (*hip-hop society*)⁴.

Początkowo sfera muzyki wiązała się bezpośrednio z tradycjami jamajskimi. Emigranci jamajscy, wraz ze zwyczajem palenia marihuany, przywieźli z sobą do getta zwyczaj organizowania tzw. *blues dances*, imprezy łączącej dyskotekę/dancing z performance i zebraniem lokalnej społeczności. Spotkania te, o bardzo ludycznym, często wręcz rustykalnym charakterze, polegały na wolnych tańcach do muzyki odgrywanej przez didżejów przy użyciu systemów dźwiękowych (*sound systems*). Jamajski didżej to ktoś więcej

⁴ *Hip-hop society* to termin używany w prasie w dość dowolny sposób, najczęściej na określenie wszystkich tych, którzy wyróżniają się specyficznym wyglądem (szerokie spodnie) i słuchają rapu bądź tworzą go, czy zajmują się graffiti.

niż tylko operator maszyny grającej. Jest przy tym konferansjerem i wodzirejem, a przede wszystkim wchodzi w słowne potyczki ze swoim konkurentem, który również ma mikrofon. Jamajska tradycja „przerzucania” rymów i zaczepek jest jednym ze spotykanych na całym świecie rodzajów wznoszenia toastów (jamajskie toastingi towarzyszyły ucztom) i zwyczajowo łączy się ze wymianą zabawnych uwag i dowcipów. Często pod maską żartu kryje się pewna rywalizacja między reprezentantami dwu grup. Element rywalizacji został przejęty w getcie na Bronksie, gdzie zasada walki była ciągle aktualna. Naturalnym środowiskiem dla tutejszych *blues dances* stała się ulica, a osoby, które miały w rękach mikrofon (nazywane mc), zyskały status przywódców grupy na czas zabawy.

W tym czasie, pod koniec lat 60., naturalnymi twórcami i uczestnikami tworzącej się kultury hiphopowej byli emigranci z Jamajki i Karaibów, przy czym zgodnie z prawidłami, według których działają grupy mniejszościowe, starano się zachować czystą tradycję, aby wraz z nią nie zaginęła tożsamość etniczna, zagrożona zewsząd przez większośćową kulturę amerykańską.

Rap, zdecydowanie najważniejszy nośnik etosu hip-hopu, narodził się więc bezpośrednio z folkloru jamajskiego. Jednak ze względu na uniwersalność zwyczaju wznoszenia toastów, a także tańców na otwartym powietrzu, *blues dance* wraz ze słownymi pojedynkami mc's zostały szybko przejęte przez inne grupy sąsiadujące z Jamajczykami. Największą grupą, osiedlającą się masowo na Bronksie na początku lat 70., byli Latynosi. Ich pojawienie się na scenie Bronksu oznaczało dla tworzącego się hip-hopu pierwszą próbę wewnętrznej spójności i możliwości asymilacyjnych.

Wkład emigrantów z Brazylii jest szczególnie widoczny w tańcu. *Blues dances* wytworzyły co prawda kilka dających się wyodrębnić stylów tanecznych, jednak żaden z nich nie ma zasadniczego wpływu na kształt form ruchowych kojarzonych z hip-hopem. Jednakże praktyka zmiany płyt grających, a konkretnie cisza, jaką trzeba było zapełnić między dwoma piosenkami, została wykorzystana na krótki show, przypominający bardziej akrobatykę niż taniec. Jako że do tych występów nie używano pełnego podkładu muzycznego, a często tylko tzw. *beat*, czyli mocny rytm (odgrywany z sequencera), a tańce te wykonywane były w przerwach, nazwano je *breakbeats*, a później *breakdance*. *Breakdance* stał się sztandarową formą taneczną hip-hopu. Jego rozwój i wykształcenie się go jako

odrębnego stylu było możliwe dzięki wkładowi, jaki wnieśli doń tancerze latynoscy. Szczególnie rytmiczne i efektowne elementy capoeiry okazały się wypełniać powstające zapotrzebowanie na bardziej wyszukaną niż czysta akrobatyka choreografię. Jednocześnie konkurencja między coraz bardziej wyspecjalizowanymi grupami tancerzy breakdance'a zaczęła przybierać formy prawdziwych potyczek międzygangowych. Capoeira nadawała się do tego doskonale, ponieważ jest to zakamuflowana sztuka walki, rozwinięta przez brazylijskich niewolników pracujących na plantacjach trzciny cukrowej. Ze względów bezpieczeństwa nauczanie walki było tam zabronione. W getcie lat 70., kontrolowanym w pełni przez różne grupy gangsterskie, capoeira w połączeniu z technikami wczesnego breakdance'a, stała się nową dziedziną współzawodnictwa. Żywiołowy, choć nieco usztywniony, gimnastyczny i raczej siłowy, styl jamajski został wzbogacony o finezję i miękkość ruchów stylu brazylijskiego. Dodatkowo latynoskie tradycje, związane z estetyką samby czy merengo, stały się jednymi z możliwości, jakie mogli wybrać tancerze ulic Bronksu.

Hip-hop od samego początku nie rościł sobie pretensji do jednej tradycji czy do jednego stylu. To właśnie różnorodność stanowiła od początku o jego wewnętrznej sile. Spotkanie dwóch nieamerykańskich kultur w Nowym Jorku, na bardzo istotnej płaszczyźnie ekspresji, jaką jest taniec, było pierwszym na to dowodem. Uważam, że był to zasadniczy moment dla rozwoju hip-hopu jako subkultury, gdyż zostało dane przyzwolenie na otwarcie się na elementy nowe.

Fakt, że do pierwszego poważnego zetknięcia dwu kultur doszło w historii hip-hopu tak wcześnie, ma również ogromne znaczenie, ponieważ czas ten w mitologii hiphopowej jest traktowany jako schyłkowy okres ery złotego początku. Będący u szczytu aktywności ojcowie założyciele wyrazili zgodę na przystąpienie do swojej społeczności ludziom z zewnątrz. W naturalny więc sposób odczytuje się to jako włączenie ich do grona późniejszych spadkobierców. Nie zmienia to faktu, że wprawdzie ustalono, że ziemią obiecaną, a przy tym edenem, jest Afryka i wszyscy spadkobiercy schedy ojców założycieli w naturalny sposób stają się adoptowanymi dziećmi afrykańskiej ziemi. Historia hip-hopu jest kroniką asymilacji i wzajemnego dostosowywania się form lokalnych i „ka-

nonicznych”, przy czym spotkanie na gruncie tańca na początku lat 70. może być uważane za przełomowe.

Podobnie jak z tańcem rzecz ma się ze stylami i gatunkami rapu. Różnorodność tematyczna i formalna odzwierciedla różnorodność – chaotycznego – świata, jaki rap pokazuje. Hybrydyzacja i lokalizacja rapu, a wraz z nim i samego hip-hopu, nie świadczy o osłabieniu rapu jako takiego, który jest formą łatwą do identyfikacji i doskonale się rozwijającą, mimo własnej heterogeniczności, a może raczej ze względu na nią. Fakt, że jest w stanie przyjmować różne kształty lokalne i nadal pozostawać tym samym gatunkiem muzycznym, jest niewątpliwie jednym z najważniejszych powodów jego globalnej ekspansji.

Rap: modernistyczny czy postmodernistyczny?

Rap jest wytworem ponowoczesności, rozumianej w kategoriach „późniejszości”, a nie następstwa modernizmu. Jako taki zawiera kilka elementów o charakterze modernistycznym, nie tracąc przy tym swoich cech postmodernistycznych. Wśród tych ostatnich wymienia się samplowanie, cytaty i kolaże dźwiękowe. Wszystkie one wiążą się z multiplikacją i oderwaniem od oryginału oraz wyrwaniem z pierwotnego kontekstu. Samplowanie i lupowanie (ang. *looping*), polegające na ciągłym prezentowaniu tego samego fragmentu muzycznego, przerywają doświadczenie linearności czasu. Rap może być postrzegany jako forma technokultury. Wynika to ze ścisłego związku, jaki łączy go z nowoczesnymi technologiami: o ile wraz z upowszechnieniem komputerów i techniki cyfrowej każdy może zostać raperem, o tyle profesjonalne produkcje wykorzystują specjalistyczne studia nagrań. Sam rozwój hip-hopu jest ściśle związany z upowszechnianiem wynalazków techniki. Na początku raper występował w towarzystwie didżeja grającego utwory z dwóch adapterów, co umożliwiała mu m.in. zastosowanie techniki *scratchingu*. Dwa gramofony zostały dzisiaj zastąpione przez komputer, a profesjonalne *talerze*, ze względu na wysoką cenę, są dzisiaj atrybutem elitarniej grupy artystów tworzących rap. Logika i wymogi rynku muzycznego sprawiły, że muzyka hip-hopu uległa profesjonalizacji (Rose 1994). Istnieje przy tym tak zwany nie-

zależny hip-hop, który szczyci się prawdziwą wolnością, zarzucając odnoszącym finansowy sukces składom sprzeniewierzenie się ideałom. W każdym razie nowoczesne technologie, tak istotne dla ponowoczesności, odgrywają coraz większą rolę i tutaj, w kulturze, która na początku szczyciła się minimalizmem, jeśli chodzi o konieczne narzędzia.

Rap wykorzystuje dzisiaj wyrafinowane techniki przetwarzania dźwięku. W konsekwencji mamy do czynienia z interesującym zabiegiem semiotycznym, jakim jest nadawanie nowego znaczenia archiwalnym dźwiękom, poprzez zaprezentowanie ich w nowym kontekście. Dźwięki pochodzą z różnych sytuacji codziennego życia, współczesnych mediów, a także z zapisów radykalnych występów afroamerykańskich aktywistów. Sama zaś muzyka jest często cytowana w sposób ironiczny czy satyryczny, ale może także odgrywać rolę stylistycznego lub treściowego kontrapunktu. Może mieć charakter kolażu lub archiwizacji dźwięków.

Podobnie jak inne wytwory ponowoczesności, rap jest eklektyczny i podważa modernistyczne rozumienie praw autorskich. Jednak przyjmując perspektywę Jamesona, w której koncepcja ponowoczesności oparta jest na braku głębi i wszechobecnej powierzchowności, rap jawi się jako produkt o cechach ściśle modernistycznych. Szczególnie przemawiają za tym: kwestia wysoko cenionego odrębnego stylu, tak istotna w całym hip-hopie, wyraźnie zaznaczana orientacja polityczna czy napięcie pomiędzy hedonistyczną ucieczką od trudnego życia a potrzebą zdyscyplinowanej samorealizacji, wyrażane przez wielu artystów postrzegających swoją pracę jako misję.

Pod względem stylistycznym zaś rap ma również charakter modernistyczny. Widoczne jest to przede wszystkim w dużym zmyśle miejsca i czasu obecnym w całym rapie. Artyści są bardzo przywiązani do miejsca, z którego pochodzą, i bardzo często wyrażają to, powtarzając nazwę swojej dzielnicy, a także poprzez pozdrowienia dla zaprzyjaźnionych składów z sąsiedztwa. Identyfikacja z własną dzielnicą (*hood*) jest w hip-hopie silniejsza niż identyfikacja rasowa czy narodowa. Rap uzupełnia tym samym rolę, jaką w oznaczaniu przestrzeni odgrywa graffiti. Oba odnoszą się tym samym do swoich gangsterskich początków. Precyzowanie miejsca, z którego raper pochodzi, zwiększa także jego autentyczność wśród kolegów. Panuje bowiem przekonanie, że można być ekspertem jedynie od najbliższego sobie otoczenia. (Inna rzecz, że perspektywa globalna

raczej hiphopowców przytłacza, niż uskrzydla, brak bowiem bardziej finezyjnych narzędzi do jej przyswojenia. Jedynym realnym wpływem, jaki według nich ma na ich życie globalna wioska, jest możliwość dzielenia stylu ubierania się i słuchanej muzyki z innymi członkami społeczności hiphopowej). Raperzy często informują także, jaki jest rok, dzień czy wręcz godzina, co zasadniczo odróżnia utwór raperski od szlagierów muzyki popularnej, które charakteryzują się nieobecnością kontekstu przestrzennego i sytuacyjnego. Popkultura wykorzystuje często założenie, że niedookreślone „gdzieś” oznacza „wszędzie”, dając tym samym wrażenie uniwersalności – zazwyczaj płytkiego – przekazu. Teledysk, sztandarowa forma wyrazu w popkulturze, może służyć za ilustrację Jamesonowskiej diagnozy mówiącej o schizofrenizacji życia w ponowoczesności (Jameson 1996). Rap nie odpowiada temu opisowi. Cechuje go bowiem potrzeba kontekstualizacji, narracji i precyzowania znaczeń. Raperzy chcą, żeby odbiorca dokładnie wiedział, kim są, skąd pochodzą, jaki jest dzień i co się dzieje. Więcej, ich teksty przyjmują czasem formułę pieśni o czynach, utworu w wysokim stopniu narracyjnego i podkreślającego linearny charakter opowieści. Teledyski do takich rapów przedstawiają gangsta-rapera w sytuacjach z życia getta, które zawsze jest dokładnie określoną dzielnicą rodzinną artysty. Fakt, że przemoc i problemy, o których mowa w tekstach raperskich, wiążą się zazwyczaj nierozzerwalnie z życiem ich autorów, co staje się szybko faktem medialnym, jeszcze bardziej uautentycznia przekaz. Raperzy uciekają od abstrakcji, wpadając wręcz w obsesję podkreślania własnej autentyczności.

Rap w Polsce

Zjawisko polskiego rapu jest godne uwagi szczególnie ze względu na sposób, w jaki zaadaptowane zostały tutaj amerykańskie wzory i rozwiązania artystyczne. Na przykład kluczowa w rapie zza oceanu postać gangstera musiała zostać zastąpiona inną, ze względu na wymóg autentyczności. Istotne dla amerykańskiego rapu „twarde życie w sąsiedztwie” nie ma w Polsce odpowiednika. Przede wszystkim zaś w naszym kraju nie ma ogromnej mniejszościowej grupy etnicznej, która przez lata była upośledzona, a stworzona

przez nią sztuka jest ważną częścią walki o godność i zwrócenie uwagi na jej interesy i problemy.

Polscy raperzy zaadaptowali, gdzie to było możliwe, oryginalne wzorce. Przejęto konfrontacyjność, techniki przetwarzania dźwięku, zasadę kolażu archiwizowanych dźwięków (a tym samym ważny zabieg nadawania nowych znaczeń), melodyjność mowy czy dużą tolerancję dla prostego rymu. Najważniejszą wartością pozostaje autentyczność artysty, który najczęściej przyjmuje pozycję świadka i uczestnika referowanych zdarzeń, w konsekwencji raperzy wyraźnie opisują czas i miejsce wykonania utworu. Przemoc, seks, pieniądze i narkotyki mają być integralną częścią również i polskiego życia, wobec czego zajmują dużą część tekstów. Polska rzeczywistość jest przedstawiona krytycznie, szczególnie nachalna jest postawa antysystemowa (ale wcale nie antyglobalistyczna), przy czym nikłą popularność mają idee rewolucyjne. Nikt nie nawołuje do zerwania z opresją, idea przewrotu zdewaluowała się wraz z aksamitną rewolucją (podobnie polskie graffiti z założenia nie wyraża poglądów politycznych). Polscy raperzy nie są zainteresowani reformatorstwem na dużą skalę, więcej, są przekonani, że polityka (definiowana jako „to, co robią politycy”) nie może nikomu pomóc. Jedynym wyjściem jest samodzielne decydowanie o swoim życiu, wybór właściwej drogi życiowej i samorealizacja. Poniżej powrócę do zestawu wartości prezentowanych często w polskim hip-hopie jako godne przyjęcia.

Polska scena raperska jest, w porównaniu z amerykańską czy francuską, mało zróżnicowana⁵. Największym niedostatkiem jest niski poziom produkcji dźwięku. Profesjonalne studia nagraniowe są nadal rzadkością, a ceny za ich usługi pozostają poza zasięgiem młodych raperów⁶. Składy raperskie, które są w komercyjny sposób prowadzone, wykorzystują ciekawsze aranżacje i podkłady

⁵ Od czasu, kiedy tekst ten powstał w pierwotnej wersji, sytuacja nieco się zmieniła, choć nadal słychać narzekania na przykład na prymitywne aranżacje. Pojawiło się jednak kilku wykonawców, którzy wprowadzili pewną różnorodność, na przykład F.I.S.Z., który wprowadza wiele brzmień instrumentalnych i tworzy na granicy z jazzem.

⁶ Należy tutaj oddać szacunek powstającym ostatnio niezwykłym, organicznym, domowym (blokowym) studiom nagraniowym, powstającym na potrzeby twórców, którzy nie zdobyli jeszcze dużego rozgłosu. Przykładem takiego zjawiska jest krakowskie studio Echo zbudowane przez MC, który na co dzień jest nauczycielem historii w szkole podstawowej. Domowe studia nagrań pozwalają odeprzeć

muzyczne, nie są jednak uważane za reprezentantów ulicy. Istnieje przekonanie, że studia nagraniowe zakładają w kontraktach późniejszą ścisłą kontrolę produktu, raperzy nie mają więc szansy na wyrażenie swoich niekonwencjonalnych przekonań. Przeważającą większości autorów polskich utworów raperskich najwyraźniej brakuje fantazji, poczucia humoru i błyskotliwości. I tak najczęstszym przekazem płynącym z polskich rapów jest apel, aby nie oceniać hip-hopu, nie znając go. Innym popularnym typem rymów jest marihuanowa sałata słowna, opierająca się na wolnych skojarzeniach między wyrazami, często opartych na podobieństwie dźwiękowym. Takie teksty są interesującym przykładem rozwoju języka, szczególnie na płaszczyźnie słowotwórczej.

Jednak mimo że przeważa brak finezji i banał, młodzi artyści mikrofonu potrafią w interesujący sposób opisać własne doświadczenia życia w blokowiskach. Uważam, że nie można pomijać tego głosu, chociaż jego forma nierzadko zniechęca potencjalnych słuchaczy.

Polskie składy raperskie przyjmują nazwy świadczące o dużej inwencji ich twórców. Początki polskiego rapu wiążą się z działalnością inspirowaną ruchem Pomarańczowej Alternatywy i tym podobnych. Powstała wtedy grupa Nagły Atak Spawacza tworzyła utwory surrealistyczne, w dzisiejszym polskim hip-hopie prawie wcale niespotykane. Poema Faktu zakładają, że rzetelny komentarz do rzeczywistości może być liryczny. Paktofonika jest grą słów wyrażającą doskonale ideę „składu” – grupa przyjacielska skoncentrowana na wspólnym tworzeniu dźwięków. Kaliber 44 nawiązuje do analogii między mikrofonem a bronią. Grammatik wskazuje na istnienie języka równoległego do oficjalnego, bez którego znajomości nie można zrozumieć młodych. F.I.S.Z. – przykład „oświeconego” rapu lirycznego – wykorzystuje częste w hip-hopie użycie akronimu. W Witrynach Odbicia czy Warszawski Deszcz zwracają uwagę na impresyjność charakterystyczną dla niektórych rapowanych reportaży. Syndykat i Kolektyw odsyłają znowu do natury składu, przy czym ten ostatni jest także nawiązaniem do polskiej starej szkoły. DJ600V przypomina, że bez nowoczesnej technologii hip-hop nie miałby racji bytu. Raperzy mają też indywidualne pseudonimy, często odwołujące się do charakteru swojej twórczości (Magik),

zarzut, jaki stawiany jest często kulturze hip-hopu, dotyczący pasywności i braku ducha przedsiębiorczości.

przyjmujące w humorystycznej formie konwencję gangsterską (Wujek Samo Zło) albo czerpiące z ogromnego zbioru inspiracji zawartej w mediach lub odnoszących się do osobistych przekonań (Człowiek Nowej Ery, Wegetariański MC). Nazwy składów raperskich są małą zapowiedzią bogactwa językowego i możliwości słowotwórczych, które uważam za największą wartość polskiego hip-hopu.

Polscy raperzy zdają sobie sprawę, że nie mogą być rzecznikami getta. Swoje – polskie – doświadczenia opisują więc często z adekwatnym brakiem dramatyzmu. Ich teksty bywają autotematyczne, a oni sami mają dużą potrzebę uzasadniania tego, co robią. Jest to charakterystyczna dla działań subkulturowych próba określenia własnej roli i nadania sensu swojej działalności. Co ciekawe, wielu raperów ma wręcz pragmatyczne podejście do swojej sztuki, podkreślając jej użyteczność. Wiąże się to z poczuciem misji czy też marketingowym wizerunkiem artysty zaangażowanego w poprawę życia swojej publiczności. Często wskazują na siebie jako na ludzi sukcesu, będącego konsekwencją wprowadzanej w życie pasji (jest to również rys amerykańskiego i francuskiego hip-hopu, gdzie rap ma być szansą na wyrwanie się z beznadziei getta).

Jak wygląda ich życie? Niewiele wiadomo o tym, co robią w dzień. Pewnych informacji udziela Chojny, który ma do rozwiązania podstawowy dylemat: „jak się poruszać po mieście / na bani? na haju? / jestem jak w rajku / w grudniu czy w maju”. Potem Chojny „rusza do boju” „ze swoimi ziomalami” i, jak na prawdziwego hiphopowca przystało, spędza cały dzień na ulicy. Chłopcy z Kalibra 44 przypominają, że trzeba „mieć pełne baki” („baku-baku”, „bakanie”, oznacza palenie marihuany). „Hej, dziewczyny i chłopaki / bo jeśli macie pełne baki / to zapraszam was do paki”.

O wiele więcej wiemy o tym, co dzieje się wieczorem. Doskonale opowiada o tym utwór *Normalnie o tej porze*, w którym bohater opowiada, jak „wozi się po mieście”, ale „coś się dzisiaj bawi marnie”, bo spotyka wierzyciela, a w dodatku wypalił sobie na spodniach dziurę, bo przypadkiem spadł mu żar z palonego w szklanej lufce haszysz. Dzień wcześniej „przy fajce i butelce” bawił się z dziewczynami – „lepiej, jak jest więcej”. Kiedy akurat nie ma melanzu (imprezy), ogląda telewizję: „pod ręką kilo, fajka i pilot” (Kaliber 44), albo spotyka się z „ziomalami na ławce”.

Dla raperów „hip-hop jest całym życiem”, „Wiarą w Boga”, „tym, co pokochali” (Grammatik). Zajmują się więc przede wszystkim

kim „składaniem rymów”. Odkąd poznali jego smak, zajmuje im to większość czasu: „mama mówiła: odrób lekcje / ja wolałem [...] z dyktafonem na ławeczce, kleić teksty pierwsze / co nie oznacza, że do końca życia / tam jest moje miejsce” (Eldo). Raper jest „konstrukтором rymów” (Eldo), „rymoholikiem” (Warszawski Deszcz) i nie może przestać rapować, poza tym „robi, to co najlepiej mu wychodzi”. W innej wersji: „jestem rymotechnikiem”, „swobodnie słowa plątam / na wszystkich moich frontach”, „bawię się hip-hopem / zalewam potopem rymów kłopot za kłopotem” (Paktofonika). To wszystko możliwe jest dzięki „perfekcyjnemu opanowaniu języka” (Paktofonika). Przy okazji rap jest hobby, to „bujanie konika rymoholika”.

Jak wspomniałam wcześniej, hip-hop bywa uważany za krytykę społeczną i sam chętnie podkreśla ten potencjał. Eldo pisze: „ja używam kartki, by wyrazić swój gniew” i dodaje „Klik klik to cyka bomba którą odpałę / Mała ale skuteczna dobry hip-hop ją nazwałem”. Lub, jak u Paktofoniki, powraca motyw siły tkwiącej w słowie: „Biała broń werbalna / Kontra palna / rymy jak cięcia w skroń”. Jest to zazwyczaj wyrażenie nastroju, odczucia gniewu, a nie konstruktywna krytyka. Konkrety odnajdziemy w radach, jakie raperzy kierują do swoich rówieśników. „Polska” jest zbyt abstrakcyjna, aby mogła stać się tematem bezpośredniej obserwacji. Komentarz do aktualnej sytuacji jest sensowny o tyle, o ile wpływa na indywidualne doświadczenia. Eldo zatytułował swoją płytę *Opowieść o tym, jak jest naprawdę*, a dla rapera z Paktofoniki ważne jest, by wszyscy wiedzieli, że „W świecie rzeczywistym stacjonuję / To tu funkcjonuję / I wciąż kombinuję”. Eldo podkreśla: „Reguła pierwsza / będę trzymał jej się zawsze / Będę pisał o życiu, bo właśnie na życie patrzę”, bo „Hip-hop to życiowe fakty / Nie tylko bóg, dziwki i walka”.

Niestety, nie wiadomo czym są te „życiowe fakty”. „Chyba dobrze o tym wiesz, prawda leży gdzieś / Pomiędzy nimi klatkami, uliczkami osiedlowymi / Pomiędzy wieżowca piętrami / Gdzie stoją właśnie oni sami, sami swoi”. Wygląda na to, że chwilo-wo czeka na swoje odkrycie.

Graffiti

Zgodnie z maksymą *Verba volant, scripta manent*, główne zadanie graffiti polega na pozostawieniu widzialnego śladu, który pozostaje czytelnym komunikatem dłużej niż na przykład komunikaty wypowiedziane przez raperów. Dlatego też graffiti można uważać za pewien dokument będący zapisem dziejów getta czy, szerzej, miasta.

Przed wszystkim jednak graffiti jest sztuką wizualną, zaliczaną do tzw. *urban arts*, czyli sztuki miejskiej. Ponieważ wykorzystuje budynki miejskie i środki transportu publicznego, stwarza możliwości dotarcia do znacznie większej liczby odbiorców niż sztuki wysokie.

Graffiti odgrywa rolę ważnego nośnika etosu: wybór prezentowanych tekstów dotyczy najczęściej nazwy grupy (załogi, *crew*) lub manifestacji jakiejś części kodu hiphopowego, na przykład skróconej nazwy popularnej używki („THC”) czy hasła afrocentrycznego („Zulu”). Istnieje również graffiti polityczne, z przyczyn omówionych w drugiej części tej pracy, prawie nieobecne na scenie polskiej.

Uprawianie graffiti ze swojej natury jest anarchizujące i, zazwyczaj, nielegalne, dlatego też doskonale wpisuje się w antyoficjalną i antyetatystyczną ideologię hip-hopu. Realizuje też podstawowe wzorce tej kultury, takie jak odwoływanie się do kanonu (*oldschool*) i, z drugiej strony, rozwijanie umiejętności improwizacyjnych (*freestyle*), a także promowanie trudnych zadań (*hardcore*).

Graffiti jest pismem hip-hopu w tym dosłownym sensie, że jest jedynym akceptowalnym wyborem liternictwa używanym na internetowych stronach związanych z hip-hopem w ogóle, a jako środek przekazu promuje grupy (składy) breakdance’a.

Problem, jaki napotykamy przy spojrzeniu na graffiti jako na dokument/księgę hip-hopu, polega na reprezentatywności przekazu. O ile najczęściej spotykane wrzuty prezentują proste treści, a nacisk położony jest na formę, to niewątpliwie graffiti polityczne jest tworzone przez zaangażowane politycznie środowiska, które same siebie uważają za opiniotwórcze. Faktycznie, sam wybór środka przekazu wpływa na dużą recepcję graffiti wśród społeczności hiphopowej, która traktuje je jako integralną część własnej kultury. Jednak hasłowa natura komunikatu graffiti sprawia, że zazwyczaj znajomość problematyki politycznej (szczególnie związanej z hi-

storią Afroamerykanów, podstawową dla mitu założycielskiego) ogranicza się do zapamiętanych haseł. Rap, a szczególnie niektóre jego gatunki, dostarczają pewnego rodzaju wiedzy na temat czarnej historii, lecz specyfika tego środka przekazu sprawia, że mają one formę cytatów dźwiękowych z demonstracji, odgłosów strzelanin czy przemówień przywódców ruchu afrocentrycznego. Wywołuje to sytuację, gdzie interpretacja wzbogaca przekaz i kompensuje skrótowość komunikatu. Dlatego też sam mit założycielski, poprzez nieustanną recepcję, wciąż się zmienia i jest dopasowywany do wiedzy i światopoglądu odbiorcy.

Historia graffiti, sztuki powstałej i rozwiniętej w Nowym Jorku, jest opowieścią o specyfice i wyjątkowości amerykańskiej. Dialektyka wolności i biedy, kiczu i gangsterskiej wojny, emigracji i anarchii, błagi popartowskiej i nowojorskiej dumy, określa przestrzeń znaczeniową zajmowaną przez ów fenomen. Nie ma tu miejsca na rozwinięcie tego wątku, ale chciałabym przez chwilę przyrzeć się specyfice polskiego graffiti, jako że asymilacja mitu hip-hopu w Polsce jest ważną częścią tej pracy.

Graffiti w Polsce

Graffiti dotarło do Polski jako rozwinięta sztuka, a uprawianie go było w latach 90. ważną częścią prozachodniej, alternatywnej identyfikacji kulturowej. Aktywizm i anarchizm twórczości graffiti pozostawał w sprzeczności z powszechną w krajach wchodzących w kapitalizm akceptacją dla związanego z nim konsumeryzmu.

Początek lat 90. był przede wszystkim czasem otwarcia na świat. Zwiększenie mobilności młodych ludzi, szczególnie uprzystępnienie zagranicznych podróży, przyniosło szybko efekty, a wprowadzanie trendów, które na Zachodzie dawno już przestały być nowinkami kulturowymi, było realnym wskaźnikiem polskiej europejskości.

W tym sensie graffiti dotarło do Polski już jako ukształtowana forma wyrazu, sztuka z własnym kanonem, instrumentarium i standardową tematyką. Gorliwość neofitów i związany z nią konserwatyzm, były przyczynami dla których polskie wrzuty z przełomu lat 80. i 90. cechowały się małą innowacyjnością formalną, były natomiast roz-

wiązane bardzo odkrywczco, jeśli idzie o użyte środki – kosztowność i mała dostępność farb w sprayu zmuszały ulicznych twórców do zastępowania ich m.in. farbami olejnymi i emulsyjnymi.

Nie można powiedzieć, żeby sam pomysł pokrywania murów napisami był w Polsce nowy. Kibice sportowi, zakochani czy aktywiści polityczni zaznaczali w ten sposób wielokrotnie swoją obecność. Zazwyczaj jednak były to teksty niedbałe w formie, podczas gdy w graffiti związanym z hip-hopem ta strona jest niewątpliwie dominująca.

Ciekawie przedstawia się stosunek polskich twórców grafów do graffiti politycznego, kojarzonego z wystąpieniami niepodległościowymi z czasów socjalizmu. Uprawianie graffiti jest zajęciem z założenia anarchizującym, a niechęć do polityki uprawianej oficjalnymi drogami należy do dobrego tonu pośród malarzy grafów. Jak wspomniałam wcześniej, społeczność hiphopowa szczyli się wspólnymi, afrykańskimi korzeniami. Tożsamość narodowa ma o wiele mniejsze znaczenie. Dlatego sam okres transformacji ustrojowej jest traktowany przez polskich hiphopowców raczej jako okres ich dzieciństwa, a tym samym skarbnica inspiracji i różnorodnych wspomnień. Sama historia ma o wiele mniejsze znaczenie. Co więcej, twórcy polskich przemian ustrojowych traktowani są często jako nudni weterani, a przede wszystkim jako przegrani życiowo (co nie stoi na przeszkodzie zachwytowi nad formą PRL-u, na zasadzie fascynacji powierzchnią w stylu hip-hopu; świadczy o tym moda na ortalionowe spodnie czy nylonowe dresy, jako część dobrze ocenianego „stylu NRD”). Brak możliwości porozumienia z pokoleniem rodziców jest niewątpliwie jedną z przyczyn gwałtownej potrzeby poszukiwania własnych, a także negocjowania zastanych rozwiązań. Nieobce młodym writerom przekonanie, że to oni podbijają nowe światy, łączy się z całkowitym odrzuceniem rodzimej tradycji politycznego graffiti jako działalności nieupoważnionej do noszenia tej nazwy. Podobnie, choć z większą, często ostentacyjną niechęcią, traktowane są napisy zostawiane na murach przez kibiców sportowych. Warto przy tym zaznaczyć, że funkcja, jaką pełnią te ostatnie jest tożsama z pierwotną funkcją graffiti w hip-hopie, jaką było oznaczanie własnego terenu⁷.

⁷ Często spotykane napisy typu „Tu rządzi Cracovia” albo „W tej krainie obcy ginie. Wisła, krew na butach” są dobrą ilustracją tego stanu rzeczy.

Dzisiejsze polskie graffiti nie jest już ściśle związane z gangami, choć element konkurencji jest bardzo istotny. Writer o pseudonimie Tuse w ten sposób wyjaśnia, na czym polega współzawodnictwo w graffiti i jak funkcjonują tu gangsterskie metody likwidacji konkurencji.

Kiedy jadę kolejką, głowa chodzi mi w lewo i prawo – opowiada Tuse. – Patrę, co kto namalował. Kiedyś jakiś dzieciak zamalował swoimi bazgrołami mój rysunek. Kilka telefonów i na drugi dzień przestał funkcjonować w mieście. Wszystkie jego rysunki zniknęły. Trzeba wiedzieć, kogo można zamalować, a kogo nie. Liczy się respekt. Między malarzami trwa ciągła konkurencja⁸.

Respekt jest kluczowym pojęciem, przeniesionym na polski grunt bezpośrednio z języka angielskiego, gdzie oznacza również „szacunek”. Obydwa te słowa są w użyciu jako formy powitalne i pożegnalne, ale także są echem walki o godność Afroamerykanów w Stanach Zjednoczonych. W Polsce przekłada się to często na walkę o godność młodszych, której szukają oni u starszych, szczególnie w warunkach szkolnych. „Szacunek” należy wywalczyć sobie także na własnym podwórku, przede wszystkim będąc aktywnym.

Writerzy, którzy zrzeszają się w tzw. składy, współzawodniczą ze sobą na płaszczyźnie estetycznej⁹. Często jest uczestniczenie jednocześnie w kilku różnych składach. Wiąże się to z powszechnym przekonaniem, że równorzędnym celem współzawodnictwa między twórcami graffiti jest jego rozwój, a nie tylko ustalenie zwycięcy w pojedynku. Składy przeprowadzają nocne akcje, w wyniku których może dojść do rozstrzygnięcia, który z nich lub który z artystów opanował w większym stopniu technikę, jest bardziej oryginalny, jednym słowem ma styl. „Skład” (ang. *crew*, fr. *clique*) różni się od zespołu tym, że jego głównym zadaniem jest tworzenie warunków do indywidualnego działania; aspekt jednostkowy jest istotniejszy niż grupowy, w tym sensie, że każdy członek składu prezentuje własny styl, choć często grafy malowane są koło siebie, a ich twórcy podpisując się, używają także akronimu swojego składu.

⁸ Wszystkie cytaty pochodzą z internetowego poradnika prowadzonego przez Tusego na stronach www.hiphop.pl.

⁹ Najślynniejsze polskie składy graffiti: WT – Wicked Tuff, VHS – Very Hard Style, SD – Style Dealerz, NK – Night Kolorz. Zachowana została oryginalna pisownia, oparta na ortografii zaczerpniętej z murzyńskiego języka angielskiego.

Twórczość graffiti jest komentowana na internetowych forach dyskusyjnych, a przede wszystkim oceniana już na samej ulicy przez innych writerów. Powszechne jest używanie zakodowanych ocen w formie tagów lub małych grafów (np. *copycat* czy *toy* – jako wyraz braku szacunku, ze względu na wtórność lub złą technikę). Jako że trudno, szczególnie w sytuacji zupełnej anonimowości, o sensowny arbitraż, wiążąca pozostaje kategoria stylu.

Misja

Oryginalność jest jedną z ważniejszych wartości w hip-hopie. Doceniają ją szczególnie ci, którzy sami tworzą i zdają sobie sprawę z trudności, jakie napotyka się w dochodzeniu do niej. Starsi, szanowani writerzy przyjmują, podobnie jak instruktorzy breakdance'a, odpowiedzialność za utrzymanie czystości sztuki. Używają przy tym retoryki podobnej do nauk trenerów sportowych czy nauczycieli. Podkreślają konieczność i ogromną wagę systematycznej pracy, cierpliwości i ciągłego podejmowania nowych zadań. Kwestia kształtowania osobowości i poszukiwania własnego miejsca w świecie jest bardzo często podnoszona w hip-hopie na wiele sposobów. Zarówno breakdance, jak i graffiti postrzegane są jako swoiste szkoły osobowości i sposoby znalezienia własnej drogi. Również raperzy nawołują, żeby wciąż pytać siebie, co jest ważne i autentyczne¹⁰.

Starsi, często okryci sławą, swoją rolę w społeczności hiphopeniej widzą przede wszystkim jako „tych, którzy robią swoje”, ale i ważnych przekaźników tradycji. Jeden z szanowanych twórców polskiej sceny graffiti Sixa wypowiada się w tym tonie w końcowej, podsumowującej części porad, jakich udzielał młodym twórcom na łamach internetowego portalu hiphop.pl. Z jego wypowiedzi wynika jasno, że podczas debaty oczekiwał pytań raczej etosowych niż dotyczących praktyki, a te, które otrzymał, nie są istotne.

Obawiam się, że niestety większość z Was nie rozumie sedna, czym jest na prawdę graffiti. Gdy czytam większość pytań do mnie, widzę gości, którzy chcą malować bo inni to robią. Gości, którzy nie wysilili się nawet aby spróbować rozwiązać niektóre z malutkich problemów. No bo co mam od-

¹⁰ Kaliber44: „... dla mnie hip-hop i scena [...] a co dla ciebie? Zapytaj siebie”.

powiedzieć na pytanie czemu końcówka nie odskakuje? Wystarczy zmienić ją na tą, na nowe zawory. No ale to już trzeba pokombinować, no nie? Jeżeli ktoś od 2, 3 lat robi projekty i pyta mnie od czego ma zacząć, to co innego mam mogę odpowiedzieć niż: „stary, kurwa, spróbuj w końcu”.

Sprawdzajcie sami jak końcówki pracują. Jeżeli twierdzicie, że macie na prawdę zajawkę (durniejszego słowa już nie można było wymyśleć) to gdzie jest ciekawość, gdzie dążenie do poznania trików przecież dopiero to daje prawdziwą satysfakcję. Co to za frajda mieć wszystko podane pod nos. Wasza sytuacja jest i tak zajebiście ułatwiona, bo w tym momencie jest wszystko: materiały, farby, cap'y.

Proponuję więc abyście przestali robić z siebie kaleki, bo na każde pytanie jest odpowiedź, ale znajdźcie ją sami, bo dopiero wtedy zrozumiecie czym jest graffiti i zacznijcie je szanować, a nie obnosić się z nim!!

W innych wypowiedziach daje wyraz swojemu przekonaniu o konieczności ciągłej pracy nad nowymi projektami i własną techniką. Kolejny cytat jest odpowiedzią na pytanie o ocenę prac.

Sam napisałeś, że malujesz bardzo krótko, więc chyba sam rozumiesz, że to bardzo mało ażeby coś konkretnego wyszło. Jeszcze dużo, dużo pracy. Nie przestawaj i przyłóż się do formy. Za jakiś czas będzie mam nadzieję lepiej i wtedy pogadamy. Jak na razie jedyna moja rada to pracuj, pracuj i pokombinuj z kolorami.

Warto zauważyć, że taka dbałość o dobre, specyficznie rozumiane, wykształcenie artystyczne przyczynia się w zasadniczy sposób zarówno do zachowania form kanonicznych i klasyki gatunku, jak i do utrzymania wysokiego poziomu prac i rozwoju nowych form. Autentyczny szacunek, jakim obdarza się tych, którzy łączą umiejętności, fantazję i odwagę, jest bardzo pożądaną nagrodą, szczególnie wtedy, kiedy graffiti staje się prawdziwym sposobem na życie (co biorąc pod uwagę konieczność pracy nocami i jej nielegalny charakter, ma bardzo często miejsce).

Poza poszukiwaniami wyrazu i szkoleniem osobowości, w graffiti niebagatelną rolę odgrywa napięcie, jakie towarzyszy nielegalnym akcjom. Jeden z polskich składów graffiti, prezentujący z dumą swoje dzieła na własnej stronie internetowej, za swoją nazwę przyjął akronim acne: „adrenalina cechuje naszą egzystencję”. Nielegalność jest także realizacją zasady przeciwstawiania się oficjalnej władzy, ujętej w sztandarowe hasło całego hip-hopu, zaczerpnięte z hymnu: „Fuck da police” stworzonego przez zaangażowaną politycznie grupę Public Enemy.

Zakończenie

Rozważania dotyczące hip-hopu jako produktu, a zarazem współproducenta ponowoczesności, które przewijają się co jakiś czas w tej pracy, są chyba najbardziej uzasadnione przy analizie elementów, z jakich hip-hop majstruje swoje własne dziedzictwo. Powyżej wskazałam źródło, jakim jest, mówiąc ogólnie, Ameryka, a zwłaszcza dzieje emigranckiego Bronksu. Oczywiście ani tradycja jamajska, ani późniejsza brazylijska, nie ostały się w czystej formie i w latach 70. wykorzystywano ich przetworzone formy. Równie często odwoływano się, i tym bardziej czyni się to nadal, do popkultury.

Dla przykładu, figury w breakdance zaliczane do kanonu (*oldschool*) odwołują się do słynnego telewizyjnego wystąpienia – spektaklu Jamesa Browna, który zatańczył do własnego przeboju *Good foot*, a dzikość jego ruchów przyćmiła wtedy równie słynne akrobacje Elvisa. Oprócz Jamesa Browna, do klasyki repertuaru breakdance weszły między innymi style: *moonwalk* (przejęty później przez Michaela Jacksona, a naśladujący kroki człowieka na Księżycu), *Egyptian* (inspiracja filmem *Kleopatra*) czy *Twister* (na cześć tornada, o którym opowiada film *Twister*).

Graffiti wystawia się w galeriach, dyskusja z czasów Andy’ego Warhola o roli i sensowności uprawiania sztuki bez tego fenomenu z pewnością wyglądałaby inaczej.

Na dodatek internet podważył skończoność zasobów symbolicznych, z jakich tworzą się nowe kultury. Jest w hip-hopie jeszcze wiele fascynujących wątków, które wymagają analizy. Zwłaszcza najbliższe lata, które będą dla hip-hopu oznaczać spadek popularności, mogą się okazać zasadnicze dla jego zrozumienia. Co zostanie? Czy prymitywny rap z supermarketów zapewni hip-hopowi przeżycie? Czy rozwinie się w wyrafinowaną sztukę, czy może raczej będzie przede wszystkim formą wyrazu politycznego? Kto będzie się identyfikował z hip-hopem za dziesięć lat, a kim będą dzisiejsi hiphopowcy? Tych kilka pytań upoważnia do wniosku o konieczności dalszych badań antropologicznych na tym obszarze.

Hip-hop na dobre zagościł na komercyjnej scenie muzycznej i choć wielka moda już przeminęła, utwory hiphopowe nadal powstają, a fani wciąż wyczekują na nowe płyty, co uwiarygodnia slogan jednego z polskich składów raperskich „hip-hop to wypas /

i nic się nie zmieni”. W ciągu ostatnich kilku lat, wraz z otwarciem granic, zwiększeniem dostępności telewizji satelitarnej, a przede wszystkim wraz z eksplozją taniego internetu, różnorodność możliwych stylów życia znacznie się powiększyła. Hip-hop miał przez pewien czas uprzywilejowany status najważniejszej subkultury w Polsce i do zasad poprawności towarzyskiej należało okazywanie zainteresowani nim. Jednak jak przekonująco wyjaśnia A. Appadurai (2005), jednym z bezdyskusyjnych efektów globalizacji – także w Polsce – nie jest wieszczona przez wielu uniformizacja, lecz wręcz przeciwnie. Globalizacja wspomogła rozwój lokalnych ruchów kulturowych i przyczyniła się do dodania wartości tradycjom, zwyczajom i estetykom znanym dotąd w małej skali, a teraz poprzez możliwości epoki cyfrowej stającym się przedmiotem wielokrotnego powielania w nieortodoksyjnych wersjach, w różnych miejscach globu. Dywersyfikacja dotyczy właściwie każdej sfery życia, począwszy od łatwo dostrzegalnej dostępności towarów z wszystkich części świata, poprzez bardziej wyrafinowane produkty kulturalne (filmy z Bollywood, Iranu i Ameryki Łacińskiej) aż do barów i restauracji z kuchnią świata. Oferta zajęć dodatkowych dostępnych dla każdego także opiera się na mobilności ludzi, wobec czego czarnoskórzy instruktorzy w siłowniach czy szkołach tańca są dziś przyjmowani bez większego entuzjazmu, a breakdance jest jedną z form wyspecjalizowanych zajęć ruchowych w fitness klubach. Krótko mówiąc, kultura masowa gładko wchłonęła hip-hop, który sam od początku na niej bazował, zaś właściwa dla hip-hopu ponowoczesna zasada nieskończonego przetwarzania i reinterpretacji tekstów własnych i obcych sprawia, że nie musi to być traktowane jako porzucenie ważnych wartości tej kultury.