

# Piotr Kubkowski

---

## "Na kwadracie i na jego obwodzie" : ursynowski rap lat 90. : konfrontacje, identyfikacje, aspiracje

---

Kultura Popularna nr 3 (53), 94-105

---

2017

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Piotr Kubkowski

# „Na kwadracie

# i na jego obwodzie”

*Ursynowski rap  
lat 90.: konfrontacje,  
identyfikacje,  
aspiracje*

# Możliwość „piosenki rapowej”. Uwagi i założenia

Piotr Kubkowski –  
kulturoznawca i historyk  
kultury, pracuje w Instytucie  
Kultury Polskiej UW

Tomasz Kukołowicz już na pierwszej stronie swojej książki *Raperzy kontra filomaci* zawarł ostrzeżenie: „Tekst zawiera wiele pojęć technicznych, które są swoistymi skrótami myślowymi stosowanymi przez naukowców. Czyni to całość niestrawną. Zagadnienia ciekawe gubią się w gąszczu akademickich rozważań” (Kukołowicz, 2014: 9). Książce tej można zarzucić niemało, doczekała się ona szczegółowych, również krytycznych omówień (Zańko, 2015: 174–179; Konar, 2015: 180–188), na pewno jednak naukowy żargon nie przysłonił próby realizacji oryginalnych założeń autora. Niemniej wypada na samym początku zasygnalizować, że poczucie nieadekwatności akademickiego języka opisu wobec wytworów kultury hip-hop towarzyszy – lub powinno towarzyszyć – większości badaczy. Cytowanie rapowych tekstów, interpretacja figur breakdance’u czy analiza liternictwa stosowanego w graffiti przypominają nieudolne próby komunikacji „młodzieżowych” stryjków z ich nastoletnimi bratankami – wyrwane z kontekstu gesty i słowa nieuchronnie generują poczucie obustronnego zakłopotania, a próby zrozumienia wydają się skazane na porażkę. Opracowania naukowe i popularyzatorskie cierpią na tę samą przypadłość nawet jeśli badaczy od twórców nie odgradza dystans pokoleniowy – w sytuacji, gdy jedni i drudzy dzielą doświadczenie generacyjne i operują swobodnie tymi samymi kodami komunikacji, sztuczność przenosi się na inny poziom. Najważniejsze badania nad rapem wyszły z kręgu literaturoznawców (na przykład Bradley, 2009) i w celu uwiarygodnienia hip-hopu jako obiektu badań musiały dokonać jego swego rodzaju nobilitacji (jako dzieła sztuki; por. Shusterman, 1998), co oznaczało właściwą tej dyscyplinie dekontekstualizację, z jej wszystkimi konsekwencjami. Jedną z możliwości rozwiązania tego kłopotu jest przyjęcie perspektywy antropologicznej, przez co rozumieć uniknięcie jakiegokolwiek waloryzacji przedmiotu badań i próbę ujrzenia go w kontekście właściwych mu obiegów i praktyk kulturowych (Sulima, 2000). Ze względu na niewielką objętość tego tekstu, nawet to proste założenie realizują tylko częściowo; staram się lawirować między elementami antropologicznej analizy zjawisk kultury warszawskich osiedli a – niejako w nurcie autoetnografii – własnym doświadczeniem zanurzonym w „tam i wtedy”. W przypadku tekstu o hip-hopie takie podejście wydaje mi się uzasadnione.

Każdy tekst o piosence siłą rzeczy ciąży ku ubraniu w słowa szaty muzycznej, jej „opowiedzeniu” i utekstowieniu. Prowadzi zatem do wyrwania piosenki z jej kontekstów: wykonania (autorskiego performansu); słuchania, które nigdy nie jest praktyką jednoznacznie bierną; wreszcie odtwarzania za pomocą różnych przekazników (radioodbiornik, odtwarzacz stacjonarny czy mobilny, z głośnikami lub słuchawkami). Każda z tych praktyk ma swoje odmiany, uzależnione od przyzwyczajzeń i kompetencji agensów, ich habitusu, humoru, okoliczności czasowych i przestrzennych. Katalogowi sposobów obcowania z piosenką wymyka się szereg jeszcze innych, trudnych do uchwycenia zachowań, takich jak śpiewanie w końcowych momentach przegaspającej imprezy alkoholowej, nucenie pod nosem w środkach komunikacji, półgłośne skandowanie w rytm beatu w słuchawkach, kiedy siedzimy na murku pod klatką schodową, elokwentne cytowanie wyimków z piosenek w sytuacjach towarzyskich, ale i nieświadome mówienie fraz szlagierów czy rozumowanie logiką świata sugestywnie przedstawionego przez tego czy innego barda. Część z nich jest funkcjonalnie spleciona z percepcją czy wręcz

praktykowaniem przestrzeni (miejskiej). Piosenka wyraża to, jak dane grupy postrzegają miejsce, w którym przyszło im żyć, staje się zarazem partyturą dla podobnego postrzegania własnego zanurzenia w tkance miasta dla słuchaczy i innych wykonawców (dychotomia wykonawca/słuchacz, przywołana tu operacyjnie, nie będzie w tym tekście traktowana jako wiążąca) – dzieje się tak zarówno w przypadku piosenki country, jak i utworu rapowego.

Wstępne, obowiązkowe zastrzeżenie dotyczące nieuchronnej stabilizacji tekstu utworu muzyczno-słownego służy jako usprawiedliwienie: mimo prób przekroczenia tego paradygmatu analitycznego, także poniższy artykuł w jakiejś mierze opiera się na czytaniu wybranych utworów hip-hopowych jak tekstów o mieście. Jest to lektura treści historyczno-kulturowych (odległych o dwie dekady), po części też etnograficznych. Wspomniana próba przekroczenia polega natomiast na umiejscowieniu praktyk kultury hip-hopowej w konkretnej stołecznej dzielnicy w ostatniej dekadzie XX wieku oraz w topograficznych uwikłaniach biograficznych kilku twórców (pionierów gatunku w skali kraju), a wreszcie – również w doświadczeniu autora. W nielicznych opracowaniach dokumentalnych (film, reportaż), popularyzatorskich (por. Buda, 2001; Miszczak, Cała, Smektała, 2005) oraz kilku tekstach akademickich konteksty takie prezentowane były jedynie przyczynkarsko – przywoływane raczej ilustrowanie niż interpretacyjnie.

Sproblematyzować wypada także samo określenie utworu hip-hopowego jako piosenki. W rapie raczej się skanduje, „nawija” – właściwym i jedynym adekwatnym określeniem scenicznego i rejestrowanego wykonywania rapu (choć będzie to pleonazm) jest rapowanie, co wskazuje na wyjątkowość gatunku. Utwory hip-hopowe łatwo jest zacytować „na sucho”, trudniej bez beatu zanucić, a już zupełnie nie sposób wyobrazić sobie praktyki zbiorowego, chóralnego wykonywania ich *unisono* (choć sytuacje koncertowe generują takie próby). Żarzem jest rap gatunkiem, który na scenie bardzo często wykonuje się w kilkoro, a częściej: kilku (również po to, by kolejno odetchnąć), raperzy „nawijają” sukcesywnie, w nieraz agonicznie, nieraz pochlebco nacechowanym dialogu (jak z osiedlowej ławki). Kolejne partie utworu często są zindywidualizowane i wykonywane przez tego, kto je napisał. Co prawda zapożyczanie fragmentów tekstów innych raperów należy do cech gatunku; ważne jest także samplowanie cudzych utworów, niemniej rzadko zdarza się, by ktoś pisał tekst dla innego artysty – słowa są prawie zawsze słowami nieodłącznymi od ich autora; rap rehabilituje postawę twórcy niewyalienowanego od swojego dzieła. Przykładem są bitwy hip-hopowe, gdzie raperzy improwizują na zadany temat, a performans jest jednostkowym, wyjątkowym wydarzeniem – niedopracowanym, lecz zarazem niepowtarzalnym.

Immanentna chropowatość utworu rapowego funkcjonalizuje się w jeszcze inny sposób: rap rewaloryzuje znaczeniową wartość słowa. Znakomitą większość utworów tradycyjnie określanych jako piosenki można puścić do kolacji, jako element projektowanego *soundscape'u* – kawałek hip-hopowy, tak jak punkowy, angażuje uwagę niepodzielnie, jest inwazyjny i wymaga skupienia na treści, wręcz chłonięcia jej. To oczywiście uproszczenia, ale są one istotne z punktu widzenia oddziaływania hip-hopu, co z kolei owocuje specyficzną formą *communitas* (Turner, 2010) – skupionej wokół określonej percepcji swojego miejsca w świecie, zintegrowanej wspólnoty tworzonej przez fanów tej muzyki.

Dla porządku należy wymienić jeszcze trzy cechy tego gatunku – z trzech różnych porządków. Po pierwsze: w warstwie tekstowej, podzielone na (przeważnie krótkie) wersy, kawałki hip-hopowe są bardzo długie: drukowane teksty

omawianych poniżej utworów mają od dwóch do nawet sześciu stron. Oczywiście same utwory zazwyczaj nie są dłuższe niż „średnia piosenkowa”, a zatem cztery do sześciu minut, ale tempo, ich dialogiczny, konwersujący charakter i zazwyczaj brak dłuższych fragmentów muzycznych bez wokalu sprawiają, że ich trwanie gęsto wypełnione jest rapem. Druga, ważna dla tego artykułu uwaga jest czysto porządkowa: rap to genetycznie gatunek jednoznacznie miejski: w mieście powstały jego załączki, w mieście się rozwijał i, wreszcie, w swoim przekazie problematyzuje zagadnienia w zasadzie wyłącznie nowocześniejszej kultury miejskiej. Po trzecie wreszcie: miejska muzyka hiphopowa bardziej niż inne jest gatunkiem męskim, a może lepiej – chłopackim (choć odstępstwa także się zdarzają – przykładami są składy Paręśłów, Ania Sool, Kada&Lilu); kwestia owych chłopackich relacji będzie stanowić tu punkt dościsła – na razie tylko anonsowany.

## Rapowe horyzonty – tylko po „wzmacniacza naprawę”

Rap jest gatunkiem wielkomiejskim, a zarazem raczej zaczepionym w miejsko-dzielnicowej lokalności niż w metropolii traktowanej jako całość. Co prawda dziś raperzy, zwłaszcza tworzący w nurcie intelektualno-krytycznym, nawijają „zwiedzam świat, zwiedzam cały świat” (F/E/T, *Zwiedzam świat*, 2014)<sup>1</sup> oraz namawiają do wysłania pocztówki z egzotycznych miejsc na mapie globu (Ł/W, *Wyslij sobie pocztówkę*, 2014), ale w końcu XX wieku nie znajdziemy jeszcze takiego rozmachu. Najdalszy horyzont eksploracji tego okresu prezentowała działająca w latach 90. grupa Stare Miasto, która rapowała o jeździe po całym mieście:

Można pod ziemią i można na górze [...]  
Sam to wybierasz, ty sam decydujesz [...]  
dobiegasz, dojeżdżasz, dochodzisz, a może dolatujesz  
w autobusie nalepiasz, a w metrze skreczujesz [...]  
Pojadę metrem, autobusem i potem  
na ławce siadka, na miejsce docieram” (SM, *Jak się poruszać*, 1998)

Trasy linii komunikacyjnych wyznaczane są systemowo, a więc „strategicznie” w rozkładach jazdy, na rozpiskach przystanków, ale punkty dościsła konkretnych użytkowników dookreślają „taktycznie” (de Certeau, 2008) wlepki czy wyskrobane na szybach inskrypcje i tagi odsyłające do hiphopowych składów z danej dzielnicy. Podróżując – jako kilkunastolatek – po Warszawie, w autobusach i wagonach metra spotykałem między innymi znaki ursynowskich grup: Molesty czy Mor w.A. Poruszamy się więc po mieście – komunikacją publiczną, w tym niedawno w Warszawie otwartym metrem, ale głównie po to, by wrócić w swoje miejsce właściwe, na podwórkową ławkę. I właśnie ławki, zamknięte w „kwadracie i obwodzie” (M, *Unoszę głowę*, 1998) ursynowskich osiedli to krajobraz przeważający w utworach ursynowskich raperów. W tym

1 Listę utworów hip-hopowych, które omawiam, zamieściłem w bibliografii. Cytaty i odwołania oznaczam w artykule poprzez pierwsze litery nazwy artystów i/lub zespołu oraz tytuł piosenki i rok wydania utworu.

sensie wczesny warszawski hip-hop jest zjawiskiem lokalnym i samozwrotnym: odwołuje się wyłącznie do miejsc i doświadczeń, z których wyrasta, apeluje tylko do ludzi, których reprezentuje, teksty są raczej performowaniem tego, co znane, niż manifestem ciekawości ukierunkowanej na zewnątrz, raczej kontemplacją „tu i teraz” niż świadectwem jakiegokolwiek postawy poznawczej.

W drugiej połowie lat 90., na Ursynowie zdaje się bardziej niż w innych dzielnicach, hip-hopowy styl dominował w graffiti na ścianach bloków i na autobusowych wlepkach. Nie znaczy to, że mury były w całości pokryte napisami czy tagami – wręcz przeciwnie, występowały one względnie nielicznie (istotny jest aspekt „technologiczny”: ursynowska wielka płyta, jeszcze przed okresem termomodernizacji, była pokryta rzutem drobnych kamyków, które sprzyjały pnącej się roślinności, ale nie stanowiły dogodnego podkładu dla sprayu, co sprawiało, że graffiti częściej pokrywało markety, kioski, pawilony i płyty budów niż ściany bloków), ale jeśli występowały, to odsyłały właśnie do kultury hip-hopu. Od razu należy zrobić zastrzeżenie, że taka klarowna identyfikacja nie była i z perspektywy czasu tym bardziej nie jest oczywista. Po pierwsze granice subkultur młodzieżowych i stosowanych przez nie stylów nie były wówczas jeszcze (nie mogą być w ogóle?) ostre; po drugie niemożliwe jest uchwycenie procesu krystalizacji kliszy estetycznej (rzutowanej przez twórców na własne dzieła) oraz kognitywnej (rozpoznawanej przez mieszkańców-„laików”). Osiedla ursynowskie nie są gettami biedy, a dzieciaki z tej dzielnicy dysponują cywilizacyjnymi zdobyczami dekady. Deskorolka, bmx i rolki to główne obok gry w koszykówkę aktywności osiedlowe drugiej połowy lat 90., a zarazem wehikuły wyobraźni docierające do nas równoległe z pierwszymi dokumentalnymi i fabularnymi obrazami amerykańskich nastolatków w słuchawkach z rapem na uszach. Twórczość tagowa, wlepkowa i graffitiarska wpisują się więc w szereg innych przeszczepianych zjawisk i praktyk, tworząc intuicyjnie postrzeganą, całościową formację. Kultura hip-hop manifestuje się nie tylko w warstwie wizualnej i w przestrzeni praktyk ruchowych (karierę robi termin skejci) – także rap ujawnia się jako ważna część audiosfery wielkopłytowych osiedli: na podwórku kawałki Molesty, puszczane z okien kolegów z boomboxów lub częściej kaseciaków, słyhać było niczym na podparyskim *banlieue* kawałek *Nique la police* w filmowym obrazie *Nienawiść* Mathieu Kassovitza. Ta miła dla podwórkowych deskorolkarzy, ale uciążliwa dla sąsiadów praktyka w równej mierze stanowi element realnego, zapamiętanego, co wyobrażonego *ex post* przez mieszkańców pejzażu dźwiękowego i wizualnego Ursynowa tego okresu. Tak czy inaczej, uniwersum znaków – obrazów, dźwięków i praktyk – właściwe południowym osiedlom wydaje się stanowić przestrzeń skrajnie odmienną od tego, czego doświadczano, wrywając się do stołecznego *downtown*.

W ursynowskim hip-hopie, jak rapował Włodi z Molesty, Śródmieście funkcjonuje tylko jako punkt, do którego się wyrusza, i z którego przede wszystkim się wraca:

Pojechałem na Śródmieście [...]
   
Chodziło o wzmacniacza naprawę [...]
   
Mijając filary przechodząc przez bramę.
   
Szybko do metra do ludzi, z którymi trzymam sztamę
   
(MM, *Wiedziałem, że tak będzie*, 1998)

Świadczyć to może tyleż o zamkniętym (choć raczej nie gettowym) charakterze peryferyjnych osiedli, pozbawionych elementarnej infrastruktury usługowej,

co o przeważająco handlowym charakterze stołecznego centrum, podlegającego procesowi postępującej gentryfikacji, wyzutego z funkcji innych niż zebranie na stosunkowo niewielkiej przestrzeni licznych sklepów i punktów usługowych. W kolejnych dekadach proces ten przyjmie postać znaną z miast zachodnioeuropejskich: Śródmieście otworzy się na inwestycje mieszkaniowe, skierowane jednak głównie do osób uprzywilejowanych majątkowo, zdolnych kupić mieszkanie w nowoczesnych inwestycjach łątających szczerbatą tkankę dzielnicy. W podlegającej transformacji ustrojowej stolicy można tam jedynie „załatwić pewną sprawę”, ewentualnie snuć się bo obcych terenach, kolekcjonując i składając – lepiąc doświadczenia tych miejsc. Tak właśnie rzecz przedstawia się w innym słynnym kawałku Molesty:

po mieście się snuję  
 Kołazuję M-o-k, Śródmieście, Ursynów (MM, *Się żyje*,  
 1998)

Dzielnice przywołane są tylko z nazw, ich „przelotowa” (Sennett, 2015: 17, 436) przestrzeń nie jest opisywana w szczegółach ani w żaden sposób przez raperów komentowana.

## „Ursynów – miejsce, gdzie wszyscy znają mnie”. Rówieśnicy

Wczesne warszawskie teksty rapowe przede wszystkim podkreślają istnienie wąskiej wspólnoty lokalnej – grupy ludzi, których się rozpoznaje, „bo są stąd”. Przynależność osiedlowa jest ważniejsza niż identyfikacja subkulturowa („szerokie spodnie”) – w *Osiedlowych akcjach* Molesty Włodi i Vienio rapują:

Nie bój się, tu wszyscy mnie znają [...]  
 to najlepsi kolesie z podwórka  
 Znamy się od dziecka [...]  
 Pochodzę z Ursynowa miejsca gdzie  
 Wszyscy znają mnie  
 bardzo z tego cieszę się  
 Więc kiedy ktoś z Ursynowa cię przekręci  
 nie przychodź do mnie  
 Co z tego że masz szerokie spodnie  
 I tak nie powiem ci kto  
 nie interesuje mnie to (MM, *Osiedlowe akcje*, 1998)

W tych kilku fragmentach widać odmiennosc miejskich utworów hip-hopowych od tego, do czego przyzwyczały nas miejskie standardy lat międzywojennych lub powojennych. Metafora, która ma opisywać miasto (bo w piosence warszawskiej zazwyczaj chodzi przecież o Warszawę jako miasto wyobrazone całościowo), ustępuje miejsca metonimii *pars pro toto* blockerskiej partycypacji – „kumple”, „drużyna” czy „familia”, jak woli wczesny Fisiz, to znaczy „dzielnia”. A dzielnica naznacza rapera: ten mechanizm synekdochy, *totum pro parte*, odnajdujemy w pseudonimach twórców z Ursynowa. Ursynowa, który w latach 90. był może nie hiphopową stolicą – nie ma wówczas mowy



o centralizacji twórczości – ale na pewno najmocniejszą rapowo dzielnicą w polskich miastach.

Jan Paweł Kapliński, PEZET, uznawany za jednego z najlepszych raperów ostatniego dwudziestolecia, nosi ksywkę będącą skrótem od „Paweł z Ursynowa”, a jego pierwszy skład hip-hopowy o nazwie Płomień 81 zapożyczył nazwę od szkoły, którą kończył wraz z Onarem (Marcinem Doneszem, współzałożycielem Płomienia) – SP nr 81 przy ulicy Puszczyka. Jest to zresztą najstarsza podstawówka w dzielnicy, zbudowana według projektu zespołu Marka Budzyńskiego, nagrodzona w 1977 roku tytułem Mistra Warszawy. Nagromadzenie nawiązań toponomastycznych potęguje fakt, że pierwszy utwór nagrany przez raperów Płomienia nosił tytuł Ursynów '99.

Pozostałe najważniejsze ursynowskie składy założone jeszcze w latach 90. to Molesta (inne nazwy przyjmowane okresowo: Mistic Molesta, Molesta Ewenement), która jest zespołem na Ursynowie i w Warszawie pionierskim, założonym przez przywoływanych już Pawła Włodiego Włodkowskiego i Piotra Vienia Więclawskiego w 1995 roku. Kolejne grupy to RHX, projekt braci Waglewskich, Fisza i Emadego, założony w 1997 roku (pierwsza płyta z roku 1999 – *Opowieści z podwórkowej ławki*) oraz Mor w.A. Michała Wigora Dobrzańskiego, Przemysława Pepera Rekowskiego i Przemysława Łyskacza Króla, która debiutowała kawałkiem *Unoszę głowę* na mającej dziś status kultowej składance *Produkcja Hip-hop DJ-a 600v* z 1998 roku.

Warto zwrócić uwagę na koincydencję pokoleniową. Generacja ursynowskich pionierów rapu to równolatkowie osiedli, na których dorastali. Włodi i Vienio z Molesty to twórcy urodzeni w rocznikach 1976 i 1977, a więc rówieśnicy Ursynowa Północnego i Stokłosów (a zarazem rówieśnicy amerykańskiego czarnego rapu, który rodzi się i rozwija właśnie w latach 70.), podobnie lider MOR w.A., Wigor (ur. 1978), czy mieszkający po sąsiedzku z Ursynowianami, na osiedlu Służew nad Dolinką, Tede (ur. 1976). Pezet jest nieznacznie młodszy – rocznik 1980, tak samo bracia Waglewscy: Bartosz, czyli Fisz (ur. 1978) i Piotr – Emade (ur. 1981). Ale i osiedle tych dwóch ostatnich, imielińskie „Na Skraju”, powstawało w latach 1979–1985. Ich dzieciństwo i okres nastoletni to dzieciństwo i okres nastoletni dzielnicy, większość się tu urodziła i nie znała innego habitatu niż blokowisko. Wszyscy oni spędzali ten okres na kopie Cwila (Ursynów Północny, Stokłosy) lub górze Kazury (Imielin, następnie też Natolin), wszyscy toczyli wojny w błotnych okopach długo niegotowych chodników, odstawali długie godziny z rodzicami w kolejkach w nielicznych początkowo sklepach, łapali kijanki w kałużach na budowach, a potem jako nastolatkiwie odbywali rytualne niedzielne podróże metrem na „najpiękniejszą” stację metra – Wilanowska – lub na najdalszą Politechnikę. Oczywiście – by wrócić stamtąd na Ursynów. Topofilia ursynowskich twórców jest, jak się wydaje, związana z tym rówieśnictwem.

## 8. Mila w Warszawie, czyli rapowy topos uciekających chłopaków

Atrakcyjność twardych danych pozwala na zarysowaną tu interpretację, według której artyści zaczepiają się onomastycznie w swoim wielkopłytyowym osiedlu, dzieląc z nim jednocześnie historię dorastania i rozwoju. W tej harmonii czasowo-nazewniczej coś się jednak nie zgadza, pojawia się zgrzyt.



Zarówno w stereotypowych ujęciach, jak i w opracowaniach historycznych i krytycznych kultury hip-hop, podkreśla się często, jak bardzo działalność w jej ramach stoi po stronie praktyk codziennych konkretnych mieszkańców osiedli mieszkaniowych oraz opiera się na demokratycznych, pozainstytucjonalnych ścieżkach możliwości rozwoju artystycznego młodych twórców, pochodzących nierzadko z niższych warstw społecznych. Czy był to przypadek tej dzielnicy?

Ursynów jest specyficznym osiedlem – choć daleko mu do klasowej homogeniczności, to zwłaszcza w pierwszych dwóch dekadach zasiedlania kojarzony był ze swego rodzaju elitarnością, wynikającą choćby ze skomplikowanej procedury przydziału mieszkań (lata 70. i 80.). Dobra prasa, jaką miała ta dzielnica, sprawiała, że próbowali osiedlać się tam raczej pracownicy umysłowi, drobni przedsiębiorcy, urzędnicy, lekarze, inżynierowie, ludzie wolnych zawodów. Oczywiście każde podwórko miało swoje „napowietrzne grupy spotkaniowe” (Sulima, 2000: 106), a w języku Molesty: swoich „kołędników”, ale jednak trudno wyznaczyć pełnowartościową analogię między tą wielkopłytową dzielnicą a robotniczymi blokowiskami powstałymi choćby przy peerelowskich zakładach produkcyjnych. Oczywiście chcę uniknąć nieuprawnionych pseudosocjologicznych uproszczeń, ale należy postawić pytanie – które pozostanie w znacznym stopniu otwarte – o przystawalność obrazu życia na Ursynowie płynącego z tekstów interesujących nas utworów do stereotypowej narracji raperskiej, tematyzującej doświadczenia marginalizacji i alienacji mieszkańców wielkich peryferyjnych osiedli na przedmieściach.

Kiedy słuchamy hiphopowych utworów z drugiej połowy lat 90., mamy wrażenie, że są one redundantne wobec praktyk życiowych osiedlowej młodzieży. Katalog powtarzających się u ursynowskich awangardzistów tematów jest wąski i ogranicza się do tych kojarzonych z blokiersami – niemąłą rolę w utwierdzeniu tego stereotypu już później odegrał film dokumentalny Sylwestra Latkowskiego pod takim właśnie tytułem (2001), który zresztą w swych warszawskich fragmentach kręcony był głównie w południowych dzielnicach – na Ursynowie i Służewie (tu zawiązała się grupa Warszawski Deszcz z Tedem w roli głównej). Przeważający w tych utworach obraz praktyk życiowych mieszkańców osiedli to nieustające, wielodniowe libacje alkoholowe spowite dymem z blantów, prowadzone na wolnym powietrzu, na klatkach schodowych i w mieszkaniach. Niczym w ikonicznym utworze Molesty pod tytułem *Się żyje*:

Kto to, kto to na melanżu dwa-cztery na dobę  
W największy deszcz w najchujowszą pogodę  
Najlepiej się bawią najbardziej pijani [...]  
Cała budka pod patykiem pogrążona w dymie  
Trzeba zapalić, bo zaraz najlepsze minie  
Ej chłopaki, poczekajcie na mnie moment  
Dzwoniłem po towar, lecz niedostępny abonent  
Dopadnie nas dzisiaj najmocniejsza Warka [...]  
Wypijemy jakąś gołdę i zrobimy gdzieś bydło  
Teraz wszyscy rozbijamy browar lewą nogą [...]  
Słaby kołędnik niech zostanie w domu i tyje (MM, *Się żyje*, 1998)

A także we wspomnianym, debiutanckim kawałku składu MOR w.A. *Unoszę głowę*:

Wtedy odwiedzam moich ludzi [...]  
 Teraz wszyscy już w komplecie [...]  
 Znowu trzeba się nastukać  
 Decyzja słuszna  
 Dobra gdzie się wbijamy  
 Na schody pod Meblami na brązowe kafelki  
 Obok browar z butelki  
 Sztuka wielka w moich rękach już skręcony  
 To czyja jest, kolego – moja, podaj ognia  
 Dobra mam go w spodniach (M, *Unoszę głowę*, 1998)

Podobnych fragmentów, korzystając z zaledwie kilku płyt i składanek wydanych w ciągu ostatnich lat XX wieku, można by przytoczyć kilkadziesiąt. Wydają się one przynosić wiele cennych rozpoznań na temat rzeczywistości blokowskiej końca lat 90., co sugeruje, że należałoby je pewnie poddać dogłębnej, pod tym kątem przeprowadzonej analizie. Czy jednak można wierzyć im w pełni? A może znajdziemy w ursynowskim, jednolitym w warstwie fabularnej rapie coś, co nieco rozszczęlni ten monotony obraz imprezowej idylli? Może ursynowscy raperzy nie są tak czarni, tak chuligańscy, jak chcieliby się widzieć? Może doskwiera im inteligencka niejednokrotnie proveniencja? Co prawda Małolat – brat Pezeta i również raper – w następnej dekadzie wejdzie w konflikt z prawem i trafi do więzienia za handel narkotykami, ale już na przykład ojciec Tedego, Maciej Graniecki, w momencie debiutu syna był szefem Kancelarii Sejmu, a wychowywani w środowisku muzyków młodzi Fisz i Emade – synowie lidera Voo Voo Wojciecha Waglewskiego – na pewno nie muszą (jak sportretowani w filmie *Jesteś Bogiem* raperzy śląskiej Paktofoniki) nagrywać kaset w nocy na kradzionych z technikum mechanicznego pecetach, bo dysponują stosunkowo wysokim statusem i kapitałem – zapewne nie tylko symbolicznym.

Najpopularniejszy w historii film o rapie, *8. Mila* (akcja toczy się w połowie lat 90.), tematyzuje właśnie nieprzystawalność jednego z twórców (B-Rabbita granego przez Eminema) do roli, jaką chce on zagrać w lokalnej społeczności – roli najlepszego mc. Problematyczna jest kwestia rasowa – B-Rabbit to jedyny biały uczestnik freestyle'owych turniejów, co czyni go ofiarą serii rasowych wykluczeń. Po drugie, główny bohater mieszka w przemysłowym Detroit w pobliżu tytułowej 8. Mili, a więc na granicy dwóch światów – miasta i przedmieścia, świata czarnych i białych; kłopotliwa jest wreszcie kwestia jego statusu majątkowego, spychającego białoskórą rodzinę na margines społeczny, a więc nie tam, gdzie jej miejsce (inną kwestią jest to, że akurat wielu czarnoskórych protagonistów manifestuje swoje bogactwo – ścierają się tu różne nurty w obrębie samej kultury hip-hop). Pomieszczenie sensów, odwrócenie autoidentyfikacji i kłopotliwość zaklasyfikowania zamieszkiwanej przestrzeni jako jednoznacznie godnej miana hip-hopowego getta – co prawda na inną skalę i modłę – jak wskazałem, dotyczą także warszawskiego Ursynowa (objawiają się też w narracji *Blokersów* Latkowskiego). Oczywiście budowanie jakiegokolwiek pełniejszej analogii między Warszawą a Detroit oraz między Doliną Służewicką a 8. Milą byłoby zbyt karkołomne i musiałyby się opierać na daleko idącej manipulacji, niemniej sam wątek nieprzystawalności (klasowej? rasowej? majątkowej? „dystynktywnej”?) w pewnej mierze – między wierszami – obecny jest także w tekstach warszawskich utworów.

Odnajduję go w wielu rapowych kawałkach, w tym tych najpopularniejszych, i roboczo określam jako topos uciekających chłopaków. Przyjrzyjmy się nawijce Molesty:

Miałem chwilę to przyniosłem oligocen mamie.  
 Kiedy szedłem po wodę, zaczął deszcz padać [...]
 Poszedłem do domu założyć coś suchego  
 Wziąć telefon zadzwonić do tego i tego  
 Pożyczyć zasilacz od Tedego.  
 Chciałem zjeść obiad, ale nie było niczego.  
 W szoku, w szoku pozostało tylko piętnaście minut.  
 Jak nie przyjdę na czas to będzie niezły wrzut, wrzut, wrzut.  
 Wszyscy gdzieś pójdą, a ja kaput, kaput, kaput.  
 Autobus nie przyjeżdża, zwleka.  
 [...GRRR...]  
 Ja tu sam stoję, a tam ekipa czeka  
 Pod forum widziałem ich na zakręcie  
 Przyszedłem nie było nikogo  
 Wiedziałem, że tak będzie (MM, *Wiedziałem, że tak będzie*,  
 1998)

Topos uciekających chłopaków został tu wzbogacony o życiowy topos mieszkańców Warszawy – wyprawy po wodę oligoceńską (Meier i Franz, 2015). Przytoczenie to służy – pomijanemu zazwyczaj w opracowaniach – zderzeniu praktyki melanżu z codziennymi obowiązkami, rzetelnie wypełnianymi przez ursynowską młodzież. Raperzy dokonują autodemistyfikacji, pokazując się jako chłopcy posłuszni rodzicom, a wizja nieustannej napowietrznej imprezy doznaje pewnego uszczerbku. Wątek ten znajdziemy też w innych utworach – w *Osiedlowych akcjach* tego samego składu słyszemy fragment:

Nic nowego, siedzi paru najebanych burków  
 Kurwa, gdzie są chłopaki z mojej brygady  
 (MM, *Osiedlowe akcje*, 1998)

Natomiast w *Się żyje* pada fraza: „Ej chłopaki poczekajcie na mnie moment” (MM, *Się żyje*, 1998). Nie tylko Molesta eksploatuje ten motyw, wymownego fragmentu dostarcza również debiutancki utwór grupy MOR w.A. *Unoszę głowę*:

Unoszę głowę i widzę słońce pomarańczowe  
 Czekam na chłopaków coś doczekać się nie mogę  
 (M, *Uno-szę głowę*, 1998)

Być może więc nie tylko ja, mieszkając na Ursynowie, mogłem jedynie marzyć, że przemierzam prawdziwe *suburbs*, *banlieues* czy gangsterskie blokowisko, jakie później zobaczyłem w Paryżu (a zwłaszcza w kinie, na przykład u Kasovitza). Być może wszyscy twórcy, tacy jak Włodi, Wienio, Tede, a także – tu też znajdziemy podobne przykłady – Pezet i Fisz, doświadczali tego semantycznego pęknięcia podobnie? Być może jako pupile animatorki hip-hopu Bogny Świątkowskiej, słuchacze szczecińskiej listy przebojów promującej ten gatunek, nadawanej w ramach programu IV Polskiego Radia, wybrańcy awangardowego DJ-a 600 Volt jedynie pozowali na amerykańskich raperów z getta? Może tak jak inne dobrze wychowane dzieci Ursynowa, metodą prób i błędów, ale niekoniecznie radykalnie, smakowali skrawki tej obecnej subkultury, jeżdżąc na rolkach w słuchawkach na uszach, włócząc się pod zadrzewionych alejkach i wycierając Lenarami ławki i krawężniki pod

oknami, z których wyglądały ich matki i babki; i tylko czasem eksperymentowali z praktykami hardcore'u? Tego typu zafalszowanie obrazu zarzucano filmowi Latkowskiego, który Ursynowowi, tej spokojnej dzielnicy blokowisk, gdzie przeprowadzono próbę rehabilitacji uliczki pod postacią meandrycznych ciągów pieszo-jezdnych<sup>2</sup> (niełatwo obliczyć obwody tych kwadratów), kazał grać południowy Bronx, dając się zwieść wizerunkowi, do którego dzielnica tylko pozowała w najstarszych hip-hopowych teledyskach<sup>3</sup>. Jeśli na powyższe pytania – choćby na zasadzie intelektualnej prowokacji – odpowiemy twierdząco, to i tak możemy tu dostrzec element hip-hopowego doświadczenia, które, podobnie jak w amerykańskim Detroit z *8. Mili*, jest doświadczeniem nieustannych pretendentów.

#### DYSKOGRAFIA

- F/E/T: Fisz, Emade, Tworzywo, *Zwiedzam świat*, [w:] *Mamut*, 2014.  
 Ł/W: Łona i Weber, *Wyslij sobie pocztówkę*, [w:] *Wyslij sobie pocztówkę*, 2014.  
 M: S.E.N. MOR W.A., *Unoszę głowę*, [w:] DJ 600 V, *Produkcja hip-hop*, 1998.  
 MM: Mystic Molesta, *Osiedlowe akcje, Się żyje, Wiedziałem, że tak będzie*, [w:] *Skandal*, 1998 [oraz klip do ostatniego: <https://www.youtube.com/watch?v=WcFAAW4-WDU> (dostęp: 12.II.2015)].  
 SM: Stare Miasto, *Jak się poruszać*, [w:] *Stare Miasto*, 1998.

#### FILMOGRAFIA:

- 8. Mila*, reż. C. Hanson, USA 2002.  
*Blokersi*, reż. S. Latkowski, Polska 2001.  
*Jesteś Bogiem*, reż. L. Dawid, Polska 2012.  
*Nienawiść*, reż. M. Kassovitz, Francja 1995.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bradley A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip-Hop*. New York.  
 Buda A. (2001). *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977–2002*. Głogów.  
 de Certeau M. (2008). *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Kraków.  
 Konar P. (2015). Trudne o hip-hopie pisanie, „Kultura Współczesna”, 2, 86, (180–188).  
 Kukołowicz T. (2014). *Raperzy kontra filomaci*. Warszawa.  
 Mazur M. (2010). *Czasoprzewodnik, 33 lata na Ursynowie*. Warszawa.  
 Meier M., Franz Ch. (2015). *Warszawskie źródło – Warsaw water stations*. Warszawa.  
 Miszczak R., Cała A., Smektała T. (2005). *Beaty, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop*. Poznań.

2 W artykule Andrzeja Szkopa zamieszczonym w jednym z numerów „Architektury” z 1975 roku – roku wmurowania kamienia węgielnego pod budowę Ursynowa – przestrzeń tego późniejszego Bronxu projektowano następująco: „Ulica ursynowska adaptuje pozytywne treści tradycyjnej ulicy, ale ukształtowana jest współczesnymi potrzebami i możliwościami. [...] Budynki przestają wtedy dominować nad przestrzenią, stają się jej integralną częścią – wraz z zielenią, terenem, ludźmi, powietrzem i kształtem tworzą jej kształt. Utwardzone nawierzchnie ulic formowane są na zasadzie porządkowania ruchu pieszych, zaś i różnicowanie będzie miało charakter funkcjonalny” (por. Mazur, 2010: 7).

3 Por. klip do utworu Mystic Molesta, *Wiedziałem, że tak będzie*, <https://www.youtube.com/watch?v=WcFAAW4-WDU>.

- Sennett R. (2015). *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*. Warszawa.
- Shusterman R. (1998). Piękna sztuka rapowania, [w:] *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Wrocław.
- Sulima R. (2000). *Antropologia codzienności*. Kraków.
- Turner V. (2010). *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Warszawa.
- Zańko P. (2015). Recenzja książek „Raperzy kontra filomaci” i „Antologia Polskiego Rapu”, „Kultura Współczesna”, 2, 86, (174–179).