

Krzysztof Sawicki

Młodzieżowa kultura hip-hop jako tekst wielokulturowy

Ars inter Culturas nr 2, 95-104

2013

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Krzysztof Sawicki

Uniwersytet w Białymstoku
Białystok

MŁODZIEŻOWA KULTURA HIP-HOP JAKO TEKST WIELOKULTUROWY

Słowa kluczowe: *subkultury młodzieżowe, kultura młodzieżowa, marginalizacja, kultura alternatywna, inkorporacja*

Młodzieżowa kultura hip-hop od wielu lat budzi w Polsce i za granicą żywe zainteresowanie przedstawicieli nauk społecznych. Odnoszą się oni do jej afroamerykańskich korzeni¹, ujmują w teoretyczne ramy socjokulturowe faktory tego fenomenu w odniesieniu zarówno do młodych czarnoskórych mieszkańców Stanów Zjednoczonych², jak i złożonych etnicznie aglomeracji zachodniej Europy³. Traktowana jest jako egzemplifikacja zachowań dewiacyjnych⁴ albo poszukiwania siebie w okresie moratorium poprzez recepcję globalnego tekstu oraz nadanie mu lokalnych znaczeń⁵, bądź też jako przejaw kulturowej tożsamości związanych z nią wykonawców czy odbiorców⁶. Hip-hop oraz jego elementy intrygują zarówno młodzież, jak i dorosłych. Skoro o hip-hopie się „mówi”, to staje się on obiektem strategii komercjalizacyjnych⁷, tematem filmów dokumentalnych⁸ czy fabularnych. Pomimo bogactwa obcojęzycznej literatury na ten

¹ G. Dimitriadis, *Performing Identity/Performing Culture: Hip Hop as Text, Pedagogy and Lived Practice*, New York 2001.

² *Droppin' Science: Critical Essays on Rap and Hip Hop Culture*, ed. W.E. Perkins, Philadelphia 1996; D. Hebdige, *Cut 'N' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, London 1987.

³ *Global Noise: Rap And Hip-Hop Outside the USA*, ed. T. Mitchell, Middletown 2001; A. Bennett, *Hip Hop am Main: The Localisation of Rap Music And Hip Hop Culture*, „Media, Culture & Society” 1999, 21(1).

⁴ E.G. Armstrong, *Gangsta Misogyny: A Content Analysis of the Portrayals of Violence Against Rap Music, 1987-1993*, „Journal of Criminal Justice and Popular Culture” 2001, 8(2).

⁵ P. McLaren, *Gangsta Pedagogy and Ghetocentricity: The Hip Hop Nation as Counterpublic Sphere*, [w:] *Challenges of Urban Education: Sociological Perspectives for the Next Century*, eds. K. McClafferty, C. Torres, T. Mitchell, New York 2000.

⁶ A. Krims, *Rap Music And The Poetics of Identity*, Cambridge 2000.

⁷ M.E. Blair, *Commercialization of the Rap Music Youth Subculture*, „Journal of Popular Culture” 1993, 27.

⁸ Warto w tym miejscu wspomnieć choćby *Style Wars* (1983, reż. Tony Silver) na temat graffiti, *The Freshest Kids – A History of the B-Boy* z 2001 roku, dokument na temat break dance, *Wild Style* (1982, reż. Charlie Ahearn), film na temat narodzin subkultury hip-hopowej w dzielnicy Bronx czy popularny wśród fanów hip-hopu w Polsce film pod tytułem *Scratch* (reż. Doug Pray, 2001) będący

temat podkreślić należy stosunkowo skromny dorobek naukowy w tej materii w Polsce⁹. Szkoda, bo od kilku lat jest to jeden z bardziej znaczących nurtów w kulturze młodzieżowej. W niniejszym tekście zostanie scharakteryzowana ogólnie istota hip-hopu oraz jego elementy składowe, przede wszystkim zaś przeanalizowane założenia teoretyczne związane z tym tematem, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu pedagogicznego i wielokulturowego.

Pisząc o hip-hopie, nie sposób nie odnieść się do nieco szerszego kontekstu terminologicznego, opisującego kulturowe eksploracje młodzieży. Według Anny Wyki¹⁰ grupy subkulturowe to etap bardziej rozbudowanego i złożonego procesu. Jest to dla niej pierwsza faza działań prowadzących do kultury alternatywnej. Pomiedzy tymi elementami mamy do czynienia z etapem kontrkultury. Tak więc młodzież – członkowie subkultur młodzieżowych – poprzez zaangażowanie w taką formę ekspresji, poprzez działania kontrkulturowe dąży do wytworzenia kultury alternatywnej. Nieco szerszy zestaw kategorii proponował Jerzy Wertenstein-Żuławski, który w odniesieniu do młodzieży w Polsce oraz tworzonych przez nią zjawisk kulturowych posługiwał się następującymi terminami:

- a) *kultura spontaniczna* – określenie zjawisk powstających obok lub wbrew ramom instytucjonalnym porządku społecznego, w jakim młode pokolenie funkcjonuje. „Spontaniczność” rozumiana jako stworzenie dla siebie czegoś własnego, uznawanego za swoje, przeciwstawieniu do tego, co oferuje „dorosłe” społeczeństwo dla młodzieży;
- b) *subkultury* – wytwarzające wzory czy style kulturowe w sferze czasu wolnego i obyczajowości, obejmujące część zachowań i postaw; są zależne w pewnej mierze od kultury dominującej, która z kolei stanowi ich dopełnienie;
- c) *kontrkultura* oraz *kultura alternatywna* (jako późniejsza faza kontrkultury) – rozumiane jako rozbudowane propozycje socjalizacji życia, alternatywne wobec możliwości oferowanych przez kulturę dominującą, współistniejące obok niej;
- d) *ruchy społeczne* – aktywne siły pokolenia wpływające na przemiany społeczne¹¹.

Dający się zauważyć w tym zestawieniu procesualny charakter znajduje odzwierciedlenie również w historii kultury hop-hop. Ten zwrot brzmi nieco górnolotnie, jednak jak wskazują opracowania na ten temat¹², początki hip-hopu to rok 1974, kiedy

dokumentem traktującym o muzyce rap. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu filmu *Blokersi* w reżyserii Sylwestra Łatkowskiego (2001), opisującego ten kulturowy fenomen oraz jego recepcję na gruncie polskim, czy fabularyzowanej historii tria Paktofonika, legendy polskiego hip-hopu – filmu *Jesteś Bogiem* Leszka Dawida z 2012 roku.

⁹ W polskiej literaturze przedmiotu można wskazać (między innymi, choć da się potraktować ten wykaz jako niemal całkowicie wyczerpujący stan rzeczy): A. Buda, *Historia kultury hip-hop w Polsce*, Głogów 2001; A. Jawłowski, *Gry i zabawy hiphopowe. Subkultura hiphopowa jako wspólnota ludyczna*, „Kultura Popularna” 2002, nr 1; Z. Kowalewski, *Rap. Między Malcolmem X a subkulturą gangową*, Warszawa 1996 oraz J. Rychła, *Ucieczka, bunt, twórczość. Subkultura hip-hopowa w poszukiwaniu autentycznego stylu życia*, Kraków 2005; B. Adamczyk, P. Tarasewicz, *Encyklopedia polskiego hip-hopu*, Poznań 2004; *Hip-hop: słownik*, red. L. Drabik, Warszawa 2007; J. Pakuła, *Polski hip hop*, Warszawa 2007.

¹⁰ A. Wyka, *Alternatywny światopogląd i praktyka społeczna*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Warszawa 1991, s. 47-78.

¹¹ J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, *Wstęp*, [do:] tamże, s. 8-9.

¹² T. Thorne, *Mody, kulty, fascynacje. Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, Warszawa 1999, s. 139-141.

młodzież z południowego Bronxu w Nowym Jorku, organizując w blokach prywatki, zaczęła podłączać aparaturę muzyczną do sieci zasilającej uliczne lampy, a z głośników płynęła zmiksowana muzyka, poddawana tak zwanemu *scratchingowi*¹³, do której *disc jockey* dokrzykiwali bądź dośpiewywali melodie, co stało się początkiem rapu.

Ponieważ odbywało się to w dzielnicy zdominowanej przez czarnoskórą młodzież, treści nawiązywały do ówczesnych problemów tej właśnie grupy etnicznej. Teksty czolowych grup raperskich w początkowej fazie odnosiły się przede wszystkim do poczucia dumy z przynależności do czarnoskórej społeczności Ameryki, odejścia od przemocy ku rapowi czy tańcowi związanemu z tą kulturą, określanemu mianem *breakdance*. Stanowił on nieodłączny element wspomnianych wyżej zabaw młodzieży z Bronxu. Cechą szczególną było włączanie skomplikowanych figur do prezentowanych układów tanecznych. Trzeci element hip-hopu, czyli *graffiti*, ma swoje źródła w oznaczaniu granic terenu przez lokalne gangi za pomocą farb w sprayu czy wodoodpornych mazaków, z czasem stając się podstawową formą ekspresji paraartystycznej.

Szczególną rolę w ukonstytuowaniu się hip-hopu odegrał jeden z mieszkańców południowego Bronxu, noszący pseudonim Afrika Bambaataa. Jak stwierdza Georg Lipsitz:

Obawiając się napięć narastających pomiędzy młodzieżą, będących konsekwencją ekonomicznej recesji, członek jednego z gangów ulicznych, nazywający sam siebie Afrika Bambaataa, stworzył quasi-organizację o nazwie Zulu Nation, której celem stało się kanalizowanie agresji młodych ludzi zamieszkujących południową część Bronxu nie w walki gangów, a w muzykę, taniec i graffiti¹⁴.

Termin „hip-hop” jako określenie tej kultury młodzieżowej zaczął funkcjonować w mediach i opracowaniach od połowy lat osiemdziesiątych. Według Tony’ego Thorne’a przyjął się od wykrzykiwanego przez ulicznych tancerzy hasła: *Hip Hop, Don’t stop!*, tytułu nagrania Jima Parrisha¹⁵. Jego istotę przybliży także znaczenie słów składających się na to pojęcie – *hip* w amerykańskim slangu to *bycie świadomym, poinformowanym*¹⁶, *hop* zaś to nic innego jak *podskakiwanie na jednej bądź obu nogach, taniec*¹⁷; tak więc wiązać można tę kulturę w szczególności z określoną muzyką oraz wynikającą z niej specyficzną formą ekspresji tanecznej. Jak pisze Tricia Rose¹⁸, hip-hop, w którym wyróżnia się muzykę rap, graffiti oraz breakdance, stał się powszechnie używanym idiomem określającym ekspresję amerykańskiej młodzieży, przekraczającym z czasem granice wyznaczone przez rasę, klasę, miejskie czy podmiejskie środowisko zamieszkania¹⁹. Stwierdza ona zarazem, że jest on (jako obszar subkulturowej działalności młodzieży) odzwierciedleniem specyficznych warunków strukturalnych oraz szans życiowych kształtujących afroamerykańską oraz latynoską młodzież w Sta-

¹³ *Scratching*, czyli manualne lub automatyczne zniekształcanie bądź powtarzanie zapisanego na płycie winylowej utworu poprzez przesuwanie ramienia gramofonu lub płyty. Szerzej na ten temat: tamże, s. 322-323.

¹⁴ G. Lipsitz, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, London 1994, s. 26.

¹⁵ T. Thorne, *Mody, kultury, fascynacje...*, s. 140.

¹⁶ *Webster’s New Dictionary and Thesaurus*, New York 1990, s. 262.

¹⁷ Tamże, s. 265.

¹⁸ T. Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover 1994.

¹⁹ Tamże, s. 47.

nach Zjednoczonych²⁰. Wskazuje również, że język oraz styl ubioru dopełniają konterfekt kultury hip-hopowej (*rap* jako specyficzna muzyka, *breakdance* jako forma ekspresji tanecznej oraz *graffitti* jako szczególna stylizacja graficzna). Tak więc autorka postrzega hip-hop jako hybrydową formę kulturową, która odwołuje się do muzycznych, słownych, wizualnych czy wreszcie tanecznych praktyk wywodzących się z Karaibów oraz Afryki. Jej praca stała się przez to komentarzem do warunków, w jakich przebiega proces socjalizacji młodzieży, z odwołaniem do tradycji kulturowej wspomnianych regionów²¹.

Muzyka *rap* to jeden z podstawowych, jeżeli nie konstytutywny element kultury hip-hop. Jej źródeł doszukiwać się można w muzyce reggae czy dub, która łączona była przez DJ-ów (disc jockeyów) z innymi formami muzycznymi przy wykorzystaniu *samplingu*²², *scratchingu* czy *mixingu*. Tego rodzaju podkład muzyczny jest tłem dla rapera lub MC (od *Master of Ceremony*) improwizującego rymowany tekst.

Źródeł muzycznych inklinacji w hip-hopie doszukiwać się również można w tradycji wędrownych pieśniarzy czy poetów, którzy z Afryki dotarli do Nowego Świata. Na szczególną uwagę zasługuje w tej kwestii muzyka dub, wywodząca się z Jamajki, gdzie narodziła się w latach sześćdziesiątych minionego wieku. Jej istotą był wyrazisty, energetyzujący dźwięk instrumentów perkusyjnych. Z czasem stał się on podkładem dla recytatywów. Przyjmuje się, że w 1967 roku wraz z emigrantami z Jamajki muzyka dub przywędrowała do Nowego Jorku, gdzie rozwinęła się w rap – muzyczny fundament hip-hopu, preferowany zwłaszcza przez czarnoskórych mieszkańców Bronxu. Tak było również z czarnoskórym Jamajczykiem o pseudonimie *DJ Kool Herc*, który jako pierwszy kupował po dwa egzemplarze płyty winylowej, po czym, przy wykorzystaniu sprzężonych dwóch gramofonów igłowych (zwanymi z angielska *turntable*), wyselekcjonowywał kilkunastosekundowe fragmenty utworów, które (wielokrotnie powtarzane) umożliwiały stworzenie podkładu muzycznego. Tak więc w rękach DJ-a wspomniany sprzęt do odtwarzania muzyki (*turntable*) stawał się raczej instrumentem do tworzenia muzyki, a nie tylko sprzętem do jej odtwarzania.

Z czasem muzyka hip-hopowa (podobnie jak inne „afroamerykańskie” nurty w wielokulturowej muzyce młodzieżowej²³) wzbudziła zainteresowanie także i białych wykonawców. Na szczególną uwagę zasługuje w tym przypadku twórczość zespołów popularnych wśród białej młodzieży na przełomie lat osiemdziesiątych i w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, wykorzystujących elementy rapu (Beastie Boys, Faith No More), czy współpraca afroamerykańskich gwiazd hip-hopu (*Run DMC*) z hardrockowym, „białym” zespołem Aerosmith (*Walk This Way*, 1986). Co więcej, jednym z najpopularniejszych raperów minionej dekady był biały wykonawca o pseudonimie Eminem. Raper więc to współczesny „minstrel – trubadur”, który przy rytmicznym akompaniamencie opisuje za pomocą recytatywów wydarzenia własne bądź swojej „nowoplemiennej” grupy, traktujące o przeszłości lub teraźniejszości²⁴.

²⁰ Taż, *A Style Nobody Can Youth Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop*, [w:] *Microphone Friends: Music and Youth Culture*, eds. A. Ross, T. Rose, New York 1994, s. 71-88.

²¹ Tamże, s. 85.

²² Tamże.

²³ Zwraca na to uwagę między innymi I. Chambers, *A Strategy for Living: Black Music and White Subcultures*, [w:] *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, eds. S. Hall, T. Jefferson, London 1993, zaś w Polsce J. Wertenstein-Żuławski.

²⁴ M.E. Blair, *Commercialization of the Rap...*, s. 23.

Odnosząc się do afroamerykańskiego rapu, Zbyszko Melosik stwierdza, że teksty wykonujących tę muzykę dotyczą problemów życia w murzyńskich gettach (rasizm, przestępczość, narkomania, nadużywanie władzy przez policję, gwałty). Jak konstatuje:

narracja rapu (krawędź „brzytwy, słów i dźwięku”) symbolizuje „miejskie piekło” i „czas chaosu” [...] poprzez wyrażenie atmosfery życia lokalnej społeczności, grup „najniższych”, gdzie dominuje nihilizm rosnącego uzależnienia od narkotyków i alkoholu oraz wzrost liczby zabójstw i samobójstw²⁵.

Teksty utworów odnoszą się również do relacji typu *gender*. Zarówno w USA, jak i w Polsce da się zauważyć preferowanie modelu „macho” (w naszym kraju jako przykład służyć może popularny kilka lat temu utwór *Suczki* autorstwa wielkopolskiego zespołu Ascetoholix). Krytycy nurtu podkreślają, że muzyka hip-hopowa propaguje pogardę dla drugiego człowieka, a preferowany styl życia nacechowany jest „bylejakością”, legitymizuje „nic nierobienie”. Jego obrońcy zaś wskazują, że w tej muzyce prezentuje się rzeczywiste warunki życia młodzieży oraz ich najbliższych; to swoisty „raport z i o codzienności”. Jak stwierdza Melosik, muzyka rap to doskonały przykład nieprzejrzystości świata i ambiwalencji projektu politycznego w epoce postmodernizmu²⁶.

Za początek kolejnego konstytutywnego elementu tej kultury młodzieżowej, jakim jest graffiti w dominującej obecnie formie, przyjmuje się przełom lat sześćdziesiątych, kiedy w sprzedaży pojawiły się wodoodporne flamastry, za pomocą których młodzież zaczęła pisać oraz malować na ścianach, skrzynkach pocztowych oraz w innych ogólnodostępnych miejscach, zapoczątkowując tak zwane tagi. Z czasem instrumentarium wzbogaciło się o zastosowanie farb w sprayu. Graffiti zyskało ponadlokalny wymiar, stając się również sposobem na wysyłanie komunikatu o własnym istnieniu poza teren zamieszkania, a nawet poza miasto, poprzez malowanie środków komunikacji (pociągi, autobusy). Powyższym czynom nadaje się także zorganizowane formy działania. Tak zwany *bombing* to wykonanie graffiti jak największego obszaru w możliwie krótkim czasie. Może przybrać formę obrazków, podpisów (*tags, tagi*) o charakterystycznym wzorze pisma czy też wydrapywania napisów na szybach (*scratchitti*). W połowie lat osiemdziesiątych graffiti, postrzegane dotychczas jako przejaw chuligaństwa (jako że na jego skutek niszczeniu ulegało publiczne mienie), znalazło swoje miejsce w galeriach sztuki współczesnej, stając się zarazem swoistym obszarem awangardy w sztuce. To kolejny przykład na procesualny charakter w percepcji oddolnych eksploracji kulturowych młodzieży przez „dorosły establishment”.

Trzecim konstytutywnym elementem kultury hip-hopowej są formy taneczne zwane *breakdance*. Preferujący ją młodzi ludzie określani są mianem *B-Boys*. Trudno dokładnie zinterpretować tę nazwę. Według niektórych to „*Boogie Boy*”, inni zaś twierdzą, że to skrót od „*Break Boy*”. Jego źródła upatruje się w wielu odniesieniach. Jest nim tak zwany *freestyle*, uprawiany podczas koncertów przez czarnoskórego wokalistę Jamesa Browna, który promując swoją płytę *Good Foot*, wykonywał charakterystyczne wygi-basy, co znalazło potem wielu naśladowców. Pod koniec lat siedemdziesiątych popularność filmów kung-fu przyczyniła się do zapożyczeń różnorodnych figur tanecznych ze sztuk walki, zarówno z Dalekiego Wschodu, jak i brazylijskiej *capoeiry*. W przy-

²⁵ Z. Melosik, *Rap, walka o znaczenia a pedagogika*, „Kultura Współczesna” 1996, nr 1-2, s. 139.

²⁶ Tamże; również McLaren, *Gangsta Pedagogy...*

padku wczesnej popularności hip-hopu wskazywano również na fascynację wykorzystywaniem elektroniki w muzyce (utwór *Blue Monday* zespołu New Order, twórczość zespołu Kraftwerk), co wpłynęło na wykonywanie tańca, w którym naśladowano ruchy robotów oraz innych wymyślonych maszyn. Z czasem *breakdance* zaczął być wykorzystywany przez choreografów na Broadwayu, w teledyskach (nie)hip-hopowych wykonawców (Mariah Carey i *Emotions*, *Dream Lover*, *Fantasty* czy Michael Jackson i *Remember The Time*).

Jak właściwie każdy przejaw ekspresji kulturowej młodzieży (która zyska wymiar ponadlokalny) hip-hop stał się obiektem komercjalizacji²⁷, a więc treścią powszechnej konsumpcji; to nie tylko forma planowanego przez specjalistów *public relations* substylu *undergroundu*, ale i tekst wykorzystywany w reklamach czy temat filmów fabularnych²⁸. Popularne muzyczne stacje telewizyjne (VIVA, MTV) poświęcają temu gatunkowi do tej pory znaczną część czasu antenowego. Jak zauważa Z. Melosik, typowe dla undergroundowego hip-hopu „krytyczne i opozycyjne znaczenia, które on zawiera, ulegają swoistej inflacji. Dzieje się tak poprzez wrywanie rapu z krytycznego kontekstu i przeniesienia dźwięku, tańca, a niekiedy nawet tekstów do kontekstów potwierdzających istniejące formy dominacji”²⁹, co jest zgodne ze wskazywanym w przyjętym paradygmacie teoretycznym założeniem Dicka Hebdige’a o inkorporowaniu treści kulturowych wypracowywanych przez młodzież³⁰. W obszarze nauk społecznych, a pedagogiki w szczególności, ma ten proces znaczenie o tyle istotne, że komercjalizacja kultury młodzieżowej wymusza poszukiwanie dróg ucieczki od samej siebie, przez co ulega ona permanentnej zmianie w celu upodmiotowienia siebie oraz swojego miejsca. Rolą kultury popularnej jest zaś modyfikacja, a w efekcie unifikacja jej treści, aby ją popularyzować w ogólnie tolerowanej formie³¹. To powoduje, że dla Lawrence’a Grossberga stanowi to obszar baudrillardowskiej symulakry, upozorowania, wielopoziomowego i wielowymiarowego powielania oraz imitowania, przez co staje się miejscem odgrywania tożsamości – oblicza pod maską, będącego jeszcze jedną maską³².

Drugim procesem związanym z inkorporowaniem hip-hopu przez kulturę masową w nawiązaniu do założeń D. Hebdige’a jest ukazywanie go w aspekcie dewiacji, zachowań społecznie nagannych i nieakceptowanych, budzącego przestraszenie, wskutek czego wynikająca zeń Inność staje się Obcą, wręcz Wrogią. Dotyczące go teksty krytyczne nie bez powodu pełne są niepokoju o przyszłość, epatowania niedostosowaniem społecznym czy budzącymi trwogę działaniami podważającymi obowiązujący porządek społeczny.

Przywłaszczenie elementów stylu afroamerykańskiej kultury jako „gwaranta” mody i popularności ma długą tradycję wśród białej młodzieży w Stanach Zjednoczonych. Wynika to po części również z analiz J. Wertensteina-Żuławskiego³³. Cytowany przez niego Gary Indiana stwierdza, że

²⁷ M.E. Blair, *Commercialization of the Rap...*

²⁸ Warto wspomnieć choćby film *8 Mila* (2002), którego głównym bohaterem jest biały, „politycznie niepoprawny”, amerykański raper Eminem.

²⁹ Z. Melosik, *Rap, walka o znaczenia...*, s. 144.

³⁰ D. Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, London-New York 1982.

³¹ L. Grossberg, *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York 1992, s. 208-209, za: Z. Melosik, *Rap, walka o znaczenia...*

³² Z. Melosik, *Rap, walka o znaczenia...*

³³ J. Wertenstein-Żuławski, *To tylko rock and roll!*, Warszawa 1990, s. 13.

w swojej najbardziej drażniącej formie ten sentymentalny odruch białych hipstersów lokował całą swoją „autentyczność” w doświadczeniach czarnych, wobec których wszystkie inne doświadczenia stają się groteskową ironią. Być jak najbardziej „cool” znaczy nosić w sobie lub na sobie jakąś równowartość kultury Afroamerykanów³⁴.

Rose również podkreśla, że podobnie jak wcześniejsze generacje nastolatków identyfikujące się z jazzem, rock’n’rollem, biali nastoletni fani wsłuchują się w kulturę czarnych mieszkańców Ameryki, fascynując się jej odmiennością, wyciąganymi przez kulturę dominującą elementami traktowanymi jako zabroniona narracja, symbol oporu i rebelii³⁵. Jak więc niegdyś obecny był model poprawności białej młodzieży w ruchu *hippie*, opierający się na stylu czy *image’u* kultury czarnych rówieśników, tak współcześnie można (jej zdaniem) zaobserwować wyłanianie się podobnych w swojej strategii modeli zapożyczeń³⁶. Globalna natura hip-hopu wynika z tego, że jego kulturowe znaczenie nie może być ograniczone do pojedynczych czy uproszczonych eksplanacji, musi być postrzegane raczej jako ciąg, seria strategii, które są wypracowywane oraz stosowane w wymiarze lokalnym jako szczególne rozwiązanie problemu³⁷.

Wraz z tym, że hip-hop zyskiwał popularność na całym świecie, jego fani stawali się „pionierami nowego trendu” w swoich społecznościach lokalnych. Nie chcąc być tylko „konsumentem” hip-hopu w stylu *made in USA*, każda społeczność przyswajała go na swój wyjątkowy sposób. Tak stało się z przejmowaniem nie tylko muzyki, ale i elementów składowych tej kultury (*graffitti*, *breakdance*, *MC-ing*, *DJ-ing*). Na ich bazie powstały nowe subkultury, specyficzne dla danego kraju czy obszaru. Kultura hip-hopowa, będąca tekstem globalnym, staje się zatem formą artykulacji zlokalizowanej w wymiarze lokalnym kultury.

Cechą młodzieżowej kultury hip-hop jest więc to, że jako globalna treść poddawana jest reinterpretacji w lokalnym wymiarze. Podobna sytuacja ma miejsce również w Polsce. Na szczególną uwagę zasługuje choćby to, że do hip-hopu oprócz jego „klasycznych” elementów (muzyka rap, breakdance i graffiti) włącza się także subkultury skejtów (kojarzonych z jazdą na deskorolkach oraz rowerach BMX) i blokerosów (postrzeganych jako młodych ludzi wystających pod blokami, nieprzejawiających zainteresowania aktywnością)³⁸.

Treści typowe dla głównego nurtu hip-hopu w Polsce znajdowały odzwierciedlenie między innymi w utworach formacji punkrockowych z lat osiemdziesiątych (*Nie ma ciszy w bloku* zespołu Deuter). Muzyka, którą można było określić jako hip-hopową, pojawiła się natomiast pod koniec lat osiemdziesiątych. Na szczególną uwagę zasługuje bliska mu stylistycznie płyta Kazika *Spalam się* z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych. Kolejny istotny moment to pojawienie się kieleckiego wykonawcy o pseudonimie Liroy, którego płyta *Albóóm* cieszyła się bardzo dużą popularnością w kraju. Po jej wydaniu muzyka hip-hopowa przeżywa w Polsce prawdziwy rozkwit. Pojawia się na rynku wielu wykonawców, których nagrania są wydawane zarówno przez duże

³⁴ Za: Z. Melosik, *Rap, walka o znaczenia...*, s. 81.

³⁵ T. Rose, *Black Noise: Rap Music...*, s. 5.

³⁶ Tamże.

³⁷ R. Emerson, *Where My Girls At? Negotiating Black Womanhood in Music Videos*, „Gender & Society” 2002, 16(1), s. 126.

³⁸ M. Jędrzejewski, *Subkultura hip-hopu*, „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” 2002, nr 10.

korporacje, jak i własnym sumptem przez nich samych (a określane są mianem „nielegali”). To szczególny okres dla kultury hip-hopowej w Polsce, kiedy to czołowi wykonawcy (Wzgórze YaPa3, Nagły Atak Spawacza czy Kaliber 44) w swoich tekstach odnoszą się do opisywania realiów życia młodzieży w blokowiskach, krytycznie wyrażając się o trudach codzienności. Etap łączenia rapu z innymi gatunkami muzycznymi (wzorem amerykańskiego pierwowzoru) polski hip-hop ma już dawno za sobą (wspólny utwór zespołu Sweet Noise i poznańskiego rapera o pseudonimie Peja).

Za pionierów breakdance w Polsce uważa się powstałą w 1986 roku profesjonalną szczecińską grupę (*crew*) Be-bop. Warto również zaznaczyć, że od 1985 roku w Piotrkowie Trybunalskim odbywały się mistrzostwa Polski w tym tańcu. Ogólnie jednak podkreślić należy, że ta forma ekspresji nie cieszyła się przez wiele lat szczególnym zainteresowaniem polskiej młodzieży, która w tej kwestii preferowała raczej bierną niż czynną formę partycypowania w tego typu działaniach. Radykalna zmiana nastąpiła, gdy szczyty popularności zaczęły zdobywać najrozmaitsze produkcje telewizji publicznej i komercyjnych z tańcem w tle. Na szczególną uwagę zasługuje jednak, ze względu na szerszy kontekst, występ breakdance'owej grupy z Polski w kwietniu 2004 roku w Watykanie, co ma wymiar symboliczny, legitymizujący omawianą kulturę młodzieżową, gdyż fakt ten zaowocował wyrażeniem aprobaty dla tego rodzaju aktywności młodzieży przez autorytet moralny kultury chrześcijańskiej, jakim wówczas był (i do dzisiaj pozostaje) papież Jan Paweł II.

Z kolei polskie graffiti, realizowane przez tak zwanych *writerów*, przybiera zazwyczaj kilka postaci: malowania (zwanego *bombowaniem*) pociągów czy środków komunikacji miejskiej, *tagów* na budynkach osiedlowych czy wspomnianego wyżej *scratchiti*. Są to formy ekspresji postrzegane negatywnie, związane z prawnymi reperkusjami. Stąd też taka aktywność sprowadza się do działań zespołowych, w trakcie których jeden z grupy *writerów* (zwanej *załogą*, *crew*) wykonuje kontur grafiki (*outline*), wypełnianej następnie przez pozostałych członków grupy, co określa się mianem *wrzutów*. W tym przypadku można więc mówić o ludycznym wymiarze działania, nazywanego *ilinx*³⁹, a związanego ze stanem oszołomienia, podniecającego strachu. Z kolei legalne malowanie w wyznaczonej okolicy określa się mianem *dżemów*, którym towarzyszy klimat happeningu, zabawy przy muzyce, alkoholu i marihuanie. Jest to element dość powszechnie uprawiany przez młodzież⁴⁰ w Polsce, zarówno w formach sprzecznych z obowiązującym prawem, jak i mających znamiona tolerowanego (a nawet niejednokrotnie akceptowanego) *street art'u*.

Tricia Rose⁴¹ sugeruje (podobnie jak Henry Giroux), że w początkowej fazie hip-hop był obszarem ekspresji afroamerykańskiej oraz latynoskiej młodzieży, w którym wyrażała ona swoje specyficzne warunki życia w zurbanizowanym środowisku. Badaczka postrzega zarazem żargon, styl ubioru (innymi słowy cechy dystynktywne tej kultury i funkcjonujących w jej ramach grup subkulturowych) jako krytykę warunków

³⁹ R. Callois, *Gry i ludzie*, Warszawa 1997, za: A. Jawłowski, *Gry i zabawy hipopowe...*

⁴⁰ Wskazuje na to Marian Golka (*Graffiti w poszukiwaniu tożsamości*, [w:] *Od kontrkultury do popkultury*, red. M. Golka, Poznań 2002, s. 131-147). W mojej pracy traktuję wyłącznie o „hip-hopowym” graffiti, choć Polska ma o wiele dłuższe tradycje w tej materii (warto wspomnieć czasy solidarnościowej opozycji lat osiemdziesiątych oraz charakterystyczne muralia typu „Telewizja kłamię”, „ZOMO=Gestapo”).

⁴¹ T. Rose, *Black Noise: Rap Music...*

życia młodzieży ze środowisk zurbanizowanych, w których bezrobocie, rasizm, marginalizacja, niskie wynagrodzenie oraz problemy z zatrudnieniem, będące wyrazem post-industrialnej ekonomii Nowego Jorku, doprowadzają do zaostrzenia poczucia nierówności. Jak stwierdza T. Rose:

Hip-hop wyłania się nam jako źródło alternatywnego kształtowania tożsamości oraz jako droga odmiany zurbanizowanego środowiska lokalnego. Odgrywa istotną rolę w społeczeństwach, które zostały spustoszone poprzez przemieszczenia środków produkcji oraz przedstawione jako obraz zniszczenia oraz izolacji. Hip-hop oferuje alternatywne znaczenia osiągalnego statusu społecznego młodzieży świadomej ograniczonych możliwości akceptowanych dróg awansu społecznego zgodnych z ogólnie przyjętymi formami⁴².

Sugeruje zarazem, że dystynktywne cechy stylu hip-hopu wskazują „wyraźne skupienie na konsumpcji, która umożliwia zacieranie różnic klasowych oraz hierarchii poprzez stosowanie różnorodności w kulturowym obszarze”⁴³. Jest to więc zarazem zbieżne z recepcją roli ubioru brytyjskich *modsów* przez D. Hebdige’a⁴⁴, gdzie nasycony wątpliwej jakości przepychem i bogactwem styl miał być zaprzeczeniem pochodzenia z niższych warstw społecznych.

W muzyce hip-hopowej na szczególną uwagę zasługują jej elementy składowe. W odniesieniu do rapowania jego istotną cechą jest wspomniany *freestyle*, czyli specyficzna melorecytacja w rytm muzyki, co stanowi zarazem obszar popisów *MC*. Jego istota jest zgodna z ludycznym postrzeganiem kultury przez Johana Huizingę w trzecim dziale książki *Homo ludens*, noszącym tytuł *Zabawa i współzawodnictwo jako funkcja kulturotwórcza*, jako tak zwanych „turniejów połajanek”⁴⁵. Również element współzawodnictwa, wyrażający się w prezentacji na koncertach hip-hopowych umiejętności przez *DJ-ów* w dziedzinie *loopowania*, *miksowania* czy *scratchingu*, można postrzegać w tym wymiarze. Powyższe dwa typy prezentacji o charakterze konfrontacyjnym określane są mianem „bitew” lub z angielska *battles* i niewątpliwie świadczą o ludycznym charakterze analizowanego socjokulturowego fenomenu. Kultura hip-hopowa jest więc kulturą karnawału i ludyczności – dwóch kategorii, które w pedagogice traktowane są drugorzędnie⁴⁶. W efekcie tego stanu rzeczy wypracowywane programy edukacji wywołują opór wśród młodzieży w przeciwieństwie do treści oferowanych przez kulturę młodzieżową.

Ze względu na globalną specyfikę z pewnością można więc postrzegać młodzieżową kulturę hip-hop za Benjaminem Barberem⁴⁷ dualnie: jako „*dżihad*” (tekst zawierający treści o lokalnym wymiarze, odnoszący się w szczególności do osiedla, blokowskiego czy dzielnicy, zarówno w słowach *freestyle’u*, jak i treściach *graffitti*), albo jako „*McŚwiat*” – element kultury globalnej, zbliżonej w swym charakterze do obyczajowości, ludyczności, do działań czy preferencji estetycznych, ubioru, specyficznej ge-

⁴² Tamże, s. 34-36.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ D. Hebdige, *Subculture...*, s. 52-53.

⁴⁵ J. Huizinga, *Homo ludens*, Warszawa 1998, za: A. Jawłowski, *Gry i zabawy hiphopowe...*, s. 130.

⁴⁶ J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, London-New York 1991, s. 187, za: Z. Melosik, *Rap, walka o znaczenia...*

⁴⁷ B. Barber, *Dżihad kontra McŚwiat*, Warszawa 2001.

stykulacji rówieśników z innych państw, a nawet kontynentów – innymi słowy, posługiwania się niemal zunifikowanym kodem. Stąd też słuszne wydaje się założenie o pedagogicznych aspektach tej kultury jako płaszczyzny interkulturacyjnej, mającej wymiar nie tyle szkolny, ile pedagogiki ulicy. Należałoby więc przyjąć tezę Z. Melosika⁴⁸, że pedagogikę trzeba dopasować do świata młodzieży. Pedagog powinien zarazem uczyć się od młodzieży tego, co dla niej ważne i wartościowe, współuczestnicząc w codziennej praktycznej narracji. Wydaje się to alternatywą wobec obecnej, milcząco akceptowanej, sytuacji dysonansu pomiędzy „kanonicznym” światem szkoły oraz realizowanych w niej programów edukacji a codziennością wyborów i odrzuceń młodzieży. Tak pojmowana pedagogika byłaby więc pedagogiką opartą na postawach dialogu, a nie na zasadach dominacji *versus* podporządkowania.

Kilka lat temu Andy Bennett opisał przykład działań w tym właśnie nurcie⁴⁹. W jednym ze swych artykułów charakteryzuje działalność *streetworkerów* z Frankfurtu nad Menem, którzy realizując swój projekt, doprowadzili do rozszerzenia lokalnej oferty kulturalnej dla młodzieży do muzykowania na wspólnych koncertach przedstawicieli opozycyjnych grup subkulturowych (w szczególności związanych z hip-hopem oraz heavy-metalem, punk rockiem czy reggae), realizacji wideoklipów, nagrywania utworów w studiu, a nawet wspólnego prowadzenia audycji w lokalnych mediach. To pozwoliło na uświadomienie adolescentom, że pod subkulturą, niejednokrotnie obcą im fasadą kryją się podobni im młodzi ludzie o podobnych marzeniach, obawach, problemach, przeżywający podobne radości i smutki. Należy zarazem przypomnieć, że Afrikaa Bambaataa, założyciel Zulu Nation i prekursor hip-hopu na nowojorskim Bronksie, i inni jemu podobni stworzyli wszak jego podwaliny po to, aby młodzieżowe gangi zakończyły walki między sobą, kanalizując energię w uliczną zabawę.

Summary

HIPHOP YOUTH CULTURE AS A MULTICULTURAL TEXT

This article analyzes *hiphop* as a multicultural manifestation of the youth culture. *The youth culture* is understood as the content offered for the young generation by the popular culture. It is perceived as the result of complex processes that start with local youth groups, cultural innovations and various *rituals*. The author describes the beginning of *hiphop culture* in the urban ethnic dimension and goes on to analyze its core manifestations such as rap, graffiti, and break dance. The author traces ways in which rap, graffiti and break dance were created, interpreted, and assimilated according to the needs of multicultural exemplification of youth's local identities. This article also indicates the possibility of using elements of hiphop youth culture in the prevention projects realized in multicultural environments.

Key words: *youth subcultures, youth culture, marginalisation, alternative culture, incorporation*

⁴⁸ Z. Melosik, *Rap, walka o znaczenia...*, s. 82.

⁴⁹ A. Bennett, *Hip Hop am Main...*