

**PRACA  
MAGISTERSKA**

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

Wydział Filozoficzno – Historyczny

Kierunek: Etnologia

Studia Wieczorowe Jednolite Magisterskie

Milena Brózda

Nr albumu 88035

Podkultura hip-hopu w polskich realiach  
na przykładzie analizy stylu życia młodzieży łódzkiej

Praca magisterska

napisana pod kierunkiem

Prof. dr hab. Violetty Krawczyk – Wasilewskiej

w Katedrze Etnologii

Łódź 2006

## 1. SPIS TREŚCI

<b>Streszczenia rozdziałów</b>	2
<b>Wstęp</b>	6
<b>Rozdział 1 - Rozważania teoretyczne</b>	
1.1. Różnorodność pojmowania kultury	11
1.2. Podkultury młodzieżowe	16
1.3. Geneza kultury młodzieżowej	18
<b>Rozdział 2 - Podkultura hip-hopowa</b>	
2.1. Historia i początki hip-hopu w USA	25
2.2. Rys historyczny polskiego hip-hopu	28
2.3. Polski hip-hop	35
<b>Rozdział 3 - Elementy podkultury hip-hopowej</b>	
3.1. Muzyka i teksty – rap	40
3.2. Graffiti	46
3.3. Break dance	53
<b>Rozdział 4 - Prezentacja wyników badań własnych</b>	
4.1. Analiza jakościowa materiału badawczego – wypowiedzi respondentów	61
4.2. Koncerty hip-hopowe jako zjawisko integracyjne	71
<b>Zakończenie</b>	76
<b>Bibliografia</b>	79
<b>Załączniki</b>	
1. Załącznik 1 – Kwestionariusz do wywiadów	82
2. Załącznik 2 – Teksty utworów hip-hopowych	85
3. Załącznik 3 – Płyta	91
4. Załącznik 4 – Zdjęcia	92

## Streszczenie rozdziału 1

Rozdział pierwszy ma charakter teoretyczny. Wyjaśnione zostają w nim kluczowe dla niniejszej pracy pojęcia: kultury i podkultury. Autorka opisuje te pojęcia, przytaczając definicje różnych autorów zajmujących się odpowiednimi dziedzinami nauki. Kultura opisana zostaje jako wartość nabywana w wyniku procesów uczenia się. Kultura związana jest z człowiekiem, który jest zarówno jej twórcą, jak i odbiorcą. Podkultura natomiast opisana jest jako autonomiczny segment w ramach jednolitego systemu kulturowego.

W niniejszym rozdziale wiele uwagi poświęcone zostaje na wyjaśnienie, czym jest podkultura, ruchy młodzieżowe, a także, na podstawie wielu źródeł, na opisanie genezy kultury młodzieżowej. Omówione zostają przyczyny skupiania się młodych ludzi w tzw. podkulturach młodzieżowych, oraz pobudki, jakimi kierują się przy wyborze konkretnej grupy, w której mogą się realizować oraz odnajdywać wartości i normy, według których chcą żyć.

Rozdział ten jest tłem dla dalszej części pracy, w której autorka skupia się na analizie konkretnej podkultury – podkultury hip-hopowej.

## Streszczenie rozdziału 2

W rozdziale drugim opisane zostają początki podkultury hip-hopowej. W pierwszej części tego rozdziału autorka opisuje narodziny tej podkultury oraz ich lokalizację, czyli „czarne dzielnice” Nowego Jorku. Przedstawiona zostaje historia hip-hopu wraz z najdalej sięgającymi korzeniami (do czasów Malcolma X i jego słynnych przemówień), a także krystalizowanie się gatunku muzycznego, wokół którego cała podkultura jest skupiona.

Druga część dotyczy już polskich realiów. Na podstawie dostępnych materiałów, opisany jest proces aklimatyzowania się tej podkultury na polskim gruncie; jej początki i rozwój. Podkultura ta znalazła w Polsce dużą rzeszę zwolenników, dzięki czemu cały czas ewoluuje. Autorka dużo uwagi poświęca opisowi przedstawicieli podkultury, środowiska, w jakim się wychowali i dorastali, a także trudnej sytuacji, jaka w tamtych czasach towarzyszyła im w Polsce. Ostatni podpunkt dotyczy początków muzyki rap w Polsce. Opisuje kierunek, jaki nadali jej artyści w naszym kraju. Autorka pisze także o pierwszych artystach, którzy sięgnęli po tę muzykę, aby z niej czerpać. Nie zawsze byli to stricte rapowi artyści.

### Streszczenie rozdziału 3

W rozdziale trzecim omówione zostają poszczególne, najważniejsze elementy, które składają się na podkulturę hip-hopową.

Pierwszy podrozdział opowiada o muzyce *rap*. Wyjaśnione zostaje pojęcie rap oraz to, czym jest ten rodzaj muzyki. W jaki sposób powstaje i przy użyciu, jakich instrumentów. W muzyce hip-hopowej bardzo istotny jest tekst. Autorka stara się opisać i udowodnić, że rymowane utwory zawierają ważne dla młodych ludzi treści. Píše także o ogromnym wachlarzu środków artystycznego wyrazu stosowanych przez wykonawców.

W kolejnych podrozdziałach, autorka dokonuje opisu równie ważnych dla podkultury, jak muzyka i teksty, elementów ją tworzących, czyli *graffiti* i *breakdance*. Opisuje zatem początki i ewolucję, a także ich znaczenie dla podkultury hip-hopowej.

## Streszczenie rozdziału 4

Rozdział czwarty zawiera prezentację wyników badań przeprowadzonych wśród młodzieży. W pierwszej części, na podstawie odpowiedzi respondentów na pytania zadane w kwestionariuszu, autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego młodzi ludzie wybierają podkulturę hip-hopową, czym się przy tym wyborze kierują, a także, jakie elementy podkultury są dla nich najciekawsze i im najbliższe. W dalszej części rozdziału skupia się na wyjaśnieniu kwestii komercjalizacji obecnej w hip-hopie, która staje się częścią tego środowiska, a także różnicy między hip-hopowcami a „bokersami”.

Koniec rozdziału poświęcony jest opisowi i przybliżeniu „schematu” koncertów hip-hopowych, w których autorka niejednokrotnie osobiście uczestniczyła, aby zgłębić temat niniejszej pracy.

## WSTĘP

Podkultura hip-hopu w ostatnich latach zyskuje coraz więcej zwolenników wywodzących się z różnych środowisk, budzi także duże zainteresowanie mediów. Paradoksalnie jest to zjawisko, które nie budzi szerszego zainteresowania wśród środowisk naukowych w naszym kraju. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest nowość tego zjawiska, a także przekonanie o jego tymczasowości i marginesowości. Mimo faktu, że coraz więcej słychać muzyki hip-hopowej w radiu i telewizji, to fachowych wypowiedzi zarówno krytyków muzycznych spoza środowiska, jak też ludzi zajmujących się zjawiskami socjologicznymi brakuje. Lekceważenie zjawiska, które przecież obok nas istnieje, jest zadziwiające. Brakuje na pewno narzędzi badawczych a laickie wypowiedzi w prasie ogólnokrajowej dowodzą, że stosunek do hip-hopu jest nadal ostrożny. Na szczęście hip-hopowcy bronią się sami, przede wszystkim tekstami swych utworów, licznymi pismami adresowanymi do tych, którzy utożsamiają się z tą podkulturą. Przybywa także stron internetowych poświęconych hip-hopowi tworzonych przez profesjonalistów na wysokim poziomie. Okazuje się jednak, że hip-hop, mimo starań przedstawicieli tej podkultury, pozostaje hermetycznie zamknięty i wyalienowany z otoczenia. W mniemaniu tej części społeczeństwa, która opiera swe poglądy na zasłyszanych, często nieprawdziwych opiniach pozostaje podkulturą niemalże patologiczną. To właśnie członkom tej podkultury przypisuje się wandalizm, alkoholizm, narkomanię, kradzieże, pobicia i inne przestępstwa. Z tego też względu istnieje potrzeba bardziej rzetelnego zajęcia się właśnie tematem hip-hopu.

Niniejsza praca nie jest wyczerpującą monografią tego tematu. Próba opisu podkultury hip-hopu jest wynikiem fascynacji autorki tym zjawiskiem. Przybliżone zostaną tylko niektóre elementy opisywanego zjawiska. Głównym, choć nie jedynym celem niniejszej pracy jest dostarczenie pewnego minimum wiedzy na temat hip-hopowców w ogóle, a polskiego odłamu tej podkultury w szczególności. Skąd się wzięli? Jakie głoszą poglądy? Jak wygląda ich życie codzienne? Na te i inne pytania postaramy się dać odpowiedź w dalszej pracy.



Szeroko rozumiana kultura młodzieżowa stanowi w etnologii nowy obszar dociekań naukowych, dlatego należy skoncentrować się na kilku sprawach, których precyzyjne wyjaśnienie jest podstawowym warunkiem poprawności dalszego procesu poznawczego. Ponieważ w opracowaniach etnologicznych nie odnajdujemy adekwatnych do naszych zainteresowań pojęć, koniecznością jest korzystanie z dorobku innych nauk, w szczególności socjologii.

W społecznościach plemiennych i tradycyjnych istnieją sztywno wyznaczone granice poszczególnych kategorii wieku. Przejście przez poszczególne stadia wieku łączy się zazwyczaj z dopełnieniem określonej procedury mającej formę obrzędu oraz podjęciem kulturowo wyznaczonych ról społecznych. Zupełnie inaczej rzecz się ma w ogromnych, złożonych społeczeństwach cywilizacji postindustrialnej końca dwudziestego wieku. Tutaj proces przechodzenia przez poszczególne stadia wieku odbywa się w bardziej płynny sposób, a poszczególne kategorie trudno jest zamknąć jednoznacznymi ramami, ponieważ trudne jest określenie ról społecznych właściwych dla odpowiednich grup wiekowych.

Taką właśnie grupę wieku stanowi młodzież. Termin młodzież odnosi się do zbioru osobników w określonej grupie wiekowej, zaś termin młodość do stanu, jaki przeżywają. Pedagogika traktuje młodzież, inaczej wiek młodzieńczy jako okres przejściowy od osiągnięcia dojrzałości biologicznej i psychicznej do uzyskania statusu człowieka dorosłego, rozpoczynający się w 17-18 roku życia i trwający do 22-25 roku życia, obejmujący w zasadzie ostatnie klasy szkoły średniej i lata studiów wyższych lub moment rozpoczęcia pracy zawodowej, kończący się zaś wraz z podjęciem pracy zawodowej i zawarciem związku małżeńskiego. Osiągnąwszy względnie pełną dojrzałość intelektualną młodzi ludzie dojrzewają w tym samym okresie pod względem światopoglądowym<sup>1</sup>. Socjologia natomiast, definiuje młodzież jako odrębną kategorię społeczną ze względu na wiele odrębnych cech. Z jej punktu widzenia młodzież jest w przejściowym stadium, w którym odbywa się przejście od roli dziecka do roli dorosłego. W tym okresie młody człowiek zobligowany jest do przyswojenia sobie zachowań, wykraczających poza życie rodzinne i umożliwiających mu

---

<sup>1</sup> W. Okoń, *Słownik pedagogiczny*. Warszawa 1981, s. 340.

samodzielną egzystencję w świecie ludzi dorosłych<sup>2</sup>. Powyższa definicja pomija grupę osób już dorosłych, którzy przejawiają wiele cech wspólnych z młodzieżą i uznają te same wzory kulturowe. Wśród wielu różnorodnych definicji młodzieży, pojawiających się w literaturze naukowej najbardziej przystającą do charakteru tej pracy jest rozumienie terminu młodzież jako specyficznej grupy społecznej w obrębie większej całości o swoistej subkulturze i pozycji w społeczeństwie, odgrywającej w nim szczególne społeczne role i posiadającej własne aspiracje oraz potrzeby, odmienne od tych, które są właściwe różnym grupom ludzi dorosłych<sup>3</sup>.

Podstawą takiego wyodrębnienia są wspólne potrzeby, dążenia i wzorce kulturowe, czego wyrazem jest między innymi ubiór, język, fantazja, lekkomyślność w podejmowaniu decyzji, emocjonalny stosunek do życia. Przyjęcie zasady odrębności młodzieży jako kategorii społecznej nie oznacza, że jest ona zdolna do funkcjonowania poza społeczeństwem, ani też tego, że społeczeństwo nie wpływa na wybór i realizację dróg życiowych młodzieży. Funkcjonowanie młodzieży w społeczeństwie jest zależne od obowiązujących w nim mechanizmów awansu społecznego wstępującego pokolenia. Młodzież jest niezwykle istotnym czynnikiem przemian społecznych, dlatego w każdym rozwiniętym społeczeństwie poświęca się jej wiele uwagi.

W każdym społeczeństwie są młodzi nieakceptujący wartości i norm dorosłej zbiorowości, a ta młodzieżowa „niezgoda” przybiera postać dewiacji. Większość ruchów młodzieżowych ma charakter ucieczki od społeczeństwa i jest próbą znalezienia zastępczego środowiska. Geneza poszczególnych podkultur jest podobna. Mają one źródła w niezaspokajaniu potrzeb jednostki i są próbą zwrócenia na nie uwagi. Dewiacje młodzieżowe są też w pewnej mierze wykwitem systemu oświatowo – wychowawczego. Odmienność ideologii podkultur wynika z czasu i miejsca, w jakim młodzi ludzie żyją oraz modyfikacji obyczajowych. Wielość struktur to wielość dróg realizacji tych samych w istocie celów, poszukiwania sensu życia, sprawdzania się.

Hip–hop stał się formą wypowiedzi młodego pokolenia. Zastyszane słowa wyrażają jego poglądy, sposób myślenia i przeżywania. Aby właściwie

<sup>2</sup> W. Markiewicz, *Współczesna młodzież jako przedmiot badań*. Poznań 1964, s. 11.

<sup>3</sup> A. Sakson, *Zbuntowana młodzież? Nowe ruchy młodzieżowe w RFN i Berlinie Zachodnim*. Poznań 1987, s. 3.

scharakteryzować podkulturę hip-hopu, trzeba poznać środowisko od wewnątrz, rozmawiać z tymi, którzy je tworzą od lat. Należy słuchać tej muzyki i odrzucić powierzchowne sądy, by wreszcie utożsamić się z podkulturą, odnajdując w niej wiele treści tożsamyh z systemem wartości każdego człowieka, niezależnie od wieku, płci, miejsca zamieszkania, wykształcenia, wyznawanej religii czy wykonywanego zawodu.

Okazuje się, że przesłanie hip-hopowców ma wiele uniwersalnych treści, że jest to manifest, pod którym podpisać się może każdy, kto ceni wolność, prawdę i szczerść. Przy bliższym zetknięciu się z tym środowiskiem, wbrew stereotypowym sądom wyłania się fakt, iż jest to podkultura wielkiej tolerancji wobec innych, a jej reprezentanci nie negują innych podkultur. Prezentują postawę pokojową wyrażaną właśnie w pozdrowieniu hip-hopowców tak bliskim ich rodzicom – hippisom: „Pokój”. Wydaje się, że przedstawiciele starszej generacji zapominają o tym. Jeszcze niedawno zbuntowani, nade wszystko ceniący wolność teraz negują styl życia swoich dzieci. Biorąc pod uwagę, że młodzi hip-hopowcy to pokolenie urodzone w latach osiemdziesiątych, których rodzicami mogą być nawet dawni hippisi, przeżywający swoją młodość w czasach wielkiej rewolucji społecznej i obyczajowej, wyrażającej bunt przeciwko instytucjom, władzy i wojnie. To właśnie oni przygotowywali podłoże ideologiczne młodszemu pokoleniu. Krytykując teraz młodych, noszących szerokie spodnie z obniżonym krokiem, nie powinni zapominać o tym, że sami zwracali uwagę spodniami – dzwonami. Mówiąc natomiast o rzekomej narkomanii wśród hip-hopowców, niech przypomną sobie, że to właśnie amerykańscy przedstawiciele ich pokolenia propagowali publiczne palenie marihuany. Mówiąc o „rapie” jako o pseudo muzyce, zapominają, że wsłuchiwali się w muzykę (np. The Doors czy Jimi’ego Hendrixa) tak odmienną przecież od standardów i klasyki akceptowanej przez pokolenie swoich rodziców.

Hip-hopowcy mają raczej krytyczny stosunek wobec zjawiska kultury masowej, kształtują opozycyjną relację w stosunku do globalnych zjawisk kultury popularnej. Polski rap często posługuje się formami, treściami i motywami o charakterze ironicznym. W ten sposób teksty utworów hip-hopowych funkcjonują jako pastisze, parodie utworów cudzych lub własnych.

Przy pisaniu niniejszej pracy zostały wykorzystane materiały pochodzące z dwóch grup źródeł. Pierwsza grupa obejmuje istniejącą już literaturę, zarówno naukową jak i popularnonaukową, poświęconą kulturze młodzieżowej oraz zjawisku hip-hopu. Drugą grupę tworzą materiały zebrane przez autorkę głównie w postaci obserwacji, tekstów piosenek, prasy oraz materiałów internetowych.

Ważnym źródłem okazały się specjalistyczne pisma hip-hopowe, takie jak „Klan”, „Magazyn Hip-Hop.pl”, „Ślizg” czy „HIP-HOP.pl”. Nie sposób przecenić także doświadczeń zdobywanych podczas udziału w koncertach hip-hopowych. Ten aspekt umożliwiał nie tylko wysłuchiwanie muzyki na żywo i przyglądanie się popisom tancerzy, ale także pozwolił na przeprowadzenie diagnozy środowiska, obserwacji zachowań młodych ludzi, dla których hip-hop to sposób na życie.

Leszek Kołakowski w swoim mini wykładzie *O młodości* stwierdził, że „Młodzi ludzie są [...] głupszy, przy czym nie chodzi o zasób informacji ani o inteligencję [...]. Na ogół w młodości nie jesteśmy zdolni rozważać w każdej sprawie „drugiej strony”, dostrzegać dwuznaczności wszystkich ludzkich sytuacji, widzieć racji przeciwnych tym, za którymi się opowiadamy [...]”<sup>4</sup>. Dalej zwraca jednak uwagę, że „głupota młodzieży bywa zaczynem dobrych przemian. Młodzi ludzie są źródłem energii w różnych procesach społecznych, zazwyczaj jednak ulegają ideom opracowywanym przez starsze generacje i właśnie te starsze są odpowiedzialne za dobre albo złe wyniki przedsięwzięć, którym patronują, a którym młodzi ludzie nadają dynamizm [...]”<sup>5</sup>. Słowa filozofa zgrabnie przystają do młodzieżowej podkultury hip-hopowej. Poznanie istoty tej podkultury przekonało do wnikliwej obserwacji zjawiska.

---

<sup>4</sup> L. Kołakowski, *Mini – wykłady o maxi – sprawach. Seria druga* Kraków 2001, s. 62.

<sup>5</sup> tamże, s. 63.

## ROZDZIAŁ 1 – Rozważania teoretyczne

### 1.1. Różnorodność pojmowania kultury

Pierwotnie termin *cultura* [łac.] funkcjonował w odniesieniu do uprawy roli lub hodowli i oznaczał pracę ludzką, która prowadziła do przekształcenia naturalnego stanu przyrody w stan użyteczny dla człowieka. Ciceron natomiast użył słowa *cultura* w wyrażeniu *cultura animi* (dosłownie: uprawa umysłu) na określenie filozofii<sup>1</sup>.

Od czasów Cicerona termin **kultura** wiązany był z działalnością człowieka mającą na celu pielęgnowanie, kształtowanie i doskonalenie.

Na przestrzeni wieków termin kultura zwiększa zakres użycia stając się wieloznacznym desygnatem. Termin ten znalazł zastosowanie w wielu dziedzinach nauki i jego elementy składowe są wspólne dla tych dziedzin. Zakres pojęcia kultura w różnych dyscyplinach określany jest przez przedmiot badań danej nauki.

W archeologii kulturą jest to wszystko, co archeolog może wydobyć z ziemi, a więc zbiór rzeczy materialnych wykonanych przez człowieka z żelaza, kamienia, kości. Dla etnografa badającego współcześnie istniejący region kultury ludowej w zakres kultury wchodzi nie tylko wytwory materialne, ale także zachowania ludzkie. Etnograf bada więc gwarę i pieśni, obyczaje i mity, obrzędy i wierzenia. Wszystkie te zjawiska zalicza on do kultury. Antropologia kulturowa rozumie kulturę bardzo szeroko, zaliczając do niej zarówno wytwory, jak i zachowania ludzkie, a także instytucje, działalność gospodarczą, sztukę, zabawę, język i religię. Antropologia włącza do kultury całość społecznego dorobku ludzi. Antropolog, badając kulturę jakiegoś ludu, musi uwzględnić wszystkie segmenty życia społecznego (gospodarka, obyczaje, religia i inne), gdyż w społeczeństwach pierwotnych są one ze sobą ściśle splecione. Psychologia natomiast traktuje kulturę jako zbiór, do którego przynależą przede wszystkim zachowania jednostki, jej myśli, uczucia i reakcje. W tym aspekcie kultura jawić się będzie jako zbiór reguł i motywów postępowania, form ekspresji, nakazów i zakazów, ocen i sądów. Wszystko to pozwala wyznaczyć

---

<sup>1</sup> M. Filipiak, *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*. Lublin 1996, s. 9.

strukturę osobowości. Jeszcze inaczej pojęcie kultury formułuje socjologia zajmująca się badaniem współczesnych, skomplikowanych w swej strukturze i funkcjach społeczeństw, które cechuje daleko idący podział pracy. Socjologia więc nie bada łącznie wszystkich obszarów życia społecznego. Dla socjologa kultura to pewien wydzielony „obszar” życia i działalności grup ludzkich<sup>2</sup>.

Chcąc podjąć próbę usystematyzowania wszystkich sposobów badania kultury, można zauważyć, że kultura daje się podzielić na dwie odmienne grupy i wiążące się z nimi dwa różne sposoby jej badania.

W pierwszej grupie kultura jest pewną własnością ludzkich zbiorowości. Kultura obejmuje wszystkie te cechy, które odróżniają zbiorowości ludzkie od innych zbiorów organizmów społecznie nieukształtowanych i niepowiązanych w system stosunków społecznych<sup>3</sup>. Według Stanisława Ossowskiego do kultury włącza się jedynie wzory zachowania i myślenia, traktujące przedmioty materialne powiązane z owymi wzorami jako materialne korelaty<sup>4</sup>. Istnieją, zatem dwie warstwy zjawisk kulturowych; jedna z nich stanowi kulturę we właściwym sensie tego słowa, druga zaś jest z nią jedynie skorelowana.

W każdym razie „niezależnie od tego, czy interesując się kulturą danej grupy badamy jedynie składające się na nią wzory zachowań czy ponadto także ich materialne korelaty, czy uwzględniamy jedynie jej cechy specyficzne czy wszystkie cechy ją charakteryzujące – kultura tak rozumiana jest własnością pewnej zbiorowości ludzkiej, wyznaczającą myślenie i zachowanie jej członków przy takim „socjologicznym spojrzeniu” na kulturę bardzo silnie interesuje związek kultury z jej „ludzkim podłożem”<sup>5</sup>.

Drugi sposób badania kultury interesuje się przede wszystkim treścią kultury, a nie jej „ludzkim podłożem”. Kultura jest tu pojmowana jako system wzorów o określonym kształcie i treści. Na przykład „norma” jest rozumiana nie jako wymagany, używany czy realizowany wzorzec zachowania, lecz jako wypowiedź o określonej treści. Uwaga badaczy skoncentrowana jest na treści znaków i przekazów poszczególnych zjawisk kulturowych<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> K. Żygulski, *Wstęp do zagadnień kultury*. Warszawa 1972, s. 13 – 24.

<sup>3</sup> M. Filipiak, *j.w.*, s. 11.

<sup>4</sup> S. Ossowski, *Więź społeczna i dziedzictwo krwi*. [w:] *Dzieła*. t.2. Warszawa 1966.

<sup>5</sup> S. Nowak, *Metodologia badań socjologicznych*. Warszawa 1970, s. 54 – 60.

<sup>6</sup> M. Filipiak, *j.w.*, s. 13.

Różni badacze preferują jeden lub drugi sposób badania kultury w zależności od tego, czym się zajmują. Termin kultura używany jest również poza sferą rozważań. W życiu codziennym używany jest w znaczeniu selektywnym i wartościującym. Do obszaru kultury włączane są zjawiska nacechowane dodatnio, a mianowicie takie, które wyróżniają się swoją wartością, są godne zalecenia i propagowania.

Termin kultura bardzo podobnie brzmi w różnych językach, co powoduje komplikacje w jego rozumieniu, gdyż przybiera trudne do rozróżnienia znaczenia. W języku angielskim słowo kultura określa dorobek zbiorowy społeczeństwa (zarówno materialny jak i intelektualny), w języku francuskim – wykształcenie i dorobek intelektualny danego środowiska, w języku zaś niemieckim – zasób wartości, przyswojenie wartości<sup>7</sup>.

W języku polskim termin kultura pojawił się w XIX wieku. Pojawia się w dziele Joachima Lelewela *Wykład dziejów powszechnych* (1822 – 1824). Według J. Lelewela kultura obejmuje moralność, religię, obyczaje, organizację społeczną, pracę fizyczną i umysłową oraz naukę i sztukę<sup>8</sup>.

Mnogość definicji kultury oraz chwiejność i wieloznaczność tego terminu wynikają z wielopoziomowej i nie zawsze uświadomionej jego umowności. Istnieją dziesiątki definicji kultury, przy czym nie mają one ze sobą wiele wspólnego. Jedne kładą nacisk na to, co dziedziczne inne zaś na to, co nowe, jedne mówią o procesach i czynnościach, inne uwzględniają to, co stanowi sumę wytworów przekazywanych z pokolenia na pokolenie, jedne skupiają się na wartościowaniu, inne natomiast mają charakter opisowy. Każda z definicji uwzględnia konkretny punkt widzenia na kulturę.

Początkowo kultura była etnocentrycznie utożsamiana z cywilizacją, dopiero Samuel Pufendorf w pracy *De iure naturae et gentium libri octo* (1672) potraktował ją jako zjawisko odrębne. Pierwszą naukową definicję kultury, utożsamiając ją nadal z cywilizacją zaproponował Edward B. Tylor: kultura, czyli cywilizacja w szerokim znaczeniu etnograficznym jest złożoną całością, która obejmuje wiedzę, wierzenia, sztukę, prawo, moralność, zwyczaje i wszelkie inne zdolności i nawyki nabyte przez człowieka jako członka społeczeństwa<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> tamże, s. 14.

<sup>8</sup> tamże, s. 14.

<sup>9</sup> *Słownik etnologiczny: terminy ogólne*. Warszawa – Poznań 1987, s. 190.

Najbardziej gruntowna prezentacja różnych sposobów definiowania kultury zawarta jest w obszernej rozprawie Alfreda Louisa Kroebera i Clyde'a Kluckhohna *Culture. A critical review of concepts and definitions* z 1952 roku<sup>10</sup>. Zaproponowali oni systematyzację definicji kultury, obejmującą:

1. definicje opisowo – wyliczające;
2. definicje historyczne, kładące nacisk na takie zjawiska jak tradycja, dziedziczenie, dorobek;
3. definicje normatywne, akcentujące podporządkowanie się ludzi normom w formie reguł zachowania lub systemu wartości;
4. definicje psychologiczne, zwracające szczególną uwagę na proces uczenia się, wyrabiania nawyków i w ogóle na kulturę jako aparat przystosowawczy, także ze względu na panujące idee i symbole;
5. definicje strukturalistyczne, holistyczne, wydobywające szczególnie całościowy i wewnętrznie powiązany charakter nie kultury w ogóle, lecz różnych konkretnych kultur;
6. definicje genetyczne, opierające szczególnie na przeciwstawieniu kultury naturze i analizujące pochodzenie i narastanie kultury jako produktu społecznego współżycia ludzi<sup>11</sup>.

Wymienione powyżej typy definicji kultury odznaczają się jednak bardzo małą rozłącznością. Nie udałoby się sklasyfikować według tych typów wszystkich definicji, ponieważ rzadko spotyka się definicje odpowiadające ściśle tylko jednemu z nich. Powyższa systematyka nie stanowi zapewne wyczerpującego wykazu, z pewnością istnieją jeszcze inne aspekty zjawiska kultury. Wymienione tu typy definicji kultury uwzględniają jedynie jakiś okres i jakiś niepełny zestaw aspektów omawianego zjawiska. Przykładem trudności wynikających z bardzo małej rozłączności może być klasyczna w nauce polskiej definicja Stefana Czarnowskiego, według którego kultura to „całokształt zobiektywizowanych elementów dorobku społecznego, wspólnych szeregowi grup z racji swej obiektywności ustalonych i zdolnych rozszerzać się przestrzennie”<sup>12</sup>. Można znaleźć w tej definicji zarówno elementy historyczne (dorobek) jak i normatywne (ustalenia) oraz genetyczne (dorobek społeczny).

<sup>10</sup> A. L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture. A critical review of concepts and definitions*. Cambridge, Mass. 1952 – brak polskiego wydania.

<sup>11</sup> tamże, s. 190.

<sup>12</sup> S. Czarnowski, *Kultura*. Warszawa 1958, s. 12.



Nawet cytowanej wcześniej definicji E.B. Tylora nie można potraktować jako całkowicie opisowo – wyliczającej.

W naukach o kulturze funkcjonuje termin **wzór kulturowy**<sup>13</sup>. Według Ruth Benedict w każdej kulturze istnieją wzory kulturowe, określające sposoby zachowania uczestników danej kultury. Kultura dostarcza społeczeństwu materiału, z którego jednostka formuje swoje życie. Jeżeli surowiec jest bogaty, to jednostka dużo czerpie i rozwija się. Według B. Olszewskiej – Dyonizak wzór kulturowy wskazuje „jak jednostka powinna reagować na sytuację uważane za doniosłe dla niej samej i dla grupy, aby zachować się zgodnie z oczekiwaniami i nie popaść w konflikt z innymi członkami grupy”<sup>14</sup>. Oznacza to, że wzór kulturowy należy rozumieć jako „mniej lub bardziej ustalony w zbiorowości sposób myślenia”<sup>15</sup>, najczęściej powtarzany w określonych sytuacjach. Wzory kulturowe można klasyfikować z różnych punktów widzenia. Biorąc pod uwagę stopień obowiązywania można mówić o wzorach, które są surowo wymagane, obwarowane sankcjami i prawie bez wyjątku przestrzegane oraz o takich, które nie są rygorystycznie wymagane i realizowane są rzadko<sup>16</sup>.

W definicjach kultury podkreśla się, że jest ona nabywana w wyniku procesów uczenia się i transmitowana z pokolenia na pokolenie, za pomocą języka i innych znaków symbolicznych. Kultura jest dostosowana do warunków życia zmieniając się w zależności od etapów rozwoju społecznego, zmian ekonomicznych, powstawania nowych zjawisk i problemów. Kultura jest związana z człowiekiem. Człowiek jest twórcą kultury, a zarazem odbiorcą. Jest przez nią kształtowany, w niej wyraża i zaspokaja swoje potrzeby. Kultura jest związana z człowiekiem jako istotą prowadzącą społeczny tryb życia. Wszystko, co jesteśmy w stanie nazwać kulturą, powstaje i rozwija się w jakiejś społeczności i dzięki stycznościom społecznym. Nie byłoby kultury, gdyby nie było życia zbiorowego. W ramach zbiorowości kultura jest przekazywana w czasie i przestrzeni (to znaczy ulega dyfuzji); może też być kumulowana na drodze gromadzenia doświadczeń w procesie przekazu pokoleniowego<sup>17</sup>.

<sup>13</sup>R. Benedict, *Wzory kultury*. Warszawa 1966.

<sup>14</sup>B. Olszewska – Dyonizak, *Człowiek – kultura – osobowość*. Kraków 1991, s. 280.

<sup>15</sup>E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*. Warszawa 1991, s. 77.

<sup>16</sup>M. Filipiak, *j.w.*, s. 24.

<sup>17</sup>E. Nowicka, *j.w.*, s. 60.

Ze względu na społeczny charakter kultury, nie jest ona nigdy jednolita w obrębie danego społeczeństwa. Kultura ma wpływ na kształtowanie wartości, potrzeb, postaw, stylów życia, kreuje ona świat poprzez dostarczanie mu znaczenia.

## 1.2. Podkultury młodzieżowe

Podkultura to względnie autonomiczny segment w ramach głównego, samodzielnego i jednolitego systemu kulturowego, mający cechy funkcjonalnie zintegrowanego podsystemu. Ten autonomiczny segment dzieląc z nadrzędną jednostką wspólne, podstawowe wartości i normy, manifestuje swą odrębność przez własne specyficzne treści obejmujące jednak tylko pewne sfery życia społecznego<sup>18</sup>. Zasięg oddziaływania tych treści jest ograniczony. To decyduje o tym, że nie mają one większego wpływu na kształt ogólnego systemu kulturowego. Treści te są ważne jedynie dla poszczególnych grup, które wchodzi w skład tego ogólnego systemu.

Pojęcie **podkultury** nie jest jednoznacznie zdefiniowane. Termin ten został wprowadzony do nauk społecznych w latach czterdziestych i jest używany w kilku odmiennych znaczeniach. Według *Słownika etnologicznego* można je podzielić na trzy grupy:

1. subkultury jako uniwersalna kategoria typologiczna;
2. subkultury jako podsystemowy wariant większej całości kulturowej;
3. subkultury jako kontrkultura<sup>19</sup>.

Można zatem mówić - na przykład - o subkulturze jakiejś grupy etnicznej (np. czarnych Amerykanów), zawodowej (np. lekarzy, inżynierów) czy religijnej (np. świadków Jehowy). Można też mówić o subkulturze uczniów, żołnierzy, bezrobotnych kobiet itd. W takim ujęciu subkultura byłaby segmentem kultury i nie podlegałaby wartościowaniu jako niższa, wyższa, gorsza, lepsza.

**Subkultura** rozpatrywana jest tutaj w opozycji do większej całości, w której ramach występuje, z tego względu, że wartości, które realizuje sprzeczne są z wartościami ogólnego systemu kulturowego. Ten rodzaj subkultury charakteryzuje się przede wszystkim konfliktem z kulturą dominującą, w

<sup>18</sup> *Słownik etnologiczny...* s. 334.

<sup>19</sup> tamże, s. 335.

niektórych nawet przypadkach agresją i dążeniem do zniszczenia obowiązujących norm i zastąpienia ich alternatywnymi propozycjami. Od czasów Johna Milтона Singera<sup>20</sup> ten konfliktowy typ stosunków między subkulturą a kulturą dominującą, zaczęto określać mianem **kontrkultury**. Podkultura w tym ujęciu jest między innymi wyrazem kryzysu wartości kultury mieszczańskiej w społeczeństwach zachodnich oraz dehumanizacji życia społecznego i kultury w warunkach rewolucji naukowo – technicznej. W obrębie kontrkultury wyróżnia się kontrkultury kontestacyjne oraz kontrkultury typu dewiacyjnego, istniejące w kręgach marginesu społecznego<sup>21</sup>.

Termin subkultura wiązano przeważnie z patologią społeczną, nieprzystosowaniem, podważaniem obowiązujących norm oraz niską jakością uczestnictwa w kulturze. Termin subkultura zaczął być z czasem używany w znaczeniu wartościującym, co widać już w etymologii tegoż pojęcia („sub”, czyli coś, co jest „pod” kulturą, co jest od niej niższe i gorsze). Termin **subkultura** obejmuje zarówno kontrkulturę jak i kulturę alternatywną. W literaturze obok terminu subkultura zauważyć można również termin podkultura, który wywodzi się z anglojęzycznego pojęcia *subculture* i ma właściwie to samo znaczenie. Pojęcie podkultura w języku polskim jest jednak obciążone pewnym wartościowaniem. Termin subkultura sam w sobie zawiera to samo znaczenie, co słowo podkultura, pozostaje jednak na gruncie języka polskiego neutralne emocjonalnie oraz wolne od wartościowania<sup>22</sup>.

W burzliwych latach sześćdziesiątych terminem subkultura zaczęto określać różnego rodzaju ruchy młodych ludzi kontestujących zastaną rzeczywistość. Subkultury są następstwem kryzysu cywilizacji zachodniej niezdolnej do zaspokojenia potrzeb pokolenia wchodzącego w dorosłe życie. Podkultury powstają po to, aby stworzyć warunki umożliwiające zaspokojenie tych potrzeb. Młodzież żyjąca we własnych, małych grupach zdołała wytworzyć odmienną od ogółu hierarchię wartości, styl życia oraz modę. Powstawanie grup podkulturowych stanowiło próbę stworzenia własnego świata, w którym młodzież mogłaby realizować własne cele i wartości. Kreowanie nowej, własnej

<sup>20</sup> J. M. Yinger – ur. 1916, 68. Przewodniczący Amerykańskiego Stowarzyszenia Socjologicznego, autor wykładu *Countercultures and Social Change* wygłoszonego w 1977 roku na Konferencji Amerykańskiego Stowarzyszenia Socjologicznego.

<sup>21</sup> tamże, s. 335.

<sup>22</sup> M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej. Wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*. Lublin 1999, s. 16.

rzeczywistości miało się odbywać poprzez odrzucenie tego, „co w kulturze zastanej dominujące, utrwalone i uznane przez odrzucających za niezgodne kultywowanie”<sup>23</sup>. Biorąc to wszystko pod uwagę, przyjmuję za Mirosławem Pęczakiem, że „subkultura to względnie spójna grupa społeczna pozostająca na marginesie dominujących w danym systemie tendencji życia społecznego, wyrażająca swoją odrębność poprzez zanegowanie lub podważanie utrwalonych i powszechnie akceptowanych wzorów kultury”<sup>24</sup>.

W miejsce tych negowanych i podważanych wzorów kulturowych następują wzorce alternatywne. Uczestnictwo w grupach podkulturowych jest całkowicie dobrowolne, a młodzież może wykazywać się różnym stopniem zaangażowania; od częściowego po pełne akceptowanie modelu podkulturowego. Jest to możliwe, ponieważ podkultura jako grupa nieformalna nie może narzucać swym członkom wszystkich właściwych sobie wzorów i treści.

Ustalenie jednej, uniwersalnej teorii, która wyjaśniłaby proces kształtowania się podkultur młodzieżowych jest praktycznie niemożliwe. Grupy subkulturowe powstające na przestrzeni kilkudziesięciu lat są zjawiskiem bardzo różnorodnym, tak więc próba sprowadzenia ich do wspólnego mianownika byłaby ogromnym nadużyciem. Dlatego też, do celu niniejszej pracy najtrafniejsze byłoby spostrzeżenie, że subkultury gromadzą się, „gdy wiele jednostek ma podobne problemy i gdy na gruncie wspólnych zainteresowań i dążeń powstają dość trwałe więzi między rówieśnikami, którzy tworzą im tylko odpowiadające i ich tylko obowiązujące normy, wartości i wzory, to pewna całość tych norm, wartości i wzorów stanowi podkulturę określonej zbiorowości”<sup>25</sup>. Grupa będąca nośnikiem norm, wartości i wzorów podkulturowych nie powstaje więc przypadkowo, ale stanowi rezultat dokonania przez młodego człowieka swobodnego wyboru.

<sup>23</sup> M. Pęczak, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*. Warszawa 1982, s. 4.

<sup>24</sup> tamże, s. 4.

<sup>25</sup> R. Dyoniziak, *Młodzieżowa podkultura*. Warszawa 1965, s. 11.

### 1.3. Geneza kultury młodzieżowej

W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych rozszerzył się krąg młodych ludzi nieakceptujących norm i wartości dorosłej części społeczeństwa. Pojawiły się nowe bądź zaktywizowane podkultury młodzieżowe. Młodzież, przeciwstawiając się tworzonym przez dorosłych strukturom, bazowała na własnym pokoleniu, podkreślając własną odmiennność. Moda, strój i fryzura, język, rodzaj słuchanej muzyki to były znaki rozpoznawcze wspólnoty pokoleniowej, symbole wiążące ową wspólnotę.

Powojenna eksplozja demograficzna i odmłodzenie społeczeństwa sprawiły, iż proces ilościowego i jakościowego wzrostu poziomu wykształcenia stał się udziałem ogromnej grupy młodzieżowej. Duży procent młodzieży kontynuującej naukę w szkołach średnich i wyższych, odsuwa na wiele lat moment wchodzenia w dorosłe życie. Co za tym idzie, ogromna liczba młodzieży znajduje się w coraz dłuższym etapie pośrednim między dzieciństwem i dorosłością, wykształcenie zaś pozwala na uzyskanie lepszej wyjściowej pozycji ekonomicznej i społecznej. Młodość uzyskała status wartości autotelicznej, mającej do spełnienia ważną rolę w społeczeństwie zastanym i przyszłym. Rynek młodzieżowy został szybko odkryty przez przemysł rozrywkowy i tekstylny. Odpowiadając na zapotrzebowanie młodzieży i tworząc produkty ściśle dla nich przeznaczone, przemysł popularyzował nowe wzory chłopca i dziewczyny, wpływając przy tym na kształt kultury młodzieżowej.

Tworzenie się kultury młodzieżowej jest wynikiem rozwoju cywilizacyjnego, demograficznego i ekonomicznego, specyficznej sytuacji młodych, a także znanego osłabienia tradycyjnych wzorców i więzi. Charakter kultury młodzieżowej został zdeterminowany społecznym nieprzystosowaniem młodzieży a uczestnictwo w niej stało się zastępstwem uczestniczenia w życiu społecznym i kulturze dominującej. Młodzieżowe grupy podkulturowe łagodziły rozdźwięk pomiędzy uniwersalizmem dorosłego społeczeństwa, a partykularyzmem rodziny, dając początek poczuciu wspólnoty i odrębności pokoleniowej<sup>26</sup>. Rozluźnienie więzi rodzinnych związane z pracą zawodową rodziców przyczyniły się do tego, że dzieci sporą część czasu zaczęły spędzać

<sup>26</sup> B. Misztal, *Grupy rówieśnicze młodzieży*. Wrocław 1974, s. 29, 59, 76.

poza domem. W powyższej sytuacji zmniejszyła się rola rodziców w przekazywaniu dzieciom podstawowych wartości szeroko rozumianej kultury. Także szkoła została ograniczona do przekazywania określonej porcji wiedzy, a co za tym idzie, z uszczerbkiem dla należytej funkcji wychowawczej. Młode pokolenie zawsze wnosi w dorosłe życie nowe widzenie rzeczywistości i świata i ma swoje własne koncepcje budowy oraz organizacji życia społecznego. Młodzież zawsze dąży do wymknięcia się spod wpływu dorosłych, ponieważ tradycyjne wartości przez nich propagowane straciły na atrakcyjności. Współczesne instytucje wychowawcze nie są w stanie obronić wartości i autorytetu starszego pokolenia. Sprzyja to uniezależnieniu się młodzieży spod konformizującego nacisku panującej kultury i stosunków społecznych. Wiele istotnych funkcji z zakresu wychowania przejęły grupy rówieśnicze. Tworzenie się grup młodzieżowych jest zjawiskiem tak samo naturalnym, jak skłonności do wymykania się spod kontroli rodziców i realizacja własnego programu systemu społecznego<sup>27</sup>.

Polska młodzież szczególnie podatna jest na wszelkie modne ruchy i wzorce zachowań docierające z Zachodu. Stanowią one „drugą falę”, która docierała do Polski z pewnym opóźnieniem. Charakteryzują się właściwymi Polsce uwarunkowaniami społeczno – ekonomicznymi i kulturalnymi. Praktycznie aż do 1980 roku kultura młodzieżowa postrzegana była jako coś obcego, a działalność grup podkulturowych definiowano politycznie. Spontaniczna ekspresja podkultur nie była zgodna z wizją państwa, w którym każda ze sfer życia społecznego była kontrolowana. Dopóki ekspresję młodzieży definiowano jako opór wobec niechcianej władzy, była społecznie tolerowana, przynajmniej przez jakąś część dorosłego społeczeństwa. Obecnie w zmienionych warunkach politycznych opinie wygłaszane o podkulturach zabarwione są uprzedzeniami, negatywnymi skojarzeniami z innością. Młodzież oskarżana jest o egoizm, egocentryzm oraz brak aspiracji. Obok tych zarzutów powracają również te dawniejsze o powierzchowność, nieautentyczność i naśladownictwo wzorów z Zachodu.

Faktem jest, że uczestnictwo części młodzieży w subkulturach spowodowane jest modą i ma charakter zewnętrżności oraz cechy pozorności.

<sup>27</sup> T. Müller, *Młodzieżowe podkultury*. Warszawa 1987, s. 9.

Za sprawą szybkiego przepływu informacji, dostępu do różnych stacji telewizyjnych i radiowych oraz do prasy młodzieżowej polska młodzież upodobnia się w swoich zachowaniach do rówieśników z Europy Zachodniej i Ameryki Północnej. Jest to proces nieunikniony.

Nie można jednostronnie stwierdzić, że podstawą genezy aktualnych ruchów młodzieżowych w Polsce jest przede wszystkim naśladownictwo zachowań młodzieży z krajów zachodnich. Polskie grupy alternatywne mają zróżnicowane i złożone uwarunkowania swej działalności, której tłem są problemy natury społeczno – politycznej, ekonomicznych lub kulturalnej. Większość środowisk młodzieżowych neguje wszelki nacisk i przemoc, a zatem jest przeciwna państwu i jego organom. Co pewien czas na arenie społecznej pojawiają się nowe ruchy, które są pewnymi mutacjami ruchów już wcześniej istniejących. Można powiedzieć, że jest to naśladownictwo. Ruchy te wyrażają autentyczne poglądy i potrzeby młodych, które są zbliżone do poglądów wyrażanych przez poprzedników, lecz są one modyfikowane przez zmieniające się warunki społeczne. Nowe pokolenie weryfikuje stare poglądy według własnych, aktualnych potrzeb.

Jednolity i precyzyjny opis podkultur jest utrudniony, gdyż istnieją rozbieżności w łonie poszczególnych grup podkulturowych, przejawiające się w istnieniu wielu ich odłamów. Często elementy odróżniające i charakteryzujące poszczególne grupy pozostają jednak takie same, o czym świadczą założenia ideologiczne, obyczajowość, *image* (wizerunek) oraz aktywność twórcza.

Ideologie podkultur młodzieżowych rzadko były formułowane w programach i manifestach. Częściej ich poszczególne elementy wychwycić można w wypowiedziach ludzi uznających siebie za przedstawicieli poszczególnych grup, (na łamach prasy undergroundowej (podziemnej) przez nich wydawanej), a także w uprawianej przez nich sztuce. Ideologicznym fundamentem większości podkultur jest zakwestionowanie zastanych wartości kultury, norm etycznych, religijnych, polityki, społecznych organizacji, standardów zachowań, etc. Ideologiczne samookreślenie polega więc na odrzuceniu starego systemu, gloryfikacji wolności i realizowaniu jej we wszystkich dziedzinach życia. Przejawia się to w dwojaki sposób. Z jednej strony w tworzeniu kultury alternatywnej. Z drugiej w buncie i negacji, a także destrukcji i przemocy, będącej jednym ze sposobów wyrażania swych

poglądów. Podkultury z całą mocą podkreślają znaczenie wolności jednostki i swobodę wyboru własnego stylu życia oraz sposobu myślenia. Sprzeciwiają się przymusowi oraz naciskowi autorytetów, nie cenią tradycji. To wszystko realizują w stroju, sposobie bycia, muzyce oraz w działalności społecznej. To „bycie sobą” oznacza otwarcie się na spontaniczność, kreatywność oraz na to, co w każdym człowieku niepowtarzalne, czyli emocje i podświadomość. Według kontestującej młodzieży, realizacja własnego „ja” jest uwolnieniem najgłębszych emocji i impulsów, nawet jeśli w praktyce miałyby to oznaczać odrzucenie wszelkich uznawanych przez ogół zasad obyczajowych.

Kolejną ważną cechą młodzieżowych podkultur jest „image”, czyli kreowany przez uczestników wizerunek siebie i swego środowiska. Przynależność do konkretnej grupy, a także często stany emocjonalne wyrażane są poprzez swobodę noszenia się, fryzurę oraz makijaż. Podkultura hip-hopowa także wyróżnia się własnym stylem. Jej przedstawiciele noszą luźne bluzy z kapturami, szerokie spodnie z obniżonym krokiem do kolan czy dresy znanych firm, sportowe obuwie oraz złotą ozdobną biżuterię. Ekspozowany przez młodych styl, jest nie tylko modą, ale także służy wygodzie. Pozwala bowiem na elastyczność i płynność ruchów podczas uprawiania ekstremalnych sportów, takich jak jazda na deskorolce czy rolkach. Wygląd zewnętrzny wynika przede wszystkim z preferencji wykonywanej i słuchanej muzyki (w tym przypadku muzyki hip-hop), styczności i więzi w obrębie danego środowiska. Strój jest prawdopodobnie najważniejszym zewnętrznym atrybutem tożsamości grupowej.

Skłonność do bardzo intensywnego przeżywania, poczucia odrębności i traktowania zasad i norm społecznych jako przymusu, który pochodzi z zewnątrz, manifestowana jest w tworzonej przez młodych sztuce. Poprzez sztukę młodzi wyrażają takie wartości jak wolność jednostki, konkretyzowanie marzeń oraz szukanie szczęścia i zadowolenia. Wartości te artykułowane są przede wszystkim w muzyce młodzieżowej. Stanowi ona podstawowy element syndromu kulturowego będąc jednym z czynników decydujących o kształcie kultury młodzieżowej<sup>28</sup>. *Heavy metal, punk rock, disco, techno, rap* – to style tworzone i celebrowane przez określone grupy podkulturowe. Teksty

<sup>28</sup> M. Filipiak, *Od subkultury...* s. 102.



wyśpiewywane w tej mieszance stylów są werbalizacją dążeń, wartości, założeń ideologicznych i poglądów obyczajowych. Odnoszą się najczęściej wprost do polskiej rzeczywistości i są ściśle związane z sytuacją społeczno – polityczną<sup>29</sup>.

Twórczość w grupach podkulturowych traktowana jest jako wspólne poszukiwanie sensu kultury i własnej tożsamości grupowej, która stanowi wartość nadrzędną, wokół której organizuje się życie codzienne grupy.

Wymienione powyżej cechy są najbardziej charakterystycznymi i najistotniejszymi dla poszczególnych grup podkulturowych. Ważny jest fakt eksponowania przez młodzież ideologii, stroju i zachowania jako odniesienia w stosunku do oczekiwań rodziny i instytucji wychowawczych. Najważniejszą cechą podkultur młodzieżowych - obok ideologii, image'u, sztuki - jest ich negatywny stosunek do kultury dominującej, która postrzegana jest jako ograniczenie wolności osobistej i samodzielności młodego pokolenia.

Podkultury młodzieżowe posiadają świadomość odrębności, nieformalną organizację wewnętrzną oraz własne wartości i cele. Tworzą także pewnego rodzaju typ zbiorowości społecznej nazywany wspólnotą, w której uczestnicy mogą zaspokoić swoje potrzeby. Podkultury stanowią przecież niewielkie grupy oparte na stycznościach bezpośrednich i osobistych, a także o dużym stopniu zaangażowania emocjonalnego i wysokiej identyfikacji. Ta forma aktywności społecznej młodzieży jest odpowiedzią na naturalne potrzeby związane z przemianami organicznymi i psychicznymi charakterystycznymi dla okresu dorastania. Dlatego też wspólnoty podkulturowe są atrakcyjną formą radzenia sobie z trudnościami wynikającymi z sytuacji finansowej i społecznej.

Podkultury stanowią odmienny sposób adaptacji wobec niechęci do angażowania się w ramach struktur tradycyjnego społeczeństwa. Grupy podkulturowe uczą współżycia i współdziałania w realizacji internalizowanych celów i wartości a przy tym zapełniają lukę w systemie socjalizacji młodego pokolenia, która powstała w wyniku transformacji naszego społeczeństwa oraz nierównomiernych zmian ekonomiczno – społecznych. Grupy podkulturowe stają się więc miejscem zastępczym dającym możliwość określenia się wśród

<sup>29</sup> M. Gwozda, E. Krawczak, *Subkultury młodzieżowe. Pomiedzy spontanicznością a uniwersalizmem*. [w:] M. Filipiak, *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*. Lublin 1999 s. 172.

rówieśników; wypełniają emocjonalną pustkę i kanalizują, zgodnie z założeniami grupy, aktywność młodego człowieka<sup>30</sup>.

Wspólnoty podkulturowe skupiają osoby świadome własnego wyboru, zdecydowane na manifestację i jasno określające swe przekonania. Podkultura jest realizacją autentycznej potrzeby wspólnotowości, jest ukierunkowana na aktywność twórczą i realizowanie własnej wizji kultury i rzeczywistości. W tym wypadku podkultura stanowi wspólnotę autentyczną będącą dopełnieniem społecznego i psychicznego rozwoju młodzieży. Grupa oferuje swoim uczestnikom to, czego nie mogą uzyskać w ramach szerszej zbiorowości. Dlatego też jest idealnym środowiskiem traktowanym jako wspólnota zastępcza.

Podsumowując powyższe rozważania, zjawisko podkultury jest uniwersalnym typem zachowań i postaw. Wiele alternatywnych praktyk i zjawisk kulturowych dawniej uznawanych za dziwactwa, dewiację, a nawet patologię, dziś po prostu się upowszechniło.

---

<sup>30</sup> tamże, s. 175.

## ROZDZIAŁ 2 – Podkultura hip-hopowa

### 2.1. Historia i początki hip-hopu w USA

Hip-hop powstał w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, w „czarnych dzielnicach” Nowego Jorku. Wszystko zaczęło się w tzw. *projects*, czyli w osiedlach budynków komunalnych zamieszkiwanych przez „kolorową biedotę” (osiedlach do złudzenia przypominających polskie budownictwo mieszkalne, tzw. bloki)<sup>1</sup>. Organizowano tam nielegalne prywatki, często pod gołym niebem, na których do tańca przygrywał *Dj* (czyt. didżej)<sup>2</sup>. Didżej grał z płyt winylowych, w trakcie grania – mikswania powstawały dźwięki, z których zrodziły się podwaliny gatunku muzycznego znanego dziś jako hip-hop lub rap. Do korzeni podkultury można by sięgnąć jeszcze wcześniej, do lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku, do czasów Malcolma X<sup>3</sup>, który rozpoczął „czarną rewolucję”. Z Malcolmem X, Czarnym Islamem<sup>4</sup> i Czarnymi Panterami<sup>5</sup> związani byli różni artyści, zarówno poeci, jak i muzycy. Po brutalnym zabójstwie „ministra czarnych w Ameryce”, – Malcolma X – w 1965 roku zaczęły powstawać formacje muzyczne wykorzystujące w swych utworach fragmenty przemówień przywódcy<sup>6</sup>.

Początkowo hip-hop był formą ekspresji. Do popularyzacji tego gatunku muzycznego przyczyniły się audycje radiowe prowadzone przez „Czarnych”. Jeszcze wcześniej, zanim pojawił się hip-hop, audycje radiowe odgrywały bardzo ważną rolę w komunikacji. W audycjach tych usłyszeć można było typowe dla hip-hopu dźwięki, kreowano w nich „klimat dla ludzi”, którzy uważali radio za podstawowe źródło informacji. Interesującego znaczenia nabrały

<sup>1</sup> R. Pawlak, *Polska kultura hip – hopowa*. Poznań 2004, s. 35.

<sup>2</sup> Dj skrót od ang. *Disc Jockey*.

<sup>3</sup> Malcolm Little, ur. 19.05.1905, radykalny przywódca Czarnych ekstremistów tzw. Czarnych Muzułmanów w Stanach Zjednoczonych.

<sup>4</sup> Czarny Islam – nazwa stosowana dla określenia odmiany islamu wyznawanej przez ludność afrykańską, w której obok pierwiastków muzułmańskich obecne są liczne elementy wierzeń rodzimych.

<sup>5</sup> Black Panthers – partia nazywana wcześniej Samoobroną Czarnych Panter była ewolucjonistycznym ugrupowaniem czarnoskórych nacjonalistów, organizacja powstała w USA w październiku 1966 roku, partia nawoływała do wyzwolenia czarnych oraz walczyła z przejawami rasizmu.

<sup>6</sup> Tamże, s. 35.

„radia czarnych”<sup>7</sup> i rola didżejów grających w ciągu afrykańsko-amerykańskich audycji, których tematem były liczne przemówienia wybitnych osobowości. Na przykład w sierpniu 1967 roku Martin Luter King Junior<sup>8</sup> zaadresował do Związku Prezenterów Telewizyjnych i Radiowych elokwentną mowę, w której namawiał didżejów grających w „radiu czarnych” żeby pomagali w podtrzymaniu przy życiu Ruchu Praw Cywilnych<sup>9</sup>. Odbiło się to echem w prasie i telewizji, Ruch stał się popularny i częściej widoczny w mediach. Dzięki temu „czarni kumple” mogli w nim aktywnie uczestniczyć. Poza tym Martin Luter King Junior powiedział, że „czarni kumple” sprawdzają się dla radia jako jego podstawowe źródło informacji<sup>10</sup>.

Fenomen muzyki hip-hop rozwijał się a imprezy zaczynały być opracowywane. Didżeje, puszczając zmiksowane płyty z muzyką taneczną, podśpiewywali w tle i w ten sposób wykreowali rap, natomiast czarni i hiszpańskojęzyczni latynoscycy uczestnicy zabaw udoskonalali akrobatyczne tańce w stylu *break dancing* (wyraz pochodzenia angielskiego oznaczający rodzaj tańca). Terytoria opanowane przez lokalnych gangsterów zaczęto równocześnie znakować *graffiti* (od wł. *graffito*, czyli „cieniowanie kreskami”, sztuka malowania murów przy użyciu farb w aerozolu). Tak powstawała „sztuka ulicy”. Uczestnicy tych letnich imprez na wolnym powietrzu przenosili się zimą do klubów, a rywalizujące grupy, związane z poszczególnymi didżejami, formowały system tzw. *crews* (brygad, drużyn), odpowiadający sieci działających już wcześniej gangów ulicznych. Czołowi czarnoskórzy prezenterzy, tacy jak Afrika Bambaataa wykorzystywali swoje wpływy i autorytet w środowisku lokalnym do propagowania rasowej dumy Czarnych, a także po to by zachęcić młodych ludzi z rywalizujących drużyn do zastąpienia przemocy śpiewem – melorecytacją i tańcem. Miało to zatem aspekt resocjalizacyjny.

Rapu chwyтали się młodzi nowojorcycy, ponieważ dawał im szansę swobodnego wyrażania swoich poglądów. Ważne było to, że sztuka stała się dostępna dla wszystkich. Nikt nie potrzebował dużej ilości pieniędzy ani

<sup>7</sup> Black Liberation Radio – nielegalne rozgłośnie radiowe walczące z białą dominacją.

<sup>8</sup> Martin Lutter King, Jr. - pastor baptystyczny, jeden z największych przywódców murzyńskich w historii Stanów Zjednoczonych, działacz na rzecz równouprawnienia, zniesienia niewolnictwa i segregacji rasowej, laureat pokojowej nagrody Nobla.

<sup>9</sup> Civil Rights Movement – ruch zajmujący się obroną praw Czarnych, którego celem było dążenie do równouprawnienia czarnych obywateli USA.

<sup>10</sup> [www.hiphop.pl](http://www.hiphop.pl) Historia hip-hopu. 22.11.2001.

kosztownego sprzętu, aby rymować. Niepotrzebne były lekcje; rapowanie było zdolnością, którą można było praktykować w każdej chwili. Rap stawał się popularny, gdyż oferował niekończące się wyzwania. Nie było w nim żadnych ustalonych reguł, poza tym, że należało być oryginalnym i rymy musiały współgrać z muzyką. Ważne było, aby osoba tworząca miała swój własny niepowtarzalny styl.

W listopadzie 1979 roku piosenka *Rapper's Delight* zespołu The Sugarhill Gang osiągnęła wysokie pozycje na kilku listach przebojów, a wpływ hip-hopu zaczął przekraczać granicę gett<sup>11</sup>. Na początku lat osiemdziesiątych, muzyka ta stała się wielkim komercyjnym przebojem w wykonaniu murzyńskiego duetu Run DMC jak również białego trio Beastie Boys. Propagowali oni uliczny styl, który bardzo przypadł do gustu nastolatkom. Wkrótce elementy rapu trafiły do muzyki pop i innych gatunków muzycznych. Prawdziwy hip-hop pozostał jednak źródłem dumy i identyfikacji czarnej mniejszości w USA<sup>12</sup>, stając się nie tylko muzyką, ale sposobem życia i filozofii. W połowie lat osiemdziesiątych autorzy *graffiti* wystawiali swoje prace w galeriach Manhattanu, natomiast artyści uprawiających *break dancing* występowali na imprezach urządzanych przez tzw. białą elitę. W 1983 roku, rap po raz pierwszy pojawił się w muzycznej stacji MTV, a jego wykonawcy wylansowali nowy styl ubierania się, który stał się specyficzny dla tego środowiska. Nazwa hip-hop zaczęła funkcjonować od połowy lat osiemdziesiątych, od wykrzykiwanego przez uczestników imprez hasła: *Hip-hop [be bop] don't stop!*, tytułu nagrania Mana Parrisha<sup>13</sup>. Zarówno w USA jak i na starym kontynencie hip-hop z początku był egzotyczną ciekawostką, aż do roku 1986, kiedy to biała młodzież zaczęła masowo kupować płyty z muzyką czarnych rapujących wykonawców, a także naśladować ich taniec i styl ubierania się. Hip-hop stał się siłą w nowoczesnej muzyce, konkurując z białymi wykonawcami rocka, heavy metalu i popu.

Rap ewoluował przez lata. Nasycony różnymi odmianami „czarnej muzyki”, jak reggae, soul, disco, funky - był kolejno muzyką taneczną, głosem buntu, relacją z przestępczych porachunków, nawoływaniem do pokoju i zmian

<sup>11</sup> R. Pawlak, j.w., s. 35.

<sup>12</sup> R. Leszczyński, *Manifest blokatorów*. „Gazeta wyborcza”, 09.02.1998, s. 16.

<sup>13</sup> R. Pawlak, j.w., s. 36.

społecznych, a także rozpolitykowaną trybuną radykalnych nacjonalistów, czystą retoryką lub wszystkim po trochu<sup>14</sup>. Z czasem za sprawą popularności tego gatunku muzycznego, marzenia niektórych wykonawców zaczęły się spełniać. Raperzy zaczęli opuszczać swoje getta, zarabiając duże sumy pozwalające zaspokoić nie tylko podstawowe potrzeby, ale i różne kaprysy. Stawali się sławni i popularni.

Od samego początku swojego istnienia rap był nierozzerwalnie związany z historią „czarnych Amerykanów”. Wielokrotnie nazywano go „CNN czarnych Amerykanów”<sup>15</sup>. Rap relacjonował rzeczywistość w maksymalnie realistyczny sposób, często miał cechy dokumentalne. W czasie trzydziestu lat od swego powstania hip-hop rozprzestrzenił się na cały świat. Popularny jest wśród młodzieży bez względu na ich kolor skóry, narodowość czy wyznanie. Nadal jednak chętniej trzyma się miejsca swoich narodzin, czyli ulicy. Hip-hop jest przecież wytworem ulicy, w dużym stopniu kulturą prostych, często niezamożnych ludzi, znających życie od najciemniejszej strony.

Równie ważną - jak muzyka - rolę w rapie odgrywają słowa ułożone według rytmów i rymów, niosące ważne dla hip-hopowców treści. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy rap wspinał się coraz wyżej na szczyt popularności, Polska była jakby na zupełnie innej planecie. Cenzura w radiu i telewizji, brak dopływu zagranicznej muzyki stawiały opór nowemu gatunkowi muzycznemu, jakim był rap. Dziś jednak sytuacja uległa diametralnej zmianie, hip-hop jest popularny wszędzie. Z łatwością zadomowił się także w polskich realiach, znajdując stale rosnące grono zwolenników.

## 2.2. Rys historyczny polskiego hip-hopu

Nadeszły czasy, kiedy słuchanie rapu stało się rodzajem pewnego snobizmu, a media i wielkie wytwórnie muzyczne ślepo „wchłonęły” hip-hop dla mody i pieniędzy.

W przeciwieństwie do Stanów Zjednoczonych, polski hip-hop nie miał korzeni w *soulu* i *R'n'B* [gatunki muzyczne]. W latach siedemdziesiątych (epoka

<sup>14</sup> Uwagi na ten temat autorka czerpała m.in. ze Wstępu B. Świątkowskiej do *Encyklopedii muzyki popularnej*. Poznań 1997.

<sup>15</sup> CNN – telewizyjna stacja informacyjna.

gierkowska) Polska „otwarła się” na muzykę z Zachodu, która stała się powszechnie dostępna. Najpopularniejsi wykonawcy z zagranicy (np. ABBA) coraz częściej koncertowali, a w sklepach były dostępne ich płyty. Przeżywaliśmy erę *disco*, która w Polsce oficjalnie stała się modą<sup>16</sup>. Natomiast rap przez wiele lat pozostał gatunkiem niepopularnym. Nie tworzono również polskiej odmiany rapu. Początkowo panowała opinia, że język polski nie nadaje się do tego gatunku muzycznego. Muzyk, Kazik Staszewski<sup>17</sup>, był przekonany, że rap pasuje tylko do czarnych dzielnic amerykańskich miast. Artysta zmienił zdanie, kiedy usłyszał Wzgórze Ya- Pa 3, kielecki zespół tworzący rap.

Na polskim gruncie pierwszą znaczącą próbę wykorzystania stylistyki rapowo - hip-hopowej podjął właśnie zafascynowany podkulturą hip-hop, Kazik Staszewski. Jego melodeklamacja, nie pretenduje jak sam twórca przyznał do miana „prawdziwego rapu”, z którym może się jedynie luźno kojarzyć.<sup>18</sup> To właśnie album Kazika *Spalam się* (z 1991 roku), stworzył podwaliny hip-hopu w Polsce. Album ten „sprzedał się” w ogromnym, ale z uwagi na piractwo, trudnym do oszacowania, nakładzie. Rapowo - punkowo teksty Kazika (słynne *100 000 000*, *Jeszcze Polska...*, *Nie ma litości*, czy *Łysy jedzie do Moskwy*) stanowiły ogromne wyzwanie dla innych „tekściarzy”. Dzisiaj Kazik jest „guru polskich hip-hopowców”, którzy uważają go raczej za dalekiego protoplastę niż członka ich społeczności, między innymi dlatego, że jest on od nich dużo starszy, wyrastając z zupełnie innego (punkowego) doświadczenia pokoleniowego. Wówczas bez większego powodzenia próbowali rapu inni starsi muzycy: Robert Brylewski (*Kryzys*, *Brygada Kryzys*, *Armia*, *Izrael*) i Paweł „Kelner” Rozwadowski (*Deuter*, *Izrael*), wydając materiał *Techno Terror* firmowany jako Max i Kelner.<sup>19</sup>

Można by sądzić, że na tym polski epizod z hip-hopem się skończy, tymczasem 1985 roku ukazały się: najpierw *Scyzoryk*, a potem *Alboom* kieleckiego rapera Piotra Marca- Liroya. Płyta natychmiast odniosła ogromny sukces, dochodząc do półmilionowego nakładu. *Alboom* miał już wszelkie cechy przebojowego hip-hopu. Liroy zawdzięczał popularność przede wszystkim arogancji i niespotykanym do tej pory licznym wulgaryzmem w tekstach swoich

<sup>16</sup> A. Buda, *Historia kultury hip- hop w Polsce 1977- 2002*. Głogów 2001, s. 5.

<sup>17</sup> Kazik Staszewski- polski twórca muzyki rockowej i alternatywnej, założyciel zespołu KULT.

<sup>18</sup> R. Pawlak, *j.w.*, s. 45.

<sup>19</sup> A. Buda, *j.w.*, s. 6 – 8.

utworów. Analizy tekstów Liroya można było czytać w „Polityce” i „Gazecie Wyborczej”. Twórca akcentował swoje proletariackie pochodzenie, poprawczak i postawę buntownika. Głównym tematem jego płyty było miasto Kielce, z którego pochodził, miasto o dużym bezrobociu, rekordowym wskaźniku przestępczości i minimalnych możliwościach aktywności kulturalnej.<sup>20</sup> Liroy demonizował, mitologizował oraz skutecznie szokował. Ukazanie się jego płyty okazało się przełomowym wydarzeniem w historii polskiego hip-hopu. Wraz z rosnącą popularnością drugiej płyty Liroy'a *Alboom* rosło zainteresowanie polskim rapem. Okazało się, że zjawisko istnieje już masowo w *underground'ie* (podziemiu), a Liroy był tylko małą iskierką, która spowodowała wybuch popularności, zwróciwszy jednocześnie uwagę mediów.

Wkrótce po płycie Liroya ukazał się nagrany wcześniej debiutancki album, również kieleckiej grupy - Wzgórze Ya- Pa 3. Materiał na tej płycie charakteryzował się surowością i radykalizmem. Bliski był problematyce nastolatków, gdyż był przez nich samych stworzony. Krążek ten również osiągnął duży sukces na polskim rynku muzycznym. Wkrótce okazało się, że w każdym mieście i osiedlu powstają amatorskie zespoły hip-hopowe i każdy z nich stawał się lokalną „gwiazdą” na własnym podwórku czy osiedlu. Zaczęły mnożyć się hip-hopowe imprezy, a także - wydawane własnym sumptem kasety z muzyką.

Muzyka hip-hopowa okazała się jeszcze łatwiejszą do zagrania niż muzyka punk rock. Zespół składa się zazwyczaj przeważnie z dwóch, trzech osób rapujących i jednej robiącej podkłady muzyczne na jednym lub dwóch adapterach, które są do tego specjalnie przygotowane. Na dobrą sprawę można tworzyć muzykę po amatorsku domu, nie umiejąc grać na żadnym instrumencie muzycznym.

Płytę Wzgórze Ya- Pa 3 wydała niezależna wytwórnia płytowa SP Records publikująca dotychczas płyty Kultu i Kazika Staszewskiego. Warszawskie SP Records było pierwszą w Polsce firmą fonograficzną, która uwierzyła w potencjał krajowego hip-hopu. Firma ta stała się ogromnie popularna wśród polskich hip-hopowców chcących wydać własną płytę. Dlatego też masowo zanosili do siedziby tej wytwórni swoje amatorsko nagrane kasety -

<sup>20</sup> R. Leszczyński, j.w., s. 16.



dema. To właśnie SP Records wydało płytę Kalibra 44, 3X- Klanu, oraz składanki *SP i Hiphopla*.

Wkrótce okazało się, że w cieniu Liroya znajduje się rosnące grono młodych twórców, którzy nie traktowali rapera z Kielc jako prawdziwego hip-hopowca. Liroy, który uważany za prekursora gatunku, stał się *persona non grata* środowiska hip-hopowego, gdyż odniósł zbyt duży, komercyjny sukces, wycofując się później z wielu odważnych deklaracji. Faktem pozostaje jednak, że Liroyowi scena hip-hopowa wiele zawdzięcza, bo przecież spopularyzował on ten gatunek w Polsce, a swą płytą wywołał wiele kontrowersji.

Odpowiedzią na *Alboom* Liroya był utwór *Anty-Liroy* z płyty *Brat Józef*, poznańskiego zespołu Nagły Atak Spawacza. Ta bardzo radykalna i brutalna płyta z wulgarnymi atakami na Liroya oprócz obsceny, zawierała opis życia środowiska ubogiej młodzieży pozbawionej nadziei na poprawę. Płyta tego poznańskiego zespołu rozeszła się nakładzie stu tysięcy egzemplarzy. Utwór *Anty-Liroy* był bezprecedensowym w dziejach języka polskiego stekiem najgorszych obelg i gróźb pod adresem Liroya. „Gazeta Wyborcza” zareagowała na niego artykułem *Rap i gwałt* najpierwszej stronie. Zespół tak zresztą nazwał swoją kolejną płytę, na której grzecznie podziękował gazecie za promocję.

Wydawca *Nagłego Ataku Spawacza* Krzysztof Kozak od sukcesu *Anty-Liroya* postawił na młode polskie zespoły sceny hip-hopowej, wydając następane albumy m.in. *Born Juices*, *Banita*, *Sekator*, *Slums Attack*. Firma fonograficzna Krzysztofa Kozaka PH Kopalnia przybrała nazwę RRX. Kozak bywa określany mianem, 'rekin rodzimego rap- biznesu' i pomimo konfliktów między nim a grupami hip-hopowymi, często o podłożu finansowym, to jest on jednym z tych, którzy położyli kamień węgielny w rozwój polskiego hip-hopu. Krzysztof Kozak wydał wiele wspaniałych wiele znaczących, znaczących tym środowisku, płyt z polskim hip-hopem.

Krzysztof Kozak w 1998 roku zaczął z rozmachem wydawać magazyn hip-hopowy *Klan*, jedyne wówczas pismo w Polsce w całości poświęcone fenomenowi tej podkultury. Polska scena hip-hopowa przez długi czas nie dostrzegała i nie doceniała owego zjawiska, ignorując je. Pomaton EMI (komercyjna firma fonograficzna) jako pierwsza zdała sobie sprawę, że hip-hop to nowa siła przemysłu fonograficznego, Pomaton EMI wydał płytę

krakowskiego rapera Bolca, a także wchłonął B.E.A.T Records, niezależną wytwórnię Sebastiana Imberowicza, bardziej znanego jako DJ VOLT.

W tym okresie komercyjne stacje radiowe unikały jeszcze prezentowania dokonań młodych raperów, ponieważ nie wiadomo było, jakie zająć stanowisko wobec 'nowego'. Wykonawcy tego gatunku muzycznego byli omijani, a gdy trzeba było wyrazić opinię na temat raperów – „nabierano wody w usta”. Odepchnięci i zlekceważeni, siłą rzeczy weszli w orbitę rynku niezależnego. Pomimo ignorowania hip-hopu i jego twórców, zdarzały się zespoły, którym udało się wyjść z podziemia np. płyta katowickiego Kalibra 44 *Prolog. Księga Tajemnicza* osiągnęła nakład czterystu pięćdziesięciu tysięcy.

„Hip - hop ma wyrosnąć jak dąb przed domem wielki;

Ciągle kręcić i nęcić jak cukierki”

(Kaliber 44, *Wena*)

Jak widać początki nie były łatwe. Dużą rolę w integracji powstającego środowiska odegrały imprezy odbywające się warszawskich Hybrydach, znane pod nazwą Rap Club. Imprezy odbywały się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Później wieczory hip- hopowe organizowane były w akademickim klubie Alfa przy ulicy Narutowicza w Warszawie <sup>21</sup>.

Równie ważnym miejscem spotkań dla tworzącej się warszawskiej sceny, było studio w RADIU KOLOR. W 1993 roku za sprawą Bogny Świątkowskiej, ochrzczonej „matką chrzestną polskiego hip-hopu”, zaczęto emitować audycję w całości poświęconą muzyce rap.<sup>22</sup> Po trzech miesiącach, programy te zostały jednak zdjęte z anteny przez ówczesnego szefa muzycznego stacji, Grzegorza Brzozowicza. Presja zwolenników (tzw. fanów) okazała się silniejsza i program przywrócono na antenę. W owym czasie dużą rolę w popularyzacji podkultury hip-hopowej należy przypisać odbierającemu w studio telefony od słuchaczy, wspomnianemu już DJ VOLT-owi. To właśnie w audycjach Bogny Świątkowskiej oprócz utworów zagranicznych twórców rapowych, zaczęły się pojawiać premierowe nagrania polskich hip-hopowców, m.in. grupy 1 kHz.

<sup>21</sup> R. Pawlak, j.w., s. 47.

<sup>22</sup> A. Buda, j.w., s. 27.

Dzisiaj zainteresowanie mass-mediów hip-hopem jest znacznie większe, o czym świadczą liczne artykuły i audycje<sup>23</sup>. Taki stan rzeczy istnieje jednak od niedawna. W chwili, gdy w Polsce hip-hop powstawał, a prekursorskie *składy* (czyli zespoły) hip-hopowe tworzyły rap, media nie reagowały na nowe zjawisko. Kaliber 44 w utworze *Litry* narzekał, że aby znaleźć tę muzykę, trzeba szukać jej po kanałach „jak jakiś desperado”<sup>24</sup>. Wspomniany już wcześniej Robert Leszczyński w artykule *Manifest blokatorów* pisał, że hip-hop jest nieobecny w mediach, lecz mimo to jest zjawiskiem bardzo ciekawym i na pewno dużym wydarzeniem na muzycznym rynku w Polsce<sup>25</sup>.

Obecnie sytuacja uległa diametralnej zmianie. Można by rzec, że z jednej skrajności popadliśmy w drugą. Dziś można mówić o swoistej medialnej inwazji hip-hopu, jednak należy przy tym podkreślić, że nie zawsze ten promowany rap jest szczerzy i wartościowy, a dziennikarze opisują tę podkulturę pobieżnie, nie analizując jej wystarczająco dogłębnie. Najlepszym wyjściem byłaby sytuacja, w której zjawiska opisywałyby osoby, dla których hip-hop jest stylem życia i pasją. Wujek Samo Zło (warszawski raper) prowadzi w telewizji muzycznej VIVA program hip-hopowy promujący rap, poza tym istnieje wiele audycji o tej tematyce. Jeszcze do niedawna, raper łódzkiego pochodzenia- Red, był prezenterem hip-hopowego programu emitowanego na antenie polskiego MTV.

Swoim pojawieniem się w Polsce hip-hop wywołał spory ferment. O zespołach hip-hopowych pisano jako „o kapelach obrazoburczych, świadomie szokujących brzydotą i raperskim stylem argumentacji”<sup>26</sup>. Twierdzono, że „nigdy wcześniej normy społeczne, kulturalne nie były tak silnie zagrożone powszechną wulgaryzacją [...]. W muzyce chamska brutalność staje się modą, deprecjonując młodą kulturę”<sup>27</sup>. Te i podobne opinie nie zawsze wyrażane były przez kompetentne osoby, które osobiście zetknęły się z tą podkulturą. W opisach hip-hopu zauważyć można było mylenie pojęć, a samych hip-hopowców obarczano zarzutami, z którymi nie mieli nic wspólnego. Nie wypracowano spójnej polityki medialnej wobec nowego zjawiska, jakim niewątpliwie jest hip-hop. Andrzej Cybulski w 1996 roku, tak oceniał rap- „[...]

<sup>23</sup> tamże, s. 48.

<sup>24</sup> tamże, s. 48.

<sup>25</sup> R. Leszczyński, *j.w.*, s. 17.

<sup>26</sup> A. Cybulski, *Piosenki czar*, „Wiadomości Kulturalne”, 1996, Nr 43, s. 22.

<sup>27</sup> tamże, s. 22.

Swoje piosenki o Polsce, będące muzycznym odbiciem rzeczywistości, zamieniają w ryszotok ordynarnych słów. [...] Świat, w którym żyją, wydaje im się patologicznie bezsensowny i egzystencjalnie jałowy, wyznacza obce im sposoby życia, wzory i modele. Ich zdaniem jest wulgarny i beznadziejnie głupi, bez wartości, używa ryszotokowego slangu bez zahamowań, nie da się żyć uczciwie, nie należy mu ufać [...]"<sup>28</sup>.

Popularność hip-hopu w Polsce szybko rosła, w sklepach muzycznych pojawiało się coraz więcej legalnych płyt polskich raperów, osiągających ogromne nakłady. Na koncertach, głównie w większych miastach pojawiały się setki a nawet tysiące fanów polskiego rapu. W 1999 roku w hali Anilany w Łodzi przy ulicy Włókniarzy odbył się *Hip-Hop SZCZYT*, który miał formę festiwalu, a wystąpiła na nim cała czołówka ówczesnego polskiego hip-hopu, fani przybyli tłumnie z całej Polski. Zespoły, które zdobywały uznanie w kraju, usiłowały popularyzować polski rap z zagranicą. Przykładem takiego działania jest zespół Paktofonika, promujący swoją muzykę w Niemczech. Nagła tragiczna śmierć Piotra Łuszcza, filaru zespołu przerwała zdobywanie przez zespół pozycji na polskim rynku. Śmierć Piotra Łuszcza znanego pod pseudonimem Magik, wstrząsnęła całym środowiskiem, a przede wszystkim pozostałymi członkami zespołu Paktofonika, Rahimem i Fikusem. Po tym tragicznym dla zespołu i fanów wydarzeniu, jakim było samobójstwo Magika, Paktofonika stała się jednym z nielicznych kultowych kapel hip-hopowych. Koledzy z zespołu poświęcili zmarłemu Magikowi niebanalny, utrzymany w funeralnym klimacie utwór *Ja to ja 2*, znajdujący się na drugiej płycie zespołu.

„Sprawdź, jak Mag wpływ wywiera,  
Drzwi otwieram –  
Tam pustka dech zapiera  
I cholera mi na płacz się zbiera.  
Los sam wybiera  
Bezkompromisowo jak hera,  
Straszna afera.  
Sprawdź- pękła bariera. [...]

<sup>28</sup> tamże, s. 22.

( **Paktofonika** *Ja to ja 2* )

W Polsce równolegle z muzyką pojawiło się graffiti (więcej na ten temat w następnym rozdziale). Polskie graffiti przypominało malowidła z nowojorskiego metra, niewiele mając wspólnego tradycją polskich szablonów, pojawiających się na murach w latach osiemdziesiątych. W nowej formie nie niosło za sobą przesłania politycznego, nie stanowiło także komentarza do otaczającej rzeczywistości. Hip-hopowe graffiti jeszcze do nie dawno było autotematyczne, zazwyczaj ograniczało się do inicjałów i pseudonimów ich autorów. Jednak od początku było wyrafinowane technicznie i wielobarwne. Sir, czołowy warszawski *writer* (wykonawca graffiti) to m.in. autor projektu graficznego etykiety na butelki napojów Frugo, za którą uznany został przez hip-hopowców, graffitiarzy za zdrajcę. Rozwój polskiego graffiti można śledzić dzięki branżowej prasie hip-hopowej. W każdym numerze takich pism jak *Hip-Hop.pl*, *Ślizg* czy *Dosdedos* umieszczane są wkładki prezentujące dokonania ulicznych malarzy. Niestety nie wszyscy potrafią docenić piękno tych ulicznych obrazów.

Kolejny element hip-hopu - break dancing, dość późno dotarł do Polski i jeszcze do niedawna był najmniej rozwiniętym elementem podkultury (o graffiti, szerzej w następnym rozdziale). W tej dziedzinie przoduje Polska północna, cenione grupy break danserów funkcjonują w Szczecinie, a także Koszalinie i Kołobrzegu. Polscy B- boye ( osoby tańczące break dance), 25 stycznia 2004 roku zaprezentowali swoje umiejętności podczas prywatnej audiencji w Sali Klementyńskiej Pałacu Apostolskiego przed papieżem Janem Pawłem II. To szeroko komentowane wydarzenie było nobilitacją dla break dancerów.<sup>29</sup>

### 2.3. Polski hip – hop

Tak o hip-hopie pisał dziennikarz muzyczny R. Leszczyński w artykule, który pojawił się w „Gazecie Wyborczej” w 1998 roku: „Nie ma go w prasie, radiu, telewizji ani większości sklepów płytowych, jest jednak jednym z najciekawszych zjawisk muzycznych ostatnich lat. Nie tylko zresztą

<sup>29</sup> R. Pawlak, *j.w.*, s. 50.

muzycznych. Jest jedynym autentycznym opisem współczesnego pokolenia nastolatków”<sup>30</sup>. Popularność hip-hopu w Polsce początkowo zaskakująca, aktualnie przekroczyła masę krytyczną i wielu, niekoniecznie zwolenników tego zjawiska wykorzystuje ten swoisty wybuch. Hip-hop stał się jak twierdzą socjologowie obserwujący kulturę, „jedyną słuszną filozofią mas”<sup>31</sup>. W zestawieniu z zachodnią genezą ruchu hip-hop trafił na kulturowo inny, choć równie podatny grunt, bowiem na gomułkowsko - gierkowskie osiedla identycznie szkaradnych bloków<sup>32</sup>. W tych skupiskach wyrastali i wychowywali się hip-hopowcy. To właśnie na podwórkach i osiedlowych ławkach rodził się gatunek muzyczny, który początkowo był ośmieszany, ale który przetrwał i przeżywa teraz swoje apogeum. Hip-hop można usłyszeć w „zamkniętych” do niedawna na ten gatunek największych, komercyjnych stacjach radiowych. Agencje reklamowe chętnie sięgają po atrybuty podkultury hip-hopowej, wykorzystując je w skierowanych do młodzieży kampaniach reklamowych.

Polskiego hip-hopu słuchają nie tylko nastolatki, również Ci, którzy przekroczyli dwudziesty rok życia. Podobnie jest z twórcami tego gatunku muzycznego, współistnieją tu już dwie generacje: młode składy (zespoły grające rap) tworzące jeszcze w podziemiu i 'stara szkoła', czyli raperzy po dwudziestym roku życia. W dużej mierze jednak są to ludzie, którzy przyszli na świat w wyjątkowym momencie historii Polski, czyli w okresie stanu wojennego. Pojawił się wtedy spory wyz demograficzny. Urodziły się dzieci, dla których, oprócz wszelkich niedostatków tamtych lat, brakowało miejsc w żłobkach, przedszkolach, i które trafiły do zatłoczonych klas w szkołach. Nie pamiętają jednak polskich lat osiemdziesiątych, euforii wyborów czerwcowych czy nadziei wiązanych z rządem Tadeusza Mazowieckiego. Nie uczestniczyli w wydarzeniach, które miały wtedy miejsce i, które napętniały optymizmem społeczeństwo po stanie wojennym. Ci młodzi ludzie są pierwszym pokoleniem urodzonym w wolnej, kapitalistycznej Polsce, w której pełne pólki, wolne wybory czy paszport w kieszeni „są normą”. Świadomi są ciemnych stron tego ustroju. Są pierwszym od lat pokoleniem, które zaznało frustrującego poczucia rozwarstwienia majątkowego. Obok młodzieży z „lepszych szkół”, „lepszych

<sup>30</sup> R. Leszczyński, *j.w.*, s. 16.

<sup>31</sup> R. Pawlak, *j.w.*, s. 38.

<sup>32</sup> R. Pawlak, *j.w.*, s. 38.

dzielnic", która przyjeżdżała do szkoły samochodami, żyli ludzie z poczuciem gorzkiej świadomości braku życiowych szans. Teraz bardziej niż kiedyś zawód inteligencki lub robotniczy przechodzi z rodziców na dzieci. Obecnie uczniowie dobrych szkół średnich trafiają na prestiżowe kierunki studiów. Od przedszkola wychowywani są na przyszłą elitę kraju. Uczniowie szkół zawodowych staną się robotnikami i będą zamożni tylko wtedy, gdy zajmą się działalnością gospodarczą lub, co gorsze, przestępczością. Hip-hop wpływa właśnie z frustracji tych, którzy nie należą lub nie chcą należeć do żadnej z tych grup<sup>33</sup>. Pokolenie to, które dorosło w czasach, kiedy Polska podłączona jest do ogólnoświatowego obiegu kultury masowej. Restauracje McDonald's i Coca Cola są produktami ogólnie dostępnymi, w kinach emitowane są te same filmy, co na całym świecie. Media propagują konsumpcyjny styl życia, schlebając często najniższemu gustowi. Młodzież od wczesnego dzieciństwa poddawana jest działaniu reklam, które rozbudzają konsumpcyjne apetyty, przeważnie bez szans ich zaspokojenia. Dorastają w świecie, w którym życiowy sukces mierzony jest wysokością zarobków, niezależnie od wykonywanego zawodu. Samoocena i pozycja w grupie rówieśniczej jest bardzo uzależniona od pieniędzy, a to często popycha młodych ludzi do popełniania przestępstw, lecz nie po to, aby przeżyć, lecz po to, aby móc zaimponować kolegom i mieć pieniądze na dobrą zabawę. Chłopcy zdobywają pieniądze okradając samochody lub handlując miękkimi narkotykami często wśród dzieci, dziewczęta trudnią się prostytutką. Wczesna inicjacja seksualna, przeliczanie wszystkiego na pieniądze, upadek autorytetów związany z czasem zmian i przewartościowań to niektóre ze zjawisk, które odróżniają pokolenie współczesnej młodzieży od pokolenia młodzieży sprzed kilku lat. Brak wzorców, powoduje, że dzisiejsza młodzież odczuwa silną potrzebę identyfikacji i ochrony w większych grupach. Wszystkie te zjawiska występują w krajach Europy Zachodniej i Stanach Zjednoczonych od wielu lat, w Polsce są jednak nowe i rodzice, nauczyciele, policja i całe społeczeństwo nie potrafią sobie z tym jeszcze radzić. Współczesne pokolenie potępiane za przestępczość, za eskalację przemocy, brak wzorców moralnych, nie jest jeszcze w pełni odkryte.

<sup>33</sup> R. Leszczyński, *j.w.*, s. 16.

Wiarygodnym źródłem, dzięki któremu można to pokolenie poznać są hip-hopowe teksty, ponieważ piszą je ludzie do niego należący<sup>34</sup>.

Polski hip-hop najczęściej kojarzony jest z blokami, które coraz rzadziej są miejscem rozwoju tej podkultury, choć właśnie tam tkwią jej korzenie. Polscy hip-hopowcy w swoich tekstach często poruszają temat życia na identycznych osiedlach, w podobnie umeblowanych mieszkaniach, wśród anonimowych ludzi.

Hip-hop odzwierciedla narodowe kompleksy, a teksty opowiadają o ciemnej stronie rzeczywistości. Polscy raperzy w swoich utworach podejmują najróżniejsze tematy, między innymi brak perspektyw na lepszą przyszłość, korupcję, oszustwa, niesprawiedliwość, a także zakłamanie polityków. Hip-hopowy styl widoczny jest nie tylko w wielkich aglomeracjach miejskich, ale także w małych miasteczkach, a nawet na wsiach. Zdaniem hip-hopowców, człowiek jest taki jak miejsce, z którego pochodzi, i w którym żyje. Każdy reprezentuje swój teren zgodnie z obowiązującymi w danym środowisku regułami. Hip-hopowcy reprezentują dobrze sobie znane „małe ojczyzny”, dzielnice, osiedla. Młodzi ludzie tworzący rap, traktują go nie tylko jako sposób na wybitcie się, ale także jako tarczę ochronną i konfesjonał. Hip-hop jest dla nich sposobem na życie w świecie, w którym przestały obowiązywać zasady, tak oczywiste dla poprzednich pokoleń. Niezależnie od miejsca występowania, u podstaw hip-hopu leży zawiązanie wspólnoty. To przejaw uniwersalnego charakteru podkultury, dla której ponad wszystko liczy się przyjaźń. W niesprawiedliwym świecie, gdzie rządzą układy, hip-hopowcy zawiązują opozycyjny układ. Pakt bezwzględnego zaufania, szczerości i pomocy. Przynależność do grupy daje poczucie bezpieczeństwa i siły w konfrontacji z agresywnym światem zewnętrznym. Członków grupy jednoczy podobna sytuacja życiowa i fakt mieszkania w podobnych miejscach. Hip-hopowcy są lokalnymi patriotami. Mimo brzydoty i brutalności miejsc, z których się wywodzą, i z którymi są związani, mitologizują je i czują do nich ogromny sentyment. Swoją wspólnotę uważają za najlepszą na świecie. To, co jednoczy wspólnotę w obrębie jednego osiedla lub dzielnicy, automatycznie odgradza od innego, a to często prowadzi do konfliktów między osiedlami, dzielnicami a nawet miastami.

<sup>34</sup> tamże, s. 16.



Wrogiem hip-hopowców w Polsce jest policja, a stosunek do tego organu jest zdecydowanie negatywny. Policja kojarzy się ze zniechęconym światem, przede wszystkim z tego powodu, że policja ogranicza hip-hopowcom wolność. Odczuwają to w wielu codziennych sytuacjach: gdy malują graffiti na murach, wykonują różne triki jeżdżąc na deskorolkach lub rolkach. Grupa ta, jednak czyni znacznie mniej złego niż inne podkultury młodzieżowe, np. dresiarze, szalikowcy (pseudokibice). Efektem działalności wyżej wymienionych grup są nie tylko awantury, ale często poważne przestępstwa, takie jak kradzieże, pobicia, demolowanie stadionów. Hip-hopowcy twierdzą w swych utworach, że policja 'zaczepia' właśnie ich. Dlaczego? Niekiedy tylko ze względu na strój, gdyż według policji jest on podejrzany. Niestosownie oskarża się hip-hopowców o przestępstwa, ponieważ jest to podkultura spokojna, poza tymi, którzy 'podszywają' się pod tą grupę, a przynależność do niej utożsamiają z noszeniem odpowiedniego stroju.

Hip-hopowcy w rzeczywistości uczą się w szkołach, studiują a pieniądze otrzymują od rodziców lub sami próbują zarobić w legalny sposób. Niektórym taką możliwość daje pasja hip-hopowa. Zdaniem miłośników tej podkultury, posiadanie pieniędzy nie wyznacza miejsca w grupowej hierarchii, dlatego minimalizują swe potrzeby, aby nie brać udziału w „wyścigu szczurów”, o którym śpiewał raper Tede.<sup>35</sup> Pozycję w grupie wypracowuje się swoją postawą i szczerością wobec przyjaciół. Pieniądze ograniczają – ale jak ostatnio coraz częściej podkreślają raperzy – ogranicza w takim samym zakresie ich brak, jak też nadmiar.<sup>36</sup>

„Mam styl, zajawkę, fason, szyk-

Będę liczył hajs- plik, plik!”

(Tede *Plik, plik*)

Zarabianie pieniędzy na hip-hopie jest często przyczyną podziałów w tym środowisku. Ci, którzy zaczęli zarabiać *hajs* (inaczej pieniądze) na tej muzyce, są krytykowani przez tych, którzy takiej możliwości jeszcze nie mają z powodu małej popularności ich twórczości.

<sup>35</sup> Tede - Jacek Fiodor, jeden z prekursorów hip-hopu w Polsce.

<sup>36</sup> R. Pawlak, *j.w.*, s. 44.

## ROZDZIAŁ 3 – Elementy podkultury hip-hopowej

### 3.1. Muzyka i tekst – rap

Środowisko hip-hopowe tworzą grafficiarze, breakerzy znani również jako b-boye (ludzie tańczący break dance) i raperzy. Część z nich jest aktywnymi uczestnikami podkultury hip-hopowej. Produkują muzykę, piszą teksty, rymują, malują, tańczą. Pozostali hip-hopowcy są bierni: słuchają muzyki rap, biorą udział w koncertach, na co dzień manifestują swoją postawę.

Hip-hopowcy nie ukrywają prawdy, nie boją się mówić tym, o czym inni boją się nawet pomyśleć. Czasem staje się to przyczyną krytyki otoczenia, niechęci a nawet wrogości w stosunku do tych młodych ludzi. Podejrzliwie patrzy się na młodocianych „filozofów” i „poetów”, którzy mają wiele do powiedzenia światu.

Hip-hopowcy, mimo, że nie są zorganizowani administracyjnie, prezentują spójne poglądy na temat życia, narzekają na te same sprawy, borykają się z podobnymi problemami, mają podobne wyobrażenie o swojej przyszłości, buntują się i krytykują zastaną rzeczywistość. Jak zauważył R. Leszczyński „(...) nie chcą jej gruntownie zmienić, ale stworzyć w jej obrębie alternatywne enklawy oparte na więzi grupowej, przyjaźni, zaufaniu, wspólnocie poglądów”<sup>1</sup>. Najlepszym źródłem informacji o tym nieopisanym jeszcze świecie i świadomości hip-hopowców są rapowane teksty. Hip-hopowe teksty dotyczą codziennego życia hip-hopowców oraz ich samych, jako reprezentantów niezrozumianej przez ogół społeczności i niedocenionej podkultury. Należy zaznaczyć także, że niektóre poglądy hip-hopowców na wiele spraw bywają niekiedy niekonsekwentne. Często sami sobie przeczą, wyolbrzymiają pewne problemy, kpią z wartości uznanych przez społeczeństwo, lekceważą autorytety a innym razem szukają w nich oparcia. Wynika to z faktu, iż podkulturę tę tworzą ludzie bardzo młodzi, którzy dojrzewają i z dnia na dzień - bogatsi w doświadczenia - zmieniają swoje poglądy.

Muzyka hip-hopowa nie służy tylko prostej, infantylniej zabawie. Często niesie konkretne przesłanie, manifestuje postawę godną myślącego, młodego człowieka. Nie można jednak dokonywać zbyt daleko idących uogólnień,

<sup>1</sup> R. Leszczyński, *Rymy nad miastem*. „Gazeta Wyborcza”, 26.03.1999, s. 23.

ponieważ wśród wykonawców hip-hopowych są też tacy, którzy w swych tekstach powielają wzorce, naśladują innych, bądź ograniczają się do wulgarnej prowokacji.

Hip-hop od początku swego istnienia cały czas się rozwija i udoskonala. W Polsce, zdaniem wielu ludzi interesujących się tym zjawiskiem, złoty okres muzyki hip-hopowej przypadł na lata 1995 – 1998, lecz ten nurt muzyczny ciągle ewoluuje i nie stanowi zamkniętego rozdziału. Początki polskiego rapu zdecydowanie różnią się od tego, co dzieje się w hip-hopie współcześnie. Rok 2003 powszechnie zaczęło się już określać „rokiem triumfu hip-hopu”<sup>2</sup>. Należy jednak wziąć pod uwagę, że lata następne mogą być jeszcze bardziej obfite w różnego rodzaju niespodzianki i sukcesy tego gatunku muzycznego i jego przedstawicieli. Przecież w latach dziewięćdziesiątych nikt ze środowiska młodzieżowego w Polsce nie miał nawet odwagi marzyć by wykonawca hip-hopowy zdobył platynową płytę, co miało miejsce w przypadku płyty poznańskiego rapera Peji (*Na legalu*).

W rozważaniach o muzyce tego gatunku wyjaśnienia wymaga samo słowo *rap*, które oznacza recytowanie tekstu przy akompaniamencie instrumentów. Ma to swoje korzenie zarazem w kulturze plemion pierwotnych, jak również w wysokiej klasycznej kulturze starożytnej Grecji. Recytowanie tekstu do muzyki odnaleźć też można w fińskich pieśniach typu kalewalicznego. Dwaj pieśniarze siadali na ogrodowej ławie, twarzą w twarz i trzymając się za ręce, przy wtórze fińskiej cytry, zwanej tam kanterą, śpiewali kołysząc się w raz przód i raz w tył. Pierwszy z nich intonował pieśń, drugi towarzyszył mu przy ostatnim słowie i sam zaczynał następną linię wiersza<sup>3</sup>. W taki właśnie sposób rodziła się liryka, z monodii, melorecytacji przy akompaniamencie instrumentów, najczęściej liry.

RAP jako skrót terminu Radykalna Poezja Anarchistyczna (ang. *Radical Anarchistic Poetry*) oznaczał konkretne recytacje na ulicach Nowego Jorku przy wtórze bębnów. Takie występy były często komentarzem do aktualnych wydarzeń. Obecnie dla twórców podkultury hip-hopowej muzyka jest jednym z najbardziej nośnych wyznaczników środowiska.

<sup>2</sup> R. Sankowski, *Zapaść czy już zawał*. „Gazeta Wyborcza”, 31.12.2003 - 01.01.2004, stwierdza: „miniony rok to czas bezsprzecznego sukcesu polskiego rapu”, s.12.

<sup>3</sup> J. Ozga - Michalski, *Wstęp do Kalewala*. Warszawa 1974, s. 5.

Muzykę rap tworzą nakładające się na siebie dźwięki, „(...) jest tyle dźwięków do wykorzystania, a tyle słów do pozlepienia (...)” tak rymował w jednym ze swych utworów warszawski raper Fisz (Bartek Waglewski). W muzyce hip-hopowej wykorzystuje się *beaty*<sup>4</sup>, *sample*<sup>5</sup>, *scratching*<sup>6</sup> połączone z rymowanymi tekstami hip-hopowców. Tekst prawdziwego MC<sup>7</sup> musi „wpasować” się w *beaty*, dlatego bardzo ważna jest właściwa intonacja i wycucie rytmu. W Polsce jest wielu doskonałych raperów, którzy potrafią idealnie „wpasować się” w takty.

Zdobywca platynowej płyty, raper Peja podpowiada jak „zrobić” muzykę hip-hopową: „(...) wycinasz stopę solową, werbel, dusisz to, męczysz, nakładasz kompresję, filtrujesz, dokładasz do tego reggae, brudne sample np. ze ścieżek dźwiękowych horrorów – to ty decydujesz o brzmieniu (...)”<sup>8</sup>.

Istotnym elementem muzyki hip-hopowej jest *sampling*, czyli utrwalanie w pamięci samplera wybranego wycinka dowolnego zapisu dźwiękowego, np. utworu muzycznego, czytanego tekstu, szczekania psa, a nawet ulicznego hałasu. W hip-hopie „sampluje się” przede wszystkim linie basów, linie melodyczne, akordy, pętle perkusyjne, dźwięki poszczególnych bębnow, różne odgłosy<sup>9</sup>. W taki sposób można wzbogacić i urealnić brzmienie muzyki rap. Twórcy popisują się dużą inwencją w poszukiwaniu źródeł sampli. Mogą to być już archaiczne, trzeszczące funkowe, soulowe, jazzowe płyty lub też specjalnie stworzone do *sampling* płyty zawierające gotowe *beaty*, pętle basów i gitar.

Specyficzną techniką, jaką posługują się hip-hopowi didżeje, jest *scratch*, czyli obracanie w obu kierunkach płyty winylowej na talerzu gramofonu, dzięki czemu uzyskuje się charakterystyczną, zgrzytającą pętle muzyczną (dźwiękloop, *loop* z ang. pętla). Takie pętle powtarzają wybrany fragment muzyczny, wzbogacając nagranie o oryginalne brzmienie. W czołówce

<sup>4</sup> z ang. dosłownie *uderzenie*; w muzyce oznacza *rytm*.

<sup>5</sup> z ang. dosłownie *próbka*; w muzyce fragmenty różnych utworów, nie tylko muzycznych wykorzystywane w procesie tworzenia utworu.

<sup>6</sup> z ang. dosłownie *drapanie*; w muzyce styl gry na adapterach z wykorzystaniem płyt winylowych.

<sup>7</sup> *Master of Ceremony, Microphone Controller*, z ang. dosłownie mistrz ceremonii.

<sup>8</sup> J. Brózda, A. Nowakowska, *Trzymam się brudnych brzmień. Rozmowa z raperem Peją*.

„Gazeta Wyborcza”, 01.10.2003, s. 7.

<sup>9</sup> R. Pawlak, *j.w.*, s. 20.

uznanych producentów muzycznych w branży hip-hopowej w Polsce są m. in. Dj Volt, Magiera czy Emade<sup>10</sup>.

Muzykę hip-hopową wzbogaca również *beatbox*, czyli imitowanie narządami mowy linii rytmicznej, do której rymuje raper. Osobę posługującą się tą techniką określa się mianem *human beatbox*, a więc ludzkiego automatu perkusyjnego. Sztukę tę opanowało dotychczas niewielu raperów w Polsce, lecz mimo to odbywają się już zawody i konkursy w *beatboxie*, co może być sygnałem, że autentycznym mistrzostwem w tej dziedzinie w nieodległej przyszłości będzie się mogło poszczycić kilku *human beatbox'erów*, perkusistów ustnych. *Beatbox* jest wykorzystywany jako element podkładu muzycznego, a czasem stanowi autonomiczny utwór znajdujący się na płycie.

Rap jest to muzyka wielkiej tolerancji, co częściowo jest wynikiem wykorzystywania w niej innych gatunków, stylizacji, konkretnych utworów. Hip-hopowcy zdają się cały czas pamiętać, że muzyka jest językiem wszechświata.

Muzyka hip-hopowa nie może istnieć bez słów, które są nośnikiem systemu wartości ludzi tworzących podkulturę. Język muzyki hip-hop jest żywy, spontaniczny, ponieważ większość utworów powstaje w wyniku *freestyle'owania*, czyli rymowania na żywo bez wcześniejszego przygotowania. Słowa nieprzypadkowo ułożone według rytmów i rymów niosą treść i są przy tym dość skomplikowanymi „utworami poetyckimi”. Paleta stosowanych przez raperów środków artystycznego wyrazu jest szeroka, a ci, którzy tworzą od wielu lat, dysponują wieloma pomysłami, a także różnymi chwytami stylistycznymi, leksykalnymi, fonetycznymi oraz składniowymi. Najbardziej uznani raperzy reprezentują rozpoznawalny dla siebie styl.

Na podstawie warstwy leksykalnej i doboru środków poetyckich można w Polsce rozpoznać m. in. takich raperów – „rymoholików” jak Tede, Gurał czy Fokus<sup>11</sup>. Niektórzy wyróżniają się pomysłowymi utworami, w których całe strofy rymowane są na to samo zakończenie wyrazu lub też pełne są porównań, które poruszają wyobraźnię słuchacza. Rozbudowane porównania, niekonwencjonalne gry językowe, instrumentacja głoskowa i oryginalne rymy – to tylko niektóre cechy tekstów polskich raperów:

<sup>10</sup> tamże, s. 20.

<sup>11</sup> tamże, s. 21.

„Raperzy cwani  
I fani pogrążeni  
W mani;  
Bałagan w bani.  
Każdy każdego gani;  
Setki granic,  
Podziałów,  
Pouczeń, banałów,  
Dissów,  
Przypatów,  
Popisów konowałów, [...]   
Kariera rapera napiera,  
Nabiera tempa,  
A teraz wybiera lidera –  
Rapu prezydenta [...]”  
(K.A.S.T.A., *Raperzy cwani*)

Sztuka rymowania wywodzi się, jak twierdzą afroamerykańscy językoznawcy, z pozostałości po afrykańskich przodkach murzyńskich niewolników. Rymowanie w tamtej kulturze stanowiło specyficzną tradycję, na którą składały się zabawy słowne, kalambury, gry językowe i ukrywanie przekazów w podtekście. Czarni Amerykanie stworzyli w czasach niewolnictwa własny wariant języka, stojący w opozycji do języka białych właścicieli, panów i nadzorców. Język ten miał być szyfrem, który umożliwiał swobodne porozumiewanie się niewolników nawet w obecności białych, dla których taki sposób porozumiewania się był niezrozumiały<sup>12</sup>.

Hip-hopowe teksty także stają się takim niezrozumiałym szyfrem dla niewtajemniczonych. Raperzy posługują się charakterystycznymi dla środowiska zwrotami i wyrażeniami, aluzjami i kontekstami. Często niektóre z tekstów są zupełnie nieczytelne dla tych, którzy słuchają wyrwanego z kontekstu przekazu.

Najwięksi mistrzowie rapu posługują się metaforami i metonimiami. Dokonują „cudów” stylistycznych, aby opisać peryfrazą coś, nie nazywając rzeczy po imieniu, a jednocześnie zrobić to dowcipnie i z polotem. Raperzy z

<sup>12</sup> tamże, s. 21.

kilkuletnim doświadczeniem umiejętnie posługują się fonetycznymi środkami stylistycznymi, wykorzystując do opisów onomatopeje i instrumentacje zgłoskową. Efekty takich eksperymentów są interesujące. Na drugiej płycie Kalibra 44 *W 63 minuty dookoła świata* można odnaleźć wiele tego typu zabiegów i eksperymentów językowych.

Z czasem w Polskim rapie pojawiła się tendencja różnicowania doboru form wypowiedzi. Nie są to już jednostajne opowieści uliczne jak na początku, lecz zróżnicowane pod względem tematycznym utwory. Wśród gatunków rymowanych tekstów są np. hip-hopowe poradniki (*A robi się to tak* - Paktofonika), odezwy, apele, konstytucje (*Wodzu prowadź* - Mezo), relacje z imprez (*Czerwona sukienka* - Fisz), rozmowy telefoniczne (*Ding dong* - Sistars, *Rozmowa* - Łona), listy (*List z ziemi* - Eldo), monologi (*Monolog* - K.A.S.T.A.), treny (*Ja to ja 2* - Paktofonika), a nawet kolędy (Hip-hopowe wariacje na temat *Wśród nocnej ciszy* w wykonaniu 3MIELA).

Specyficzną formą utworów hip-hopowych jest *freestyle*, czyli rymowanie na żywo, prosto z głowy, porównywane do jazzowej improwizacji. Za mistrza *freestyle'u* w Polsce od kilku lat uważa się rapera łódzkiego pochodzenia O.S.T.R., choć wielu raperów próbuje mu dorównać i bierze udział w tzw. bitwach (pojedynek na słowa, zazwyczaj dwóch raperów, mający na celu wyłonienie tego, który lepiej improwizuje rymując do granej przez Dj'a muzyki).

Tekst hip-hopowy może być konkretnym, poważnym przesłaniem o funkcji dydaktycznej, a może stanowić formę czystej zabawy, jak np. *skity* będące zapisem spontanicznych dialogów lub monologów raperów.

O pomysłowości raperów świadczyć mogą tytuły płyt i nazwy zespołów. Tu inwencja twórcza nie ma granic. Przykładem może być Paktofonika – „foniczny pakt” trzech raperów Magika, Rahima i Fokusa, czy K.A.S.T.A. – skrót od pełnej nazwy wrocławsko-poznańskiego zespołu: **K**onfederacji **A**bsolwentów **S**zkoły **T**echnicznej **A**rtykulacji. Pierwsze litery nazwy grupy nawiązują do tytułów wydawanych kolejno płyt: *Kastaniety*, *Astigmatic*, *Sploty* i *Test*. Liderzy grupy zapowiadają, że ostatnia płyta nosić będzie tytuł *Aniemówiłem?*<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> tamże, s. 22.

Muzyka hip-hopowa jest nie tylko buntem i krzykiem, stanowi bowiem przemyślane wieloelementowe dzieło, którego nie tworzy komputer lecz prawdziwy artysta.

### 3.2. Graffiti

*Graffiti* to rodzaj sztuki zwanej także *spray art.*, występującej w formie napisów, symboli, haseł, wizerunków malowanych w miejscach publicznych, czyli na murach, ścianach, pociągach, w przejściach podziemnych. W języku włoskim *graffio* to napis, rysunek wyryty na ścianie. Graffiti to nie tylko wydrapany, narysowany bądź wykonany *sprayową* farbą (*spray* - rozpylacz z farbą) napis, rysunek czy symbol. To także – a może przede wszystkim – zjawisko o wielorakiej naturze. Bez wątplenia posiada swoje oblicze artystyczne, socjologiczne, społeczne, psychologiczne.<sup>14</sup> Znane są trzy podstawowe techniki graffiti: malowanie sprayem (Zdjęcie nr 1.), malowanie pędzlem, a także malowanie sprayem przez szablon. (Zdjęcie nr 2.) Ta ostatnia technika okazała się szczególnie popularna, pozwalała na powielanie na murach jednakowych, czasem bardzo precyzyjnych wizerunków. Techniki graffiti doskonały się z czasem, osiągając coraz bardziej wyrafinowaną formę i w konsekwencji zaczęły ją doceniać środowiska artystyczne. Prace takich artystów jak Jean Michael Basquit czy Keith Haring, wykorzystujących technikę graffiti, trafiły do galerii i przyczyniły się do zmiany statusu graffiti z prostego, obrazoburczego komunikatu ulicznego do nurtu we współczesnej sztuce. Estetyka graffiti przeniknęła do plastyki „oficjalnej”. W Polsce inspiracje graffiti odnajdujemy między innymi w pracach Piotra Młodożeńca<sup>15</sup>.

Nasilenie graffiti sięga drugiej połowy lat osiemdziesiątych, znane jest w wielu krajach Europy, Ameryki Północnej jak również Australii.

Graffiti nie jest wynalazkiem naszych czasów. Sztuka ludowa czy anonimowa istnieje od początków cywilizacji, a pierwsze znane rysunki ludzi i zwierząt wykonane na ścianach pochodzą sprzed około piętnastu tysięcy lat p.n.e. i odnaleziono je w grotach mieszkalnych Lescaux w Montignac. Tego typu rysunki znane były już w starożytnym Egipcie. Wykopaliska archeologiczne w Pompei odśłoniły wiele wydrapanych na murach napisów o charakterze

<sup>14</sup> R. Gregrowicz, J. Wolach, *Graffiti – sztuka czy wandalizm?* „Polskie mury”, Toruń 1991, s. 3.

<sup>15</sup> M. Pęczak, *j.w.*, s. 29.



obscenicznym lub wyrażających protest przeciwko obowiązującym prawom. To właśnie te napisy w Pompei określono po raz pierwszy jako graffiti<sup>16</sup>.

Do europejskiej kultury graffiti wprowadził podobno 30 lat temu głośny malarz i rzeźbiarz francuski Jean Dubuffet. Zanegował on dotychczasowe kanony w sztuce i dostrzegł walory estetyczne bohomasów na murach i ścianach, wykonywanych kredą lub gwoździem oraz jako pierwszy wydał album z ich reprodukcjami<sup>17</sup>. Wyróżnia się następujące typy graffiti: *graffiti writers* (tj. ścienne pisanie), *graffiti pictures* (tj. ścienne rysunki) a także *graffiti physical* (tj. pomalowany nagi człowiek). Każda grupa nieformalna zajmująca się tego typu twórczością działa w kilku zespołach i na określonym terenie, posiada własną nazwę i charakterystyczny znak firmowy. Napisy i rysunki wykonywane są najczęściej nocą przy zachowaniu zasad konspiracji.

Przyjmuje się, że pierwsze współczesne graffiti pojawiły się pod koniec lat sześćdziesiątych w nowojorskim metrze, chociaż ten typ ekspresji upowszechniał się równolegle w USA i w Europie, w czasach ekspansji kontrkultury. W latach osiemdziesiątych graffiti rozpowszechniło się w całej Europie, włącznie ze Związkiem Radzieckim. W Europie wschodniej stało się znakiem emancypacji społecznej, w szczególności młodzieży.

Amerykański teoretyk sztuki Casaba Polony nazwał graffiti „spontaniczną ekspresją młodzieńczego buntu przeciw nieludzkiemu miastu”<sup>18</sup>. W początkach swojego istnienia graffiti miało charakter prowokacyjny, podważający funkcję miejsca, w którym zostało umieszczone. Pierwsze graffiti były hasłami pisanymi na murach w celach propagandowych i kulturowych.

W Polsce napisy na murach pojawiają się w okresie „szesnastu miesięcy” Solidarności (1980 - 1981) i swą ostrością miały wyrażać sprzeciw wobec wydarzeń politycznych tamtych czasów. Znany warszawski artysta graffiti, Tomasz Sikorki podaje, że pierwszym nowym graffiti w Warszawie były biało-czarne figury na murze przy skrzyżowaniu ulic Grzybowskiej i Żelaznej, namalowane w 1973 r. przez Włodzimierza Fruczka<sup>19</sup>. Napisy te w Polsce podczas stanu wojennego nabierają szczególnej ostrości, nie są to jednak graffiti właściwe, typowe, a są raczej rodzajem politycznego komunikatu.

<sup>16</sup> J. Wójcik, *Od hippisów do satanistów*. Kraków 1992, s. 191.

<sup>17</sup> tamże, s. 192.

<sup>18</sup> M. Pęczak, *j.w.*, s. 30.

<sup>19</sup> tamże, s. 30.

W 1983 roku współtwórca Pomarańczowej Alternatywy Waldemar „Mały” Fydrych zaczął malować na warszawskich murach, w różnych miejscach stolicy, wizerunki wesołych krasnali. Stylistyka tych obrazków bardzo wyodrębniła się z natłoku haseł politycznych i w istocie rozpoczęła historię polskiego bardzo specyficznego graffiti. W 1985 roku pojawiły się pierwsze szablonny autorstwa m. in. Tomasza Sikorskiego, Andrzeja Rosółka, Andrzeja Maruszczyki, Szymona Urbańskiego. Szczyt polskich grafficiarzy przypada na lata 1988-1990, co wiąże się z liberalizacją polityczną oraz ogólną dostępnością do farb w sprayu.<sup>20</sup>

Nie ulega wątpliwości, że graffiti jest pewnego rodzaju protestem skierowanym przeciwko istniejącemu porządkowi. Część społeczeństwa potępia działalność grafficiarzy, oskarżając ich o niszczenie fasad budynków betonowymi, których usunięcie nastęrcza trudności i wiąże się z nakładami finansowymi. Autorzy graffiti mają o sobie odmienne zdanie niż społeczeństwo. Nie uważają się za wandalów. Twierdzą, że protestują przeciwko istniejącemu porządkowi, wywierają wpływ na otoczenie przez pozostawianie po sobie oznak sprzeciwu i w ten sposób wyróżniają się spośród istniejącej przeciętności. Twierdzą także, że graffiti dostarcza im „emocji dużo lepiej niż chlapanie i czapanie”.<sup>21</sup>

Historia graffiti sięga lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kiedy to w Nowym Jorku po raz pierwszy pojawiły się *flowmasters* (z ang. wodoodporne flamastery, markery). Młodzi ludzie sięgali po nie, aby podpisać się swoim pseudonimem na ścianach domów, budkach telefonicznych, skrzynkach pocztowych, w przejściach podziemnych. Nazywano ich *writerami*<sup>22</sup>, a ich podpisy *single hitting*, a później *tagging*<sup>23</sup>. Najwięcej miał ich wówczas młody chłopiec Demetrius, pseudonim Taki, z którym *The New York Times*<sup>24</sup> przeprowadził w 1971 roku wywiad<sup>25</sup>. Od tamtej pory tysiące dzieciaków zaczęły zaznaczać swoją obecność podpisem – *tagiem*, wszędzie gdzie tylko było to możliwe. Spowodowało to, iż w miejscach publicznych zaroiło się od tagów. Imiona, których było najwięcej, i które występowały w najtrudniej

<sup>20</sup> tamże, s. 322.

<sup>21</sup> J. Wópczak, w. s. 193.

<sup>22</sup> z ang. write - dosłownie pisać.

<sup>23</sup> [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl), Słw. 06.08.2000.

<sup>24</sup> *The New York Times* gazeta codzienna wydawana w Nowym Jorku.

<sup>25</sup> [www.metropolis.net](http://www.metropolis.net), Historia graffiti. 15.11.2001.

dostępnych miejscach stały się sławne, a ich właściciele bohaterami lokalnych społeczności. Już w tamtych czasach władze nowojorskiego metra wydały około trzysta tysięcy dolarów (osiemdziesiąt tysięcy godzin pracy) na usuwanie graffiti. Wraz z pojawieniem się w sklepach farby w spray'u graffiti stawało się popularniejsze i przede wszystkim, coraz bardziej widoczne. W pewnym momencie tagów było tak wiele, że były one niezauważalne wśród setek innych. Osoby podziwiające i tworzące graffiti, potrzebowały czegoś nowego, czegoś, co znowu zwróci na siebie uwagę. Potrzebą stało się rozwinięcie stylu. Z czasem tagi stawały się swoistymi formami graficznymi, a nawet logami charakterystycznymi dla danych writerów. Litery stawały się coraz większe, a ich kontur (*out line*), wypełniano kolorem.

Nieco później narodziła się nowa forma graffiti zwana *piece* skrót od angielskiego słowa *masterpiece* (tj. arcydzieło). Prekursorem graffiti z elementami postaci i różnokolorowymi literami jest grafficiarz tworzący pod pseudonimem Phaze II, który do dziś pozostaje zagadkową postacią w świecie graffiti. To właśnie Phaze II jako pierwszy rozwinął styl, który przypominał połączenie takich stylów jak *gotyk* i *booble*.<sup>26</sup> W późniejszym etapie, zaczął wprowadzać zarysy postaci, które przypominały szkic ołówkiem, co wyróżniało je od innych. (Zdjęcie nr 1.)

Równocześnie pracowano nad wzbogaceniem stylu graffiti. Zamykając kompozycję z liter dodawano kropki, przecinki, strzałki, łączono litery, przez co całość przestawała być czytelna. Taki styl nazwano *wild style* (z ang. dziki styl). (Zdjęcie nr 2.) W ten sposób zostały stworzone cechy charakterystyczne graffiti, a nowi artyści szybko je przyswajali rozwijając istniejące już style. Wzrost popularności graffiti spowodował, że coraz więcej młodych ludzi tworzyło swoje dzieła na pociągach i stacjach metra. Firma zarządzająca nowojorskim metrem wydała dziesiątki milionów dolarów na usuwanie zanieczyszczeń i aktów wandalizmu oraz zapobieganiu powstawania kolejnych. Graffiti usuwano gorącą wodą połączoną z chemikaliami wylewną pod dużym ciśnieniem na pomalowane wagony. Takie działanie zostało nazwane przez writerów *buffing*. Na stacjach metra oraz w ich sąsiedztwie pojawiły się dobrze uzbrojone i wyszkolone patrole, które z dnia na dzień stawały się coraz bardziej brutalne wobec „miejskich malarzy”. W związku z zaistniałą sytuacją w roku 1978 writer

<sup>26</sup> [www.metropolia.net](http://www.metropolia.net)

Lee Quinones znany jako Lee, niezadowolony z poczynań służb porządkowych, postanowił utworzyć w okolicy mostu brooklińskiego publiczną, spektakularną galerię graffiti. Zainteresowany tym inny writer Fab 5 Freddy, napisał na ten temat artykuł do *Village Voice*, opatrzone zdjęciami Lee Quinonesa. Claudio Bruni, właściciel galerii *Medusa* w Rzymie przyleciał do Nowego Jorku specjalnie, aby odnaleźć ludzi zajmujących się malowaniem graffiti. W ten właśnie sposób Lee Quinones i Fab 5 Freddy stali się pierwszymi writerami prezentującymi swoją sztukę w Europie. W 1983 roku Yaki Kornbilt, handlarz sztuki z Amsterdamu, pojawił się w Nowym Jorku w poszukiwaniu artystów malujących graffiti. Chciał on zaprezentować tę sztukę na europejskim rynku sztuki. Yaki Kornbilt zebrał grupę doświadczonych grafficiarzy, którzy poza pomalowaniem wielu pociągów, na swoim koncie mieli także uczestnictwo w ważnych pokazach w Nowym Jorku. Wystawienie ich dzieł w Muzeum *Buymas van Beuningen* spotkało się z bardzo pozytywnym przyjęciem zarówno ze strony krytyków jak również kolekcjonerów dzieł sztuki<sup>27</sup>. Podczas jednego z pokazów w Amsterdamie doszło do spotkania legendarnych writerów z Nowego Jorku z młodymi *sprejowcami*. Dało to początek rozwojowi sceny graffiti w Holandii i Europie.

Sztuka graffiti rozwija się do dziś, a szał ten rozniósł się na całą Europę. Sprzyjało temu napięcie polityczne na kontynencie. Młodzi ludzie mogli przez graffiti wyrazić swoje opinie na ten temat. Cały mur berliński dzielący Niemcy na wschodnie i zachodnie, pokryty był rysunkami i napisami wyrażającymi protest wobec sytuacji politycznej. To właśnie, dlatego jedne z lepszych prac w Europie można spotkać właśnie w Niemczech. Po pewnym czasie fala graffiti ogarnęła już cały świat, powstawały różne style, które łączyły w sobie elementy kulturowe danego regionu, w którym zostały wykonane prace. Przykładem tego może być japońska grafika zwana *mangą*. Manga to wizerunki postaci o baśniowym wyglądem, młodych pięknych kobiet i mężczyzn, ludzi idealnych, regularnych rysach twarzy. Manga wzięła się z popularnych japońskich komiksów dla dorosłych. Stworzony tam styl nabrał popularności i przeniósł się do Europy. Dziś możemy podziwiać najlepsze graffiti w wielu miejscach na całym świecie: np. w USA (NY, Chicago, Boston), w Niemczech (Berlin), w Polsce (Warszawa, Poznań, Szczecin, Trójmiasto), w Japonii (Tokio).

<sup>27</sup> [www.metropolia.net](http://www.metropolia.net)

Wśród writerów doszło do podziału na dwie grupy. Jedna zaczęła przenikać do świata sztuki i poddana jego wpływowi rozwijać się artystycznie. Ich sztuka stawała się wyrafinowana, a sami artyści często tracili kontakt ze swoją pierwotną publicznością, spray pozostał już tylko jednym z narzędzi w ich ręku. Druga grupa to writerzy, którzy pozostali wierni malowaniu na ulicy. Przybywało ich coraz więcej i byli oni coraz bardziej związani z kulturą grafficiarzy, *breakerów* (z ang. ludzie tańczący break dance), raperów i didżejów.

W latach osiemdziesiątych podkultura hip-hopowa, staje się coraz bardziej popularna. Niebagatelną rolę w jej rozpowszechnianiu miały media. To dzięki legendarnym filmom, książkom i teledyskom, które opisywały i promowały hip-hop, wielu młodych artystów z Nowego Jorku, którzy stworzyli tę podkulturę stało się ludźmi znanymi na całym świecie. Bardzo dużą rolę w propagowaniu tej podkultury odegrał film *Beat Street*. Wprawdzie jako duża produkcja hollywoodzka, niewiele miał on wspólnego z prawdziwą istotą graffiti, a same wrzuty malowane były przez scenografów, ale pokazywany w kinach na całym świecie zainspirował wielu młodych ludzi do malowania, tańczenia, didżejowania.

W obecnych czasach graffiti to sygnały informacyjne pomiędzy poszczególnymi artystami lub sygnały od poszczególnych podkultur do społeczeństwa. Są nie tylko przekazem informacji, ale także krzykiem, protestem lub „wojną na murach” pomiędzy antagonistycznymi podkulturami.

W wielu dużych i małych miastach Polski rodzimi twórcy graffiti nie prezentują jeszcze walorów artystycznych. W większości tworzone przez nich graffiti to zwykłe bazgranie na murach, a różnorodne treści polityczne, ekologiczne, seks, narkotyki, muzyka i wulgaryzmy wyrażane są napisami oraz prymitywnymi rysunkami.

W styczniu 1990 roku do Komendy Rejonowej Policji Łódź Widzew zaczęły napływać zgłoszenia o uszkodzeniach elewacji domów mieszkalnych, sklepów i szkół. Instytucje poszkodowane wyceniły straty na więcej niż trzy miliony złotych. Policja ustaliła sprawców. Wszyscy mieszkali na jednym osiedlu Stoki. Było ich dwunastu chłopców w wieku od piętnastu do osiemnastu lat<sup>28</sup>. Metody ich działania były bardzo proste: napisy malowano odręcznie, a niektóre

<sup>28</sup> J. Wójcik, j.w., s. 195.

rysunki tworzone przez szablon przy użyciu farb w spray'u. Robili to, w momencie, gdy nie było w okolicy przechodniów.

W Polsce w 1991 roku twórczość grafficiarzy dała się poważnie we znaki trzydziestu siedmiu województwom, a znana i widoczna jest w całym kraju. W dwunastu województwach ujawniono po kilkanaście grup sprejowców i skierowano ich do sądów rodzinnych i dla nieletnich z wnioskami o ukaranie z art.212, tj. o niszczenie mienia. Ujawnione grupy grafficiarzy liczyły po kilku nieletnich sprawców, najczęściej w wieku od 14 do 16 lat<sup>29</sup>.

Wprowadzie graffiti w Polsce to już eksplozja, ale formy wypowiedzi sprejowców są na razie proste, można je także określić jako ubogie. Polscy artyści i publicyści w bardzo niewielkim stopniu przychylają się do takiej twórczości, a dali temu wyraz na łamach albumu „Polskie mury”. Większość z nich uważa, że graffiti oszpeca czyste ściany budynków. Najbardziej negatywną wypowiedziom są słowa E. Lipińskiego: „Jest to bezsprzecznie objaw zdziczenia i barbarzyństwa”. Inaczej ocenia temat A. Osiecka: „Uważam, że graffiti to bardziej sztuka niż wandalizm. Jest to mieszanina psychologii, sztuki i polityki. A wszystko razem wydaje się być efektem frustracji, to znaczy przekonanie młodych ludzi o tym, że nie mają gdzie się wypowiedzieć... To smutne, że w nowej sytuacji politycznej, która daje tyle nadziei, młodzież jest tak bardzo zrozpaczona...”<sup>30</sup>

Większość malarzy i grafików jest zdania, że grafficiarze rozjaśniają brudne płaszczyzny, manifestują przeciwko istniejącej rzeczywistości, a także wołają o zauważenie ich problemów. Forma wypowiedzi na murach charakterystyczna jest dla tej młodzieży, która w inny sposób wypowiadać się nie chce lub nie potrafi. Graffiti dostępne jest także dla tych, którzy nie zostali dopuszczeni do głosu. (Zdjęcie nr 3.)

Grafficiarz o pseudonimie X-man dzieli się swoimi przemyśleniami odnośnie malowania na murach: „(...) Gdy wychodzę malować czuję wolność. Graffiti tym właśnie jest. Twoja litera żyje tylko w tobie do czasu, gdy nie położysz jej na ścianie miasta. Wtedy to miasto jest już częścią ciebie. Im więcej twoich liter, znaków, tym bardziej czujesz bliskość tych chorych miejsc, z których twoje litery obserwują życie przechodniów (...)”<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> tamże, s. 193.

<sup>30</sup> R. Gregorowicz, J. Wolach, j.w., s. 3.

<sup>31</sup> [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl), *Gdy wychodzę malować...* 06.08.2000.

Graffiti jest to młodzieżowa, anonimowa sztuka nieprofesjonalna, mająca charakter agresywny i buntowniczy. Narzuca się każdemu, nie zaprasza do galerii, ale atakuje z muru, ze ściany w przejściu podziemnym. (Zdjęcie nr 4.) Informuje, woła o pomoc, skłania do przemyśleń a przede wszystkim do zmian. Na szarych, brzydkich i brudnych murach wykwitają kolorowe napisy i malunki. Ich twórcy dzielą się z przechodniami tym wszystkim, co w ich przekonaniu jest najważniejsze i piękne.

Oryginalny pogląd na ten temat wyraził X-man: „(...) Dla mnie litera jest tak ważna, że może być niczym i wszystkim. Dj musi trzymać się jakiegoś, określonego beatu, czy sekwencji, Mc's musi rymować w jakimś języku, tancerz zrobi tylko określone figury, zaś malarz może namalować niebo, miasto, kwadraty czy cienie i dokładnie zobaczyć tylko to, co chciał pokazać. Literą jest wszystko, o czym można pomyśleć”<sup>32</sup>.

Obecnie obraz polskiego graffiti charakteryzuje się cechami podobnymi do cech „drugiej fali”, która napłynęła z Zachodu i dostosowany jest do naszych aktualnych problemów społeczno-kulturalnych, a przede wszystkim do zainteresowań twórców graffiti. (Zdjęcie nr 5 i 6.)

### 3.3. Break dance

W opinii młodych ludzi, hip-hip to trójelementowa podkultura w skład, której wchodzi MC'DJ, graffiti oraz break dance.

Wszystko zaczęło się od jazzu, bo od tego gatunku muzycznego wyewoluował rap oraz break dance, ale nie razem, zdecydowanie oddzielnie i w różnym czasie. Rap poszedł w zupełnie inną stronę niż jazz, natomiast break dance zawsze był blisko jazzu, dowodem na to jest na pewno postać James'a Brown'a, który był wielkim twórcą muzyki jazzowej i to on lansował nowe, na tamte czasy, style tańca.

Przez lata break dance tańczyło się przy muzyce, którą trudno jednoznacznie zakwalifikować do jakiegokolwiek stylu muzycznego, ponieważ łączyła w sobie elementy jazzu, funky oraz muzyki etnicznej. W późniejszym okresie doszły elementy muzyki elektronicznej, jednak nigdy nie odbiegano od tradycyjnych elementów muzyki jazz. Doskonałym przykładem na pewno są

<sup>32</sup> [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl), X-MAN. 08.10.2000.

wykonawcy tacy jak: Afryka Bambaata, Altem, czy Herbie Hancock, którzy doskonale łączyli elementy przeróżnych stylów muzycznych z elementami muzyki elektronicznej, tworząc dzięki swoim eksperymentom muzycznym niezapomniane przeboje, przy których do dziś tańczy się break dance.

Potwierdzeniem teorii, że początkiem wszystkiego jest jazz, są słowa Michała Urbaniaka, artysty uprawiającego ten właśnie gatunek muzyczny. „(...) Dlaczego wszyscy sądzą, że jazz umiera? To nie prawda, bo czym jest hip-hop? Czym jest regga'e? Czym jest coś, co nazywa się break dance? To jest jazz i te trzy różne kultury wywodzą się w prostej linii od jazzu, więc są częścią tej muzyki i kultury, jazz jest czymś bardzo sprytnym, jest czymś w rodzaju nazwiska, które jest dziedziczone. Nie ważne, że wszystko to, co wywodzi się od jazzu jest od niego bardzo różne, korzenie są te same, nazwisko brzmi jazz, dlatego ta kultura nigdy nie zginie (...)”<sup>33</sup>.

Pierwszy taniec dowolny, czyli tzw. *freestyle dance* wylansował pod koniec lat sześćdziesiątych James Brown, który promując podczas telewizyjnych występów i koncertów swoją debiutancką płytę *The Good Foot* wykonywał figury taneczne, „wygibasy”, dzięki którym później stał się sławny. Taniec ten szybko znalazł naśladowców i w tętniących jeszcze wtedy prywatkowym życiem gettach zaczęto tańczyć *good foota* (taniec wylansowany przez James'a Brown'a)<sup>34</sup>.

Good foot rozwijał się naturalnie na domowych imprezach w czarnym Harlemie a przede wszystkim w Bronxie. A jak powszechnie wiadomo, jest to dzielnica biedoty i najbrudniejszych interesów, zamieszkiwana głównie przez Afroamerykanów i Latynosów. W tej dzielnicy, żyją ludzie bezrobotni, sfrustrowani, niewidzący szans na lepsze życie. Narkotyki, rozboje, prostytutka zdarzają się tu na porządku dziennym. W ulicznym podziemiu przy dźwiękach gry na *kongach* (bębny wykonane z naturalnej skóry) i *scratchu* (z ang. scratch, czyli drapać, styl gry na adapterach przy użyciu płyt winylowych) taniec good foot zaczął się przeobrażać. Gangi, które walczyły o dominację w środowiskowych rewirach dzielnic coraz częściej spotykały się na pojedynkach, aby tańcząc, demonstrować swoją siłę, wytrzymałość i sprawność fizyczną. Przegrana grupa musiała ustąpić miejsca zwycięzcom, co wiązało się z utratą władzy na danym terenie.

<sup>33</sup> [www.metropolia.net](http://www.metropolia.net), Czym naprawdę jest break dance. 21.04.2003.

<sup>34</sup> [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl), Pierwszy taniec dowolny. 10.03.2001.



Było to bardzo widowiskowe gdyż rywalizujące ze sobą grupy rzeczywiście musiały poświęcić bardzo dużo czasu i wysiłku na treningi, aby wygrać. Takie widowisko przyciągało tłumy młodych ludzi zainteresowanych zjawiskiem. Z czasem zrezygnowano z takich pojedynków między gangami, a zajęto się ulepszaniem i doskonaleniem technik tańca. Ponieważ był on zasadniczo oparty na improwizacji, zaczęły wkrótce powstawać pierwsze układy i figury mające już swoje nazwy i aranżacje: *drops & spins*.

Kolejnym etapem była praca nóg, czyli *footwork* i podstawowe figury gimnastyczne zapożyczone z akrobatyki. (Zdjęcie nr 7.) Ponieważ nowe elementy dodali tancerze z Brooklynu, skąd pochodził taniec *good foot* nowy styl taneczny nazwano *brooklyn rock*, co w wersji późniejszej i ulepszonej dało styl o nazwie *uprocking*. Kolejne przemiany tego stylu, zaczęły już przypominać *break dance*, jaki znamy dziś. Ewolucja ta poprzedzona była jednak mozolną pracą i intensywnym treningiem. Należało także zadbać o zainteresowanie tematem wśród młodzieży, która następnie zgłębiała tajniki tańca dając tym samym ciągłość *break dance*owi. W nocy *b-boye* (tak nazwano amatorów tego tańca) ciężko trenowali, wykonując niesamowite akrobacje by w dzień wyjść na ulicę i przy *old schoolowych* (z ang. dosłownie stara szkoła) dźwiękach funky wydobywających się z głośników *Ghettoblastera* (zestaw stereo), na posklejanych kartonach móc zatańczyć, zarabiając przy tym trochę pieniędzy i zyskując szacunek wśród miejscowej młodzieży. Na marginesie można wspomnieć, że ówczesni *b-boye* nie ograniczali się tylko do tańca. Tworzyli również graffiti, a ich produkcje łatwo można było wyłowić spośród innych prac, gdyż często opatrzone są tekstami typu: *Youth Against Racizm*<sup>35</sup>, lub *Do It Better Without Drugs*<sup>36</sup>.

Gdy podstawowe ruchy zostały ustalone, przyszła kolej na styl i pierwsze elementy ideologii, których reprezentantami były ekipy *Nigger Twins*, *Clark Kent* i *Zulu Kings*. Właśnie od tego momentu zakładane były pierwsze grupy, które zrzeszały ludzi o podobnych zainteresowaniach. Do połowy lat siedemdziesiątych zaangażowani byli wyłącznie czarni tancerze, ci jednak bardziej zainteresowani samą rytmiką niż nowymi technikami tańca, oddali pod koniec dekady pałeczkę tancerzom pochodzenia portorykańskiego, którzy wytyczyli dalszą drogę.

<sup>35</sup> z ang. Młodość przeciw rasizmowi.

<sup>36</sup> z ang. Zrób to lepiej bez narkotyków.

W 1978 roku, b-boy Jo-Jo z Nowego Jorku, będący kolebką i głównym centrum break dance'u w USA, założył RSC - Rock Steady Crew, w którym tańczył wraz z Jimmim Lee. To właśnie oni zainspirowani wschodnimi sztukami walki, a w szczególności kung-fu, (prezentowanym w popularnych wówczas filmach z Bruceem Lee) wymyślili pierwsze bardziej skomplikowane figury, między innymi *windmills* (z ang. wiatraki) <sup>37</sup>.

Złotym wiekiem dla *b-boying'u* czy jak kto woli break dance'u były lata osiemdziesiąte. Popularność rosła dzięki filmom z udziałem ówczesnych sław: *Rocksteady* (Crazy Legs, Prince Ken Swift, Baby Love, Kuriaki i Dose), *New York City Breakers* (Kid Nice, Powerfull Pexter, Flip Rock) i *Magnificent Force*, światową popularność zdobyły *Wild Style* z 1982 roku, *StyleWars*, *Flashdance* z 1983 roku. Pod koniec lat osiemdziesiątych popularność, choć nie tak dużą jak te pierwsze, zdobyły filmy *Breakin*, *Breakin 2* i *Beat Street* w reżyserii Stana Lathana. Ten ostatni został wyemitowany poza oficjalnym programem na festiwalu w Cannes w 1983 roku. Przedstawia on styl życia prowadzony przez ówczesne sławy podkultury break dance i między innymi zawiera legendarną już dla dzisiejszego hip-hopu scenę „bitwy”, (tak w przenośni nazywa się otwarty pojedynek między *breakowymi* *szkodami* – grupami tańczącymi break dance) pomiędzy New York City Breakers i Rock Steady Crew, na stacji nowojorskiego metra <sup>38</sup>.

Martwy sezon dla break dance'u przyszedł po wielkiej eksplozji w drugiej połowie lat osiemdziesiątych a dokładnie około 1986 r. Media potraktowały temat jako tymczasową modę i break dance zniknął z pola widzenia. Było to szczególnie bolesne dla zaawansowanych tancerzy, których ambicją było zdobyć jak najwięcej rozgłosu, nie tylko wśród publiczności zaangażowanej w tę podkulturę. Można powiedzieć, że *b-boying* dla niektórych stanowił główne źródło utrzymania, gdyż powoli adoptowano go w różnych spektaklach, musicalach. To już nie był zwykły uliczny taniec przy rytmach syntezatorowego electro-funky na „kartonowej” scenie, lecz całe skomplikowane układy choreograficzne, którymi interesowali się reżyserzy filmów i musicali.

Wtedy też tancerze wierni kulturze a zarazem idei zdobywania rozgłosu stworzyli grupę Gettoriginal, której zadaniem było rozpowszechnianie break dance'u w kręgach kultury masowej. Członkowie tego zespołu wystąpili przed

<sup>37</sup> [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl), *Historia breakdance*. 29.06.2001.

<sup>38</sup> [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl), *Historia breakdance*. 29.06.2001.

prezydentem Ronaldem Reaganem w Kennedy Center, na Vienna Dance Festival i w teatrze Jean Vilar w Paryżu. Niektórzy członkowie zajmowali się również choreografią musicali na Broadway'u<sup>39</sup>.

Break dance odżył dopiero na początku lat pięćdziesiątych za sprawą zaangażowanych w niego tancerzy w Nowym Yorku oraz Los Angeles. Został on również zaszczepiony europejskiej młodzieży (głównie za pośrednictwem filmów, które powielano i rozprowadzano w odpowiednich kręgach). Najwięcej przedstawicieli, ludzi zajmujących się nim profesjonalnie ma w Niemczech, Wielkiej Brytanii, Francji, Włoszech a także w Polsce, choć grupa ta nie jest tak liczna jak w Europie Zachodniej.

B-boye spotykają się na specjalnie organizowanych dla nich imprezach tzw. *Break Dance Jams*, lub *B-boys Jams*. W Stanach Zjednoczonych prawdziwe oblicze tej podkultury odświeżają się kilka razy do roku w organizowanych przez weteranów imprezach, takich jak *Rock Steady Anniversary* czy *B-boy Summit*. Jednak codzienny widok tańczących młodych ludzi na matach na ulicach w Nowego Jorku nie jest niczym nadzwyczajnym.

W Europie natomiast odpowiednikiem takich projektów jest *Battle Of The Year* gdzie zjeżdżają się najlepsi z całego świata. (Zdjęcie nr 8.) Historia *Battle Of The Year* sięga roku 1990, kiedy to w Hannoverze (Niemcy) odbyły się zawody pod nazwą *International Break Dance Cup*. Organizatorem był breaker Thomas wraz ze swoją ekipą *Burnin' Mores*<sup>40</sup>. Impreza miała za zadanie przede wszystkim pokazać ludziom, że break dance wciąż żyje, zachęcić młodych ludzi do działania i rozpoczęcia treningów. Można powiedzieć, że osiągnęli swój cel. Zawody gościły sześćset osób. Rok później, już pod nazwą *Battle Of The Year* (B.O.T.Y.), zgromadziły ponad tysiąc pięćset widzów. Co roku prezentowany był także coraz wyższy poziom, zaczęły pojawiać się barwy nowych krajów, co podnosiło prestiż całego wydarzenia. Z czasem *Battle Of The Year* ewoluowało, a wydarzenie to stało się bardzo popularne. Jest to miejsce, w którym przedstawiciele podkultury hip-hopowej mogą się spotkać, podyskutować, podzielić się doświadczeniami.

Na edycję w 2000 roku, oficjalne mistrzostwa świata, do Hanoweru przyjechało dziesięć tysięcy ludzi z całego świata, a dla trzech tysięcy zabrakło biletów, mogli oni jednak wszystko oglądać na ogromnym ekranie – telebimie

<sup>39</sup> [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl), *Pierwszy taniec dowolny*. 10.03.2001.

<sup>40</sup> [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl), *Historia Battle Of the Year*. 14.07.2001.

znajdującym się przed hala Expo2000, w której odbywały się mistrzostwa. Brały w niej udział takie kraje jak: RPA, Japonia, USA. Wszystko doskonale pomyślane i zorganizowane. Za zarobione pieniądze organizatorzy min. pokrywają koszty podróży ekip z najodleglejszych zakątków ziemi. Sami natomiast by to wszystko funkcjonowało ciężko pracują za symboliczne honoraria.

Przebieg samych zawodów (w tym roku odbyła się jego piętnasta edycja) wygląda następująco. Każda z ekip (udział bierze siedemnaście drużyn, czyli tzw. *crews*, każdy zespół liczy maksymalnie ośmiu tancerzy, czyli b-boyów, jak się ich nazywa, startujących w zawodach. Każdy zespół ma około dziesięć minut na zaprezentowanie swojego programu składającego się zazwyczaj z przeróżnych układów i solowych występów. Pokazy oceniane są ze względu na styl, *power moves* (figury), choreografie i wrażenie ogólne. Do finałów - bitew przystępują cztery drużyny (dwie walki o 1 i 3 miejsce), które uzyskały najwyższe noty sędziowskie (jurorzy to najslawniejsi tancerze break dance). Czas jednego pojedynku nie może przekroczyć 15 minut. Występy tańczących, rywalizujących ze sobą grup to wielce spektakularne widowisko.

Konkursy *Battle Of The Year* gościły do tej pory w takich miastach jak: Hannover, Celle, Offenbach i Leipzig, natomiast edycja 2001 odbyła się w Braunschweig<sup>41</sup>. Braunschweig to niewielkie miasto w środkowych Niemczech, do którego na jeden dzień przyjechało ponad osiem tysięcy młodych ludzi ze wszystkich kontynentów. Przyjechali zobaczyć najlepsze zespoły break dance startujące w międzynarodowym festiwalu zwanym „bitwą roku”. Wygrać na nim – to zostać mistrzem świata.

*Battle Of The Year* to w chwili obecnej największy i najbardziej prestiżowy turniej międzynarodowy break dance. Najpierw trzeba zwyciężyć w jednym z dwudziestu eliminacyjnych turniejów regionalnych na całym świecie. Dla Europy Wschodniej eliminacje odbyły się w Szczecinie. Zgłosiło się do nich kilka polskich grup. Polacy gościli już na *Battle Of The Year* dwukrotnie. W 1995 roku wystąpiła grupa Broken Steps ze Szczecina, Strap Beat z Włocławka i w 1996 roku grupa Top Toys z Koszalina<sup>42</sup>.

Hip-hop to w powszechnym mniemaniu osiedlowa ławka, szerokie spodnie i „szwendanie” się bez celu. Tymczasem na *Battle Of The Year*

<sup>41</sup> T. Michniewicz, *Baśń w szerokich spodniach*. „Polityka”, 06.11.2004, Nr 45, s. 71.

<sup>42</sup> [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl), *Historia Beatle Of The Year*. 14.07.2001.

przyjeżdżają profesjonalne zespoły taneczne, które z takim stereotypem nie mają nic wspólnego. Ich pokazy to dobrze wyreżyserowane spektakle taneczne, z przemyślaną choreografią, dramaturgią, strojami. W kilka minut b-boye potrafią opowiedzieć tańcem przebieg różnych wydarzeń np. o charakterze politycznym. Przykładowo francuska drużyna Fantastik Armada (zajęła II miejsce) przygotowała opowieść o dzikich zwierzętach uciekających z zoo. Efekt spektaklu wzmacniała scenografia, wykonawcy mieli na twarzach makijaż. (Zdjęcie nr 9.) Tajwańskie TBC w zaledwie pół minuty, za pomocą jedynie tradycyjnego stroju, płótna z wykaligrafowanym znakiem i sporego wachlarza, przedstawiło alegoryczną opowieść o wyzwoleniu się Tajwanu spod chińskiego panowania. Publiczność najbardziej jednak zaczarował duński duet Stegn & Josephine występujący poza konkursem. Oboje specjalizują się w *electro*. To bardzo łagodny, statyczny styl, opierający się na sile iluzji. Tancerze ruszają się jak roboty lub marionetki, czasem chodzą, jak gdyby płynęli w powietrzu, znakomitym przykładem jest sławny *Moonwalk* Michaela Jacksona, ale Jackson pokazał jednak tylko jeden element, podczas gdy b-boye tańczący *electro* znają podobnych technik wiele. Niesamowitym efektem jest tzw. fala – przez ciało tancerza przechodzi symulowany ładunek elektryczny, poruszając bez jego woli kolejne mięśnie. Wygląda to, jak gdyby tancerz miał dodatkowe nieznanne anatomii stawy. *Electro* przypomina nieco pantomimę i dokonania mimów teatralnych, choć tancerze w tym przypadku w ogóle nie grają twarzą.

Młodzi hip-hopowcy w szerokich spodniach przeradzają się w artystów tworzących spektakle, które mógłby śmiało wystawić normalny teatr. Każdemu pokazowi towarzyszy specjalnie przygotowana muzyka, która nadaje mu odpowiednią dramaturgię. Jest to zazwyczaj zlepek kilkunastosekundowych fragmentów różnych utworów, układający się w spójną stylistycznie całość. I oczywiście część podkładów to mocny hip-hop lub techno. Jednak pojawia się też „Carmina Burana” Carla Orffa, muzyka filmowa, jazzowe impresje..

Battle Of The Year ma być forum wymiany doświadczeń, pomysłów i inspiracji dla młodych, twórczo nastawionych ludzi z różnych stron świata, reprezentujących różne kultury i religie. Obowiązuje tu bezwzględna zasada braku wrogości.

Figury break dance są bardzo widowiskowe, podobnie jak ewolucje w akrobatyce sportowej. B-boye łączą te figury w spore układy. I to właśnie te

połączenia dają znakomity efekt. (Zdjęcie nr 10.) Na B.O.T.Y. poziom jest tak wysoki, że zwykłe figury nie są niczym oryginalnym. Szuka się, więc przede wszystkim ciekawych pomysłów. Break dance to przecież bardziej pewien styl i efekt niż taniec. Opiera się na inwencji wykonawców, którzy wymyślając kolejne figury wplatają do niego elementy brazylijskiej capoeiry (połączenie tańca i sztuki walki), akrobatyki czy baletu.

Pamiętajmy, że tancerze break dance to przeważnie blokarsi, obywatele z ławki i klatki schodowej. Mimo pozornego braku perspektyw, dzięki własnej inwencji i kreatywności zaczynają robić rzeczy, które śmiało można nazwać sztuką. Nie zapominajmy, że te wyreżyserowane przez nich spektakle, baśniowe opowieści, scenariusze i układy powstają w osiedlowych klubach, na ulicach i w ciasnych mieszkaniach. A break dance to tylko jedna z takich dziedzin. Są jeszcze *beatboxerzy*, czyli raperzy imitujący rytmy perkusyjne narządami mowy, wirtuozi deskorolki czy roweru i prawdziwi artyści graffiti. Międzynarodowy Turniej Break Dance pokazał, że taniec-połamaniec może być sztuką.

Zjazdy tego typu są w świecie podkultury hip-hopu niezwykle prestiżowe. Dużą popularnością cieszą się także imprezy lokalne, na które przyjeżdżają znajomi z różnych miast, żeby porównać umiejętności i wzajemnie się od siebie uczyć. Większość wiodących dziś ekip to jednak tancerze profesjonalni, wynajmowani do spektakli, teledysków, pokazów i reklam.

## ROZDZIAŁ 4 – Prezentacja wyników badań własnych

### 4.1. Analiza jakościowa materiału badawczego – wypowiedzi respondentów

W rozdziale czwartym niniejszej pracy, podobnie jak we wszystkich jej rozdziałach, autorka spróbuje napisać o tym, co kryje się pod pojęciem hip-hop, z tą różnicą, że rozważania te oparte będą na odpowiedziach respondentów na pytania kwestionariusza i wypowiedziach ludzi młodych na forach internetowych o tematyce hip-hopowej. Przebadanych zostało siedemnastu młodych Łodzian w przedziale wiekowym od osiemnastego do dwudziestego piątego roku życia. Wywiady zostały przeprowadzone na łódzkich osiedlach Dąbrowa i Widzew, wśród uczniów szkół średnich oraz studentów uczelni wyższych.

Dlaczego młodzież zaczyna „przygodę” z hip-hopem, jakie elementy tej podkultury są im najbliższe, na czym polega ich zainteresowanie tym zjawiskiem, co sądzą o aspekcie komercyjnym tego zjawiska. Ten ostatni powoli staje się częścią podkultury hip-hopowej. Co młodzi ludzie sądzą o pojęciach takich jak blokery, dresiarz, które dla laików są równoznaczne z ludźmi tworzącymi hip-hop. To podstawowe pytania, na które ten rozdział udzielił odpowiedzi.

Stereotypowy wizerunek hip-hopowca wykreowany przez media i opinię społeczeństwa (zwłaszcza jego starszych przedstawicieli) nie jest pozytywny. Hip-hopowiec oceniany na podstawie ubioru, zachowania i gestykulacji postrzegany jest zazwyczaj jako ten, który pije, pali, nie uczy się, nie pracuje, używa wulgarnych słów, wszczyna bójkę i większość czasu spędza na bezczynnym, bezużytecznym przesiadywaniu na osiedlowych ławkach. Socjolog Barbara Fatyga, autorka wielu prac o młodzieży stwierdziła, że jest to grupa łatwa do scharakteryzowania: „Atrybuty wyglądu to: spodnie z krokiem do kolan, czapeczka z daszkiem, drogie markowe bluzy i T-shirty”<sup>1</sup>. Jest to uproszczona definicja ruchu hip-hopowego, ten, kto nie spróbował posłuchać ich muzyki, wnikliwie przeanalizować tekstów, kto nie przyjrzał się bez uprzedzeń wykonywanym przez nich graffiti, nie da się przekonać, że ta część

<sup>1</sup> *Normalni, nieudacznicy, hip-hopowcy*. Rozmowa z B. Fatygą, „Rzeczpospolita” 1999, Nr 106, s. 4

młodego społeczeństwa jest zupełnie inna. Nie wszyscy przeklinają, wielu z nich uczy się, studiuje, pracuje, czyta i - co istotne - nie opiera swoich poglądów na zasłyszanych opiniach. Mają swoje zdanie, świadomość miejsca i czasu, w którym żyją, mają ambitne plany i sprecyzowane cele.

Geneza zainteresowania tym zjawiskiem wśród młodzieży łódzkiej, podobnie jak pochodzenie uczestników podkultury hip-hopowej, jest różna. Na pytanie, co spowodowało zainteresowanie hip-hopem padają odpowiedzi proste takie jak: „gust muzyczny”<sup>2</sup>, „życie”<sup>3</sup>, „samo wyszło ☺, usłyszałem gdzieś niemiecki rap na VIVIE”<sup>4</sup> i te bardziej złożone np. „(...)Ewolucja zainteresowań muzycznych oraz fakt, że jeździłem na deskorolce”<sup>5</sup>, „(...)Przede wszystkim prawdziwy przekaz zawarty w tekstach, który mówi o tym, co nas otacza, o tym, co raper widzi, rzeczywistość i fakty, a nie jakieś bajki wysane z palca”<sup>6</sup>. U niektórych młodych ludzi fascynacja tym zjawiskiem zaczęła się od momentu, w którym posłuchali po raz pierwszy kasety pożyczonej od kolegi z utworami hip-hopowymi „(...)ja dostałem od kumpla płytę... ups... chciałem powiedzieć kasetę (oczywiście przegrywaną już od kogoś) Karramby, nawet nie pamiętam, która to była, ale w każdym razie spodobały mi się życiowe, mądre teksty tego gościa i tak się zaczęło (...)”<sup>7</sup>, u innych zaś, kiedy jadąc autobusem komunikacji miejskiej zobaczyli pierwsze w ich mieście graffiti. Zdarza się, że zainteresowanie tą podkulturą zaczyna się na ławce blokowiska pod wpływem sugestii, opinii kolegów np. na temat wydarzenia, jakim był miejscowy koncert hip-hopowy, z pokazami tańca w wykonaniu b-boyów. Uczestników tej podkultury możemy podzielić na trzy grupy: aktywnych - „twórców” (raperzy, grafficiarze, b-boye), drugą grupę stanowią ludzie, którzy tworząc fora internetowe, pisząc *ziny* (nieoficjalna gazetka wydawana przez daną podkulturę) lub artykuły prowadzą działalność niejako propagandową, która ma na celu rozpowszechnienie się tej podkultury wśród młodzieży wreszcie ostatnia grupa, czyli tzw. bierni uczestnicy - odbiorcy, czyli ci, którzy kupują płyty, biorą udział w imprezach hip-hopowych. Dla tych ostatnich, hip-hop często staje się

<sup>2</sup> wywiad 5, s. 1, pytanie 2.

<sup>3</sup> wywiad 7, s. 1, pytanie 2.

<sup>4</sup> wywiad 8, s. 1, pytanie 2.

<sup>5</sup> wywiad 3, s. 1, pytanie 2.

<sup>6</sup> wywiad 13, s. 1, pytanie 2.

<sup>7</sup> forum [www.understyle.net](http://www.understyle.net)



tak ważny, że na pytanie, czym on dla nich jest odpowiadają: „wszystkim”<sup>8</sup>, „sposobem na życie”<sup>9</sup>, „(...)ważną rzeczą w życiu codziennym, sposobem na wyrażanie swoich opinii”<sup>10</sup>, a dla innych ankietowanych: „(...)muzyką przede wszystkim, mniej stylem życia, bo nie wczuwał się już tak w pewne kwestie jak za małolata”<sup>11</sup>, „(...)jedyne, co mnie z tym łączy, to fakt, że słucham czasem rapu”<sup>12</sup>. Jak widać na przykładach odpowiedzi, młodzi ludzie angażują się w tą podkulturę w różnym stopniu. Nie można jednak być przedstawicielem tej podkultury nie słuchając jej muzyki – rapu. Jest ona, bowiem spoiwem, czymś, co łączy wszystkich ludzi zainteresowanych hip-hopem jako podkulturą. Z odpowiedzi ankietowanych wynika, że dla wszystkich istotne są teksty utworów hip-hopowych, a konkretnie ich przekaz: „(...)właśnie o to, według mnie chodzi w rapie, ażeby przekazać swoje doświadczenia na jakiś temat i pokazać ludziom jak zdaniem rapera powinno się żyć, aby żyć dobrze i w pełni”<sup>13</sup>, „(...)Muzyka powinna mieć szczerzy przekaz”<sup>14</sup>, „(...)Po to są teksty żeby ludzie ich słuchali i później zastanawiali się nad sensem napisanych do muzyki słów”<sup>15</sup>, „(...)lubię ukryte znaczenia, metafory, lubię się gubić w tekście, przyjemnie jest się potem odnaleźć”<sup>16</sup>. To właśnie fakt, że przekaz jest dla nich tak istotny, prowokuje do postawienia tezy, iż hip-hop (a konkretnie jego muzyka i teksty) jest głosem współczesnego pokolenia. Ten gatunek muzyczny stał się bardziej „polski” niż jakikolwiek inny. Zaczęła wyrażać świadomość nowej generacji Polaków, rozczarowanych, sfrustrowanych, pozbawionych złudzeń i szans na zaspokojenie konsumpcyjnych apetytów<sup>16</sup>. Młodzież, odpowiadając na pytanie czy hip-hop jest głosem współczesnego pokolenia tak ustosunkowuje się do postawionej tezy: „(...)Jest głosem części młodzieży, ale i ludzi dorosłych (Peja ma dwadzieścia osiem lat i nagrywa wypas teksty)”<sup>17</sup>, „(...)jest głosem pokolenia ludzi inteligentnych, którzy widzą zalety i wady świata”<sup>18</sup>, „(...)być może,

<sup>8</sup> wywiad 9, s. 1, pytanie 1.

<sup>9</sup> wywiad 5, s. 1, pytanie 1.

<sup>10</sup> wywiad 8, s. 1, pytanie 1.

<sup>11</sup> wywiad 3, s. 1, pytanie 1.

<sup>12</sup> wywiad 1, s. 1, pytanie 1.

<sup>13</sup> forum [www.understyle.net](http://www.understyle.net)

<sup>14</sup> wywiad 11, s. 2, pytanie 11.

<sup>15</sup> forum [www.understyle.net](http://www.understyle.net)

<sup>16</sup> R. Pawlak, j.w., s. 39.

<sup>17</sup> wywiad 11, s. 2, pytanie 7.

<sup>18</sup> wywiad 11, s. 2, pytanie 6.

porusza czasem tematy społeczno-polityczne"<sup>19</sup>, „hip-hop jest głosem każdego, kto tworzy, każdy wyraża swoje poglądy, które mogą się ewentualnie pokrywać z poglądami innych”<sup>20</sup>, „(...)jest głosem, muzyką buntu, bo mówi prawdę, jeżeli nie jest robiony dla pieniędzy rzecz jasna”. Zacytujmy też wypowiedź odmienną „Hip-hop w Polsce jest przede wszystkim biznesem, przemysłem, a co do głosu współczesnego pokolenia – w pewnym sensie tak, z tym, że to zatracą się i ustępuje miejsca po prostu popularnej muzyce, jaką jest rap”<sup>21</sup>.

To właśnie popularność tego typu muzyki, jej „masowość” powoduje, że staje się ona, a wraz z nią podkultura hip-hopowa, przedmiotem fałszywych oskarżeń o patologiczne korzenie. Hip-hop jako podkultura młodych ludzi mających coś do powiedzenia stał się przedmiotem zainteresowania mediów. Stało się tak w dużej mierze za sprawą filmu S. Latkowskiego *Blokersi*. Reżyser, tłumacząc zainteresowanie tematem wypowiedział się następująco:

„Dla ludzi młodych, hip-hopowcy to swoje ziomki, dobre chłopaki nagrywające bezkompromisowe, uliczne płyty. Dla mediów to wrogowie numer jeden, namawiający młodzież do ćpania i agresji. Budzą kontrowersje zachowaniem, przekazem przeciwstawiającym się systemowym normom, ostrymi melanzami, o których co rusz plotkują ulice, taką kiedyś przeczytałem definicję hip-hopowców. Według socjologów hip-hopowcy to patologiczna kultura”<sup>22</sup>. Słowo blokery, dresiarz, z reguły nacechowane negatywnie, staje się przez to równoznaczne z hip-hopowcem. Dzieje się tak niestety również za sprawą filmu *Blokersi*. Choć reżyser decydując się na stworzenie tego obrazu zapewne pragnął pomóc hip-hopowej podkulturze, rozpropagować ją i uświadomić społeczeństwu, że takie zjawisko istnieje, nadając filmowi tytuł *Blokersi* sam stawia znak równości pomiędzy blokeryami a hip-hopowcami. Potwierdza to M. Pęczak w swoim artykule *Hip-hop, jestem dobry chłop*. „Tak czy inaczej nazwa blokery, choć dosłownie wiąże się, ze specyfiką miejsca zamieszkania, kojarzona dziś jest powszechnie z agresywną wielkomiejską, młodzieżą żyjącą z dnia na dzień. I nic nie pomoże argument, że w bloku mieszka moja ciotka, a także wybitny antropolog

<sup>19</sup> wywiad 5, s. 2, pytanie 6.

<sup>20</sup> wywiad 8, s. 2, pytanie 7.

<sup>21</sup> wywiad 3, s. 2, pytanie 6.

<sup>22</sup> *Kontrowersyjni Blokery*. „Klan” 2002, Nr 18, s. 43.

codzienności prof. Roch Sulima, tudzież wiele innych znanych mi zacnych osób, a przecież nie nazwałbym ich blockersami”<sup>23</sup>.

Kolejny film tego reżysera *Klatka* propaguje szufladkowanie hip-hopowców i chuliganów jako jednej podkultury. Film traktuje o nielegalnych walkach pseudokibiców, tzw. ustawkach. Całość obrazu zilustrowana jest muzyką hip-hopową. Ponadto reżyser pokazuje w filmie graffiti, które jest domeną hip-hopowej podkultury. To wszystko powoduje, że społeczeństwo i tak uprzedzone do szerokich ciuchów i ogolonych głów, (część hip-hopowców właśnie tak wygląda) jeszcze bardziej ugruntowuje swój pogląd, że hip-hop to chuligaństwo. Warto uwzględnić wypowiedzi młodych łodzian na temat powiązań hip-hopu z blockersami i dresiarzami (pseudokibicami, chuliganami): „(...)słowo blockers i hip-hop nie są równoznaczne. Najczęściej blockers kojarzy się z typem w kapturze pod blokiem...A ci to najczęściej buraki w dresach, a nie ludzie zainteresowani i zajarani hip-hopem. Myślę, że ci drudzy są bardziej kreatywni...dlatego, że i inne prostackie typy słuchały zawsze tego, co modne. Kiedyś było to techno z Manieczek, a teraz jest to rap”<sup>24</sup>, „(...)Hip-hop można tworzyć nie mieszkając w blokach, chociaż na osiedlach jest najwięcej tematów, o których można mówić”<sup>25</sup>, „(...)możesz słuchać równie dobrze techno mieszkając w bloku”<sup>26</sup>.

Różnorodność podkultury hip-hopowej przejawia się nie tylko w rozwarstwieniu społecznym jej przedstawicieli, czy słuchaczy muzyki rap, ale także w mnogości elementów ją tworzących (rap, break dance, graffiti). Wielość ta przekłada się na różnorodność zainteresowań, jakie mają młodzi ludzie zaangażowani w tę podkulturę. Hip-hopowcy wchłonęli poza grafficiarzami, b-boyami także *skateboardzistów*<sup>27</sup>, *rolkowców*, jeżdżących na rolkach, wlepkarzy wykonujących obrazki, hasła, komiksy na kartkach naklejanych w miejscach publicznych, ludzi jeżdżących na *bmx*<sup>28</sup>, grających w *footbag*<sup>29</sup> (zośka). „Słowo hip-hop od razu narzuca mi obraz czterech podstawowych elementów tej kultury. Mamy DJ'a, który gra na gramofonach, mamy MC, który

<sup>23</sup> M. Pęczak, *Hip-hop jestem dobry chłop.*, „Polityka”, 27.10.2001, Nr 43, s. 55.

<sup>24</sup> wywiad 8, s. 1, pytanie 5 i 8.

<sup>25</sup> wywiad 8, s. 1, pytanie 5.

<sup>26</sup> wywiad 9, s. 1, pytanie 5.

<sup>27</sup> *skateboarding* z ang. jazda na deskorolce.

<sup>28</sup> *bmx* (bicycle motorcross) z ang. rower krosowy.

<sup>29</sup> *footbag* z ang. gra polegająca na odbijaniu stopami woreczka wypełnionego np. plastikowymi kulkami.

zaskakuje nas swoim *flow*<sup>30</sup> a zarazem potrafi każdy temat ująć w oryginalny sposób. Mamy writerów, którzy swój talent poświęcili ulicy oraz b-boyów, którzy doskonale zamykają to koło. Oprócz tego, z hip-hopem kojarzy mi się przyjaźń, którą nawiązałem z ludźmi tak samo zafascynowanymi tą kulturą jak ja(...)”, „(...)dla mnie to kultura bez ograniczeń! Jak pewnie wiecie hip-hop kultura to więcej niż rap, break dance i graffiti. Elementem, który ja preferuje to beatbox, a oprócz tego mamy jeszcze skateboarding, rolki, zośka, freestyle, bmx i chyba to wszystko”<sup>31</sup>. Dla większości łódzkich hip-hopowców i nie tylko łódzkich, wszystkie wyżej wymienione elementy tworzące podkulturę hip-hopową są nierozłączne, a na pytanie o więzi między tymi zjawiskami odpowiadają: „(...)pewnie, że nierozłączne, break dance na hip-hopowych imprezach, zawsze był, co by nie było zawsze ktoś wymiatał, a graffiti też do tego się zalicza, co by nie było wszędzie są tagi”<sup>32</sup>. W przeważającej większości wypadków pierwszy kontakt z hip-hopem nastąpił poprzez muzykę i dopiero ewolucja tego zainteresowania powodowała u młodych głód lepszego poznania tej podkultury, zagłębienia się w nią, poznania jej historii: „Hip-hop to cztery elementy – rap, DJ'ing, break dance, graffiti. Interesuję się wszystkim po trochu, ponieważ chcę dogłębnie poznać tę kulturę”<sup>33</sup>. W wyniku poszukiwań tego, co dla konkretnej osoby w hip-hopie najlepsze i najciekawsze nastąpił naturalny podział wśród ludzi chcących poznać bliżej poszczególne elementy tworzące tę podkulturę. Na podstawie odpowiedzi można jednak wnioskować, że nie gardzą pozostałymi elementami, wręcz przeciwnie wszystkie uważają za sztukę wymagającą poświęcenia i talentu, a ludzi zajmujących się nią podziwiają i darzą ogromnym szacunkiem: „(...)podziwiam wrzuty, fotografuje je, a sam gram w footbag.”<sup>34</sup>.

Ogromna popularność hip-hopu, oraz fakt, że podkultura ta ciągle się rozwija, że coraz więcej młodych ludzi się z nią utożsamia spowodował ludzi show biznesu do działania, a dokładnie mówiąc do zarabiania na hip-hopie. Potencjał hip-hopu jako narzędzia do zarabiania pieniędzy jest potężny. Na przykład projektanci ubrań, pracujący dla firm odzieżowych, prześcigają się w

<sup>30</sup> *flow* z ang. dosłownie przepływ, strumień w muzyce rap oznacza charakterystyczny dla danego artysty sposób śpiewania.

<sup>31</sup> forum, [www.understyle.net](http://www.understyle.net).

<sup>32</sup> wywiad 12, s. 3, pytanie 16.

<sup>33</sup> wywiad 2, s. 3, pytanie 15.

<sup>34</sup> wywiad 5, s. 3, pytanie 15.

wymyślaniu nowego modnego wzornictwa „(...)sześć lat temu, kiedy startowaliśmy z pierwszym sklepikiem, piętnaście metrów kwadratowych wszystkiego, sprzedawaliśmy jeden rodzaj dzinsów. A teraz oferta jest ogromna. Spodnie, kurtki, nieskończona liczba koszulek, bluz, czapek, frotek itd. Na początku sprowadzaliśmy te rzeczy, ale też pomagaliśmy polskim producentom. My się rozwijaliśmy i oni się rozwijali – to szło w parze. Teraz polscy producenci odzieży hip-hopowej próbują wejść na zagraniczne rynki (...)” – mówi Marcin Polańczyk, współwłaściciel sklepu Vert<sup>35</sup>. Powstają nowe tytuły prasowe wśród czasopism branżowych, a wśród nich takie tytuły jak: *Ślizg*, *Dosdedos*, *Hip-hop.pl*.

Pomijając sprawę zarabiania na całej otoczce kultury – gadżetach, ubiorach, sama muzyka stała się komercyjna. Na początku warto wyjaśnić, czym jest komercjalizacja. Według encyklopedii popularnej PWN **komercjalizacja** to dostosowanie działalności przedsiębiorstwa do wymogów gospodarki rynkowej lub inaczej oparcie działalności artystycznej, literackiej itp. na zasadach handlowych<sup>36</sup>. U każdego hip-hopowca słowo to wywołuje inne skojarzenia, ale dla większości ma negatywne zabarwienie.

Początki polskiego hip-hopu (początek lat dziewięćdziesiątych) to działalność zwana underground'ową, brak oficjalnych wydawnictw płytowych, wydawanie tzw. nielegali (nieoficjalne wydawnictwa płytowe), powstawanie osiedlowych studiów nagraniowych, pisane w domach ziny itp. Rozwój tej „konspiracyjnej” działalności zwrócił uwagę mediów dzięki min. takim przedsięwzięciom jak film S. Latkowskiego *Blokersi*. W sklepach zaczęły pojawiać się produkcje rodzimych raperów, w telewizji zaczęto pokazywać hip-hopowe teledyski, pierwsze sklepy hip-hopowe (skateshopy, hip-hopshopy), a w kioskach nowe czasopisma.

Upowszechnienie tej podkultury spowodowało napływ nieszczerých przekazów, pisanych pod publiczność przez pseduoraperów zainteresowanych tylko kwestią finansową: „(...)Ja od kilku miesięcy, szczególnie w okresie letnim, widzę błędne koło komercji. Wytwórnice robią tandetną i kiczowatą muzykę, promują ją, "słuchacze" się dostosowują, żeby być trendy, więc wytwórnice idą

<sup>35</sup> I. Radziszewska, *Hip-hop na pop top*. „Polityka”, 17.01.2004, Nr 3, s. 62.

<sup>36</sup> *Encyklopedia popularna PWN*. Redaktor naczelny B. Petrozolin-Skowrońska, Warszawa 1997, s. 488.

dalej za ciosem i tworzą coś jeszcze gorszego”<sup>37</sup>. Pojawili się pierwsi grafficiarze malujący na zlecenie, za pieniądze, skateboarderzy sponsorowani przez oficjalnych sponsorów. Doprowadziło to do podziału opinii wśród młodzieży na temat roli tzw. komercji w hip-hopie. Część z nich sądzi, że komercjalizacja przyczyniła się do rozpropagowania podkultury hip-hopowej i jako taka jest zjawiskiem pozytywnym: „(...)A mi się wydaje, że komercja przysłużyła się hip-hopowi. Dzięki komercji są robione na większą skalę różne koncerty, imprezy związane z hip-hopem, ludzie powoli zmieniają zdanie o hip-hopie”<sup>38</sup>. Zdarzają się jednak tacy, którzy traktują komercjalizację jako absolutnie zbędną i zgubną dla polskiego hip-hopu, jako zjawisko zabijające szczerłość hip-hopowych tekstów. Młodzi ludzie, którzy związani są z tą podkulturą od jej początków, mają za złe komercjalizacji, że uczyniła ona hip-hop zjawiskiem masowym, na którym zarabiają ludzie nie mający z nim nic wspólnego. Uważają, że hip-hopowcem może być każdy, bez wkładania odrobiny serca w jego rozwój. Świadczyć o tym mogą wypowiedzi respondentów: „(...)Polski hip-hop śmierdzi jak rozkładająca się ryba i mam nadzieję, że ten rozkład ostateczny w końcu nastąpi. Bo tęsknie za czasami, gdy jak widziałeś kogoś w szerokich spodniach, wiedziałeś, że zna się na rzeczy a teraz... bez komentarza”<sup>39</sup>, „(...)Polscy raperzy a przynajmniej większość z nich zarzeka się, że jest przeciwko komercji, a sami robią teksty pod publikę i chcą przypominać raperów z USA”<sup>40</sup>, „(...) prawdziwi hip-hopowcy to bardzo mały procent społeczeństwa, taka jest p... prawda, a ta cała reszta to cioty, które nie rozumieją z tej kultury nic a nic (...), ale bluzy, smycze i inne bajery noszą, bo to jest na topie. Sytuacja, co najmniej nienormalna, żeby w czasopismach typu „Bravo” czy „Popcorn” pojawiały się wzmianki o hip-hopie, a w działach z najnowszymi trendami propozycje strojów hip-hopowych. Nie umiem do końca wyrazić swojego bólu. Błagam, niech to się już skończy”<sup>41</sup>.

W wyniku powszechnej krytyki komercjalizacji hip-hopu, artyści tworzący muzykę, produkujący swoje płyty w wielkich wytwórniach tzw. stajniach, wydający płyty w dużych nakładach, znaleźli się w niezręcznej sytuacji.

<sup>37</sup> wywiad 5, s. 2, pytanie 10.

<sup>38</sup> forum [www.understyle.net](http://www.understyle.net).

<sup>39</sup> forum [www.understyle.net](http://www.understyle.net).

<sup>40</sup> wywiad 6, s. 2, pytanie 10.

<sup>41</sup> I. Radziszewska, j.w., s. 64.

Oskarżano ich o „sprzedanie się”. Zdania, że komercjalizacja nie jest tuczenie pasji z pracą pojawiły się po tym, jak stanowisko na ten temat zajęli sami artyści. Uczynili to poprzez szereg tekstów – deklaracji, manifestów czy zapewnień kierowanych do lojalnych słuchaczy. Wyrażają oni opinie, że dopóki to, co robimy jest szczere i ma początek w naszej duszy, sercu i nie w głowie człowieka od marketingu jest po prostu naturalnym następstwem rozwoju umiejętności i czerpania z tego tytułu korzyści finansowych. Te zarzuty nie dotyczą oczywiście wszystkich wykonawców. Są tacy, którzy zarobione pieniądze nie przeszkadzają żyć i rymować w zgodzie z własnym sumieniem – bez hipokryzji, i tacy, którzy na hip-hopie zarabiali w sam raz tyle, żeby przeżyć<sup>42</sup>. Teza ta znajduje potwierdzenie w kolejnych wypowiedziach: „(...)Czy złem jest, jeśli robi się to, co się kocha i czerpie się z tego zyski? Na to każdy sam musi sobie odpowiedzieć. Moim zdaniem nie ma w tym nic złego, jeżeli naprawdę kochamy hip-hop i ciężko zaradujemy, długo się przygotowując do tego, aby zacząć na swojej twórczości zarabiać”<sup>43</sup>. „(...) komercja to względne pojęcie, bo każdy, kto wydaje przyklejone pieniądze na uwagę, że dostaje za to jakieś pieniądze, większe lub mniejsze”<sup>44</sup>.

Komercjalizacja hip-hopu, jak również jego rosnąca popularność sprawia, że wszystko „kręci” się, wokół hip-hopu, że hip-hop staje się wszechobecny. Możemy zobaczyć go w reklamach młodzieżowych produktów, np. kampania reklamowa napoju Sprite, w reklamach telefonii komórkowej, czy nawet w spotach reklamowych kandydata na prezydenta. Jego obecność przejawia się w różnych postaciach, takich jak: podkład muzyczny, obrazy, graffiti lub też bezpośredni udział ludzi związanych z podkulturą hip-hopu. Sami respondenci pytani, dlaczego tak się dzieje, odpowiadają „(...) jest na hip-hop moda, parę osób zauważyło, że można na tej muzyce zarobić dużo pieniędzy i tak to się zaczęło”<sup>45</sup>, lub też „(...) pseudorap wpadł w ucho dwunastoletkom i ich rodzicom, podoba się taki kicz, moda, moda i jeszcze raz moda”<sup>46</sup>. Według ankietowanych, współcześnie młodzi ludzie wybierają hip-hop, ze względu na to, że jest modny, popularny, czyli mówiąc ich językiem *trendy*. Świadczą o tym

<sup>42</sup> tamże s. 64

<sup>43</sup> [www.undergrand.pl](http://www.undergrand.pl), *Komercja w hip-hopie*, 25.05.2004r.

<sup>44</sup> forum [www.understyle.net](http://www.understyle.net)

<sup>45</sup> wywiad 2, s.3, pytanie 21.

<sup>46</sup> wywiad 5, s.3, pytanie 21.

odpowiedzi „Obecnie jest to bardziej moda niż ideologia czy światopogląd. Bo jak można inaczej nazwać fakt, że uczniowie szkół gimnazjalnych lub nawet przed słuchają polskiego hip-hopu? Wątpię żeby mieli pojęcie, po co, na co, skąd i dlaczego?”<sup>47</sup>, „(...) niestety często modą, ale mam nadzieję, że jak moda minie to oni znikną (...)”<sup>48</sup>. Coraz mniej ludzi, rzekomo interesujących się hip-hopem zna początki tej podkultury i jej historię.

W tej sytuacji naturalne jest pytanie o przyszłość prawdziwego hip-hopu. Czy wraz z modą, która jak wiadomo przemija, nie przeminie on sam? Czy znajdą się ludzie tak wytrwali by kontynuować to bez większego poparcia mediów? Czy hip-hop okaże się modą lub faktycznie, jak deklarowali młodzi łodzianie, życiową drogą, stylem bycia, wszystkim. Sami ankietowani wydają się być spokojni o przyszłość tej podkultury: „Moim zdaniem za rok, dwa minie moda na hip-hop w Polsce i na scenie zostaną tylko ci, którzy naprawdę chcą robić tą muzykę. (...)nie ma się co martwić o przyszłość rapu w Polsce, gorzej niż teraz na pewno nie będzie”<sup>49</sup>, „(...)Będą następni, jestem tego pewien. To nie tak, że aktualni przedstawiciele znikną ze sceny, a z nimi zniknie rap, nie mam mowy. Na pewno muzyka rap się trochę różnicuje, być może silniej podzieli, ale na pewno będą ci, którzy prezentować będą prawdziwy rap. Jestem zdania, że najlepsze lata jednak przed nami. Dzisiaj wszystko przysłania nam popularność rapu, ale każda gwiazda w końcu blednie, na szczęście”<sup>50</sup>. Niektórzy z nich idą dalej w wypowiedziach i deklarują, że dopiero po tym jak hip-hop straci na popularności zacznie się jego druga młodość, wrócą czasy, kiedy hip-hop był podkulturą ludzi w pełni w nią zaangażowanych a nie pozerów: „Prawdopodobnie moda na hip-hop przeminie – mam nadzieję. Wszyscy dresiarze i bandyci, którzy twierdzą, że robią hip-hop zostawią tą piękną kulturę w spokoju i zajmą się czymś innym. Może wtedy ludzie zobaczą, na czym polega prawdziwy hip-hop”<sup>51</sup>, „Koniec mody na hip-hop? Wyczekuję tego z niecierpliwością. Wtedy wreszcie przebiją się ci ambitniejsi, ci, którzy najpierw chcą coś przekazać potem zarobić”<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> wywiad 3, s. 1, pytanie 4.

<sup>48</sup> wywiad 5, s. 1, pytanie 4.

<sup>49</sup> forum [www.understyle.net](http://www.understyle.net)

<sup>50</sup> forum [www.understyle.net](http://www.understyle.net)

<sup>51</sup> wywiad 2, s. 2, pytanie 9.

<sup>52</sup> wywiad 13, s. 2, pytanie 9.



Czym zatem jest hip-hop dla młodych łodzian i w ogóle młodych? Czym będzie w przyszłości? Na to pytanie najlepiej zdaje się odpowiadać amerykański raper L Cool J „To jest jak tratwa, na której siedzą ludzie pośród oceanu braku możliwości. (...) To jest jak szalupa ratunkowa dla tych wszystkich ludzi, którzy nie mają bądź nie widzą innej możliwości zrobienia czegokolwiek konstruktywnego w życiu, albo nie widzą innej możliwości samorealizacji. Hip-hop to sposób dla nas wszystkich by być bliżej, by różni ludzie zbliżyli się do siebie, potrafili rozmawiać o wspólnych rzeczach, mieć wspólny język”<sup>53</sup>.

## 4.2. Koncerty hip-hopowe jako zjawisko integracyjne

Koncerty, w tym wypadku koncerty hip-hopowe pełnią funkcję integracyjną, ponieważ w jednym miejscu i czasie skupiają twórców i odbiorców. (Zdjęcie nr 11 i 12.)

Nie sposób przecenić doświadczenia zdobywane podczas udziału w koncertach hip-hopowych. Uczestniczenie w tego typu imprezach umożliwiło wysłuchiwanie muzyki na żywo, przyglądanie się popisom break dance'erów, jak również pozwoliło na przeprowadzenie diagnozy środowiska, obserwacji zachowań tych młodych ludzi, dla których hip-hop to sposób na życie.

Muzyka hip-hop wywodzi się z nurtu muzykowania amatorskiego, a tworzący go ludzie nie są profesjonalistami, jednak z czasem stają się ekspertami w tym gatunku muzycznym. Twórcami podkultury hip-hopowej w Polsce byli ludzie, nie będący zawodowcami. Hip-hopowcy występujący na scenie nie czują się liderami młodej widowni, „ziomki” grają dla „ziomków”. Podział na twórców i odbiorców w tym przypadku traci swoją moc. Chodzi tu o zacieranie się zarówno granicy psychicznej jak i fizycznej. Granica psychiczna nie istnieje, ponieważ wykonawcy utożsamiają się ze swoimi odbiorcami: w kwestii poglądów, które zawarte są w tekstach utworów, przez strój, który jest bardzo podobny u obu stron, oraz poprzez zachowanie, które także nie odróżnia w sposób wyraźny występujących od publiczności. Bariera fizyczna nie istnieje, ze względu na częstą obecność, w trakcie trwania koncertów,

<sup>53</sup> LL. Cool J. – Specjalny wywiad *Ślizgu*, „*Ślizg*” 2001, Nr 2, s. 22.

młodych widzów na scenie, wspólny taniec, śpiew, zabawa. Scenę w większości przypadków stanowi podwyższenie mające na celu jedynie poprawę warunków akustycznych, a konkretnie odsłuchu wśród publiczności. Rzadko widuje się na koncertach bramki odgradzające występujących od widowni, chyba, że są to występy zagranicznych gwiazd hip-hopu. Koncerty zazwyczaj mają charakter skromnych imprez, pozbawionych estradowego efekciarstwa. Oprawa imprez hip-hopowych zostaje ograniczona do świateł stroboskowych, reflektorów, występów b-boyów, a czasem także do wyświetlania w tle różnych animacji. Najistotniejsze na koncertach jest nagłośnienie, jego jakość i natężenie dźwięku „(...) z nagłośnieniem jest już coraz lepiej, choć wciąż daleko jeszcze w tej kwestii do doskonałości (...)”<sup>54</sup> - tak parametry nagłośnienia komentuje jeden z uczestników koncertów.

Młodzież przychodząca na koncerty hip-hopowe jest publicznością słuchającą określonego rodzaju muzyki, jakim jest rap. Jak również publicznością słuchającą danego wykonawcy. Spora część młodzieży stara się uczestniczyć w większości imprez oraz wydarzeń związanych z hip-hopem, istnieją jednak również fani jednego artysty, chodzący na koncerty danego wykonawcy. Na początku lat dziewięćdziesiątych, koncerty grup hip-hopowych były niesłychanie rzadkim wydarzeniem. Fakt ten sprawiał, że fani tego gatunku muzycznego pojawiali się na koncertach bardzo licznie niezależnie od występującego wykonawcy. W dzisiejszych czasach istnieje wiele grup hip-hopowych. Spektrum wykonawców powoduje, że odbiorcy stają się bardziej wybredni i precyzują swoje gusta muzyczne. Tworzą się grupy fanów oddanych konkretnym wykonawcom. Dzisiaj hip-hopowcy, z wielości ofert koncertowych mogą wybrać tylko te wydarzenia, które interesują ich najbardziej.

Ważnym elementem na koncertach jest wygląd publiczności, czyli charakterystyczny strój. W tej sytuacji strój podkreśla przynależność do wspólnoty. Publiczność koncertów hip-hopowych ubrana jest według kodu jaki narzucony jest przez podkulturę, często przez samych wykonawców. Hip-hopowcy noszą szerokie spodnie z niskim, tzw. zbegowanym krokiem, bluzy z kapturem, luźne T-shirty, obuwie sportowe i czapki sportowe przykrywające krótko ostrzyżone głowy. Wygląd damskiej części publiczności podąża za modą

<sup>54</sup> forum [www.understyle.net](http://www.understyle.net)

propagowaną w teledyskach wykonawców hip-hopowych. Strój dziewcząt nie jest już taki oczywisty, co sprawia, że trudniej zakwalifikować je do tej podkultury na podstawie ubioru.

Na koncertach muzycy próbują stworzyć poczucie bycia członkiem wspólnoty, oraz przekonanie, że publiczność i twórcy stanowią jedność. Podczas koncertów, artyści hip-hopowi, komunikują się z widownią całym swoim ciałem. Hip-hopowcy wypracowali swoistą mowę ciała, wykonując dużą liczbę ruchów rękoma, które nadają występowi dynamiki i są wyrazem ekspresji. Charakterystyczne jest także kiwanie głową nie tylko podczas słuchania muzyki, ale także w codziennych kontaktach i komunikacji. Gestykulacja i rytmika ciała raperów jest niezwykle istotnym elementem koncertów hip-hopowych i zdecydowanie różni się od zachowań wykonawców innych gatunków muzycznych. Raperzy nieustannie podczas koncertów chodzą po scenie i „bujając się” rymują. Mikrofony trzymają bardzo blisko ust, a uniesioną ręką dyrygują fanami. To wszystko stwarza wrażenie swobody i lekceważenia utartych form, które obce są środowisku hip-hopowemu. Słowny przekaz urozmaicony jest i dodatkowo wzmocniony przez dynamiczne gesty, które są uważane za pewnego rodzaju wizytówkę hip-hopowców. Niektórzy tworzą techniki powitań i pożegnań, w których angażują prawie całe swoje ciało. To identyfikatory grupowe wpisujące się w zewnętrzne oznaki podkultury.

Na koncertach hip-hopowych relacje między wykonawcami a publicznością można określić jako partnerskie. Obie strony tworzą niepowtarzalną atmosferę wspólnotowości. Wykonawcy znajdujący się na scenie, kierują do publiczności zawarty w tekstach przekaz, ta natomiast stara się wykonywać wszystkie skierowane do niej prośby, o aktywny udział w imprezie, poprzez wspólny śpiew i taniec. Zarówno wykonawcy jak i publiczność spotykają się na koncertach w określonym celu. Warunkiem koniecznym, jaki musi zostać spełniony by koncert mógł się odbyć jest obecność zarówno artystów jak i publiczności.

Partnerstwo na koncertach jest też wynikiem podobieństwa między członkami publiczności a artystami. Są to bardzo podobni do siebie ludzie, podobnie patrzący na rzeczywistość i mający podobny do niej stosunek. Zatem współtworzenie przez obie strony koncertu wynika z mentalnego i emocjonalnego podobieństwa.

Dynamizm to stały i podstawowy element na koncertach. W momencie, gdy młodzież na widowni w żaden sposób nie odpowiada na to, co dzieje się na scenie, wykonawcy próbują zachęcić ją do reakcji. Najczęstszą reakcją jest unoszenie jednej lub obu rąk ku górze i machanie nimi w takt muzyki. Raperzy podczas koncertów spełniają rolę pewnego rodzaju konferansjerów, którzy mają za zadanie zabawianie publiczności, opowiadając dowcipy, anegdoty lub prowadząc z nią dialog. Wszystko to służyć ma budowaniu i podtrzymaniu kontaktu między uczestnikami koncertów, tak by publiczność nie czuła się przedmiotowo. Publiczność wyraża swoje zainteresowanie i uznanie poprzez śpiewanie razem z artystami. Znajomość tekstów świadczy o szacunku, jakim obdarza swoich idoli, a także o tym, że przychodzą na koncert dla konkretnego wykonawcy. Publiczność bardzo często skanduje nazwę występującego zespołu. Zachowania te potwierdzają tezę o integracyjnej roli koncertów.

Znakiem rozpoznawalnym środowiska hip-hopowego, w tym i wykonawców, jest też język – swoisty slang, którym porozumiewają się między sobą, oraz, którym zwracają się do publiczności. Przy zagadnieniu powitań nie można nie wspomnieć o charakterystycznych formułach werbalnych – *elo* i *jo!*, których wykonawcy używają wchodząc na scenę. Artyści, aby zachęcić publiczność do zabawy, aby wymusić reakcję aprobaty, uznania, wołają: „Czy jest tu ŁDZ?“, „Jesteście tu?“ i dalej „Zróbcie hałas ŁDZI!“, „Ręce w górę!“.

Raperzy schodzą ze sceny, wychodzą do publiczności. Po zakończeniu występu zespoły często zostają na imprezie zwanej *after party* (z ang. dosłownie impreza po), na której gra didżej. Publiczność i wykonawcy bawią się wtedy wspólnie. Raperzy zachowują się podobnie jak młodzież uczestnicząca w koncercie, starają się zbytnio nie wyróżniać. Obserwator z zewnątrz, nie znający tej podkultury, który znalazłby się na hip-hopowym koncercie, zapewne nie potrafiłby rozróżnić, kto wśród tłumu bawiących się ludzi jest gwiazdą.

Atmosfera koncertu hip-hopowego w ogromnym stopniu zależy od obu stron. Na nastrój koncertu, w trakcie jego trwania, swoim pozytywnym nastawieniem i zachowaniem wpływają zarówno występujący raperzy jak i publiczność. Zakończenie koncertu to pożegnanie się wykonawców z publicznością. Występujący wyrażają nadzieję na kolejne spotkania, na następnych koncertach. Po skończeniu występu artyści mający do dyspozycji specjalne pomieszczenia oddalają się do nich lub uczestniczą w dalszej

zabawie. Jest to jednak indywidualny wybór rapera i zależy od jego osobowości.

Koncerty hip-hopowe, ale nie tylko hip-hopowe są okazją dla artystów do zaprezentowania swoich możliwości na żywo, twarzą w twarz z publicznością. Należy pamiętać, że są one także zabiegiem marketingowym. Koncerty i udzielanych wywiadów mają na celu promocję płyty. Traktowanie imprez koncertowej jako element całej kampanii promocyjnej powoduje, że artyści zachęcani perspektywą dużej liczby sprzedanych płyt, wymyślają coraz ciekawsze oprawy graficzne dla swoich koncertów. Wykorzystują zaawansowane technicznie efekty wizualne oraz dźwiękowe. Wykorzystują pokazy na telebimach, zatrudniają choreografów, specjalistów od oświetlenia oraz dźwiękowców. Dzieje się tak zwłaszcza w przypadku gwiazd dużego formatu. Wydaje się, że także tu komercjalizacja, tak zniechędzona przez fanów, staje się ogromnie istotna. Koncerty są jak reklama. Ekonomiczne strony tego zagadnienia nie jest jednak przedmiotem zainteresowania autora niniejszej pracy.

## ZAKOŃCZENIE

Podjmując temat hip-hopu autorka chciała udowodnić, że środowisko reprezentujące tę podkulturę ma wiele do powiedzenia na temat otaczającej go rzeczywistości i siebie samych. Posiada sprecyzowane cele i całym sercem oddane jest temu, co tworzy lub, z czym się utożsamia.

Zbieranie materiału badawczego i opis podkultury były wynikiem pasji. Autorka nie manifestuje i nie nawołuje do naśladownictwa, lecz próbuje przedstawić środowisko, które kształtuje młodą podkulturę. Poznanie istoty tego zjawiska przekonało, że zawsze zanim wyda się opinie na dany temat, należy skrupulatnie przyjrzeć się zjawisku i nie należy generalizować. Reprezentanci hip-hopu nie są, jak się powszechnie sądzi, bezideowcami czy wręcz częścią patologicznego marginesu społecznego.

Badając podkulturę hip-hopową, autorka oddała także głos samym przedstawicielom tejże podkultury, aby poznać możliwie najbliższą prawdę o nich samych. Materiałem dodatkowym, który pogłębiał autentyczność pracy, były przywołane z czasopism wypowiedzi twórców i uczestników podkultury. Wypowiedzi nie były upiększane, w sporadycznych tylko wypadkach eliminowane były wulgarne sformułowania. Wbrew utartym sądom nie wszyscy hip-hopowcy posługują się wulgarnym, ordynarnym słownictwem. Warto tu przypomnieć, że jest to podkultura zrodzona na ulicy, więc nie może uciec od tego, co się z nią wiąże, dlatego że przestałaby być spontaniczna i autentyczna. Nawet ci hip-hopowcy, którzy nie wywodzą się z blokowisk, używają czasem, zasłyszanych na ulicy, niewybrednych określeń. Nie powinno się, zatem chcąc opisać rzeczywistość zamykać oczu i uszu. Hip hopowcy tworzący muzykę rap, chętnie mówią o sobie i swoim środowisku w rymowanych tekstach. Te opisy nie zawsze tworzą spójną biografię. Zewnętrzne atrybuty członków podkultury są podobne, natomiast ich poglądy są zróżnicowane. Polscy hip-hopowcy to w dużej mierze młodzież urodzona w latach osiemdziesiątych, w wyjątkowo trudnym momencie historii Polski. Ci młodzi ludzie dorastali w trudnym okresie transformacji ustrojowej, lecz właściwie nie byli jej świadkami. Można by raczej stwierdzić, że stali się oni ofiarami tej transformacji. Okres wchodzenia w dorosłe życie przypadł na czasy, gdy apetyty konsumpcyjne

większości z nich nie mogły zostać zaspokojone. Taka sytuacja u jednych budzi frustrację, u innych natomiast rozbudza ambicję i pobudza do udziału w tzw. wyścigu szczurów, są też tacy, którzy zostają hip-hopowcami. Ich przemyślenia i rozważania są efektem braku akceptacji dla zastanej rzeczywistości. Jest to charakterystyczna dla każdego młodego pokolenia postawa buntu. Podkultura hip-hopowa, w opozycji do niektórych podkultur, nie zmienia buntu w agresję, ponieważ jej domeną jest spokój. Nie byłoby to także zgodne z moralnością hip-hopowców, ponieważ ograniczałoby gloryfikowaną, w środowisku wartość, jaką jest wolność. Legendarny raper Afrika Bambaataa w taki sposób tłumaczył, co dla tej podkultury jest ważne: „Każdy jest sam dla siebie bogiem, a twoją świątynią jest twoje ciało. Niezależnie od kościoła, do którego uczęszczasz, czy nazwy, która nadajesz bogu, musisz przede wszystkim zająć się swoim ciałem i umysłem, tym, co cię determinuje. Druga bardzo ważna zasada zawarta jest w Biblii – Nie rób drugiemu, co tobie niemiłe – jeżeli chcesz być szanowany, szanuj innych, jeżeli brak ci szacunku dla innych, inni też nie będą cię szanować. Każdy z nas ma w sobie dobro i zło, chodzi o to, by jak najbardziej zwalczać negatywne uczucia jednocześnie rozwijając te pozytywne”<sup>1</sup>.

Praca ta nie stanowi pełnego i wyczerpującego opisu środowiska, jest tylko próbą jego scharakteryzowania. Autorce udało się poznać część zjawiska hip-hop, za sprawą młodych ludzi, którzy odnaleźli w podkulturze swoją tożsamość. Rozmowy z nimi pogłębiały wiedzę na temat hip-hopu i prowokowały do wyciągania powściągliwych wniosków. Dokonywanie uogólnień na temat całej podkultury nie jest skutecznym i efektywnym sposobem jej opisu, taki wniosek nasuwa się podczas słuchania hip-hopowych utworów. Tematy podejmowane przez wykonawców wykraczają poza stereotypową ławkę i osiedle. Hip-hopowcy interesują się całym światem, a przede wszystkim sobą w relacji ze światem i z innymi.

Dj Volt tak wypowiada się o hip-hopowcach: „(...)Stworzyli, zadbali o niego i trzymają go przy życiu ludzie bez wykształcenia [nie jest to regułą – przyp. M.B], dla których podstawowym życiowym problemem jest przetrwanie we współczesnym świecie. Dla nich najważniejsze w życiu jest samo przeżycie, a nie takie czy inne aspekty estetyki. Dlatego teksty raperów mówią o życiu,

<sup>1</sup> Ścieżka Zulusa. Rozmowa z Afryka Bambaataa. „Ślizg” 1999, Nr 8, s. 21.

prostym życiu, problemach z legalnym lub nielegalnym zdobywaniem pieniędzy, a także o przyjemnościach".<sup>2</sup>

Celem tej pracy była próba przekonania niechętnych podkulturze, że ludzi ją reprezentujących nie należy się obawiać oraz spisywać na straty. Należy wsłuchać się w to, co mówią, oraz muzykę, którą tworzą. Następnie przy wykorzystaniu sensownych argumentów próbować podjąć z nimi dysputę. Jeżeli oponent nie jest uprzedzony, hip-hopowcy są otwarci na dyskusję. Jak większość współczesnej młodzieży, tak i oni nie znoszą moralizujących kazań, nie poszukują łatwych rozwiązań i gotowych recept na życie.

Definiowanie podkultury hip-hopowej nie jest sprawą łatwą. Dla każdego hip-hop wiąże się z innym aspektem egzystencji. Jedno łączy owe różne definicje – jest to podkultura wszechstronna, otwarta i tolerancyjna.

<sup>2</sup> Dj Volt, *Hip hop vs. Intelktualiści*. „Ślizg” 2001, Nr 64, s. 16.



## BIBLIOGRAFIA

1. B. Adamczyk i P. Tarasiewicz, *Encyklopedia polskiego hip-hopu*. Poznań 2004.
2. R. Benedict, *Wzory kultury*. Warszawa 1966.
3. A. Buda, *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977- 2002*. Głogów 2001.
4. S. Czarnowski, *Kultura*. Warszawa 1958.
5. R. Dyoniziak, *Młodzieżowa podkultura*. Warszawa 1965.
6. *Encyklopedia popularna PWN*. Redaktor naczelny B. Petrozolin-Skowrońska, Warszawa 1997.
7. B. Fatyga, *Raport o młodzieży: studia społeczne 2*, Warszawa 1992.
8. M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej. Wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*. Lublin 1999.
9. M. Filipiak, *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*. Lublin 1996.
10. R. Gregorowicz, J. Waloch, *Graffiti – sztuka czy wandalizm? „Polskie mury”*, Toruń 1981.
11. M. Gwozda, E. Krawczak, *Subkultury młodzieżowe. Pomiędzy spontanicznością a uniwersalizmem*. [w:] M. Filipiak, *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*. Lublin 1999.
12. M. Jędrzejowski, *Młodzież a subkultury: problematyka edukacyjna*, Warszawa 1999.
13. S. Jenkins, E. Wilson, Ch. Mao, G. Alvarez i B. Rolins, *Egotrip. Książka o rapie*, Poznań 2004.
14. J. Ozga – Michalski, *Wstęp do: Kalewala*, Warszawa 1974.
15. L. Kołakowski, *Mini – wykłady o maxi – sprawach. Seria druga* Kraków 2001.
16. W. Markiewicz, *Współczesna młodzież jako przedmiot badań*. Poznań 1964.
17. B. Misztal, *Grupy rówieśnicze młodzieży*. Wrocław 1974.
18. T. Müller, *Młodzieżowe podkultury*. Warszawa 1987.
19. S. Nowak, *Metodologia badań socjologicznych*. Warszawa 1970.
20. E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*. Warszawa 1991.
21. W. Okoń, *Słownik pedagogiczny*. Warszawa 1981.

22. B. Olszewska – Dyonizak, *Człowiek – kultura – osobowość*. Kraków 1991.
23. S. Ossowski, *Więź społeczna i dziedzictwo krwi*. [w:] *Dzieła*, t.2. Warszawa 1966.
24. R. Pawlak, *Polska kultura hip – hopowa*. Poznań 2004.
25. M. Pęczak, *Alternatywne komunikowanie*. [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*. (red.) J. Wertensei – Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991.
26. M. Pęczak, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*. Warszawa 1982.
27. M. Pęczak, *Następna generacja*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*. (red.) J. Wertenstein – Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991.
28. W. Pielasińska, *Uczestnictwo młodzieży w kulturze w świetle badań empirycznych*. Warszawa – Łódź 1984.
29. P. Ratajczak, *Hip-hop. Słownik angielsko – polski*. Zielona Góra 2006.
30. A. Sakson, *Zbuntowana młodzież? Nowe ruchy młodzieżowe w RFN i Berlinie Zachodnim*. Poznań, 1987.
31. *Słownik etnologiczny: terminy ogólne*. Warszawa – Poznań 1987.
32. B. Świątkowskiej, *Encyklopedia muzyki popularnej*. Poznań 1997.
33. H. Świda, *Młodzież a wartości*. Warszawa 1979.
34. J. Wertenstein-Żuławski, *Między nadzieją a rozpaczą*. Warszawa 1993.
35. J. Wójcik, *Od hippisów do satanistów*. Kraków 1992.
36. K. Żygulski, *Wstęp do zagadnień kultury*. Warszawa 1972.

## CZASOPISMA

36. J. Brózda, A. Nowakowska, *Trzymam się brudnych brzmień. Rozmowa z raperem Peją*. Wywiad. „Gazeta Wyborcza”, 01.10.2003.
37. A. Cybulski, *Piosenki czar*. „Wiadomości kulturalne” 1996, Nr 43.
38. B. Fatygą, *Normalsi, nieudacznicy, hip-hopowcy*. „Rzeczpospolita” 1999, Nr 106.
39. *Kontrowersyjni Blokarsi*. „Klan” 2002, Nr 18.
40. R. Leszczyński, *Manifest blokarsów*. „Gazeta wyborcza”, 09.02.1998.
41. R. Leszczyński, *Rymy nad miastem*. „Gazeta Wyborcza”, 26.03.1999.

42. LL. Cool J. – *Specjalny wywiad Ślizgu*. "Ślizg" 2001, Nr 2.
43. T. Michniewicz, *Baśń w szerokich spodniach*. „Polityka”, 06.11.2004, Nr 45.
44. M. Pęczak, *Hip-hop jestem dobry chłop*. "Polityka", 27.10.2001, Nr 43.
45. I. Radziszewska, *Hip-hop na pop top*. "Polityka", 17.01.2004, Nr 3.
46. R. Sankowski, *Zapaść czy już zawał*. „Gazeta Wyborcza”, 31.12.2003 - 01.01.2004.

a także:

- Dosdedos;
- HIP-HOP.pl;
- Klan;
- Polski hip-hop;
- Ślizg;

## STRONY INTERNETOWE

47. [www.andergrand.pl](http://www.andergrand.pl)
48. [www.break.pl](http://www.break.pl)
49. [www.bujons.art.pl](http://www.bujons.art.pl)
50. [www.cans.pl](http://www.cans.pl)
51. [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl)
52. [www.gazeta.pl](http://www.gazeta.pl)
53. [www.hip-hop.pl](http://www.hip-hop.pl)
54. [www.lodz.pl](http://www.lodz.pl)
55. [www.media.fm](http://www.media.fm)
56. [www.metropolia.net](http://www.metropolia.net)
57. [www.oberlin.edu](http://www.oberlin.edu)
58. [www.rapp-style.hip-hop.pl](http://www.rapp-style.hip-hop.pl)
59. [www.understyle.net](http://www.understyle.net)
60. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
61. [www.2asanet.org](http://www.2asanet.org)

## ZAŁĄCZNIK 1

### Kwestionariusz do wywiadów

Niniejszy kwestionariusz i udzielone odpowiedzi będą pomocne podczas pisania pracy magisterskiej, której tematem jest podkultura hip – hopu, jej aklimatyzacja i rozwój w polskich realiach. Zwracam się z uprzejmą prośbą do odpowiadających na zawarte w kwestionariuszu pytania, aby odpowiedzi były wyczerpujące, ponieważ to pomoże mi w uzyskaniu rzetelnych informacji.

#### Dane ogólne:

1. Imię;
2. Wiek;
3. Miejsce zamieszkania (miasto, dzielnica);
4. Czy uczysz się gdzieś? Jeśli tak to gdzie?;
5. Jeśli studiujesz, to, na jakim kierunku?;
6. Czy pracujesz? Jeśli tak to gdzie?

#### Ankieta dotycząca hip – hopu:

1. Czym dla Ciebie jest hip – hop?;
2. Co spowodowało Twoje zainteresowanie podkulturą hip – hop?;
3. Czy znasz początki tej podkultury, od czego to się wszystko zaczęło?;
4. Jak myślisz, dlaczego młodzi ludzie wybierają hip – hop? Czym się przy tym wyborze kierują?;

5. Czy zgadzasz się z opinią, że hip – hop jest w Polsce głosem współczesnego pokolenia? Dlaczego?;
6. Jak ustosunkujesz się do modnego ostatnio słowa „bokers”? Sądysz, że jest to słowo równoznaczne z hip – hopen? Uzasadnij swoją odpowiedź.;
7. Jak uważasz, hip – hop jest głosem współczesnej młodzieży czy tylko „ziomków”, którzy nie mają, co robić i piszą?;
8. Hip – hop ostatnio coraz częściej postrzegany jest jako muzyka dla bandytów, „dresiarzy”, dlaczego Twoim zdaniem tak się dzieje?;
9. Czy hip – hop przetrwa próbę czasu w Polsce, czy nie straci słuchaczy?;
10. Co uważasz na temat komercjalizacji w hip – hopen? Czy według Ciebie takie zjawisko w hip – hopen istnieje?;
11. Co sądzisz o tekstach hip – hopenych?;
12. Czy brakuje czegoś w polskim hip – hopen?;
13. Jaki hip – hop bardziej Ci się podoba, ten, tzw. ‘taneczny’ czy ‘z przekazem’?;

14. Czy polski hip – hop może dorównać tej muzyce w innych krajach?;
15. Czy oprócz muzyki rap interesujesz się pozostałymi elementami tej podkultury? Jakimi? Dlaczego?;
16. Co myślisz o breakdance'ie i graffiti? Czy uważasz, że są to elementy nierozłączne z hip – hopen?;
17. Czy często chodzisz na koncerty lub imprezy hip - hopen?;
18. Czy w Twoim mieście często takie imprezy się odbywają? Jeśli tak to, w jakich miejscach najczęściej?;
19. Czy oglądasz programy hip – hopen? Jeśli tak to, jakie?;
20. Czy kupujesz i czytasz prasę branżową poświęconą tej podkulturze? Jeśli tak to, jakie czasopisma wybierasz najczęściej?;
21. Jak myślisz, dlaczego teraz wszystko kręci się wokół hip – hopen? Uzasadnij odpowiedź.;

## ZAŁĄCZNIK 2

### Teksty utworów hip-hopowych

#### O.S.T.R. *Kochana Polsko!*

Co jest?

To jest ta miłość, w tym jest ta miłość...

Kochana Polsko...

Dzięki za wszystko...

Od 22 lat...

W tym syfie...

Tak jest...

Miejsce Polska, system samowolka.

Cel to forsa, w tym tkwi sekret,

biorę, co los da, życie made in Polska,

to jest moje miejsce, bo kocham to miejsce.

Miejsce Polska, system samowolka.

Cel to forsa, w tym tkwi sekret,

biorę, co los da, życie made in Polska,

to jest moje miejsce, bo kocham to miejsce.

Kochana Polsko, dzięki za mądrość, choć idę pod prąd

za ludźmi, którzy nazbyt zaufali pieniądзом,

hańbiąc Twoje godło na bankietach z pompą.

Czekam na dzień, w którym bez stresu spojrzę w bloku okno,

niepokój z troską, szczęście zastąpi, choć śmiem w to wątpić.

wierzę, że los, który wartości skąpił,

w końcu sam siebie wykończy oddając to, co nasze.

Wiesz, że każdy z nas ma patent by nie stać się Judaszem,

wśród frajerów kreowanych przez prasę na zbawców,

bohaterstwo miernikiem sejmowych wynalazków.

Polsko, to jest bagno zwane rzeczywistością,

spróbuj mnie odciąć bym mógł cieszyć się wolnością,

to brzmi słodko jak Wedel, gdzie eden,

choć pod tym samym niebem nie każdemu Bóg przyświeca,  
poczuj prawdę, która osiada na powiekach,  
to jest o miłości, której nie zmierzysz w monetach,

Miejsce Polska, system samowolka.  
Cel to forsa, w tym tkwi sekret,  
biorę, co los da, życie made in Polska,  
to jest moje miejsce, bo kocham to miejsce.

Miejsce Polska, system samowolka.  
Cel to forsa, w tym tkwi sekret,  
biorę, co los da, życie made in Polska,  
to jest moje miejsce, bo kocham to miejsce.

Kochana Polsko, dzięki za mądrość, wiarę jak w Lotto.  
Gdy szare twarze w deszczu mokną,  
wiem, że pokażesz mi coś, co dojść do szczęścia da mi,  
rozjaśni sekret schowany między alejami,  
podróż tymi samymi drogami,  
by zamiast czuć się okradanym,  
unieść mnie ponad blokami Archarje.  
Zamiast tysiąca jeden karier, to jedną drogę oświetlisz,  
mocno trzymam się nawierzchni idę,  
niech każde polityczne kłamstwo zginie,  
ty dasz mi siłę bym był dla wrogów skurwysynem.  
To o twoje imię walka, bez tchu zaparcia,  
miłość we mnie wielka jak w tych 6 miliardach,  
głupota oddana w zastaw, w zamian traktat.  
Sprawdź nas, jeżeli interesuje ciebie prawda,  
tu ją dostarczam, sprzedawca ginie jak flak przy hartach,  
Polsko, wiem że tu nic mnie nie ominie.

Miejsce Polska, system samowolka.  
Cel to forsa, w tym tkwi sekret,



biorę, co los da, życie made in Polska,  
to jest moje miejsce, bo kocham to miejsce.  
Miejsce Polska, system samowolka  
Cel to forsa, w tym tkwi sekret,  
biorę, co los da, życie made in Polska,  
to jest moje miejsce, bo kocham to miejsce

### **Familia H.P. *Kiedy miasto zasypia***

A kiedy miasto zasypia, ja wtedy nie śpię.  
Ja wtedy w drodze z koncertu albo gdzieś na mieście,  
tam gdzie słycać, czerwonej Ibizy sportowy wydech,  
spotkasz mnie tam gdzie nocą dają dobry posiłek.  
Tam gdzie spoko atmosfera, totalny Chillout,  
gdzie ktoś prowadzi imprezę, MC's będą nawijać,  
tam gdzie klub ludzi pełny i słycać hip-hop,  
ŁDZ, Pabianice, w nocy siedzi cicho.  
A kiedy miasto zasypia, ja wtedy nie śpię,  
wtedy przed komputerem wiele godzin ślęczę.  
Nocne rozmowy w toku, ludzi z tego biznesu,  
plus słuchawki na uszach i pisanie tekstów.  
To nic, że ból oczu będzie później doskwierał,  
dzień jest zbyt krótki żeby zrobić wszystko, co bym chciał.

A kiedy miasto zaśnie i ty będziesz już spał,  
ja wtedy za te wszystkie rzeczy będę się brał...

A kiedy miasto zasypia, nikt z nas wtedy nie śpi,  
swoim życiem zbieramy treść do nowych opowieści.

Halogeny, nocne lampy rozświetlają ulice,  
byś zobaczył w swoich snach to, co noc ja widzę.

A kiedy miasto zaśnie i ty będziesz już spał,  
ja wtedy za te wszystkie rzeczy będę się brał...

Moje miasto nocą, kiedy jadę samochodem,  
neony sklepów migocą, latarni świateł złoto  
wskazuje drogę do oczekiwanych miejscówek.  
Nie dziw się, że znam tak dobrze tego miasta strukturę,  
tak od lat, wiele spraw ja załatwiam tutaj w nocy.  
Nocne imprezy, tłuste bity i kobiety dotyk,  
z koncertów powroty z odpowiednią średnią.  
Wiesz prędkość mego wózka w instrukcji jest rzeczą względną,  
patrol z łódzkich dzielnic, na wschodnią stronę Pabianic,  
16 zaworów wykorzystanych aż do granic,  
basy nie mieszczą się w skali, w CD świeża płyta Skali.  
Tam wiedzą, szybka jazda z dobrym bitem się scali.

I inna nocna opcja:

kubeł, pędzel, plakat w łapę  
by kolejna nasza impreza miała odpowiedni zasięg.  
Ludzie szybkim krokiem chcą odnaleźć swe rodzinne gniazda,  
a ja wciąż z moimi ludźmi przemierzam bezkres miasta,  
do domu też w końcu trafię, tam jest najlepiej,  
Tak jak Tomasz w monitor mego kompa oczy wlepię,  
z przyjaciółmi parę słów, na e-koncie tylko parę słów,  
na www oka rzut, dopiero wtedy finał...

A kiedy miasto zasypia, nikt z nas wtedy nie śpi,  
swoim życiem zbieramy treść do nowych opowieści.

Halogeny, nocne lampy rozświetlają ulice,  
byś zobaczył w swoich snach to, co noc ja widzę.

A kiedy miasto zaśnie i ty będziesz już spał,  
ja wtedy za te wszystkie rzeczy będę się brał...

A kiedy wstaje rano, miasto budzi się ze mną,  
ten sam widok od lat, pabianickie bloki.

A jednak, nocą miasto bardziej mnie nakręca,

To zwolnienie tempa, zaleta ewidentna.  
Choć często podczas nocnej eskapady  
trzeba się legitymować, w balonik dmuchać władzy.  
Tyle razy wychodziłem z tego bez szwanku.  
My zdrowi, auto całe, no to ruszamy dalej.  
Miasto zasypia, zapada cisza,  
tylko mnie słyhać, wystukuję teksty na klawiszach.

A kiedy miasto zaśnie i ty będziesz już spał,  
ja wtedy za te wszystkie rzeczy będę się brał...

### **Thinkadelik *Jesteś lekiem na całe zło***

Tu Thinkadelik! Tu Thinkadelik!  
Jesteś lekiem na całe zło  
i nadzieją na przyszły rok.  
Jesteś lekiem na całe zło  
i nie ważne, kto! Nie ważne, co!  
Zawsze znajdziesz lek, by zwalczyć zło.

Gdy głupota z biedą już cię mają,  
odwracasz się i patrzysz jak inni udają,  
bzdury gadają. Chcą brać wszystko,  
nic nie dają.

Na koncertach krzyczysz: więcej czadu!  
Bo szukasz zmian,  
ja też to uczucie znam, nie jesteś sam.  
Szukasz leku? Ja ten lek tobie dam.

Jesteś lekiem na całe zło,  
i nadzieją na przyszły rok.  
Jesteś lekiem na całe zło,  
i nie ważne, kto! Nie ważne, co!

Zawsze znajdziesz lek, by zwalczyć zło.

Skąd go brać i czym on jest,  
zajrzyj w siebie przecież wiesz. Pamiętasz,  
zażywałeś go nie raz.

Może nie do końca siebie znasz.  
Wiesz, że pomoże ci znajoma twarz,  
uśmiech i blask twoich ludzi, których kochasz.

Piękno jest w tobie, więc je pokaż.

Naturalnie żyj szczerze,  
ja w sztuczność nie wierzę.

Pokaż siebie!

Ja od zawsze robię swoje, gdy na scenie stoję.

Zaznaczam się w historii, jak wojna o Troję.

I kiedy w moim ręku jest mikrofon to,  
kocham to, robię to, to mój lek na całe zło.

Kiedy publika rusza się jak powiem,  
wszyscy powtarzają słowo po słowie.

Wtedy wiem, że żyję i robię to, co powinienem,  
a każdy obcy teren, jest moim terenem.

Jesteś lekiem na całe zło,

i nadzieją na przyszły rok.

Jesteś lekiem na całe zło,

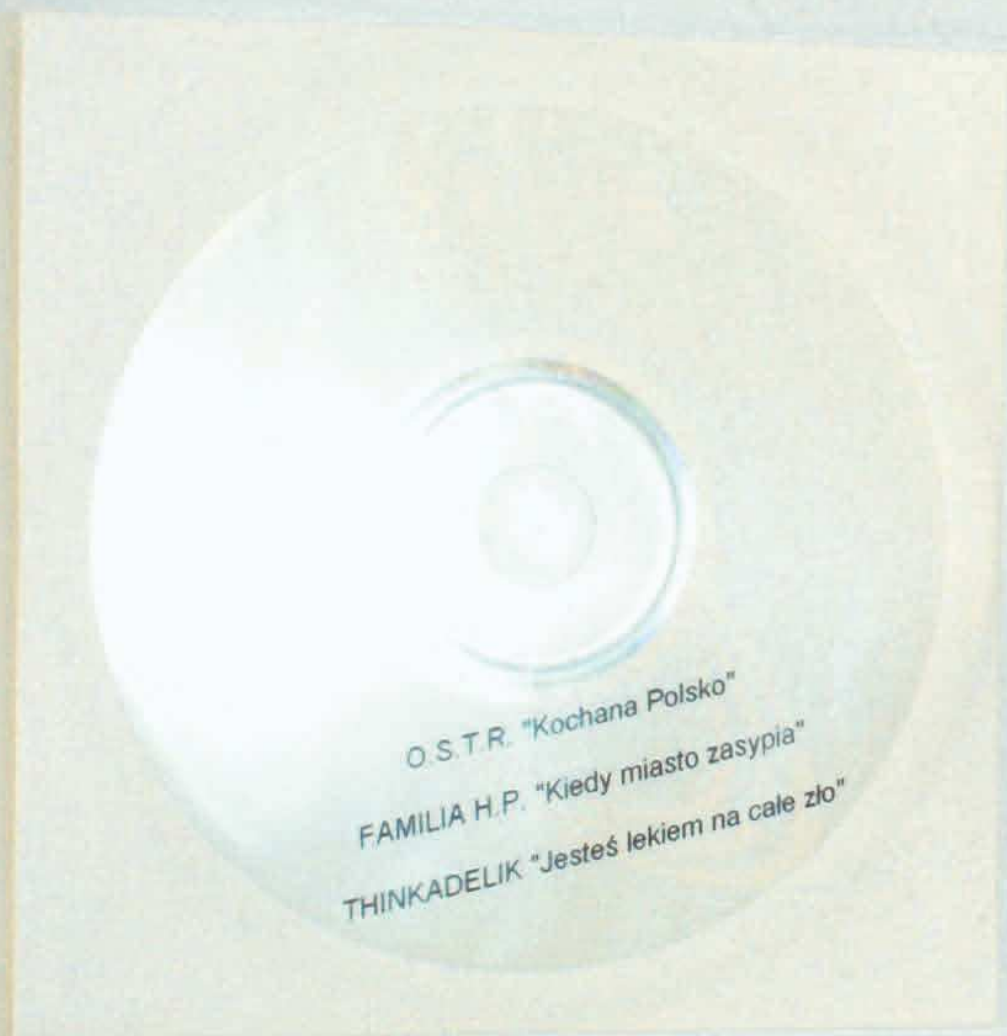
i nie ważne, kto! Nie ważne, co!

Zawsze znajdziesz lek, by zwalczyć zło.

## ZAŁĄCZNIK 3

Płyta zawiera utwory łódzkich artystów:

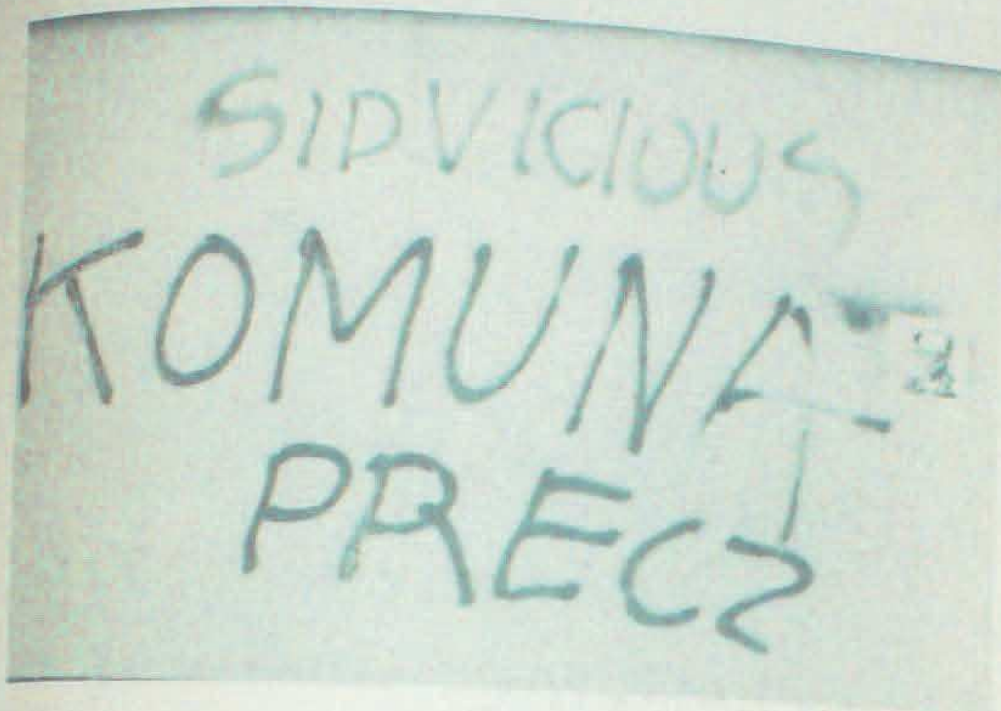
1. O.S.T.R. *Kochana Polsko* z płyty *Tabasko*, Asphalt Records, 2002;
2. Familia H.P. *Kiedy miasto zasypia* z płyty *Miejskie wibracje*, Blend Records, 2002;
3. Thinkadelik *Jesteś lekiem na całe zło* z płyty *Lek*, Pomaton EMI, 1998<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> Utwory stanowią własność ich autorów i zostały wykorzystane wyłącznie w celach naukowych.

## ZAŁĄCZNIK 4

Zdjęcie 1.



Przykład wczesnego graffiti (początek lat pięćdziesiątych)

Zdjęcie pochodzi z albumu *Polskie mury*

Napis wykonany sprayem



Przykład wczesnego graffiti (początek lat dziewięćdziesiątych)

Zdjęcie pochodzi z albumu *Polskie mury*

Obrazek wykonany przy użyciu szablonu<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Zdjęcia 1 i 2 pochodzą z albumu *Polskie mury*, R. Gregrowicz, J. Wolach, Toruń 1991.

Zdjęcie nr 3.



Autor DOZEN, Łódź

Zdjęcie nr 4.



MEETING OF STYLES 2004, Łódź

Dworzec Łódź Kaliska



Zdjęcie nr 5.



MEETING OF STYLES 2005, Łódź  
Dworzec Łódź Kaliska

Zdjęcie nr 6.



Pomalowany pociąg

Zdjęcie nr 7 i 8.



Największe graffiti, Łódź  
Ulica Piotrkowska, Autor DFA <sup>2</sup>

<sup>2</sup> Zdjęcia 3-8 pochodzą z witryny internetowej [www.cans.pl](http://www.cans.pl)

Zdjęcie nr 9.



Festiwal BATTLE OF THE YEAR (BOTY) 2004, Braunschweig (Niemcy)

Zdjęcie nr 10.



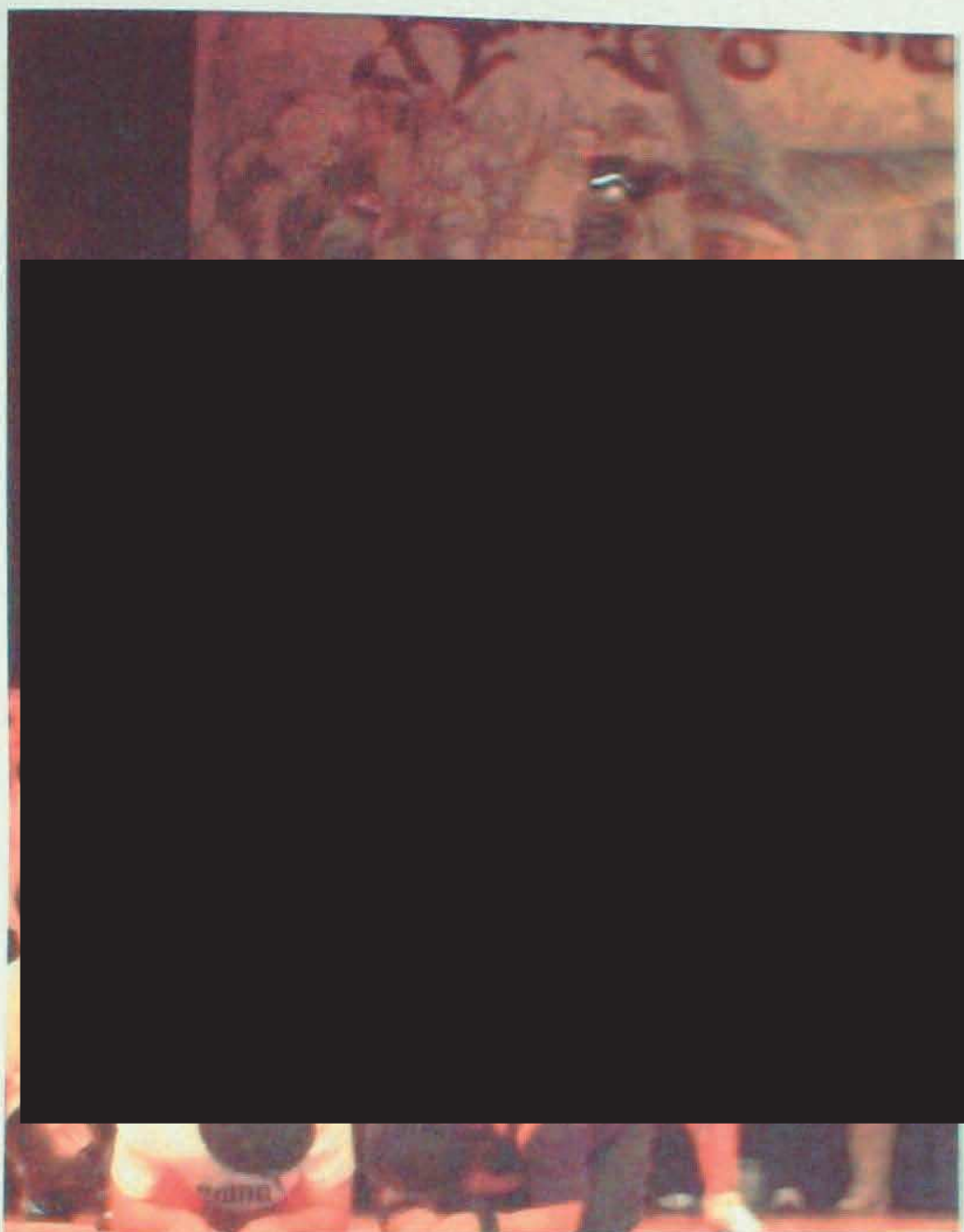
Festiwal BATTLE OF THE YEAR (BOTY) 2004, Braunschweig (Niemcy)

Zdjęcie nr 11.



Festiwal BATTLE OF THE YEAR (BOTY) 2004, Braunschweig (Niemcy).  
Drugie miejsce grupa FANTASTIK ARMADA (Francja) za opowieść o dzikich  
zwierzętach uciekających z zoo

Zdjęcie nr 12.



Festiwal BATTLE OF THE YEAR (BOTY) 2004, Braunschweig (Niemcy)<sup>3</sup>

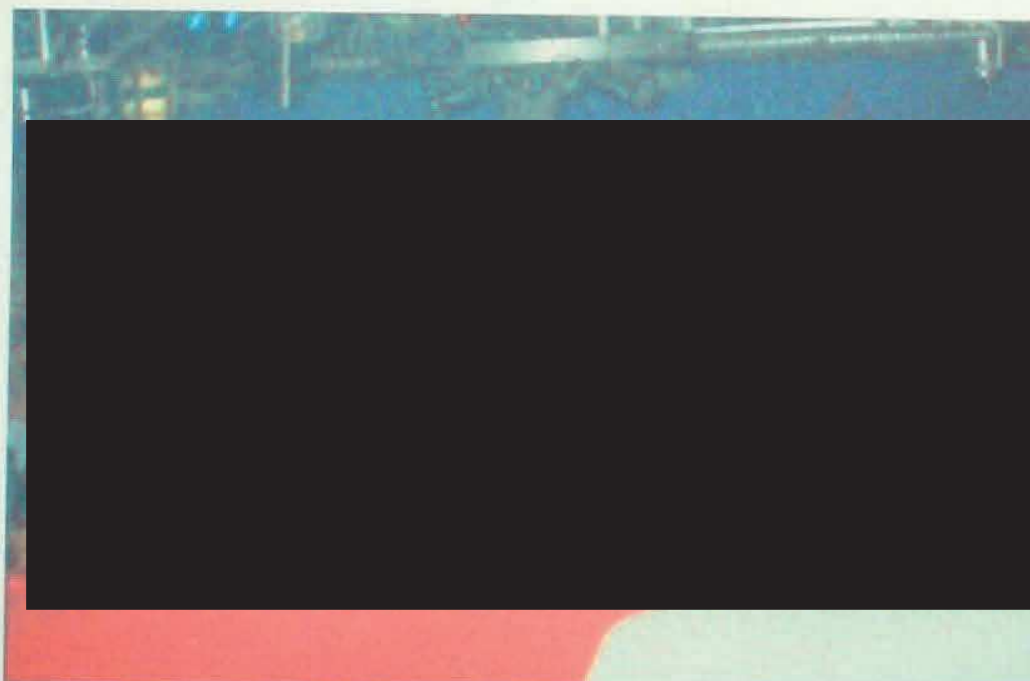
<sup>3</sup> Zdjęcia 9-12 pochodzą z witryny internetowej [www.break.pl](http://www.break.pl)

Zdjęcie nr 13.



Koncert Łódzkiego rapera O.S.T.R. w klubie BLUE, Łódź 2004  
Artysta

Zdjęcie nr 14.



Koncert Łódzkiego rapera O.S.T.R. w klubie BLUE, Łódź 2004  
Publiczność <sup>4</sup>

<sup>4</sup> Zdjęcia 13 i 14 pochodzą z witryny internetowej [www.hip-hip.pl](http://www.hip-hip.pl)  
Powyższe zdjęcia stanowią własność ich autorów i zostały wykorzystane wyłącznie w celach naukowych.

