

Michał Żmuda
Uniwersytet Rzeszowski
e-mail: michal.zmuda@onet.pl

„Dla jednych trutką, a dla innych karmą” – kontestacja w tekstach polskiego hip-hopu

Abstract: The article deals with the topic of contestation in hip-hop songs. The author goes through historical sources that have created hip-hop and notices that this subculture has been built upon cultural tradition of contestation. This fact allows to include hip-hop in a wider aspect. The analysis of selected examples shows how the subculture in question creates the image and the concept of power. The author observes that the hip-hop subject defines social reality as a cause of imprisonment. The study of rappers' textual self-creations allows to deduce that they claim to know the only path to freedom. As a result, hip-hop culture is constructed around the dichotomy, exemplified in a division into “us” and “them”. The author detects that hip-hop songs use propaganda language and war stylizations, thus they foreshadow and fight for a total reformation of power scheme.

Keywords: hip-hop, song, subculture, power, contestation, rebellion, music texts

Streszczenie: Artykuł podejmuje problematykę tekstów piosenek subkultury hip-hopu w kontekście ich kontestacyjnego charakteru. Autor dokonuje przeglądu historycznych źródeł hip-hopu i zauważa, że jest to subkultura, która wyrosła z kulturowych tradycji kontestacji. Staje się punktem wyjścia do wpisania hip-hopu w szerszy aspekt kulturowy. Analiza wybranych przykładów ujawnia, w jaki sposób subkultura kreuje wizerunek i pojęcie władzy. Autor dostrzega, że hip-hopowy podmiot definiuje społeczną rzeczywistość jako genezę zniewolenia. Poprzez analizę tekstowych autokreacji raperów ukazane zostaje, że jedyna możliwość na wyzwolenie jest zarezerwowana dla subkultury hip-hopu. Okazuje się ona więc skonstruowana wokół dychotomii, czego przykładem jest wyrazisty podział na „swoich” i „obcych”. Autor zauważa, że piosenki hip-hopowe, poprzez wykorzystanie języka propagandy i wojenne stylizacje, zapowiadają i walczą o całkowite przekształcenie systemu władzy.

Słowa kluczowe: hip-hop, piosenka, subkultura, władza, kontestacja, bunt, teksty muzyczne

„Kim jest człowiek zbuntowany?” – pyta Albert Camus. „Jest to człowiek, który mówi »nie«. Ale jeśli odmawia, to nie znaczy, że rezygnuje: to także człowiek, który mówi »tak« od samego początku”¹. Przedmiotem artykułu jest subkultura ludzi zbuntowanych – hip-hop. Dokładniej teksty będące wytworami tejże subkultury. Rap, rozumiany jako gatunek współczesnej muzyki, jest jednym z fundamentów budujących hip-hop. To za jego pomocą wyrażone zostają idee najważniejsze dla członków grupy. Artykuł będzie więc próbą określenia, przeciwko czemu hip-hop mówi „nie”, a gdzie buduje

¹ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. Cz. Miłosz, Paryż 1958, s. 5.

wyrazisty program własnego „tak”. Celem artykułu nie jest zbadanie wymiaru społecznego tego zjawiska. Uważam jednak, że analiza tekstów domaga się osadzenia w tym kontekście.

Hip-hop i jego kontestacyjne źródła

Nazwa „hip-hop” narodziła się na gruncie amerykańskim. Termin nawiązuje do wyrazu „hip”, który pochodzi z afroamerykańskiej odmiany języka angielskiego², socjolektu, którym posługiwały się czarne społeczności w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Ten specyficzny typ mowy zaistniał jako sprzeciw wobec języka większości, który był nasączony semantyczną dominacją nad Afroamerykanami. Słowo „hip” błyskawicznie znalazło się w repertuarze lingwistycznym młodych ludzi, oznaczając rzeczy popularne, modne i godne uwagi.

Kultura hip-hopu to wiele zjawisk (rap, DJing, breakdance i graffiti), które wyodrębniły się w czarnych gettach Stanów Zjednoczonych. Sam „rap”³ polegał na recytacji rymowanych tekstów, którym towarzyszył podkład rytmicznej muzyki.

Badacze hip-hopu zwracają uwagę na jego różnorodne źródła. Zbigniew Kowalewski w *Rap – między Malcolmem X a subkulturą gangową* źródło amerykańskiego hip-hopu odnajduje w nowo rozbudzonej w XX wieku świadomości narodowej Afroamerykanów i w ruchu czarnego nacjonalizmu. Kowalewski twierdzi, że:

„rap” (...) z punktu widzenia rasowego, klasowego, wiekowego i płciowego stanowi wytwór czarnej młodzieży robotniczej płci męskiej. Jest przejawem jej frustracji i aspiracji, wyraża jej tożsamość, uczucia i myśli, postulaty. Wtargnął na scenę, napędzając ponowne budzenie się czarnej świadomości (...)⁴.

Georges Lapassade i Philippe Roussetot zauważają, że „Rap, (...) tkwi korzeniami w samej głębi czarnej kultury. Podobnie jak jazz, blues, soul czy rhythm’n’blues stanowi część składową czarnej sztuki amerykańskiej”⁵. Do podobnych wniosków dochodzi Renata Pawlak, autorka książki *Polska kultura hiphopowa*. Korzeni rapu szuka w tradycji „czarnej mowy”, która

² Stosuje się nazwy: African American Vernacular English, African American English, Black English, Black Vernacular, Black English Vernacular, Black Vernacular English.

³ Skrót od Radical Anarchistic Poetry.

⁴ Z.M. Kowalewski, *Rap – między Malcolmem X a subkulturą gangową*, s. 20, <http://www.hiphopakademia.com/malcolmx.pdf>, dostęp: 06.08.2014.

⁵ G. Lapassade, P. Roussetot, *Le rap ou la fureur de dire*, Paryż 1990, cyt. za: Z.M. Kowalewski, dz. cyt., s. 20.

powstała na podstawie języka, jakim posługiwali się afrykańscy przodkowie murzyńskich niewolników. Był to język-szyfr zbudowany w opozycji do języka panów i nadzorców. Pełno było w nim kalamburów, gier słownych, niedopowiedzeń i rymów. Dzięki tym środkom stylistycznym tworzone własną odrębność, używając zrozumiałych tylko dla danego środowiska zwrotów i kontekstów⁶. Kolejny, i już ostatni, trop genezy hip-hopu prowadzi do „rewolucji kontrkulturowej”, która wybuchła w Stanach Zjednoczonych w latach siedemdziesiątych i szybko przeniosła się do krajów zachodniej Europy. Marian Filipiak charakteryzuje ten okres jako „budzenie się nowej świadomości”⁷. Dobrze wykształcona i zaangażowana politycznie młodzież była w stanie nie tylko dostrzec ciemne plamy w pozornie nieskazitelnym systemie społecznym, ale także aktywnie zmanifestować własną niezgodę na iluzję „świata pod kontrolą”. W sensie politycznym ruch kontestacyjny nie zostawił po sobie wielu zmian. Nie przekształcił, tak jak zakładali jego aktywiści, struktury społecznej, nie obalił kapitalistycznego rynku. „Pozostawił najbardziej wyraźne ślady w sferze kultury, światopoglądu, stylu życia, obyczaju, form ekspresji”⁸. Zrewolucjonizował świadomość społeczną krajów nim ogarniętych i umożliwił rozwój subkultur. Można tym samym domniemać, że amerykański hip-hop powstał jako efekt i odpowiedź na rozkwit (oraz klęskę) ruchu kontrkultury. Temat ten jednak wymaga odrębnych badań.

Zarysowana przeze mnie panorama uwidacznia, jak głęboko subkultura hip-hopu zanurzona jest w procesach społecznych związanych z zakwestionowaniem władzy i panującego dyskursu. Artykuł dotyczy piosenek, które powstały w Polsce. Przytoczenie kontekstu amerykańskiej kultury hip-hopowej może wydawać się nadużyciem. Warto jednak pamiętać, że polska subkultura nie narodziła się w oderwaniu od zagranicznych wpływów. Andrzej Buda dopatruje się korzeni polskiego hip-hopu w muzyce punkowej, a dokładniej w próbach poszukiwania przez jej twórców nowych form ekspresji. Przykładem może być działalność Pawła „Kelnera” Rozwadewskiego (związanego z zespołami Deuter, później Izrael) i Roberta Brylewskiego (Brygada Kryzys, Armia, Izrael), którzy do swych utworów przemycali różnorodne inspiracje ze Stanów Zjednoczonych, w tym technikę rapu. Nie bez znaczenia była także coraz większa swoboda w podróżowaniu za granicę. Pierwsi pasjonaci hip-hopu to często powracający zza oceanu artyści (przykład Bol-

⁶ R. Pawlak, *Polska kultura hipopowa*, Poznań 2004.

⁷ M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej*, Lublin 2003, s. 35.

⁸ Tamże, s. 11.

ca i Hau), rozpowszechniający wiedzę i materiały na temat tej subkultury. Na rozwój hip-hopu w kraju miały także wpływ radio i telewizja, które w latach osiemdziesiątych emitowały zagraniczne utwory rapowe (głównie autorstwa zespołu Beastie Boys)⁹. Znaczący wkład w początkowy kształt hip-hopu w Polsce miała Bogna Świątkowska, która puszczała zachodni rap w autorskiej audycji „Kolorszok”. Jak sama przyznaje, koncept programu narodził się po jej powrocie z podróży po Europie¹⁰. O wpływie języka angielskiego na socjolekt polskiego hip-hopu pisał natomiast Marcin Hołda¹¹. Na to zjawisko zwrócili również uwagę autorzy *Hip-hopu słownika*, którzy jedno ze źródeł socjolektu polskiego hip-hopu odnajdują w amerykańskim slangu¹².

Hip-hop przywędrował do Polski zza oceanu. Musiał oczywiście zostać zaadaptowany na rodzimy grunt. Polscy raperzy nie odrzucili jednak jego głównych postaw ideowych. Raczej wpisali je w nowy kontekst społeczno-kulturowy. Czym jest zatem idea, która wypełniła fundamenty hip-hopu? Czym jest kontestacja?

Bunt ulicy

Termin „kontestacja” wywodzi się z dwóch źródeł. Pochodzi on od łacińskiego *contestari*, które oznacza odwołanie się do świadectw wyższej instancji, potwierdzenie wagi danego przekonania przez osadzenie go w świecie wartości. Źródeł semantyki tego słowa należy też szukać w języku francuskim. *Contestation* w tym przypadku znaczy: kwestionować, negować, wyrażać opór¹³. Aldona Jawłowska zauważa, iż semantyka tego słowa nie bez powodu skonstruowana jest na podstawie tak różnych sensów. Ruch kontestacyjny był ruchem przybierającym wiele form, tworzącym wiele idei. Zaprzeczenie (a więc francuskie *contestation*) odbywa się zawsze w imieniu konkretnych wartości. Jest tym samym ich ukonstytuowaniem (łacińskie *contestari*). Kontestować to nie tyle bezmyślnie niszczyć, co szykować grunt pod wprowadzenie nowych treści i ideałów.

Tekstem, który nienagannie realizuje kategorie kontestacji, jest *Rapowe ziarno 2* polskiego rapera Abradaba, którego fragment brzmi:

⁹ A. Buda, *Hip hop. Historia kultury w Polsce 1977–2002*, Głogów 2001.

¹⁰ Zob. B. Świątkowska, *Narodziny polskiego hip-hopu*, <http://glamrap.pl/wsw/222-bogna-swiatkowska-narodziny-polskiego-hip-hopu>, dostęp: 08.12.2014.

¹¹ M. Hołda, *Angielski w hip-hopie – Ay yo trip!*, „Języki Obce w Szkole” 2004, nr 2, s. 131–138.

¹² P. Fliciński, S. Wójtowicz, *Hip-hop słownik*, Warszawa 2007.

¹³ A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 7.

My zasadzimy, zasadzimy ziarno
pole którego po horyzont nie da się ogarnąć

dla jednych trutką, a dla innych karmą
jednym błogosławi, innym przyszłość wróży marną

(...) Szyderap choćby jedna na milion
nie ma szans my i tak przemycimy ją
w końcu padnie ostatni bastylion
w dogodnej chwili zasadzimy ją¹⁴.

Utwór pochodzi z 2004 roku i ukazał się na płycie *Czerwony album*. Wraz z Abradabem piosenkę wykonują Gutek i Ś.P. Brat Yoka. Jest to manifest, który konstytuuje wartości subkultury. Wychodząc od tekstu *Rapowego ziarna 2*, prześlę, na jakiej zasadzie kultura hip-hopu manifestuje swoją opozycję w stosunku do dyskursu władzy. Przedmiotem analizy będą wybrane teksty, takich artystów i zespołów, jak Abradab, DonGURALesko, Fokus, Kaliber 44, Paktofonika czy Warszawski Deszcz. Wybór ten siłą rzeczy musi mieć charakter subiektywny. Podyktowany był sukcesem, jaki odnieśli artyści w subkulturze, poruszana przez utwory tematyką, ich wartością artystyczną.

„Bastylion”, czyli władza

Tekst *Rapowego Ziarna 2* nie nazywa władzy po imieniu. Nie wskazuje odbiorcy wprost, przeciw czemu protestuje. Jawnie odrzuca chore ambicje, hipokryzję, dźwięki emitowane w eterze i na wizji. Skąd więc teza, że piosenka faktycznie dotyka problemu władzy? Odpowiedź tkwi w refrenie. To jedyny fragment, gdzie władza zostaje konkretnie wskazana. Raper przedstawia ją pod postacią „bastylionu”. Jednym słowem opisuje problem, z którym zmagają się cała subkultura hip-hopu. Jest to neologizm utworzony z wyrazów bastylia i bastion, kumuluje w sobie ich znaczenia.

Raperzy problem władzy definiują jasno. Uważają, że powinna być kojarzona nie z suwerennością, którą ma teoretycznie zapewniać, ale ze zniewoleniem. W kulturze hip-hopu, gdzie ceni się ponad wszystko indywidualizm, największym przewinieniem jest temu zniewoleniu ulegać. Jej celem staje się obnażenie dyskursu władzy, ujawnienie form nacisku, jakimi się ona posługuje. Jednym z takich demistyfikacyjnych tekstów jest *Ja pod nogi im pluje* DonGURALesko:

¹⁴ Abradab, *Rapowe ziarno 2 (Szyderap)* [w:] tegoż, *Czerwony album*, S.P. Records 2004.

Od dzieciństwa chowani w kulcie strachu przed jutrem
 (...) Jak wielu mijanych na osiedlu
 Puste oczy, niepewne kroki, wypalone powłoki
 (...) Te jednostki zniewolone, jak psy wyszkolone,
 (...) pozostają uśpione
 Obwarowani prawami mają się złudzeniami
 Rządu obietnicami, skrepowani zakazami¹⁵.

Świat widziany oczami hip-hopowca jest światem objętym totalną kontrolą, która sięga już początków życia jednostki. Wszystko jest tu dyktowane interesem władzy, wszystko służy utwierdzeniu jej dominacji. Gural, niczym antropolog, wylicza kolejne mechanizmy przemocy symbolicznej. Przejawiają się one w prawie. Nakazy i zakazy paraliżują ludzi; odbierają im władzę nad tym, co najbardziej intymne – nad ciałem. Tłumaczy to, dlaczego kultura hip-hopu tak często sięga po obraz więzienia. Jest ono metaforą życia. Dobitnie pokazuje los zniewolonej jednostki. Dla rapera świat jest „betonowym więzieniem wkurwionych mieszkańców”¹⁶. Zarówno ciało, jak i przestrzeń znajdują się w nim pod stałym nadzorem. Podobnie jest z czasem: „Nigdy nie jest w sam raz, Babilon podzielił czas,/ sekundy na tarczy depczą na gaz,/ sekundy gonią minuty, minuty godziny,/ dymią kominy, rośnie poczucie winy”¹⁷. Życie człowieka, rozpisane na etapy, już do niego nie należy. Spętany przez normy współczesnego społeczeństwa, które wymaga od niego coraz więcej, Gural obawia się zatracenia.

Nade mną nieba bezkres,
 wokół mnie szary bezsens,
 powiedz, co to za miejsce, gdzie tu sens jest.
 Ciągłe prędkiej i prędkiej,
 czas to pieniądz, a pieniądz to sensej.
 (...) Nie po to ręce mam, by żyć w męce.
 Istnieje, nie pędzę – w życia sensie¹⁸.

Autor przekształca myśl Kanta i pozbawia ją istotnego elementu. W twierdzeniu filozofa zaakcentowane zostaje „ja” człowieka, tu nawet się ono nie pojawia. Nie ma bowiem racji bytu, zostaje zdominowane przez „szarą rze-

¹⁵ DonGURALesko, *Ja pod nogi im pluje* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, Blend Records 2002.

¹⁶ Wychowani na błędach, *Nadszedł czas* [w:] tegoż, *Radio Ewenement 5 G FM*, BAZA Lebel 2001.

¹⁷ DonGURALesko, *Co to za miejsce* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, dz. cyt.

¹⁸ Tamże.

czywistość”. W świecie nastawionym na masową produkcję („dymią kominów”), w świecie napędzanym przez rywalizację, gdzie wszystko podporządkowano kultowi pieniądza, istnienie jest bezwartościowe. Artyście nie pozostaje więc nic innego, jak manifestacja odmiennych wartości: „Swoją drogą idę, nie jestem betonowym androidem,/ doceniam każdy wdech, celebрую każdy wydech,/ każdy dzień, każdą noc, każde uderzenie bitu./ Przebłysk nadziei w kopcu termitów”¹⁹. Abradab w swojej piosence ten sam program wyzwolenia ujmuje prościej: „poluzuj tam, gdzie cię ciśnie”²⁰.

Marcin Kuczkowski stwierdza w swoim artykule, że:

Podstawowym sposobem reakcji na rozpoznawaną sytuację społecznego upodlenia jest (...) reinterpretacja swojego położenia, polegająca na zakwestionowaniu autorytetu „społeczeństwa” jako źródła i kryterium ocen, odmówienia mu prawa do decydowania o wizji i kształcie struktury społecznej, zanegowaniu prawomocności założenia o sprawiedliwości panującego *status quo*. Społeczeństwo, państwo, jego prawo i instytucje przestają już być punktem odniesienia; na jego miejsce pojawia się inne (...) centrum aksjologiczne. Jest nim tzw. „ulica” – czyli świat przeciwstawny oficjalnemu (...) ²¹.

Strategia hip-hopu polega na odrzuceniu odgórnie sterowanej rzeczywistości. Społeczeństwo, które zostaje wyobrażone pod postacią bezosobowej, gdyż pozbawionej tożsamości masy, spotyka się z negacją. Istotne więc staje się rozróżnienie na świat prawdziwy i świat przekłamany. Jest to, zdaje się, taktyka przemyślana, która podąża za myślą Michela Foucaulta, który wskazał, że kategoria prawdy funkcjonuje w społeczeństwie jako oręż. Jedna, powszechna prawda nie istnieje, każde z większych ugrupowań wytwarza własny dyskurs, który zostaje przez tę samą grupę zidentyfikowany, jako ten „prawdziwy”²². Hip-hop powieliła tę politykę, poprzez wyodrębnienie rzeczywistości aksjologicznie pozytywnej, jaką jest wspólnota ludzi tworzących subkulturę, i odgraniczenia jej od rzeczywistości postrzeganej negatywnie, czyli wszystkiego tego, co poza tę subkulturę wykracza. Rezultatem tego procesu jest pojawienie się kategorii „swój/obcy”. Najwyraźniej dostrzegalnej na płaszczyźnie nazw osobowych; swój to: „ziomek”, „ziom”, „koleś”, „kumpel”, „brat”. Pozostali to: „lamerzy”, „pozerzy”, „barany”, „lansiarze”²³.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Abradab, *Rapowe ziarno 2* (Szyderap), dz. cyt.

²¹ M. Kuczkowski, *Przemoc w polskim hip-hopie, na przykładzie płyty „Skandal” Molesty*, „Przegląd Socjologiczny” 2003, nr 1, s. 116.

²² Zob. M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 263–264.

²³ Więcej na temat kategorii „swój/obcy” w artykule Ewy Kołodziejczyk, *Swoi i obcy w społecznej prze-*

Dlatego członkowie Warszawskiego Deszczu deklarują: „Razem z chłopakami myślimy,/ Zupełnie innymi kategoriami,/ Jak większość społeczeństwa,/ To kwestia tego miejsca, ulicznego pokrewieństwa”²⁴.

Autoportret rebelianta

„Jakby pytał kto/ to ja ten kolo jestem/ mam plan niecny/ i szpetny jak wujek Fester”²⁵ – śpiewa Abradab w *Rapowym ziarnie 2*, porównując się do postaci z amerykańskiego komiksu *Rodzina Addamsów*. Bohaterów stworzonych przez rysownika Charlesa Addamsa nie należy traktować poważnie. *Rodzina Addamsów* jest komedią. Nie zmienia to jednak faktu, że Fester to postać na swój sposób niepokojąca i przebiegła. Przykładów, w których podmiot określa siebie poprzez sięgnięcie do kanonu popkultury, jest znacznie więcej. DonGURALesko rapuje: „Pełen wypas, sieję spustoszenie jak Apacze”²⁶, „Gural i kuzyni jak zbójcy Alibaby”²⁷, „W ukryciu jak Zorro ja pod nogi im pluję”²⁸. Peja porównuje siebie do fikcyjnego szpiega wywiadu („Jak Belmondo zawodowiec ja wypełniam swoją misję”²⁹), a Fokus deklamuje: „I czaczę kumam jak miecze Turman Uma”³⁰. Dzięki takim zabiegom w przejrzysty dla przeciętnego odbiorcy sposób kreują się oni na buntowników (Zorro), ludzi żyjących poza oficjalnym systemem społecznym (zbójcy Alibaby), wojowników (Apacze). Subkultura hip-hopu jawi się jako wspólnota walczących, w której raperzy stają się przewodnikami w drodze na barykady. Mają za zadanie rozsadzić skodyfikowaną rzeczywistość, która nie odpowiada ich oczekiwaniom. Dlatego Abradab wzywa swoich wyznawców: „I obudź się szybciej/ Ideały goń/ Gdy złapiesz, trzymaj aż zbieleją knykie/ Święty jak papież/ To nie zajdziesz dzisiaj nigdzie, nie”³¹.

Aby dodatkowo uwypuklić własny nonkonformizm, hip-hopowcy opisują samych siebie za pomocą wyrażeń obscenicznych („Niech ustawy uchwalają a mnie to chuj obchodzi/ Pojebany Gural i tak se to wynagrodzi”³²; „Na

strzeni subkultur [w:] *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*, red. J. Bartmiński, t. 19, Lublin 2007, s. 133–141.

²⁴ Warszawski Deszcz, *Razem z chłopakami* [w:] tegoż, *Nastukafszy*, R.R.X. 1999.

²⁵ Abradab, *Rapowe ziarno 2* (*Szyderap*), dz. cyt.

²⁶ DonGURALesko, *Rymmajster* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, dz. cyt.

²⁷ Tenże, *Jestem tym typem* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, dz. cyt.

²⁸ DonGURALesko, *Ja pod nogi im pluję*, dz. cyt.

²⁹ Rychu Peja SoLUfka, *Getto (Stylowe rymy)* [w:] tegoż, *Styl Życia G'N.O.J.A.*, Fonografika 2008.

³⁰ Fokus, *Smsy* [w:] tegoż, *Alfa i Omega*, FoAna 2008.

³¹ Abradab, *Rapowe ziarno 2* (*Szyderap*), dz. cyt.

³² DonGURALesko, *No i co* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, dz. cyt.

kolana, odrzuć sentymenty/ Jestem pierdolnięty, zakończę Twój dramat”³³; „Jestem niepokonany/ Bez reszty oddany/ (...) Przejebany”³⁴). Jednak funkcja tych wyrazów ulega przekształceniu, zostają one dowartościowane. Zauważmy, że raperzy w tym przypadku patrzą na siebie oczami typowych przedstawicieli „systemu”, z którym walczą. Posługują się określeniami języka potocznego, jakich używa się w stosunku do osób wymykających się jednoznacznym klasyfikacjom, a przez to podejrzanych i niebezpiecznych. Taki status właśnie w początkach powstawania subkultury hip-hopu mieli jej członkowie. W automatyczny sposób zostali przez społeczeństwo odrzućeni, w jego uporządkowanej strukturze nie było dla nich miejsca. Jedynie poprzez włączenie do własnego słownika deprymujących określeń mogli oni przejąć kontrolę nad ich semantyką. Gural, nazywając siebie „pojebanym”, świadomie obniża własną pozycję społeczną, gdyż mu na niej nie zależy. Potwierdza także obawy, jakie część społeczeństwa może wobec niego żywić, jest przecież niebezpieczny. W końcu odbiera przeciwnikowi semantyczną broń, sprawiając, że staje się bezużyteczna.

Jednocześnie wewnątrz samej subkultury raperzy zachowują status bohaterów pozytywnych. Abradab przyrównuje się do szalonego wujka Festera, ponieważ przemoc w jego wykonaniu jest żartem, kojarzy się pozytywnie. Protest hip-hopowców nie zmierza bowiem wyłącznie do totalnej destrukcji. Ma przekształcić rzeczywistość, a nie ją unicestwić – „rapowe ziarno” jest przecież: „dla jednych trutką, a dla innych karmą/ Jednym błogosławi, innym przyszłość wróży marną”³⁵. W dualistycznym dyskursie subkultury to raperzy walczą w słusznej sprawie. Ich autokreacje oscylują między negatywnym a pozytywnym. Więcej, tę niejednoznaczność przyjmują za oczywistą i uzasadnioną, a nawet konieczną.

Zachodni wiatr wieje DonGURALeski prowadzi narrację według takiej właśnie dychotomii:

Podąż za mną w mrok, z grunwaldzkim Mefisto,
wejdz ze mną w mrowisko, a zobaczysz to wszystko
betonowe uroczysko pełne zagubionych,
tych poszukujących, tych odnalezionych,
nadziei promyk zostaw za sobą, podąż mą drogą
pośród tych, co zawrócić nie mogą,
ich los karze srogo, karze egzystencją, codzienności pięścią,

³³ Pokahontaz, *Chorągiewki i wiatr* [w:] tegoż, *Receptura*, Kreska Records 2005.

³⁴ Paktofonika, *Jestem Bogiem* [w:] tegoż, *Kinematografia*, Gigant Records 2000.

³⁵ Abradab, *Rapowe ziarno 2* (*Szyderap*), dz. cyt.

wierzą, że są częścią planu jak stado baranów, koszmar jak z Wietnamu,
to tutaj, tutaj działa szatan, lewiatan przypuszcza pierwszy atak,
w kamuflażu szatan, jak w tokijskim metrze Ałumata,
a ja, anioł stróż czuwa nade mną,
betonowy kurz jest gehenną dla jednych,
dla innych rajem, oliwnym gajem³⁶.

Wędrownka w mrok rozwija się ku inicjacji w arkana subkultury. Podmiot ma świadomość niebezpieczeństw, jakie niesie ze sobą wstąpienie na drogę, którą obrał. Bunt, który oznacza tutaj odrzucenie życia w zakłamaniu na rzecz prawdy, skojarzony zostaje z podpisaniem cyrografu. Raper staje się kusicielem, a wiedza, którą oferuje, jak ta dana przez węża w *Księdze Rodzaju*, jest niewygodna. Jak śpiewa Abradab: „to cię zarazi/ i nic nie poradzisz”³⁷.

W tekście pojawia się dwóch szatanów; jeden z nich to starotestamentowy lewiatan rządzący światem, drugi to sam artysta, który rujnuje życie. Od tej pory życie będzie walką, brnięciem pod prąd na przekór niewtajemniczonym. Ambiwalencję rapera potęguje wers „a ja, anioł stróż czuwa nade mną”. Jak każdy buntownik wierzy on, iż racja stoi po jego stronie, jednak metody, którą się posługuje, w tak jednoznaczny sposób ocenić już się nie da.

W utworze DonGURALeski można dostrzec istotny podział na tego, który przewodzi, i tych, którzy podążają za nim. Raper, mimo iż reprezentuje wolność, posiada także władzę. Skoro nią dysponuje, to będzie dążył do jej zaznaczenia, a tym samym potwierdzenia. Celem każdego buntownika jest nie tylko obalenie obecnych rządów, ale także ich przejęcie. Uważa, że nikt inny nie podołałby tej roli lepiej. Ostentacyjnie, manifestując własną siłę, kpi z tych, z którymi walczy. Neguje ich unikatowe prawo do sprawowania władzy. Co więcej, demonstruje, iż on też ma do niej dostęp. Tłumaczy to, dlaczego w *Rapowym ziarnie 2* Abradab „wydaje dekret”.

Warto podkreślić, że uczestnicy subkultury hip-hopu są świadomi gry, jaka rozgrywa się pomiędzy nimi a władzą. Gry, która ma wymiar symboliczny, realizuje się głównie na płaszczyźnie semantycznej. Hip-hop dokonuje diagnozy systemu społecznego i stwierdza, iż układ sił, jaki w nim panuje, jest niesprawiedliwy. Władza buduje dyskurs, zawłaszcza symbole, rości sobie prawo do „prawdy”. Hip-hop, chcąc obalić jej hegemonię, musi zdemaskować mechanizmy, jakimi się ona posługuje. Nic więc dziwnego, że jedynym rozwiązaniem i ucieczką staje się odegranie roli antybohatera. Jednak przedrostek „anty-” nie oznacza tutaj destrukcji, ani bezmyślnej negacji. Mo-

³⁶ DonGURALesko, *Zachodni wiatr wieje* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, dz. cyt.

³⁷ Abradab, *Rapowe ziarno 2* (Szyderap), dz. cyt.

ralna ambiwalencja rapera wciąż przemieszcza się pomiędzy pejoratywnym a melioratywnym; w taki sposób, że przedrostek „anty-” (właśnie poprzez zaprzeczenie) staje się synonimem bohaterstwa. Jak śpiewa Abradab hip-hop jest „dla jednych trutką, a dla innych karmą/ jednym błogosławi, innym przyszość wróży marną”. Raper obiecuje więc przekształcenie dyskursu władzy, a dokonać tego może jedynie poprzez zadeklarowanie własnego.

Język propagandy

„Perfekcyjne opanowanie języka pomaga mi robić Cię jak chcę” – deklamuje podmiot *Powierzchni tnących*³⁸. Stylistyka utworów rapowych często nawiązuje do poetyki propagandy. Rap ma być muzyką, która pochłania odbiorcę, wciąga go w prowadzony z władzą konflikt. Piosenka rapowa przypomina piosenkę wojenną, która nakłania do walki i posługuje się perswazją. W *Zaskocz mnie* Abradab rapuje: „Zrób coś dla mas, wystaw się poza nawias, pokaż się/ Pozytywnie ty mnie zaskocz mnie”, po czym dodaje: „Od siedzenia i patrzenia tu się nic nie zmienia”³⁹. Sytuację, w której piosenka może zostać zinterpretowana jako wezwanie do wstąpienia w szeregi subkultury, przedstawia utwór Kalibra 44 *Zakon Marii*:

Dym z moich ust, który spływa na Ciebie
Czy potok słów, mówisz: nie, jeszcze nie wiem!
Więc podejdź bliżej, niech Twój mózg opuści klatkę
Zrozumiesz wszystko kiedy poznasz moją Matkę
Me słowo, mój miecz, Jej Magia i życzenie
Wcieramy w Ciebie wszystko na Jej postanowienie!
Więc chodź, jeszcze tylko jeden raz
To jest, to jest Zakon Marii, czy teraz nas znasz?
Zakon Marii do boju!⁴⁰.

To kolejny przypadek, który kreuje rytuał przejścia – wstąpienia w subkulturę. Dym skojarzyć można z kadzidłem, potok słów spływający na odbiorcę wyraźnie odwołuje do tradycji chrześcijańskiej i chrztu, pojawia się aluzja do świętego namaszczenia. Zdarzenie to ma więc charakter prawie że mistyczny. Jest wyzwoleniem. Adresat wydostaje się z „klatki”, doznaje objawienia – „Zrozumiesz wszystko kiedy poznasz moją Matkę”. Tą matką jest marihuana, nielegalna używka, której palenie jest dla kultury hip-hopu

³⁸ Paktofonika, *Powierzchnie tnące* [w:] tegoż, *Kinematografia*, Gigant Records 2000.

³⁹ Abradab, *Zaskocz mnie* [w:] tegoż, *Ostatni poziom kontroli*, My Music 2008.

⁴⁰ Kaliber 44, *Zakon Marii* [w:] tegoż, *Księga Tajemnicza. Prolog*, S.P. Records 1998.

kolejnym wyznacznikiem nonkonformizmu. Tekst ten, napisany przez ludzi wychowanych w kulturze chrześcijańskiej, jest tekstem obrazoburczym. Przekształca, lub też zawłaszcza, jedno z ważniejszych elementów wiary rzymskokatolickiej; kult maryjny zastępuje kultem narkotyku.

Podobny charakter ma również *Rapowe ziarno 2* Abradaba. Ziarno w oczywisty dla członków subkultury sposób ponownie odsyła w krąg kultu marihuany, jako środka wyswobadzającego umysł. Tekst katowickiego rapera nie jest jednak pochwałą stosowania używek, czyli w slangu hip-hopowym „towaru”. Ziarno staje się tutaj metaforą całej subkultury – „Mam torbę ziaren./ Ale nie mylić z towarem./ Bo to podlewasz wokalem/ Owocuje ci tekstem”⁴¹. Tak jak marihuana pobudza i wyzwala myśli, tak hip-hop jest subkulturą walczącą o wolność. Piosenka nie jest naiwnym opisem domowej uprawy nielegalnego zioła, mimo iż z poetyki tego typu utworów korzysta i początkowo jeden z nich udaje. Abradab sięga tu po motyw z przypowieści biblijnych. Rap jako gatunek muzyczny zostaje wywyższony, nie jest już tylko samą rozrywką, staje się słowem prawdy i wolności. W oczach członków subkultury jest tworem pragmatycznym, gdyż owocującym w przyszłości, zmieniającym rzeczywistość.

Teledysk promujący *Rapowe ziarno 2* kończy się sceną triumfu. Trzy maszyny – kombajny, a w nich członkowie zespołu, poruszają się wzdłuż ekranu, rozlewając po nim kolorowe łuny, czerwoną, żółtą i zieloną. Są to barwy użyte na fladze Jamajki, kolebki muzyki reggae, a także subkultury rastafarian. Idee rastafarian w dużym uproszczeniu zakładają powrót do natury (stąd ziarno) i obalenie niesprawiedliwego systemu, wyobrażonego pod postacią ogromnego miasta molochu, Babilonu. Babilon w kulturze rastafarian jest słowem-kluczem, oznacza całe zło tego świata, ucisk i panowanie białych nad czarnymi, bogatych nad biednymi. Kultura rastafarian jest kulturą dualistyczną, dąży do bycia nurtem religijnym, który jedyny ratunek w walce z Babilonem widzi w realizowaniu własnych idei.

Finałowa scena *Rapowego ziarna 2* ukazuje wyrastające z ziemi napisy *roots, reggae, ragga* – gatunki muzyczne, jakich słucha większość rastafarian. *Rapowe ziarno* wydało plony. Hip-hop przekształcił rzeczywistość. Statyczne dotąd miasto zostaje wprowadzone w ruch, nad horyzontem pojawia się tęcza.

⁴¹ Abradab, *Rapowe ziarno 2* (Szyderap), dz. cyt.

Bibliografia

Literatura podmiotu:

- Abradab, *Rapowe ziarno 2 (Szyderap)* [w:] tegoż, *Czerwony album*, S.P. Records 2004.
- Abradab, *Zaskocz mnie* [w:] tegoż, *Ostatni poziom kontroli*, My Music 2008.
- DonGURALesko, *Co to za miejsce* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, Blend Records 2002.
- DonGURALesko, *Ja pod nogi im pluje* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, Blend Records 2002.
- DonGURALesko, *Jestem typ typem* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, Blend Records 2002.
- DonGURALesko, *No i co* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, Blend Records 2002.
- DonGURALesko, *Rymmajster* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, Blend Records 2002.
- DonGURALesko, *Zachodni wiatr wieje* [w:] tegoż, *Opowieści z betonowego lasu*, Blend Records 2002.
- Fokus, *Smsy* [w:] tegoż, *Alfa i Omega*, FoAna 2008.
- Kaliber 44, *Zakon Marii* [w:] tegoż, *Księga tajemnicza. Prolog*, S.P. Records 1998.
- Paktofonika, *Jestem Bogiem* [w:] tegoż, *Kinematografia*, Gigant Records 2000.
- Paktofonika, *Powierzchnie tnące* [w:] tegoż, *Kinematografia*, Gigant Records 2000.
- Pokahontaz, *Chorągiewki i wiatr* [w:] tegoż, *Receptura*, Kreska Records 2005.
- Rychu Peja SoLUfka, *Getto (Stylowe rymy)* [w:] tegoż, *Styl Życia G'N.O.J.A.*, Fonografika 2008.
- Warszafski Deszcz, *Razem z chłopakami* [w:] tegoż, *Nastukafszy*, R.R.X. 1999.
- Wychowani na błędach, *Nadszedł czas* [w:] tegoż, *Radio Ewenement 5 G FM*, BAZA Lebel 2001.

Literatura przedmiotu:

- Buda A., *Hip hop. Historia kultury w Polsce 1977–2002*, Głogów 2001.
- Camus A., *Człowiek zbuntowany*, tłum. Cz. Miłosz, Paryż 1958.
- Filipiak M., *Od subkultury do kultury alternatywnej*, Lublin 2003.
- Fliciński P., Wójtowicz S., *Hip-hop słownik*, Warszawa 2007.
- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Hołda M., *Angielski w hip-hopie – Ay yo trip!*, „Języki Obce w Szkole” 2004, nr 2.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.
- Kołodziejczyk E., *Swoi i obcy w społecznej przestrzeni subkultur* [w:] *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*, red. J. Bartmiński, t. 19, Lublin 2007, s. 133–141.
- Kowalewski Z.M., *Rap – między Malcolmem X a subkulturą gangową*, <http://www.hiphopakademia.com/malcolmx.pdf>, dostęp: 06.08.2014.
- Kuczkowski M., *Przemoc w polskim hip-hopie, na przykładzie płyty „Skandal” Molesty*, „Przegląd Socjologiczny” 2003, nr 1.
- Pawlak R., *Polska kultura hiphopowa*, Poznań 2004.
- Świątkowska B., *Narodziny polskiego hip hopu*, <http://glamrap.pl/wsw/222-bogna-swiatkowska-narodziny-polskiego-hip-hopu>, dostęp: 08.12.2014.