Uniwersytet Warszawski

Wydział Polonistyki

Julia Borowska

Nr albumu: 322343

Wariaci i wojownicy na scenie.

Porównanie kultury punk-rockowej i hip-hopowej na podstawie tekstów piosenek.

Fools and warriors on stage.

Punk rock and hip-hop – a comparison of cultures based on song lyrics.

Praca magisterska

na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem

dr hab., prof. UW Agnieszki Karpowicz

Uniwersytet Warszawski, Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, czerwiec 2017

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Praca jest próbą porównania kultur punk rocka i hip-hopu w Polsce na podstawie tekstów piosenek. Jej celem jest przede wszystkim pokazanie podobieństw, które wyłaniają się na poziomie etycznym, jak i estetycznym. Teksty utworów, które stanowią dla mnie punkt wyjścia, analizuję w kontekście ich wykonania, uzupełniając ją o materiały wizualne, takie jak teledyski czy nagrania z koncertów. Pierwsza część pracy dotyczy porównań punk rocka i hip-hopu ze względu na przestrzeń praktykowania, strój, zachowania, funkcję wulgaryzmów i używek. Druga zaś, dotyczy podobieństw na poziomie doświadczeń pokoleniowych oraz znaczenia tolerancji i potrzeby autentyczności. W pracy zależało mi na wydobyciu kontestacyjnego potencjału obydwu tych kultur i ich zdolności do przekształcania struktur społecznych.

Słowa kluczowe

Punk rock, hip-hop, kontrkultura, teksty piosenek, strój, wulgaryzmy, zachowania, autentyczność, używki, przegrane pokolenie

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści

Wstęp……..5

I. Praktyki……..12

1. Praktyki przestrzenne: miasto……...12
2. Praktyki cielesne: wygląd…….25
3. Praktyki językowe: wulgaryzmy……..39
4. Praktyki sceniczne: zachowania……...52
5. Używki……63

II. Etyki…….....73

1. Przegrane pokolenie…….....73
2. Potrzeba tolerancji…….....86
3. Potrzeba autentyczności……...97

Zakończenie…….....114

Bibliografia…….....122

Wstęp

"Hip-hop był po czasach jarocińskich takim ostatnim bastionem buntu. To było żywe, oddolne, a wytwórnie płytowe zakładali przyjaciele"[1] – mówił w jednym z wywiadów Bartosz Waglewski, znany jako Fisz. Wspomniane czasy to pierwsza połowa lat 90. XX wieku, kiedy w Polsce punk rock nie miał już tak dużej siły oddziaływania jak jeszcze dekadę wcześniej, a na Liście Przebojów Trójki królowali wokaliści i zespoły rockowe takie jak T. Love, Hey czy Edyta Bartosiewicz. Pokolenie dorastające po transformacji ustrojowej potrzebowało nowego, szczerego języka, który równie dosadnie jak punk rock komentowałby bieżącą rzeczywistość, a także kultury stojącej w opozycji do świata mediów czy polityki, pozwalającej wyrazić towarzyszące mu poczucie beznadziei i rozczarowania na przykład bezwzględnymi prawami kapitalizmu. Wszystko to zawierał w sobie właśnie hip-hop, który przybierał nieoczywiste, niekiedy zaskakujące postaci zanim osiągnął znaną nam dziś formę.

Postaram się udowodnić, że w środowisku muzycznym, zarówno na gruncie ideowym, jak i artystycznym, hip-hop i punk rock łączy niezwykle dużo, a historie tych kultur nakładają się na siebie i wzajemnie na siebie oddziałują. Hip-hop, choć kierowany do młodszego pokolenia, wyrażał podobne wartości i treści, używając nowego języka i form ekspresji. Wielu muzyków tego nurtu – nawet jeśli nie chciało i nie chce się do tego przyznać – świadomie lub nie inspirowało się twórczością muzyków punk rockowych i czerpało z niej. Co znamienne, nawet dziś, gdy fani Liroya i grupy WZGÓRZE YA-PA-3 dyskutują na temat tego, kto w Polsce ma prawo do tytułu prekursora rapu, mało kto przyznaje, że pierwsze jego próbki pojawiły się właśnie w punk rocku.

Przez wiele lat punk rock i hip-hop były w Polsce zjawiskami marginalizowanymi, bagatelizowanymi przez badaczy kultury i dziennikarzy. Nie postrzegano ich jako nośnik istotnych treści, lecz widziano w nich chwilową modę czy prowokację. Nawet dziś, gdy pojawia się coraz więcej literatury na temat tych

[1] K. Sulej, *Trójkącik do łapki i na barykady*, „Tygodnik Przekrój" 2012, nr 45, s. 26.

kultur, wciąż nieoczywiste wydaje się uznawanie ich za zjawiska wpływowe i kształtujące pokolenia. Kulturoznawca, Jacek Drozda, rozpoczyna swoją książkę od słów:

> Nic nie sprzedaje się lepiej od buntu. [...] W tym kontekście każda próba opisywania oporu przeciw hegemonicznym strukturom współczesności wydaje się z góry skazana, jeśli nie na intelektualną porażkę i wtórność, to przynajmniej na naiwność neofity gorączkowo poszukującego "alternatywy" i "autentyczności"[2].

Słowa te pozwalają mi wskazać na szereg problemów, z którymi będę mierzyć się w tej pracy używając słów takich jak “bunt”, “niekomercyjność”, kategoria “autentyczności”, ale i “kultura alternatywna” czy “subkultura”. Każde z tych określeń niesie ze sobą ciężar sporów i dyskusji: po jednej stronie znajdują się sceptyczni badacze kultury i dziennikarze, po drugiej zaś entuzjastyczni przedstawiciele punk rocka i hip-hopu w Polsce, a także ich fani. Każde z nich jest nacechowane emocjonalnie, wartościowane pozytywnie lub pejoratywnie, w zależności od tego, kto się nimi posługuje. Starając się więc uniknąć intelektualnej porażki, o której pisze Jacek Drozda, postaram się możliwie precyzyjnie określić terminy, którymi będę się posługiwać, jak również wybrać materiał badawczy nieuwikłany w istniejące spory i pozwalający mi spojrzeć na dane zjawiska z zewnątrz – nie z perspektywy uczestniczki którejś z kultur – i traktować wypowiedzi lub cytaty twórców jedynie jako element wzbogacający przedmiot interpretacji.

Definiowanie punk rocka i hip-hopu jako alternatyw będących w jednoznacznej opozycji wobec kultury oficjalnej jest bardzo problematyczne, głównie ze względu na różnego rodzaju odstępstwa polegające na korzystaniu tych subkultur z mechanizmów i narzędzi kultury dominującej. Wydaje się, że miejsce punk rocka w kanonie muzyki alternatywnej jest dość bezpieczne, nawet jeśli toczą się wokół niego dyskusje, jak chociażby spór o to, czy festiwal w Jarocinie był wyrazem nieposkromionego przez władzę buntu młodych ludzi, czy tak zwanym “wentylem bezpieczeństwa”. Nieco trudniej odnieść tę kwestię do hip-hopu, który

---

[2] J. Drozda, *Opór kulturowy. Między teorią a praktykami społecznymi*, Wyd. Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s. 9.

bardzo szybko uwikłany został w sieć zależności komercyjnego rynku muzycznego, do jakiego należą między innymi wydawnictwa płytowe, sponsorzy, właściciele klubów i media upowszechniające tę muzykę[3]. Krzysztof Moraczewski twierdzi nawet, że hip-hopu nie można traktować jako muzyki alternatywnej, ponieważ jest on niczym więcej "niż dobrze zaplanowanym, pretensjonalnym biznesem, żerującym na społecznej frustracji"[4]. Chociaż wybrany przeze mnie cytat jest dość jaskrawy, to taki pogląd wśród badaczy kultury nie jest wcale odosobniony[5]. Oczywiście trudno jest nie zgodzić się z twierdzeniem, że polski hip-hop bardzo szybko trafił do wielkich wytwórni płytowych, był obecny w masowych mediach, a jego twórcy stali się telewizyjnymi gwiazdami. W moim przekonaniu jest to jednak pogląd świadczący o bardzo dużych uproszczeniach, zakładających, że patrzymy na dane zjawisko jako zastygłą całość, nie wyodrębniając różnych jego okresów ani zmieniających się warunków funkcjonowania.

W pracy tej postaram się pokazać, że hip-hop w początkowej fazie rozwoju gatunku funkcjonował na zasadach kultury alternatywnej i tak jak punk rock proponował młodym ludziom wartości inne od tych, o których słyszeli w telewizji czy szkole. Nie wyklucza to jednak twierdzenia, że z czasem działania kontrkulturowe stawały się i stają elementem kultury masowej. Lech Janerka przyznaje, że "na początku coś, co jest elitarne, nie najprostsze, z czasem trafia w potrzeby"[6]. Podobnie twierdzi socjolog, Marek Krajewski, wskazując, że jest to zjawisko zupełnie powszechne. Właśnie za tym badaczem twierdzić będę, że kultury alternatywne jako "ruchy społeczne, które proponowały odmienny od dominującego [...] tryb samorealizacji"[7] dokonywały go "zawsze w kontekście mainstreamu i reakcji nań"[8]. W tym rozumieniu kultura alternatywna nigdy nie była osobna wobec kultury dominującej, lecz stawała się odpowiedzią na panujące w niej ograniczenia czy nietolerancję wobec odmiennego sposobu bycia[9]. Alternatywy – świadomie lub

---

[3] M. Libera, *Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze*, red. nauk. A. Jawłowska, Z. Dworakowska, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 280.
[4] K. Moraczewski, *O tak zwanej muzyce alternatywnej,* „Kultura Współczesna" 2004, nr 3/41, s. 51.
[5] W. Staszewski, *Rap wchodzi do śródmieścia,* „Gazeta Wyborcza" 8. 05. 1996, nr 106 , s. 18.
[6] M. Libera, *Rozmowa 02: Lecha Janerka*, [w:] *Wolność w systemie zniewolenia*, op. cit., s. 309.
[7] M. Kajewski, *Kultury alternatywne i konsumpcja,* „Kultura Współczesna" 2004, nr 3, s. 28.
[8] Ibidem.
[9] Zob. V. Turner, Turner, *Proces Rytualny. Struktura i antystruktura,* przeł. E. Dżurak, PIW, Warszawa 2010.

nie – korzystając z niektórych elementów kultury dominującej, takich jak na przykład konsumpcja, wykorzystywały je na swój własny, subwersywny sposób. Obnażając i ośmieszając mechanizmy władzy czyniły z nich "główne narzędzie artykulacji ich programu"[10].

Świadomie rezygnuję z określenia "subkultura" czy "kontrkultura". Są to dla mnie określenia, które powstały w swoim czasie na potrzeby klasyfikacji nowych zjawisk, jednak z perspektywy czasu, z jakiej je opisuję, twierdzę, że są one nieadekwatne. Termin kontrkultura w powszechnym rozumieniu odnosi się do ruchów młodzieżowych lat 60.[11] i oznacza stworzenie alternatywnych form życia społecznego, które są zaprzeczeniem kultury dominującej. Tymczasem traktuję punk rock i hip-hop jako zjawiska współtworzące i kształtujące polską kulturę. Twierdzę, że ich następstwem, są nowe – materialne i niematerialne – wytwory kulturowe[12]. Jednocześnie odcinam się od negatywnych znaczeń słowa "subkultura", w których świetle przedrostek "pod" wskazuje na coś gorszego i mniej wartościowego[13]. Jest to również ukłon w stronę samych przedstawicieli tych gatunków, którzy mówią o sobie, jako o członkach kultury, z którą się utożsamiają.

Starając się, aby porównania tekstów piosenek hip-hopowych do punk rockowych były adekwatne i możliwie uzasadnione oraz miarodajne, zawęziłam pole badań do lat początkowych, w których każde z tych zjawisk nie było jeszcze w pełni ukształtowane. Wybrałam zespoły uznawane za prekursorów tych gatunków. Nie sięgałam jednak po grupy funkcjonujące jako efemerydy, a po takie, które przez lata istniały na scenie punk rocka i hip-hopu. Porównywanie ze sobą tekstów piosenek pochodzących z pierwszych lat istnienia tych kultur pozwala mi na szukanie między nimi podobieństw, które zacierały się wraz z rozwojem rynku muzycznego w Polsce. Dlatego też, wybierając teksty punk rockowe zdecydowałam się na te, które pochodzą z lat 1981- 1987. Rok zamykający jest według mnie znaczącym momentem dla sceny punk rockowej, ponieważ wtedy z organizacji festiwalu w Jarocinie zrezygnował Walter Chełstowski, jego twórca i organizator.

---

[10] M. Kajewski, *Kultury alternatywne i konsumpcja*, op. cit., s. 36.
[11] A.Jawłowska, *Drogi kontrkultury,* PIW, Warszawa 1975, s.15.
[12] K. Adamowicz, *Od subkultury do postkultury. Zmiany w obszarze dzisiejszej kultury alternatywnej,* „Estetyka i Krytyka" 2013, nr 2, s.19.
[13] M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej,* Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s.13.

Od tego czasu wśród wykonawców zaczęły pojawiać się zespoły należące do tak zwanej Krajowej Sceny Młodzieżowej, a więc można uznać, że festiwal zyskał charakter komercyjnej imprezy. W przypadku tej kultury ważny jest dla mnie czas powstania utworu, a nie jego wydania, ponieważ większość punk rockowych płyt zostało nagranych dopiero na początku lat 90. Z kolei badania nad muzyką hip-hop zaczynam od roku 1995, gdy pojawiły się pierwsze nagrania. Jako że kultura ta rozprzestrzeniała się w kraju bardzo szybko, większość utworów pochodzi z 1996 roku. To czas, gdy Liroy otrzymał dwa Fryderyki za album *Albóóm* w kategorii "najlepsza płyta taneczna" i "najlepsza płyta alternatywna"[14]. Moment ten traktuję jako symboliczne przechwycenie hip-hopu, a także jego kontestacyjnego potencjału przez duże wydawnictwa płytowe oraz masowe media. Nie twierdzę, że muzyka powstająca później, nawet dziś, nie ma już cech "muzyki alternatywnej", sądzę jednak, że w stosunku do początkowego okresu diametralnie zmieniły się zasady jej produkcji i dystrybucji. Jedynie dwa utwory: *Nie dla sławy i nie dla pieniędzy* oraz *Letnia miłość* stanowią tu wyjątek i pochodzą z późniejszego okresu, a więc z lat 1997-1998. Pozwoliłam sobie na ich wykorzystanie, ponieważ należą do kanonu polskiego hip-hopu, a ich wykonawcy do legendarnych raperów, którzy mieli ogromny wkład w kształt tej kultury. Jest to Jacek "Tede" Graniecki oraz Paweł "Włodi" Włodkowski.

Badając kulturę punk rocka i hip-hopu w Polsce, usiłując je porównać i znaleźć podobieństwa, postanowiłam oprzeć się przede wszystkim na tekstach piosenek, które zdają mi się najbardziej reprezentatywne, jak i pierwotne wobec wspomnianych sporów. Zarówno dla jednej, jak i drugiej kultury to właśnie teksty piosenek stanowić miały ocenę rzeczywistości, być sposobem na wyrażanie niczym nieskrępowanych myśli i przekonań. Słowo – czy to wykrzyczane ze sceny, czy to rapowane – miało bezpośrednio oddziaływać na odbiorcę, na jego zachowanie i sposób postrzegania świata. Zbuntowane, prowokacyjne, niekiedy szokujące swoją wulgarnością dla obydwu tych kultur zdaje się mieć moc sprawczą.

Poszczególne rozdziały pracy opierać się będą na zestawieniu dwóch tekstów piosenek, pochodzących ze sceny punk rockowej i hip-hopowej. Utwory otwierające rozdział dobierane będą ze względu na zawarty w nich, łączący je temat, a więc na

[14] A. Buda, *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977-2013,* Wyd. Niezależne, Warszawa 2011, s.30.

przykład ideały wolności, stosunek do polityki, kategorię autentyczności czy używki. Wybrane tematy przewodnie rozdziałów dotyczą praktyk[15] charakterystycznych dla tych kultur i problematyzowanych oraz przedstawianych w ich piosenkach (rozdział I), a także wyznawanych przez ich uczestników wartości oraz stylu życia konstytutywnego dla opisywanych kultur (rozdział II), których wyrażaniu służą m. in. analizowane przeze mnie praktyki i sposoby ich przedstawiania w tekstach piosenek. Wychodząc od analizy języka i treści każdego z tekstów, szukać będę między nimi przede wszystkim podobieństw, lecz także różnic. Wybrane utwory stanowić więc będą dla mnie podstawę i pretekst do analizy zarówno estetyki, jak i odpowiadającej jej etyki punk rocka i hip-hopu. Jako materiały pomocnicze służyć mi będą oryginalne nagrania z koncertów oraz pierwsze teledyski, które szczególnie ważne stały się dla kultury hip-hopu, uwiarygadniając i umacniając warstwę tekstową. Dzięki temu będę mogła zbadać, do jakich gestów, zachowań, strojów i sposobów autokreacji przedstawicieli wybranych grup odwołują się teksty ważnych dla nich piosenek.

Zdaję sobie sprawę ze słabości wybranego materiału badawczego. Tworząc transkrypcję tekstów muzycznych wyjmuję je z ich pierwotnego środowiska, odbierając im kontekst i przede wszystkim muzykę. Ani teksty hip-hopowe, ani punk rockowe nie są przeznaczone do czytania, lecz do słuchania[16]. Istotą rapu jest przecież sposób recytacji tekstu uzgodniony z zapętlonym podkładem instrumentalnym[17], zaś istotą punk rocka agresywne wyśpiewywanie tekstu do prostej linii melodycznej[18]. Spisując teksty piosenek i analizując osobno poszczególne elementy, takie jak muzyka, sposób ekspresji, strój i gestykulacja odbieram im najważniejsze, a więc integralność i siłę oryginalnego nagrania. Zapis nie odda ich faktycznego brzmienia, rozkładu akcentów, tempa i siły

---

[15] Zob. G. Godlewski, *Wstęp*, [w:] *Antropologia praktyk językowych,* G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 352, Wstęp do tomu. Por. P. Willis, Wyobraźnia etnograficzna.

[16] T. Kukułowicz, *Raperzy kontra filomaci,* Wyd. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 189.

[17] T. Kukułowicz, *Reguły kultury hip-hopowej,* [w:] *Hip-hop w Polsce. Od kultury blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s.23.

[18] M. Lewandowski, *Słownictwo muzyczne w socjolekcie punków,* [w:] *Język, Komunikacja, Informacja,* 2006, nr 1, s.92.

wypowiadanych słów[19]. Jednak teksty piosenek będę traktować nie jako wiersze, lecz jako akty mowy, których znaczenie należy analizować w kontekście ich wykonania[20]. Przedmiotem badań jest więc również relacja pomiędzy poszczególnymi elementami składającymi się na utwór a sposobem jego zaprezentowania. Liczyć się będą styl i sposób wypowiedzi, charakterystyczne dla danego twórcy. Mimo że na potrzeby pracy poszczególne składowe będą tu traktowane jako osobne elementy analizy, punktem wyjścia są dla mnie oryginalne nagrania utworów, całościowy komunikat wyłaniający się z piosenki. Postaram się więc kontekstualizować teksty piosenek, uzupełniając je o tło historyczne czy wybrane materiały audiowizualne.

Wybór tekstów piosenek jako podstawy badań wynika również z braku moich kompetencji w zakresie analizy muzykologicznej. Na zagrożenia wynikające z prób opisywania warstwy instrumentalnej utworów przez badaczy kultury wskazuje także Michał Libera. Według niego analiza punk rocka bardzo często prowadzi do uproszczeń, w których teksty stają się "główną osią interpretacyjną objaśniającą muzyczne elementy"[21]. Taki stan rzeczy wynikać może również z braku precyzyjnych terminów czy wskazanych przez muzykologów cech formalnych punk rocka i hip-hopu, za pomocą których mogłabym oddać ich istotę[22].

We wstępie pragnę również zaznaczyć, że przedstawiana w poniższej pracy relacja muzyki punk rockowej i hip-hopowej w Polsce jest moją własną wizją badanych zjawisk. Co więcej, zdaję sobie sprawę, że może ona nie podobać się przedstawicielom grup, które opisuję. Wielu muzyków związanych ze środowiskiem punk rockowym kategorycznie odcina się od porównań z muzykami hip hopowymi, tak jak Lech Janerka, który powiedział o hip-hopie, że "alternatywne nie może być coś, co jest wtórne"[23]. Z kolei twórcy sceny hip-hopowej twierdzić będą, że "hip-hop to nie punk"[24], a to, co proponują młodemu pokoleniu jest oryginalne i niepodobne do niczego, co powstało wcześniej.

---

[19] A. Mastalski, *Rap jako forma współczesnej melorecytacji,* [w:] *Hip-hop w Polsce...*op. cit. , s.111.
[20] S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej,* przeł. M. Król, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 224.
[21] M. Libera, *Wolność w systemie zniewolenia...*op. cit., s. 272.
[22] T. Kukułowicz, *Raperzy kontra filomaci... ,* op. cit., s.189.
[23] Zob. M. Libera, *Rozmowa 02…*, op. cit., s. 311.
[24] A. Buda, *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977-2013,* op. cit., s. 4.

I. Praktyki

I. 1. Praktyki przestrzenne: miasto

Dezerter – *To miasto umiera*

Zboczeniec czeka za rogiem ulicy
Jak wściekłe zwierzę ślini się
Gdy tylko zbliżysz się do niego
Wyciągnie nóż - zabije Cię.

To miasto umiera
I Ty razem z nim
To miasto umiera
I Ty umrzesz z nim

Jakiś człowiek wzywa pomocy
Lecz nikt nie słyszy w klatce z betonu
Dziwki mieszają się z podlotkami
Tu nikt na pewno nie pomoże nikomu

To miasto umiera
I Ty razem z nim
To miasto umiera
I Ty umrzesz z nim

Kolejna udana próba samobójstwa
Następny pożar w fabryce spirytusu
Kolejny wypadek na skrzyżowaniu
Następny przypadek użycia przymusu

To miasto umiera
I Ty razem z nim
To miasto umiera
I Ty umrzesz z nim

Ludzie stłoczeni czekają na żywność
Szczekają na siebie i warczą jak psy
Przyszli przestępcy szukają swych ofiar
Następną ofiarą możesz być Ty

To miasto umiera
I Ty razem z nim
To miasto umiera
I Ty umrzesz z nim

Umrzesz z nim (4x)

Utwór *To miasto umiera* zespołu Dezerter pochodzi z 1987 roku i został wydany na płycie *Kolaboracja.* Jest to jeden z wielu[1] przykładów punk rockowych tekstów przedstawiających apokaliptyczną wizję świata, której głównym bohaterem i katalizatorem staje się miasto.

W utworze *To miasto umiera* bohater zwraca się bezpośrednio do słuchacza, przepowiadając mu śmierć. Opowiada mu o mieście, z którym odbiorca jest niejako złączony, od którego zależne jest jego życie. To miejsce, gdzie dobro miesza się ze złem, nie dając się już od siebie odróżnić („Dziwki mieszają się z podlotkami"). Zboczenia, morderstwa, katastrofy i pożary są tu na porządku dziennym, a jedna tragedia niesie za sobą kolejne. "Na końcu łańcucha przemocy pojawia się autoagresja, przemoc jednostki wobec niej samej"[2] – „Kolejna udana próba samobójstwa". Bohater utworu wymienia je jak w ciągu telewizyjnych wiadomości, brutalnych i pełnych absurdu, w których przemoc i gwałt są banalizowane („następny przypadek użycia przymusu"). Każdą z tragedii rozpoczyna od słowa „kolejny", „następny", eskalując strach. Mieszkańcy tego miasta tracą ludzkie odruchy, zmieniając się w wygłodniałe zwierzęta walczące o przetrwanie. Zamknięci w „klatkach z betonu" żyją w zniewoleniu. Bloki mieszkalne są jak ciasne więzienia, które znieczulają i izolują od cierpienia innych, zaś miasto to dżungla pełna dzikości i niebezpieczeństw. Tu walka nie toczy się jednak o przeżycie, lecz o to, kto umrze

[1] A. Karpowicz, *Azbest punk,* maszynopis, s.1.
[2] Ibidem, s.4.

jako ostatni, bo śmierć jest pewna. Umieranie miasta jest nieodwracalnym procesem upadku całej cywilizacji.

Miejsce, o jakim śpiewa Dezerter, jest anonimowe i mogłoby być nim każde miasto. To uniwersalny Babilon, punk rockowy symbol grzechu i zepsucia, który musi upaść. Mieszkają w nim ludzie bezpowrotnie odarci z człowieczeństwa, wyzbywając się go na rzecz pieniędzy i rozkoszy. Zło systematycznie wysysa z niego życie, zabijając je powoli. Jak pisze Agnieszka Karpowicz, miasta w piosenkach punk rockowych są radioaktywne, trujące, mordercze, nieludzkie[3], a ich upadek „wydaje się punkowym końcem świata, jakby poza jego murami nie było życia, chociaż jednocześnie i ono jest przestrzenią zabójczą lub co najmniej wrogą"[4]. Wizji tych upatrywać można chociażby w lękach milenijnych czy katastrofie w Czarnobylu[5], która miała miejsce rok przed wydaniem płyty Dezertera, a więc w 1986 roku. Inspiracją zdają się być także powieści science fiction, jak chociażby *Wojna światów* Herberta Wellsa szczegółowo opisująca apokaliptyczną wizję inwazji Marsjan na ziemię, w której Londyn pokazany jest jako umierające w czarnym dymie miasto. Tu także ludzie z praworządnych obywateli zamienili się w odczłowieczony tłum walczący o pożywienie, zdominowany przez morderców i złodziei.

Bohater piosenki obserwuje umierającą aglomerację z dystansu, co podkreśla zaimek wskazujący „to", nadużywany wręcz w stosunku do rzeczownika „miasto"[6]. Na mapie zdarzeń zaznacza kolejne katastrofy, od czasu do czasu robiąc zbliżenie i bardziej szczegółowo opisując jedną z nich. W tej wizji świata punk nie czuje się odpowiedzialny za otaczające go zło, nie jest jego częścią ani uczestnikiem: „Dystans polega jednak przede wszystkim na tym, że mówiący wyklucza się z bycia w «tym mieście» lub «tym kraju», podkreśla swoją zewnętrzną pozycję wobec niego [7]". Jest świadkiem, prorokiem, który przewiduje upadek ludzkości lub też kimś, kto stoi już po stronie umarłych, przestrzegając słuchacza, że będzie on następną ofiarą.

Bycie poza nie oznacza jednak, że punkom obce jest doświadczenie życia w

[3] Ibidem, s. 1-4.
[4] Ibidem, s.1.
[5] Ibidem, s. 1-2.
[6] Ibidem, s. 6.
[7] Ibidem.

wielkim mieście. Wręcz przeciwnie, jak pokazuje Xsawery Stańczyk, środowisko osiedli i ciasnych mieszkań jest im bardzo dobrze znane, a estetyka blokowisk wywarła wpływ na polski punk rock[8]. Było to pokolenie należące do powojennego wyżu demograficznego, które przyczyniło się do gwałtownych procesów urbanizacyjnych: „W latach 60. i 70. niedostatek powierzchni mieszkaniowej był dotkliwie odczuwany zwłaszcza przez ludzi wchodzących w dorosłe, samodzielne życie”[9]. W piosenkach punkowcy podkreślać będą paradoks mieszkania w bloku, w którym brak prywatności i dźwięki przechodzące przez cienkie ściany kontrastują z uczuciem samotności i wyalienowania[10]. W utworze Dezertera blok to „klatka z betonu”, która więzi i odcina od świata zewnętrznego. Brak prywatności i poczucie, że tak jak w panoptykonie jest się ciągle obserwowanym, budzi agresję i chęć ucieczki. Jednakowość i powtarzalność szarych domów zdaje się ujednolicać również społeczeństwo.

Według Xawerego Stańczyka prywatna przestrzeń mieszkań odegra jednak znaczącą rolę w kształtowaniu punk rockowych wartości, a kultura ta zrodzi potrzebę zbudowania alternatywnych form wspólnotowości[11]. To właśnie w mieszkaniach młodzi ludzie spotykali się, by zakładać zespoły, imprezować i słuchać muzyki, jako że kluby studenckie czy domy kultury wiązały się z kontrolą i ograniczeniami: „Cechą charakterystyczną wielu konkretyzacji tej wspólnotowości był zwrot ku lokalności, często łączony z pragnieniem odnowienia bezpośrednich, personalnych relacji międzyludzkich”[12]. Bycie razem i swoboda oznaczały działanie w kontrze do starszych pokoleń, przede wszystkim rodziców. Dobrym przykładem jest tu *Film o pankach*[13] Mariusza Trelińskiego dokumentujący imprezę w rodzinnym mieszkaniu jednego z bohaterów. Na szczególną uwagę zasługuje wnętrze pełne rozrzuconych, pustych butelek po alkoholu, śmieci i przedmiotów. W jednym z pokoi widzimy ściany pełne anarchistycznych haseł (np:. „Jestem za

---

[8] X. Stańczyk, *Wyjście z bloku,* „Mała Kultura Współczesna”, (http://malakulturawspolczesna.org/2014/04/02/xawery-stanczyk-wyjscie-z-bloku-kultura-alternatywna-miedzy-wspolnota-a-oddzieleniem/ [dostęp: 09.05.2017].
[9] Ibidem.
[10] Ibidem.
[11] Ibidem.
[12] Ibidem.
[13] *Film o pankach,* reż. M. Treliński, http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/trelinski-mariusz-film-o-pankach [dostęp: 20.04.2017].

młody, aby umierać, a za stary aby żyć"), symboli i rysunków. Całość kontrastuje z eleganckimi meblami mieszczańskiego domu: kanapami, biblioteczkami i stolikami. Do praktyk młodzieżowych należy również wieszanie w pokoju plakatów ulubionych zespołów muzycznych[14]. Wszystkie te zachowania można uznać za rodzaj strategii mającej na celu przechwycenie przestrzeni i urządzenie jej według własnych zasad i poczucia równowagi.

Jednym ze sposobów odzyskiwania przestrzeni była również chęć przedarcia się przez tak zwane środowisko akustyczne[15], a więc dominujące dźwięki charakterystyczne dla danej społeczności. Ich regularność i znajomość pozwala jej mieszkańcom budować poczucie strefy komfortu, zaś władzy daje możliwość kontroli i nadzoru przestrzeni publicznej. W odpowiedzi na to punk rock stworzył alternatywne środowisko brzmień, próbując tym samym przejąć władzę nad miejscem, w którym muzyka ta jest wykonywana lub odtwarzana. Wykonawcy posługując się dźwiękami głośnymi, nieregularnymi i agresywnymi, krzycząc, wrzeszcząc, niejako siłą zawłaszczali przestrzeń. Jak wskazuje Agnieszka Karpowicz, odwołując się do *Antropologii codzienności* Rocha Sulimy, jest to nie tylko „terytorialna walka na dźwięki"[16], ale i próba odcięcia się od świata dobiegającego z zewnątrz[17]: „Jeśli sfera własna i bezpieczna ma sięgać tam, gdzie sięga głos […], a poza tą granicą rozciąga się teren obcy, w sytuacji blokowej te granice zawsze muszą być nieostre, przesuwane i naruszane właśnie za sprawą dźwięków"[18].

Wspólne tworzenie i słuchanie muzyki, oklejanie ścian, imprezowanie i granie pozwalało punkom na tworzenie prywatnej przestrzeni oderwanej od zwykłego, codziennego życia wśród sąsiadów i szarych blokowisk. W ten sposób powstawała kultura alternatywna, która stawiając opór temu, co powszednie i banalne, pozostawała w konflikcie ze starszymi pokoleniami[19]. Osiedlowe mieszkania, nawet jeśli ciasne, pozwolą jej rozwijać się dość swobodnie, w oderwaniu od zasad

---

[14] Ibidem.
[15] R. Losiak, *Wspólnoty dźwięków,* rozm. przepr. B. Świątkowska, http://www.beczmiana.pl/798,wspolnoty_dzwiekow.html#/page/1, [dostęp: 09.04.2017]
[16] A. Karpowicz, *Azbest punk,* op. cit., s.1.
[17] Ibidem.
[18] Ibidem.
[19] X. Stańczyk, *Wyjście z bloku,* op. cit.

panujących na zewnątrz, a więc oficjalnych reguł i zachowań w przestrzeni publicznej.

Slums Attack – *Staszica Story*

Lepiej usiądź i posłuchaj nas
Jeśli kiedyś znalazłeś się na slumsach
Pamiętaj, że ucieczka jest jedyną szansą
By ujść stamtąd cały i nie skrojony
Masz pełne prawo do bycia przerażonym
Że widok ten na napawa cię strachem
To wcale mnie nie dziwi, ludzie jak zwierzęta, chaty ruiny
Dilerzy narkotyczni nocni kowboje
Zbite zgredy śpiewają swe przeboje
Frustraci, penerzy, posuwacze amatorzy
Nic cię nie ominie w tej pieprzonej krainie
Za rogiem siedzi nosiciel HIV'a stary
Na parkingu wyczekują samochodowe mineciary
Stateczni mieszczanie to tylko tłok
Pożywka dla innych jak, że innych yo
Wóda, dragi, dupiaste małolaty
To jedyny biznes na tym padole
Zamiast brudnych dziwek urżnąć się wolę
Szybko się ściemnia więc nie siedzimy w domu
Stoimy po bramach, tankujemy po kryjomu
Potrzebny jest pistolet albo kij do baseball'a
Trzeba się bronić gdy chcą na jabola

Na tej ulicy nędzy
Nigdy nie ma zabawy i pieniędzy
Rozjebane okna, ulica pełna śmieci
Takie jest podwórko dla jeżyckich dzieci

Slums Attack to legendarny i zarazem jeden z najbardziej kontrowersyjnych zespołów hip-hopowych, założony w 1993 roku przez Ryszarda „Peję" Andrzejewskiego oraz Marcina „Icemana" Maćkowiakia. Grupę charakteryzuje prosty, agresywny styl inspirowany *gangsta rapem*[20]. *Utwór Staszica Story* pochodzi z *Demo Studio Czad*, zarejestrowanego na domowym sprzęcie w 1995 roku[21]. Już sama nazwa zespołu zdradza fascynację amerykańskim rapem oraz próbę jego naśladowania, a także tematy przewodnie utworów – historie slumsów, czyli ubogich przedmieść. W tym przypadku będzie to nieistniejąca już dzielnica Poznania, Jeżyce, w których dorastał autor tekstów, Peja.

Staszica Story to historia ulicy opowiadana przez grupę, zbiorowego bohatera, który kieruje do odbiorcy swoją historię („Lepiej usiądź i posłuchaj nas"). Jest to rodzaj *message rapu*, a więc piosenki z przesłaniem, przypowieści dla słuchacza. Przestroga dla ludzi niewtajemniczonych i nieznających tutejszych realiów. Ulica Staszica należąca do Jeżyc nazwana jest tu slumsami, dzielnicą nędzy i przestępczości. Podupadłe domy, powybijane okna, brud i szarość to tutejsza przestrzeń życia codziennego. Opowiadający jej historię przestrzegają osoby z zewnątrz przed zapuszczaniem się w zakamarki tej ulicy, która zdaje się być wyjęta spod prawa, a szczególnie niebezpieczna staje się w nocy. To miejsce opanowane przez ludzi z marginesu społecznego: gangsterów, dilerów narkotyków, złodziei, prostytutki i kloszardów. Wspomniani zostają tu również nocni kowboje, co można czytać jako aluzję do filmu *Nocny kowboj* z 1969 roku, który opowiadał historię prostytuującego się głównego bohatera, żyjącego w mrocznym i przestępczym Nowym Jorku. Podmiot zbiorowy posługuje się slangiem i poznańską gwarą („penerzy", „mineciary"), podkreślając autentyzm przekazu i kierując swoją opowieść do ludzi wtajemniczonych, wykluczając w ten sposób przypadkowych słuchaczy. Ulica Staszica pełna jest niebezpieczeństw i pułapek. Nędza i agresja zamieniły jej mieszkańców w zwierzęta, walczące o przetrwanie („To wcale mnie nie dziwi, ludzie jak zwierzęta, chaty ruiny"). Słowa „stateczni mieszczanie to tylko tłok" sugerują, że za dnia przeciętni mieszkańcy są tu jak statyści, tuszujący

[20] D. Więcławek, M, Flint, T. Keyff, A. Cała, K. Jarczyński, *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 381.
[21] Ibidem.

prawdziwe, nocne życie tego miejsca. Dzieci z ulicy Staszica nie znają beztroskich zabaw, a w przyszłości czeka je jedynie brak perspektyw i przestępcze życie.

Prawdziwy świat ukazuje się tu dopiero po zmierzchu. Aby przetrwać, trzeba znać ludzi i topografię tego miejsca – każdą bramę, każdy jej zakątek. Mimo zagrożeń ulica Staszica zdaje się być przestrzenią oswojoną: „Szybko się ściemnia, więc nie siedzimy w domu / Stoimy po bramach, tankujemy po kryjomu". Brak skrupułów, siła fizyczna i bezwzględność dają tu poczucie bezpieczeństwa. W tej dzielnicy przetrwają tylko najsilniejsze jednostki i choć miejsce to wyjęte jest spod prawa, obowiązuje tu swoisty kodeks zachowań. Pomimo pokus można żyć w zgodzie ze swoim sumieniem, o czym śpiewa raper, który na chwilę wypowiada się w pierwszej osobie: „Zamiast brudnych dziwek urżnąć się wolę".

Obraz miasta, a szczególnie wybranych dzielnic, osiedli czy ulic, jest zawsze przefiltrowany przez sposób patrzenia rapera, który o nich opowiada. To prywatna, bardzo osobista i silnie nacechowana emocjami przestrzeń. Hip-hop, który tak silnie związany jest z miejskością i lokalnością, koncentruje się przede wszystkim na przestrzeni życia codziennego[22]. Raper śpiewa o miejscach, z jakimi jest osobiście związany, najsilniej akcentując przestrzeń przeżywaną[23]. Osiedle, z którego się pochodzi, jest dobrze znanym punktem na mapie miasta, „przestrzenią uporządkowaną, bo swoją, a więc udomowioną"[24]. Raper staje się więc nie tylko obserwatorem, lecz także przewodnikiem wtajemniczającym słuchacza w wybrane miejsce, a swoją historią nadaje mu znaczenia. Przestrzeń życia codziennego jest tu głównym impulsem do snucia opowieści o dzieciństwie, okresie dojrzewania, które ukształtowało opowiadającego do bycia tym, kim jest. Skrupulatne, sentymentalne opisy ulicy, ławki, bramy czy podwórka budują niemal dokumentalny obraz lokalnej społeczności i topografii. Często w hip-hopowych tekstach oswojone, znajome bloki i osiedla, kontrastują z dynamicznym, „dzikim" miastem. Aby je opisać, raper doświadcza go przechadzając się ulicami i wytężając wszystkie swoje zmysły.

---

[22] K. Kurnicki, "*Dziś w moim mieście". Społeczna i polityczna przestrzeń codzienna w hip-hopie,* [w:] *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej,* red. M. Miszczyński, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 144.
[23] Ibidem.
[24] M. Żmuda, *Pasaże tekstowe w polskim hip-hopie. Analiza opisów przestrzeni miejskiej w wybranych tekstach rapowych,* „Konteksty Kultury. Pismo Kolegium Nauczycielskiego w Bielsku-Białej", 2014, nr 11, s.154.

Spacerując przyjmuje różne, choć osobiste punkty widzenia, czasem koncentrując się na drobnych szczegółach i opisach sytuacji. „Hip-hopowiec, aby w pełni doświadczyć urbanistycznego pędu, musi w miasto «wejść» i przeżyć je «od wewnątrz»”[25]. To także przestrzeń ciągłej weryfikacji, tego kto jest silniejszy, kto słabszy, nieustanne pole walki ze swoimi słabościami i czającymi się niebezpieczeństwami. Aby odnaleźć się w mieście, trzeba je okiełznać i uporządkować.

Dzielnica, osiedle, blok pozwoliły na identyfikację z miejscem, które bardzo silnie kształtuje osobowość i przynależność do grupy. Dla raperów przyjaciele z podwórka, których łączy wspólnota doświadczeń, są budulcem kultury hip-hopu, alternatywą wobec tej, przez jaką zostali odrzuceni i uznani za gorszych. To relacja „my” kontra „oni”. Osiedlowa społeczność hip-hopowców, opisując oswojoną przestrzeń, posługuje się slangiem czy ksywkami, aby ktoś nieproszony nie mógł jej zrozumieć ani do niej przynależeć. Przywiązanie do miejsca daje możliwość podkreślenia własnej odrębności poprzez „reprezentowanie lokalności i akcentowanie swoistości i odrębności własnego głosu”[26] w przestrzeni publicznej. Miejskie środowisko, w którym wychował się raper, nawet jeśli ponure i straszne, określa go jako człowieka, stając się wyznacznikiem wartości. Stworzenie swego rodzaju getta, zamkniętej społeczności ludzi dotąd wykluczonych, pozwala na silną i trwałą więź zbudowaną na antagonizmach. Wspólne osiedle to miejsce, o które będą walczyć, którego będą bronić, stając się jego głosem i godnym reprezentantem. To „roszczenie sobie prawa do przestrzeni życia, nie ważne jak ponurej i brutalnej, do pewnej stawki, do czegoś, o co warto walczyć[27]. Odcięcie się od swoich korzeni traktowane jest jako zdrada i wiąże się z wyrzuceniem poza grupę.

Na wspólnym osiedlu każda ławka, blok czy brama mają swoje znaczenie tworząc specyficzną i lokalną mapę miejsc opanowanych przez członków kultury hip-hopu. Słowa piosenek opisują przestrzeń „przeżywaną i praktykowaną”[28].

---

[25] Ibidem, s.151.
[26] K. Kurnicki, “*Dziś w moim mieście”. Społeczna i polityczna przestrzeń codzienna w hip-hopie,* [w:] *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej,* red. nauk. M. Miszczyński, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 152.
[27] M. Forman, *The “Hood Comes First: Race, Space, and place in Rap and Hip-Hop,* Wesleyan University Press, s,8 [w:] *Hip-hop w Polsce...*op. cit., s. 155.
[28] K. Kurnicki, “*Dziś w moim mieście”...*, op. cit., s. 153.

Koloryt jej mieszkańców i związane z nią doświadczenia są niekończącą się inspiracją dla tekstów piosenek. Nagromadzenie wyliczeń (dilerzy, frustraci, penerzy, posuwacze, amatorzy), pozwala oddać dynamizm przestrzeni wokół rapera, mieszania się różnych postaci i miejsc. Opisy starają się ją przybliżyć, udomowić, a ostatecznie przechwycić i przejąć nad nią kontrolę. Jednoznaczne, dosadne określenia rapera budują świat arbitralnych podziałów.

Szczególną odmianą jest uliczny rap, do przedstawicieli którego należy właśnie Slums Attack, kładący szczególny nacisk na pochodzenie i doświadczenie wychowywania się na przedmieściach dużych miast. Tu teksty muszą mieć nierozerwalny związek z osobistymi doświadczeniami i miejscem, z którego się pochodzi. Przestrzeń życia codziennego jest nie tylko elementem świata przedstawionego, lecz także głównym katalizatorem wydarzeń doświadczanych przez głównego bohatera. Raper przeżywa to miejsce całym sobą, dając się pochłonąć przez obrazy, zapachy i dźwięki. Miejski hałas, a więc odgłosy ruchu ulicznego, sygnał policji, krzyki i szum staną się tłem hip-hopowych utworów budujących je przestrzennie. Dają wrażenie realnego miejsca i czasu, uwiarygadniając przekaz i dając wrażenie dokumentalnego tła opowiadanej historii. Ważnym narzędziem, mającym potwierdzić prawdziwość wypowiadanych słów, jest również teledysk. Za przykład może tu posłużyć wideoklip Slums Attack do utworu *Czas przemija* z 1997 roku. Peja rapuje w nim na tle jeżyckiego osiedla, pośród „swoich ludzi" skupionych dookoła niego. Zbliżenia na szare bloki, obskurne klatki schodowe, mroczne bramy czy popękany chodnik budują całościowy obraz miejsca, po którym oprowadza nas raper. Dynamiczne, chaotyczne przejazdy kamery tworzą wrażenie nerwowego rozglądania się podczas spaceru po nieznanym terenie. Raper zwrócony wprost do kamery różnymi gestami przedstawia nam swoje miejsce i jej mieszkańców: kolegów, dzieci czy starszych ludzi. Stara się udowodnić widzowi, że warunki życia, o których śpiewa, mają swoje realne miejsce na mapie. To właśnie w tym bloku, na tej ulicy wydarzyły się opowiadane przez niego historie.

Wnioski

W teorii Michela de Carteau procesy wytwarzania i użytkowania przestrzeni miejskiej są przyczyną wielu konfliktów społecznych[29]. Po jednej stronie sporu znajdują się ci, którzy konstruują narzucany społeczeństwu ład, decydując o tym, jak i gdzie poruszać się po mieście: „Wyznaczają granice i określają reguły, czyniąc miejsce «swoim» terytorium wpływów"[30]. Jest to władza, a więc i urzędnicy, architekci, urbaniści czy przedsiębiorcy. Po drugiej stronie znajdują się przechodnie, czyli zwykli użytkownicy miasta, których „gry kroków kształtują przestrzeń"[31]. To właśnie im de Carteau przypisuje zdolność przekształcania otoczenia, wbrew woli rządzących:

> Chodząc po mieście, wydeptując ścieżki, użytkownicy nie tylko artykułują na nowo fizyczną przestrzeń z jej strukturalno-funkcjonalnymi determinantami, lecz równie nadają jej nowe znaczenia, ustalają nowe relacje pomiędzy miejscami, które nie były pomyślane przez architektów, kartografów i planistów[32].

Wykraczają więc poza obszar nadzorowany przez władzę, tworząc alternatywne przestrzenie, w których czują się swobodnie. Robią użytek miejsc, które są niewidzialne[33].

Koncepcja Michela de Carteau pozwala odczytywać sposób użytkowania przestrzeni miasta przez kulturę punk rocka i hip-hopu jako taktyki, działania wbrew kulturze oficjalnej i jej strategiom. Praktyki poruszania się po ulicach i miejsca spotkań ich członków stają się sposobem na odzyskiwanie niewielkich fragmentów metropolii. Środowisko miejskie, a przede wszystkim blokowiska są codzienną przestrzenią członków kultury punk rocka i hip-hopu. W konsekwencji miasto staje się częstym bohaterem tekstów piosenek. Prywatne mieszkanie czy ulica na osiedlu to miejsce współbycia oraz tworzenia, choć każda z grup oswajała je w

---

[29] Zob. M. de Carteau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania.* przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
[30] K. Miciukiewicz, *Miejskie strategie i taktyki wokół koncepcji praktyki życia codziennego Michela de Carteau*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny" 2008, z. 2, s.187.
[31] M. de Carteau, *Wynaleźć codzienność…,* op. cit. s. 98.
[32] K. Miciukiewicz, *Miejskie strategie i taktyki…,* op. cit. s. 191.
[33] M. de Carteau, *Wynaleźć codzienność…,* op. cit.

odmienny, charakterystyczny dla siebie sposób. Punkowcy w swoich piosenkach starali się odcinać i dystansować od przestrzeni miejskich, snując na jej temat wizje apokaliptyczne. Można sądzić, że nie czuli się częścią życia miasta, nie brali za nie odpowiedzialności, zachowując wobec niego pozycję zewnętrzną. Konsekwencją alienacji od społeczeństwa była próba oswajania i adaptowania przestrzeni prywatnych mieszkań, odciętych od rodziny, sąsiadów, aż wreszcie świata przy pomocy głośnych dźwięków wypełniających pomieszczenie. Z kolei w tekstach hip-hopowych – nawet jeśli dostrzega się zagrożenia, jakie niesie ze sobą miasto i widzi w nim siedlisko zła, przestępczości, agresji i zezwierzęcenia, podobnie jak w tekstach punkowych – widać wyraźne wniknięcie uczestników tej kultury w jego tkankę. Raper stał się reporterem relacjonującym życie swojej dzielnicy i osiedla od środka, czując z nimi nierozerwalną więź. Najbliższe otoczenie wpływało na wyznawane wartości i ludzi, z którymi tworzyło się hip-hop. Spacerując, starał się opanować dynamizm miasta, oddać jego charakter i zmienność przy pomocy chaotycznych niekiedy słów. Ich nagromadzenie oddaje ilość doświadczanych bodźców i wrażeń. Zarówno hip-hop, jak i punk rock traktować będą alternatywną przestrzeń jako udomowioną, w kontrze do miasta i kultury oficjalnej, która ich wyklucza i odrzuca, do której zresztą sami nie chcą przynależeć.

I. 2. Praktyki cielesne: wygląd

Dezerter – *Burdel*

Jestem głupi, mam pierdolca!
W uchu kolczyk, w dupie stolca!
Ciągle płyną na mnie skargi!
Ciągle z ludźmi mam zatargi!

Je je jestem wredny leń! (2x)
AAAAAA!

Nie chcę pracy w żadnym biurze!
Nie chcę chodzić w garniturze!
Jeździć pełnym autobusem!
I pracować pod przymusem!

Je je jestem wredny leń! (2x)
AAAAAA!

Jestem inny mamo, tato!
Czy dostanę w mordę za to?
Mózg mam jakiś opuchnięty!
Jestem chyba pierdolnięty!

Jestem zwierzę, nic nie czuję!
Włóczę się i konsumuję!
Nic nie myślę, nic nie robię!
Bo mam burdel w mojej głowie!

Wszyscy patrzą na mnie krzywo!
Z oburzeniem lub ze strachem!
Chcą usunąć mózg fatalny!
Jestem dla nich nienormalny!

Je je jestem wredny leń! (2x)

Utwór *Burdel* zespołu Dezerter pochodzi z 1983 roku, jednak oficjalnie wydany został dopiero 10 lat później. *Jak powstrzymałem III wojnę światową, czyli nieznana historia Dezertera* to płyta zawierająca oryginalne nagrania z prób i koncertów z początkowego okresu istnienia grupy. Utwór *Burdel* stanowi doskonały przykład, pozwalający pokazać mi, jak dużą rolę w punk rocku odegrała moda i jak ingerowała w sposób funkcjonowania punka w społeczeństwie. Choć temat wyglądu pojawia się w niej w niemal symboliczny sposób, ciekawie pokazuje rodzaj punkowej prowokacji, będącej istotą tego stylu.

Wygląd bohatera utworu *Burdel* jest przede wszystkim wulgarny i prowokujący: „Jestem głupi, mam pierdolca! / W uchu kolczyk, w dupie stolca!", a jego odmienność budzi agresję i społeczny niepokój: „Wszyscy patrzą na mnie krzywo! / Z oburzeniem lub ze strachem!". Otaczający go ludzie wyglądają i zachowują się tak samo. Zamknięci w schematach i rutynie zdają się mieć te same pragnienia i cele. Każdy więc, kto odbiega od standardów, zagraża integralności społeczeństwa. Chociaż o cechach fizycznych bohatera utworu wiemy niewiele – tyle tylko, że ma kolczyk w uchu i ubrany jest inaczej niż reszta społeczeństwa – rozumiemy, że podejmuje on walkę z normatywnością, celowo opiera się nakazom i zakazom kultury oficjalnej. Opisana postać jest niemal modelowym przedstawicielem punk rockowej rewolucji, opisywanej przez Malcolma McLarena – czołową postać brytyjskiego punk rocka, menadżera zespołu Sex Pistols. Według niego moda punkowa miała na celu, podobnie jak sztuka dadaistów, obnażyć sztuczność i schematyczność konsumpcyjnego społeczeństwa[1]. Jak wskazuje sam McLaren, chodziło przede wszystkim o „wywołanie skandalu i zgorszenie w obrębie mody i smaku kultury dominującej"[2]. Szok, wulgarność i obsceniczność miały unaocznić pruderyjnemu społeczeństwu schematyczność myślenia i konformizm: „Punk, powołując się na idee dadaizmu i anarchizmu i przejmując całą widowiskową i dekoracyjną stronę działalności tych ugrupowań, podjął walkę z systemem spektaklu"[3]. Sam McLaren świadomie powoływał się na teorię Guy'a Deborda,

[1] A. Antonowicz, *Utopia mody punkowej- od kontestacji do muzeum,* „Dialog", 2014, nr 4, s. 5.
[2] *Impresario: Malcolm McLaren and the British New Wave*, ed. P. Taylor, New Museum of Contemporary Art, New York1988, s. 61-62. Cyt. za: A. Antonowicz, *Utopia mody punkowej…,* op. cit., s. 12.
[3] Ibidem, s. 13.

według której społeczeństwo spektaklu uwięzione zostało w obrazach. Te zatarły rzeczywistość i trwale ujednoliciły sposób postrzegania świata, pozbawiając ludzi zdolności krytycznego myślenia i możliwości wydostania się ze społecznych ograniczeń czy konwencji. Przeciw nim wystąpił właśnie punk rock, czego manifestacją stała się moda, która zachwiała obowiązujące wzory kultury i nakłaniała do kreatywnego przeobrażania zastanej rzeczywistości.

Punk rockowa moda, nazwana przez Annę Antonowicz utopijną[4], zaczęła się od przemyślanej strategii „dekonstrukcji i dekompozycji"[5]. Tworzona przez projektantów – McLarena i Vivienne Westwood – miała stać się podstawową formą działania punkowej kontestacji. O ile jednak w Wielkiej Brytanii sklepy z awangardową odzieżą bardzo szybko uległy komercjalizacji[6], tworząc swego rodzaju „punkowy mundurek", o tyle początki tej mody w Polsce można uznać za bardzo oryginalne i spełniające wizję McLarena.

Pierwsi naśladowcy punk rockowej mody w Polsce wskazują, że tym, co oczarowało ich w punku na początku, był właśnie styl. Kazik Staszewski mówi wprost: „Poleciałem na modę. Taka forma ekspresji była dla mnie życiowym odkryciem"[7]. Podobnie wypowiada się także Tomasz Budzyński: „Po prostu ich zobaczyłem. Spodobał mi się ich wygląd. Później przyszła muzyka"[8]. W pierwszej fazie polskiego punk rocka, czyli pod koniec lat 70., w kwestii ubioru panowała duża dowolność. Początkowo nie noszono skórzanych kurtek, irokezów, agrafek i ćwieków. Jak wskazuje Mirosław Pęczak, przeważał styl „neodandysowski"[9], czy wzorowany na wokaliście zespołu Sex Pistols: marynarki, białe koszule, luźno zawiązane krawaty i rozczochrane włosy. Przerabiano stare ubrania, by nadać im odpowiednie cechy. Najbardziej pożądane były wytarte skórzane kurtki, różnego rodzaju mundury, „od kolejarskich po strażackie i wojskowe kurtki oraz spodnie w maskujących barwach"[10], prochowce i płaszcze ortalionowe. Punk rock

[4] Ibidem, s.1.
[5] Ibidem, s. 13.
[6] A. Fechner, *Pidżama porno – próba monografii,* praca magisterska, promotor: prof. dr hab. B. Kasprzakowska, http://pidzama-porno.eprace.edu.pl/, [dostęp: 09.05.2017].
[7] M. Lizut, *Punk rock later,* Wyd. Sic!, Warszawa 2003, s. 8.
[8] Ibidem, s.29.
[9] M. Pęczak, *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja*. Wyd. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s.118.
[10] A. Pelka, *Z politycznym fasonem. Moda młodzieżowa w PRL i NRD,* Wyd. Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2013, s. 228.

wykorzystywał i przetwarzał dostępne „obrazy i formy medialne, by za ich pomocą wyrazić swoje poglądy na kulturę i politykę”[11]. To strategia *culture jamming,* tłumaczona przez Piotra Zańko jako prowokacja kulturowa ściśle związana z wizualnością[12]. Noszenie elementów wojskowych mundurów czy uniformów przez punków w przestrzeni publicznej, staje się strategią ich uwidocznienia i walki z militaryzacją społeczeństwa.

Z czasem coraz jaskrawiej wykształcał się punk rockowy styl, który szokował, prowokował i wymagał od swoich naśladowców odwagi. Zaczęły pojawiać się skórzane i metalowe ozdoby, takie jak obroże, agrafki, pieszczochy, suwaki i łańcuchy zakładane, przypinane i doszywane w możliwie największej liczbie. Przerabianie ubrań i dobieranie kontrowersyjnych dodatków wiązało się z techniką, czy też ideologią DIY (ang. Do It Yourself), czyli „zrób to sam”. Farbowanie, rozpruwanie i spinanie agrafkami pozwalało tworzyć ubrania niepowtarzalne i odważne. Jak wspomina Tomasz Budzyński:

> W pierwszym okresie wszystko było jeszcze dość oryginalne, z prostego powodu: wszystko trzeba było zrobić samemu. Pomalować albo poszarpać, lub pociąć koszulkę, spodnie czy marynarkę. Do tego dochodziły różne metalowe ozdoby, jak agrafki, łańcuchy. Kolczyk w uchu[13].

Potrzeba samodzielnie wytwarzanych ubrań rodziła się nie tylko z ich braku na rynku, lecz także wiązała się z punkową ideologią. „Zrób to sam” było swego rodzaju etyką wynikającą z pogardy dla oficjalnej polityki państwa i struktury społeczeństwa kapitalistycznego opartego na wyzysku. Antyestetyka punk rockowego stroju była więc także odpowiedzią na estradowy blichtr, kosztowne, wytworne stroje i scenografie, należące także do świata muzyki rockowej i pop. To właśnie „Do It Yourself” pozwalało na śmielszą niż do tej pory zabawę modowymi i kulturowymi kodami. Technika ta była wyzwalająca, ponieważ pozwalała zacierać granice pomiędzy płciami czy statusami społecznymi, czego przykładem może „strój

[11] Ibidem.
[12] P. Zańko *Zabijemy was słowami. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie,* Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012. s. 8.
[13] M. Pęczak, *Subkultury w PRL...*, op. cit., s. 126.

uczennicy z podartymi kabaretkami i mocnym makijażem”[14]. Podobnie jak w przypadku noszenia mundurów wojskowych, przetwarzanie szkolnego mundurka ma charakter subwersywny. Polega na przechwyceniu stroju kojarzonego z obowiązującym porządkiem społecznym oraz uniformizacją i nadanie mu nowego, seksualnego kontekstu, co określić można mianem strategii *détournement* uwalniającej obrazy spod władzy spektaklu”[15].

Punk rockowcy dużą wagę przywiązywali do detali: fryzur i makijażu, piercingu. Włosy malowano i formowano w „irokezy”, „skunksy” oraz „korony”[16]. Malowały się przeważnie kobiety, chociaż zdarzało się, że także mężczyźni, muzycy punkowych kapel, szokowali krzykliwym, ostrym makijażem. Wyzywający, niekiedy wulgarny wizerunek potęgowały różnego rodzaju elementy fetyszyzmu seksualnego – skórzane czy metalowe akcesoria krępujące ruchy takie jak łańcuchy, kłódki i obroże. Jak wspomina Tomasz Budzyński „sprawa samookaleczeń też była istotna. Niektórzy wbijali sobie agrafki w ciało albo robili sznyty w widocznych miejscach. (…) Tatuaże nie były jeszcze zbyt modne”[17]. Samookaleczanie jest przekraczaniem granic własnego ciała, ale i granic kulturowych. To sposób na wyładowanie agresji skierowanej do samego siebie, drugiego człowieka lub całego społeczeństwa. Rany i blizny na ciele mogą być wyrazem odwagi lub protestu, obrazem cierpiącej duszy i chorego umysłu.

Wyróżnić można również swego rodzaju „modę festiwalową”, która raz do roku na kilka dni objawiała się w najrozmaitszych formach. Postaci uwiecznione na ówczesnych fotografiach, przypominają „rajskie ptaki”, młodzież kolorową i prześcigającą się w oryginalności stroju, coś czego nie widywano na co dzień. Zdjęcia robione przez służby bezpieczeństwa skupiały się nie tyle na zespołach, ile właśnie na uczestnikach: „Przede wszystkim fotografowano grupy subkulturowe – ich wygląd: sposób ubierania się, hasła naszywane na wierzchnie okrycia, fryzury, elementy biżuterii”[18]. Ciekawym przykładem deprecjonowania punków jest fragment filmu dokumentalnego z 1983 roku, kręconego podczas festiwalu w Jarocinie.

---

[14] A. Antonowicz, *Utopia mody punkowej…*, op. cit., s. 12.
[15] P. Zańko *Zabijemy was słowami...*, op. cit., s. 49.
[16] A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia.* Wyd. Poznańskie, Poznań 2011, s. 271
[17] M. Pęczak, *Subkultury w PRL...*, op. cit., s. 126.
[18] A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...* op. cit., s. 307.

Podczas gdy kamera pokazuje młodych ludzi robiących irokezy, głos z offu proponuje dla tych fryzur ironiczną nazwę: „kukuryku", dodając przy tym zdanie: „Bez żadnych aluzji" i zastanawia się czy punk rock to „trwałe bagno i margines, czy dałby Bóg, tylko przejściowa moda?"[19].

Punkowy strój był w czasach PRL nie tylko sposobem na wyrażenie buntu, lecz także wyrazem odwagi. Manifestacja braku pokory i niezależności mogła skończyć się wyrzuceniem ze szkoły i wcieleniem do wojska, o czym wspomina Krzysztof Grabowski:

> Mieliśmy kumpla z klasy, (…)Po wakacjach wrócił do szkoły z białym paskiem ufarbowanych włosów przez środek głowy. (…) Wszyscy uczniowie, oprócz nas, byli w białych koszulach i granatowych spodniach, a nasza piątka czy szóstka wyglądała, jakbyśmy przyszli prosto z cyrku. Największe wrażenie robił Piżmak. Szybko dostał do wyboru: albo goli łeb, albo wylatuje ze szkoły. Tak naprawdę to nie był żaden wybór, bo wyrzucenie ze szkoły oznaczało natychmiastowe wcielenie do armii[20].

Punki według milicji była to młodzież, którą należy przywrócić społeczeństwu, zagubiona i zdeprawowana grupa ludzi pochodzących z patologicznych rodzin[21].

Identyfikowanie się z jakąkolwiek subkulturą w czasach PRL oznaczało jednoczesne kontestowanie wizerunku ustroju i władzy, która starała się wpływać na gusta, potrzeby i pragnienia swojego obywatela narzucając mu swój wzorzec estetyczny i kulturowy, co najlepiej obrazują słowa wypowiedziane podczas posiedzenia Komitetu Centralnego PZPR w 1972 roku: „Propagujemy często w telewizji zniewieściałe typy ubrane w komiksowe ciuchy, zamiast Polaka lat siedemdziesiątych, aktywistę organizacji młodzieżowych, racjonalizatora, dobrego pracownika i kolegę"[22]. Warto wspomnieć, że na początku lat 70. w szkołach obowiązywały mundurki, a w zakładach pracy uniformy. Punk rockowa moda występowała przeciw przeciętności i zwyczajności, które powszechnie rozumiane

---

[19] *Śmierć Kliniczna na żywo Jarocin '83,* https://www.youtube.com/watch?v=PsPrlP3Xu2o [dostęp: 10.05.2017].
[20] M. Lizut, *Punk rock later,* op. cit., s. 49.
[21] A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...* op. cit., s. 270.
[22] KC PZPR, Stenogram VII Plenarnego Posiedzenia Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w dniach 27-28 listopada 1972 roku, AAN, sygn. III/76 s.50-51 [w:] A. Pelka, *Z politycznym fasonem...*, op. cit., s. 183.

były jako społeczna norma. Wymykała się kategoryzacji i standaryzacji, obnażając obowiązujące zasady społeczne oraz polityczne. To ubrania, które według Anny Antonowicz „biły w ideę dobrego smaku i przyzwoitości oraz przekraczały granicę pomiędzy życiem a sztuką, prawdą a udawaniem, pornografią a przyzwoitością w celu udziwnienia normalności, pokazania codzienności w nowym ujęciu”[23].

Punk rock miał niewątpliwy wkład we współczesny kształt świata mody, który dostał narzędzia do tego, by krytykować i wyśmiewać utarte, społeczne, a nawet płciowe bariery. W Polsce styl ten pozwolił nie tylko na obnażenie panujących wzorców kulturowych, ale i politycznych. Stał się alternatywą, dającą przestrzeń swobody i wolności, tak jak w utworze *Burdel*, którego główny bohater wyglądem manifestuje swoją odmienność i nieprzystosowanie.

[23] A. Antonowicz, *Utopia mody punkowej…*, op. cit., s. 13.

DJ 600V, Warszafski Deszcz – *Letnia miłość*

II zwrotka (Tede)

97 dobrze pamiętam,
rude włosy, niebieska sukienka
w chujowym klubie, przy chujowych piosenkach
wokół pacjenci w wąskich spodenkach
i ja: MORO Pulover U.S.A
sportowe buty i głowa łysa!
Wokół ekipa styl ten sam
kochanie jedno pytanie mam:
Co ja robię tu?
uu
Co ty tutaj robisz?
Aj aj aj aj
Co ja robię tu?
uu
Co ty tutaj robisz?
aj aj
Chociaż byłem już blisko,
spierdoliłem wszystko tylko dlatego
że nie umiem tańczyć disco,

Tego dnia co rymoholiko
ten sam klub z chujową muzyką
ja z tą samą kliką i ona pojawia się znikąd
i w gardle mnie suszy,
wtedy czułem że wpadłem po uszy...

Nie oddawaj duszy...

Utwór *Letnia miłość* zespołu Warszafski Deszcz pochodzi z pierwszego albumu DJ 600V o nazwie *Produkcja hip-hop*, wydanego w 1998 roku. Korzenie formacji sięgają jeszcze roku 1994, gdy raperzy występowali pod nazwą 1kHz, a następnie jako Trzyha[24]. Do dziś w jej składzie znajduje się Jacek „Tede" Graniecki oraz Michał „Numer Raz" Witak. Chociaż współczesny hip-hop znany jest z bardzo wielu odniesień do stylu ubierania czy marek produktowych, *Letnia miłość* stanowi wyjątek na tle twórczości drugiej połowy lat 90. Nieprzypadkowo, wśród autorów piosenki jest „Tede", właściciel pierwszej polskiej marki odzieżowej związanej z kulturą hip-hopu, czyli PLNY Tekstylia.

Letnia miłość to utwór, w którym bohater wspomina historię swojego zauroczenia. Obiekt westchnień, rudowłosa dziewczyna w niebieskiej sukience tańcząca w klubie, do dziś tkwi w jego pamięci. Chociaż zależało mu na niej, czuł się nieswojo wśród dyskotekowej muzyki i ludzi wyglądających inaczej niż on: „kochanie jedno pytanie mam: Co ja robię tu?". Ubrany jak typowy hip-hopowiec lat 90., czyli w sportowych butach, swetrze z napisem „U.S.A" w wojskowym stylu i z ogoloną na łyso głową, odstawał od mężczyzn ironicznie opisanych jako „pacjenci w wąskich spodenkach". Strój określa nie tylko jego wygląd zewnętrzny, lecz także osobowość. Ubranie jest czymś, co pozwala mu wyróżnić się na tle jednakowych ludzi podążających za modą. To styl bycia, który wpływa na zachowanie i sposób poruszania: „Chociaż byłem już blisko, spierdoliłem wszystko tylko dlatego, że nie umiem tańczyć disco". Bohater piosenki nie umie i nie chce udawać kogoś, kim nie jest. Nie potrafi zaprzedać wyznawanych przez siebie wartości w imię chwilowego zauroczenia.

Styl ubierania się stanowi bardzo ważny element kultury hip-hopu. Tak jak gatunek muzyczny, narodził się w Stanach Zjednoczonych, w biednych dzielnicach zamieszkiwanych przez czarnoskórych imigrantów. Charakterystyczny wygląd pozwalał na natychmiastową identyfikację jej uczestnika. Moda ta, określana jako miejska, jest w pewnym stopniu odwierciedleniem sposobu bycia i życia w aglomeracji. Wygodne, sportowe stroje ułatwiają sprawne poruszanie się po przestrzeni ulic. Przykładem może być tu charakterystyczna, zbyt luźna bluza z

[24] D. Więcławek, M, Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jarczyński, *Antologia polskiego rapu*, op. cit., s. 439.

kapturem. Jej powstanie wiąże się z artystami tworzącymi graffiti, którzy chowali w niej spraye do malowania nielegalnych obrazów, a nakrycie głowy pozwalało ukryć twarz przed policją[25]. Podobną rolę co kaptur pełniła popularna wśród hip-hopowców czapka z daszkiem. Z kolei korzeni szerokich, dżinsowych spodni z niskim krokiem i obniżonym stanem upatruje się w więzieniach, w których nie wolno było nosić pasków do spodni[26]. Źle dopasowane i opadające, stały się popularne wśród czarnoskórych gangsterów, a później hip-hopowców. Dżinsy, które sprawiają wrażenie założonych niechlujnie i w pośpiechu oraz wystająca spod nich bielizna, są również wyrazem braku szacunku dla kultury oficjalnej. To ostentacyjna ignorancja dla powszechnie przyjętych zasad elegancji. Nie bez znaczenia jest również sposób chodzenia powodowany przez ten typ spodni wymuszających stawianie stóp na zewnątrz, szeroko, tak aby dżinsy nie opadły.

Ogromne znaczenie dla hip-hopowej mody miał status społeczny i materialny pierwszych twórców tej kultury końca lat 70. Styl ubierania był sposobem na przekroczenie ubóstwa[27]. W filmie dokumentalnym *Fresh dressed* opowiadającym o historii mody hip-hopu, Damon Dash, założyciel marki odzieżowej Rocawear, mówi, że „kiedy wracasz do domu, w którym są karaluchy i mieszka w nim 10 osób, jedynym sposobem na podniesienie swojego statusu, jest co masz na swoim ciele”[28]. Oznacza to, że amerykański hip-hop kultywować będzie markową odzież, szczególnie sportowe buty i t-shirty. Im większe logo, tym lepiej. Podobną funkcję spełniać będzie ogromna złota biżuteria w dużych ilościach – łańcuszki, pierścionki czy nakładki na zęby – którą nosić będą raperzy. Angielskie słowo „bling” („świecidełko”, „błyskotka”) stało się symbolem przezwyciężenia biedy i dochodzenia do bogactwa. Ogromnie ważna jest czystość i świeżość noszonych ubrań[29], także odnosząca się do chęci podniesienia swojego statusu społecznego. Twórczyni *Fresh dressed* twierdzi nawet, że jest to podstawowa cecha odróżniająca modę hip-hopu od rockowej i punk rockowej, bo nie uznaje brudnej, poszarpanej i

---

[25] L. Cochrane, *So fresh and so clean: a brief history of fashion and hip-hop,* https://www.theguardian.com/fashion/2015/oct/27/fresh-dressed-fashion-hip-hop-kanye-west -louis-vuitton, [dostęp: 06.05.2017].
[26] https://cladwell.com/blog/pull-your-pants-up-a-brief-history-of-saggy-pants [dostęp: 06.05.2017].
[27] L. Cochrane, *So fresh and so clean…*, op. cit..
[28] Ibidem [tłumaczenie własne].
[29] *Fresh Dressed,* reż. S. Jenkins, CNN Films, Francja, USA, 2015.

zniszczonej odzieży[30].

Markowe ubrania odgrywają ważną rolę w hip-hopowej modzie, a ich nazwy bardzo często pojawiają się w tekstach piosenek. Budowanie swojego statusu poprzez konsumpcję odczytywane jest jako wyrażanie aspiracji rapera i „pragnienie posiadania"[31]. Produkty konkretnych firm wymieniane w utworach kształtują styl życia hip-hopowca i są mechanizmem spajającym tę kulturę[32]. W przypadku Polski, na początku lat 90. przeciętny jej członek marzyć będzie o odzieży amerykańskich marek. Nie bez przyczyny w piosence *Letnia miłość* podkreślony zostanie pulover moro z napisem U.S.A. Popularnym motywem był także znaczek „NY" (New York) pojawiający się chociażby na okładce płyty *Nastukafszy* Warszafskiego Deszczu. Amerykańskie ubrania kojarzyły się z towarami luksusowymi, lecz co ważniejsze, w symboliczny sposób implikowały również amerykański styl bycia.

Kultura hip-hopu wysoko ceni wszystko to, co wytwarzane zostaje przez jej członków. Dotyczy to nie tylko produkcji i dystrybucji płyt, lecz także mody. Nielegalne rozprowadzanie muzyki ma nawet ścisły związek z zakładaniem firm odzieżowych przez samych raperów, którzy niejednokrotnie wspominają, że brak korzyści finansowych z muzyki skłaniał ich do szukania innych dróg zarobkowych. Hip-hop określany jest jako „Kontrformacja, która – wykorzystując luki i sprzeczności kapitalizmu – wytworzyła zupełnie nowy model, [oparty na – przyp. J.B.] zupełnie nowej ekonomii"[33]. Kultura ta bardzo szybko zareagowała na modowe zapotrzebowanie, tworząc lokalne firmy skupione wokół poszczególnych raperów. Tu wybrany produkt niesie ze sobą dodatkowy ładunek symboliczny, pogłębiający więź artysty i jego słuchacza[34]. Współpracownik Tedego twierdzi, że „artysta powinien dbać o obecność w życiu fanów na każdym poziomie, nie tylko muzycznym. Powinien kreować styl życia"[35].

---

[30] L. Cochrane, *So fresh and so clean…*, op. cit..
[31] W. Belk, D. Bahn, N. Mayer, *Developmental Recognition of Consumption Symbolism, "*Journal of Consumer Research" 1982, nr 1, s. 4-17. Cyt za: M. Miszczyński, P. Tomaszewski, *Buty Nike w służbie tożsamości: marki w polskim hip-hopie,* [w:] *Hip-hop w Polsce*, op. cit., s.89.
[32] Ibidem, s. 87.
[33] A. Potter, *Spectacular Vernaculars" Hip-hop and the Politics of Postmodernism,* Albaney, State University of New York Press, 1995, [w:] ibidem, s.91.
[34] M. Miszczyński, P. Tomaszewski, *Buty Nike…*, dz. cyt., s.90.
[35] *Jak zarabiają polscy raperzy,* http://www.newsweek.pl/biznes/jak-zarabiaja-polscy-raperzy-newsweek-pl,artykuly,345814,1 [dostęp: 08.05.2017].

Raperzy doskonale odnaleźli się w rynkowych warunkach, zakładając firmy i znajdując alternatywne sposoby ich promocji. Najlepszym polskim przykładem jest tu Tede, właściciel marki PLNY Texstylia, założonej w 1997 roku. Michał Rejent, główny projektant firmy, powiedział, że:

> Tede jako twórca marki, jak i samej nazwy chciał nawiązać do swoich fascynacji popkulturą amerykańską i jednocześnie podkreślić – na przekór obowiązującym trendom udawania zagranicznych marek przez każdą lokalną firmę – polską kreatywność[36].

Z jednej strony, nazwa PLNY oznacza polską walutę, co zdaje się być ironicznym komentarzem Tedego do często stawianych mu zarzutów o komercjalizowanie kultury hip-hopu. Z drugiej strony, odnosi się również do amerykańskiej filmy DKNY, wskazując na zachodnie inspiracje i aspiracje.

Raperzy wypracowali własny kanał promocyjny, sami stając się najlepszą reklamą tworzonych produktów. Na przykład ubrania PLNY Texstylia pojawiają się w każdym teledysku Tedego, podczas koncertów, sesji zdjęciowych czy na okładkach płyt. Dużą rolę odegrały także strony internetowe, na których pod koniec lat 90. rozpoczęto sprzedaż ubrań. Odzież produkowana przez raperów trafiała również do skateshopów, gdzie leżały obok płyt ulubionego artysty. Wybór marki często oznacza poparcie dla konkretnej postaci sceny hip-hopowej i jej twórczości. Raperzy, którzy doskonale odnaleźli się w nowych, kapitalistycznych warunkach rynkowych, podkreślają, że własne firmy z odzieżą czy gadżetami hip-hopowymi pozwalają im zachować artystyczną niezależność. Wielu z nich traktuje je jako źródło zarobków pozwalające realizować własne projekty artystyczne i uniezależnić się od wydawców czy producentów.

Obszerne t-shirty popularne wśród hip-hopowców, eksponujące duże, wręcz ostentacyjne logotypy i hasła, określić można mianem makrometek[37]. Rafał Drozdowski twierdzi, że przy ich pomocy uczestnicy wybranej kultury starają się wyrazić swoją tożsamość. Dodaje jednak, że jest to komunikat strywializowany[38].

---

[36] *5 polskich marek założonych przez raperów, które powinieneś znać*, https://i-d.vice.com/pl/article/5-polskich-marek-zalozonych-przez-raperow-ktore-powinienes-znac [dostęp: 08.05.2017].

[37] R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2009, s. 142.

[38] Ibidem.

Nawet jeśli element ten pozwala wyrazić przynależność do kultury hip-hopowej i jej wartości, Drozdowski wątpi, aby można było wyrazić w ten sposób swój tożsamościowy rdzeń"[39]. Krytycznie o ubraniach z nadrukowanymi hasłami i logotypami, wypowiada się również raper Sokół, który w utworze *Reset* śpiewa: „Wartości wypisane w sercu miej, nie na koszulkach"[40]. W przypadku tego artysty trudno jest mówić o radykalnym podejściu do hip-hopowej mody, bo sam Sokół jest właścicielem równie popularnej co PLNY Texstylia marki odzieżowej Prosto, eksponującej duże napisy. W tym przypadku jest to raczej zdanie przypominające o tym, że moda, tak jak każdy inny element stylu życia hip-hopowca, powinna mieć swoje odzwierciedlenie w jego przekonaniach. Powinna być więc autentyczna.

Wnioski

Zarówno w punk rocku, jak i hip-hopie moda silnie związana jest ze stylem życia i przyjętą postawą społeczną. Idąc za Simonem Frithem można uznać, że w obu tych kulturach ubiór przypomina język, ponieważ jest sposobem przemawiania ciała[41]. W utworach *Burdel* i *Letnia miłość* wygląd zewnętrzny bohaterów jest rodzajem manifestacji tożsamości, decyduje o relacji ze światem zewnętrznym, sytuując ich poza kulturą oficjalną. Punk rockowa i hip-hopowa moda odbierane były przez władzę i starsze pokolenia jako prowokacyjne, nieestetyczne i należące do marginesu społecznego. O ile dla hip-hopu strój będzie przede wszystkim elementem miejskiego stylu życia, o tyle w punk rocku moda stanie się elementem szerszego programu ideowego. Wychodząc od dekonstrukcji i dekompozycji na poziomie stroju, przedstawiciele tej grupy starają się rozsadzić od środka system społeczny i polityczny. Punk rock to styl, który raz na zawsze odmienił rynek modowy, wprowadzając w pole widzialności to, co dotąd odbierane było jako dewiacja, prowokacja i wulgarność.

Punk rock i hip-hop łączy także próba stworzenia alternatywnego, wobec

[39] Ibidem, s. 147.

[40] Sokół, *Reset,* https://www.youtube.com/watch?v=lRtDhZrOjfk [dostęp: 09.05.2017].

[41] S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej,* przeł. M. Król. Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 299.

oficjalnego rynku, systemu produkowania i dystrybuowania odzieży. W przypadku punk rocka będzie to ideologia DIY, oparta na samodzielnym przetwarzaniu materiałów używanych, dostępnych w domach i na bazarach. To strategia mająca uwolnić jednostkę od niewolnictwa konsumpcji[42]. Fani zespołów samodzielnie ozdabiali ubrania, malując i wyszywając nazwy ulubionych zespołów. Zdaje się, że hip-hop poszedł o krok dalej, otwierając własne marki odzieżowe, należące do raperów i zarabiając na sprzedawanych ubraniach. Dla obydwu tych kultur noszenie odzieży z nazwą ulubionej kapeli, czy marką z nim związaną, będzie silnie definiować jego poczucie przynależności do grupy.

Na poziomie estetycznym styl punk rockowy i hip-hopowy bardzo się różnią. Punk podkreślać będzie w stroju to co pornograficzne, wulgarne, ekscentryczne i zacierające granice tożsamości płciowej oraz statusu społecznego. Służyć temu będzie noszenie ubrań podartych, brudnych, farbowanych, nabijanych ćwiekami i agrafkami. W tym kontekście, moda hip-hopowa zdaje się być całkiem odmienna. Strój hip-hopowca ma być przede wszystkim czysty, niezniszczony i markowy. Wszystko po to, by podnieść status społeczny. To moda, która nie zakłada dowolności interpretacji stylu, dopuszcza jedynie drobne różnice wynikające w lokalnych uwarunkowań kulturowych czy ze sposobu ubierania się konkretnego rapera. To wygląd, który ma przekazywać jasny komunikat: męski wygląd, budujący siłę i określający pozycję w grupie.

[42] Ibidem, s. 9.

I. 3. Praktyki językowe: wulgaryzmy

Tzn Xenna – *Gówno*

Czuję się bardzo nieprzyjemnie kiedy co dzień (x2)
Ocieram się o gówno (x4)
Na ulicy, w szkole, w domu, w pracy, w tramwaju (x2)
Ocieram się o gówno (x4)
Wykręca bardzo moje wnętrzności jakbym się odurzył
Czuję się cały zatruty, czuję się związany
Ocieram się o gówno (x4)
Czuję jak z dnia na dzień pogłębiam się w tym gównie (x2)
Ocieram się o gówno (x4)

Brudne ręce Socjalizmu dotykają mnie co dzień (x2)
Obcierają moje ciało, ciągną moje włosy
Wydrapują oczy i ciągną cały język
Mówią chodź tu do nas (x2)
Z nami będzie lepiej, bądź z nami lepiej
Brudne łapy Socjalizmu, brudne łapy
Dotykają moich oczu, dotykają mojej twarzy
Mówią chodź tu do nas (x2)
Mówią bądź z nami (x2)
Co dzień coraz głębiej zapadam się w gówno (x2)
Na ulicy w szkole, w domu, w pracy i w tramwaju (x2)
Nie mogę się wyrwać stąd, nie mogę (x2)
Co dzień coraz głębiej, nie mogę wyrwać się (x3)
Co dzień coraz głębiej, zapadam się
Co dzień coraz głębiej, zmagam się

Oczy na wierzchu, zęby na wierzchu, język na wierzchu
To są ludzie, którzy otaczają mnie
Psychopatyczne twarze, psychopatyczne dusze
Oni się tu męczą, oni męczą mnie!

Co dzień coraz głębiej, zapadam się (x2)

Zespół TZN Xenna powstał w 1981 roku i należy do jednych z najstarszych punkowych formacji w Polsce. Swoją pierwszą studyjną płytę *Ciemny pokój* wydał jednak dopiero w roku 1995. Znajdujące się na niej utwory, w tym także *Gówno*, pochodzą z lat 1982-1987 i nie były nigdy wcześniej publikowane. Zespół znany jest ze swojej bezkompromisowej postawy i wierności punk rockowym ideałom, czego dowodem miała być chociażby rezygnacja z występu w Jarocinie w 1982 roku, który muzycy określili mianem „festiwalu milicyjnego"[1].

Bohater utworu *Gówno* opowiada o rzeczywistości, w której nie potrafi się odnaleźć. Jest to dla niego sytuacja bez wyjścia: beznadziejna i nie do zniesienia. Codzienne czynności, takie jak wyjście z domu, pójście do szkoły czy przejazd komunikacją publiczną, sprawiają mu trudność i budzą w nim lęk. Funkcjonowanie w określonym systemie politycznym i narzucane mu reguły społeczne, zdają się krępować jego umysł i ciało. Bohater utworu personifikuje Socjalizm, jako ten, którego „brudne ręce" dotykają go, obmacują i atakują. Otaczający świat wydaje się osaczać, oblepiać, pożerać i zasysać. To rzeczywistość pełna przemocy i wulgarności. Zepsucie świata objawia się w chorych umysłach ludzi, w ich wyglądzie zewnętrznym – zdeformowanych twarzach i korpusach. Osoby, które bohater mija na ulicy lub ogląda w telewizji, mają „Psychopatyczne twarze, psychopatyczne dusze". Utwór przepełniony jest bardzo cielesnymi, zmysłowymi opisami więzionego ciała oraz fizjologicznych reakcji, które budzi w nim otoczenie. Poczucie „związania", „ocierania", „wydrapywania", „ciągnięcia" czy „wykręcania" daje niezwykle sugestywny obraz torturowanego człowieka. Umysł i ciało, zmęczone walką o wolność i swobodę ruchów, osłabiają bohatera każdego dnia. Niemoc i bezsilność wobec rzeczywistości sprawiają, że nie umie o niej mówić inaczej, niż za pomocą kompulsywnie powtarzanego słowa „gówno". Nagromadzenie tego wyrażenia sprawia, że całość utworu staje się wulgarna.

W słowniku polskich wulgaryzmów wyrazem „gówno" określa się coś, "co uważa się za złą rzecz", „co nie nadaje się do użytku" lub też odnosi się do ludzi, mówiąc „o kimś bezwartościowym", „o kimś, o kim mówiący myśli jako

[1]http://www.gazetalubuska.pl/przystanek-woodstock/a/dead-daisies-rocky-dawuni-i-tzn-xenna-wystapia-na-woodstocku,9843823/ [dostęp: 20.05.2017].

pozbawionym godności”[2]. W utworze TZN Xenna trudno określić, do którego z tych znaczeń bezpośrednio odnosi się niniejsze słowo. Osoba mówiąca „gównem” zdaje się określać nękającą ją codzienność, a więc wszystko to, co oferuje jej kultura oficjalna. Wieloznaczność, niekonkretność użytego wyrazu związana jest z tym, że słowa wulgarne często nie mają przypisanego konkretnego znaczenia, a oddają jedynie stan emocjonalny osoby, która go wyraża[3]. Czasem są zwykłym komunikatem, „że się przeklina”, będąc dowodem odwagi i buntowniczości[4]. Utwór *Gówno* zaczyna się od niepokojącej, budującej napięcie muzyki, zaś głos wokalisty, Zygzaka, wraz z trwaniem piosenki, staje się coraz bardziej napastliwy, głośny i agresywny. Wykonawca wypowiada słowa z narastającym, niemal cielesnym obrzydzeniem, by pod koniec zacząć krzyczeć. Słowo „gówno” staje się wciąż powracającym dźwiękiem drażniącym ucho. Wyrażanie na głos swoich frustracji i bezsilności jest dla punk rockowców sposobem na uzewnętrznienie agresji, staje się „czystym działaniem werbalnym”[5]. Jak wskazuje Agnieszka Karpowicz:

> (...)ucieleśnione w osobie wokalisty słowo punkowej piosenki jest odpowiednikiem ciosu, kopnięcia, uderzania na oślep powietrza i wprawiania go w rozedrganie zmysłowością głosu, muzyki i rozdzierającego krzyku. Ważna jest tu przede wszystkim ekspresja czystej cielesności, rozumiana jako bezpośrednie wyrażanie stanów emocjonalnych (...)[6].

Cielesność wypowiadanych przekleństw wynika z faktu, że znaczna ich część „ma związek z intymną częścią ciała lub czynnością fizjologiczną”[7]. Punk rockowe piosenki są więc kontrowersyjne, bo posługują się słowami należącymi do sfery językowego tabu, dotyczących sfery życia, o której nie mówi się publicznie. Zwracanie się ku fizjologii i seksualności doskonale łączy się z pozytywnie

---

[2] M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 42.
[3] Ibidem, s.17.
[4] A. Karpowicz, *Na sce-NIE! Przeklinanie jako językowa praktyka (anty)kulturowa na przykładzie wybranych performance'ów punkowych i hiphopowych,* [w:] *Antropologia praktyk językowych*, G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 352, Wstęp do tomu. Por. P. Willis, Wyobraźnia etnograficzna.
[5] Ibidem.
[6] Ibidem, s. 354.
[7] M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2008, s.22.

wartościowaną przez punk rock prywmitywnością[8], a co za tym idzie, szczerością oraz prawdziwością przekazu. Cielesne reakcje bohatera opisywane w piosence *Gówno* są niejako bezwarunkowe – nie potrafią być opanowane przez umysł. Wstręt i obrzydzenie oznaczają naturalną reakcję obronną człowieka, nie dającą się obezwładnić przez kulturowe restrykcje.

W utworze *Gówno* dostrzec można również elementy Bachtinowskiej karnawalizacji, czyli budowania „świata na opak"[9]. Taka odwrócona rzeczywistość charakteryzuje się między innymi odrzuceniem obowiązujących praw, mieszaniem wysokiego z niskim, profanacją czy wulgarnością. To zwrot ku dołowi materialno-cielesnemu odwołującemu się do niskich rejestrów człowieczeństwa. W mowie jarmarcznej mieszczą się przekleństwa i przedstawiania ciała z perspektywy fizjologii, na którą składa się jedzenie, picie, życie seksualne czy defekacja[10], a także eksponowanie tego, co obsceniczne[11]. Punk rock bardzo chętnie brutalizować będzie język intymności i zmysłowości, realizując tym samym swoją antyestetyczną strategię. Przekleństwa, będące w powszechnym przekonaniu domeną ludzi o „niskim poziomie kultury"[12] są bliskie robotniczym korzeniom punk rocka[13], a więc czerpią z tego, co w nich wulgarne i prymitywne.

Krzyk, wulgaryzmy i gwałtowna muzyka punk rockowa zdają się prowokować słuchacza i nakłaniać go do przemocy. Utwory często naśladują kłótnię, w której wokalista zachowuje się tak, jakby został rozwścieczony przez odbiorcę[14]. Postawa, zachowanie, poglądy, biedność czy zwyczajność innej osoby budzą wstręt i wściekłość. To agresywne zwroty mające na celu wywołanie reakcji, wyprowadzenie słuchacza z równowagi i nakłonienie go do podjęcia działania, którym może być wulgarny okrzyk lub gest. Muzyczne spotkanie polega na tym, że wykonawca musi wejść w konflikt z odbiorcą, aby uzewnętrznić nie tylko swoje frustracje i złość, lecz przede wszystkim słuchacza. To wypowiedzenie na głos

---

[8] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. cit., s. 358.
[9] Zob. M. Bachtin, *Wstęp* [w:] tegoż, *Twórczość Franciszka Rebelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu,* tłum. A. i A. Goreniowie, Kraków 1975.
[10] K. Gajewski, *Myśl Michaiła Bachtina*, http://www.krzysztofgajewski.info/pdf/dydaktyka/teorie_tekstow_kultury/tekst06.pdf [dostęp: 24.04.2017]
[11] U. Eco, *Historia brzydoty*, przekład zbiorowy, Wyd. Dom Wydawnczy Rebis, Poznań 2009, s. 137.
[12] M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, op. cit., s. 7.
[13] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. cit, s. 358.
[14] M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, , op. cit., s.7.

słów, których jednostka nie ma odwagi wypowiedzieć sama, w przestrzeni kultury oficjalnej. Jak zauważa Maria Peisert, strategia kłótni funkcjonuje w różnych kulturach i prowadzi do rozładowania napięcia. Punk rockowy koncert jest jednym ze sposobów na „«wentylowe» odprowadzenie agresji”[15] , której słuchacz nie ma możliwości rozładować w życiu codziennym. Wbrew powszechnym przekonaniom, agresja słowna raczej zastępuje atak, niż go poprzedza, a jej uzewnętrznienie prowadzi do oczyszczenia – *katharsis.*

Ponieważ przekleństwa sięgają po to, co tabuizowane i wypierane w języku, wypowiadane publicznie, traktowane są jako działania wbrew kulturze oficjalnej i przyjętym normom. Uczestniczenie w koncercie, podczas którego słowa wulgarne mówione są na głos, lub słuchanie piosenek przepełnionych wulgaryzmami, staje się manifestacją swobody, daje poczucie, że jest się wolnym od konwenansów i społecznych zakazów. Wykonawca werbalizuje myśli, których odbiorca nie ma odwagi wypowiedzieć samodzielnie. Używanie wulgaryzmów jest więc dla punk rocka rodzajem działań antysystemowych, naruszających obowiązujące prawo[16] i stanowiących element budujący tożsamość tej kultury opartej na wspólnocie odmiennych zasad: „przeklinanie staje się praktyką stwarzania na poziomie języka przestrzeni odpowiadającej koncertowej wspólnocie mającej charakter *communitas*, alternatywnej wobec hierarchicznej struktury społecznej(...)”[17].

[15] I. Eibl-Eibesfeldt, *Miłość i nienawiść*, przeł. Z. Stromenger, PIW, Warszawa 1987, s.118.
[16] Ibidem, s.10.
[17] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!..*, op. cit., s.351.

Nagły Atak Spawacza ft. Peja – *Anty-Liroy*

Yo skurwysyny wy głupie kutasy
Wy kurwy jebane wy dwa madasy
Poznań Jeżyce wy głupie chuje
Wy głupie kurwy księża burżuje
Poznań Poznań Grunwald i Jeżyce
To dwie najbardziej pojebane dzielnice
Jeżeli tu wejdziesz ty głupi chuju
To musisz wiedzieć że tu kurwa nie żartują
Liroy Liroy ten jebany muthafucka
Może mi skoczyć na snacka – zwierzaka
Ta jego rozjebana kielecka ekipa
...Może szukać gówna na poznańskich śmietnikach...
Jeżeli się pokażesz ty jebana kurwo
Będziesz miał mordę obitą równo
Poznańskie giwery rozpierdolą ci maskę
A kieleckie świnie obciągną ci laskę
Twoja żona – kurwa jest jebaną penerą
Ciągnie chuja wszystkim poznańskim gangsterom
Liroy Liroy muthafuckin MC's
Za ten pozerski tekst rozpierdolę ci ryj
Poznańskie disco – polo jest bardziej inteligentne
Niż ty głupi chuju i całe Kielce
I nie chodzi mi tutaj o jebaną zazdrość
Żeś sobie płytę z kolegami nagrał
Chodzi mi o to że jesteś pozerem
Jesteś pozerem a nie gangsterem
Z prawdziwym rapem nie masz nic wspólnego
Chyba że black metal jest podobny do reggae
Hardcor'owe gówna gangsterski rap
To dwie odmienne kurwa sprawy
Powiem ci krótko ty głupi chuju
Przebrała się miarka koniec zabawy
Dopadnie cię gangsterski syndykat
Ty jebany chuju ty jebany skurwysynu
Za tę profanację które odpierdalasz
Spotka cię solidna kurwa kara

Spalimy ci chałupę rozjebiemy twoją żonę
Zabijemy ci dziecko i zgwałcimy siorę
Ty głupi głupi i jebany skurwysynu
Naprawdę mnie dziś wkurwiasz i mam dość tego syfu
Słuchaj sobie dalej Beastie Boys i Scooby
Scooby Yabba Doobie kto cię zrobił ty chuju?
Twój ojciec pener twoja matka kurwa
Cała twoja ekipa wpierdala gówna
Nie pierdol mi tutaj o wolności rasowej
Bo i tak ciebie chuju nożem zapierdolę…

Anty-Liroy to utwór z 1995 roku nagrany przez zespół Nagły Atak Spawacza, należący do nurtu hardcore rap, odmiany opartej na agresji i konfrontacji słownej. Gościnnie pojawił się w nim również Peja ze Slums Attack, jednak chciałabym poddać analizie jedynie pierwszą zwrotkę, wykonywaną przez Nagły Atak Spawacza, ponieważ jest to fragment reprezentatywny dla całego utworu. *Anty-Liroy* to pierwszy w historii polskiego hip-hopu dis (ang. *disrespect* – „obraza", „brak szacunku")[18], a więc prowokacyjny atak słowny skierowany do innego rapera, w tym wypadku Liroya. Premiera utworu odbiła się szerokim echem nie tylko w środowisku hip-hopowym, lecz także debacie publicznej. Gazeta Wyborcza nazwała piosenkę *Anty-Liroy* najwulgarniejszym tekstem w historii piśmiennictwa polskiego, wyliczając, że przekleństwa padają w niej ponad 60 razy[19]. Z kolei we wspólnej audycji Radia S i „Gazety Wielkopolskiej", utwór stał się pretekstem do rozmowy na temat granicy wolności słowa. Profesor Jan Miodek stwierdził w niej, że jest to „Przerażający tekst. Ale to choroba społeczna. Taki język utożsamiamy z marginesem"[20]. Wśród ekspertów znalazł się również prokurator Grzegorz

[18] K. Krakowski, *Disowanie: socjologiczna analiza konfliktów w hip-hopie,* [w:] *Hip-hop w Polsce…*, op. cit, s.58.
[19] R. Leszczyński, *Nowe płyty,* http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,62365,19960713WA-DLO,Nowe_plyty,.html [dostęp: 20.04.2017].
[20] B. Wandke, *Nagły atak bluzgów,* http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,523633,19961002PO-DLO,Nagly_atak_bluzgow_

Krysmann, który przypomniał, że za groźby, w tym przypadku kierowane pod adresem Liroya, polskie prawo przewiduje karę do dwóch lat więzienia, choć jak dodaje: „Groźba musi jednak wzbudzić u zagrożonego uzasadnioną obawę, że będzie spełniona”[21].

Utwór *Anty-Liroy* wzorowany jest na amerykańskim stylu tekstów opowiadających o wojnach gangów, w których miejsce pochodzenia ich autorów określa wartości i formę wypowiedzi. To także próba przeniesienia hip-hopowych disów, a w konsekwencji i beefów[22], czyli trwałych konfliktów między raperami, na grunt polski. Utwory te opierają się na relacjach: bohater kontra antybohater, my kontra oni, zaś rolą słuchacza jest opowiedzenie się po stronie disującego[23]. W tym wypadku Nagły Atak Spawacza atakuje Liroya, a więc konflikt dotyczy także fanów każdego z raperów i miast, z których pochodzą artyści: Poznania i Kielc. Jak wskazuje Krzysztof Krakowski, ich indywidualne spory stają się publicznymi dyskusjami w środowisku hip-hopu, które decydują o tym, jakie wartości są dla tej kultury istotne[24]. Disowanie w hip-hopie odczytywane jest jako rodzaj obelg rytualnych[25], a więc praktyk sięgających kultur pierwotnie oralnych[26], o swoistej strukturze i powtarzalnych elementach, do których należą: „Obelga przeciwko umiejętnościom rywala, jego wyglądowi zewnętrznemu, męskości, rodzinie (głównie matce i narzeczonej), przeciwko miejscu pochodzenia, obelga poprzez rozkaz wydany rywalowi w celu zdystansowania się”[27].

Wszystkie wymienione powyżej elementy mają swoje odbicie w tekście *Anty-Liroy* i każdemu z nich postaram się przyjrzeć bliżej. Nagły Atak Spawacza wytyka Liroyowi, że: „Poznańskie disco-polo jest bardziej inteligentne”, zaś jego gangsterski styl rapowania to jedynie kiepska imitacja zachodnich wzorców. Raperzy zarzucają mu dwa największe dla tej kultury przewinienia: zaprzedanie hip-hopowych wartości i brak autentyzmu. Warto w tym miejscu wspomnieć, że

_DWA_OGNIE,.html [dostęp: 20.04.2017].
[21] Ibidem.
[22] K. Krakowski, *Disowanie…*, op. cit., s.60.
[23] Ibidem, s.69.
[24] Ibidem, s. 59.
[25] S. Deditius, *Obelga jako rytuał w rap bitwie,* [w:] *Hip-hop w Polsce…*, op. cit., s.40.
[26] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!..*, op. cit.
[27] S. Deditius, *El insulo como ritual en la Batalla de Rap. Estudio pragmalinguistico*, manuskrypt doktoratu, Uniwersytet Śląski. Cyt. za: *Hip-hop w Polsce*, op. cit., s.43.

tekst *Anty-Liroy* powstał zaraz po tym, jak płyta *Albóóm* rozeszła się pół milionowym nakładem, stając się najlepiej sprzedawanym polskim krążkiem hip-hopowym wszechczasów[28]. Nagły Atak Spawacza nazywa Liroya pozerem i profanatorem, a także przepowiada mu wymierzenie kary, grożąc samosądem.

Kolejne obelgi dotyczą wyglądu. Jak wskazuje Maria Peisert, można pomniejszyć czyjś status poprzez zastąpienie nazw części jego ciała lub jego procesów życiowych terminami należącymi do świata zwierząt[29]. Raperzy mówią o „ryju" czy "mordzie" Liroya, zaś jego przyjaciół nazywają „kieleckimi świniami." W tekście znajdziemy również znieważenia odnoszące się do męskości, sugerujące lub oskarżające o naruszenie norm społecznych[30]. W tym wypadku Nagły Atak Spawacza ma na myśli homoseksualizm: „A kieleckie świnie obciągną ci laskę". W heteronormatywnej, niekiedy wręcz homofobicznej kulturze hip-hopu, jest to jedno z najczęstszych wyzwisk kierowanych w stronę przeciwnika.

Największa część obelg pod adresem Liroya dotyczy jego najbliższej rodziny: rodziców, żony czy dziecka. Zwroty takie jak: „Twoja żona – kurwa jest jebaną penerą", „Spalimy ci chałupę rozjebiemy twoją żonę / Zabijemy ci dziecko i zgwałcimy siorę" czy „Twój ojciec pener twoja matka kurwa", zdawały się zacierać granicę pomiędzy fikcją tekstu a rzeczywistością. Są to fragmenty, które najbardziej bulwersowały odbiorców. O ile obrażanie samego rapera i jego fanów zdawało się być dopuszczalne w ramach konwencji disów, o tyle słuchacze nie byli przygotowani na wyzwiska kierowane pod adresem najbliższych wykonawcy. Wielu komentatorów traktowało tekst piosenki jako realne groźby poprzedzające atak. Nagromadzenie wulgarnych zwrotów spotkało się ze sprzeciwem, ponieważ radykalnie łamało językowe tabu[31], a w konsekwencji także obowiązujące normy społeczne.

Odnosząc się do ostatniej z wymienionych kategorii obelg rytualnych, a więc tych, które dotyczą miejsca pochodzenia, można wnioskować, że zespół Nagły Atak Spawacza występuje w imieniu mieszkańców dawnych dzielnic administracyjnych

---

[28] A. Buda, *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977- 2013*, Wyd. Niezależne 2013, s. 29.
[29] M. Peisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s.156.
[30] Ibidem.
[31] M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, op. cit., s.19.

Poznania: Grunwaldu i Jeżyc. Raperzy przestrzegają, że jest to ziemia, na którą ani Piotr Marzec, ani jego „ekipa" nie mają prawa wstępu: „Jeżeli się pokażesz ty jebana kurwo / Będziesz miał mordę obitą równo". Przeklinając rapera, przeklinają tym samym jego przyjaciół i całe, związane z nim środowisko. To demonstracja siły sankcjonująca sprawowaną przez muzyków władzę na terenie Poznania. Naśladując konflikty gangów, Nagły Atak Spawacza zapowiada, że spór ten rozwiązany zostanie poprzez przemoc, za pomocą pistoletu lub pięści.

Agresja słowna definiowana jest jako zachowanie, którego zadanie polega na zniszczeniu lub zranieniu ego przeciwnika[32]. W przypadku raperów, którzy stylizują się na ulicznych gangsterów, taka zniewaga jest szczególnie bolesna, bo dotyczy nie tylko jego osoby, lecz także całego środowiska, którego jest reprezentantem. Wypowiadane słowo zdaje się mieć moc sprawczą o tyle, że obelga jest w stanie pomniejszyć wielkość rapera[33]. Brak odpowiedzi z jego strony może odebrać mu status i miejsce w hierarchii społecznej[34]. Agresja ma na celu nie tylko poniżenie przeciwnika. Jak wskazuje słownik psychoanalizy, jej zadaniem jest także fizyczne lub psychiczne zdobycie przewagi nad innymi[35]. W tym rozumieniu raperzy z Nagłego Ataku Spawacza – nieznani wcześniej w środowisku hip-hopowym – starają się zbudować własną pozycję, dając dowód odwagi i sprawności językowej. Agresywne zachowanie wobec innego twórcy jest jednocześnie elementem socjalizującym, tworzącym nowy krąg fanów zrzeszonych wokół wspólnego wroga[36]. Agnieszka Karpowicz badając praktyki przeklinania na scenie, wskazuje, że wulgarne zachowanie to element pozwalający budować własny wizerunek i sposób, w jaki „chce się być postrzeganym"[37], a więc „jako osoba silna, przekraczająca odważnie granice konwenansu (...)"[38].

Przy wszystkich kontrowersjach, które wzbudziła wulgarność utworu *Anty-Liroy,* nie wolno zapominać, że całość jest jedynie hip-hopową konwencją, rodzajem gry[39]. Członkowie Nagłego Ataku Spawacza przyznają w jednym z

---

[32] M. Peisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej...*, op. cit., s. 24.
[33] Ibidem, s.76.
[34] Ibidem.
[35] M. Peisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej...*, op. cit., s. 24.
[36] Ibidem, s. 161.
[37] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. cit., s. 367.
[38] Ibidem.
[39] S. Deditius, *Obelga jako rytuał w rap bitwie,* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, op. cit., s. 43.

wywiadów, że: „Utwór *Anty-Liroy* powstał dla zwały. Czytasz reklamy BMG o tym, że Liroy to pierwszy gangsta raper w Polsce. Chcieliśmy to ośmieszyć (...)”[40]. Przestrzeń tekstu jest więc miejscem na zabawę, czyli odbywa się poza rzeczywistością życia codziennego[41]. Badacze kultury, analizując hip-hopowe konflikty pomiędzy raperami, chętnie przywołują w tym miejscu Johana Huizingę, i jego teorię zabawy, która odbywa się w ustalonych granicach czasowych i przestrzennych, według „dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunkowo obowiązujących reguł, jest celem sama w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości i świadomości «odmienności» od «zwyczajnego życia»”[42]. To gra, której celem jest wykazanie się językową sprawnością, zaś jej funkcją – wbrew powszechnej opinii – nie jest eskalacja przemocy i agresji, lecz ich rozładowanie. W świecie hip-hopu rytualne obelgi „uczą nas jak się bawić (...) jak przeżyć walkę za pomocą iskry i słownej zwinności oraz przebiegłej retoryki, nie zaś za pomocą przemocy słownej”[43]. To miejsce, gdzie przesada, wyolbrzymienie i karykatura są wartościowane pozytywnie. Konflikty pomiędzy raperami stają się szczególnie widowiskowe podczas *Mc battle,* czyli rapowych bitew, w których sędzią stają się widzowie. Tu antynormatywne zachowania[44], czyli wulgarne gesty i słowa, zamiast dzielić stają się budulcem hip-hopowej społeczności: „W zabawie, świecie-na-niby (...) słowo obraźliwe nie rani”[45]. W świecie hip-hopowych wartości, dla Liroya jedynym honorowym zachowaniem mogło być więc podjęcie wyzwania, co uczynił rok później odpowiadając Nagłemu Atakowi Spawacza w piosence *Liroy był, Liroy jest, Liroy będzie*.

Istnieje przekonanie, że raper przelewa na papier niezafałszowane myśli, zaraz po tym, gdy te zrodzą się w jego głowie. To ktoś, kto błyskawicznie komentuje otaczającą rzeczywistość, przez co jego reakcje są spontaniczne i szczere. Przeklinanie utożsamiane z niskimi warstwami społecznymi[46] staje się dowodem na

---

[40]A. Buda, *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977- 2013*, op. cit., s. 30.
[41] S. Deditius, *Obelga jako rytuał w rap bitwie,* , op. cit., s.43.
[42] J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985, s.48-49.
[43] G. Smitherman, *If I'm flying, I'm flying: The game of Insult in Black Language,* cyt. za: *Hip-hop w Polsce...*, op. cit., s.44.
[44] S. Deditius, *Obelga jako rytuał w rap bitwie*, op. cit., s.40.
[45] Zob. A. Karpowicz, *Na sce-NIE!..*, op. cit., s. 368.
[46] M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, op. cit., s.7.

hip-hopową zasadę „keep it in real", w której raper stara się możliwie wiernie opisać warunki swojego dorastania, chętnie stawiając się przy tym po stronie ludzi marginalizowanych. Istnieje swego rodzaju „etos warstw niskich", które wysoko cenić będą „bezpośredniość ekspresji" i „dążenie do mówienia prosto, wprost i bez ozdobników"[47]. To także dowód odwagi, brak strachu do mówienia kim się jest i jakie poglądy się reprezentuje. Wulgarne słowa pełnią w hip-hopie bardzo ważną rolę, stając się jednym ze świadectw autentyczności rapera.

Wnioski

Zarówno w punk rocku, jak i hip-hopie przekleństwa stanowią ważny czynnik kształtujący te kultury i ich formy ekspresji. Obie też, powszechnie postrzegane są jako agresywne i wulgarne. Przekleństwa są jednak dla nich formą rozładowywania napięć i konfliktów, pozwalającą dać upust złości i zastępującą realne czyny. Obie kultury często naśladują w utworach rodzaj kłótni: w przypadku punk rocka jest to sprzeczka jako „naturalne pole dla przeklinania, gdy w złości zapomina się o wszelkich granicach"[48], w hip-hopie prowadzi się zaś rodzaj gry słów mającej trafić w najczulsze punkty przeciwnika, aby móc zdobyć nad nim przewagę. W punk rocku częstym adresatem agresywnego przekazu będzie słuchacz, a w hip-hopie inny raper. W utworze *Gówno* zespołu TZN Xenna wulgarne słowa odnoszą się do fizjologii i są wyrazem niezgody, frustracji i gniewu, mają oddać prawdziwe emocje i nieskrępowane myśli, wyrazić sprzeciw wobec kultury oficjalnej i władzy. Z kolei w piosence *Anty-Liroy* przekleństwa są wyrazem siły i dominacji nad przeciwnikiem. Umiejętnie dobierane, odnoszące się głównie do seksualności, mają trafić w najczulszy punkt i stać się dowodem sprawności językowej rapera. Mimo różnic, w obydwu przypadkach wulgaryzmy dają przestrzeń swobody i stają się wyrazem odwagi. Przekleństwa zarówno w piosenkach punk rockowych, jak i w tekstach hip-hopowych są czynnikiem zacieśniającym wspólnotę. W pierwszej z tych kultur jest ona głównie manfestacją swobody, stojącą w opozycji do ograniczeń stawianych przez władzę i normy społeczne, w drugiej zaś chodzi o przestrzeń budowania grupy

[47] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. Cit., s. 361.
[48] Ibidem, s.11.

zgromadzonej wokół wybranego rapera.

I. 4. Praktyki sceniczne: zachowania

Śmierć kliniczna – *Psychopata*

Jestem psychopata x8

Samochody po ulicach rozbestwione gonią mnie
Cegła z dachu spaść mi może, między ludźmi boję się
Kiedy jestem sam w mieszkaniu telewizor straszy mnie
Zamki w drzwiach mam takie słabe, ktoś mnie chyba zabić chce

Samochody po ulicach rozbestwione gonią mnie
Cegła z dachu spaść mi może, między ludźmi boję się

Jestem sam, pozabijam was! x4
Jestem psychopata x4

Gdyby dostać się do armii atomowe bomby są
Generałem muszę zostać, by rakietę dostać swą
Kiedy przed guzikiem stanę będę silny chociaż raz
Wszyscy będą się mnie bali, nie przeżyje żaden z was

Gdyby dostać się do armii atomowe bomby są
Generałem muszę zostać, by rakietę dostać swą

Jestem sam, pozabijam was! x4
Jestem psychopata! x4

Wszystko mnie napawa lękiem, ciągle w febrze cały drżę
Życie dla mnie ciągłą męką, pragnę uciec, schować się
Mówią jesteś psychopata, dom bez klamek dać mi chcą
Ale przecież nienormalni właśnie oni są

Mówią jesteś psychopata, dom bez klamek dać mi chcą
Ale przecież nienormalni właśnie oni są

Jestem sam, pozabijam was! X8

Utwór *Psychopata* pochodzi z pierwszego albumu zespołu Śmierć Kliniczna z 1996 roku, na którym znalazły się nagrania z lat 1983-1984. Grupa powstała w roku 1981 w Gliwicach i należy do jednej z najwcześniejszych formacji punk rockowych w kraju. Wybrana piosenka pozwoli mi przyjrzeć się w tym rozdziale różnego rodzaju zachowaniom na scenie, które przez uczestników kultury punk rocka odbierane są jako pożądane i naturalne. Jako materiał uzupełniający wykorzystam nagranie utworu *Psychopata,* z występu zespołu w Opolu z 1983 roku[1]. Zachowania punkowców na scenie, traktować będę jako wzorcowe dla całej kultury punk rocka. Interesować będą mnie przede wszystkim: posługiwanie się głosem, ciałem, gestykulacja i sposób zwracania się do publiczności podczas performansu[2].

Bohater utworu sam siebie nazywa psychopatą, deklarując swoje nieprzystosowanie społeczne. Odczuwa nieustający lęk i obawę o własne życie. Zdaje się być w stanie manii prześladowczej, widząc zagrożenie w samochodach, cegle spadającej z dachu, telewizorze czy w twarzach obcych ludzi. Jego wrogiem okazuje się całe społeczeństwo i świat zewnętrzny. Snuje wizje, w których jako generał ma dostęp do broni masowego rażenia. Wizualizuje moment, gdy posiądzie nieograniczoną władzę nad tłumem, a jego siła budzić będzie przerażenie. Deklaruje swoje szaleństwo i niepoczytalność, przepowiadając zemstę: „Jestem sam, pozabijam was!".

Podczas wykonywania utworu *Psychopata* na scenie, wokalista dziwnie pokrzykiwał, jęczał i wrzeszczał. Postawa jego ciała była pewna, zdeterminowana i jednocześnie wycofana, co podkreślić miały założone ręce i zaciśnięte pięści. Krzyk powodował nienaturalne grymasy twarzy. Jego oczy wpatrujące się w jeden punkt, sprawiały wrażenie martwych, budując dystans między nim a światem zewnętrznym. Nieprzewidywalne, gwałtowne ruchy, takie jak potrząsanie głową, dawały wrażenie nieobliczalności. Wokalista nie starał się zdobyć sympatii publiczności. Wydawał się wyobcowany i pełen agresji.

---

[1] Śmierć Kliniczna, *Rock Opole '83,* https://www.youtube.com/watch?v=abToUb7oCik [dostęp: 13.0.5.2017]

[2] Terminu performans używam w znaczeniu, jakie nadaje mu Artur Duda w książce *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji,* Wyd. Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

Zachowanie wokalisty *Śmierć Kliniczna* wzmacniało przekaz werbalny utworu *Psychopata*, choć przede wszystkim wpisywało się w szerszy kodeks zachowań punk rockowego performansu, który cechuje „uznanie prymatu emocji, spontaniczności, ekspresji i pierwotności działania wobec refleksji”[3]. To postawa stojąca w sprzeczności z tymi, w których ciało jest opanowane i ujarzmione przez szereg nakazów i zakazów kultury oficjalnej. Stąd, jak się wydaje, częstym punkowym motywem nieobliczalności i chaotyczności ruchów stanie się osoba chora psychicznie, której zachowanie budzi społeczny lęk. Punk rockowe ciało, podobnie jak moda, wymyka się ograniczeniom, zaś jednostka żąda prawa do bycia kimś nieokreślonym, nikim, a jednocześnie sobą[4]. To „ekspresja czystej cielesności, rozumiana jako bezpośrednie wyrażanie stanów emocjonalnych (...)”[5],przekonanie, że na scenie nie obowiązują żadne zakazy. Jednak, jak pisze Agnieszka Karpowicz, ten rodzaj bezpośredniości i spontaniczności podlega pewnym regułom punk rockowego performansu[6]. Aby być odebranym jako autentyczny i szczery, trzeba również dobrze odegrać swoją rolę na scenie[7].

Ruchy performera mają być przede wszystkim odczytywane jako niegrzeczne czy wręcz wulgarne. To wcielenie szaleństwa, gorączki i dzikości. Podczas koncertu wykonawca i muzycy punk rockowi sprawiają wrażenie jakby nie szczędzili wysiłków. Kiedy grają na gitarach, skaczą, potrząsają głowami, miotają statywem do mikrofonu czy niszczą elementy sceny, robią to, tak aby było po nich widać krańcowe zmęczenie, co przypomina „fizyczne dręczenie ciała, zmuszanie go do ekstremalnego wysiłku fizycznego wywołuje określone reakcje somatyczne: grube i rozpryskujące się wokół krople potu na czole, przesiąknięte potem koszulki i włosy (...)”[8]. Do punk rockowych gestów należeć będą również te, które odnoszą się do seksualności i zmysłowości człowieka. Wkładanie ręki w spodnie, wystawianie języka czy charakterystyczne ruchy biodrami przywołują zachowania, które w przestrzeni publicznej są tabuizowane i wstydliwe[9]. Zachowania zespołu nie

---

[3] A. Antonowicz, *Utopia mody punkowej…*, op. cit., s.14.
[4] Ibidem, s. 18.
[5] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. Cit., s. 354.
[6] Ibidem, s.10.
[7] S. Frith, *Sceniczne rytuały...*, op. cit., s.281.
[8] A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji,* , op. cit., s. 234.
[9] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. Cit., s .357.

przywodzą jednak na myśl wystudiowanych póz, a przez publiczność odbierane są jako naturalne[10].

Głos to rodzaj dźwięku wydobywanego z instrumentu, jakim jest ciało. Jego użycie uruchamia różnorodną mimikę twarzy. Fizyczne forsowanie głosu niesie ze sobą „grymasy twarzy, będące znakiem wysiłku, zaangażowania i skupienia na tym, co się śpiewa”[11]. Krzyk, wrzask, jęki czy szept mogą wyrażać skrajne emocje. To głos, który – wzmacniany przez mikrofon – panuje nad tłumem lub też spełnia jego postulaty. W przeciwieństwie do scen muzycznych kultury oficjalnej, od wokalisty punk nie wymaga się profesjonalizmu ani czystości dźwięku. Wręcz przeciwnie, niedoskonałości głosu wzmacniane przez gitarowe sprzężenia czy pomyłki są „afirmacją życiowej obecności człowieka na scenie”[12]. Wszystko to stanowi kolejny dowód na autentyczność i szczerość przekazu.

Krzyki, agresywne zwroty i gesty kierowane pod adresem słuchacza należą do charakterystycznych dla punk rocka zachowań na scenie. W przypadku piosenki *Psychopata* wokalista grozi odbiorcy słowami: „Jestem sam, pozabijam was!”. Bezpośrednie zwroty i obelgi mają na celu wyprowadzenie uczestnika z równowagi i wytrącenie go z biernej, zdystansowanej postawy. To zachowanie, które zakłada reakcję w postaci odwzajemnionego gestu czy krzyku, rodzaj komunikacji prowadzącej do zniesienia barier między sceną a widownią i próba nawiązania szczerego, bezpośredniego kontaktu między ludźmi. Podobną funkcję pełni hałas, który jak twierdzi Artur Duda: „ma siłę burzenia dystansu estetycznego i wybija odbiorcę ze stanu bezinteresownej kontemplacji, usuwając granice między wykonawcą i odbiorcami”[13].

Doświadczenie bycia w tłumie jest przede wszystkim cielesne. Głośna muzyka wprawia odbiorców w wibracje, które dają impuls do reakcji motorycznych, takich jak falowanie, skakanie czy tańczenie[14]. Fizyczna bliskość ciał niesie ze sobą również zbliżenie emocjonalne. Xawery Stańczyk wskazuje, że wspólne tańczenie i śpiewanie pozwala na chwilową deindywiduację: „zapomnienie własnej osobowości

---

[10] A. Duda, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji,* , op. cit., s. 234.
[11] Ibidem, s.232.
[12] Ibidem, s. 236.
[13] Ibidem, s.203.
[14] Ibidem, s. 239.

na rzecz emocji wspólnotowych, rozpłynięcie się tożsamości jednostkowej w zbiorowej”[15]. Z jednej strony, ludzie czują się wtedy częścią całości, elementem wspólnoty powstałej w danym miejscu i czasie. Z drugiej jednak strony, taniec pogo, charakterystyczny dla punk rocka, polega na chaotycznym, jednostkowym odbijaniu się od siebie. Ruch ten przypomina taniec rytualny, w którym liczy się siła mięśni i wytrwałość. Przypominając bójkę, rozładowuje nadmierną energię i agresję. Choć Agnieszka Karpowicz odczytuje go jako „bliski kontakt wspólnoty powstającej i afirmującej się wzajemnie pod sceną”, dodaje również, że pogo obrazuje „relacje międzyludzkie jako bolesne i agresywne”[16]. To „obijanie się o siebie ciał odrębnych, autonomicznych i wyalienowanych, choć zanurzonych w tłumie”[17]. Podobnie jak od muzyków, od publiczności oczekuje się wysiłku fizycznego: zmęczenia, potu, a nawet siniaków. Pogo, które z zewnątrz odczytywane może być jako akt przemocy, jest w rzeczywistości kolejnym wyrazem spontanicznej emocjonalności i wprowadzeniem w świat koncertu elementu, który w kulturze oficjalnej byłby zabroniony.

Koncert jest więc przede wszystkim przestrzenią wolności i swobody. Służy zacieśnianiu punk rockowej wspólnoty, która uznając prymat tego, co cielesne, traktuje występ na żywo jako najcenniejszy rodzaj spotkania, ważniejszy niż chociażby grupowe słuchanie kasety lub oglądanie nagrania w magnetowidzie. Koncert jest także bardzo ważnym miejscem przekazywania znaczeń kulturowych. Punk rockowy performans można odczytywać jako sposób na obnażenie zasad funkcjonowania kultury oficjalnej. W tym kontekście zachowanie zespołu Śmierć Kliniczna podczas występu w Opolu jest prześmiewczym odegraniem reguł rządzących społeczeństwem[18], a więc „agresji, walki, nietolerancji, krzyku, zakazów i wojen”[19]. Unaoczniając sposób działania władzy, punkowcy wyśmiewają sztuczność i przemocowy charakter jej mechanizmów.

---

[15] X. Stańczyk, *Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996. Wyobraźnia, samoorganizacja, komunikacja,* praca doktorska, promotor: prof.. dr. hab. Andrzej Mencwel, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2014, s. 247.
[16] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. cit., s. 363.
[17] Ibidem.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem.

Liroy – *Liroy był, Liroy jest, Liroy będzie*

Payday pojebańcy – a goombayah!
96 na osi Liroy ciągle trzyma ster!
Podkładam wciąż rymy jak pieprzony terrorysta,
Scyzoryk z Gdyni antykomunista.
Bliskie stosunki ze mną mogą być fatalne
Dla twojej kobity – analno – oralne
Bo jestem bracie czasem niepoczytalny
Stan mego słownictwa Opłakany
Już wiesz skąd pochodzę
I wiesz gdzie teraz mieszkam
Bafangoo właśnie era nadeszła
Więc skaczcie do góry jak jebane kangury
Czas rozpierdolić dzielące nas mury
Jak Glennskii mówi:
Liroy's back upons the scene
Liroy's back upons the scene
He's got rappin' Baltic team, do Ya' know what o mean?
Listen up Y'all, kangaroos be up a–skakin'
Liroy's got the mic & the crowed be up a-rockin'.

Piotr Marzec, znany jako Liroy, nagrał utwór *Liroy był, Liroy jest, Liroy będzie* w odpowiedzi na dissowy utwór *Anty-Liroy* zespołu Nagły Atak Spawacza, który analizowałam w rozdziale poświęconym przekleństwom. Tym razem nie chodzi mi jednak o badanie konfliktu pomiędzy tymi twórcami, a o próbę pokazania jak Liroy ustanawia swoją pozycję jako raper na hip-hopowej scenie; jak buduje swój wizerunek poprzez zachowania, gesty i sposób bycia. Ostatecznie zastanowię się nad tym, jak wszystkie te elementy stają się charakterystyczne dla całego środowiska hip-hopu. Dodatkowym materiałem badawczym będą tu również bitwy

freestyle'owe pomiędzy dwoma raperami, należące do tradycji tej kultury.

W utworze *Liroy był, Liroy jest, Liroy będzie* raper przestrzega rywali przed swoją siłą. Zapewnia o językowej sprawności, zdolności rymowania i błyskawicznego reagowania. Pomimo prób pomniejszenia jego statusu przez innych raperów, wciąż czuje się najsilniejszym przedstawicielem sceny hip-hopowej: „96 na osi Liroy ciągle trzyma ster!". Nikogo i niczego się nie boi, zapowiadając, że każda próba wejścia z nim w konflikt zakończy się tragicznie dla agresora. W utworze pojawiają się charakterystyczne dla obelg rytualnych groźby wymierzone w kierunku rodziny przeciwnika, podważające tym samym jego męskość: „Bliskie stosunki ze mną mogą być fatalne / Dla twojej kobity – analno-oralne". Do odbiorcy zwraca się obelżywym słowem „pojebańcy" i wydaje mu rozkazy, tak jak gdyby te kierowane były ze sceny: „więc skaczcie do góry jak jebane kangury." Powołuje się na znajomość z amerykańskim raperem, popularnym w Polsce jako Glennskii, a w utworze imituje słowa zapowiadanego przez niego koncertu Liroya. Glennskii przepowiada powrót rapera na scenę: „Liroy's back upons the scene". Mówi też, że Liroy dzierżąc mikrofon potrafi wstrząsać tłumem: „Liroy's got the mic & the crowed be up a-rockin'". Wszystkie te słowa mają na celu potwierdzić wyższość rapera nad innymi twórcami i zdobyć szacunek odbiorców.

Tekst utworu *Liroy był, Liroy jest, Liroy będzie* bardzo dobrze imituje zachowania i komunikaty płynące ze sceny podczas koncertu. Raper jest tu przede wszystkim MC (ang. Master of Ceremony), a więc mistrzem ceremonii zdolnym do improwizacji na żywo i panowania nad tłumem. Potrafi pojedynkować się z przeciwnikiem, odpierać jego słowne ataki. Konkurenta niszczy się „temperamentem, inteligencją i warsztatem"[20].

Podczas hip-hopowej bitwy pomiędzy dwoma raperami obecność publiczności jest obowiązkowa. Nawet zwroty takie jak „Payday pojebańcy", są kierowane „tyleż do przeciwnika, co do publiczności, która jest ostatecznie odbiorcą występu"[21]. To widzowie decydują o ostatecznym rozstrzygnięciu i wyłonieniu zwycięzcy hip-hopowego performansu. Podczas bitwy raperzy zachowują się jak

[20] K. Pustoła, *MC na scenie,* http://www.dwutygodnik.com/artykul/3412-mc-na-scenie.html [dostęp: 14.05.2017]
[21] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. cit., s. 369.

zawodnicy na ringu, którzy zamiast ciosów atakują dissami. Gdy obelga się spodoba, nagradzani są aplauzem i okrzykami publiczności. Napięcie rozgrywa się więc „pomiędzy publicznością a występującym, oraz między występującym i przeciwnikiem”[22]. Liczą się nie tylko słowna sprawność, dykcja, refleks, błyskotliwość i celna riposta, lecz także sposób posługiwania się głosem, postawa i gestykulacja rapera. Ciało jest tu narzędziem pomagającym zyskać dominację nad przeciwnikiem i publicznością, jednak: „O zwycięstwie decyduje jednak przede wszystkim performatyczny kunszt zawodnika”[23].

Dobry MC wyróżnia się pewnością siebie i zdolnością do dominacji. Występ na scenie jest „performowanym odgrywaniem męskości. (...) przy czym męskość definiowana jest poprzez aktywne, twórcze, autonomiczne i wspólnotowe performance”[24]. Raper stara się więc poruszać, gestykulować, modulować głos, tak aby odbierano go jako „prawdziwego mężczyznę”. Jego ciało rzadko jednak przedstawiane jest jako atrakcyjne i seksualne[25]. Ważnym wzorcem rozumianej męskości jest tu kultura afroamerykańskich raperów, od których przejmowano charakterystyczny, pewny chód i machanie rękoma:

> Niektórzy w trakcie własnego freestyle’u tylko kiwają głową, inni energicznie się poruszają, wykonują gesty, chodzą nerwowo w kółko, podskakują. Niektórzy zwracają się bezpośrednio do przeciwnika, patrzą mu w oczy, a nawet go dotykają, inni zaś zwróceni są do publiczności i to do niej kierują wszystkie swoje słowa[26].

Wszystkie te ruchy ciała uzależnione są od rytmu, a także wzmacniają ekspresję i znaczenie wypowiadanych słów. Polscy raperzy przejmować będą styl gangów z całym ich specyficznym stylem bycia, do którego należy „zakładanie groźnych masek”[27]. Chodzi tu przede wszystkim o agresywne gesty, mimikę twarzy i postawę. Chociaż jest to naśladowanie, „odgrywanie kogoś, kim się nie jest –

---

[22] K. Pustoła, *MC na scenie,* op. cit.
[23] Ibidem.
[24] J. Struzik, *Seks i kapitalizm. Polski przypadek kultury hip-hopowej* [w:] *Hip-hop w Polsce….*, op. cit., s. 174.
[25] Ibidem.
[26] K. Jackl, *Bitwy na słowa. Żródła, cechy i funkcje bitew freestyle’owych,* praca magisterska, promotor: prof. dr. hab. Grzegorz Godlewski, Warszawa 2011, s. 29.
[27] T. Kukułowicz, *Raperzy kontra filomaci,* , op. cit., s. 230.

czarnego artysty przez białego muzyka"[28], zachowania te uznawane są za najbardziej naturalne i spontaniczne.

Agresywne słowa wypowiadane przez rapera ze sceny wiążą się często z agresywnymi gestami, takimi jak chociażby pokazywanie publiczności środkowego palca. Trzymany w dłoni mikrofon staje się symbolem władzy nad tłumem, a głos wykonawcy w sensie fizycznym dominuje nad pozostałymi dźwiękami[29]. Zdarza się, że panowanie rapera nad publicznością jest na tyle realne, że wykonuje ona jego polecania. Skrajnym przykładem może być tu koncert w Zielonej Górze, podczas którego raper Peja sprowokował tłum do pobicia swojego fana wyzywając go i krzycząc ze sceny: „wiecie co z nim zrobić!", po tym gdy ten pokazał mu środkowy palec. Chociaż incydent ten został oczywiście potępiony przez środowisko hip-hopowe, pozwala mi pokazać realną siłę oddziaływania MC na publiczność. Jak twierdzi jednak Agnieszka Karpowicz, w hip-hopowym performansie nie chodzi tylko o chęć dominacji, lecz także o „dzielenie się tą władzą ze wspólnotą poprzez cieleśnie, werbomotorycznie zaangażowane użyczanie jej części siebie"[30].

Kontakt pomiędzy raperem a publicznością, czy to podczas koncertu, czy bitwy freestyle'owej jest stale podtrzymywany. Zebrani pod sceną widzowie spontanicznie reagują na występ, wyrażając swój podziw czy zaangażowanie. Czasem jest to wspólnotowe wykonywanie utworu lub okrzyki charakterystyczne dla danego rapera i slangu kultury hip-hopowej. Taniec tłumu sprowadza się najczęściej do falowana w rytm muzyki z dłonią uniesioną ku górze. Hip-hopowe ruchy opisać można jako bujanie się i miękkie kołysanie, a także swobodne kiwanie się ciała obok innych ciał[31]. To rodzaj transu, w którym rytm odgrywa kluczową rolę, przenikając całe ciało. Ruchy i gesty podyktowane przez tempo podkładu muzycznego wzmacniają jego znaczenie podczas całego koncertu[32].

Zachowania raperów i publiczności w czasie koncertu konstytuują znaki i wartości kultury hip-hopowej. Wspólnota ta powstaje właśnie w wyniku działania języka, gestu i znaczeń cielesnych[33]. To przestrzeń, w której na czas występu, władzę

---

[28] A. Duda, *Performans na żywo…,* , op. cit., s. 183.
[29] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. Cit., s. 369.
[30] Ibidem.
[31] Ibidem, s. 24.
[32] A. Duda, *Performans na żywo…*, op. cit., s. 205.
[33] S. Frith, *Sceniczne rytuały...*, op. cit., s. 372.

sprawuje raper, a zasady świata zewnętrznego, czyli kultury oficjalnej, nie obowiązują. Tu wulgarne gesty czy okrzyki, przekraczają granice, jakich w życiu codziennym przekraczać nie wolno[34]. Stając się symbolem wolności i swobody ciała, a także budując „doświadczenie zbiorowej tożsamości"[35].

Wnioski

W utworach *Psychopata* i *Liroy był, Liroy jest, Liroy będzie* pojawia się motyw agresywnego, nieprzewidywalnego zachowania głównego bohatera. Rodzaj szaleństwa i niepoczytalności, którym grozi się odbiorcy. Postawa ta znajduje odbicie w postawie muzyków punk rockowy i hip-hopowych podczas koncertu. Dla obu tych kultur scena „staje się miejscem, gdzie możliwe są zachowania łamiące zasady oficjalnego życia społecznego, ekspresja skrajnych emocji, okazywanie ich publicznie, odsłanianie tego, co pozakulturowe lub kulturowo uznawane za wstydliwe (...)"[36]. Zarówno w punk rocku, jak i hip-hopie, wulgarne gesty będą służyć rozładowaniu agresji, a także stworzeniu alternatywnej wobec kultury oficjalnej wspólnoty ceniącej to, co spontaniczne, naturalne i bezpośrednie. W obu tych społecznościach performer staje się przewodnikiem po świecie koncertu, wyznaczając zachowania i dominując nad zebranym tłumem.

Warto jednak zaznaczyć, że wulgarność punk rockowych muzyków polegać będzie na pozach wynaturzonych, karykaturalnych, sugerujących chorobę psychiczną lub podkreślających seksualność ciała. Tymczasem raper ma być przede wszystkim groźny i męski, a więc nie może pozwolić sobie na gesty, które mogłyby zostać dwuznacznie odebrane, na przykład takie, które podważają jego tożsamość płciową. W klasycznym hip-hopie obiektem seksualnym mogą być tylko kobiety[37].

Relacja między sceną a publicznością jest stale podtrzymywana, głównie przez obraźliwe zwroty czy gesty, które prowokują reakcję odbiorcy. Zachowania te służą ciągłemu angażowaniu widza w performans i wyprowadzaniu go z

[34]A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. Cit., s. 359.
[35] S. Frith, *Sceniczne rytuały...*, op. cit., s. 370.
[36] A. Karpowicz, *Na sce-NIE!...*, op. cit. s. 359.
[37] J. Struzik, *Seks i kapitalizm...*, op. cit., s. 170.

bezpiecznej, zdystansowanej pozycji. Przepływ energii między sceną a publicznością powoduje, że odbiorcy stają się nieodłącznym elementem widowiska. Doświadczenie bycia w tłumie buduje emocjonalną i fizyczną bliskość, które można odczytywać jako „tęsknotę za swobodą" somatycznego i emocjonalnego kontaktu[38]. Należy jednak pamiętać o wspomnianej już różnicy między tańcem punk rockowym i hip-hopowym. Pogo w symboliczny sposób wyrażać będzie uczucie udręki związanej z relacjami interpersonalnymi, czym punk podkreślać będzie swoje nieprzystosowanie do życia wśród ludzi. To perspektywa podkreślająca dystans, zewnętrzną pozycję wobec społeczeństwa. Tymczasem hip-hopowiec zdaje się umiejscawiać wewnątrz i traktować bycie pośród ludzi jako bardziej naturalne, stając się częścią tłumu lub też sprawując nad nim kontrolę.

[38] X. Stańczyk, *Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996...*, op. cit., s. 247.

I. 5. Używki

KSU – *Jabol Punk*

Jabol Punk (x4)

Metoda na życie i sposób na tłum
Na kryzys, na gnicie, na chaos, na ból

Gdy nie wiesz dokąd iść krzyk zmęczył Cię
Za szyjkę mocno chwyć i napij się

Jabol Punk (x4)

Przepali ci nery, przetrawi Ci mózg
Już nie masz problemów i jesteś jak Bóg

Gdy nie wiesz dokąd iść krzyk zmęczył Cię
Za szyjkę mocno chwyć i napij się

Jabol Punk (x4)

Już razem pijemy ten szampan dla mas
I wszystko w nim znajdziesz smród, siarę i kwas

Gdy nie wiesz dokąd iść krzyk zmęczył Cię
Za szyjkę mocno chwyć i napij się

Jabol Punk (x8)

Jabol punk to utwór nagrany w 1986 roku przez zespół KSU, oficjalnie wydany w roku 1988 na płycie *Pod prąd*. Muzycy z Ustrzyk Dolnych są przykładem jednych z najbardziej wiernych twórców punk rocka starających się w pełni realizować jego ideały i postulaty. Życiorys każdego z członków zespołu przepełniony jest historiami o problemach z milicją, społeczną akceptacją, narkotykami i alkoholem. *Jabol punk* stał się jednym z najbardziej sztandarowych utworów opowiadających o najpopularniejszym trunku polskich punków przeznaczonym dla tych najwytrwalszych i najbardziej radykalnych z nich. Tanie wina owocowe nazywane między innymi: „jabolem", „bełtem", „alpagą" czy „siarą", należały do najtańszych alkoholi na rynku, a ich spożywanie przypisywano najniższym warstwom społecznym.

Utwór *Jabol punk* w gorzki sposób opowiada o zbawiennej roli alkoholu, który pozwala zapomnieć o cierpieniach i upokorzeniach. To metoda „Na kryzys, na gnicie, na chaos, na ból". Najprostsze i najtańsze rozwiązanie wprowadzające w stan ogłupienia i nieświadomości. To swego rodzaju lek, który obezwładnia ciało i umysł, zwalniając je z obowiązku walki z otaczającym światem. Pozbawia poczucia odpowiedzialności za zastaną rzeczywistość i własną przyszłość. Na czas alkoholowego zamroczenia człowiek staje się nawet Bogiem, jest więc wszechmocny i nie podlega ziemskiej władzy. „Jabol" to jednak lek o przerażających skutkach ubocznych, powodujący trwały uszczerbek na zdrowiu - „Przepali ci nery, przetrawi Ci mózg".

„Jabol" to również „szampan dla mas" i „sposób na tłum", a więc element strategii władzy pozwalający sprawować kontrolę nad upojonym społeczeństwem. Prosta i skuteczna metoda na obezwładnienie mas i zgaszenie potencjalnego buntu czy niezadowolenia. Krzysztof Kosiński zauważa, że choć w teorii władza ludowa zwalczała pijaństwo – tworząc m.in. Stałą Komisję Rady Ministrów ds. Walki z Alkoholizmem – to alkoholowy monopol do niej należący był jednym z najważniejszych instrumentów polityki gospodarczej[1]. Od lat 60. produkcja tanich win systematycznie rosła, a w połowie lat 80. wydatki Polaków na alkohol

[1] K. Kosiński, *Historia pijaństwa w czasach PRL,* Wyd. Neriton, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2008, s. 19.

przewyższały o 40% kwoty przeznaczane na mięso i o 60% wydatki na ubranie[2]. Nie wynikało to oczywiście z tego, że akurat w czasach PRL Polacy byli wyjątkowo rozpitym narodem, lecz między innymi z tego, że wydawali na trunki pieniądze, których z powodu „braków i niedoborów”[3] nie mogli przeznaczyć na bardziej potrzebne artykuły. Co więcej, wzrastające spożycie alkoholu coraz częściej dotyczyło młodzieży, a w latach 80. charakteryzowano go jako „proletariacki styl picia: często dużo naraz, bez okazji”.[4]

Tanie wina owocowe ze względu na wysokie stężenie kwasu siarkowego i różną zawartość alkoholu sięgającą nawet 20%[5], powodował trwały uszczerbek na zdrowiu. Lider zespołu KSU, pytany o to, czy wciąż jeszcze pije słynne „jabole”, odpowiada:

> Nie – i to już od 1990 roku. Ale od tamtego momentu zacząłem pić kawę. (śmiech) Od jabola straciłem połowę zębów. Kwasy żołądkowe mi je powyżerały. Wypiłem pół wina – i rzygałem. Teraz pamiętam tylko to wieczne rzyganie po jabolu. (śmiech). A musiałem wypić aż siedem, żeby coś dotarło do mózgu.[6]

Tanie wina owocowe powodowały gwałtowne reakcje fizjologiczne, przez co w świecie punk rocka, były zarezerwowane dla najbardziej odważnej i bezkompromisowej młodzieży. „Jabola” się nie tyle piło, co „obalało”, „waliło”, „łoiło” czy „ćwiczyło”[7], co wskazuje na rodzaj wyzwania i trudności. Żadne z tych słów nie określa przyjemności. Do najdzielniejszych należeli ci, którym udawało się „obalić jabola na czas” przy asyście kolegów. W połowie lat 80. Marek Bukowski pisał o tanim winie jako młodzieżowym, „inicjacyjnym” trunku: „Kupiliśmy skrzynkę pełną butelek wina (...) Upiłem trochę. Trucizna wykrzywiła mi twarz. Śmierdziało tak siarką, że … Dobre – zaopiniowałem – szkoda na grańca.”[8] Jego

---

[2] Ibidem, s.49.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem, s. 215.
[5] Ibidem, s.49.
[6] Siczka, *Siczka z KSU: straciłem przez jabola połowę zębów,* rozm. przepr. P. Gzyl, http://muzyka.onet.pl/rock/siczka-z-ksu-stracilem-przez-jabola-polowe-zebow/78dm3
[7] P. Smoleński, *Wino znaczy wino tanie,* „Gazeta Wyborcza” 19. 01. 2015, http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,17266329,Wino_znaczy_wino_tanie.html [dostęp: 18.04.2017]
[8] M Bukowski, *Nic się nie zmieni,* Warszawa 1985, s. 48-49. Cyt. za: K. Kosiński, *Historia pijaństwa w czasach PRL*, , op. cit., s. 50

wypicie było więc oznaką męstwa i drogą pozwalającą na zdobycie uznania i akceptacji w grupie.

Tanie i niebezpieczne środki, do których oprócz „jabola" należał również popularny klej butapren, doskonale wpisywały się w punkową antyestykę[9]. Punk rocka w Polsce bardzo często tworzyły dzieci z inteligenckich rodzin, przez co picie taniego i wulgarnego alkoholu, było rodzajem sprzeciwu wobec rodziców i obowiązującym normom. Było wyrazem punkowej zgnilizny, zepsucia i upadku moralnego. To także rodzaj strategii autodestrukcji, która prowadzi do rzeczywistej degradacji zdrowia i urzeczywistniania hasła „no future".

[9] B. Hoffmann, *Narkotyki w kulturze młodzieżowej,* Wyd. Impuls, Kraków 2014, s. 78.

Kaliber 44 – *Nasze mózgi wypełnione są Marią*

I chodź
Bo już dawno nasze mózgi
Wypełnione są Marią [x4]

Piorun, błysk, deszcz i zimno jest,
Ulica w domu zmarłych, na niej ty
Ogarnia cię dreszcz
Wiem, boisz się, to jest szok
Twój mózg szaleje gdy słyszy nasz głos
Wołamy cię: chodź póki czas!
Tylko ty jako nekroskop możesz pomóc nam!
Czekaliśmy na ciebie dzień za dniem i rok po roku,
Wreszcie tu jesteś, przyspiesz kroku i chodź,
Bo już dawno nasze mózgi wypełnione są Marią!
Jeszcze jedna chwila i się rozwalą
I wyleje się to, co tak długo w nich wzbierało!

I chodź
Bo już dawno nasze mózgi
Wypełnione są Marią [x4]

Hej, stary!
Podaj nam dłoń, podaj nam rękę!
My chcemy wstać, grać
Walczyć o naszą matkę
Naszą Marię
Naszą Marihuanę!

Po-po-podaj nam dłoń, po-po-podaj nam rękę!

Noc, ciemność, pełnia księżyca
Nagle słychać huk, trafiła błyskawica w nasz grób
Pół pękł na pół, na dole widać jak leży mój trup
O Boże! Co się stało?
Zdarzył się cud, to nie trup, ja mam ciało!

Ja żyję i chcę wyjść!
Lecz ja, ja, ja siły mam za mało!
Już tu jesteś? Podaj mi rękę!
Kaliber 44! My chcemy wyjść, my już żyjemy!
Po-po-podaj nam dłoń, po-po-podaj nam rękę!
My chcemy wstać, sprawdź, tak jak w tej piosence
Słyszysz nas? Chcemy wstać, chcemy grać! Słyszysz nas? x2
Sprawdź to!

I chodź
Bo już dawno nasze mózgi
Wypełnione są Marią [x8]

Marią!
Mój mózg wypełniony jest Marią
Nasze mózgi wypełnione, wypełnione Marią

Wypełniony jest Marią
Nasze mózgi wypełnione, wypełnione Marią [x4]
Marią!

Księga Tajemnicza. Prolog to debiutancka płyta legendarnej, hip-hopowej formacji Kaliber 44, wydana w 1996 roku nakładem wytwórni S.P. Records. Zespół należy dziś do jednego z najbardziej uznanych i podziwianych twórców polskiej sceny hip-hopowej, nie tylko ze względu na dokonania artystyczne, lecz także z powodu krążących wokół jego członków miejskich legend i historii. Kaliber 44 jako zespół reprezentujący hardcore psycho-rap, a więc specyficzne połączenie psychodelii i hip-hopu, tworzył utwory, których ukryte znaczenia i symbolikę łączono z tragiczną śmiercią jednego z głównych jego członków, Magika. *Księga Tajemnicza. Prolog* również posiada swoją niezwykłą historię i styl wzorowany na polskim romantyzmie. Czytelne aluzje do twórczości Mickiewicza zawarte w

całościowej koncepcji albumu oraz sugestie zawarte chociażby w tytule płyty, czy liczbie 44, która pojawia się w nazwie zespołu oraz na okładce w postaci odcisku na lakowej pieczęci, nadają całości mistyczny charakter. Stąd też jakakolwiek interpretacja utworu *Nasze mózgi wypełnione są Marią*, nie może być oderwana od specyfiki całego albumu.

Nasze mózgi wypełnione są Marią to utwór opowiadający o wyzwalającej wizji narkotycznej, która pojawia się u członków zespołu Kaliber 44 po paleniu marihuany. To manifest samozwańczego Zakonu Marii „prowadzącego walkę o społeczne zalegalizowania narkotyku”[10] i uświęcającego narkotyczne eksperymenty [11]. W jednym z pierwszych wywiadów z Kalibrem 44, Magik ogłasza, że „Marihuana musi być legalna i my o to walczymy. My jesteśmy rycerzami Marii, a Maria jest naszą Matką.”[12], po czym Gan dodaje: „My jesteśmy po prostu zakonem Marii i każdy z nas jest rycerzem, który ma broń, a jego bronią jest głos”[13]. Marihuana uznawana przez jest przez środowisko hip-hopowe za „świętą doktrynę” [14] tej kultury, która bardzo często w tekstach piosenek jest sakralizowana i staje się przedmiotem kultu.

W utworze zbiorowy podmiot, a więc członkowie zespołu („Kaliber 44!”) nawołują słuchacza do przyłączenia się do Zakonu Marii: „Wołamy cię: chodź póki czas!”. Ich głos zdaje się docierać z zaświatów, być głosem umarłych. Tak jak w „Dziadach” Mickiewicza, pojawia się romantyczny opis natury: „Piorun, błysk, deszcz i zimno jest”, który sygnalizuje nadejście duchów wołających o pomoc. To upiory, rozdarte między życiem a śmiercią, które chcą wydostać się z grobu, zjednoczyć ciało z duchem i odzyskać swój głos. Aby móc się uwolnić potrzebują słuchacza, wyznawcy: „Ja żyję i chcę wyjść!/ Lecz ja, ja, ja siły mam za mało!/ Już tu jesteś? Podaj mi rękę!”. Duchy zdają się mieć dostęp do świata nieznanego dla zwykłych śmiertelników, posiadają wiedzę i prawdę, której pragną ludzie. Chcą dzielić się tym co niewidoczne dla oka i niesłyszalne dla ucha- „Słyszysz nas?

---

[10] E. Drygalska, *Rapowe teologie: poszukiwania sacrum w polskim hip-hopie,* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, op. cit., s. 135.
[11] Ibidem, s.134.
[12] Kaliber 44, *Najstarszy wywiad z Kalibrem 44 w pełnym składzie* https://www.youtube.com/watch?v=IzZPC-RkQV4 [dostęp: 15.03.2017]
[13] Ibidem.
[14] M. Hozer, *Vienio: marihuana to święta doktryna hip-hopu,* http://glamrap.pl/1/35654-vienio-marihuana-to-swieta-doktryna-hip-hopu [dostęp: 15.03.2017]

Chcemy wstać, chcemy grać! Słyszysz nas?". Źródłem ich mocy jest właśnie marihuana pobudzająca wyobraźnię i odkrywająca nieznane dotąd tajemnice ludzkiego umysłu. Opisy mrocznej przyrody odzwierciedlają zejście w głąb duszy, która uwalnia jej nocną stronę[15]. Kaliber 44 nawiązuje również do „wszechobecnego mitu inicjacyjnego romantyzmu, który zakłada konieczność poznania przede wszystkim siebie, wędrówki pod przewodnictwem mistrza, często w towarzystwie tajemniczych postaci i związków"[16].

Szczególną rolę w utworze pełni muzyka, a także specyficzny sposób śpiewania członków zespołu. Płyta nagrywana w chałupniczych warunkach, przy pomocy prymitywnego, domowego sprzętu[17], zyskała niezwykłą „chropowatość oraz przestrzenność brzmień"[18]. Głębia wzmacniana poprzez odgłosy burzy i piorunów w tle oraz męskie chórki imitujące pieśni zakonników budują mistyczny, sakralny charakter utworu. Na plan pierwszy wybija się charakterystyczny styl rapowania Magika, nazywany niekiedy dialektem, oparty na wyciu, krzyczeniu, piszczeniu, nienaturalnie skracanych i przedłużanych sylabach[19]. Trudne do rozszyfrowania słowa piosenki brzmią jak „spazmatyczne wołanie o pomoc"[20] upiora uwięzionego w pozagrobowym świecie. Chaotycznie wypowiadane słowa, urwane, niedokończone zdania i dziwne, jakby „nieludzkie" głosy imitują „rwany styl poezji frenetycznej, grozę typową dla romantycznego widzenia, umiłowanie nocnego pejzażu, fascynację śmiercią, dualizm rozszczepionej duszy i ciała oraz patetyczność"[21].

W utworze marihuana, uwalniając nieznane dotąd pokłady ludzkiego umysłu, odsłania przed palaczem świat wolności. Jej skutkiem jest „wywołanie alternatywy dla boskiego porządku"[22]. Raper jako człowiek pyszny sprzeciwia się Bogu, uzurpując sobie prawo do poznania tego, co zakazane i nieodgadnione. To także wieszcz, który przy pomocy natury (roślin konopii) wprowadzony zostaje w ekstatyczny, psychodeliczny stan pozwalający uwolnić ducha od materialnego ciała,

---

[15] E. Drygalska, *Rapowe teologie…*, op. cit., s. 136.
[16] Ibidem, 135.
[17] Kaliber 44, *Wywiad (część 2),* https://www.youtube.com/watch?v=A4mLUuw_Gww [dostęp: 15.03.2017]
[18] D. Więcławek, M, Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jarczyński, *Antologia polskiego rapu*, op. cit., s. 363.
[19] F. Lech, *Kaliber 44,* http://culture.pl/pl/tworca/kaliber-44 [dostęp: 15.03.2017]
[20] Ibidem.
[21] E. Drygalska, *Rapowe teologie*, op. cit., s. 135.
[22] Ibidem.

od jego śmiertelności. Tak jak u romantyków ta wybitna jednostka, geniusz jest w stanie ukazać ducha narodu, stać się jego przewodnikiem ku prawdzie. Tak jakby Kaliber 44 pod wpływem narkotyku jak Konrad w Wielkiej Improwizacji, musiał dać upust swemu natchnieniu i wizji, które są niepokorne.

Maria Janion, pisząc o romantycznym odwróceniu się od świata kultury ku naturze, twierdzi, że jest to nobilitacja „kultury nieoficjalnej, niejako kontrkultury swojej epoki”[23]. Idąc tym tropem uznać można, że hip-hop – uwalniając przy pomocy roślin konopii to, co ukryte, tłumione i nieuznawane, coś co nie pochodzi ze świata prawa i nakazów kultury oficjalnej – jest strategią wywrotową wobec niej. Patrząc szerzej, kultura hip-hopu, a więc ludzi pochodzących z marginesu społecznego, jest jak lud, którego „wiedza tajemna” opiera się na pozostawaniu w nieustannym kontakcie z kosmosem i siłami nadprzyrodzonymi[24]. Kontrkulturowe i prowokacyjne, czy wręcz obrazoburcze jest również imitowanie w utworze stylu sakralnych pieśni religijnych, a także używanie świętego dla Kościoła imienia „Marii” w kontekście narkotyku. Podniosły charakter utworu oraz mistyczny tekst, w momencie zdemaskowania, czego tak naprawdę dotyczy, niejako ośmiesza i demaskuje to, co jest w kulturze oficjalnej uznawane za sferę sacrum.

Wnioski

W kulturze punk rocka alkohol i narkotyki stanowią sposób na uwolnienie się od nadmiernej ilości bodźców zewnętrznych i potencjalnej aktywnej, zaangażowanej reakcji na nie. To prosta droga do zanurzenia się w świecie przyjemności i zapomnienia poprzez swego rodzaju otępienie. Tymczasem w większości tekstów hip-hopowych używki poszerzać będą świadomość, intensyfikując doznania i kreatywność. Są sposobem na dostrzeżenie w świecie tego, co niewidoczne jest na trzeźwo.

Zarówno w piosenkach punk rockowych, jak i hip-hopowych poświęca się

[23] M. Janion, *Gorączka Romantyczna*, Wyd. Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2007, s. 36. Ujednolicić zapis tego wydawnictwa w całej pracy – najlepiej taki jak tu.
[24] Ibidem, s. 37.

używkom dużą część twórczości, otwarcie opowiadając przy tym o wywołanych przez nie uczuciach, myślach i reakcjach fizjologicznych. Obydwie te kultury będą przy ich pomocy manifestować swoją niezależność i wolność. Tanie narkotyki i alkohol używane przez punków z tak zwanych dobrych domów oraz żądania legalizacji marihuany przez hip-hopowców były ostentacyjnym sprzeciwem wobec starszych pokoleń, kultury oficjalnej i prawa. Skutkiem czego nazywano ich „narkomanami" i „ćpunami" i spychano na społeczny margines. Używki, będące rozrywką i alternatywnym światem dla szarej rzeczywistości, budowały również poczucie wspólnoty wśród grup punków i hip-hopowców. Młodzi ludzie, dzieląc się alkoholem czy skrętem, wspólnie utrzymując w tajemnicy robienie tego co nielegalne, zakazane, budują więzi oparte na wspólnych przeżyciach i zabawie, tworzą wspólnotę typu *communitas*[25]. Ekstaza i odurzenie prowadzić mają do „doświadczenia przekształcającego, które sięgałoby do korzeni bytu każdej osoby (...)"[26], a więc wymagają od członków tych kultur odwagi i poświęcenia.W obydwu wybranych utworach pojawia się również element boskości wyzwalany przez używki. Obrazoburcze sakralizowanie doświadczeń narkotycznych i alkoholowych staje się elementem działań kontrkulturowych. Będąc pod ich wpływem, człowiek czuje się wyzwolony, ponadprzeciętny, niemal nieśmiertelny. Jednak zarówno w punk rocku, jak i hip-hopie pojawiać się będzie wiele utworów przestrzegających przed pychą i nonszalancją przypominających o tragicznych konsekwencjach, a więc uzależnieniu i degeneracji powodowanych przez używki.

[25] Terminu *communitas* używam w znaczeniu, jakie nadaje mu Victor Turner w książce *Proces Rytualny. Struktura i antystruktura,* przeł. E. Dżurak, PIW, Warszawa 2010.
[26]Ibidem, s. 148.

II. Etyki

1. Przegrane pokolenie

KSU – *Pokolenie 80*

Nadchodzi nowe pokolenie
W rękach butelki i kamienie
Hasła na ustach w sercach chaos
Idzie i krzyczy: mało, mało!

Mało wolności i brak przyszłości
Toniemy w morzu beznadziejności
Jak dinozaury wyginiemy
Chyba że wszyscy wyjedziemy
Gdzie zmierza nowe pokolenie
Czy jest nadzieją czy brzemieniem
Czy świat odmieni czy rozpieprzy
A może tylko zmieni w lepszy

Czy krwią swe ręce znowu splami
A może skreśli słowo „zabij"
Czy wszystkich spisać ich na straty
Czy wysłać nagich na armaty

Nadchodzi nowe pokolenie
W rękach butelki i kamienie
Hasła na ustach w sercach chaos
Idzie i krzyczy: mało, mało!

Mało wolności i brak przyszłości
Toniemy w morzu beznadziejności
Jak dinozaury wyginiemy
Chyba że wszyscy wyjedziemy
Gdzie zmierza nowe pokolenie
Czy jest nadzieją czy brzemieniem
Czy świat odmieni czy rozpieprzy
A może tylko zmieni w lepszy

Czy krwią swe ręce znowu splami
A może skreśli słowo "zabij"
Czy wszystkich spisać ich na straty
Czy wysłać nagich na armaty

Jako utwór otwierający rozdział i reprezentujący punk rock wybrałam *Pokolenie '80* zespołu KSU nagrany w 1990 roku. Grupa powstała w 1977 roku w Ustrzykach Dolnych i należy do prekursorów tego gatunku w Polsce. Piosenka opowiada o pokoleniu („Nadchodzi nowe pokolenie") chcącym wyrazić swój gniew i niezgodę na rzeczywistość, w jakiej przyszło mu żyć. Sprzeciwia się władzy, nie identyfikując się jednak, ani z opozycją, ani Kościołem, lecz z tymi, którzy czuli się straconą generacją. To młodzi-gniewni, którzy poza siłą i głośnym krzykiem mają światu niewiele do zaoferowania: „Hasła na ustach w sercu chaos." Tak jakby sami nie wiedzieli, przeciw czemu się buntują.

Bohater utworu wie, że nowe pokolenie ma w sobie ogromną siłę, choć ta może okazać się zarówno konstruktywna, jak i destrukcyjna, w zależności od tego, w jaką stronę zostanie skierowana. To rodzaj żywiołu, którego nie sposób jest zatrzymać i który sam siebie doprowadzić może do zniszczenia. „Nadchodzi nowe pokolenie / W rękach butelki i kamienie" to słowa będące manifestem przemocy i rebelii wobec zastanego porządku społecznego. Rebelii mogącej dokonać się tylko siłą. Słowa „Mało wolności i brak przyszłości" traktować można jako odpowiednik angielskiego „no future", a więc przekonania, że należy się do generacji o przyszłości spisanej na straty. Utwór to niemal apokaliptyczna wizja, w której gatunek ludzki spotkać może los podobny do dinozaurów. Koniec świata może przynieść również potop – „Toniemy w morzu beznadziejności" – tu śmiercionośne okazują się przeciętność i brak możliwości. Odpowiedzialne za taki stan rzeczy są przede wszystkim instytucje państwowe, rząd, wojsko i policja, które traktują młodych ludzi jako jednorodną masę, niezdolną do decydowania o swojej przyszłości. Ich anarchistyczna postawa i gniew zagraża władzy, a więc wymaga spacyfikowania. Bohater utworu wie, że najprostszym rozwiązaniem może być

wysłanie ich na wojnę jako mięso armatnie („nagich na armaty”).

W języku polskim słowo punk oznaczało „szczeniak” albo „gówniarz” i było wyrazem przekonania, że jest się „poronionym płodem”, generacją skazaną na porażkę[1]. Początkowo punk jako ruch młodzieżowy nie zakładał żadnych przemian społecznych, a jedynie negował i wyśmiewał istniejące, skłaniając się ku ideologii lewicowo-anarchistycznej[2]. Młodzi ludzie nie czuli się odpowiedzialności za zastany kształt otaczającej rzeczywistości, ogarniał ich marazm i poczucie beznadziei. Kontestowali wszelkie tradycyjne wartości takie jak rodzina, kompromitowali reguły życia mieszczan, a hasła, które im przyświecały to „no future” (nie ma przyszłości), czy też „no rules” (nie ma reguł), z których wynikają jedynie nihilizm i destrukcja[3]. Z czasem prowokacja objawiająca się przede wszystkim w estetyce ewoluowała i pojawiła się chęć dokonania autentycznej przemiany wartości.

Pokolenie ‘80 stanowi dowód na to, że z czasem w punk rocku zarysowały się podstawy ideologii. Młodzi ludzie zaczęli czuć się częścią świata, w którym żyją, zdawać sobie sprawę z jego ułomności i – co ważniejsze – poczuwać się do odpowiedzialności za zło, podejmować z nim walkę. Punkowcy wycofując się z zbiorowego życia społecznego pielęgnowali ideę wolności, kierowała nimi zasada bezgranicznej tolerancji, brak uprzedzeń rasowych i nacjonalistycznych nienawiści[4]. Stąd też wyrażana niechęć bohatera utworu *Pokolenie ‘80* do wojska i policji, które ograniczały wolność osobistą i militaryzowały przestrzeń społeczną. Był to sprzeciw wobec „fałszowi państwowej propagandy, przemocy i opresji w wojsku, złudności rewolucyjnych obietnic i panowaniu autorytarnych instytucji”[5]. Piosenka wyraża również pacyfistyczną nadzieję, że nowe pokolenie przyniesie kres wojnom i przemocy – „skreśli słowo zabij”.

Utwór zespołu KSU opowiada o ludziach wchodzących w dorosłość w czasie rządów Edwarda Gierka, a więc pod koniec lat 70. Anna Pelka za Vaclavem Havlem określa ten czas w Polsce jako „posttotalitaryzm”, rozumiany jako spotkanie

---

[1] A. Fechner, *Pidżama porno – próba monografii,* praca magisterska, promotor: prof. dr hab. B.Kasprzakowska, http://pidzama-porno.eprace.edu.pl/
[2] Ibidem, s.107.
[3] Ibidem.
[4] X. Stańczyk, *Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996. Wyobraźnia, samoorganizacja, komunikacja,* praca doktorska, promotor: prof. dr. hab. A.Mencwel, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2014, s. 323.
[5] Ibidem, s. 324.

dyktatury i społeczeństwa konsumpcyjnego[6]. Głoszony postęp oraz otwarcie na zachodnie produkty i rozrywkę, miały odwrócić uwagę od sytuacji politycznej kraju. Pojawiały się nowe czasopisma, audycje radiowe i filmy kina amerykańskiego[7]. Z drugiej jednak strony, w Polsce Ludowej wciąż obowiązywały elementy dyktatury, takie jak cenzura, represje społeczne i nadzór. Nie dopuszczano twórczości, która była kontrowersyjne ze względu na poglądy polityczne i głoszone idee, lecz także tej, która wyrażała fascynację światem zachodnim[8]. Słowa „Mało wolności i brak przyszłości" odnoszą się również do sytuacji gospodarczej kraju. Rok 1976 przyniósł falę strajków spowodowanych drastycznym wzrostem cen żywności. Protesty w Ursusie, Radomiu i Płocku kończyły się brutalnymi pacyfikacjami przez oddziały ZOMO, licznymi aresztowaniami i masowymi zwolnieniami robotników z zakładów pracy. Początek lat 80. przyniósł ogromne zadłużenie gospodarcze Polski kraju, czego skutkiem były kolejne podwyżki cen żywności i kolejne strajki w Lublinie, na Wybrzeżu i Śląsku. W tym kontekście, słowa „W rękach butelki i kamienie / Hasła na ustach w sercach chaos / Idzie i krzyczy: mało, mało!" zdają się również odnosić do nastrojów społecznych, narastających lęków i frustracji. To rzeczywistość pełna ulicznych wystąpień oraz protestów – okrzyków, agresywnych gestów i transparentów. Krzyk będzie dla punk rocka bardzo ważnym środkiem ekspresji, wyrażającym najróżniejsze stany emocjonalne. W utworze *Pokolenie '80* pozwala oddać agresję i niemoc głównego bohatera.

Pokolenie '80 utrzymane jest w rewolucyjnym nastroju punk rocka. Rytmicznie i równomiernie wyśpiewywane słowa oraz okrzyki zdające się naśladować agresję zbuntowanego tłumu miały zapewne ruszyć ludzkie sumienia i nakłonić do podejmowania świadomych i odpowiedzialnych działań. Jak jednak wskazuje Xawery Stańczyk, duch rewolucji utrzymujący się w punkowych utworach rzadko przeradzał się w realne czyny, przeważnie „utrzymywał się w emocjach, ogólnych wartościach, ideałach"[9]. Regimiusz Kasprzycki twierdzi nawet, że „większość punków, poza tradycyjną letnią pielgrzymką do Jarocina lub celebracją

[6] A. Pelka, *Z politycznym fasonem. Moda młodzieżowa w PRL i NRD*, Wyd. Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2013, s. 184.
[7] Ibidem, 182.
[8] Ibidem, 184.
[9] X. Stańczyk, *Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996....*, op. cit., s. 336.

występów grup rockowych w różnych innych miastach, nie była zdolna do jakiegokolwiek samoorganizowania się (...)”[10]. W tym kontekście utwór *Pokolenie ‘80* jest raczej utopijną wizją buntujących się mas, niż realnym programem ruchu oporu wobec systemu. Sposobem na wyrażenie punk rockowych lęków i apokaliptycznych wizji świata. Opowieścią o upadającej cywilizacji i pokoleniu młodych ludzi spisanym na straty.

[10] R. Kasprzycki, *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989*, Wyd. LIBRON, Kraków 2013, s. 402.

Trials X – *Jestem wojownikiem*

Wszystko mnie wkurzało od początku,
Brak pracy, brak forsy, no wiesz
Ideologie, poglądy, zero rozsądku
Cała ta sprawa gównem pachnie
Wychodzę na ulicę, czuję się nieswojo
Wystawy kolorowe, życie czarno-białe
Myślenie laserowe - atrybut doskonały
Bez tego zginiesz stary

Nadszedł czas, miarka się przebrała
Żyłka gangstera w duszy zagrała
Koniec z filmami, film zagram sam
Sprzedałem video i kupiłem gun
O co tu chodzi? O godne życie
Nie ma takiego? to sobie stworzę
Prawo chujowe tu nic nie pomoże
Serce słychać jak zegara bicie

Jestem wojownikiem o godność
Jestem wojownikiem o godne życie

Kule od 9:00 trzymam w ręku
Czuję, że powoli skacze mi adrena
Marzy mi się napad i mocna scena
Wszystko oczywiście w bezszelestnym dźwięku
Poszło spoko, jak ja to zrobiłem?
Mówię “kurwa dawaj kasę” , gościa zabiłem
Niezła rozpierdzocha w całym kantorze
Kumasz? Nie mogło być gorzej
Sygnał policyjny dochodzi z daleka
Nie wiem co robić ale uciekam
Nierwy i myśli co dalej będzie
Te głupie gliny są chyba wszędzie
Z workiem pieniędzy wpadam do bloku
Winda nieczynna, biegnę po schodach
12 pięter, z tyłu sierżant w amoku

Niedługo dach, ogarnia mnie strach

Jestem wojownikiem o godność
Jestem wojownikiem o godne życie

Złapał mnie skurczybyk i założył bransoletki
Nie były ze sklepu, bo nie miały metki
W sądzie kurwa jak na kiermaszu
Gadają, patrzą jakby po haszu
Wyrok zapadł skończyła się zabawa
10 latek oglądania kratek
W ciasnej celi od niedzieli do niedzieli
Za łamanie prawa, nikt nie bije brawa

Po 6 latach wychodzę na wolność
Za dobre zachowanie i ogólny spokój
Znowu będę walczył o swoją godność
Jak to nie wyjdzie to się nie zszokuj
Starałem się jak mogłem, robiłem co mogłem
Do pracy nie wezmą, bo byłem karany
Tyle myślałem, do dupy moje plany
Jak żyć w tym kraju pojebanym?

Jestem wojownikiem o godność
Jestem wojownikiem o godne życie

Utwór *Jestem wojownikiem* zespołu Trials-X z roku 1993, pochodzi z płyty *Prawda, cel, przesłanie*. Jego członkowie, a więc DJ Platoon i J. Tiger uznawani są za prekursorów hip-hopu w Polsce, zaś piosenka była jednym z pierwszych polskojęzycznych utworów wyemitowanych w audycji Kolorszok, poświęconej muzyce rap. Utwór stanowi dla mnie ciekawy przykład prób przeniesienia wartości amerykańskiego hip-hopu na grunt Polski. Pozwala również pokazać, jak chęć naśladowania gangsterów i chuliganów zza oceanu, stała się sposobem na wyrażanie pokoleniowych obaw i frustracji.

Bohater piosenki nie może odnaleźć się w otaczającym świecie, nie ma pracy ani perspektyw na lepszą przyszłość. Czuje, że nie należy do społeczeństwa, w którym żyje, i nie utożsamia się z panującymi w nim zasadami. Reklamy i luksusowe towary w sklepowych witrynach imitują świat pełen dobrobytu i szczęścia, kontrastując ze zwykłą, szarą rzeczywistością ulic. Raczkujący kapitalizm przyniósł powiew Zachodu i sklepowe półki pełne towarów, na które stać było jednak tylko nielicznych. Bohater utworu czuje się upokorzony i wie, że jedyną szansą na odmianę losu jest walka o godność i wolność osobistą: „O co tu chodzi? O godne życie / Nie ma takiego? to sobie stworzę". Sprzedaje odtwarzacz wideo – symbol swojego pokolenia – i decyduje się na zakup broni, po czym dokonuje napadu na kantor, zabijając człowieka. Kolejne zwrotki opowiadają o próbie ucieczki przed policją i rozprawie sądowej, w wyniku której zostaje skazany na 10 lat pozbawienia wolności. Bohater nie rozumie sędziów i policjantów, wobec władzy czuje się outsiderem przyglądającym się wszystkiemu jak gdyby z boku. Nie jest jednak dumny ze swojego czynu i z pokorą przyjmuje wyrok. Wychodząc z więzienia wcześniej za dobre sprawowanie, zdaje sobie sprawę, że jego życie się nie zmieni: nie odnajdzie się w społeczeństwie, nie znajdzie pracy, nie będzie szczęśliwy. Wie jednak, że nie może zrezygnować z tego, kim jest, bo honor i autonomia to najcenniejsze, co ma: „Jestem wojownikiem o wolność / Jestem wojownikiem o godne życie."

Jestem wojownikiem to próba przeniesienia gangsterskiego rapu – podgatunku kultury hip-hop – zza oceanu na grunt Polski, w którym jednostka żyjąca na marginesie społecznym domaga się uznania swoich praw[11]. Chociaż prawdziwe historie czarnoskórych gangów walczących z policją nie mają racji bytu na gruncie polskim, to utwór ten jest fantazją o przywróceniu sprawiedliwości przy pomocy przemocy. To poczucie, że tylko siłą można zamanifestować swoją wolność osobistą i sprzeciw wobec władzy, nawet wtedy, gdy wiadomo, że walka ta jest z góry skazana na porażkę. Bohater piosenki, wzorem amerykańskiego *gangsta rapu*, musi wykazać się odwagą i męstwem, tylko tak jest w stanie przezwyciężyć los[12].

[11] M. Miszczyński, P. Tomaszewski, *Buty Nike w służbie tożsamości: marki w polskim hip-hopie,* [w:] *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej,* red. nauk. M. Miszczyński, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s.78.
[12] Ibidem.

Tekst utworu pełni tu funkcję przypowieści, która niepozbawiona jest morału[13]. Siła i determinacja w walce o wolność i godność osobistą są najwyższą wartością ludzi uciśnionych. W utworze nie chodzi jednak o propagowanie fizycznej przemocy i pochwałę chuligańskiego czy gangsterskiego stylu życia: „Za łamanie prawa nikt nie bije brawa". Tu przemoc i spełnienie dokonuje się jedynie na poziomie symbolicznym, a nienawiść do policji – tak charakterystyczna dla gangsterskiego rapu – przybiera charakter bardziej antysystemowy.

W Polsce hip-hop pojawił się na początku lat 90. XX, głównie dzięki teledyskom puszczanym w stacji MTV oraz pierwszej audycji radiowej poświęconej temu gatunkowi, którą prowadziła Bogna Świątkowska w radiu Kolor. Magda Szcześniak pisze, że w Polsce było to czas gwałtownego rozprzestrzenienia się nowych typów i gatunków obrazów, takich jak reklamy telewizyjne, telenowele, nowe magazyny ilustrowane czy telewizje komercyjne[14], przez co hip-hop kojarzony był przede wszystkim z breakdancem i charakterystyczną modą amerykańskich raperów. Szybko jednak wzorem zachodu, hip-hop stać się również głosem ludzi pozbawionych szans na awans społeczny. W Stanach Zjednoczonych kultura ta zrodziła się dwadzieścia lat wcześniej w gettach zamieszkiwanych przez czarnoskórych i latynoskich imigrantów, a ich dyskryminowanie miało przede wszystkim tło rasowe[15]. Hip-hop był odpowiedzią na brak perspektyw i marginalizowanie tych grup przez białe społeczności bogatych dzielnic. W tym kontekście schemat narodzin i kształtowania się tej kultury nie może służyć za wzór na gruncie polskim, jednak wiele jego elementów znalazło u nas swoje odpowiedniki.

Podobieństwo to dotyczyło przede wszystkim sytuacji społeczno-ekonomicznej młodych ludzi i poczucia, że jest się po stronie marginalizowanych. „Dla historyków kultury oraz badaczy przemian polskiego społeczeństwa lat 90. cezura roku 1989 jest pomocnym punktem odniesienia, ale czasem także kłopotliwym obciążeniem"[16]. Problematyczne okazuje się już samo

---

[13] K. Kurnicki, "*Dziś w moim mieście". Społeczna i polityczna przestrzeń codzienna w hip-hopie,* [w:] *Hip-hop w Polsce..* , op. cit., s.125.
[14] M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji,* Wyd. Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016, s.32.
[15] K. Kurnicki, "*Dziś w moim mieście"*..., op. cit., s.125.
[16] M. Szcześniak, *Normy widzialności...*, op. cit., s.15.

pojęcie transformacji, które zakłada, że był punkt na osi czasu o określonej dacie końcowej, proces przemiany systemu politycznego z komunistycznego na demokratyczny. Tymczasem jak wskazuje Magdalena Szcześniak, pierwsze próby wprowadzenia wolnego rynku pojawiły się jeszcze przed rokiem 1989, a pragnienia konsumpcyjne polskiego społeczeństwa rozbudzone zostały już w latach 70.[17] Słowo transformacja wyrażało również utopijną obietnicę „dogonienia Zachodu" i przywrócenie społeczeństwu bliżej nieokreślonej „normalności"[18]. Tymczasem stopa bezrobocia w pierwszej połowie lat 90. wynosiła nawet 16,4%, w tym niemal 40% wśród młodych ludzi[19], a rozwój kapitalizmu w Polsce dla wielu okazał się rozczarowaniem. Taki stan rzeczy powodował rosnącą w niektórych kręgach agresję i zniechęcenie, a także nieobecność młodych w publicznej sferze życia. Bardzo szybko pojawiło się pojęcie „wygranych i przegranych transformacji"[20], a nowy ustrój przyniósł pogłębiające się rozwarstwienie społeczne. Gospodarka okazała się być wciąż zależna od polityki i podatna na korupcję. Po stronie przegranych znaleźli się ludzie o niskich dochodach i wykształceniu, nieprzystosowani społecznie i niezdolni do odnalezienia się w nowych warunkach rynkowych, tacy jak bohater utworu *Jestem wojownikiem.*

Utwór *Jestem wojownikiem* pozwala pokazać, że muzyka i kultura, które przyszły z Zachodu, znalazły tu swoje miejsce i pomimo naśladowań pewnych wzorców czy elementów, zyskały własny, niepowtarzalny charakter, stając się mocnym głosem swojego pokolenia. Tytuł płyty zespołu Trials-X, *Prawda, cel, przesłanie* dobrze opisuje rolę rapera w kulturze hip-hopu. Jego celem jest snucie przypowieści, która pozwoli przybliżyć prawdy uniwersalne i etos kultury hip-hopowej. Raper opowiadając jednostkową historię opowiada historię swojego pokolenia[21]. Słowa „przekaz" i „przesłanie" staną się jednymi z najważniejszych słów określających problemy poruszane przez wykonawcę. Raperzy stając po stronie ludzi wykluczonych stają się przewodnikami po bezwzględnym świecie, a nawołując do walki z zastaną rzeczywistością określają unikalny kodeks wyznawanych

[17] Ibidem.
[18] Ibidem, s.19.
[19] M. Jarosz, *Wygrani i przegrani polskiej transformacji,* Wyd. Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 148.
[20] Ibidem, s. 264.
[21] Ibidem.

wartości i zachowań. To młodzież, która będzie pokazywać, że ktoś, kto należy do społecznego marginesu, ma prawo ubiegać się o swoje prawa[22]. Tak jak bohater utworu *Jestem wojownikiem.* Co więcej, właśnie raperzy-performerzy, będąc daleko od tego, co konwencjonalnie przyjęte przez całą zbiorowość, mają szansę dokonać realnych zmian[23]. Hip-hop kultywować będzie silne i niezależne jednostki, które nie boją się na głos wypowiadać swoich myśli i przekonań. Jak wskazuje Simon Frith, teksty hip-hopowców stanowią kody językowe, które „są zarazem groźbą i obietnicą w zależności od tego, kto ich słucha"[24]. Prorokują zbliżający się koniec nierówności społecznych, są wyrazem niezgody na biedę, brak pracy i możliwości. Hip-hop pozwolił szczerze i dosadnie komentować bieżącą rzeczywistość, wyrażać pokoleniowe frustracje i poczucie beznadziei, na co wskazuje współzałożyciel grupy Slumms Attack, Ryszard Andrzejewski, czyli Peja:

> Wraz z nadejściem odwilży po Okrągłym Stole, wolna myśl została wyrażona wprost, bez zawiłej metafory, która od zawsze w czasach komuny prowadziła podziemną walkę z państwową cenzurą na każdym szczeblu. [Hip-hop dawał] możliwość nieskrępowanego wyrażania poglądów, oddanie stanu emocji własnych lub kondycji danej grupy społecznej (...)[25].

Bohater utworu *Jestem wojownikiem* przechadza się bez celu po ulicach miasta jest jak *flâneur* obserwujący przechodniów i sklepowe wystawy. Ucieczka przed policją poprzez kolejne piętra bloku, jego uczucia i emocje podkreślają zakorzenienie głównego bohatera „w specyficznej, wręcz osobistej sytuacji przestrzeni"[26]. Podkreśla to także muzyczna warstwa utworu, która oprócz mechanicznych, monotonnych powtórzeń krótkich fragmentów, charakterystycznych dla początkowej fazy hip-hopu, uzupełniona zostaje o dodatkowe elementy takie jak sygnał policyjny i strzały. Wszystko to pozwala na zbudowanie przestrzeni dającej

---

[22] M. Miszczyński, P. Tomaszewski, *Buty Nike w służbie tożsamości…*, op. cit., s.78.
[23] R. Bauman, *Sztuka słowa jako performance*, przeł. G. Godlewski, [w:] *Literatura ustna*, wybór tekstów, wstęp, kalendarium i bibliografia P. Czapliński, Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s.230.
[24] S. Frith, *Sceniczne rytuały,* przeł. M. Król, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 229.
[25] J. Nizinkiewicz, *Raport o stanie polskiego hip hopu. Tu jest Polska,*"Wprost", 2013, nr 6, s.78. https://www.wprost.pl/tylko-u-nas/387177/Raport-o-stanie-polskiego-hip-hopu-Tu-jest-Polska.html [dostęp: 04.05.2017].
[26] K. Kurnicki, "*Dziś w moim mieście"*..., op. cit., s.144.

poczucie, że wydarzenia dzieją się w konkretnym miejscu i czasie. Rola rapera nie polega jednak na biernym obserwowaniu, lecz na komentowaniu i nazywaniu rzeczywistości, a więc jej kreowaniu i nadawaniu znaczeń[27].

Wnioski

Zestawiając ze sobą utwory *Pokolenie '80* zespołu KSU oraz *Jestem wojownikiem* zespołu Trials-X zależało mi na pokazaniu tła i nastrojów pokoleniowych łączących punk rock i hip-hop w Polsce. Mimo różnych warunków dorastania i systemów politycznych, z wybranych piosenek wyłania się podobna atmosfera beznadziei i poczucia przegranej. Obie kultury miały stać się głosem swoich pokoleń, a jednak obie były niepewne swojej przyszłości i czuły, że nie należy ona do nich. Lęk, frustracja i chęć zmiany będą głównym katalizatorem kształtującym późniejsze ideały i styl bycia tych kultur. Niezwykle istotną, wspólną cechą punk rocka i hip hopu jest również przekonanie, że jakikolwiek przełom możliwy jest tylko dzięki użyciu siły wobec kultury dominującej. To właśnie agresja dokonana przy pomocy „butelek i kamieni" lub broni stanie się przepustką do zmiany zasad panujących w społeczeństwie. Przemoc, co również charakterystyczne dla punk rocka i hip-hopu, osiąga swoje spełnienie na poziomie słownych pogróżek i wyzwisk zawartych w utworach. Takie zachowanie zdaje się być jedyną możliwą reakcją na agresję władzy, sprawowanej przez policjantów i wojsko. Zarówno kulturze punk rocka, jak i hip-hopu towarzyszyć będzie poczucie militaryzacji społeczeństwa poddawanego ciągłej dyscyplinie i ograniczeniom.

W dwóch wybranych przeze mnie tekstach widać również wyraźnie różnice między tymi kulturami. Punk rock o wiele częściej niż hip-hop odwoływać się będzie do słów „generacja" i „pokolenie". W utworze *Pokolenie '80* bohater mówi w liczbie mnogiej, utożsamiając się z „pokoleniową wspólnotą" i to właśnie w zbiorowości upatruje swojej siły. Z kolei bohater piosenki *Jestem wojownikiem* opisuje swoją historię w pierwszej osobie liczby pojedynczej, a zmiana możliwa jest

[27] J. Struzik, *Seks i kapitalizm. Polski przypadek kultury hip-hopowej,* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, op. cit., s.145.

dzięki indywidualnej mocy. W hip-hopie głos jednostki, opowiadającej o swoich doświadczeniach i uczuciach, stawać się będzie głosem pokolenia. Raperzy będą również odznaczać się o wiele większą pewnością siebie, poczuciem własnej wartości, której brakuje w piosenkach punk rockowych. Staną się przewodnikami gotowymi prowadzić słuchaczy. Bohater utworu *Jestem wojownikiem* pozbawiony jest kompleksów, pewny swych przekonań i praw, których będzie się domagać. Z kolei bohater *Pokolenia '80* nie zna drogi, którą chciałaby obrać, działa chaotycznie i nie wie, czy potrafi zmienić świat na lepsze. Traktuje grupę, do której należy, jako ludzi nie mających kontroli nad własną przyszłością.

II. 2. Potrzeba tolerancji

Rejestracja – *Idzie wariat ulicą*

Idzie wariat ulicą wytykany palcami
Śmieją się ludzie nie wiadomo z czego
Dziwne ma spodnie dziwne ma włosy
Śmieszy to ogromnie szare roboty
Słychać wszędzie idiotyczne śmiechy
Nietolerancja jest cechą głupców
Głupota jest mądrością czy mądrość jest głupotą ?

Zespół Rejestracja powstał w 1980 roku w Toruniu, jednak przez wszystkie lata swojej działalności nagrał tylko jedną płytę studyjną i to dopiero niemal trzydzieści lat później, w 2009 roku. Nagranie sztandarowego utworu *Idzie wariat ulicą* znalazło się w filmie dokumentalnym *Jarocin '82* Pawła Karpińskiego, będącym zapisem przebiegu III Ogólnopolskiego Przeglądu Muzyki Młodej Generacji. Tekst piosenki stał się jednym z najbardziej charakterystycznych manifestów punk rockowego poczucia wyobcowania i odmienności wobec społeczeństwa. Opowiada o opresyjnej grupie ludzi, która piętnuje wszelkie przejawy indywidualizmu i inności. Tytułowy wariat to najprawdopodobniej przedstawiciel kultury punk , choć może nim być każdy, kto nie wpisuje się w ramy kulturowe. Punkowcy bardzo często określać się będą mianem „śmieci", „świrów", „wyrzutków" i właśnie „wariatów", a więc wszystkich żyjących na marginesie społeczeństwa. Wariat to outsider, któremu towarzyszy poczucie wyobcowania i choroby psychicznej. Jego odmienność – w utworze manifestowana jedynie za pomocą wyglądu – burzy porządek społeczny i rodzi agresję. Uczestnicy kultury

punk rocka, którzy poprzez swój wygląd i zachowanie dekonstruowali zasady funkcjonowania kultury oficjalnej, chcieli tę inność uwidaczniać.

Jak wskazuje Andrzej Siemaszko, „Część kontestatorów negując porządek społeczny, narusza normy prawne, sprzeciwiając się zasadom ładu, przekracza granice tolerancji i zostaje poddana represjom[1]. Podstawą strategii oporu wobec kultury oficjalnej jest więc podważenie utartych w niej przekonań i obowiązujących norm. Wszelkiego rodzaju uwidocznianie schematyczności działań społeczeństwa, budzi jego negatywną reakcję, a obnażanie funkcjonowania władzy, zagraża mechanizmom jej dominacji. Kultura dominująca, nie uznając niczego, co wymyka się katalogizacji, zakłada, że „każdy znajdujący się w jej polu obiekt musi być oznaczony, zaetykietowany, nazwany, co daje nie tylko złudzenie władzy i kontroli nad takimi obiektami lecz także uspakajające poczucie, iż mają one rozpoznaną i zdefiniowaną tożsamość"[2]. Jednostki nieprzystosowane, a więc wariaci, dewianci i outsiderzy, są przez grupę izolowani lub represjonowani. To z kolei budzi mechanizm „obronnej prowokacji"[3], a więc agresywnej manifestacji swego „ja", które pozwoli umocnić obraną drogę kontestacji. Tytułowy wariat swoim zachowaniem zyskuje władzą nad całą sytuacją, stając się performerem w przestrzeni publicznej:

> Z początku przejmuje kontrolę dzięki sprytnemu użyciu prześmiewczego humoru, który inni kierowali wcześniej przeciw niemu. (...) używając strategicznie swoich zdolności performera, przekształca sytuację jeszcze bardziej, czyniąc humor bronią przeciwko tym, którzy wcześniej go prześladowali[4].

Według Richarda Baumana performerzy często kojarzeni są właśnie z marginesem społecznym i dewiacją, jednak lęk budzą przede wszystkim poprzez swoje „zdolności do intensyfikowania doświadczenia; strachu przed jego możliwościami podważania i przekształcania *status quo*"[5].

---

[1]A. Siemaszko, *Granice tolerancji. O teoriach zachowań dewiacyjnych,* Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 43.
[2] B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy: antropologia kultury młodzieżowej*, Ośrodek Badań Młodzieży, Warszawa 1999 s. 136
[3] Ibidem.
[4] R. Bauman, *Sztuka słowa jako performance*, op. cit., s.229.
[5]Ibidem, s. 230.

Szczególnie ważną przestrzenią działania punków wydaje się ulica jako miejsce nieustannej walki o znaczenia[6]. Wprowadzenie w jej przestrzeń postaci wariata czy szaleńca staje się kulturową prowokacją[7], mającą na celu uwidocznić szaleństwo i chorobę całej zbiorowości. Społeczeństwo nazwane w utworze „szarymi robotami" sprowadzone zostało do jednolitej masy ludzi pozbawionych osobowości, ograniczających się do zaspokajania jedynie podstawowych potrzeb. To być może również nawiązanie do futurystycznej awangardy XX wieku, od której punk rock przejął wizję człowieka-maszyny pozbawionego uczuć. Figura ta stała się symbolicznym obrazem umasowionego i ujednoliconego społeczeństwa, żyjącego w fabrycznych i betonowych miastach.

We fragmencie filmu z 1982 roku, który dokumentuje występ zespołu Rejestracja, widać wyraźnie próbę zilustrowania utworu *Idzie wariat ulicą*. Wśród publiczności festiwalu reżyser stara się pokazać różnorodność ludzkich strojów i zachowań. Wybiera z tłumu postaci wyróżniające się wyglądem: kogoś z napisem „taxi" na czole, kogoś, kto przebija sobie ucho i brodę agrafkami, kogoś pokazującego język i całującą się parę. Na scenie widzimy wokalistę zespołu, Grzegorza „Gelo" Sakierskiego, ubranego w kolorową koszulę i wulgarnie krótkie, obcisłe szorty. Wygląd kontrastuje jednak ze sposobem wykonania utworu, a więc mechanicznie, maszynowo wypowiadanymi słowami piosenki i niemal nieruchomą postawą, które wskazywać mogłyby na próbę unaocznienia sposobu funkcjonowania „szarych robotów". Jak pisze Agnieszka Karpowicz:

> (…) cały punkowy *performance*, łącznie ze strojem, sposobem bycia i zachowaniami cielesnymi na scenie i pod nią, przypomina prześmiewcze, przerysowane i karykaturalne odegranie tych reguł i norm, które rządzą społeczeństwem (...). W akcie przedrzeźniania wydobywa się te cechy życia społecznego *ad extremum*, obnaża ich śmieszność[8].

W utworze *Idzie wariat ulicą* widać wyraźnie, że tolerancja jest według punk

---

[6] Ch. Baker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka,* przeł. A. Sadza, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s.79. Cyt. za: P. Zańko *Zabijemy was słowami. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie,* Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012. s. 11.
[7] Ibidem, s. 11.
[8] A. Karpowicz, *Na sce-NIE! Przeklinanie jako językowa praktyka (anty)kulturowa na przykładzie wybranych performance'ów punkowych i hiphopowych,* [w:] *Antropologia praktyk językowych*, G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 363

rocka cechą wyjątkową, należącą do ideałów wąskiego grona ludzi, którzy mają odwagę aby manifestować swoją odmienność. Punk domaga się jej od społeczeństwa niejako siłą. Prowokując swoim wyglądem i zachowaniem oraz wyprowadzając innych ze strefy komfortu, usiłuje wymusić akceptację. Utwór jest próbą uwolnienia się od społecznych nakazów.

Punk rock należał do kultury „dzikich plemion”[9], a więc tych, których sposób bycia wydaje się niezrozumiały, a wręcz zagrażający zbiorowości. Brak tolerancji wobec punków powodował pogłębiającą się izolację, prowadzącą do wynajdywania przez nich alternatywnych miejsc, w których będą mogli czuć się swobodnie, nie oceniani i nie piętnowani przez społeczeństwo. To pragnienie wyzwolenia się od reguł rządzących socjalistycznym społeczeństwem i stworzenie wspólnoty zbudowanej na “bezwalutowej wymianie i emocjach”[10], którą Daniel Muzyczuk nazywa “nową plemiennością” stojącą w kontrze do “nowego człowieka”[11]. Tolerancja jest więc dla punk rocka synonimem świata wolności i wyobrażeniem o nieskrępowaniu grupy ludzi, która potrafi żyć ze sobą pomimo różnicy w sposobie bycia. Jednocześnie sam punk rock nie będzie tolerować przeciętności i szarości, a więc wszystkiego, co jest oznaką podążania za modą czy próbą zdobycia społecznej akceptacji.

[9]Zob. B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy*... op. cit.
[10] D. Muzyczuk, D. Muzyczuk, *Nowa plemienność przeciwko nowemu człowiekowi. “Notatki z podziemia” w Muzeum Sztuki w Łodzi,* http://magazynszum.pl/krytyka/nowa-plemiennosc-przeciwko-nowemu-czlowiekowi-notatki-z-podziemia-w-muzeum-sztuki-w-lodzi [dostęp: 21.05.2017].
[11] Ibidem.

Kieleckie scyzoryki – *Każdy człowiek*

Proszę Cię o jedno nie dziw się
Że ktoś inaczej wyglądać chce
Różni są ludzie, różnie się ubierają
Inne na życie sposoby mają
Więc nie dziw się, że ktoś myśli inaczej
Wygląda inaczej, jest zdrowy inaczej
Ja jeśli kogoś na ulicy zobaczę
Nie staram się ocenić, lecz wytłumaczyć
Nie chcę go skrzywdzić swoim spojrzeniem
Nie jestem lepszy, jestem tylko jego cieniem
By w zgodzie żyć ze swoim sumieniem
Nie rzucę chlebem, nie rzucę kamieniem

Każdy człowiek jest mi bliski, choć czasem daleki
Bliskim jest dlatego, że jak ja jest człowiekiem
Każdy człowiek jest mi bliski, choć czasem daleki
Daleki nie rozumie, że też jestem człowiekiem

Zanim powiesz coś, lepiej dobrze pomyśl
Zastanów się czy możesz krzywdę zrobić komuś
Bo nie warto krzywdzić dla samego krzywdzenia
Dobrze żyć w zgodzie z ludźmi, z naturą
Z drzewem, wiatrem, ptakiem, kamieniem i góra
Jesteś tylko częścią całego wszechświata
Przecież gorzej jest mieć wroga, lepiej mieć brata
Nie zabijaj tego co cennego masz w sobie
Może nie wiesz sam co dobrego siedzi w tobie
Pocałuj ziemię, pocałuj kamienie
Przeproś wszystkie drzewa a oczyścisz sumienie

Każdy człowiek jest mi bliski, choć czasem daleki
Bliskim jest dlatego, że jak ja jest człowiekiem
Każdy człowiek jest mi bliski, choć czasem daleki
Daleki nie rozumie, że też jestem człowiekiem

Nie jesteś lepszy od kogoś z boku
Mądrzejszy, zdolniejszy z nadmiarem uroku
Bo czy możesz być lepszy gdy masz więcej pieniędzy
Od kogoś innego co kto żyje w nędzy
Może on przeżył więcej, zobacz na jego ręce
Zmęczone, spracowane, obolałe choć szczere
Czego chcesz człowieku od niego więcej
Krytykujesz go - po jaką cholerę?
Zostaw go w spokoju on przeżył już wiele
Choć stary i zmęczony dalej ma swoje cele
Nie oceniaj go, nie zrozumiesz nigdy nie
Innego człowieka, choć on sam może chce

Polski hip-hop lat 90. kojarzony jest z bardzo radykalnymi tekstami piosenek, które nawołują do przemocy i agresji wobec innych. To kultura skupiona na blokowisku i swojej grupie, stereotypowo odrzucająca wszelkie przejawy odmienności, czego dowodem mieliby być kontrowersyjni raperzy tacy jak Ryszard „Peja" Andrzejewski czy Piotr „Liroy" Marzec. Hip-hop kultywować ma głównie silnych, młodych mężczyzn, odrzucając przy tym wszystko, co uzna za dewiację i słabość. Tylko takie jednostki mają szansę odmienić swój los i przezwyciężyć trudne warunki lat 90. Faktycznie Polski hip-hop dość wybiórczo traktował pojęcie tolerancji, podobnie jak amerykański *gangsta rap* tamtych czasów, nie uznając homoseksualizmu. Jednak to dopiero z początkiem nowego stulecia mówić można o przypadkach raperów nawołujących do rasizmu, homofobii czy antysemityzmu. To właśnie wspomniani wyżej Peja i Liroy jeszcze w drugiej połowie lat 90. wspierali głośną kampanię „Muzyka Przeciwko Rasizmowi"[12], która chciała kształtować dorastające pokolenia w duchu tolerancji i otwartości. Ryszard Andrzejewski przyznaje, że „Raperzy są wkurzeni i wylewają żółć w tekstach", jednak na pytanie,

[12] R. Pankowski, *Rasizm a kultura popularna,* Wyd. Trio, Warszawa 2006, s. 154.

czy jego twórczość nawołuje do przemocy odpowiada: „Nie! Co to za pytanie?! (...) Czy jesteście aż tak krótkowzroczni, że kojarzycie rap z najgorszym złem, kiedy to właśnie on trzyma przy życiu młodego człowieka, bo daje mu nadzieję na przyszłość?!”[13]. W podobnym duchu odpowiada także na pytanie o stosunek do Żydów: „Nie jestem antysemitą i nie próbujcie mnie podpuszczać”[14].

Jak wskazuje Rafał Pankowski, „symbolika rasizmu i/lub faszyzmu niejednokrotnie bywa po prostu emblematem bezrefleksyjnego buntu”[15]. W przypadku kontestującej młodzieży pojawia się w postaci chwytliwych haseł, mających uderzyć w dominujące w społeczeństwie wartości i normy, a więc zanegować wszystko to, co niesie ze sobą kultura oficjalna. Dosadny i wulgarny język polskiego hip-hopu lat 90. nigdy jednak nie wiązał się z żadną z ideologii nawołujących do agresji wobec odmienności. Wręcz przeciwnie, pierwsi raperzy bardzo chętnie powoływali się na afroamerykańskie korzenie hip-hopu, dając wyraz solidarności i poczucia wspólnoty, z grupami marginalizowanymi. Otwarcie naśladowali i podziwiali zespoły zza oceanu, czując się spadkobiercami ich wartości. Początkujący polski hip-hop dostarczał wiedzy na temat kultury amerykańskiej i afroamerykańskiej działając na zasadzie jej „kulturowego i wspólnotowego repozytorium”[16].

Utwór *Każdy człowiek* grupy Kieleckie Scyzoryki pochodzi z 1996 roku i został wydany na składance, która tytułem *Artyści to nie prostytutki* polemizowała z utworem *Artyści* Kazika. W piosence bohater zwraca się do słuchacza z prośbą o to, aby widząc na ulicy kogoś, kto wygląda inaczej niż on sam, starał się go zaakceptować i zrozumieć. Tekst stanowi próbę wyjaśnienia podstaw tolerancji, w myśl której drugiemu człowiekowi należy się szacunek dla jego idei, przekonań, wyglądu i zachowania. Refren piosenki odwołuje się zaś do idei człowieczeństwa, która łączy wszystkich ludzi bez względu na różnice: „Każdy człowiek jest mi bliski, choć czasem daleki / Bliskim jest dlatego, że jak ja jest człowiekiem / Każdy człowiek jest mi bliski, choć czasem daleki / Daleki nie rozumie, że też jestem człowiekiem”. Bohater utworu oczekuje akceptacji również od drugiego człowieka.

[13] http://www.pejaslumsattack.pl/index.php?go=wywiad_peja [dostęp: 12.04.2017]
[14] Ibidem.
[15] R. Pankowski, *Rasizm a kultura popularna*, , op. cit., s. 65.
[16] S. Deditius, *Obelga jako rytuał w rap bitwie,* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, op. cit., s.42.

Twierdzi, że tylko wzajemne zrozumienie umożliwia godne i wartościowe życie. Odwołuje się do niezwykle ważnego w kulturze hip-hop słowa „bracia", wyrażającego poczucie wspólnoty ducha i doświadczeń. Tekst prezentuje romantyczną wizję świata, w której ludzie żyją w zgodzie ze sobą, z naturą i całym wszechświatem. Tak jak u romantyków człowiek jest jedynie elementem przyrody, a czyniąc zło, bezpośrednio oddziałuje na nią niszcząc jej piękno.

Trzecia zwrotka utworu to pochwała skromności i pracowitości. Bohater domaga się uznania dla ludzi, którzy żyją w biedzie mimo codziennych starań i ciężkiej pracy. To właśnie oni stanowić mają wzór godny naśladowania. Ludzie żyjący z pracy rąk, tacy jak rolnicy czy rzemieślnicy. Piosenka jest ich obroną, raper czuje się głosem ludzi ubogich i wykorzystywanych przez system, a więc głosem proletariatu. Twierdzę, że w polskim hip-hopie lat 90. widać dwie wyraźne tendencje. Jedną z nich jest pochwała czy wręcz gloryfikacja biedy i ludzi, którzy w jej obliczu starają się żyć godnie a drugą wyznaczają utwory opowiadające o dążeniu do bogactwa, szybkich pieniądzach i zawrotnych karierach.

Powrót do natury, do korzeni człowieczeństwa może być także wyrazem głębokiego kryzysu i poczucia upadku cywilizacji, której młodzi ludzie stają się świadkami. Utwór jest oryginalnym, ale nie jedynym przykładem wystąpienia przeciw kulturze miejskiej, z której wywodzi się hip-hop. Ciekawym przykład stanowi również piosenka *Detroit przedsionek piekła* pochodząca z tej samej składanki co *Każdy człowiek.* W wywiadzie z 1993 roku jego twórcy wypowiadają się tak: „Żyjemy w betonowym szalecie, który cuchnie. Duże miasta dużym smrodem, małe miasta małym, który też będzie duży. Życie i godność sprowadzone do rynsztoka"[17]. Słowa te w niezwykły sposób odpowiadają punk rockowej wizji miasta, które jest siedliskiem zepsucia, zgnilizny i upadku człowieczeństwa. Hip-hopowi bliskie były więc idee punk rockowej ekologii i zwracaniu się ku naturze. Legendarny perkusista Jerzy „Słoma" Słomiński porównuje ucieczkę na wieś do wewnętrznej migracji[18], a więc sposobu na odcięcie się od życia w społeczeństwie i systemu sprawowania kontroli nad jednostką.

Raperzy wraz z ludźmi żyjącymi z ciężkiej pracy fizycznej nazwani zostali

[17] A. Buda, *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977-2013,* Wyd. Niezależne, Warszawa 2013, s. 44.
[18] X. Stańczyk, *Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996...*, op. cit., s. 214.

przez dziennikarzy „wewnętrznym proletariatem”[19](*internal proletariat*), który w teorii Arnolda Toynbeego należy do grupy wrogiej wobec dominującej mniejszości[20], a więc władzy i elit. Towarzyszy jej „uczucie bezsilności i chęć ucieczki od rozpadającego się świata”[21]. To grupa, która dążyć będzie do zmiany panującego porządku zarówno społecznego, jak i cywilizacyjnego[22]: „Stara cywilizacja wyczerpała bowiem swe twórcze siły i istnieje siłą bezwładu i policyjno-medialnej opresji”[23].

Jednak w ujęciu Arnolda Toynbeego rozpadającemu się społeczeństwu towarzyszy również kryzys wiary. Tymczasem w utworze *Każdy człowiek* bohater w obliczu zwątpienia w ludzkość zwraca się ku naturze i podstawowym wartościom człowieczeństwa, a za jedną z nich uznaje wzajemną tolerancję. To niemal chrześcijański, czy też franciszkański szacunek dla bliźniego, umiłowania dla przyrody i tak zwanych braci mniejszych. Człowiek jako część natury powinien doceniać piękno przyrody i szanować wszystkie jej elementy. W obliczu tych zasad świat materialny nie ma żadnego znaczenia: „Bo czy możesz być lepszy gdy masz więcej pieniędzy / Od kogoś innego co kto żyje w nędzy”. Bohater piosenki odwołuje się także do moralności i sumienia, które każą nam szanować wszystko i wszystkich, bez względu na status materialny i wygląd zewnętrzny. Wierzy, że właśnie te wartości są w stanie uratować upadający świat, pomogą zachować godność i wiarę w ludzkość. Tekst *Każdy człowiek* to także przykład *message rapu*, „w którym raperzy są postrzegani jako badacze rzeczywistości i nauczyciele prawdy, filozofowie, prorocy”[24]. Ich muzyka z przesłaniem staje się przypowieść moralną, która ostrzega i uczy[25].

---

[19]M. Piłka, *Hip-hopowi wojownicy. Poczucie beznadziejności i pustki pcha bowiem młode pokolenie do zachowań antysystemowych*
http://wpolityce.pl/polityka/168959-hip-hopowi-wojownicy-poczucie-beznadziejnosci-i-pustki-pcha-bowiem-mlode-pokolenie-do-zachowan-antysystemowych, [dostęp: 15.05.2017]
[20] M. Kowalik, *Arnold J. Toynbee. Zagrożenia i perspektywy Zachodu, „*Annales Universiatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia” 2002, vol. XXVII, Sectio I, s. 68.
[21] Ibidem.
[22] M. Piłka, *Hip-hopowi wojownicy*, op. cit.
[23] Ibidem.
[24] K. Kurnicki, “*Dziś w moim mieście”*...., op. cit., s.138.
[25]Ibidem.

Wnioski

W utopijnej koncepcji Herberta Marcusego, opisującej przemiany kulturowe lat 60. i 70. XX wieku, prawdziwej krytyki społeczeństwa i rewolucji obyczajowej mogłyby dokonać jednostki, czy też grupy dotychczas wykluczone[26]. W zdegenerowanym świecie ludzie nauczyli się akceptować własne zniewolenie, co filozof określa jako tolerancję represywną[27]: „rozwój kapitalizmu uśpił zdaniem Marcusego indywidualną potrzebę zmiany społecznej"[28]. Wspólnota utraciła również zdolność rozróżniania dobra od zła. Według niego outsiderzy i wariaci, a więc także punki, czyli ci, którzy pozostają poza społeczeństwem oraz hip-hopowcy, czyli osoby znajdujące się na dole drabiny społecznej, to odmieńcy mogący dokonać realnych przemian. Nieskażeni kulturą dominującą i konsumpcjonizmem, mają szansę przeprowadzić prawdziwą rewolucję społeczną. Zarówno dla jednych, jak i drugich, tolerancja jest podstawową wartością dojrzałego społeczeństwa. Tolerancja kojarzona jednak inaczej, niż postrzega ją większość. W rozumieniu punk rocka i hip-hopu jest ona o tyle kontrkulturowa, że domaga się uznania wszystkich tych, którzy do tej pory traktowani byli jako społeczny margines: ludzi prostych, biednych czy chorych psychicznie. Nieskrępowana ekspresja i wygląd pozwalają tymczasowo uwolnić się od tożsamości narzucanej przez kulturę dominującą[29]. Różnorodność i dowolność w sposobie wyrażania siebie oznaczają więc wolność. O ile hip-hop będzie głosić tolerancję przede wszystkim w formie moralizatorskiego *message rapu*, o tyle punk rock domaga się jej poprzez szokujący wygląd i zachowanie.

Punk rock i hip-hop posługują się jednak pojęciem tolerancji w wybiórczy sposób. Punk rock, zbudowany na estetycznej prowokacji, nie uznaje szarości i przeciętności. Próba podążania za wartościami budowanymi przez świat komercji jest dla jego zwolenników przejawem słabości. Ostentacyjne wymuszanie przez punkowców akceptacji i uznania rzadko kiedy zakłada chęć zrozumienia drugiej strony i zdolność uszanowania jej strefy komfortu. Z kolei hip-hop początku lat 90.

---

[26] M. Lopowicz, *Porównanie myśli Herberta Marcusego z myślą Michela Foucaulta – czyli jak w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku outsiderzy zmienili społeczny porządek kultury zachodniej, „*Diametros" 2016, nr 49, s. 32.
[27] Ibidem, s.31.
[28] Ibidem.
[29] B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy…*, op. cit., s. 136.

nie wyrażał poparcia dla homoseksualizmu czy transseksualizmu, często otwarcie piętnując zachowania uważane za „niemęskie”. Obie kultury posługują się również jasnymi kodami wizualnymi, pozwalającymi na ich błyskawiczną identyfikację. W ich obrębie wytworzyły się specyficzne, skodyfikowane zachowania i strój, których brak czy nieumiejętne naśladowanie oznaczać może wykluczenie z grupy. W tym kontekście tolerancja w kulturze punk rocka i hip-hopu okazuje się mieć znacznie węższe znaczenie.

II. 3. Autentyczność

Dezerter – *Burdel*

AAAAAA!
Jestem głupi, mam pierdolca!
W uchu kolczyk, w dupie stolca!
Ciągle płyną na mnie skargi!
Ciągle z ludźmi mam zatargi!

Je je jestem wredny leń! (2x)
AAAAAA!

Nie chcę pracy w żadnym biurze!
Nie chcę chodzić w garniturze!
Jeździć pełnym autobusem!
I pracować pod przymusem!

Je je jestem wredny leń! (2x)
AAAAAA!

Jestem inny mamo, tato!
Czy dostanę w mordę za to?
Mózg mam jakiś opuchnięty!
Jestem chyba pierdolnięty!

Jestem zwierzę, nic nie czuję!
Włóczę się i konsumuję!
Nic nie myślę, nic nie robię!
Bo mam burdel w mojej głowie!

Wszyscy patrzą na mnie krzywo!
Z oburzeniem lub ze strachem!
Chcą usunąć mózg fatalny!
Jestem dla nich nienormalny!

Je je jestem wredny leń! (2x)

Utwór *Burdel* zespołu Dezerter pochodzi z 1983 roku, jednak oficjalnie wydany został dopiero dziesięć lat później. *Jak powstrzymałem III wojnę światową, czyli nieznana historia Dezertera* to płyta zawierająca oryginalne nagrania z prób i koncertów z początkowego okresu istnienia grupy. Jednym z powodów jej powstania były naciski fanów na wydanie niepublikowanych wcześniej, a legendarnych już utworów. W samej historii wydania krążka zawarty jest temat, któremu w tym rozdziale postaram się przyjrzeć bliżej – jest nim kategoria autentyczności. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, kiedy i w jakich warunkach kultury punk rocka i hip-hopu postrzegają swoich przedstawicieli jako wiarygodnych, szczerych reprezentantów wyznawanych wartości. Publikowanie utworów po dziesięciu latach w ich niezmienionej wersji – a więc słabej jakości nagrań niestudyjnych – w zupełnie innych warunkach technicznych i rynkowych jest właśnie jednym z gestów mających potwierdzić autentyczność zespołu Dezerter. Album jest świadectwem swoich czasów, wyrazem muzycznych i wokalnych umiejętności, czy też – co ważniejsze – ich braku. To charakterystyczny dla punk rocka świadomy antyprofesjonalizm. Nagranie wybranych utworów raz jeszcze w studiu nagraniowym, bez cenzury, przy użyciu lepszego sprzętu muzycznego mogłoby zostać odebrane jako fałsz. Dla punk rocka już samo zapośredniczenie poprzez medium do pewnego stopnia pozbawia go szczerości przekazu.

Bohater utworu *Burdel* to jednostka zbuntowana i niepokorna. Ostentacyjnie wulgarna („Jestem głupi, mam pierdolca! / W uchu kolczyk, w dupie stolca.”) i bojkotująca normy społeczne. Tak jak bohater filmu *Trainspotting* opowiadający o grupie punków, gardzi wszystkim, co kojarzy się ze stabilizacją, a więc rodziną, pracą, dobrami materialnymi i pewną przyszłością. Czuje się odmieńcem, dziwakiem i tak też odbierany jest przez społeczeństwo – „Jestem dla nich nienormalny!”. Nie chce być człowiekiem pracy[1], którego egzystencja sprowadzona zostaje do poczucia obowiązku i użyteczności („Nie chcę chodzić w garniturze! / Jeździć pełnym autobusem! / I pracować pod przymusem!”). Utwór pochodzi z 1983 roku, a więc z czasu stanu wojennego. Oprócz represji i strachu był to także okres kryzysu ekonomicznego, ogromnego wzrostu inflacji, tak zwanego ukrytego bezrobocia, a

[1] F. Znaniecki, *Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 175-177.

jednym z istotnych mechanizmów napędzania gospodarki było wydłużenie czasu pracy. W tym kontekście ostentacyjne deklarowanie lenistwa i braku aspiracji zdaje się być otwartym buntem i prowokacją wymierzoną nie tylko w państwo, ale i ciężko pracujące społeczeństwo. Bohater nie czuje odpowiedzialności za otaczających go ludzi, wspólną przyszłość i świat, w którym żyje.

Bohater piosenki działa instynktownie, jak zwierzę zaspokaja jedynie podstawowe potrzeby fizjologiczne, deklarując brak ludzkich odruchów i uczuć. Tak jak w utworze *Idzie wariat ulicą* zespołu Rejestracja, jego anarchistyczna postawa i odmienny wygląd budzą pogardę oraz agresję ze strony społeczeństwa. Punki sami siebie określać będą jako poronione płody o zdeformowanych i kalekich umysłach: „Mózg mam jakiś opuchnięty! / Jestem chyba pierdolnięty!". Odmienny sposób myślenia i zachowania wprowadza do przestrzeni publicznej element chaosu i zagrożenia. Wykonawca jest jednostką niebezpieczną nie dlatego, że nie pasuje do reszty społeczeństwa i nie przestrzega obowiązujących w nim norm, lecz przede wszystkim dlatego, że nie chce i nie umie się do niego dostosować. Wie, że jego odmienność i wyobcowanie spotykają się z agresją i chęcią wykluczenia: „Chcą usunąć mózg fatalny".

Burdel to utwór, który określa styl bycia niemal wszystkich zespołów punkowych tak zwanej pierwszej fali, a więc przede wszystkim podkreślanie własnej odrębności, osobności i inności[2]. Wyłaniająca się z utworu autentyczność rozumiana jest tu jako bycie outsiderem, indywidualizm, brak aspiracji, prymitywizm, bunt, prowokacja, zwierzęca instynktowność i egzystencjalny nihilizm. To rodzaj neoprymitywizmu, którym Daniel Muzyczuk określał punk rockową próbę odnalezienia alternatywnego stylu życia i wartości, opartych na spontaniczności i powrocie do tego, co w człowieku pierwotne i bliskie naturze[3]. Postawa ta jest wyrazem strachu „przed swoją własną ciemną stroną"[4], ale także programową radykalizacją „totalnych obietnic wolności jednostki w socjalistycznym społeczeństwie"[5]. Postępowanie zgodnie z tymi zasadami i utrzymywanie wiarygodności w grupie to jednak niezwykle dynamiczny i trudny do uchwycenia

[2] X. Stańczyk, *Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996...*, s. 129.
[3] D. Muzyczuk, *Nowa plemienność przeciwko nowemu człowiekowi…,* op. Cit.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem.

proces, który stosunkowo łatwo wymyka się spod kontroli. Składa się na to nie tylko szczera deklaracja wyrażania swojego „ja", ale i szereg typowych dla danej grupy zachowań, które objawiać się muszą także cieleśnie, w dodatku inaczej niż tylko poprzez odzież. To również sposób chodzenia, postawa i rodzaj ekspresji. Wszystkie te składowe muszą spójnie i możliwie wiarygodnie odzwierciedlać cechy punka, które wymieniłam powyżej. Wizerunek i zachowanie projektowane przez nadawcę są złożone, dynamiczne, a więc wciąż performowane[6]. Idąc za Judith Butler, można stwierdzić, że tożsamość członka subkultury jest wciąż na nowo odgrywana i ulega ciągłej transformacji. Twierdzę jednak, że performatywność nie odbiera członkom tej kultury poczucia autentyczności, ponieważ oni sami opisywać będą siebie „w kategoriach «bycia punkiem», tym samym konstruując siebie jako wiarygodnych, w opozycji do tych, którzy jedynie «robią» coś jak punki[7]".

Film o pankach Mariusza Trelińskiego pozwala mi uzupełnić wyłaniający się z tekstu *Burde*l punk rockowy wzór zachowań o warstwę wizualną, a więc strój, postawę oraz gesty. Muzyków zespołu Dezerter obowiązuje nie tylko kodeks pożądanych cech gwarantujących wiarygodność w grupie, lecz także autentyzm budowany na scenie. Kapela musi spełnić szereg dodatkowych zasad i kryteriów pozwalających zdobyć zaufanie odbiorców. To właśnie członkowie zespołów punk rockowych wyznaczali i kreowali rozumienie autentyczności w ramach swojej kultury.

W krótkometrażowym *Filmie o pankach* z 1983 roku, którego bohaterami są między innymi członkowie zespołu Dezerter i TZN Xenna, poruszony zostaje temat medium mającego możliwie wiarygodnie oddać istotę punk rocka. Prawda i autentyzm objawiają się według nich tylko „tu i teraz", w mówieniu wprost do drugiego człowieka. Przed kamerą nie można „być sobą", zachowywać się naturalnie i spontanicznie, można jedynie „udawać, gadać coś". Bohaterowie nazywają reżysera i operatora paranoikami, bo ich działanie z góry skazane jest na porażkę. Jeden z bohaterów mówi do kamery: „Nie ma filmu dokumentalnego. Przynajmniej nie ma takiego filmu z nami". Tworzenie filmu dokumentalnego, który jest z natury

[6] D. Muggleton, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenia stylu*, przeł. A. Sadza, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 113.
[7] Ibidem.

nieautentyczny, to rodzaj imitacji, nie może on opowiedzieć o kulturze punk, która tych cech się wystrzega czy wręcz nimi brzydzi.

Film pokazuje też fragment koncertu, podczas którego wykonywany jest utwór *Burdel*. Linia melodyczna zbudowana została nawet nie tyle na prostych akordach, ile na dwudźwiękach. Poza bardzo szybkim tempem perkusji, na plan pierwszy wybija się histeryczny, nieludzki wręcz okrzyk „Aaaaaa!". Najazdy kamery na spocone czoła i rytmicznie, gwałtowne ruchy rąk podkreślają fizyczne zmęczenie muzyków. Ich wyprostowane, stabilne postawy ciał kontrastują z ujęciami publiczności w trakcie chaotycznego, bezwładnego tańca pogo. Na scenie dzikość członków zespołu Dezerter objawia się poprzez agresywne zachowanie, gwałtowną muzykę i wykrzykiwanie słów piosenek. Podobne postawy prezentują w grupie, podczas imprezy, na której są głośni i wulgarni. Na widok kamery robią dziwne miny, pokazują język, opluwają obiektyw czy rozcinają nożem torbę foliową założoną na głowę koleżanki. Inni zaś manifestują swoją odmienność i nieprzystosowanie przez odwracanie się czy zasłanianie twarzy. Ich gesty są nieprzewidywalne, chaotyczne i agresywne wobec kamery. W kulturze oficjalnej jej obecność wymusza postawę wyprostowaną czy staranny język wypowiedzi, podczas gdy bohaterowie filmu prezentują się niechlujnie, wulgarnie, mówią niewyraźnie i od niechcenia. Nie chcą rozmawiać z reżyserem, traktują go jako obcego w grupie i tylko w ramach swojego towarzystwa czują się bezpiecznie i swobodnie. W jednej ze scen prowokacyjnie nucą hymn Polski, którego melodia kontrastuje z obrazem – pijanym punkiem w łazience, który najprawdopodobniej załatwia potrzeby fizjologiczne. Całość dopełnia wisząca na pierwszym planie amerykańska flaga. W tej krótkiej, symbolicznej scenie przedstawiony zostaje punk rockowy brak szacunku dla kultury oficjalnej, w szczególności władzy i państwa. Równie prowokacyjny zdaje się być ich wygląd: natapirowane, sterczące włosy, podarte, farbowane ubrania, wyciągnięte swetry oraz ostre pieszczochy. Punk rockowy strój jest niezwykle ważnym elementem budującym wiarygodność. To swego rodzaju strategia malowniczości[8], pozwalająca na identyfikację w grupie i jednocześnie, przy pomocy drobnych modyfikacji, wydobycie indywidualne cechy osobowości.

Zarejestrowane przez kamerę instynktowne, niekiedy agresywne zachowanie

[8] A. Jawłowska, W. Pawlik, B.Fatyga, *Style życia…*, op. cit., s. 44.

na widok kamery, dziwny wygląd i zniszczone wnętrza, przypominają film dokumentalny o prymitywnych ludach czy dzikich zwierzętach. Kamera jest rodzajem „sondy zapuszczonej w nieznany świat”[9], której zadaniem ma być wydobycie „na światło dzienne” egzotyki „nowych dzikich”[10]. W narracji kultury oficjalnej członkowie kultury punk rocka

> Przebywają w miejscach, gdzie „normalny” człowiek nie zagląda lub/i tworzą sobie enklawy, które dorośli omijają wielkim łukiem bądź nawet nic o nich nie wiedzą.” Relacje z takich miejsc oraz kontakty z owymi „dzikimi plemionami” są przygotowywane w specyficzny sposób podobny do sposobu prezentowania „prawdziwych” obcych[11].

W tym kontekście trudno jest osądzić, na ile obraz kultury punk rockowej wyłaniający się z filmu Mariusza Trelińskiego tworzy sama obecność kamery, intencja reżysera czy montaż, a na ile jest to pożądany wizerunek budowany przez jej członków lub też, na ile była to wypadkowa relacji twórców i bohaterów filmu. Jedno ze znaczeń wizerunku uczestnika danej kultury mówi o „aktywnościach prowadzących do wywołania odpowiedniego wrażenia w sytuacjach społecznych”[12]. Zdaje się więc, że dzikość i nieprzystosowanie, które wyłaniają się z filmu oraz podważanie przez bohaterów samych jego założeń, są swego rodzaju świadomą strategią, mającą zbudować ich autentyczny wizerunek.

Kolejną ważną kwestią jest pojęcie autentyczności w kontekście grupy muzycznej. Simon Frith wskazuje, że rozmaite gatunki „charakteryzują się na przykład odmiennymi konwencjami w zakresie realizmu tekstów”[13]. Pojęcie autentyczności w każdym z nich jest więc rozumiane w inny sposób, przede wszystkim poprzez społeczny osąd dotyczący tego „czy ta muzyka rozumie gatunek, czy jest mu wierna?”[14]. A składają się na to nie tylko reguły społeczne i ideologiczne, semiotyczne (czyli muzyczna ekspresja i emocja określająca znaczenie tekstu) i behawioralne (obejmująca zachowanie zespołu na scenie i poza nią), lecz

---

[9] B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy*..., op. cit., s. 137.
[10] Ibidem.
[11] Ibidem.
[12] A. Jawłowska, W. Pawlik, B. Fatyga, *Style życia*..., op. cit., s. 31.
[13] S. Frith, *Sceniczne rytuały*...., op. cit., s. 125.
[14]Ibidem, s. 121.

także formalne i techniczne oraz handlowe i prawne[15], które chciałabym nakreślić na przykładzie zespołu Dezerter.

Niemal każdy punk rockowy zespół w Polsce, w tym także Dezerter, stworzył swego rodzaju mit założycielski. Tutaj reguły formalne i techniczne odnosić się będą do ogromnego znaczenia pierwszych instrumentów, które zostały zbudowane własnoręcznie, przerobione lub kupione za niewielkie pieniądze. Ważny jest również brak umiejętności muzycznych i wokalnych, o czym wspomina Krzysztof Grabowski, perkusista Dezertera:

> Nie umiałem na niczym grać, ani nie znałem nikogo, kto by umiał. (...) Nie miałem perkusji, więc grałem na kartonowych pudłach. Robert sam lutował płytki, tranzystory, oporniki, żeby sobie zrobić efekt do gitary fuzz-distorsion. Zamykał to w blaszanym pudełku od herbaty. (...) Mieliśmy jednak tak duży zapał, że nie przejmowaliśmy się tym, że nic nie słychać, wszystko trzeszczy i nic nie umiemy[16].

Muzycy bardzo często wspominają brak sprzętu muzycznego w sklepach, przez co strategia „DIY" dotyczyła także tej sfery twórczości punk rocka. Muzycy posługują się narracją, która podkreśla ich determinację, a kluczowe znaczenie przy zakładaniu zespołu okazują się mieć „szczere chęci" i „prawdziwa potrzeba wyrażania siebie". Członkowie polskiego punk rocka, chociaż chętnie przyznają się do angielskich korzeni i inspiracji, w wywiadach zaznaczać będą oryginalność i niepowtarzalność stylu. Na pytanie dziennikarza czy Dezerter chciał kopiować zespoły takie jak Subs, Blitz czy Crass odpowiada: „Absolutnie nie. Właśnie z tej przyczyny, że nie było dostępu do zbyt wielu materiałów i nie było komunikacji między zespołami, więc każdy zespół w Polsce rozwijał się zupełnie sam – indywidualnie. I to akurat było super"[17].

Warte wspomnienia są również reguły formalno-prawne. W przypadku polskiego punk rocka chodzi tu przede wszystkim o brak możliwości wydawania płyt, jako że wydawnictwa muzyczne były własnością państwa. Aby nagrać album, trzeba było mieć zgodę cenzury. Dezerter swoją pierwszą dużą płytę wydał dopiero

---

[15] Ibidem.
[16] M. Lizut, *Punk rock later,* Wyd. Sic!, Warszawa 2003, s. 48 [zapis oryginalny].
[17] Dezerter, *Samobójcza determinacja,* rozm. przepr. Bezkoc – Pasażer Zine, przeł. J. Trojanowski http://pasazer.pl/aktualnosci/dezerter-w-maximum-rocknroll/ [dostęp: 03.04.2017].

po siedmiu latach istnienia zespołu dzięki firmie fonograficznej ze Stanów Zjednoczonych, o czym opowiada wokalista Robert Matera: „Okazało się, że zespół z Polski może wydać płytę mimo, że komunistyczny reżim mu tego zabrania. To miało wymiar symboliczny”[18]. Możliwość wydania płyty za granicą była jednak wyjątkową sytuacją, a specyfika polskiego rynku muzycznego sprawiła, że Dezerter stał się jednym z pierwszych zespołów, który samodzielnie tworzył i rozpowszechniał swoje albumy. Początkowo kopiowano kilkaset do kilku tysięcy sztuk kaset, odbijano okładki na ksero, a potem rozprowadzano je podczas koncertów czy spotkań towarzyskich. Fani przegrywali je dalej między sobą, a cały ten proces dystrybucji określano mianem „trzeciego obiegu”[19]. Jako że wszystko odbywało się poza cenzurą, myśli zawarte w tekstach piosenek mogły zostać wyrażone wprost, bez zawiłej metafory. Krzysztof Grabowski wspomina, że kiedy w Wielkiej Brytanii DIY sprowadzał się do wydawania płyt w tak zwanych alternatywnych wydawnictwach, w Polsce po raz kolejny idea ta nabrała ekstremalnego wymiaru:

> (...) nasz basista założył taką prywatną działalność, co wtedy nie było proste, i sprowadzał części do kaset. Potem te części składał, skręcał śrubkami, wsadzał do środka taśmy, rolki. A my te taśmy nagrywaliśmy na dwukasetowym magnetofonie i sprzedawaliśmy na koncertach. Ten DIY nie polegał tylko na tym, że wydawaliśmy kasety. My te kasety własnoręcznie robiliśmy[20].

Brak pośredników czy nacisków ze strony wydawnictw oraz producentów był kolejnym czynnikiem pozwalającym podkreślać autentyzm przekazu. Składa się na to także brak finansowych korzyści. Muzycy punk rockowi, w tym także Dezerter, bardzo chętnie podkreślać będą, że zarówno kopiowanie kaset, jak i granie kilku koncertów rocznie nie stanowiło źródła ich utrzymania. Polskie zespoły wydobywały kontrast pomiędzy tutejszymi warunkami rozwoju punk rocka a tymi, jakie panowały w Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych. Bardzo chętnie odcinano się od komercyjnego aspektu mody, możliwości

---

[18] Ibidem.
[19] B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej,* Ośrodek Badań Młodzieży, Warszawa 1999, s. 92.
[20] Ibidem.

rynkowych i technicznych. Krajowi punk rockowcy twierdzić będą, że polskie znaczenie „no future” miało o wiele głębszy wymiar niż na Zachodzie. W ich rozumieniu jest więc on o wiele bardziej autentyczny.

Włodi – ***Nie dla sławy i nie dla pieniędzy***

Ref. 4x
Po pierwsze nie dla sławy
Po drugie nie dla pieniędzy

Po pierwsze nie dla sławy
Po drugie nie dla pieniędzy
Dobrze rapować można żyjąc nawet w nędzy
Klima z nimi Włodi trzyma
Czy palenie, czy zadyma
Ciągłe pytania dlaczego tak przeklinam
Na całe, to gówno życia codziennego
Praca od rana do nocy i co masz z tego?
Czas na to co naprawdę ma znaczenie
Prawdziwych kart na stół wyłożenie
Być lojalnym, być, być honorowym
U swoich przyjaciół na poziomie plusowym
Pierdolić wszystko i w cieniu pozostać
Nie czuć się lepszym by każdy rękę chciał dać
Nigdy nie usłyszę: Sam sobie radź
Znam biedne życie, miałem w domu karaluchy
W moich oczach nigdy nie zobaczysz skruchy
Każdy ściemnia żeby mieć na ruchy
Tego nie zauważa tylko ślepy i głuchy
Więc uwaga, bo język mam cięty
Stojąc za mikrofonem jestem nieźle pierdolnięty
Muszę krytykować, bo czuję się zamknięty
Za każdym razem jak za mikrofon łapię
Wytykam wszystkie wady, a naprawdę potrafię
Spowodować byś przeszedł szokową terapię
Jak było powiedziane w tej zasadzie
A w kawałku o sztukach szorowałeś po pokładzie
Nie jesteś prawdziwy Włodi lachę na to kładzie
Te słowa nigdy nie wyjdą za granice kraju
Usłyszę: Molesta jest dobra
Wtedy będę w raju

Nie mam pistoletu, w zakresie potrzeb się nie mieszczę
Są poważne kłopoty to używam pięści
Dobra, to jest koniec pierwszej części

(...)

Utwór *Nie dla sławy i nie dla pieniędzy* wydany został na kompilacyjnej płycie *Smak Beat Records*, którego pomysłodawcą i głównym producentem był DJ 600V, czyli Sebastian Imbierowicz. Wydawnictwo z 1997 roku należy do jednej z najważniejszych płyt polskiego hip-hopu i przyczyniło się do początku kariery wielu raperów. Jednym z nich był Włodi, współzałożyciel Molesta Evenement, grupy powstałej w 1995 roku w Warszawie. Utwór *Nie dla sławy i nie dla pieniędzy* uważany jest za sztandarowy przykład rapu ulicznego. Włodi w jednym z wywiadów powie – „ja rapuję o tym, co widzę na ulicy i sam przeżywam”[21]. W tym krótkim zdaniu zawiera się właśnie definicja ulicznego rapu:to muzyka opowiadająca o doświadczeniach życia na osiedlu, w dzielnicach i blokowiskach. Są to przestrzenie, które staną się dla raperów „podstawowym terytorium społecznej (samo)identyfikacji”[22]. Opowiadać będą o trudnościach życia codziennego – biedzie, bezrobociu, przyjaźniach i konfliktach z prawem. Tu liczą się prawdziwe historie i doświadczenia.

Wykonawca utworu *Nie dla sławy i nie dla pieniędzy* zwraca się z przesłaniem bezpośrednio do słuchacza. Wspomina środowisko, w którym dorastał, a więc biedę i trudne warunki mieszkaniowe. Opowiada o doświadczeniach, jakie go ukształtowały i określiły to, co dziś jest dla niego naprawdę ważne. Życiowe trudności sprawiły, że nie ma już złudzeń co do rzeczywistości i zamierza mówić o niej dosadnym, niekiedy wulgarnym językiem: „Ciągle pytania dlaczego tak przeklinam / Na całe to gówno życia codziennego.” Chwali się, że mikrofon uwalnia w nim odwagę i determinację, dzięki której nic nie powstrzyma go przed głoszeniem prawdy. Chce, by jego słuchacz „przeszedł szokową terapię”, a więc autentyczną przemianę wartości. Powinien zrozumieć, że przyjaźń, bycie lojalnym i honorowym

[21] *Eldo to jest ped*ał, rozm. przepr. Keb, http://www.glamrap.pl/wst/12413-wlodi-eldo-to-jest-pedal-2002-rSee [dostęp: 05.04.2017].
[22] K. Kurnicki, “*Dziś w moim mieście”*..., op. cit., s. 157.

to istota hip-hopu. Dzięki nim bohater utworu wie, że pomimo trudności nie jest pozostawiony sam sobie, że zawsze może liczyć na wsparcie najbliższych. Deklaruje również skromność i nie oczekuje, że jego muzyka przyniesie mu finansowe korzyści i popularność poza granicami kraju. Wszystko to prowadzi do prostego przesłania hip-hopu zawartego w refrenie: „Po pierwsze nie dla sławy / Po drugie nie dla pieniędzy".

Nie dla sławy i nie dla pieniędzy to utwór, który pozwoli mi pokazać, czym jest autentyzm dla kultury hip-hopu. To swego rodzaju manifest stawiający sztukę i prawdziwą potrzebę artystyczną ponad sławę, popularność i pieniądze[23], a także kodeks zachowań i wyznawanych wartości, który znać powinien każdy raper chcący godnie reprezentować swoje środowisko. Twierdzę, że dla polskiego hip-hopu autentyczność oznacza bycie i tworzenie w zgodzie z samym sobą, wobec grupy, z której się pochodzi, oraz w kontrze do innych raperów. W jednym z wywiadów Włodi pytany o popularność rapu ulicznego odpowiedział: „Jebać modę. Kto jest z ulicy to widać i będzie widać"[24]. Te słowa to swego rodzaju groźba i przestroga mówiąca o tym, że każdy nieszczery raper zostanie przez to środowisko zdemaskowany, a prawda ujrzy światło dzienne. Jak wskazuje Karol Kurnicki: „dyskurs autentyczności skupia się na problemie realizowania w hip-hopie globalnej ideologii „keepin' it real"[25]. Oznacza ona, że o sobie można mówić tylko poprzez pryzmat przeżytych doświadczeń i środowiska, z którego się pochodzi i na początku drogi twórczej właśnie w najbliższym otoczeniu – na osiedlu, w dzielnicy –zdobyć muszą pozycję w grupie[26]. Włodi wielokrotnie podkreśla, że swoją muzykę kieruje w pierwszej kolejności do przyjaciół.

Raper opowiadając o swoim dorastaniu i środowisku, w którym się wychował, stara się zdobyć zaufanie nie tylko swojego najbliższego otoczenia, lecz także słuchacza. W utworze *Nie dla sławy i nie dla pieniędzy* Włodi deklaruje lojalność wobec przyjaciół i odbiorcy. Jego autentyczność jest związana z „silnie

---

[23] D. Więcławek, M, Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jarczyński, *Antologia polskiego rapu*, , op. cit., s. 489.
[24] Włodi, *Kto jest z ulicy będzie widać,* http://www.hip-hop.pl/teksty/projector.php?id=1135868965, [dostęp 5.04.2017]
[25] K. Kurnicki, "*Dziś w moim mieście"*..., op. cit., s. 157.
[26] Ibidem.

zakorzenionym poczuciem kolektywności wewnątrz kultury hip-hop”[27]. Z kolei słowo „represent” stanie się jednym z najważniejszych terminów określających obowiązek każdego rapera wobec tych, z którymi się dorastało. Reprezentowanie oznaczać będzie chęć brania odpowiedzialności za grupę, z jakiej się pochodzi i czucie się jej godnym przedstawicielem. Tym samym pojedyncze doświadczenia i zachowania rapera stają się świadectwem całej kultury.

> Raperzy prowadzą podobny styl życia, wykonują podobne zajęcia, mają podobne obowiązki, podobnie spędzają wolny czas, wyznają podobne wartości. Często w świadomości odbiorców hip-hopu życie jednego rapera staje się reprezentacją życia modelowego dla tego środowiska[28].

Twierdzę więc, że na podstawie utworu *Nie dla sławy i nie dla pieniędzy* wyszczególnić można cechy, które będą charakterystyczne dla niemal wszystkich raperów tworzących w pierwszych latach istnienia hip-hopu w Polsce. Krzysztof Krakowski, nie opierając się na żadnym konkretnym tekście hip-hopowym, wskazał kilka cech autentycznego rapera, który według niego: „nie głosi populistycznych haseł, ma charyzmę i poparcie środowiska, jest osobą dojrzałą i zdolną do samokrytyki, nagrywa muzykę nie dla zysku, ale z pasji”[29]. To zaskakujące, jak bardzo Włodi w utworze *Nie dla sławy i nie dla pieniędzy* odzwierciedla wszystkie te cechy, choć dodałabym jeszcze do tej listy świadomość swoich korzeni, dumę z tego, kim się jest, a także potrzebę tworzenia.

Raperzy bardzo chętnie budować będą swoją autentyczność w kontrze do innego rapera, zarzucając sobie wzajemnie kłamstwa, nieszczerość czy niewierność wobec grupy: „Spór o autentyczność jest najbardziej podstawowym etapem dyskursu disowego”[30]. W utworach raperzy wzajemnie się obrażają i wyzywają na słowne pojedynki, w których językowa sprawność i poparcie środowiska decydują o zwycięzcy. Jednym z najbardziej znanych i charakterystycznych konfliktów na gruncie polskim był utwór *Anty Liroy* z 1995 roku zespołu Nagły Atak Spawacza z gościnnym udziałem rapera Peji, którzy zarzucali Liroyowi „pozerstwo”, „komercję”

---

[27] Ibidem, s. 64.
[28] Ibidem.
[29] K. Karkowski, *Disowanie…*, op. cit., s.74
[30] Ibidem, s. 75.

i „profanację" kultury rap. Polscy twórcy oskarżają się wzajemnie o sprzedawanie wartości środowiska hip-hopowego, opowiadanie nieprawdy i tworzenie muzyki wyłącznie z pobudek materialnych. Przedstawiciele ulicznego rapu zarzucać będą twórcom takim jak Liroy czy Tede, którzy śpiewają o pieniądzach, drogich samochodach i pięknych dziewczynach, kopiowanie wzorców amerykańskich i budowanie fałszywego obrazu tej kultury. Oni zaś broniąc się twierdzą, że śpiewają o prawdziwym obliczu sławy rapera, w przeciwieństwie do tych muzyków, którzy wciąż udają skromność i deklarują życie w biedzie.

Równie ważna jak akceptacja i uznanie w grupie jest dla rapera potrzeba tworzenia w zgodzie z samym sobą. Autentyczność objawia się tu jako dawanie świadectwa o swoim prawdziwym życiu, a więc także tych przykrych i trudnych chwilach („Znam biedne życie, miałem w domu karaluchu."). Tekst powinien odzwierciedlać poglądy, które autor podziela także w życiu prywatnym. Najlepszą weryfikacją utworu jest wywiad z raperem, który pozwala ocenić czy głoszone przez niego prawdy, mają swoje korzenie w rzeczywistości. W jednym z wywiadów Włodi mówi:

> Jeśli coś się zmienia w moim życiu, jakaś postawa lub jest to weryfikowane przez czas, to usłyszysz o tym w moich kawałkach. Czerpię z tego, co sam przeżywam i z tego co dzieje się dookoła, nie tworzę kawałków abstrakcyjnych lub nieodnoszących się do mnie[31].

Każda deklaracja, czy to w postaci wywiadu czy tekstu, która opowiada o hip-hopowych realiach, musi podlegać ścisłej kontroli tego środowiska[32]. W innym wypadku świadectwo jednego rapera może zafałszować obraz całej kultury.

Powracając do kategorii oceniania autentyczności wyróżnionych przez Simona Fritha, chciałabym teraz zająć się sposobami produkcji i wydawania płyt na początku lat 90. Płyta *Smak Beat Records*, na której znalazł się utwór *Nie dla sławy i nie dla pieniędzy,* to pierwszy krążek wydawnictwa B.E.A.T. Records, a jego twórcami są Hirek Wrona i DJ 600V. B.E.A.T. Records określane jest mianem pierwszej niezależnej wytwórni fonograficznej promującej hip-hop w Polsce, gdzie

[31] Włodi, *Wywiad: Włodi,* rozm. przepr. W. Kukulski, http://vaib.pl/artykul/180-wywiad-wlodi [dostęp: 5.04.2016].
[32] K. Karkowski, *Disowanie…*, op. cit., s. 64

niezależność rozumie się przede wszystkim jako możliwość tworzenia muzyki bez nacisku osób z zewnątrz. DJ 600V jako pomysłodawca i producent płyty jest członkiem kultury hip-hop, a więc osobą zaufaną. Sam wielokrotnie podkreślał w wywiadach, że muzykę tworzy ze względu na szczerą pasję, a nie korzyści materialne, dokładając pieniądze do swoich produkcji. Podobnie wydawcą pierwszych hip-hopowych płyt, w tym Kalibra 44, stało się S.P. Records założone przez byłego gitarzystę Kultu, Sławomira Pietrzaka. Wytwórnia promująca punk rockowe zespoły, stawała się niejako gwarancją niezależności i niekomercyjności także dla raperów.

DJ 600V twierdzi, że „hip hop nigdy nie potrzebował jakiegoś super podłoża technicznego, bardzo skomplikowanego, złożonego czy drogiego”[33]. Jak wspomina, swoje pierwsze płyty nagrywał na prostym komputerze i wielośladzie, które nie wymagały dużych umiejętności muzycznych. Pierwsze płyty nagrywano w domowych warunkach, często przy użyciu sampli, a więc fragmentów utworów innych artystów. Jak przyznaje DJ 600V, na początku hip-hopu żaden z raperów ani dj-ów nie zdawał sobie sprawy z tego, że wykorzystywanie cudzych utworów jest nielegalne[34]. Swobodnie miksowano je z prostymi podkładami muzycznymi, traktując jako własne, autorskie dzieło. Dopiero z czasem popularne stało się określanie muzycznego dema, jako tak zwanego „nielegala”. Słowo to wskazywało nie tylko na niezależność wykonawców podczas produkcji utworów, lecz także na nielegalne użycie sampli, przez co płyta nie mogła trafić do oficjalnego obiegu i sprzedaży. Produkcje te wyróżniały się często wykonaniem na domowym, amatorskim sprzęcie oraz tym, że wydawanie, przegrywanie i rozpowszechnianie kaset odbywało się we własnym zakresie, podczas koncertów i wśród znajomych.

Wnioski

Autentyczność wyłaniająca się z tekstów utworów *Burdel* oraz *Nie dla sławy i nie dla pieniędzy* oznaczała przede wszystkim odwagę do mówieniu prawdy i

[33] S. Imbierowicz, *Wywiad z DJ 600V,* rozm. przepr. A. Rawicz, https://www.youtube.com/watch?v=R9PcIxiAWTY, [dostęp: 05.04.2017].
[34] Ibidem.

bezkompromisowego oceniania rzeczywistości. Niezależność i niepokorność przejawia się tu w ostentacyjnym deklarowaniu kim się jest, a kim nie chce się być. Wstręt do spełniania społecznych aspiracji i oczekiwań prowadzi do agresywnej wręcz potrzeby wyrażania własnego „ja". Zarówno dla jednego, jak i drugiego nurtu muzycznego oznaką zepsucia są: unifikacja społeczeństwa, chęć zdobycia uznania czy gromadzenia dóbr materialnych, ogólnie przyjęte wzorce zachowań, niezależnie od tego, czy socjalistyczne, czy kapitalistyczne.

Patrząc szerzej, autentyczność oceniana jest także na poziomie wykonawców, którzy zarówno w punk rocku, jak i hip-hopie proponują zachowania modelowe dla tych kultur. Wiarygodność tekstów ściśle wiąże się tu z postawą twórcy, zaś system wartości i zachowań jest ściśle kontrolowany przez pozostałych członków grupy. Oznacza to, że utwór powinien znajdować swoje odbicie w wizerunku jego twórców, a więc i w zachowaniach na scenie czy udzielanych wywiadach. Punk rock i hip-hop jako autentyczną traktować będą muzykę, która nie wynika z pobudek materialnych, a jest wyrazem wewnętrznej potrzeby. Niechęć do schlebiania gustom odbiorców i swego rodzaju nieprzystosowanie są tu wartościowane pozytywnie, jako przejaw rebelii i buntowniczego charakteru ich przedstawicieli. Kultury te cenić będą twórców, którzy chcą zdobyć uznanie jedynie w granicach swojej grupy. „Sprzedawanie się" stanie się jednym z najczęstszych zarzutów stawianych wobec zespołów trafiających do szerszego grona odbiorców, zdobywając przy tym uznanie kultury oficjalnej.

Modelowym zachowaniem jest więc podkreślanie swojej niekomercyjności, a także niezależność wobec producentów, organizatorów koncertów czy wydawców. Brak możliwości technicznych, umiejętności muzycznych i samodzielne produkowanie płyt oznaczają, że zespół nie jest produktem obliczonym na sukces komercyjny. Muzykę tworzy się przede wszystkim dla siebie oraz przyjaciół. Przy wszystkich obostrzeniach i ściśle określonych regułach gatunkowych, autentycznym twórcą jest jednak nie ten kto powiela istniejące już wzorce, lecz ten kto z racji swoich indywidualistycznych innowacji i adaptacji w zakresie stylu buduje siebie jako oryginalnego w relacji do Innego[35]. Zespoły punk rockowe i raperzy chętnie

[35] D. Muggleton, *Wewnątrz Subkultury. Ponowoczesne znaczenia stylu*, przeł. A. Sadza, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 177.

używać będą przymiotnika „nielegalny”, odnosząc się do nagrywania i rozprowadzania kopii swoich kaset i podkreślając przy tym pozostawanie w opozycji do legalnej dystrybucji państwowej. Należy jednak zaznaczyć, że w przypadku punk rocka wynikało to również z niemożliwości wydania płyty w oficjalnym obiegu.

Znaczącą różnicą wyłaniającą się z zestawienia tych dwóch tekstów jest relacja jednostki wobec grupy. W punk rocku autentyczność budowana jest poprzez ciągłe podkreślanie swojej odrębności, bycia outsiderem i indywidualistą. Z kolei w hip-hopie oprócz bycia i tworzenia w zgodzie z samym sobą, równie ważna jest wierność wobec środowiska, z którego się pochodzi. Dopiero uznanie grupy, z którą się dojrzewało, stanowi potwierdzenie dla tekstów piosenek i wizerunku, który się reprezentuje.

Zakończenie

Bardzo ciekawym według mnie wątkiem, którego nie podejmowałam w pracy, a który chciałabym teraz pokrótce przybliżyć, jest związek punk rocka i hip-hopu, polegający na pierwszych próbach rapowania wśród środowisk punkowych. Interesującymi postaciami są tu Kazik Staszewski nazywany powszechnie „pierwszym raperem rzeczpospolitej" i Paweł "Kelner" Rozwadowski. Jak wskazuje Andrzej Buda, na początku lat 90.: „Nikt […]w Polsce rapu nie słuchał, a sam lider Kultu do rymowania dojrzewał powoli"[1]. Pierwszym takim przykładem jest utwór *Piosenka młodych wioślarzy*, której brzmienie opiera się na wykorzystaniu samplerów i rytmicznie, „z szybkością karabinu maszynowego"[2], wypowiadanych słów. O popularności piosenki wśród rodzącej się kultury hip hopu świadczy fakt, że była ona jedną z częściej samplowanych utworów, jak chociażby przez zespół WZGÓRZE YA-PA-3[3]. Sam Kazik woli jednak unikać silnych konotacji z rapem, wskazując, że utwór ten nie był świadomą inspiracją, a raczej wpływem instrumentów klawiszowych narzucających rytm[4].

Jednak już niedługo po tym, w 1991 roku, ten sam artysta na swojej pierwszej solowej płycie *Spalam się* zarówno estetycznie, technicznie, jak i tematycznie coraz bliższy będzie raperom. *Jeszcze Polska* to utwór, w którym młody Kazimierz Staszewski, przechadzając się po Stadionie Dziesięciolecia, ekspresyjnie, energicznie wymachuje rękoma w rytm słów rapowanych do automatu perkusyjnego . Prowokacyjny refren utworu. Fraza „Coście skurwysyny uczynili z tą krainą" jest zarzutem kierowanym pod adresem polskich władz rządzących do 1989 roku. Senator Jan Szafraniec, doszukując się w utworze parodii hymnu Polski, złożył zawiadomienie do prokuratury twierdząc, że „słowa wulgarne i nieprzyzwoite" naruszają prawo[5]. Kazik dosadnym językiem opisuje jednak brak perspektyw ludzi, którzy nie potrafią ułożyć sobie życia po przemianie ustrojowej, kontrasty tworzącego się kapitalizmu, zacofanie i zaściankowość polskiego społeczeństwa.

---

[1]A. Buda, *Historia kultury hip hop w Polsce 1977 - 2013,* Wyd. Niezależne 2012, s. 14.
[2]W. Weiss, *Kult. Biała Księga, czyli wszystko o wszystkich piosenkach*, Wyd. Kosmos, Kosmos, Warszawa 2009, s. 37.
[3]A. Buda, *Historia kultury hip hop w Polsce 1977 – 2013…,* , op. cit., s.14.
[4] W. Weiss, *Kult. Biała Księga…*, op. cit., s. 37.
[5] Oficjalna strona zespołu Kazik, http://kazik.pl/kazik/ [dostęp: 6.05.2017]

Teledysk do piosenki *Jeszcze Polska* zrealizowany przez Yacha Paszkiewicza, czołowego reżysera punk rockowych wideoklipów, między innymi dla Kultu, Apteki czy Pidżamy Pormo, był też bardzo bliski konwencji późniejszych hip-hopowych nagrań. Dokumentalne ujęcia w *Jeszcze Polska* mogłyby stać się sztandarowym przykładem obrazu pokazującego realia, w jakich raperzy wychowywali się i tworzyli.

Zaangażowanie Kazika w sprawy społeczne i polityczne, bezkompromisowość, śmiałe używanie wulgaryzmów sprawiły, że był swego czasu inspiracją dla wielu raperów młodego pokolenia, o czym mówi sam Abradab, jeden z członków legendarnej formacji Kaliber 44: „Kazik twierdził, że to nie rap, dla mnie rzuciło to nowe światło na polską muzę i dało podwaliny pod rap. Było o czym gadać”[6]. Jednak jak kilka lat później dodaje w jednym z wywiadów:

> Kiedy wyszła płyta Kazika *Spalam się* no to on sam w wywiadach mówił, że to nie jest rap, myśmy byli zadziwieni, bo dla nas to był rap. Z perspektywy czasu widzę, że miał rację, jest to utrzymane w konwencji rapowej, ale znając dokonania czarnych artystów za oceanem no to, to nie było dokładnie to, nie wyrosło to z kultury hip hopowej, z tego podłoża[7].

Nieprzypadkowo to właśnie Kaliber 44 towarzyszył Kazikowi jako *support* podczas tras koncertowych, a wydawcą ich płyt stała się ta sama wytwórnia płytowa, czyli S.P. Records założona przez byłego gitarzystę Kultu, Sławomira Pietrzaka.

Kolejnym zespołem punk rockowym, który łączył ostre, gitarowe granie z rapem, był zespół Deuter utworzony w 1980 roku przez Pawła „Kelnera” Rozwadowskiego, jego wokalistę. Piosenka *Nie ma ciszy w bloku* nagrana w 1987 roku była niezwykłym i oryginalnym przykładem fascynacji możliwościami, jakie stwarza rap. Rytmicznie wyklaskiwany rytm, sygnał milicyjnej syreny, powtarzające się wersy, które naśladują skrecz i dynamicznie wypowiadane słowa: „Nie ma ciszy w bloku / Ciągle jakieś głosy wokół”, opowiadają o szarej codzienności, monotonii, braku prywatności i perspektyw. „Mąż bije żonę, / Żona bije dzieci/ Sąsiad się odlewa / A ja sobie śpiewam”. Te właśnie doświadczenia kilka lat później staną się

[6]Abradab, *Męskie Granie Wywiad z Abradabem cz.1,* rozm. przepr. Piotr Stelmach, https://www.youtube.com/watch?v=uJuq8rtHfx4, [dostęp: 20.05.2017]
[7] Ibidem.

ulubionymi tematami pierwszych hip-hopowych nagrań. Poczucie niezrozumienia, wyobcowania, konflikty międzypokoleniowe i represyjne społeczeństwo, które donosi, plotkuje i ocenia – to tylko część wspólnych dla punk rocka i hip-hopu doświadczeń i lęków[8].

Także późniejsze projekty, przede wszystkim z Robertem Brylewskim, współzałożycielem Kryzysu, Brygady Kryzys czy Izraela, mają w sobie wiele elementów rapu. Szczególnym przykładem jest płyta *Techno terror*, która zawierała elementy muzyki transowej, przeplatanej fragmentami ówczesnych, telewizyjnych programów informacyjnych czy wypowiedziami polityków. Jak wspomina Paweł „Kelner" Rozwadowski: „Nasz przyjaciel, Marcin Miller z Londynu, kupił sprzęt do studia i Robert eksperymentował z automatem perkusyjnym i keyboardem, który był swego rodzaju studiem sam w sobie"[9]. Muzycy określali możliwości, jakie dały im nowe instrumenty, jako nieprawdopodobny skok technologiczny, a siebie samych jako „kosmitów"[10]. Płyta *Techno terror* była w swoim czasie niespotykanym w Polsce przykładem muzycznego eksperymentu z pogranicza nieznanych jeszcze wtedy gatunków: hip-hopu i techno. Paweł Rozwadowski, który widział w rapie przyszłość, zaczął organizować koncerty w klubie Remont poświęcone tej muzyce i jak wspomina:

> Po jakimś czasie wyjechałem do Berlina, gdzie spędziłem przeszło pół roku. Zaraziłem się tam muzyką funky i szybkim, didżejskim rapem. Dla mnie było to kolejne wyrażenie tej samej energii, energii otwarcia, którą najpierw odnalazłem w punku, potem w reggae[11].

Szczególnie w pierwszych latach istnienia hip-hopu wielu przedstawicieli punk rockowej sceny muzycznej dostrzegało w nim kontestacyjny potencjał. Doceniali zaangażowaną, aktywną postawę raperów, którzy wyrażali swój sprzeciw wobec zasad kultury dominującej. Środowiska punk rockowe i hip-hopowe do dziś

---

[8]Stańczyk X., *Wyjście z bloku,* „Mała Kultura Współczesna", http://malakulturawspolczesna.org/2014/04/02/xawery-stanczyk-wyjscie-z-bloku-kultura-alternatywna-miedzy-wspolnota-a-oddzieleniem/ [dostęp: 14.05.2017].

[9] P. Rozwadowski, *Paweł Kelner Rozwadowski,* rozm. przepr. A. Leszczyńska, http://bloodart.cba.pl/?page_id=11508, [dostęp: 20.05.2017]

[10] P. Rozwadowski, *Historia pewnej płyty,* http://www.polskieradio.pl/9/711/Artykul/778594,Pawel-Kelner-Rozwadowski-zakonczylem-poszukiwana [dostęp: 22.05.2016]

[11]A. Buda *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977-2013…*, op. cit., s. 14.

wzajemnie się inspirują, występując razem na scenie lub nagrywając wspólne płyty. To ogromna sieć powiązań, którą również warto byłoby zbadać, a także kolejny dowód na ich ideową i artystyczną bliskość.

Przedstawione w pracy porównanie tekstów punk rockowych i hip-hopowych jest jedynie próbą nakreślenia bardzo szerokiego tematu, jaki stanowi według mnie związek tych dwóch kultur. Szukając podobieństw, chciałam pokazać, że zjawiska te w zbliżony sposób kreują swoje ideały, zarówno na poziomie etycznym, jak i estetycznym. Obie też, należąc do kultury, którą Barbara Fatyga nazywa młodzieżową[12], w zbliżony sposób dostarczaja schematów identyfikacyjnych, wskazując normy i formułując sankcje[13]. To kultura, która wiąże się z kształtowaniem „tak zwanego światopoglądu zbiorowego"[14] opartego na silnych więzach emocjonalnych, nawet jeśli grupy twórców i odbiorców są nietrwałe, a z kultur młodzieżowych się "wyrasta". Mimo iż warunki rozwoju i sytuacja polityczna punk rocka oraz hip-hopu były inne, zależało mi, aby udowodnić, że obie na równym poziomie proponowały młodym ludziom świat alternatywnych wartości. Celem tej pracy nie jest jednak stwierdzenie, że hip-hop to powielenie punk rocka, jego kopia dostosowana na potrzeby innych czasów. Wręcz przeciwnie, to kultura, która stworzyła nowe formy ekspresji i na wielu poziomach ideowych przekazywała inne treści. Zestawienie jej z punk rockiem miało też na celu wydobycie pierwotnie kontestacyjnego potencjału hip-hopu. Będąc od lat fanką muzyki punk rockowej obawiałam się dysproporcji pomiędzy moją wiedzą na temat obu tych gatunków, a w konsekwencji mniejszym zaangażowaniem emocjonalnym w kulturę hip-hopu. Tymczasem gatunek ten z każdym kolejnym badanym tekstem i słuchaną piosenką, okazał się być dla mnie równie ciekawy i wartościowy. Mam nadzieję, że w pracy udało mi się zachować pozycję możliwie zdystansowaną, nie zdradzając przy tym osobistych upodobań i fascynacji. Utrzymać właściwe relacje pomiędzy tym, co znane, a tym, co odkrywane.

Na zakończenie chciałabym raz jeszcze podkreślić znaczącą różnicę pomiędzy

---

[12] Zob. B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy: antropologia kultury młodzieżowej*, Ośrodek Badań Młodzieży, Warszawa 1999.

[13] Ibidem, s. 103.
[14] Ibidem, s. 96.

punk rockiem i hip-hopem, jaką jest sytuacja polityczna. Nawet jeśli raperzy, tak jak punkowcy, śpiewali o braku perspektyw, wolności i przyszłości, trzeba zaznaczyć, że te same słowa, odnoszą się do różnych realiów.

W Polsce punk rock pojawił się w drugiej połowie lat 70. i natrafił na niezwykle podatny grunt, jakim była ówczesna sytuacja polityczna, dlatego też przybrał nieco inny charakter niż w Europie Zachodniej. Ideę łączącą ruch, stanowił bunt nie tylko przeciw oficjalnej propagandzie socjalistycznego państwa, ale i całemu nurtowi kultury opartej na tradycyjnych wartościach. Czasy Gierka charakteryzował duży anachronizm[15]. Z jednej strony władze socjalistyczne głosiły otwarcie się na świat, sprzedając coca-colę i ułatwiając dostęp do zagranicznych filmów i muzyki, z drugiej zaś, propagowały konieczność walki ze „zjawiskami obcymi ideologii i moralności socjalistycznej"[16]. Oznacza to, że ówczesna młodzieżdorastała w warunkach nadzoru społecznego i cenzury. System polityczny narzucał styl bycia, modę, wyznawane wartości, eliminując z przestrzeni publicznej sposób myślenia i działania, który uznawał za szkodliwy. Taki właśnie okazał się dla władzy punk rock, szybko stając się w Polsce ważnym ruchem rodzimej kontrkultury.

W tym kontekście lata 90. zdają się być przestrzenią politycznej i kulturowej wolności. Chociaż polski hip-hop, wzorem amerykańskiego, chciał opowiadać o ludziach wykluczonych i pozbawionych szans na awans społeczny, trudno mówić o braku wolności słowa, dostępu do wolnych mediów, zagranicznej muzyki czy policyjnym nadzorze. A jednak pierwsze lata transformacji to przede wszystkim silny kryzys gospodarczy i wzrost inflacji, czego efektem było wysokie bezrobocie wśród młodych ludzi. Czas reprywatyzacji prowadził do niezadowolenia wielu grup społecznych i pogłębiających się nierówności między nimi. Ograniczona wolność oznaczała dla raperów przede wszystkim brak perspektyw i szans na znalezienie pracy czy poprawę warunków życia. Poczucie marginalizacji wiązało się zaś z przekonaniem, że hip-hop jest bagatelizowany przez kulturę oficjalną, w tym dziennikarzy i producentów.

---

[15] A. Pelka, *Z politycznym fasonem. Moda młodzieżowa w PRL i NRD,* Wyd. Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2013, s. 183.
[16] Ibidem.

Przypomnienie tła politycznego nie służy decydowaniu o tym, czyj brak wolności i perspektyw był bardziej dotkliwy. Pomimo różnych warunków dorastania ich twórców, z punk rockowych i hip-hopowych tekstów piosenek wyłaniają się podobne problemy i obawy młodych ludzi. Te z kolei, miały realne przełożenie na twórczość. Obraz rzeczywistości, który powstał w tej pracy, jest więc obrazem tekstów piosenek, a nie próbą dotarcia do prawd historycznych. To świat kreowany i przepuszczony przez filtr poglądów i idei towarzyszących twórcom punk rocka i hip-hopu.

Podobieństwa, jakie wyłaniają się z analizowanych tekstów, dotyczą przede wszystkim sposobu komunikacji. Muzycy obu tych kultur zwracali się do słuchacza w sposób agresywny i wulgarny, a więc językiem dosadnym, który ma mówić szczerze i bez zbędnych ozdobników o otaczającym świecie. To opowieści o codziennym życiu i problemach spotykających bohaterów piosenek po wyjściu na ulicę, a więc o konfliktach z prawem, rodzicami i ze społeczeństwem. W utworach tych wykonawcy często ustanawiają relację „my" lub „ja" – buntowniczy i szczerzy, kontra „oni" – bierni i zepsuci. Świat zewnętrzny jest bowiem pełen zła i pokus, przez co należy podejmować nieustanną walkę, aby móc pozostać sobą. To poczucie wykluczenia i wciąż pogłębiającej się alienacji jest w pewien sposób gloryfikowane przez oba środowiska. W świecie tak wyraźnych i jaskrawych podziałów na dobro i zło, punk i hip-hopowiec również pozostają radykalni, podkreślając znaczenie autentyczności i niekomercyjności. Bycie prawdziwym i szczerym obwarowane jest ścisłymi wytycznymi, bo tylko tak ustawiać się można na biegunie przeciwnym do kultury oficjalnej.

Częstym tłem punk rockowych i hip-hopowych piosenek stanie się szara, jednakowa rzeczywistość miasta. Aglomeracja jest bowiem siedliskiem zunifikowanych mas ludzkich, zepsucia i zgnilizny z unoszącym się w powietrzu duchem apokalipsy. Teksty utworów są światem innych wartości i przestrzeni niż te, które wyznacza kultura dominująca. Zarówno punk rock, jak i hip-hop opowiada o doświadczeniach życia pośród blokowisk, starając się znaleźć w nich własne miejsce: punk rock poprzez wydzielanie i odgradzanie, hip-hop poprzez wniknięcie w topografię osiedli i szemranych ulic. Dla jednych i drugich obszarem swobody będą prywatne mieszkania i scena. Tu można czuć się wolnym, słuchając wspólnie

muzyki, przeklinając, pokazując wulgarne gesty, sięgając po używki, lecz przede wszystkim – być razem. Fani uczestniczą w koncertach, aby uwolnić się od codzienności, usłyszeć na głos słowa, których sami nie mają możliwości lub odwagi zamanifestować, a kolektywne wykonywanie piosenek, doświadczenie bycia w tłumie i identyfikacja z żywym słowem płynącym ze sceny, tworzą wspólnotę o charakterze *communitas*. Jej umacnianie opiera się również na robieniu tego, co nielegalne i powszechnie uznawane za niezgodne z prawem. Wspomniana już autentyczność, zarówno w punk rocku, jak i hip-hopie, oznacza powrót do prawdziwości i szczerości, a więc także i do pewnej nieprzewidywalności zachowań wykonawców na scenie. Pozytywnie wartościowany będzie także brak profesjonalizmu i muzycznych umiejętności.

Wojciech Staszewski w 1996 roku napisał na łamach „Gazety Wyborczej": „hipisi chcieli zbawiać świat. Punkowcy – swoją generację. Raperowi wystarczy jego własny sukces"[17]. Chociaż zdanie to zawiera duże uproszczenie, celnie określa tendencję wyłaniającą się z analizowanych utworów. Bohaterowie piosenek punk rockowych to zbuntowane jednostki, które czują się częścią przegranej generacji, skazanej na brak przyszłości w świecie pełnym zła. Punk wycofywał się z rzeczywistości, przyglądając się jej jako widz, z dystansu, podczas gdy hip-hopowiec przekształcał ją na własny użytek. Raper, aby zmienić warunki życia, chciał wniknąć w jego strukturę, znajdując miejsce dla siebie. Miał o wiele więcej pewności siebie, czując się uprawnionym do pouczania swoich słuchaczy i odwoływania się do osobistych doświadczeń. Zdając sobie sprawę z trudnych warunków życia, podejmował walkę o zmianę, rozumianą również jako sukces finansowy. Tu pieniądze nie stanowią przeszkody do bycia autentycznym, wręcz przeciwnie, to środki do jej realizacji, pozwalające na pozostanie niezależnym wobec producentów i wydawców.

Znaczące różnice dotyczą także stosunku do cielesności oraz mody. Punk rock w swoich programowych założeniach chciał szokować wyglądem. Był to rodzaj rewolucji również seksualnej, której twórcy pragnęli przy pomocy stylu wprowadzać anarchię i bunt. Przybyły do Polski styl wyrażający nieskrępowaną cielesność, niejednoznaczną tożsamość płciową i pozycję społeczną, był reakcją na szerszy,

[17] W. Staszewski, *Rap wchodzi do Śródmieścia, „*Gazeta Wyborcza" 1996, nr 106, s. 18.

ideowy program McLarena, w którym moda miała stać się rodzajem „wroga wewnętrznego, który wgryzając się w system, dokona jego demistyfikacji i dekompozycji”[18]. Hip-hopowa moda również wykreowała własną estetykę określaną jako styl miejski. Raperzy chętnie inspirowali się gangsterskim sposobem życia i ubierania, traktując modę jako symbol życia poza prawem. Strój był też sposobem na podniesienie statusu materialnego i przeciwnie do punk rockowego, miał być czytelny i jednoznaczny. Swoim wyglądem hip-hopowcy podkreślali męskość i dominację, jednak modzie nie przypisywali tak znaczącej roli, jaką jest programowa strategia walki z systemem.

Mam nadzieję, że tak jak punkowi i hip-hopowi artyści traktują swoją twórczość z wzajemnym szacunkiem, tak samo zaczną na te zjawiska patrzeć badacze kultury i dziennikarze muzyczni. Każda z tych kultur wciąż kształtuje nowe pokolenia, mimo że każda z nich zmieniła się na przestrzeni lat. Tym bardziej zależało mi więc na dotarciu do ich korzeni, pokazaniu początków funkcjonowania w Polsce, założeń artystycznych i ideologicznych, aby uzupełnić pewną lukę interpretacyjną, do dziś obecną według mnie w publikacjach na ich temat. Chodzi tu przede wszystkim o traktowanie punk rocka i hip-hopu wyłącznie jako gatunków muzycznych, a co za tym idzie bagatelizowanie ich kontestacyjnego potencjału. Fakt, że obecnie funkcjonują jako element kultury masowej, nie powinien odbierać im kontrkulturowych korzeni. Występując – czy to pod maską nieobliczalnego wariata, czy groźnego przywódcy – punk rock i hip-hop miały zdolność do przekształcania społecznej struktury, stając się istotnym katalizatorem przemian pokoleniowych widocznych do dziś.

[18] Zob. A. Antonowicz, *Utopia mody punkowej- od kontestacji do muzeum, „*Dialog”, 2014, nr 4, s.6.

Bibliografia

Monografie i artykuły

Adamowicz K., *Od subkultury do postkultury. Zmiany w obszarze dzisiejszej kultury alternatywnej,* „Estetyka i Krytyka" 2013, nr 2.

Antonowicz A., *Utopia mody punkowej – od kontestacji do muzeum,* „Dialog" 2014, nr 4.

Bauman R., *Sztuka słowa jako performance*, przeł. G. Godlewski, [w:] *Literatura ustna*, wybór tekstów, wstęp, kalendarium i bibliografia P. Czapliński, Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.

Buda A., *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977-2013,* Wyd. Niezależne, Warszawa 2011.

Cochrane L., *So fresh and so clean: a brief history of fashion and hip-hop,* https://www.theguardian.com/fashion/2015/oct/27/fresh-dressed-fashion-hip-hop-ka nye-west -louis-vuitton.

Drozda J., *Opór kulturowy. Między teorią a praktykami społecznymi*, Wyd. Katedra Wydawnictwo Naukowe, Gdańsk 2015.

Drozdowski R., *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2009.

Duda A., *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji,* Wyd. Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

Eco U., *Historia brzydoty*, przekład zbiorowy, Wyd. Dom Wydawnczy Rebis, Poznań 2009.

Eibl-Eibesfeldt I., *Miłość i nienawiść*, przeł. Z. Stromenger, PIW, Warszawa 1987.

Fatyga B., *Dzicy z naszej ulicy: antropologia kultury młodzieżowej*, Ośrodek Badań Młodzieży, Warszawa 1999.

Fechner A., *Pidżama porno – próba monografii,* praca magisterska, promotor: prof. dr hab. B. Kasprzakowska, http://pidzama-porno.eprace.edu.pl/.

Filipiak M., *Od subkultury do kultury alternatywnej,* Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999.

Frith S., *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej,* przeł. M. Król, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego,Kraków 2011.

Gajewski K., *Myśl Michaiła Bachtina*, http://www.krzysztofgajewski.info/pdf/dydaktyka/teorie_tekstow_kultury/tekst06.pdf.

Godlewski G., Karpowicz A., Rakoczy M. (red.), *Antropologia praktyk językowych*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, P. Willis, Wyobraźnia etnograficzna.

Grochowski M., *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2008.

Hoffmann B., *Narkotyki w kulturze młodzieżowej,* Wyd. Impuls, Kraków 2014.

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985.

Idzikowska-Czubaj A., *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia,* Wyd. Poznańskie, Poznań 2011.

Jackl K., *Bitwy na słowa. Źródła, cechy i funkcje bitew freestyle'owych,* praca magisterska, promotor: prof. dr. hab.Grzegorz Godlewski, Warszawa 2011.

Janion M., *Gorączka Romantyczna*, Wyd. Słowo/ Obraz Terytoria, Gdańsk 2007.

Jarosz M., *Wygrani i przegrani polskiej transformacji,* Wyd. Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.

Jawłowska A., Pawlik W., Fatyga B., *Style życia, wartości, obyczaje. Stare tematy, nowe spojrzenia*. Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Kajewski M. , *Kultury alternatywne i konsumpcja,* „Kultura Współczesna", 2004, nr. 3/41

Karpowicz A., *Azbest punk,* maszynopis.

Kosiński K., *Historia pijaństwa w czasach PRL*, Wyd. Neriton, Warszawa 2008.

Kowalik M., *Arnold J. Toynbee. Zagrożenia i perspektywy Zachodu,* „Annales Universiatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia" 2002, vol. XXVII,

sectio I.

Kukułowicz T., *Raperzy kontra filomaci,* Wyd. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.

Lewandowski M., *Słownictwo muzyczne w socjolekcie punków,* [w:] „Język, Komunikacja, Informacja" 2006, nr 1.

Lizut M., *Punk rock later,* Wyd. Sic!, Warszawa 2003.

Lopowicz M., *Porównanie myśli Herberta Marcusego z myślą Michela Foucaulta - czyli jak w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku outsiderzy zmienili społeczny porządek kultury zachodniej, „*Diametros" 2016, nr 49.

De Carteau M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania.* przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Miciukiewicz K., *Miejskie strategie i taktyki wokół koncepcji praktyki życia codziennego Michela de Carteau*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny", 2008, z. 2.

Miszczyński M. (red.), *Hip-hop w Polsce. Od kultury blokowisk do kultury popularnej*, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Moraczewski K., *O tak zwanej muzyce alternatywnej, „*Kultura Współczesna" 2004, nr 3/4.

Muggleton D., *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenia stylu*, przeł. A. Sadza, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.

Muzyczuk D., *Nowa plemienność przeciwko nowemu człowiekowi. "Notatki z podziemia" w Muzeum Sztuki w Łodzi,* „Szum", http://magazynszum.pl/krytyka/nowa-plemiennosc-przeciwko-nowemu-czlowiekowi-notatki-z-podziemia-w-muzeum-sztuki-w-lodzi.

Pankowski R., *Rasizm a kultura popularna,* Wyd. Trio, Warszawa 2006.

Pęczak M., *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja*, Wyd. NCK, Warszawa 2013.

Peisert M., *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.

Pelka A., *Z politycznym fasonem. Moda młodzieżowa w PRL i NRD,* Wyd. Słowo/ Obraz, Terytoria, Gdańsk 2013.

Pustoła K, *MC na scenie,* http://www.dwutygodnik.com/artykul/3412-mc-na-scenie.html.

Siemaszko A., *Granice tolerancji. O teoriach zachowań dewiacyjnych,* Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1993.

Stańczyk X., *Kultura alternatywna w Polsce 1978-1996. Wyobraźnia, samoorganizacja, komunikacja,* praca doktorska, promotor: prof. dr. hab. Andrzej Mencwel, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2014.

Stańczyk X., *Wyjście z bloku,* Mała Kultura Współczesna, (http://malakulturawspolczesna.org/2014/04/02/xawery-stanczyk-wyjscie-z-bloku-kultura-alternatywna-miedzy-wspolnota-a-oddzieleniem/.

Szcześniak M., *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji,* Wyd. Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016.

Turner V., *Proces Rytualny. Struktura i antystruktura,* przeł. E. Dżurak, PIW, Warszawa 2010.

Weiss W., *Kult. Biała Księga, czyli wszystko o wszystkich piosenkach*, Wyd. Kosmos, Kosmos, Warszawa 2009.

Więcławek D., Flint M., Keyff T., Cała A., Jarczyński K., *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.

Wolność w systemie zniewolenia. Rozmowy o polskiej kontrkulturze, red. nauk. A. Jawłowska, Z. Dworakowska, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Zańko P., *Zabijemy was słowami. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie,* Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.

Żmuda M., *Pasaże tekstowe w polskim hip-hopie. Analiza opisów przestrzeni miejskiej w wybranych tekstach rapowych,* „Konteksty Kultury. Pismo Kolegium Nauczycielskiego w

Bielsku-Białej" 2014, nr 11.

Znaniecki F., *Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Artykuły prasowe

Jak zarabiają polscy raperzy, http://www.newsweek.pl/biznes/jak-zarabiaja-polscy-raperzy-newsweek-pl,artykuly,345814,1.

Leszczyński R., *Nowe płyty,* http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,62365,19960713WA-DLO,Nowe_plyty,.html.

Nizinkiewicz J., *Raport o stanie polskiego hip hopu. Tu jest Polska,*"Wprost", 2013, nr 6https://www.wprost.pl/tylko-u-nas/387177/Raport-o-stanie-polskiego-hip-hopu-Tu-jest-Polska.html.

Piłka M., *Hip-hopowi wojownicy. Poczucie beznadziejności i pustki pcha bowiem młode pokolenie do zachowań antysystemowych* http://wpolityce.pl/polityka/168959-hip-hopowi-wojownicy-poczucie-beznadziejnosci-i-pustki-pcha-bowiem-mlode-pokolenie-do-zachowan-antysystemowych.

Smoleński P., *Wino znaczy wino tanie,* http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,17266329,Wino_znaczy_wino_tanie.html.

Staszewski W., *Rap wchodzi do śródmieścia, „*Gazeta Wyborcza" 08. 05. 1996, nr 106.

Sulej K., *Trójkącik do łapki i na barykady*, „Tygodnik Przekrój" 2012, nr 45.

Wandke B., *Nagły atak bluzgów,* http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,523633,19961002PO-DLO,Nagly_atak_bluzgow__DWA_OGNIE,.html.

Materiały internetowe

*Eldo to jest ped*ał, rozm. przepr. Keb, http://www.glamrap.pl/wst/12413-wlodi-eldo-to-jest-pedal-2002-rSee.

Hozer M., *Vienio: marihuana to święta doktryna hip-hopu,* http://glamrap.pl/1/35654-vienio-marihuana-to-swieta-doktryna-hip-hopu.

Lech F., *Kaliber 44,* http://culture.pl/pl/tworca/kaliber-44.

Losiak R., *Wspólnoty dźwięków,* rozm. przepr. B. Świątkowska,

http://www.beczmiana.pl/798,wspolnoty_dzwiekow.html#/page/1.

Pięć polskich marek założonych przez raperów, które powinieneś znać, https://i-d.vice.com/pl/article/5-polskich-marek-zalozonych-przez-raperow-ktore-powinienes-znac

Samobójcza determinacja, rozm. przepr. Bezkoc – Pasażer Zine http://pasazer.pl/aktualnosci/dezerter-w-maximum-rocknroll/.

Siczka, *Siczka z KSU: straciłem przez jabola połowę zębów,* rozm. przepr. P. Gzyl, http://muzyka.onet.pl/rock/siczka-z-ksu-stracilem-przez-jabola-polowe-zebow/78dm3

Wywiad: Włodi, rozm. przepr. W. Kukulski, http://vaib.pl/artykul/180-wywiad-wlodi.

Materiały audiowizualne

Abradab, *Męskie Granie Wywiad z Abradabem cz.1,* rozm. przepr. P. Stelmach, https://www.youtube.com/watch?v=uJuq8rtHfx4, [dostęp: 20.05.2017].

Jenkins S., *Fresh Dressed,* CNN Films, Francja, USA, 2015.

Kaliber 44, *Najstarszy wywiad z Kalibrem 44 w pełnym składzie* https://www.youtube.com/watch?v=IzZPC-RkQV4

Kaliber 44 - *Wywiad (część 2)* https://www.youtube.com/watch?v=A4mLUuw_Gww

S. Imbierowicz, *Wywiad z DJ 600V,* rozm. przepr. A. Rawicz, https://www.youtube.com/watch?v=R9PcIxiAWTY

Sokół, utwór *Reset* https://www.youtube.com/watch?v=lRtDhZrOjfk

Śmierć Kliniczna, *Rock Opole '83*

https://www.youtube.com/watch?v=abToUb7oCik

Śmierć Kliniczna, *Śmierć Kliniczna na żywo Jarocin '83,* https://www.youtube.com/watch?v=PsPrlP3Xu2o

Treliński M., *Film o pankach.* http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/trelinski-mariusz-film-o-pankach

Dyskografia

Dezerter, *Burdel,* [w:] *Jak powstrzymałem III wojnę światową, czyli nieznana historia Dezertera,* Silverston, 2010.

DJ 600V, Warszafski Deszcz, *Letnia miłość,* [w:] *Osiedle pełne rymów, czyli Hip-Hop jak okiem sięgnąć,* RRX Desant, 1998.

Slums Attack, *Staszica Story,* [w:] *Slums Attack,* PH Kopalnia, 1996.

Kaliber 44, *Nasze mózgi wypełnione są Marią,* [w:] *Księga Tajemnicza. Prolog*, Music Project Studio, , 1996.

Kieleckie scyzoryki, *Każdy człowiek*, [w:] *Artyści to nie prostytutki, 100% RAP, 1996.*

KSU, *Pokolenie 80*, [w:] *Bez prądu*, Melissa, 1995.

KSU, *Jabol Punk,* [w:] *Pod Prąd*, Agencja Impresaryjna Aktorów, 1998.

Liroy, *Liroy był, Liroy jest, Liroy będzie,* [w:] *Bafangoo! cz.1.* , BMG Ariola Poland, 1996.

Nagły Atak Spawacza ft. Peja, *Anty-Liroy,* [w:] *Brat Juzef*, PH Kopalnia, 1996.

Rejestracja, *Idzie wariat ulicą,* [w:] *Uwolnij się*, Noise Annoys*, 2009.*

Śmierć kliniczna, *Psychopata,* [w:] *Śmierć Kliniczna 1982-1984,* Zima Records 2001.

Trials X, *Jestem wojownikiem,* [w:] *Prawda, cel, przesłanie*, Boom Media, 1995.

Tzn Xenna, *Gówno*, [w:] *Ciemny pokój*, Migrena Records, 1995.

Włodi, *Nie dla sławy i nie dla pieniędzy,* [w:] *Smak B.E.A.T. Records*, B.E.A.T. Records, 1997.