

PIOTR KAJAK
Warszawa

Hip hop — miejska *lingua franca*?

W artykule tym zajmuję się hip hopem¹, który uważam za jedno z ciekawszych zjawisk współczesnej kultury.

Ludzi, zatem i kulturę (powiedzmy: danego obszaru, w tym przypadku polską), cechuje bardzo krótka pamięć. Hip hop — gdy tylko się w Polsce pojawił² — musiał stawić czoła ogromnej krytyce. Nie zmieniło się to zbyt wiele i dziś. Krytyka ta odnosi się do kilku spraw. Po pierwsze — zarzuca się hip hopowi, że jest pseudoartystyczny; że nie można go nazwać muzyką, bo muzyką nie może być rytm uderzeń (bitów), skreczu czy sampli. Po drugie — że jest wulgarny i chuligański. Można znaleźć wiele innych zarzutów, ale na potrzeby niniejszego artykułu wystarczą powyższe³.

Zawsze, gdy słyszę zarzuty, iż coś jest pseudoartystyczne, że nie może się mierzyć z czymś „wysokim”, przypominam sobie kilka faktów z historii kultury. Na przykład *Yesterday* — film Radosława Piwowskiego, nakręcony w 1984 roku. Bohaterami obrazu są młodzi mężczyźni, licealiści z prowincjonalnego miasteczka, zafascynowani Beatlesami (w 1964 roku). Fascynacji tej nie podziela znaczna część środowiska, w którym przyszło im żyć. Be-

¹ Na hip hop składa się — oprócz rapu — wiele elementów: deejaying, graffiti, breakdance, moda, slang, aktywność polityczna i przedsiębiorczość, dzięki której rozwijają się firmy hip-hopowe, np. wytwórnie płytowe, sklepy odzieżowe etc. (por. Druh Sławek 2005, 14).

² Dostęp do hip hopu amerykańskiego uzyskano dzięki ekspansji telewizji kablowej po 1989 roku i popularności stacji muzycznych. Pierwsze polskie próby tworzenia rapu pochodzą z pierwszej połowy lat 90. XX wieku.

³ Na marginesie warto zauważyć, że przypadek hip hopu wpisuje się doskonale w analizę i krytykę współczesnej kultury, a dokładnie dominującej współcześnie kultury popularnej. Atak na hip hop to tak naprawdę obrona tak zwanej kultury wysokiej.

atlesi jawią się powszechnie jako „coś” niemoralnego, sprzecznego z powszechnie aprobowanymi zasadami. Nie jest ważne, iż akcja rozgrywa się w środowisku małomiasteczkowym. W tym czasie generalnie podchodzono tak do niemoralnego, grzesznego rock and rolla. A dziś — czy dalej traktujemy Beatlesów, Rolling Stonesów, Elvisa tak, jak 40 lat temu? Dzisiaj są oni klasykami rocka, uznanymi artystami...

Innym przykładem są bikiniarze i ich wyrosła z fascynacji Ameryką subkultura, stanowiąca produkt (zresztą jeden z pierwszych w historii Polski) kultury młodzieżowej. Nie byłoby bikiniarzy bez jazzu, krytykowanego za niszczenie „prawdziwej” kultury, zakazywanego przez władzę komunistyczną (Chłopek 2005, 160—162). Trudno sobie wyobrazić polską kulturę bez uznanych jazzmanów: Krzysztofa Komedy Trzcńskiego, Jerzego Dudusia Matuszkiewicza, Andrzeja Trzaskowskiego, Tomasza Stańki, Andrzeja Kurylewicza, Jana Ptaszyna Wróblewskiego, Wojciecha Karolaka, Leopolda Tyrmanda. Duduś Matuszkiewicz stwierdził po latach: „Zwyciężyliśmy zaliczenie jazzu do dziedzin sztuki, nie zawiodła nas intuicja, że jednak jest to muzyka artystyczna” (Kołodziejczyk 2006, 43)⁴. Bez tej intuicji i wiary nie powstałby chyba najbardziej jazzowy film tamtego okresu, „pokazujący pustkę życia młodego pokolenia” (jak mówili krytycy), nakręcony w 1960 roku przez Andrzeja Wajdę — *Nieninni czarodziejce*, z Tadeuszem Łomnickim w głównej roli (oraz z Komedią, Romanem Polańskim, Skolimowskim, Janem Zylberem, Trzaskowskim i innymi jazzmanami), według scenariusza Jerzego Andrzejewskiego i Jerzego Skolimowskiego (Kołodziejczyk 2006, 43). Warto przypomnieć, że na początku subkultura bikiniarzy była elitarna. Potem — stała się masowa, opuściła wielkie miasta. Napływ młodzieży robotniczej skutkował licznymi ekscesami. W dość łatwy sposób udało się władzy powiązać tę kontrkulturę z chuligaństwem i nieprzystosowaniem społecznym. Propaganda komunistyczna stworzyła pokutujący do dzisiaj negatywny (falszywy) obraz polskiego bikiniarstwa (Chłopek 2005, 162—163).

A dziś... Jazz uznawany jest za jedną z bardziej „intelektualnych” fascynacji. Mało tego: uznani jazzmani współpracują z hiphopowcami⁵. Na gruncie amerykańskim wystarczy pamiętać o Herbie Hancocku, Us3, o płytach Guru (albumy Jazzmatazz) z wybitnej nowojorskiej grupy Gang Starr, grupach The Roots i De La Soul, eksperymentach A Tribe Called Quest, a nawet

⁴ Nie jest wykluczone, że — za kilkanaście lat — takie samo stwierdzenie padnie z ust Fi-sza, Emade, Ostrego, Lony czy innych.

⁵ I nie chodzi tylko o samplowanie jazzowych utworów — por. pochodząca z Wrocławia grupa Skalpel, nagrywająca dla renomowanej brytyjskiej wytwórni Ninja Tune.

Black Star (projekt Taliba Kweli i Mos Defa) i El Da Senseia. W Polsce natomiast wystarczy wymienić wspólne nagrania Michała Urbaniaka z Kalibrem 44, Ostrym (O.S.T.R.), WWO, Leszka Możdżera z Fenomenem i Grammatikiem lub eksperymenty Fisza i Emade, jazzowe fascynacje Ostrego oraz wiele innych.

Jeśli zgadzamy się, iż muzyka jest sztuką, oraz założymy, że hip hop jest muzyką (bo oprócz słowa melorecytowanego istnieje podkład muzyczny, tworzony także przy pomocy „żywych” instrumentów, ale najczęściej stanowiący swoisty kolaż dźwięków, sampli, skreczy, miksów etc.), nie pozostaje nic innego, niż tylko przyjąć, iż hip hop jest sztuką. Tezy takiej broni na przykład neopragmatyk Richard Shusterman, sprzeciwiający się stanowczo nazywaniu hip hopu zdegradowanym stylem muzycznym. Shusterman uznaje hip hop za sztukę ponowoczesną o wysokim stopniu intertekstualności, bo aż roi się w nim od odwołań do innych tekstów kultury, ale także do tekstów pokrewnych, tak w słowach utworów, jak i w muzyce⁶, samplach⁷ (Shusterman 1998, 261—262). Osoby tworzące hip hop są wyedukowane tak, jak większość społeczeństwa; uczestniczą w dominującej powszechnie kulturze popularnej i dzięki jej znajomości mają kulturowe podłoże, niezbędne do (jakiegokolwiek) twórczości artystycznej i komunikacji w społeczeństwie, w którym — o czym przypomina między innymi Shusterman (Shusterman 1998, 274) — tradycja kultury elitarniej jest w znacznym stopniu nieznana lub odrzucana, uważana za opresyjnie obcą i ekskluzywną. Dla

⁶ Można nawet postawić tezę, że w hip hopie można odnaleźć — jako materię, której się używa do tworzenia — cały muzyczny dorobek ludzkości.

⁷ Sławomir Jabrzemski, bardziej znany jako Druh Sławek, wieloletni dziennikarz radiowy, odpiera zarzuty osób, które muzyczne podkłady hiphopowe uważają za kradzież: „Hip-hop jest tworem niezwykle misternym, którego nie sposób zgłębić i docenić, nie posiadając bardzo rozległej wiedzy muzycznej — bo jak inaczej można docenić fakt, że jakiś kawałek oparty jest na breaku z wydanego w 1971 r., tylko na siedmiocalowym singlu, kawałka Idrisa Muhammada z wsamplovanym fragmentem solówki Cannonballa Adderleya z koncertu z Johnem Coltranem, refren oparty jest na samplu z drugiego albumu grupy Chase, a pojawiające się tu i ówdzie wstawki wokalne to znani komedianci Bill Hicks i Lenny Bruce? A w ogóle, to kawałek zaczyna się motywem ze ścieżki dźwiękowej do filmu *Bullit*, a tekst rapera nawiązuje m.in. do poezji T.S. Eliotta? (...) Słuchając takiego utworu, nie sposób nie wyjść z podziwu nad faktem, że jego producent musiał przecież wszystkie te płyty — i zapewne tysiąc innych — mieć, znać, przesłuchać, i wreszcie: USŁYSZEĆ w nich to COŚ? A więc, może nie jest to wobec tego jakiś pospolity złodziej, a wręcz przeciwnie — osoba o nieprzeciętnej wiedzy muzycznej i nieprzeciętnym talencie? Która 20—30 lat temu pewnie grałaby na gitarze czy pianinie, dziś natomiast gra samplami — instrumentem XXI wieku?” (Druh Sławek 2005, 14).

wielu ludzi jedyny kontakt z twórczością elitarną odbywa się w szkole, a ta uważana jest przez uczniów za przeciwnika. Zresztą system edukacyjny korzysta ze środków popkulturowych i choćby dzięki temu na lekcjach w gimnazjach czy liceach rozmawia się także o hip hopie.

Teoretycznie każdy może zostać raperem, bo każdy może pisać rymy i robić bity. Czynności te nie są skomplikowane, a są przy okazji atrakcyjne, gdyż wpisują się w zasadę „zrób to sam”: wystarczy tylko dostęp do komputera oraz programów muzycznych (niekoniecznie legalnych). Zatem — przypominam: teoretycznie — każdy może zostać artystą. Ale nie każdy ma szansę być tak dobry, by go nazwano Duchampem lub Warholem rapu⁸. Jak w każdej dziedzinie życia, podobnie i w muzyce popularnej udowodnią swoją wartość ci twórcy, którzy rozwijają się artystycznie, eksperymentują i poszukują nowych rozwiązań.

Gdy mówi się, że hip hop jest wulgarny i chuligański, dziękuję Opatrzności za Dorotę Masłowską, która ma podobne problemy, a broni się przy pomocy nagrody NIKE. Tu widać dokładnie, jak krótką mają pamięć wszyscy krytycy. Jak można zapomnieć książki Marka Hłaski, Marka Nowakowskiego, Jana Himilbsbacha, Stanisława Grzesiuka. Ich polszczyzna, kiedy trzeba, była pługawa. Przecież tylko taki język mógł oddać rzeczywistość przez tych autorów opisywaną. A czy można zapomnieć o warszawskich balladach podwórzowych — elemencie folkloru miejskiego?⁹

Zatem zarzuty o „pseudoartystyczność”, wulgarność i chuligaństwo wynikają raczej z niewiedzy i braku zrozumienia. Ludzie krytykujący hip hop po prostu nie znają zjawiska, poprzestają na opiniach zasłyszanych lub też kontaktują się z hip hopem bardzo pobieżnie. Niezwykle ważne jest tu — przytaczane przeze mnie wielokrotnie — spostrzeżenie znanego krytyka muzycznego Grzegorza Brzozowicza, według którego opis hip hopu konstruowany w mediach jest nieporadny, co wynika z dziennikarskiego poszu-

⁸ Przywołuję akurat tych artystów, gdyż Shusterman porównuje skreczowanie, miksowanie, cięcia (w warstwie muzycznej hip hopu) do wąsów domalowanych Monie Lisie przez Duchampa i do dzieł Warhola (Shusterman 1998, 266).

Warto przy okazji wspomnieć o turntablizmie — sztuce posługiwania się gramofonem — jako instrumencie muzycznym, wykorzystywanym do tworzenia skreczy, zonglowania bitem etc. Pierwszą turntablizyczną płytą w Polsce był wydany w 2001 roku album *Manewry ciętego dźwięku*, zawierający popisy najlepszych polskich didżejów (w kolejności dowolnej): Trakmajstra, Feel-X-a, Romka, Deszczu Strugi, DMC, Krime’a, Kostka, Twistera, Maria i in. To dzieło zasługuje na powyższe porównanie.

⁹ Moim zdaniem hip hop należy do współczesnego folkloru miejskiego — jest to jednak zagadnienie, które należałoby rozwinąć w osobnym artykule.

kiwania sensacji. Tworzący funkcjonujące w dyskursie publicznym opinie o hip hopie chcieliby odnaleźć w Polsce sytuacje zachodzące na rynku rapu amerykańskiego (głośnie przestępstwa, więzienie, miliony dolarów). Dlatego też powielają wiele stereotypowych opinii. Inna sprawa, że — zdaniem Brzozowicza — nie ma w Polsce „młodych krytyków, którzy hip hopu słuchają na co dzień i mogliby wytłumaczyć starszym, o co chodzi” (Brzozowicz 2005, 163). Nic dziwnego więc, że hip hop nie dociera do ludzi „po trzydziestce”¹⁰.

Lekarstwem na niewiedzę i brak zrozumienia rapu byłby z pewnością krótki kurs historii muzyki popularnej ostatniego ćwierćwiecza.

Najważniejszą dla hip hopu wartością — po lojalności wobec „ziomków” — jest szczerność. Dlatego warto pamiętać, iż rap uważano niegdyś za „czarne CNN” — przedstawiał bowiem problemy afroamerykańskiej społeczności. Chuck D z Public Enemy, jednej z najważniejszych grup w historii hip hopu¹¹, rymował w 1994 roku: „I never did represent doin’ dumb shit, no gangsta lyn’ — I rather diss presidents (...). I want and dats clever, give a piece of my time, to prevent some crime (...)” (Public Enemy 1994), odcinając się od tych, którzy woleli wykorzystać rap do pokazania swojej osobistej wielkości czy wyjątkowości. Powszechnie wiadomo, iż to właśnie czarne gangi Nowego Jorku stworzyły hip hop. Jednak warto podkreślić, iż działalność tych gangów — co podkreśla Kuligowski — nie zamykała się wyłącznie w sferze kryminalnej: „ich środowisko tworzyło realne podstawy dla powstawania więzi, poszukiwania etnicznej tożsamości i budowania w odniesieniu do niej poczucia dumy” (Kuligowski 2005, 14). Tak powstały przedsięwzięcia (organizacje?) takie, jak: Zulu Nation, Temple of Hip Hop, Native Tongues i wiele innych. Jednak media wołały „gangsta rap” — inny pod względem tematyki, niezbyt zainteresowany aktywnością społeczno-polityczną.

Dzisiaj hip hop przestał być tylko „czarnym CNN” — zdaniem Kuligowskiego jest dzisiaj „CNN Trzeciego Świata”¹². Powstaje w Brazylii, Chile, RPA, Japonii, Palestynie (np. działająca od 1999 roku grupa MWR), ale także na Białorusi i wielu innych miejscach. Dlaczego? Przyjmuje się bowiem najczęściej w grupach zmarginalizowanych, mniejszościowych, będących

¹⁰ Albo raczej „trzydziestce dwójce” — trzeba bowiem pamiętać, iż pokoleniu (pokoleniom?) znającym hip hop przybywa lat (por. Kajak 2006).

¹¹ Nazywanej czasem Czarnymi Panterami rapu (por. Druh Sławek 2005, 12).

¹² Przy czym rozumienie terminu „Trzeci Świat” jest współczesne, nie odnosi się już do czasu, gdy świat był bipolarny (dwoma biegunami były USA i ZSRR).

ofiarami dyskryminacji (Kuligowski 2005, 15). Oprócz dostarczania rozrywki pozwala także wykrzyzczyć ból i złość, opisać rzeczywistość, z którą czasem trudno się pogodzić lub którą trudno opisać. Zupełnie jak rock przed laty. I podobnie jak rock (oraz wiele innych stylów, nie tylko muzycznych, bo przecież literackich i innych) hip hop, styl zapożyczony z Zachodu, został dopasowany do warunków lokalnych.

Jak rock również, trafił hip hop na deski teatrów (por. Kajak 2006, Jaworska 2005) oraz do kin. W przypadku filmów nie chodzi tylko o produkcje klasy „B” czy „C” (np. trylogia *Friday* rapera Ice’a Cube’a, czy też francuskie: *Yamakasi* i cztery części *Taxi* z muzyką marsylskich i paryskich wykonawców), ale o obrazy „bardziej ambitne”, na przykład liczne dzieła Spike’a Lee, czołowego reżysera afroamerykańskiego (współpracującego między innymi z legendarną grupą Public Enemy), bardzo dobrze przyjęty film Jima Jarmuscha *Ghost Dog: Droga Samuraja* (do którego muzykę przygotował RZA z innej legendarnej grupy — Wu-Tang), polski film *Oda do radości* (w reżyserii Anny Kazejak-Dawid, Jana Komasy i Macieja Migasa).

Co do wulgarnego i chuligańskiego oblicza hip hopu: trzeba jasno i bez ogródek stwierdzić, że hip hop jest stylem miejsko-chuligańskim. Jednak przymiotnik „chuligański”, a raczej rzeczownik „chuligan” nie będzie tu tożsamy z odpowiednim określeniem charakteryzującym stadionowego bandytę. Jak podaje *Słownik wyrazów obcych PWN* (2000), „chuligan” to człowiek naruszający obowiązujące normy współzycia społecznego; łobuz, awanturnik. „Chuligaństwo” natomiast — to:

- zachowanie się łobuzerskie, awanturnicze, często przestępcze;
- czyn popełniony bez racjonalnie dających się wytłumaczyć pobudek, jedynie w celu okazania lekceważenia dla zasad współzycia społecznego i porządku prawnego.

Rap jest po prostu dosłowną fotografią pewnego wycinka miejskiej rzeczywistości, która nie jest znana wszystkim. Rzeczywistość ta — przedstawiona na przykład w tekstach utworów hiphopowych — jest trudna do opisanego środkami wyzutymi z emocji. Gdy chce się ukazać świat nawet z brutalnymi szczegółami, trzeba użyć odpowiedniego języka. Trzeba, bo przecież najważniejsza w hip hopie jest szczerość. Dlatego ten styl opisuje sytuacje życiowe, w których znalazło się (uczestnicząc lub obserwując) wiele młodych osób, dojrzewających po i w czasie transformacji ekonomicznej, politycznej, zatem społecznej i mentalnej. Sytuacje te to na przykład: bójki, kradzieże, narkotyki i alkohol, ale też dobre imprezy, przyjaźń i koleżeństwo. Tego typu codzienność znalazła swój opis w hip hopie, który — oprócz

zabawy — pragnie realizować „wyższe” potrzeby: informować, na swój sposób pouczać, dodawać otuchy. Zatem z jednej strony hip hop promuje właśnie pierwiastki chuligańskie, ale z drugiej strony krytycznie reaguje na nowe autorytety, takie, jak: pieniądze, kariera, twarde narkotyki. Krytykuje nową rzeczywistość, ale na swój chuligański sposób. Bo — jak się wydaje — tylko tak ma szansę dotrzeć do (części) młodzieży, dość odpornej — jak powszechnie wiadomo — na „dydaktyczno-wychowawcze pogadanki”.

Wszyscy ci, którzy w owych pierwiastkach chuligańskich doszukują się sensacji, ulegają fascynacji serwowaną przez hip hop dosłowną fotografią wspomnianego już wycinka rzeczywistości, przez co wprowadzeni zostają w skandal grozy, a nie w grozę samą (Barthes 2000, 141; por. Kajak 2006). Stąd bierze się paradoksalne utożsamianie hiphopowców z chuliganami sportowymi (wśród pseudokibiców jest na przykład wielu studentów) albo też nazywanie ich „blokiersami” (kim bowiem jest ów „blokiers”: człowiekiem przesiadującym całe dnie na ławce pod blokiem, człowiekiem po prostu w bloku mieszkającym, czy kimś innym?) (por. Kajak 2006).

Świadomie napisałem, że hip hop nie jest subkulturą miejsko-chuligańską, ale raczej takim właśnie stylem. Zgodnie ze spostrzeżeniem Burszty i Kuligowskiego (Burszta, Kuligowski 1999, 15) człowiek jest kameleonem na kolorowym dywanie kultury popularnej, owej „Wielkiej Maszynie Stylów bycia i działania” (Sulima 2007, 10). Nie doświadcza bowiem tylko jednego epizodu, nie porusza się tylko w jednej przestrzeni. Tych przestrzeni i epizodów jest wiele i nie można ich odseparować. Ludzie żyjąc, „używają” różnych tożsamości, funkcjonują w sferze publicznej i prywatnej. Kulturę rozumie się dziś przecież jako znak i podstawę różnicowania kultur różnych grup oraz traktuje jako powszechny synonim „tożsamości” (Burszta, Kuligowski 2005, 239).

W powszechnym odbiorze słowo „subkultura” kojarzy się — niesłusznie — właśnie z grupą chuliganów. Ewa Kołodziejek zauważa, że przecież subkultura reprezentuje „wydzielony według jakiegoś kryterium segment życia społecznego i jego kultury” (Kołodziejczyk 2005, 15). Bardzo interesujące są spostrzeżenia Davida Muggletona (Muggleton 2004, 69), który doszedł do wniosku, iż współczesne subkultury są ponowoczesne. Subkultury nowoczesne określają tożsamość grupową, której granice są bardzo wyraźne. Niski stopień mobilności subkulturowej, homogeniczność stylu oraz wysoki stopień zaangażowania w subkulturę sprawiają, że przynależność do grupy postrzega się jako stałą. Nacisk na poglądy i wartości, świadomość własnej autentyczności, nastroje skierowane przeciw mediom tworzą gest politycz-

nego oporu. Subkultury ponowoczesne natomiast oferują tożsamość fragmentaryczną, o słabo określonych granicach i heterogenicznym stylu. Istnieje przecież wiele źródeł tożsamości, w które ludzie angażują się dość powierzchownie. Przemijająca więc z grupą to także efekt fascynacji stylem i wizerunkiem oraz celebracji nieautentyczności. Wysoki stopień mobilności subkulturowej wiąże się także z powszechnie występującymi nastrojami apolitycznymi i pozytywnym stosunkiem do mediów.

Budulcem dla dzisiejszych — chwilowych i trwałych — tożsamości może więc być również jeden z muzycznych gatunków popkultury — hip hop (Kuligowski 2005, 15)¹³. Przykład ten pokazuje, że kultura popularna jest systemem-pośrednikiem, kodem porozumiewania się, pośrednikiem porozumienia międzykulturowego. Popkultura, a w tym konkretnym przypadku hip hop, staje się językiem wspólnym, płaszczyzną porozumienia, obserwacji dla różnych kultur, dla ich przedstawicieli, dla twórców „wywodzących się” z różnych stylów, estetyk, a nawet osób różnych narodowości. Świadectwem tego są realizowane liczne wspólne projekty¹⁴. Na przykład grupa Sistars stała się sławna dzięki hiphopowej wytwórni Wielkie Jo!, współpracowała z Tedem, Numerem Razem, Oстрыm, WSZ i CNE, ZIP Składem, DJ 600V. Kazik Staszewski (Kult) ma na swoim koncie współpracę z Kalibrem 44. Z raperami ZIP Składu nagrywali: 15 Minut Projekt, Muniak Staszczyk (T.Love). Wspomniany Tede nagrał utwór z Natalią Kukulską. Peja (Slums Attack) i Sweet Noise wspomagali się wzajemnie kilka razy. Skazani na Sukcezz oraz Myniemy tworzyli razem z Jarym z Oddziału Zamkniętego, natomiast Vienio i Pele (Molesta Ewenement) — z Tomaszem Lipińskim (Tilt) i Noviką (Futro), a sam Vienio — z grupą Cool Kids Of Death. Nie omawiam „romansów” hip hopu i pokrewnych: reggae, raga etc. (wykonawcy tacy jak: Indios Bravos, Jamal, Vavamuffin, Sidney Polak — były członek T.Love i inni).

Wielu artystów to po prostu znajomi, rówieśnicy, osoby o podobnej wrażliwości, wychowane w popkulturze, używające tego samego kodu porozu-

¹³ Mnogość kulturowych opcji to prosta konsekwencja faktu, iż sami możemy wybierać tożsamości, które chcemy uznać za własne. Jeśli jednostki lub grupy decydują się na tworzenie tożsamości w oparciu o kulturę popularną, będzie ona autentyczna, bo akt owej kreacji nie będzie czymś wymuszonym. Oprócz tego nie zostanie owym osobom zamknięta droga do rozmaitych nisz, skrywających obecnie sztukę „wysoką” (por. Burszta 2002, 15).

¹⁴ Pomijam wspomniane już wcześniej związki hip hopu i jazzu. Nie zajmuję się też raperami — dziećmi znanych muzyków. Wspomnę tylko, że DJ Krime to syn Leszka Długosza, Fiz i Emade — synowie Wojciecha Waglewskiego, CNE — syn Jacka Kleyffa.

mienia, przekładające swe przemyślenia i pomysły na różne style kultury — niezależnie od kraju pochodzenia, czego przykładem są wspólne dokonania: Czechów Indy’ego i Wicha, Oriona i jego grupy PSH z Eldem, WWO (ZIP Skład) z Molestą; Słowaków z grup NS i Kontrafakt z ZIP Składem; wykonawców z Molesty i ZIP Składu z Kolumbijczykiem (nagrywającym też we Francji) Roccą (La Cliqua, Tres Coronas); Amerykankę Lil’Dapa (Group Home), Francuzów z Soundkail oraz Dynama z raperami zrzeszonymi w wytwórni Prosto (oraz składem MorWA); WWO i pochodzących z Paryża członków Maffii K’1 Fry; duetu producenckiego z Wrocławia Magiera i LA z Chiens de Paille; KASTA Składu z K-Otix; łódzkiej Familii HP z Afu-Rą oraz wielu, wielu innych¹⁵.

Określenie hip hopu mianem miejskiej *lingua franca* wydaje się uzasadnione. Styl ten pozwala porozumieć się wykonawcom pochodzącym z różnych miejsc na świecie. Poza tym daje szansę na komunikację i współpracę z twórcami innych stylów, o ile wywodzą się oni z podobnego środowiska, czyli zazwyczaj — (wielkich) miast. Uchwycić miejską rzeczywistość, zalety i wady życia w metropolii można na różne sposoby¹⁶. Zmiana formy, estetyki jest po prostu zmianą punktu widzenia wielobarwnego, niesamowicie zróżnicowanego świata. Jest to bardzo cenne, gdyż pozwala odświeżyć doświadczenia, które człowiek współczesny i tak (w większości) zapośrednicza z mediów.

Literatura

- Barthes R., 2000, *Mitologie*, przeł. Kłosiński K., Warszawa.
- Brzozowicz G., 2005, *Oswojony bunt? Trzy pytania o polski hip-hop*, „Dialog”, nr 3.
- Burszta W.J., 2002, *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, „Kultura Popularna”, nr 0.
- Burszta W.J., Kuligowski W., 1999, *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponołocześnie pejąże kultury*, Warszawa.
- Burszta W.J., Kuligowski W., 2005, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Warszawa.

¹⁵ A nie można zapomnieć o polsko-niemieckiej grupie KS76 czy Polakach mieszkających na przykład w dzielnicy Greenpoint w Nowym Jorku (por. reportaż Kamy Veymont, *PLHH*, emitowany w TVP w 2006 roku, dostępny na stronie plhh.com/KLIPY/Raport%20z%20USA.avi), w Montrealu (Ortega Cartel — por. ortegacartel.com) i w innych miejscach.

¹⁶ Należy wspomnieć także o wspólnym projekcie wspomnianej już grupy WWO i Kapeli Czerniakowskiej — nowej aranżacji jednej z najbardziej znanych piosenek z czasu powstania warszawskiego pt. *Piernuszy sierpnia*. Ów niezwykle ciekawy pomysł pokazuje, że można traktować hip hop jako współczesny folklor miejski.

- Chlopek M., 2005, *Bikiniarze. Pierwsza polska subkultura*, Warszawa.
- Druh Sławek, 2005, *Wstęp*, w: Miszczak R., red., *Beaty, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop*, Poznań.
- Kajak P., 2006, *Utwór hip-hopowy — tekst kultury czy tekst braku kultury*, w: Mazur J., Rzeszutko-Iwan M., red., *Teksty kultury. Oblicza komunikacji XXI wieku*, Lublin 2006.
- Kołodziejczyk M., 2006, *Caly ten zgiełk. Muzyka niepoprawna politycznie*, „Pomocnik Historyczny. Bezpłatny dodatek tygodnika POLITYKA”, nr 4, sierpień [dodatek do „Polityki” 34/2006].
- Kołodziejek E., 2005, *Człowiek i świat w języku subkultur*, Szczecin.
- Kuligowski W., 2005, *Hip-hop: w poszukiwaniu domu*, „Czas Kultury”, nr 2.
- Muggleton D., 2004, *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, Kraków. ortegacartel.com (data dostępu 10.03.2006 r.).
- pllh.com/KLIPY/Raport%20z%20USA.avi (data dostępu 27.03.2006 r.).
- Public Enemy, 1994, *Give it up*, album *Muse Sick-n-Hour Mess Age*, New York (Def Jam Recordings).
- Shusterman R., 1998, *Piękna sztuka rapowania*, w: Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław.
- Sulima R., 2007, *Jak pisać o polskiej kulturze popularnej*, w: Czubaj M., red., *Biodra Elvisa Presleya. Od paleoberosów do neofanów*, Warszawa.

Piotr Kajak, kulturoznawca, pracownik naukowy Centrum Języka Polskiego i Kultury Polskiej „Polonicum” Uniwersytetu Warszawskiego, członek Stowarzyszenia „Bristol” Polskich i Zagranicznych Nauczycieli Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego, członek Zespołu Autorów Zadań i Egzaminatorów Państwowej Komisji Poświadczania Znajomości Języka Polskiego jako Obcego. Kończy rozprawę doktorską poświęconą roli kultury popularnej w nauczaniu języka polskiego jako obcego.