

*II. RÓŻNE WYMIARY
KULTURY NARODOWEJ*

PIOTR MAJEWSKI

RAP JAKO MUZYKA TOŻSAMOŚCIOWA: OD CZARNEGO GETTA DO POLSKIEGO POP-NACJONALIZMU

*RAP AS IDENTITY MUSIC: FROM THE BLACK
GHETTO TO POLISH POP-NATIONALISM*

Abstract

In today's world, cultural products, technologies, information and ideologies more and more permeate from one society to another, crossing all kinds of borders in the least expected way. Rap career is an illustration of this process. It was created in the late seventies and eighties of the twentieth century in New York ghettos and today it represents one of the most popular genres on the global scale. Rap is not only a symbol of revolution and the domination of Western capitalist business practices but also a cultural tool by which different groups, often marginalized or considering themselves as such, express their own identity.

I am analyzing the indicated above phenomenon using two, extreme at first glance, examples. First, I present the story of the emergence and development of hip-hop culture in the United States. I try to show how rap music, which is an important element of this culture, allowed a marginalized part of American society for manifesting and communicating their views, beliefs and values, becoming a "transmission channel" for various ideologies, including the ideology of black nationalism.

In the second part of the text, I am additionally analyzing the artwork and public appearances by Tadeusz "Tadek" Polkowski, a Polish rapper, whom I consider a representative of an expanding hip-hop society relating to or sympathizing

.....

PIOTR MAJEWSKI

SWPS Uniwersytet Humanistyczno-
Społeczny, Warszawa

E-mail: pesho_majewski@op.pl

This work was supported
by the author's own resources.

No competing interests
have been declared.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2015.

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences [Wydawca: Instytut Sławistyki PAN]

with the national movement. The music he creates is designed not only to restore the Poles' "memory", and therefore also the pride in their heroic and admirable past, but also to open their eyes to what is happening in their country that he believes is being colonized by the occupants.

Key words: nationalism; popular culture; hip-hop culture; Polish rap; postcolonial studies; identity music

Streszczenie

We współczesnym świecie wytwory kultury, technologie, informacje i ideologie coraz częściej przenikają z jednego społeczeństwa do drugiego, przekraczając różnego rodzaju granice w najmniej oczekiwany sposób. Przykładem tego procesu jest kariera rapu, który powstał na przełomie lat 70. i 80. XX wieku w nowojorskich gettach, a współcześnie jest jednym z najbardziej popularnych gatunków muzycznych w skali globu. Rap jest bowiem nie tylko symbolem rewolucji informatycznej i dominacji zachodnich, kapitalistycznych praktyk biznesowych, lecz także kulturowym narzędziem, za pomocą którego różne grupy, często marginalizowane bądź za takie się uważające, wyrażają własną tożsamość.

Zasygnalizowany powyżej fenomen analizuję, posługując się dwoma, skrajnymi na pierwszy rzut oka, przykładami. W pierwszej części artykułu przedstawiam historię powstania i rozwoju kultury hip-hopowej w Stanach Zjednoczonych. Staram się przy tym pokazać, w jaki sposób muzyka rapowa, będąca ważnym elementem tej kultury, pozwoliła marginalizowanej części społeczeństwa na manifestowanie i komunikowanie swoich poglądów, przekonań oraz wartości, stając się „kanałem transmisyjnym” dla różnych ideologii, w tym także ideologii czarnego nacjonalizmu.

W drugiej części tego tekstu analizuję twórczość i wypowiedzi medialne Tadeusza „Tadka” Polkowskiego, polskiego rapera, którego postrzegam jako przedstawiciela coraz liczniejszej grupy hip-hopowców związanych bądź sympatyzujących z ruchem narodowym. Tworzona przez niego muzyka ma za zadanie nie tylko przywrócić Polakom „pamięć”, a zatem także dumę z ich heroicznej i godnej podziwu przeszłości, lecz także otworzyć oczy na to, co dzieje się w ich „skolonizowanym przez okupantów państwie”.

Słowa kluczowe: nacjonalizm; kultura popularna; kultura hip-hopowa; polski rap; studia postkolonialne; muzyka tożsamościowa

KULTURA POPULARNA I TOŻSAMOŚĆ NARODOWA

Na potrzeby niniejszego artykułu chciałbym, za Michaeliem Billigiem, zdefiniować „nacjonalizm” jako praktykę dyskursywną (Billig, 2008, s. 121), za pomocą której poszczególne jednostki oraz grupy społeczne konstruują i odtwarzają swoją tożsamość narodową, stanowiącą: „formę wyobraźniowej identyfikacji z symbolami i dyskursami” (Gawrycki, 2013, s. 9). Nacjonalizm to więc przede wszystkim pisane, wymawiane, słuchane i czytane słowa. Ich afektywna moc sprawia, że naród postrzegany i odczuwany jest jako materialna i namacalna wspólnota złożona z przeszłych, teraźniejszych i przyszłych pokoleń.

Postrzeganie nacjonalizmu jako praktyki dyskursywnej pozwala zrozumieć rolę kultury popularnej w procesie konstruowania narodu. Jest to bowiem jedyna współcześnie przestrzeń kultury, gdzie ograniczona zostaje kreacjonistyczna moc elit, a ich status „uprzywilejowanych uczestników dyskursu” ulega marginalizacji. Jak zauważa Tim Edensor:

Moc tradycyjnych form kulturowych i praktyk perswazyjnych związanych z narodem — uzupełniają i w coraz większym stopniu zastępują znaczenia, obrazy i działania zaczerpnięte z kultury popularnej. Nie chcę tu sugerować, że związane z tradycją ceremonie i inne składniki kulturowe (...) nie mają obecnie znaczenia, ale uważam, że ich siła utrzymuje się dzięki (re)dystrybucji poprzez kulturę popularną, gdzie mieszają się z innymi niezliczonymi ikonicznymi elementami kulturowymi, oznaczającymi naród na wielorakie i niejednoznaczne sposoby (Edensor, 2004, s. 28).

W płynnych ramach popkultury, choćby dzięki łatwiejszemu dostępowi do świata nowych mediów, wciąż rosnąca liczba ludzi uzyskuje możliwość kreowania i komunikowania swoich tożsamości społecznych. Z zasobu znanych elementów kulturowych sięgają one po te, które mają najbardziej odpowiadający im w danej sytuacji sens, a gdy zachodzi taka potrzeba, potrafią przekształcić jego znaczenie. Kultura popularna staje się więc „polem dyskursu”, przestrzenią, w której rywalizują ze sobą i uzupełniają się jednocześnie różne wizje i reprezentacje tożsamości narodowej. Edensor kontynuuje:

Kulturowe składniki tożsamości narodowej są w coraz większym stopniu negocjowane, polsemiczne, kwestionowane i podatne na zmianę. Jeśli skoncentrujemy się na tych elementach kulturowych, które powszechnie określa się jako popularne, to stanie się jasne, że w formowaniu tożsamości wykorzystywane są wielkie i szybko rozrastające się zasoby powstające w wyniku rozpadu oficjalnej kultury ‘wysokiej’ (...) Poczucie tożsamości narodowej nie jest ostateczne, lecz ma charakter dynamiczny i dialogowy; znajduje się w konstelacji wielkiej matrycy kulturowej obrazów, idei, przestrzeni, rzeczy, dyskursów i praktyk (Edensor, 2004, ss. 31–32).

Tymczasem kultura popularna wciąż często postrzegana jest jako mniej wartościowa wersja kultury „prawdziwej”, czyli „kultury wysokiej”. Choć krytykuje się ją z wielu pozycji, to na potrzeby tego artykułu pozwolę sobie wyróżnić trzy najważniejsze dyskursy „wskazujące” na negatywne aspekty oddziaływanie popkultury na społeczeństwo, jego tożsamość i kulturę.

Według pierwszej grupy krytyków (można określić ich jako „arystokratycznych strażników kanonu arcydzieł kultury narodowej”, por. Kurczewska, 2000, ss. 34–39), kultura popularna jest jedynie nośnikiem treści:

wulgarnych, bałamutnych, efemerycznych, a więc mało istotnych [...] Masy są zarówno jej adresatem, jak i wytwórcą. Stąd już o krok od stworzenia relacji przyczynowo-skutkowej: ‘kultura popularna to kultura niższa, bo jest kulturą ludu’ (Nieroba, Czerner, & Szczepański, 2010, s. 47).

W ten sposób popkultura przedstawiana jest nie jako przestrzeń, w której konstruowane i odtwarzane są różne wersje tożsamości narodowej, lecz: „jedynie jako zagrożenie narodowego bytu” (Jaskułowski, 2006, s. 10). Kultura popularna jest więc dla „strażników kanonu” sferą, która nie jest wystarczająco „godna”, „odpowiednia” i „wzniosła”, aby w jej ramach „opowiadać” o świętych narodowych wartościach: „Budząca negatywne skojarzenia kultura popularna niejako z definicji przeciwstawiana jest kulturze narodowej, która wartościowana jest pozytywnie” (Jaskułowski, 2006, s. 10):

Wydaje się jednak, że owi obrońcy narodowych „precjozów” nie są w stanie obronić swych pozycji. Wystarczy bowiem zdać sobie sprawę z faktu, iż wiele z artystycznych dokonań uznawanych obecnie za „kanoniczne” reprezentacje kultury narodowej, to w rzeczywistości produkty kultury popularnej, którym z czasem nadano status elitarności, a sami twórcy kultury uznawanej tradycyjnie za wysoką, coraz chętniej sięgają po popkulturowe środki wyrazu. Dlatego też rację ma Stuart Hall, kiedy dowodzi, że:

zamiast traktować kultury narodowe, jakby były jednolite, powinniśmy uznać je za mechanizmy dyskursywne, które ukazują różnicę jako jedność lub tożsamość. Kultury te przecinają głębokie wewnętrzne podziały i różnice, a ich 'jednolitość' jest jedynie wynikiem oddziaływania różnych form władzy kulturowej (Hall, 1992, s. 297, cyt. za: Gawrycki, 2013, s. 9).

Kolejna grupa negatywnie nastawionych do kultury popularnej krytyków wskazuje, że jest ona narzędziem wielowymiarowej hegemonii Zachodu. W tej narracji przeciwnicy kulturowej unifikacji wytrwale bronią przed jej agresją „autentyczne” kultury (lokalne, etniczne, narodowe itd.), które „zginą” jeśli nie pozostaną poza orbitą oddziaływania globalnych przemysłów kultury. W swych atakach na popkulturę, nie uwzględniają oni faktu, że już od dawna nie istnieją „czyste”, nieskażone obcymi wpływami kultury lokalne, a także, że relacje władzy, dominacji i podporządkowania są konstytutywnym elementem każdej, nawet najbardziej „oryginalnej” i „autentycznej”, kultury. Jednocześnie, zdają się oni nie dostrzegać faktu, że kultura popularna jest niezwykle podatna na oddziaływanie procesów globalizacyjnych (tzw. kreolizacji). Każdy jej wytwór może być bowiem nie tylko inaczej „dekodowany” w różnych częściach świata, ale także twórczo dostosowany do lokalnego kontekstu i warunków społecznych, a odpowiadając na miejscowe potrzeby, uzyskuje nowe znaczenia i funkcje.

W ramach trzeciego z dyskursów oskarżycielskich wobec kultury popularnej – czasem zbyt pochopnie utożsamianego jedynie z poglądami Theodora Adorno i Maxa Horkheimera, a więc dwóch wybitnych przedstawicieli „szkoły frankfurckiej” – jest ona przedstawiana jako kapitalistyczne narzędzie służące do kontrolowania i wywierania przemożnego wpływu na „zwykłych” ludzi. Według zwolenników tego stanowiska, rządzący wykorzystują popkulturę jako mechanizm pozwalający im na manipulowanie konsumentami różnego rodzaju produktów, wytwarzanych przez, będące w rękach elit, przemysły kulturowe. W ten sposób, klasy uprzywilejowane kształtują i kontrolują świat wartości, schematy myślenia, gusta i wyobrażeń ludu. Jak jednak zauważa Michał Buchowski, nie każdy odbiorca przekazów popkulturowych jest „kulturowym naiwniakiem”, czyli bezrefleksyjnym i konformistycznym odbiorcą-konsumentem, któremu wpojono „falszywą świadomość”:

Aktorzy społeczni nie są niewolnikami wzorów, lecz czynnymi użytkownikami kultur, naginającymi zastaną rzeczywistość w swych codziennych działaniach zgodnie ze swoimi idiosynkrazycznymi wyobrażeniami i zmiennymi interesami. Zależne i zależnie od relacji władzy i dominacji sprawcze podmioty współtworzą kulturę (Buchowski, 2008, s. 20).

Co więcej, kultura popularna może być także postrzegana – co udowodnił Stuart Halla – jako przestrzeń, w której grupy i jednostki marginalizowane przez kulturę dominującą, mogą toczyć walkę o władzę z przedstawicielami i obrońcami reżimowych dyskursów. Rosnące znaczenie tej przestrzeni, będące efektem rozwoju nowoczesnych technologii komunikacyjnych, sprawia, że marginalizowane dotychczas narracje i symbole uzyskują „widzialność”, a więc zwiększa się liczba ich potencjalnych odbiorców, którzy – podobnie jak ma to miejsce w przypadku reżimowych komunikatów – mogą akceptować, negocjować lub negować ich sens i przesłanie (Hall, 1987, ss. 66–71).

KULTURA HIP-HOPOWA JAKO KULTURA OPORU

Chociaż powszechnie zwykło używać się terminów rap i hip-hop jako synonimów, warto wskazać, że nie są to pojęcia tożsame. Podczas gdy rap jest specyficzną formą eks-

presji muzycznej, to pojęcie hip-hopu odnosi się do znacznie szerszego zjawiska, które łączy w sobie rap oraz inne praktyki kulturowe, takie jak graffiti, break dancing czy DJ-ing (Chang, 2005; Goerge, 1998). Historycznych korzeni rapu można doszukiwać się we wcześniej istniejących gatunkach muzycznych, takich jak jazz, blues, funk, soul i rhythm'n'blues (Keyes, 2002; Krims, 2000).

Za miejsce narodzin rapu uznaje się nowojorskie getta, gdzie we wczesnych latach 70. XX wieku funkcjonowała grupa poetów tworzących środowisko nazywane „Last Poets” (pol. „Ostatni Poeci”). Tematyka wierszy „Ostatnich Poetów” i sposób ich prezentacji w zasadniczy sposób wpłynęły na muzykę rapową:

Odnajdujemy ją w większości obecnych utworów rapowych: jest nią miasto uważane za dżunglę, czarny człowiek poszukujący utraconej godności, wybór słownictwa charakterystycznego dla getta, obfitość slangu i przekleństw, wezwanie do buntu i do budowania świadomości (Kowalewski, 2008, s. 21).

W swej twórczości, która miała radykalny wymiar polityczny, odwoływali się oni także do haseł głoszonych przez czarnych nacjonalistów¹ oraz ideologii partii Naród Islamu². Jednocześnie, dzięki ich działalności, status ikonicznych bohaterów dla mieszkańców nowojorskich gett ponownie uzyskali Malcolm X³ oraz przedstawiciele ruchu Czarnych Panter (Kowalewski, 2008, ss. 21–22).

W czasie kiedy „Ostatni Poeci” przemierzali nowojorskie getta, prezentując ich mieszkańcom swoją twórczość, stały się one miejscami, gdzie zaczynała kształtować się kultura hip-hopowa, której: „centralnym elementem, już w jej najwcześniejszym stadium, była zdolność do służenia jako narzędzie społeczno-politycznego oporu, przede wszystkim dla

• • • • •

¹ Podstawowe założenia „czarnego nacjonalizmu”, ideologii powstałej na przełomie XIX i XX wieku, opierają się na тезach głoszących, iż potomkowie afrykańskich niewolników, gdziekolwiek się znajdują, powinni zrzeszać się w homogenicznym i ekskluzywnym ruchu społecznym, którego zadaniem powinna być walka z białą większością w celu poprawy swojego bytu i uzyskania praw politycznych, włącznie z zapewnieniem sobie szerokiej autonomii, o ile nie pełnej niezależności. Jak twierdzi Zbigniew M. Kowalewski, „czarny nacjonalizm” w Stanach Zjednoczonych nie jest jedynie formą świadomości narodowej, lecz także świadomości klasowej. Stąd też amerykańscy „czarni nacjonalisci” w ogromnej większości rekrutują się z klasy robotniczej i biedoty miejskiej: „Nie ma natomiast [,czarny nacjonalizm – P. M.] żadnego zaplecza ani w nikłej czarnej burżuazji, ani w górnych warstwach klasy średniej, które dążą do integracji rasowej w celu zapewnienia sobie awansu społecznego w ramach systemu” (Kowalewski, 2008, s. 9).

² Organizacja Naród Islamu powstała w Detroit w 1930 roku. Jej doktryna czerpała z nauk Noble Drew Aliego, założyciela organizacji o nazwie Świątynia Nauki Mauroamerykańskiej, który był pierwszym czarnym nacjonalistą twierdzącym, że islam jest naturalną religią Afroamerykanów, a chrześcijaństwo stanowi narzędzie panowania białych nad innymi rasami. Twórca Narodu Islamu, Fard Muhammad, głosząc hasła o naturalnej potrzebie separacji między rasami, uważał, że integracja rasowa jest zjawiskiem szkodliwym i niepożądanym, które może utrudnić proces emancypacji Afroamerykanów: „Fard twierdził, że przybył z Mekki i odnalazł w Ameryce zagubiony – porwany i wywieziony w epoce handlu niewolnikami – lud, wywodzący się z afroazjatyckiej kolebki rodzaju ludzkiego i cywilizacji muzułmańskiej. Mitologia, kosmologia i eschatologia, wykładana przez Farda, opisywała proces dziejowy jako historię rozkwitu czarnej rasy, jej zniewolenia przez rasę białą i zbliżającego się wyzwolenia” (Kowalewski, 2008, s. 10).

³ Malcolm Little urodził się w 1925 roku. Jego ojciec był pastorem i czarnym nacjonalistą, który został zamordowany przez białych rasistów, a matka przyszła na świat w wyniku gwałtu popelnionego przez białego. W wieku lat 21, uzależniony od narkotyków i „trudniący” się sutenerstwem Malcolm, został skazany na karę 10 lat więzienia. W zakładzie karnym stał się członkiem Narodu Islamu, rezygnując z nazwiska Little i zastępując je literą X. Odrzucając swoje dotychczasowe nazwisko, zgodnie z naukami organizacji, odrzucał kolonialne piętno, nadane jego przodkom przez właściciela niewolników. W 1952 roku Malcolm X opuścił mury więzienia, stając się w niedługim czasie jednym z liderów Narodu Islamu. Dwa lata później FBI, które zauważyło, że rosnąca popularność tej organizacji związana jest działalnością Malcolma X, uznało go za potencjalnego „sabotażystę komunistycznego”. Owa wroga interesom państwa działalność wynikać miała z faktu, że ówczesny czarny nacjonalizm rozwijał się pod silnym ideologicznym wpływem rewolucji antykolonialnych i ruchów wyzwolenczych w Azji i Afryce. W 1964 roku Malcolm X odszedł z Narodu Islamu, przeszedł na islam sunnicki i powołał Organizację Jedności Afroamerykańskiej. W tym okresie Malcolm X odrzucił część swoich wcześniejszych poglądów, w tym również te mówiące, że cała biała rasa jest odwiecznym wrogiem innych ras. 21 lutego 1965 roku, najprawdopodobniej z inspiracji FBI, Malcolm X został zastrzelony podczas wiecu w Harlemie (por. Dyson, 1995).

kolorowych młodych mężczyzn i kobiet” (Kubrin & Nielson, 2014, s. 187). Czerpała ona inspirację nie tylko z ich opowieści, ale także z etosu i wzorów zachowań ulicznych gangów powstałych w latach 40. XX wieku, których członków utożsamiano z ludowymi bojownikami walczącymi z opresyjnością państwa i jego instytucji, które wykorzystywano do kontrolowania i subordynowania Afroamerykanów przez białą większość. To właśnie w drugiej połowie lat 60. XX wieku działalność czarnych gangów, pod wpływem kampanii na rzecz praw obywatelskich i idei czarnego nacjonalizmu, zaczęła być postrzegana w kategoriach kulturowego i politycznego oporu, co doprowadziło do powstania partii Czarnych Panter, której liderzy i członkowie często rekrutowali się właśnie z owych grup przestępczych⁴.

Równoległe do walk toczonych przez gangi i instytucje państwa o sprawowanie fizycznej kontroli nad przestrzenią gett rozgrywały się zrytualizowane „bitwy”, w których główną stawką było symboliczne panowanie nad przestrzenią miejską. Wkrótce stały się one jednym z archetypicznych toposów kultury hip-hopowej, co może dowodzić, że jest ona ze swej „natury” stricte polityczna, ponieważ:

umożliwia wyrażenie napięć i sprzeczności w publicznej przestrzeni miejskiej (...) i próbuje przejąć przestrzeń miejską, aby pracowała na rzecz ludzi z niej wywłaszczonych i wykluczonych (Rose, 1994, s. 22).

Biorący w nich udział przedstawiciele nowej subkultury, DJ-e, break dancerzy i twórcy graffiti, jako „broń”, wykorzystywali w ich trakcie swoje artystyczne umiejętności. Stosunkowo szybko także oni stali się obiektem fizycznych i dyskursywnych ataków ze strony władz. Utożsamiano ich z członkami gangów, a ich artystyczne praktyki zaczęły być postrzegane jako zagrożenie dla porządku społecznego i dominujących wartości:

Breakdancerzy (...) mieli ogromne trudności aby znaleźć miejsca, w których mogli ćwiczyć (...) i jeśli w końcu je znaleźli, ryzykowali, że będą aresztowani za zakłócanie spokoju lub ‘przyciąganie niepożądanego tłumu’ (...) artyści graffiti odkryli, że stali się celami w ‘totalnej wojnie z graffiti’, którą władarz jednego z miast oficjalnie opisał jako ‘walkę, którą musimy stoczyć z jedną z najgorszych form zanieczyszczenia’ (Kubrin & Nielson, 2014, s. 187).

W początkowej fazie kształtowania się kultury hip-hopowej rap był mniej widoczny niż jej inne elementy. Sytuacja ta zaczęła się zmieniać od 1979 roku, kiedy ogromny sukces komercyjny odniósł utwór „Rapper’s Delight” grupy „The Sugar Hill Gang”. Po raz pierwszy muzyka rapowa stała się częścią: „sfery publicznej międzynarodowego dyskursu kulturowego” (Dimitriadis, 1996, s. 179) i zaczęła zyskiwać coraz większą popularność. Zainteresowały się nią również media i wytwórnie płytowe, które we wcześniejszych latach odmawiały promowania tego gatunku muzycznego:

przemysł muzyczny utrzymywał, że hip-hop jest ruchem podziemnym, którego zwolennicy są ludźmi o niskich dochodach i nie stać ich na nabywanie nagrań, czym uzasadniał odmowę

• • • • •

⁴ „Partia Czarnych Panter” założona została w 1966 roku. Podstawowym jej celem jej miało być wyzwolenie Afroamerykanów spod władzy białej większości. Od początku istnienia organizacji, wśród jej członków toczono dyskusję na temat tego, jakimi sposobami powinno się dążyć do realizacji tych celów. Najważniejsze frakcje funkcjonujące wówczas w Czarnych Panterach, to frakcja socjalistyczna i frakcja nacjonalistyczna, która była oskarżana o propagowanie „czarnego rasizmu” i podżeganie do wybuchu zbrojnego powstania. Część członków Czarnych Panter zaczęła tworzyć zbrojne patrole „samoobrony”, mające chronić Afroamerykanów przed prześladowaniami ze strony białych organizacji rasistowskich i często współpracującej z nimi policji. W 1968 roku ówczesny szef FBI John Edgar Hoover nazwał Czarne Pantery największym zagrożeniem dla bezpieczeństwa narodowego Stanów Zjednoczonych, a moment ten można uznać za symboliczny początek polityki, której ostatecznym celem było całkowite zniszczenie tej organizacji. Już po dwóch latach od deklaracji Hoovera, wskutek działań służb policyjnych, Czarne Pantery przestały istnieć. W ich miejsce pojawiły się nowe gangi uliczne, które jednak nie miały już ani aspiracji politycznych, ani nie kierowały się programem samopomocy obywatelskiej i ideologią czarnego nacjonalizmu (Bloom & Martin, 2014; Davis, 2006).

nagrywania jakichkolwiek utworów rapowych. Prasa była jeszcze bardziej wrogo nastawiona, gdyż w swojej nagonce o charakterze rasowym i klasowym kojarzyła rap z przemocą gangów, nieuctwem nastolatków i narkomanią (Nelson & Gonzales, 1991, cyt. za: Kowalewski, 2008, s. 21).

Rosnąca popularność rapu sprawiła, że zwrócili na niego uwagę także amerykańskie władze, a owa erupcja uwagi wkrótce zaowocowała pierwszymi próbami cenzurowania twórczości artystów. Głównym źródłem niepokoju ówczesnego establishmentu był fakt, że raperzy stosunkowo szybko – czego symbolem jest utwór „The Message” grupy „Grandmaster Flash and The Furious Five” z 1982 roku – zaczęli zajmować się w swej twórczości takimi problemami jak segregacja rasowa oraz nierówności ekonomiczne, społeczne i polityczne. Wskazując, że w największym stopniu dotyczą one czarnych mieszkańców amerykańskich gett, kontestowali i podważali jednocześnie autentyczność dotychczasowych sposobów reprezentowania Afroamerykanów w kulturze popularnej. Zaniepokojenie rządzących wzrosło jeszcze bardziej, kiedy odkryto, że muzyka rapowa zaczyna zdobywać popularność nie tylko wśród czarnych mieszkańców gett, ale także innych grup etnicznych i rasowych. Konsternację wzbudziło zwłaszcza zainteresowanie, jakim gatunek ten zaczął się cieszyć wśród białej młodzieży. Odpowiedzią na ten fenomen stały się pierwsze próby prawnej i kulturowej penalizacji rapu, które miały miejsce w czasach „konserwatywnej rewolucji” ogłoszonej przez prezydenta Ronalda Regana (Schneider, 2011). Już na przełomie lat 80. i 90. XX wieku powołano specjalne grupy policyjne, których zadaniem była prewencyjna obserwacja raperów, zakłócanie ich koncertów oraz „wynajdywanie” dowodów na łamanie przez artystów i ich fanów prawa. Jednocześnie służby policyjne starały się wpływać na wytwórnictwo płytowe i nadawców medialnych w taki sposób, by albo cenzurowały one twórczość raperów, albo powstrzymały się z wydawaniem nagranych już płyt i dopuszczeniem ich do sprzedaży (Schneider, 2011)⁵.

„ŚWIADOMY RAP” I AFROAMERYKAŃSKIE DYSKURSY TOŻSAMOŚCIOWE

Już w połowie lat 80. XX wieku coraz liczniejsza grupa rapowych artystów zaczęła wykorzystywać tworzoną przez siebie muzykę jako ważne narzędzie propagandy i edukacji, które doskonale nadawało się także do walki z oficjalnymi narracjami konstruującymi stereotypowy obraz społeczności afroamerykańskiej. Wielu raperów, przyjmując takie pseudonimy jak „Wise Intelligent”, „Professor X” czy „Professor Griff”, zaczęło postugiwać się wystylizowaną, niemalże religijną retoryką i za jej pomocą konstruowało swój wizerunek duchowych przywódców i nauczycieli. Rekonstruując antykolonialne narracje i dostosowując je do współczesnych warunków społeczno-kulturowych, ci – jak powiedziałby Stuart Hall – „organiczni intelektualiści” (Hall, 1996, s. 267) włączali w nie elementy takich ideologii jak „czarny nacjonalizm”, „czarny islam”, socjalizm czy afrocentryzm⁶. W ten

• • • • •

⁵ Współcześnie, amerykańskie sądy coraz częściej wykorzystują teksty utworów rapowych jako główne dowody w sprawach prowadzonych przeciwko ich autorom. Chris E. Kubrin, Erik Nielson oraz Lily Hirsch – analizujący przebieg procesów poszlakowych, w wyniku których już kilkudziesięciu raperów-amatorów skazano na wieloletnie kary więzienia lub karę śmierci – dowodzą, że wyroki te wydano jedynie na podstawie literalnej interpretacji „ulicznej” poezji (Kubrin & Nielson, 2014; Hirsch, 2014).

⁶ Apogeum zainteresowania afrocentryzmem obserwowano na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Głoszone przez afrocentryistów idee okazały się inspirujące dla dużej grupy raperów. Zwolennicy afrocentryzmu, w początkowej fazie tego ruchu byli nimi przede wszystkim przedstawiciele środowisk afroamerykańskich intelektualistów, argumentują, że pomimo zniesienia niewolnictwa i upadku systemu kolonialnego, nie-białe społeczeństwa pozostają wciąż zdominowane przez Europejczyków i ich następców. Współcześnie bo-

sposób powstał subgatunek muzyki rapowej, określony jako „świadomy rap” (ang. *conscious rap*), który: „umyślnie odwołuje się do historycznych wzorców politycznego protestu i wiąże się z postępowymi siłami krytyki społecznej” (Dyson, 2007, s. 64). Okazało się, że ten rodzaj twórczości muzycznej, będąc skutecznym narzędziem służącym mobilizacji społecznej, jest też coraz bardziej popularnym źródłem samowiedzy na temat własnej grupy, jej kultury i historii. Za jego pomocą, w sposób zrozumiały i atrakcyjny dla odbiorców, możliwe stało się manifestowanie i komunikowanie czarnej „wiedzy lokalnej”, zarówno wewnątrz gett, jak i poza ich granicami. Dzięki temu, po raz pierwszy na taką skalę, Afroamerykanom udało się podważyć opresyjne formy ich reprezentacji, konstruowane przez białą większość. Dokonująca się za pomocą tego gatunku muzyki rehabilitacja afroamerykańskiej kultury, coraz częściej postrzeganej w kategorii kultury narodowej, sprawiła, że rap stał się ważnym nośnikiem idei emancypacyjnych, których zadanie:

polega na wprowadzeniu do szerszej świadomości treści pamięci odnoszących się do własnej grupy i zaakcentowaniu jej roli, a przede wszystkim na zmianach wzajemnych relacji pomiędzy pamięcią różnych grup – w tym przede wszystkim zdominowanych i dominujących (Golka, 2009, s. 132).

Współcześnie twórczość tych „społecznie świadomych” raperów z przełomu lat 80. i 90. XX wieku, która: „nie tylko była odbiciem interpersonalnych relacji w społeczeństwie, ale sama stawiała się modelem społecznego zachowania” (Gawrycki, 2013, s. 12), określana jest jako „złoty wiek” muzyki rapowej⁷. Wypracowany wówczas styl muzyczny stał się ważnym i trwałym elementem amerykańskiej „kultury oporu” (Lusane, 1993, s. 41). Raperzy zaczęli pełnić analogiczne funkcje do funkcji instytucji, które wykorzystywane są w państwach narodowych do prowadzenia polityki historycznej, a więc tworzenia i reprodukcji pożądanej przez rządzących wizji tożsamości zbiorowej. „Świadomi” raperzy:

Opiewając podejmowane w przeszłości – na przykład przez Naród Islamu i Czarne Pantery – inicjatywy na rzecz organizacji Czarnych, czynią z muzyki zastępczy środek edukacji historycznej młodzieży, niemającej dostępu do wiedzy o dziejach czarnej rasy w Ameryce. (...) Od propagandy odmowy służby wojskowej po uświadamianie, jak narkomania i alkoholizm godzą w czarne społeczności; od uzasadniania potrzeby stosowania przemocy fizycznej gwołi samoobrony przed atakami rasistów i nadużyciami policji po zapoznawanie się z doświadczeniami

.....

wiem głównym narzędziem dominacji białych jest kontrolowana przez nich przestrzeń kultury. Dlatego też, zdaniem afrocentrystów, ludzie pochodzący z Afryki muszą walczyć o uznanie osiągnięć swoich własnych tradycyjnych cywilizacji i głośno artykułować ich historię i system wartości. Za datę powstania intelektualnego skrzydła afrocentryzmu należy uznać rok 1987, kiedy Martin Bernal, biały profesor pracujący w Cornell University, opublikował pierwszy tom dzieła zatytułowanego „Black Athena” (Bernal, 1987). Starał się on udowodnić tezę, według której opisujący początki cywilizacji greckiej uczeni celowo fałszowali jej historię, nie wspominając, że jej podwaliny ufundowali Afrykańczycy. Bernal i jego następcy twierdzą, że afrykańska historia i kultura rozpoczęły się w antycznym Egipcie, który postrzegany jest przez nich jako kolebka światowej cywilizacji i symbol zjednoczonej, czarnej Afryki. Tradycyjna kultura afrykańska zasadniczo różni się od kultury europejskiej: a) jest bardziej związana ze swoją przeszłością, ponieważ dominuje w niej kółista, a nie linearna wizja czasu; b) dużo większą rolę odgrywa w niej wspólnotowość; c) jest intuicyjna oraz zdecydowanie bardziej uduchowiona, gdyż pozostaje w stałym kontakcie ze światem bogów i duchów. Ponowne zwrócenie uwagi na tę kulturę i jej historię powinno pozytywnie wpłynąć na psychikę Afroamerykanów, przypominając im, że posiadają własną, „starożytną” tożsamość, która została zdewaluowana przez Amerykanów pochodzenia europejskiego.

⁷ Zdaniem Zbigniewa M. Kowalewskiego punktem zwrotnym w dziejach muzyki rapowej był rok 1988, w którym ukazały się drugi album grupy „Public Enemy” (pol. *Wróg Publiczny*) zatytułowany „It Takes Nation Of Millions to Hold Us Back”: „Zgodnie z afrocentrycznymi przekonaniem zespołu, Afryka, skąd wywodzi się czarna rasa, jest kolebką rodzaju ludzkiego i stanowi Pierwszy, a nie Trzeci Świat (...) Dzięki niemu i innym raperom nowe pokolenie czarnej młodzieży sięgnęło po autobiografię Malcolma X, a w gettach zaczęły krążyć z rąk do rąk kasety z nagraniami przemówień, w których uczył dumy rasowej, poczucia godności i tożsamości, wzywał do samoorganizowania się w duchu jedności i niezależności, afirmował prawo do samoobrony w obliczu rasistowskiej przemocy i postulował wspólną z narodami Trzeciego Świata strategię czarnej rewolucji światowej (Kowalewski, 2008, s. 22).

oporu Czarnych wobec białej supremacji w dziejach Afryki i Ameryki. Choć (...) przesłania muzyki rapowej nie zawsze mają oparcie w solidnej myśli rewolucyjnej i nieraz odwołują się do idei religijnych lub twierdzeń o wyższości rasowej Czarnych nad białymi, to pozwoliły setkom tysięcy młodych ludzi uświadomić sobie głębię struktur rasistowskich społeczeństwa amerykańskiego (Kowalewski, 2008, s. 24).

Podkreślając pozytywny wpływ rapu na proces rekonstrukcji afroamerykańskiej tożsamości, trzeba jednocześnie zauważyć, że najważniejsze dla dyskursu „świadomego” rapu pojęcia takie, jak wykluczenie, poniżenie, rasizm, przemoc, bieda, bezprawie, duma rasowa, czarna kultura czy rewolucja, posłużyły niektórym z raperów do (re)aktualizowania sensu i znaczenia podstawowych narracji mitologicznych, tworzących ideologiczny rdzeń czarnego nacjonalizmu w jego skrajnie szowinistycznej wersji. Pierwszą z nich jest mit „złotego wieku” etnicznie i rasowo „czystej” kultury afrykańskiej. Drugą zaś opowieść, w której owa „niewinna” cywilizacja została zniszczona przez europejskich agresorów, a współcześnie ma szansę – w niemalże niezmiennionej formie – ponownie odrodzić się w afroamerykańskich gettach. Trzecią wreszcie jest mit podkreślający rolę nieustannej walki z odwiecznym wrogiem, a więc wspomnianymi już białymi barbarzyńcami, którego pokonanie pozwoli odzyskać wspomnianą „niewinność” oraz wielkość. W ramach tych narracji „czarna tożsamość” oraz współczesne konflikty rasowe często przedstawiane są w uproszczonej perspektywie esencjalizmu, która nie tylko nie uwzględnia współczesnych realiów złożonego kulturowo społeczeństwa amerykańskiego, ale same lokuje się blisko ideologii rasistowskiej. Jak zauważa Krzysztof Jaskułowski, komentujący stosunek Stuarta Halla do esencjalistycznej koncepcji „czarnej kultury”,

w dyskursie politycznym — nie można esencjalizować kategorii ‘czarna kultura’, sugerować, że wyraża ona doświadczenia jakiejś spójnej wspólnoty, w której imieniu podejmuje się działania polityczne. (...) Po pierwsze, esencjalizm opierający się na binarnych opozycjach nie oddaje dialogicznego i hybrydowego charakteru kultury. (...) Po drugie, esencjalizm naturalizuje i dehistoryzuje różnicę, traktując ją jako znajdującą się poza historią: znaczonemu czarne przypisuje się stabilne i niezmiennie znaczenie. Esencjalizm musi prowadzić – sugeruje Hall – do zmiany kultury w naturę: ostatecznie gwarantem stałego znaczenia staje się biologiczna natura człowieka. (...) Co więcej, esencjalizm stanowi bardzo naiwną podstawę polityki: gdy signifié ‘czarny’ uzyska w politycznym dyskursie jakieś pozornie niezmiennie znaczenie, to używa się tego znaku jako wystarczającego fundamentu progresywnego charakteru określonej polityki (a zatem nieważne, czy polityka jest dobra, zła, skuteczna czy nieskuteczna, liczy się jedynie to, czy jest ‘czarna’ czy też nie (...)). Po trzecie, esencjalizm uprzywilejuje doświadczenie, tak jakby istniało jakieś autentyczne ‘czarne doświadczenie’ poza ‘przedstawieniem’/‘reprezentacją’. (...) Po czwarte, różnice etniczne nie pokrywają się z innymi różnicami: klasowymi czy płciowymi. Co więcej, mogą się znajdować z nimi w konflikcie, czego przykładem (...) może być chociażby maskulinistyczna czarna kultura, która nierzadko bywa opresyjna wobec kobiet (Jaskułowski, 2013, ss. 74–76).

RAP I POSTKOLONIALNA TEORIA KRYTYCZNA

Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku kultura hip-hopowa stała się popularna także poza granicami Stanów Zjednoczonych. Rap okazał się doskonałym przykładem ilustrującym funkcjonowanie procesów globalizacyjnych, czyli adaptacji globalnych wzorów kultury do lokalnych potrzeb i warunków. W efekcie jego popularyzacji został on przyswojony i „ulokalniony” przez inne kultury. Wzbogacając go własnymi narracjami tożsamościowymi

wyrażanymi w swoich autochtonicznych językach i elementami „tubylczych” tradycji muzycznych, uznały one rap za własną, „autentyczną” muzykę.

Wydaje się, że ten ogólnosięwiatowy w swej skali sukces rap zawdzięcza nie tylko działaniom wielkich koncernów medialnych, postrzegających w nim niewyczerpane źródło dochodów, lecz także sile swojego przekazu pozwalającej na: „wyrażenie frustracji wywołanych społeczeństwem przez poczucie dyskryminacji, ubóstwo, akty przemocy, przez dominujące wrażenie, że jest się ‘obcym we własnym kraju’” (Kuligowski, 2007, ss. 134–135). Warto także zauważyć, że rap stał się popularnym, nawet jeśli nie można mówić tutaj o świadomej interakcji, sprzymierzeńcem też głoszonych przez przedstawicieli postkolonialnej teorii krytycznej (zob. np. Said, 1991; Bhabha, 2010; Spivak, 2011). Teorii, a raczej zespołu różnych poglądów, których wspólnym mianownikiem jest chęć destabilizacji hegemonicznych światopoglądowych założeń, za pomocą których różnego rodzaju kolonizatorzy „postrzegają”, „rozumieją”, „opisują” i „oceniają” świat i jego mieszkańców. Zarówno bowiem rap, jak i teoria postkolonialna wytwarzają nową przestrzeń dyskursywną, w ramach której możliwe staje się upodmiotowienie „zwykłych” ludzi, którzy są marginalizowani politycznie, społecznie, ekonomicznie i językowo. Poprzez afirmację ich praktyk kulturowych i wyznawanych przez nich wartości, umożliwiają im prezentację własnych sposobów myślenia i zachowania.

We współczesnym globalnym i zmedializowanym świecie prawie w każdym zakątku globu muzyka rapowa jest ważnym elementem lokalnych kontrkultur. Wprowadza ona w przestrzeń kultury popularnej różne – od feminizmu zaczynając, poprzez socjalizm, a na etnonacjonalizmie kończąc – alternatywne porządki wiedzy i idee, które w wielorakich wymiarach podważają istniejące struktury władzy i konstruowane przez nie narracje. Jennell Navarro opisuje na przykład, w jaki sposób autochtoniczny rap stał się medium wykorzystywanym w procesie dekolonizacji przez ludy tubylcze obu Ameryk. Za jego pomocą rozpowszechniana jest ideologia panautochtonicznej wspólnoty, nauczane są, zagrożone wymarciem języki oraz rehabilitowana jest tubylcza tradycja ustnego przekazu (Navarro, 2015). Z kolei Ben Herson pokazał, w jaki sposób muzyka rapowa pozwoliła senegalskiej młodzieży stworzyć własną przestrzeń kulturową, która jest autonomiczna zarówno wobec globalnego przemysłu kulturowego, jak i oficjalnej oraz tradycyjnej kultury senegalskiej (Herson, 2011).

Także w Polsce, wkrótce po przełomie 1989 roku, wiele osób uznało rap za „własny” i „autentyczny” sposób komunikowania się ze światem. Kultura hip-hopowa, choć już w połowie lat 90. XX wieku zaczęła podlegać „prawom” komercjalizacji, a dużą część ówczesnych środowisk opiniotwórczych uznawała ją za patologiczną formę kultury popularnej⁸, stała się dla młodych ludzi ważnym elementem ich jednostkowej i grupowej tożsamości. Polski hip-hop kształtował się wraz z nimi i poprzez ich działania, modelując jednocześnie samoświadomość jego twórców i słuchaczy, stając się nośnikiem podzielanych przez nich idei, wartości oraz sposobów oceny ówczesnej rzeczywistości. Poszukujący

• • • • •

⁸ Kultura hip-hopowa i towarzyszące jej praktyki kulturowe wciąż postrzegane są przez część polskich elit intelektualnych w kategoriach „antykultury” promującej negatywne, czy wręcz patologiczne wzorce zachowań i relacji społecznych. W ramach tego dyskursu kultura hip-hopowa to subkultura tzw. blokowsów, czyli wielkomiejskich chuliganów zamieszkujących powstałe w czasach socjalistycznych blokowiska (często w tych dyskursach inteligenckie osiedle na warszawskim Ursynowie przedstawiane było w taki sam sposób jak robotnicze Wrzeciono zbudowane dla pracowników Huty Warszawa). Te społecznie skonstruowane etykiety używane są nie tylko w celu napiętnowania tej subkultury, lecz także stanowią one manifestacje „władzy sądenia” oraz arbitralnego gustu estetycznego generacji, która – nie mogąc przed 1989 rokiem otwarcie manifestować swych poglądów i przedstawiać ich w reżimowych mediach – w nowej rzeczywistości społecznej i politycznej wyprodukowała własnych ekspertów-arbitrów potwierdzających jej hegemonię w procesie nadawania znaczeń symbolom kulturowym i różnym rodzajom ludzkiej aktywności (por. Bourdieu, 2005).

własnego stylu wypowiedzi raperzy, pochodzący z różnych klas społecznych i wywodzący się z różnych środowisk, zaczęli tworzyć wielowarstwowe opowieści o konsekwencjach polskiej transformacji: nierównościach społecznych, biedzie, pauperyzacji, patologiach, przemocy, korupcji, opresyjności władz, i wreszcie, o obywatelach drugiej kategorii, których życie – bez względu na ich postawę i aspiracje – stało się nieznośne i pozbawione celowości, zdominowane przez dojmujące poczucie, że jest się „obcym we własnym kraju” (por. Kleyff, 2015, ss. 10–12).

RAP W SŁUŻBIE NARODU

Mniej więcej do końca lat 90. XX wieku głównymi gatunkami muzycznymi, łączonymi z polską skrajną prawicą, organizacjami i partiami nacjonalistycznymi oraz rodzimą odmianą subkultury skinheadów (zob. Janicki & Pęczak, 1994), były takie subgatunki muzyki rockowej, jak: RAC i RAC-NR (ang. Rock Against Communism – „Rock przeciw komunizmowi”, Narodowo Radykalny „Rock przeciw komunizmowi”) oraz rock narodowosocjalistyczny. Teksty utworów zespołów tworzących w tych konwencjach są przykładami, parafrazując sformułowanie Michaela Billiga, „parzącego nacjonalizmu” (por. Billig, 2008, s. 10). Odnoszą się one najczęściej do takich pojęć jak patriotyzm, naród, ojczyzna, honor, walka z wrogami narodowej wspólnoty, czyli wszelkiej maści komunistami, lewakami, liberałami i kapitalistami. Jednocześnie są one przesycone ideologią rasistowską, narodowosocjalistyczną i skrajnie nacjonalistyczną. Można w nich także odnaleźć wiele treści antykapitalistycznych, antychrześcijańskich, antysemitkich i antyislamskich, choć zdarzają się także zespoły manifestujące swoją religijność (zazwyczaj w wersji katolickiej lub rodzimowierczej)⁹.

Rosnąca popularność rodzimego rapu sprawiła, że – już w pierwszej dekadzie XXI wieku – stał się on gatunkiem, który wykorzystywano także do ekspresji „gorących” nacjonalistycznych treści¹⁰ (warto tutaj zauważyć, że swój radykalizm kultura hip-hopowa odziedziczyła po kontrkulturze punk-rocka, z której wywodziła się także polska wersja subkultury skinheadów). Muzyka wywodząca się z afroamerykańskich gett i często gloryfikująca czarny nacjonalizm zaczęła być uważana za ważny element polskiej „sceny tożsamościowej”¹¹. Włączenie w jej ramy, związanych do tej pory z kulturą hip-hopową,

• • • • •

⁹ Spectrum poruszanych zagadnień w ramach różnych odmian polskiej „muzyki tożsamościowej” lat 90. XX wieku najlepiej zdaje się oddawać twórczość grupy „Konkwista 88” (cyfry w nazwie tego zespołu oznaczają numer liter „H” w alfabecie, stąd „88” należy odczytywać jako „HH”, a więc skrót nazistowskiego zawołania „Heil Hitler”): „Gdy naród umiera ty palisz trawę i mówisz o miłości/Do walki nie trzeba nikogo zmuszać/ Lecz kiedy wygramy staniesz pierwszy pod murem (...) Gdy idę ulicą spoglądam na mury, syjonistyczne hasła/Dlaczego w tym kraju nie ma tego prawa, zwykłego wieszania, żydowskich morderców („Konkwista 88 – Sprawy narodu”, b.d.); Słyszę jak chwalisz PRL swój głos oddajesz na SLD/Chociaż podeszły masz już wiek strzeż się bo nie powstrzymam się/Władza ludowa wychowała Cię na patriotę sowieckich barw („Konkwista 88 – Czerwony Zdrąca”, b.d.); Hej lewacki psie to ja, przyszedłem dziś po ciebie/Dzisiaj moje ręce spłyną twoją krwią/Chociaż będziesz wyl, prosił o przebaczenie. Nie ma litości dla zdrajców takich jak ty! (Konkwista 88 – Godzina Zemsty, b.d.); Gdy nadszedł czarny komunizm niewielu zostało przy życiu/Płonęły domy, miasta, osady ginęli niewinni biali ludzie/Ci którym udało się przeżyć, stworzył nowe imperium/Choć było ich niewielu, walczyli jak przystało wojownikom/Ku Klux Klan w imię rasy, w imię narodu” („Konkwista 88 – K.K.K.”, b.d.).

¹⁰ Według danych Głównego Urzędu Statystycznego z 2009 roku w Polsce muzyki rapowej słuchało 40,7% osób w wieku od 15 do 24 lat, 21,7% osób w wieku od 25 do 34 lat i 8% osób w wieku od 35 do 49 lat (GUS, 2012, s. 300).

¹¹ Z pomocą w zdefiniowaniu tego pojęcia przychodzi anonimowy autor artykułu zamieszczonego na portalu Szturm.com.pl, który poświęcony jest polskiej scenie tożsamościowej. Można z niego odczytać, że tym, co łączy w ramach sceny tożsamościowej różne subkultury jest nacjonalistyczna ideologia: „Od 2013 roku na terytorium Polski są organizowane dwa festiwale muzyki tożsamościowej – Orle Gniazdo i Jedność to Siła. Od początku środowiska liberalne, lewicowe i postkomunistyczne rozkręcają wokół tychże festiwali

wyselekcjonowanych praktyk kulturowych (graffiti, vleпки, specyficzny styl ubioru powstały na bazie „stylu hip-hopowego”, czyli tzw. odzież patriotyczna) sprawiło, że znacznie poszerzył się krąg osób nie tylko bezpośrednio zaangażowanych w jej rozwój, ale także jej odbiorców. Ważna zmiana nastąpiła także w warstwie tekstowej utworów. Nowi, coraz bardziej popularni wykonawcy muzyki tożsamościowej, choć wciąż odwołują się do kontrkulturowych wartości (antysystemowość, radykalizm, buntowniczość) i poruszają tematy uznawane przez nich za społeczne tabu, rzadziej gloryfikują rasizm, antysemityzm czy ideologię narodowosocjalistyczną, co pozwala większej liczbie osób identyfikować się z ich przesłaniem. Jeden z forumowiczów portalu „wnas” twierdzi, że

‘muzyka czarnych’ — jest dzisiaj najważniejszą artystyczną bronią w rękach polskich narodowców. Nacjonalistyczna scena rockowa stanowi już tylko pieśń przeszłości. Większość kapel to typowe neonazistowskie granie dla niszy, a zespoły z tożsamościowym przesłaniem bez brunatnej skazy stanowią rzadkość („Kolejny raper uderza w media”, b.d.).

Równocześnie rap wszedł także w orbitę zainteresowania instytucji państwowych, takich jak Narodowe Centrum Kultury, Instytut Pamięi Narodowej czy Muzeum Powstania Warszawskiego. Współpracujący z nimi artyści bądź to zaczęli tworzyć własne utwory odwołujące się do myśli narodowo-historycznej, bądź to stali się interpretatorami „arcydzieł” narodowej spuścizny poetyckiej. To odkrycie przez instytucje państwowe kulturotwórczej mocy popnacjonalizmu doskonale ilustruje proces opisany przez Marcina Gawryckiego, który dowodzi, że:

elity zwykle akceptują istnienie gatunków muzycznych wywodzących się z dołów społecznych w momencie zdobycia przez nie popularności w szerszych kręgach społeczeństwa, a następnie są zawłaszczane i włączane w ramy «nacjonalistycznego dyskursu» (Gawrycki, 2013, s. 11).

Jednym z najbardziej popularnych w Polsce twórców „patriotycznego” rapu jest Tadeusz Polkowski, syn dziennikarza, poety i polityka, Jana Polkowskiego¹², tworzący pod

•••••

negatywną atmosferę oskarżając systematycznie o propagowanie ideologii nazistowskiej, kultu przemocy, nienawiści, handel płytami zespołów ze sceny RAC z lat 90-tych, na których wykonawcy nie kryli sympatii do totalitaryzmów, a także sugerują powiązania niektórych zespołów z organizacjami neonazistowskimi. (...) W czasie festiwalu uczestnicy mogli posłuchać muzyki i spotkać się z artystami, nabyć wszystkie materiały związane z ideą narodową od ubrań i biżuterii po książki, wziąć udział w konferencjach, prelekcjach czy dyskusjach panelowych, których gośćmi byli działacze ugrupowań narodowych oraz przygotowywać się do aktywizmu sportowego i spotkać się z członkami polskich grup rekonstrukcyjnych. (...) Patronat nad tymi imprezami obejmują środowiska narodowe, zarówno portale internetowe i media (autonom.pl, Droga Legionisty, Narodowcy.net, Okop Zine), konkretne organizacje (Niklot, Obóz Narodowo-Radykalny, Stowarzyszenie Pamięci Żołnierzy Wyklętych, Duma i Nowoczesność), jak i marki odzieżowe oraz muzyczne (Strong Survive, Radical Design, ProPatriae), co świadczy o skali poważnego zaangażowania w rozwój polskiej sceny tożsamościowej i kładzeniu nacisku na znaczenie propagowanych tego rodzaju treści jako realnej alternatywy wobec powszechnego w muzyce i kulturze popularnej materializmu, konsumpcjonizmu, kultu pieniądza, rozpusty, cwaniactwa oraz wywrotowych treści wygodnych dla systemu. (...) O zasięgu propagowania patriotyzmu, idei narodowej oraz innych bliższych nam wartości świadczy przede wszystkim różnorodność gatunków muzycznych – przeważają zespoły grające RAC, muzykę metalową i hiphop, ale nie brakuje też wykonawców grających muzykę neofolkową (Ludola, Dawid Hallmann), akustyczną (Andrzej Kolakowski), a nawet eksperymentującą z różnymi odłamami muzyki” („Muzyka tożsamościowa w Polsce – nowości z lat 2013 – 2014, festiwale muzyczne oraz kontrowersje”, 2014).

¹² Ojciec Tadeusza, Jan Kazimierz Polkowski, w 2007 roku odznaczony przez Prezydenta RP Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, jest internowanym w stanie wojennym działaczem opozycji demokratycznej, który po upadku komunizmu zaangażował się w działalność publiczną. W 1992 roku piastował stanowiska podsekretarza stanu w Urzędzie Rady Ministrów i rzecznika prasowego rządu Jana Olszewskiego, a następnie przewodniczył radzie nadzorczej Polskiej Agencji Informacyjnej. W 1996 pełnił funkcję p.o. prezesa Agencji Rozwoju Miasta w Krakowie, szefując jednocześnie, w latach 1996-2003, własnej firmie public relations. W 1997 roku został rzecznikiem prasowym Krajowego Sztabu Wyborczego Ruchu Odrodzenia Polski, aby przez następne dwa lata być doradcą przewodniczącego Komitetu Integracji Europejskiej. W latach 2003-2004 pełnił funkcję członka zarządu Małopolskiej Agencji Rozwoju Regionalnego S.A. w Krakowie, aby już dwa lata później, na kolejne 24 miesiące, zostać pełnomocnikiem zarządu i dyrektorem ds. rozwoju Mennicy Polskiej S.A. w Warszawie. Kolejnym etapem kariery Polkowskiego seniora

pseudonimem „Tadek”. Karierę muzyczną, ten urodzony w 1982 roku krakowianin, rozpoczął w 2000 roku, zakładając wraz z Marcinem „Kali” Gutowskim zespół „Firma”. Estetyka twórczości słownej grupy oscyluje przede wszystkim wokół tematów najczęściej poruszanych przez twórców cieszącego się dużą popularnością – nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale także na polskim rynku muzycznym – subgatunku muzyki rapowej określanego mianem „gangstarapu” lub „rapu ulicznego”¹³. „Tadek” i jego koledzy – będący twórcami skrótu „JP” oznaczającego „Jebać Policję”, który jest znakiem towarowym marki odzieżowej stworzonej przez członków „Firmy” – już od dekady rymują więc przede wszystkim o opresyjności służb porządkowych i swojej nienawiści do ich przedstawicieli i współpracujących z nimi „konfidentów” oraz szacunku, jakim darzą osoby odbywające karę pozbawienia wolności. Te opowieści o utraconych przyjaciółach symbolizują jednak nie tylko ucisk „policyjnego” państwa wobec „synów ulicy”, czyli przeciwstawiających się mu bohaterów, lecz także dają możliwość eksplikacji „prawdziwych” wartości. Jednocześnie, pozwalają one członkom grupy na wyrażenie swej niezgody wobec reguł życia społecznego, które zostały narzucone przez rządzący establishment i są bezwiednie akceptowane przez bierne społeczeństwo:

Nic dobrego nam nie wróżą ci, co nie rozumieją/Naszych zasad i wartości, z których kurwy się śmieją/Pies zakłada kajdanki małoletnim złodziejom/On nakradł w życiu więcej, lecz to oni puchę grzeją/Konfidenti też rąbią, dają w plecak i hałtują/Ile takich sytuacji, że się ziomki oszukują?/Starych przyjaciół chuj wykręcisz, szybko nowi się znajdują (...) Hardcore Dolina, coś wam to przypomina?/Trzeba było się pilnować, a nie psiarnię kurwa wzywać („Firma – Przeciwko kurestwu i upadkowi zasad”, b.d.).

Dużo miejsca w twórczości „Firmy” zajmują również opowieści o sposobach, w jaki członkowie grupy i ich „ekipa” spędzają czas wolny. Odtwarzając hedonistyczny i „gangsterski” styl życia wyklętych ludzi ulicznego marginesu – oczywiście o ile za jego główne znamiona można uznać zażywanie dużej ilości narkotyków i alkoholu – konfrontują się oni nie tyle z rzeczywistymi praktykami kulturowymi Polaków, ile z oficjalnym, dydaktycznym przekazem medialnym oraz moralizatorską pedagogiką różnych instytucji społecznych:

Lecę ostrym łukiem dziś i jadę po bandzie/Komu JD na lodzie, a ktoś może woli gandzię/Może też być mix, to nie będzie w pogardzie/Wykaż inicjatywę, pokaż jaki z siebie twardez/Masa alkoholu wlewana przez gardziel/Rano rozstrój żołądka jak po McDonalddie/Debet rośnie, minusy na saldzie/Ale my takie loty to lubimy najbardziej (...) Jest awantura, jest druga tura/Słowiańska balanga nigdy nie ponura („Firma – Idę bandą, lecę łukiem”, b.d.).

• • • • •

była, w latach 2007-2008, posada dyrektor Biura Zarządu i Spraw Korporacyjnych TVP S.A. w Warszawie, gdzie zatrudniono go na stanowisku pełnomocnika zarządu ds. współpracy ze środowiskami twórczymi. Od 2010 roku jest sekretarzem generalnym Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych oraz prezesem „Fundacji Smoleńsk 2010” („Jan Polkowski”, 2015).

¹³ „Gangstarap” lub „rap uliczny” to subgatunek, którego twórcy – często posługując się dosadnym i wulgarnym językiem – bez ogródek opowiadają w swej twórczości o specyficznym życiu w trudnych warunkach ekonomicznych i społecznych: „Przez wiele lat w Polsce dominował uliczny rap traktujący o problemach, podziałach społecznych, raczkującym kapitalizmie i sytuacji młodego człowieka bez perspektyw, który często radził sobie, żyjąc na bakier z prawem. Część kawalków była pesymistyczna. Mówiła, że siła jest tylko w «ziomkach» i że tylko na nich można polegać, że trzeba walczyć z systemem i olewać polityków. [...] Uliczne teksty powstają w głowach ludzi, którzy na ogół nie mieli ciekawego dzieciństwa, którzy musieli zadbać o siebie sami, a w ich domach się przelewało (...) Tutaj widać analogię do biednych dzielnic Nowego Jorku, gdzie zaniedbane dzieci wyrzucone na margines społeczeństwa nie miały perspektyw (...) Stąd podobny nurt i przekaz w twórczości osób z takich środowisk na całym świecie. Dzięki temu hip-hop ma wymiar uniwersalny. Pomimo barier językowych fani tej muzyki rozumieją się doskonale, ponieważ spędzali czas w zbliżony sposób, hołdując analogicznym wartościom. W Polsce wielu raperów pochodzi z dobrych domów, ale w dzieciństwie często ich ciężko pracujący rodzice nie mieli dla nich czasu – zwłaszcza po transformacji w 1989 roku. Przyszli mistrzowie mikrofonu wychowywali się głównie poza domem, z kumplami i z kluczem zawieszonym na szyi” (Kleyff, 2015, s. 12).

W 2011 roku Polkowski rozpoczął działalność solową, wydając do tej pory dwie płyty¹⁴. Pierwsza z nich, „Niewygodna prawda”, ukazała się w 2012 roku nakładem „RadiaWnet” (dołączono ją także do czasopisma „Magna Polonia”, związanego z Obozem Narodowo-Radykalnym, a mecenat nad wydawnictwem objęły. urzędy takich miast, jak Gdynia, Ostrołęka czy Siedlce). Druga zaś, wydana pod tytułem „Niewygodna prawda II. Burza 2014”, pojawiła się na rynku muzycznym w 2014 roku nakładem wytwórni „Fonografika”, a następnie, 26 lutego 2015 roku, dołączono ją do jednego z numerów „Gazety Polskiej”. Od tego czasu „Tadek” zaniechał konstruowania i przekazywania „pamięci komunikatywnej” swojej subkulturowej wspólnoty na rzecz budowy „pamięci kulturowej” całego narodu¹⁵, która wszak zawsze potrzebuje specjalnych nosicieli: „Należą do nich szamani, bardowie i griotowie, tak samo jak księża, nauczyciele, artyści, pisarze, uczeni, mandaryni i inni skarbnicy wiedzy” (Assmann, 2008, s. 69).

Od 2011 roku Polkowski zaczął angażować się w działalność społeczno-patriotyczną¹⁶, której jednym z wymiarów jest, jak wskazują tytuły obydwu jego autorskich płyt, przekazywanie „niewygodnych prawd”. „Prawd”, które powinny być, a jego zdaniem nie są, ważnymi elementami polskiej pamięci zbiorowej i świadomości Polaków. Owe „niewygodne prawdy” to wszystkie wydarzenia i postacie pochodzące z polskiej przeszłości, w tym zwłaszcza z historii XX wieku, o których „prawda” została zafalszowana lub wyrugowana z umysłów i dusz Polaków:

Moja misja na tej płycie zadać farmazonom chlām,/Zbliżyć Was do kwestii, które samemu już znam (...). poznaj tych co się nie dali, tych co się poświęcali,/za honor i ojczyznę, życie oddawali,/tych co przetrwali i niezmienni pozostali (...). A przekaz na tej płycie to prawda niewygodna,/dla tych szmaciarzy, co ten kraj niszczą od środka (...). Ta płyta będzie o niejednej skrywanej bliźnie,/o szczęściu w nieszczęściu, o honorze i ojczyźnie./Ta płyta będzie o bólu szczera,/będzie o zdracach i prawdziwych bohaterach (...). będzie o Polakach i o życia drogach krętych,/o pomnikach, których nie ma i o żołnierzach wyklętych („Tadek Firma Solo – Niewygodna Prawda”, b.d.).

• • • • •

¹⁴ Zostały one ciepło przyjęte przez narodowo uświadomioną krytykę, czego dowodem może być także poniższa recenzja: „Takiej dawki patriotyzmu w polskiej popkulturze nie było już dawno. Tadeusz «Tadek» Polkowski oddaje hołd polskim bohaterom narodowym oraz wychowuje młodych odbiorców hip-hopu. (...) Jestem przekonany, że dumę czują jego nastoletni, zakapturzeni odbiorcy, których media głównego nurtu traktują jak chuliganów. Tadek Polkowski, syn wybitnego poety Jana Polkowskiego, daje im do rąk kawał polskiej historii opakowany w hip-hopową ‘poezję XXI wieku’ (...) Tadek jest bezwzględny zarówno dla zdradców Polski, jak i elit III RP, które nakazywały «wybranie przyszłości». Na płycie znajdziemy też ostrzeżenie przed manipulacją mainstreamowych mediów i zblazowanych celebrytów. Można śmiało powiedzieć, że ‘Niewygodna Prawda’ to wyraz niezgody na to jak wygląda cała konstrukcja III RP. Jeżeli rodzice zatroskani zanikającą w szkołach historią i dyktaturą relatywizmu moralnego nie mają pomysłu na prezent dla swoich pociech, to płyta Tadka „spada im z nieba” (Adamski, 2012).

¹⁵ Pamięć komunikatywna to, zdaniem Jana Assmanna, ten rodzaj pamięci, który: „obejmuje wspomnienia dotyczące najbliższej przeszłości. (...) Typową jej odmianą jest pamięć pokoleniowa. Grupa społeczna zyskuje ją w procesie historycznym; pamięć ta powstaje w czasie i przemija wraz z nimi (...) Taka przestrzeń pamięci, utworzona [jest – P. M.] jedynie przez osobiście zaświadczone i przekazane doświadczenia (...) Obraz historii konstituowany przez te wspomnienia i opowieści to ‘historia dnia powszedniego’, ‘historia od dołu’” (Assmann, 2008, ss. 66–67). Z kolei pamięć kulturowa, określaną także przez niemieckiego badacza jako „pamięć fundacyjna”: „jest raczej tworzona (...) bazuje na zinstytucjonalizowanej mnemotechnice. Pamięć kulturowa jest zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości. Także one nie potrafi przechowywać przeszłości jako takiej. Przemienia ją więc w symboliczne figury, na których się wspiera (...) Dla niej nie liczą się fakty, lecz tylko historia zapamiętana (...) Przez odniesienie do przeszłości ustanowiona zostaje tożsamość wspominającej grupy. Wspominając swoją historię i przywołując figury pamięci, grupy społeczne upewniają się co do swojej tożsamości” (Assmann, 2008, ss. 67–68).

¹⁶ Polkowski znalazł się m.in. w Komitecie poparcia Marszu Niepodległości i Komitecie Honorowym Fundacji „Łączka” oraz występuje na koncertach o tematyce patriotycznej (np. poświęconych „żołnierzom wyklętym” czy rotmistrzowi Pileckiemu), w których organizację zaangażowane są także instytucje państwowe, takie jak Instytut Pamięci Narodowej czy Muzeum Armii Krajowej w Krakowie.

Tymi, którzy marginalizują, przemilczają, a także fałszują polską historię, są – często pozostający ze sobą w zмовie – zewnętrzni wrogowie ojczyzny oraz jej zdrajcy. To właśnie tym dwóm grupom w największym stopniu może zagrozić „prawda” ujawniana przez Polkowskiego. Do pierwszej z nich zalicza „Tadek” przedstawiciele tych państw, których podstawowym celem jest podporządkowanie sobie Polski i Polaków, a może nawet ich całkowite unicestwienie:

Zbiega się to – z nagonką na odchodzenie w ogóle od systemu państw narodowych po to, byśmy się stali województwem w molochu zarządzanym przez Niemcy i Francję. W tym momencie znów się kłania historia XVIII, XIX i XX-wieczna. Wtedy Niemcy nie kryli się z dążeniem do likwidacji państwa polskiego (Meller & Tadek, 2012).

Do drugiej zaś grupy, czyli wewnętrznych zdrajców ojczyzny, należą osoby stanowiące znaczną część politycznych, ekonomicznych, medialnych, kulturalnych i intelektualnych elit, które nie mają wiele wspólnego z prawdziwą „polskością” i polską racją stanu, genetycznie związane z systemem komunistycznym:

Natrafiłem kiedyś na wyniki badań socjologicznych, które mówiły, że 93% elit w Polsce ma swoje korzenie w PRL, czyli mówiąc dosadniej mamy w Polsce w XXI wieku elity postsowietkie. To samo się tyczy mediów czy uczelni. Jeśli za linię przekazu danej gazety czy stacji telewizyjnej odpowiadają ludzie, bądź dzieci ludzi którzy brali czynny udział w sowietyzowaniu Polaków i wiernie służyli komunistycznej propagandzie to nie będzie oderwanym od rzeczywistości stwierdzenie, iż media też w dużym stopniu omawiane zagrożenie stanowią. Reasumując zagrożenia to ogólnoswiatowe tendencje, niepolskie elity i brak fundamentalnej dbałości o polską rację stanu (Meller & Tadek, 2012).

Dopiero dzięki ujawnieniu owych „niewygodnych prawd”, co jest obowiązkiem wszystkich świadomych niebezpieczeństwa grożącego polskiemu substratowi patriotów, możliwa jest narodowa emancypacja, a więc odzyskanie podmiotowości przez Polaków. Wśród owych walczących z „systemem nieprawdy” demaskatorów „wielkiego oszustwa” nie powinno zabraknąć także narodowo odpowiedzialnych raperów, czyli nowych „liderów pamięci” (Skoczylas, 2014, ss. 16–17), którzy posiadają, ponoć wyjątkowy, dar komunikowania się z młodym pokoleniem. Jak twierdzi jeden z przychylnych mu recenzentów:

Tadek, jak wiadomo poszedł w stronę patriotyczną, fakt faktem grzeczną trochę, ale jednak robi bardzo dużo dla promocji tej szczytnej postawy na ulicy. Dzieciaki kojarzą go z Firmą, słuchają i szanują (...). Na 'Niewygodnej prawdzie' posłuchamy o Żołnierzach Wyklętych, Generale Nilu, Ince, Rotmistrzu Pileckim i o innych, którzy w normalnym kraju byłiby bohaterami, a nie kimś wystawionym na margines... To powinni być idole, noszeni przez młodzież na koszulkach. Działalność takich ludzi jak Tadek z pewnością się do tego przyczynia. Tak jak trybuny, Tadek wziął na siebie odpowiedzialność za wychowywanie patriotyczne („Tadek – Niewygodna prawda”, b.d.).

Zadaniem tej wciąż nielicznej grupy musi być przeciwstawienie się strukturom wiedzy rządzących i uprawianej przez nich antypolskiej propagandzie. Wypowiadane słowa „niewygodnej prawdy” stają się orężem w walce z obrońcami opresyjnego wobec narodu systemu „nieprawdy”, którego podstawowym celem jest utrzymanie Polaków w zbiorowej amnezji. Dzięki takiej postawie możliwe jest dokonanie ważnej i pożądanej zmiany społecznej. Poprzez „zmiany w pamięci” i „zmiany pamięci” nastąpi narodowa emancypacja, co oznacza, że marginalizowana do tej pory grupa (jej członkami są wszyscy prawdziwi Polacy) wyzwoli się spod opresyjnej władzy współczesnych elit:

Czemu mnie o Tobie w szkole nie uczyli?/Ktoś bardzo nie chce, by w tym kraju ludzie dumni byli!/Czas byśmy wreszcie grzech niewiedzy zmyli,/to my, młodzi Polacy, przed Tobą czoła chylimy!/Twoje życie kłam zadaje tym, co z Polski pragną sztydzić,/wrogowie narodu innym chcą Polskę obrzydzić. (...) Dzisiaj media i elity polityczne – niby polskie/dokładają ciągle starań, żeby zakłamać historię (...) 'Gdzie postawić mu nagrobek?' – pyta ludzi grupa wąska,/gdy pomnikiem dla rotmistrza winna dziś być cała Polska (...) Teraz rzecz, która się laikom wyda nie do wiary: Jego kaci w wolnej Polsce uniknęli kary! („Tadek – Niewygodna prawda – Teksty”, b.d.).

ESENCJALIZM JAKO STRATEGIA DYSKURSYWNA

Analizując najnowszą twórczość Polkowskiego, oprócz opisanej powyżej retoryki wykluczenia i marginalizacji, można wskazać na funkcjonowanie w jej ramach jeszcze kilku kluczowych i jej właściwych elementów „postkolonialnego” dyskursu tożsamościowego. Są nimi ideologiczny esencjalizm, posługiwanie się językiem pełnym religijnej metaforyki oraz krytyka współczesnej kultury, w tym także kultury popularnej, przeprowadzana przede wszystkim, co dla wielu może wydać się paradoksem, z pozycji „arystokratycznych strażników arcydzieł kultury narodowej”.

Esencjalizm „Tadka” – podobnie jak ma to miejsce w przypadku niektórych amerykańskich raperów odwołujących się do ideologii czarnego nacjonalizmu – „żywi się” binarnymi opozycjami, które wyczerpywać mają katalog możliwych postaw wobec rzeczywistość. Z jednej strony tożsamościowej barykady, stanowiącej w swej istocie manichejskie odwzorowanie podziału świata, trwają „prawda” i „patrioci”, z drugiej zaś, „kłamstwo” i „zdradcy/wrogowie”:

Honor i Ojczyzna, czy znacie te pojęcia?/Chyba nie bo patrzycie tylko co tu jest do wzięcia./A nie o wasze zyski powinno tutaj chodzić/A tym Krajem powinni rządzić patrioci/Prawda jest jedna a mnie łapie zaduma/O tym, że media kłamią jak jebana komuna. (...) Zamiast uczciwych ludzi stolki bierze w chuj śmierdzieli/Co za sprzedaż ojczyzny by parę złotych wzięli./Wielki światowy biznes rządzi w naszym Kraju/Zamiast patriotów w rządzie mamy zdrajców i lokajów („Tadek Firma Solo – Honor i Ojczyzna”, b.d.).

Dyskursywna moc tego esencjalizmu polega na naturalizacji i dehistoryzacji tych binarnych opozycji oraz przypisywaniu im stabilnych i niezmiennych znaczeń. Kolejne, selektywnie wybrane wydarzenia i postacie, będące przykładami „prawdziwej miłości do ojczyzny” („Inka”, Anna Walentynowicz, rotmistrz Pilecki, generał Nil i generał Maczek, „dziewczyny z AK”, powstańcy styczniowi, stoczniowcy, żołnierze wyklęci) lub „zdrady wrogości” (polscy komuniści, kaci z UB, współczesne elity polityczne i medialne, celebryci i bolszewicy, hitlerowcy, Niemcy, ukraińscy „faszyści z UPA”, kłamliwi „sojusznicy”) są znakami potwierdzającymi właściwy tym dwóm opozycjom zbiór wartości i postaw, które są określane i interpretowane poza kontekstem historycznym. W ramach tego dyskursu narodowy bohater lub zdrajca:

nigdy nie jest po prostu jednym charakterem, jednym losem, protagonistą jednego wydarzenia, lecz koniecznym przedstawicielem jakiejś wspólnoty, przedstawicielem czegoś większego i ważniejszego od niego, konkretyzacją jednego paradygmatu. (...) Losy bohatera (...) wyznacza bowiem nie jego charakter, lecz «przynależność», ponieważ jego postępowanie i to, co mu się przydarzy, zależy w dużo większym stopniu od tego, do czego należy, od tego, gdzie jest jego miejsce, niż od tego, jaki jest. (...) Przynależność determinuje losy i postępowanie bohatera, natomiast tożsamość, jako suma rozpoznawalnych cech, jest tylko ubocznym zjawiskiem i, w gruncie rzeczy, rezultatem przynależności (Karahasan, 1995, s. 72).

Wszystkie pojawiające w utworach „Tadka” przykłady-symbole przynależą tylko i wyłącznie do jednej lub drugiej z tych kategorii i tylko w ich kontekście mogą być właściwie odczytane i zrozumiane (por. Bhabha, 2010; Gawrycki, 2013, s. 9). W ten sposób twórczość Polkowskiego nabiera cech tożsamych z tradycyjnymi dyskursami nacjonalistycznymi, których ważną właściwością jest mitologizacja narodowych dziejów poprzez wykorzystanie selektywnie utrwalonych w ramach procesu edukacyjnego pojęć. Innymi słowy można powiedzieć, że w twórczości Polkowskiego zauważalna jest: „tendencja do plądrowania historii w pozornie eklektycznym i przypadkowym poszukiwaniu” (McRobbie, 1989, s. 23, cyt. za: Muggleton, 2004, s. 59) przykładów potwierdzających wiarygodność światopoglądu artysty. W tym dyskursie prawie niemożliwa jest jakkolwiek innowacja, pozostaje jedynie możliwość imitacji tradycyjnych narracji i tworzenie kanonu polskiej martyrologii narodowej (trwale obecnej w głównym dyskursie publicznym) oraz przemawianie za pośrednictwem masek i głosów pochodzących z muzeum narodowych symboli i mitów:

ja z Bałachowiczem, pędzę tu z Estonii (...) próbuję ostrzec w Arnheim, towarzyszy broni (...) strzelają do nich Niemcy jak do kaczek/jadę czołgiem im na odsiecz, na mundurze moim Maczek (...) siedzę w celi śmierci obok Łupaszkii (...) /szedłem z moim dziadkiem pod Ostrą Bramę/Pod Monte Cassino biegłem za pradiadkiem/z Polskimi lotnikami walczyłem o Anglię/znów z Czarną Brygadą chcę się bić o Francję/koto mnie królowa, wyzwoliliśmy Holandię/Na drodze wielkich armii, stoję przy Orłętach (...) gwarancje mam alianckie, więc jadę do Pruszkowa (...) w 40-tym przecięż pojechałem do Charkowa/Ja z Walentynowicz pracuję ciężko w stoczni/Mam 12 lat Anders mówi spocznij/Do Rawicza mnie przewieźli znowu zaczęło się śledztwo (...) W 1918 rozbrajałem Austriaków, ulotkami BiP-ów oblepiałem Kraków/ochraniałem przed sowiecką partyzantką mych rodaków (...) Mam 15 lat karabin strugany z drewna/z rąk UPA i Czerni, ludzie umierają w mękach (...) ojciec dziś nie wrócił z pracy/jadąc do stoczni dał się zabić/pogrzebek był jakiś dziwny, inny niż pogrzebek babci, a dziadek nie miał wcale, podobno zginął w Auschwitz („Tadek Firma Solo – Sztafeta Pokoleń”, b.d.).

Jednocześnie ów esencjalizm cechujący twórczość „Tadka”, co widać wyraźnie choćby w powyższym przytoczonym fragmencie jego poezji, nabiera cech narracyjnych właściwych baśni. Stosując język baśni („reguty fabulacji”), można bowiem, zauważa Ivan Čolović, wykreować:

sensowne na pozór związki między skądinąd niespójnymi, sprzecznymi czy ambiwalentnymi wydarzeniami politycznymi, ideami i postaciami (...). Historia narodowa, przetworzona w sekwencji czasu narracyjnego, może toczyć się bez meandrów i naruszania ciągłości. Specyficzne sposoby budowania narracyjnej temporalności pozwalają ustalić bezpośredni, żywy związek z przeszłością. Dzięki praesens historicus osiąga się wrażenie, że minione wydarzenia rozgrywają się na naszych oczach (...) Mowa wojującego etnicznego nacjonalizmu umieszcza aktualne wydarzenia poza współczesnością i przyszłością, ale też poza przeszłością poza wyznacznikami czasu historycznego. Innymi słowy, proponuje mityczną, antyhistoryczną percepcję czasu, w której został on nijako zatrzymany, przemieniony w wieczną obecność albo wieczny powrót do tego samego (Čolović, 2001, ss. 15 i 24).

PATRIOTYZM I PRAWDZIWA KULTURA

W ostatniej części tego artykułu chciałbym zrekonstruować i poddać analizie poglądy Polkowskiego na temat kultury popularnej, jej wytwórców oraz odbiorców. Od razu trzeba zauważyć, że także tutaj wyobrażony świat społeczny „Tadka” zbudowany jest na binarnych opozycjach. Według Polkowskiego istnieją bowiem dwie przestrzenie kultury popularnej, które są ze sobą w nieustannej konfrontacji:

Raperzy to środowisko bardzo zróżnicowane (...) pośród obecnego w hip-hopie – jak w innych gatunkach muzyki – pozerstwa, komercji, chamstwa czy lekkich treści przebija się szczery głos pokolenia. Mimo wielkich sił zaangażowanych w budowanie w Polakach poczucia wstydu, w głębi każdego z nas siedzi – mówiąc kolokwialnie – potrzeba poczucia dumy z tego kim jesteśmy na wszelkich płaszczyznach (Polkowski, b.d.).

Z jednej więc strony, krakowski raper, który stał się surowym i bezwzględny krytykiem obecnej rzeczywistości, dostrzega wielkie zagrożenie w – będącej wytworem antypolskich elit – bałamutnej popkulturze, która jest wszechobecna w mediach. Polkowski zauważa:

Zagrożeń — jest wiele. Istnieją na różnych płaszczyznach. Mamy wszechobecny konsumpcjonizm i ignorancję. Ludzie są szkoleni na nieświadomych oportunistów. (...) Dodatkowym bodźcem z resztą jest świadomość daleko idącej niewiedzy szczególnie wśród młodych ludzi. Myślę, że taka muzyka może w jakimś niewielkim stopniu z takim stanem walczyć. (...) Miejmy nadzieję, chociaż cieszyłbym się gdyby eskalacja zainteresowania tego typu tematyką nie obejmowała jedynie hip-hop, a przede wszystkim przenikała do tzw. mainstreamu. Jeśli zaś chodzi o sam rap to cieszyłbym się widząc jak najwięcej utworów o konkretnej merytorycznej zawartości, bądź przynajmniej odnoszących się do konkretnych zdarzeń czy postaci (Polkowski, b.d.).

Ta promująca konsumpcyjny styl życia wersja kultury popularnej, nad którą nadzór sprawują zewnątrzni i wewnątrzni wrogowie ojczyzny, jest jednym z najważniejszych narzędzi pozwalających na utrzymywanie się systemu „nieprawdy” i jego reprodukcję. Jej podstawową rolę jest narzucenie „falszywej świadomości”, poprzez odwrócenie uwagi Polaków od rzeczy i wydarzeń naprawdę istotnych i skierowanie ich zainteresowania na prostackie, wulgarne, efemeryczne, a przede wszystkim, bałamutne „antywartości” promowane przez pseudo-idoli służących systemowi. Jej dominacja pozwala na sprawowanie kontroli nad kulturowym imaginariem Polaków, które w coraz większym stopniu wypełniają treści komercyjnego mainstreamu niewołące umysły rodaków „Tadka”. Dlatego, podejmując się roli nauczyciela i mentora, zachęca on swych fanów i słuchaczy, aby odrzucili tę popkulturową propagandę i materialistyczny styl życia na rzecz duchowej i intelektualnej pracy doskonalącej ich charaktery:

Plotek i medialnych bredni nie daj sobie wmówić,/codziennie się rozwijaj i nie daj się ogłupić,/atakowi propagandy stawiaj czoło dzielnie,/nie daj sobą sterować i myśl samodzielnie (...) Do czego dziś namawiam moim solowym krążkiem?/Zamiast pudła tvn-u, poczytaj lepiej książkę./Chęć zachowania pracy pozwala etykę łamać,/nie widziałeś czegoś sam, więc łatwo cię okłamać./To syty niewolnik jest wrogiem wolności,/więc pracuj młody mistrzu zmierzaj do doskonałości,/niech wola poznania prawdy nie ustępuje chciwości,/jak młody wojownik stój na straży wartości („Tadek Firma Solo – Myśl Samodzielnie feat. Bilon,Hudy HZD”, b.d.).

Z drugiej strony istnieje przestrzeń popkultury wolna od negatywnych, antypolskich treści oraz banalnych produktów. To w jej ramach radykalizuje się konserwatywny i narodowy bunt, co sprawia, że nabiera ona cech kontrkultury, czyli:

[zespołu – P. M.] wzorów kulturowych, który kształtuje się w opozycji do wzorów dominujących (...) obejmuje on całokształt aktywności kulturowej grupy chociaż [...] nie może [ona – P. M.] istnieć bez kultury dominującej, którą podważa, przewartościowuje, a nawet odmawia jej znaczenia. Można powiedzieć, iż w tym wypadku kultura dominująca jest dla kontrkultury «antykulturą», negatywnym, acz koniecznym układem odniesienia (Fatyga, 2005, ss. 125–126).

Polkowski, postrzegając siebie i innych współpracujących z nim patriotów jako członków owej narodowej kontrkultury, której idee są wyzwaniem rzuconym konformistycznej

większości, pragnie przyczynić się do rzeczywistej i trwałej, zarówno w mikro- jak i makroskali, zmiany świata społecznego (a zatem także rzeczywistości kulturowej). Jej istotą ma być reintegracja więzi zbiorowych: narodowych, społecznych, ekonomicznych, na których oparty jest wyobrażony „polski” system kulturowy. Jednocześnie i paradoksalnie, wzywając do „samodzielnego” myślenia i odrzucenia treści przekazywanych przez „neoliberalną propagandę”, krytykuje on konsumpcyjny i „ponowoczesny” indywidualizm, którego przeciwieństwem ma być nacjonalistyczny kolektywizm, dzięki któremu odnowiona zostanie narodowa „wspólnota lojalności”. „Tadek”, raper i patriota, ma swój własny holistyczny system przekonań, które chciałby narzucić całemu społeczeństwu. Jego propozycja ideowa to propozycja „alternatywnego porządku”, a nie antysystemowa propozycja „antyporządku”. Jest to w miarę spójna, a już na pewno wyrazista ideologia, która umożliwi rozwój zorganizowanego oporu politycznego. Dlatego też, jak przystało na społecznika, poświęca się on swoistej pracy organicznej, włącza się w akcje „samopomocowe” i wzywa do podobnego poświęcenia wszystkich, którzy mają na sercu dobro narodowej wspólnoty:

Nazwa 'Burza' nie nawiązuje tylko do 70. rocznicy 'Burzy' z 1944 r. Spektrum merytoryczne jest szersze, słowo «burza» ma w końcu konkretne znaczenie w języku polskim. Czy to będzie burza w świadomości Polaków... nie wiem czy uzyskamy taką siłę przebicia. Jest to cała seria wydawnicza, koncerty, uroczystości, publikacje – też internetowe, filmowe itd. plus oprawa charytatywna. «Burza» ma trwać rok, pewnie zbierze się z kilkaset wydarzeń, choć na razie brakuje budżetu i rąk do pracy. (...) Jeżdżąc po całej Polsce widziałem ludzi, którzy bardzo się od siebie różnią, mają różne predyspozycje, ale są zacięci, chcą i coś robią. Dowiedziałem się o inicjatywach, które mają miejsce od lat i teraz czasem ja mogę im pomóc. Jest jakieś pozytywne poruszenie w narodzie (...) Cała ta działalność to kropelka w morzu potrzeb, a Polska potrzebuje ratunku. Historia może być tu motorem napędowym odbudowy. Prawda jest taka, że jest źle jeśli chodzi o kwestię gospodarczą i tożsamościową. Musimy wziąć się wszyscy porządnie do roboty. Jestem orędownikiem i zwolennikiem spółdzielczości. (...) Ostatnio ktoś mnie zapytał, co bym zmienił w Polsce, gdybym jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki mógł zmienić jedną rzecz. Wszyscy obecni myśleli, że odpowiedź będzie dotyczyć kwestii tożsamości. Powiedziałem: oddałbym w polskie ręce polską gospodarkę, najlepiej w ręce polskich patriotów. Prawdopodobnie załatwiłoby to sprawę od ręki, bo mając taką historię, możemy stworzyć naród patriotów w bardzo krótkim czasie (Polkowski, b.d.).

ZAKOŃCZENIE

Jednym z możliwych sposobów interpretacji wypowiedzi medialnych oraz twórczości artystycznej Tadeusza „Tadka” Polkowskiego mogą być tropy odsyłające do takich pojęć jak „świadomość modernistyczna” oraz nowoczesny „trybalizm”. Z jednej strony bowiem odnaleźć w nich można wiele wyrażonych wprost, „typowych” narracji, które przypisywanie były członkom subkultur „nowoczesnych”, przez przedstawicieli brytyjskich studiów kulturowych związanych ze „szkołą Birmingham” oraz amerykańskich antropologów i socjologów skupionych na analizach zachowań dewiacyjnych. Otóż owe grupy cechować miały przede wszystkim: silne poczucie tożsamości grupowej i subkulturowej, grupowa solidarność, postrzeganie świata społecznego w opozycyjnych kategoriach „my-oni”, wysoki stopień zaangażowania w praktyki kulturowe grupy, nacisk na poglądy i wartości oraz gesty politycznego oporu czy świadomość własnej autentyczności i niechęć wobec mainstreamowych mediów (por. Muggleton, 2004, s. 69).

Ten subkulturowy dyskurs współegzystuje w twórczości Polkowskiego z „tradycyjnym” dyskursem nacjonalistycznym, w którym naród nie jest wyobrażany jako hybrydowa, złożona i skomplikowana „federacja subkultur”, lecz jako homogeniczna i ahistoryczna wspólnota. Choć opowieść o tej wspólnocie konstruowana jest za pomocą narzędzi popkulturowych (utworów rapowych, teledysków czy subkulturowego ubioru), to jest ona głęboko zanurzona w historycznych i kanonicznych sposobach reprezentowania polskości. Dzięki tej swej właściwości „patriotyczny rap”, na co wskazuje także proces jego instytucjonalizacji, nie tylko zyskuje na popularności, ale także coraz częściej przypisuje mu się („dydaktyczną”, „estetyczną” czy „edukacyjną”) wartość, co sprawia, że zaczyna być on postrzegany jako równoprawny element narodowej kultury.

BIBLIOGRAFIA

- Adamski, Ł. (2012, listopad 27). Tadek Niewygodna Prawda – tak powinno uczyć się patriotyzmu – Recenzja. Pobrano 13 listopada 2015, z <http://wpolityce.pl/kultura/246777-tadek-niewygodna-prawda-tak-powinno-uczyc-sie-patriotyzmu-recenzja>
- Assmann, J. (2008). *Pamięć kulturowa: Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. (A. Kryczyńska-Pham, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwa UW.
- Bernal, M. (1987). *Black Athena: The Afroasiatic roots of classical civilization*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Bhabha, H. (2010). *Miejsca kultury*. (T. Dobrogoszcz, Tłum.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Billig, M. (2008). *Banalny nacjonalizm*. (M. Sekerdej, Tłum.). Kraków: Znak.
- Bloom, J., & Martin, W. (2014). *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. California: University of California Press.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądenia*. (P. Biłos, Tłum.). Warszawa: Scholar.
- Buchowski, M. (2008). Antropologiczne kłopoty z multikulturalizmem. W H. Mamzer (Red.), *Czy kłeska wielokulturowości*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Chang, J. (2005). *Can't stop, won't stop: A history of the hip hop generation*. New York: St. Martin's.
- Čolović, I. (2001). *Polityka symboli: Eseje o antropologii politycznej*. (M. Petryńska, Tłum.). Kraków: Universitas.
- Davis, M. (2006). *City of quartz: Excavating the future in Los Angeles*. New York: Verso.
- Dimitriadis, G. (1996). Hip hop: From live performance to mediated narrative. *Popular Music*, 15(02), 179. <http://doi.org/10.1017/S0261143000008102>
- Dyson, M. E. (1995). *Making Malcolm: The myth and meaning of Malcolm X*. New York: Oxford University Press.
- Dyson, M. E. (2007). *Know what I mean? Reflections on hip hop*. New York: Basic Civitas.
- Edensor, T. (2004). *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*. (A. Sadza, Tłum.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Fatyg, B. (2005). *Dzicy z naszej ulicy: Antropologia kultury młodzieżowej*. Warszawa: Ośrodek Badań Młodzieży, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski.

- Firma – Idę bandą, lecę łukiem – tekst piosenki na Tekstowo.pl. (b.d.). Pobrano 13 listopada 2015, z http://www.tekstowo.pl/drukuj,firma,ide_banda__lece_lukiem.html
- Firma – Przeciwno kurestwu i upadkowi zasad – tekst piosenki na Tekstowo.pl. (b.d.). Pobrano 13 listopada 2015, z http://www.tekstowo.pl/piosenka,firma,przeciwno_kurestwu_i_upadkowi_zasad.html
- Forman, M. (2010). Conscious hip-hop, change, and the Obama era. *American Studies Journal*, (54).
- Gawrycki, M. F. (2013). *(I)grając ze smakiem: Muzyka tożsamość i polityka na Karaibach*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- George, N. (1998). *Hip hop America*. New York: Penguin.
- Golka, M. (2009). *Pamięć społeczna i jej implanty*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- GUS. (2012). *Uczestnictwo ludności w kulturze w 2009 r.* Warszawa: GUS.
- Hall, S. (1987). Kodowanie i dekodowanie. *Przekazy i Opinie*, (1-2).
- Hall, S. (1992). The question for cultural identity. W S. Hall, D. Held, & T. McGrew. (Red.), *Modernity and its futures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, S. (1996). Cultural studies and it's theoretical legacies. W D. Morley & K.-H. Chen (Red.), *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*. New York: Routledge.
- Herson, B. (2011). A historical analysis of hip-hop's influence in Dakar from 1984 – 2000. *American Behavioral Scientist*, 55(1), 24–35. <http://doi.org/10.1177/0002764210381727>
- Hirsch, L. E. (2014). Rap as threat? The violent translation of music in American law. *Law, Culture and the Humanities*. <http://doi.org/10.1177/1743872114556858>
- Jan Polkowski. (2015). W *Wikipedia, wolna encyklopedia*. Pobrano z https://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Jan_Polkowski&oldid=43994934
- Janicki, M., & Pęczak, M. (1994). *Polska Siła: Skini, narodowcy, chuligani*. Warszawa: Polska Oficyna Wydawnicza BGW.
- Jaskułowski, K. (2006). Mcnacionalizm, czyli kultura popularna w służbie narodu. *Kultura Popularna*, (3(17)), 9–17.
- Jaskułowski, K. (2013). Kultura popularna jako bole bitwy: Wokół kulturoznawstwa krytycznego Stuarta Halla. W W. J. Burszta & M. Czubaj (Red.), *Ściągną konsumpcyjne: Próby z kulturoznawstwa krytycznego*. Gdańsk: Wydawnictwo Katedra.
- Karahasan, D. (1995). *Sarajewska sevdalinka*. (D. Cirlić-Straszyńska & J. Pomorska, Tłum.). Sejny: Pogranicze.
- Keyes, C. L. (2002). *Rap music and street consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kleyff, T. (2015). Rzut oka wstecz. W D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, & K. Jarczyński (Red.), *Antologia polskiego rapu*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Kolejny raper uderza w media. (b.d.). Pobrano z <http://wnas.pl/artykuly/519-kolejny-raper-uderza-w-media-ide-szukac-tych-faszystow-napotykam-mlodych-gniewnych-i-z-flagami-patriotow>
- Konkwista 88 – Czerwony Zdrajca – tekst piosenki na Tekstowo.pl. (b.d.). Pobrano 13 listopada 2015, z http://www.tekstowo.pl/piosenka,konkwista_88,czerwony_zdrajca.html
- Konkwista 88 – Godzina Zemsty – tekst piosenki na Tekstowo.pl. (b.d.). Pobrano 13 listopada 2015, z http://www.tekstowo.pl/piosenka,konkwista_88,godzina_zemsty.html
- Konkwista 88 – K.K.K. – tekst piosenki na Tekstowo.pl. (b.d.). Pobrano 13 listopada 2015, z http://www.tekstowo.pl/piosenka,konkwista_88,godzina_zemsty.html

- Konkwista 88 – Sprawy narodu – tekst piosenki na Tekstowo.pl. (b.d.). Pobrano 13 listopada 2015, z http://www.tekstowo.pl/piosenka,konkwista_88,sprawy_narodu.html
- Kowalewski, M. (2008). *RAP: Między Malcolmem X a subkulturą gangową* [e-Book, edycja 10.02.2008].
- Krims, A. (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kubrin, C. E., & Nielson, E. (2014). Rap on trial. *Race and Justice*, 4(3). 185–211. <http://doi.org/10.1177/2153368714525411>
- Kuligowski, W. (2007). *Antropologia współczesności: Wiele światów, jedno miejsce*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Kurczewska, J. (2000). Kanon kultury narodowej. W J. Kurczewska (Red.), *Kultura narodowa i polityka*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Lusane, C. (1993). Rap, race and politics. *Race & Class*, 35(1), 41–56. <http://doi.org/10.1177/030639689303500105>
- Meller, A., & Tadek. (2012, lipiec 13). Wywiad konserwatyzm.pl z Tadekiem z krakowskiej Firmy nt. patriotyzmu i polskiej historii. Pobrano 13 listopada 2015, z <http://www.konserwatyzm.pl/artukul/4822/wywiad-konserwatyzmpl-z-tadkiem-z-krakowskiej-firmy-nt-patri>
- Muggleton D. (2004). *Wewnątrz subkultury: Ponowoczesne znaczenie stylu*. (A. Szadza, Tłum.). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Muzyka tożsamościowa w Polsce – nowości z lat 2013 – 2014, festiwale muzyczne oraz kontrowersje. (2014, październik 24). Pobrano 13 listopada 2015, z <http://szturm.com.pl/index.php/miesiecznik/item/9-muzyka-tozsamosciowa-w-polsce-nowosci-z-lat-2013-2014-festiwale-muzyczne-oraz-kontrowersje>
- Navarro, J. (2015). WORD: Hip-hop, language, and indigeneity in the Americas. *Critical Sociology*. <http://doi.org/10.1177/0896920515569916>
- Nelson, H., & Gonzales, M. A. (1991). *Bring the noise: A guide to rap music and hip-hop culture*. New York: Harmony Books.
- Nieroba, A., Czerner, E., & Szczepański, M. S. (2010). *Dziedzictwo kulturowe w późnej nowoczesności*. Warszawa: PWN.
- Polkowski, T. (b.d.). Połączmy siły! | Może coś Więcej. Pobrano z <http://mozecoswiecej.pl/polaczmy-sily/>
- Rose, T. (1994). *Black noise*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Rose, T. (2008). *The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop – and why it matters*. New York, NY: BasicCivitas.
- Said, E. (1991). *Orientalizm*. (W. Kalinowski, Tłum.). Warszawa: PIW.
- Schneider, C. J. (2011). Culture, rap music, „bitch,” and the development of the censorship frame. *American Behavioral Scientist*, 55(1), 36–56. <http://doi.org/10.1177/0002764210381728>
- Spivak, G. C. (2011). *Strategie postkolonialne*. (A. Górny, M. Kropiwnicki, & J. Majmurek, Tłum.). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Tadek – Niewygodna prawda – Teksty. (b.d.). Pobrano z <http://www.bliskopolski.pl/tadek-niewygodna-prawda-teksty/6-rotmistrz-witold-pilecki/>
- Tadek – Niewygodna prawda. (b.d.). Pobrano z <http://kulturapolskichulic.blogspot.com/2012/11/tadek-niewygodna-prawda-2012-muzyka.html>
- Tadek Firma Solo – Honor i Ojczyzna – tekst piosenki na Tekstowo.pl. (b.d.). Pobrano 13 listopada 2015, z http://www.tekstowo.pl/piosenka,tadek_firma_solo,honor_i_ojczyzna.html

Tadek Firma Solo – Myśl Samodzielnie feat. Bilon,Hudy HZD – tekst piosenki na Tekstowo.pl. (b.d.). Pobrano 13 listopada 2015, z http://www.tekstowo.pl/piosenka,tadek_firma_solo,mysl_samodzielnie__feat__bilon_hudy_hzd.html

Tadek Firma Solo – Niewygodna Prawda – tekst piosenki na Tekstowo.pl. (b.d.). Pobrano 13 listopada 2015, z http://www.tekstowo.pl/piosenka,tadek_firma_solo,niewygodna_prawda.html

Tadek Firma Solo – Sztafeta Pokoleń – tekst piosenki na Tekstowo.pl. (b.d.). Pobrano 13 listopada 2015, z http://www.tekstowo.pl/drukuj,tadek_firma_solo,sztafeta_pokolen.html