

PROBLEMY KULTUROWEJ TOŻSAMOŚCI

Zbyszko Melosik

Rap, walka o znaczenia i pedagogika

Formalna edukacja ma charakter dyscyplinujący i normalizujący - stanowi próbę definiowania i ograniczania tożsamości młodzieży. Wyznacza dozwolone sposoby "bycia młodzieżą". Marginalizuje te wszystkie praktyki, które nie mieszczą się w "kanonie". Ten z kolei jest rezultatem dyskursywnej walki o kształt "obowiązującej rzeczywistości" (edukacyjnej i - szerzej - społecznej). W jej trakcie jedna z partikularnych "wersji rzeczywistości" uzyskuje pierwszy status tego, co "uniwersalne" i "normalne"¹.

Kultura popularna została wykluczona z refleksji nad edukacją i z codziennego działania pedagogicznego. Wyrzucona została poza rzeczywistość, która uznawana jest za "naturalną". Traktowana jest jako "niedojrzała" forma kultury. Na przykład w "interpretacjach gwiazd" i ich wielbicieli, ci ostatni opisywani są zazwyczaj w kategoriach hedonistyczno/hipnotycznych. Istnieje jedynie skromna literatura, która postrzega fanów i ich zachowania jako normalne, społeczno-kulturowe, codzienne zjawisko. Fan charakteryzowany jest najczęściej bądź jako ogarnięty obsesją, izolujący się samotnik, bądź jako poddany szaleństwu członek tłumu. W każdym przypadku postrzegany jest jako jednostka irracjonalna i poza kontrolą, pozostająca pod hipnotycznym wpływem mediów i gwiazd rockowych i popowych.

Zjawisko identyfikacji z grupą fanów definiowane jest zwykle jako dewiacyjne. Skategoryzowanie i opisanie tych grup stanowić ma, zdaniem J. Jensena, potwierdzenie szczególnych, preferowanych społecznie wartości - wyższości tego, co racjonalne nad tym, co emocjonalne; tego, co pedagogiczne nad tym, co niewyedukowane; tego, co elitarne nad tym co popularne; głównego nurtu nad marginesem", *status quo* nad alternatywą; opanowania nad pasją. W "ten właśnie sposób tworzy się kategorie gorszych Innych", "odmiennych", którzy stają się "interesującymi przypadkami", stanowiącymi egzemplifikację życia na marginesie lub w dziczy. Reprezentujący takie podejście badacz kultury przyjmuje postawę misjonarza, który chce uratować prymitywne plemiona. Zakłada *a priori* swoją wyższość moralną i jednocześnie uważa, iż

w przeciwieństwie do poddanego działaniu "zewnątrznych sił" fana, on sam jest autonomiczny².

W takiej sytuacji pedagog raz jeszcze stara się "wnieść" w świadomość młodzieży, jakże często przez strach i przymus, to co moralne, właściwe, estetyczne, wartościowe. Zakłada się, iż młody człowiek - traktowany zawsze jako przedmiot oddziaływania pedagogicznego - posiada jakieś "rzeczywiste" i "prawdziwe" cele życiowe, których jest nieświadomy, lub których nie potrafi urzeczywistnić. W konsekwencji, odpowiedzialność za realizację tych celów spada na pedagoga, który żąda w zamian posłuszeństwa i szacunku³.

Współcześni pedagodzy i nauczyciele nie są przygotowani, ani psychologicznie, ani merytorycznie, do podjęcia dialogu z młodzieżą, który miałby swoje źródło w tekstach kultury popularnej. Zamiast tego, źródłem działań pedagogicznych są ciągle "uniwersalne wartości". Prawo młodzieży do tworzenia własnych wartości i własnego świata jest zdecydowanie kwestionowane. Wartości są zadane, świat "już jest" - teraz trzeba tylko zmusić młodzież do adaptacji i konformizmu. Z kolei młodzież rozwija strategię walki z kolonizacją jej codziennego życia. Luka między życiem a pedagogiką pogłębia się. Pedagogika tworzy sztuczny świat - buduje dyskurs na dyskursie. I niewiele ma to wspólnego z codziennym życiem młodzieży. Następuje przy tym coraz dalej idąca "intelektualizacja" pedagogiki. L. Grossberg odnosi się krytycznie do wszystkich tych propozycji pedagogicznych, które kładą nieuzasadniony nacisk na kategorie intelektualne (jako pedagogicznie właściwe), kosztem przyjemności⁴.

Teoria (...) zbyt często unikała tej [drugiej] sfery rzeczywistości, która z pewnością dominuje w życiu naszych uczniów. Zamiast tego, akademicki krytycyzm interpretował zwykle kulturę popularną za pomocą systemu wartości i klasyfikacji⁴.

Z kolei J. Fiske, pisze, iż teoretycy często przeocząją znaczenie zabawy i karnawalowości jako kategorii pedagogicznych. Pragnienie tworzenia akademicko wysublimowanych analiz prowadzi do tworzenia tekstów "zamkniętych" i "nieproduktywnych"⁵.

W konsekwencji, młodzi ludzie odrzucają oferty pedagogiczne i traktują formalną edukację jako zło konieczne; nie jest ona dla nich ani atrakcyjną formą odnajdywania znaczeń, ani podstawą podejmowania określonych form praktyki społecznej. Natomiast kultura popularna i jej bohaterowie stanowią dla młodego pokolenia źródło sensu codziennego życia i wspólnoty.

L. Grossberg twierdzi w tym kontekście, że kultura popularna stanowi potężny czynnik edukacji i socjalizacji, jest jednym z najważniejszych sposobów wykorzystywanych przez ludzi dla nadania sensu sobie samym, swojemu życiu i światu. Siła jej oddziaływania powoduje, że staje się ona

znaczącą i skuteczną częścią materialnej rzeczywistości historycznej, kształtując [w ten sposób] warunki naszej egzystencji⁶.

Kultura popularna stanowi więc potencjalnie bardzo konstruktywną płaszczyznę działania pedagogicznego. Trudno zrozumieć dlaczego tak rzadko się to dostrzega. Może ze względu na - aby użyć określeń L. Grossberga - jej "natychmiastowość" i "radość", jej rzeczywistą popularność? Kultura popularna jest "miejszem odpoczynku, prywatności, źródłem przyjemności, namiętności i emocji"⁷. Może właśnie (paradoksalnie) dlatego uznawana jest za niepoważną i w punkcie wyjścia niepedagogiczną?

Wydaje się, że dobrej podstawy teoretycznej do badań nad kulturą popularną dostarcza post-strukturalizm⁸. Jego zwolennicy twierdzą, że społeczne znaczenie tej kultury nie może być redukowane do zjawisk związanych z konsumpcją⁹. Kształt kultury popularnej jest rezultatem złożonych procesów tworzenia i krążenia znaczeń. Jest więc ona - z tej perspektywy analitycznej - wytwarzana przez ludzi, a nie narzucana im; ma swoje źródło we "wnętrzu", "na dole", a nie "na zewnątrz" i "na górze"¹⁰.

Zdaniem poststrukturalistów, kultura popularna ma charakter intertekstualny. Stanowi ona niestabilny i nieustalony, dynamiczny układ znaczeń. Teksty kultury popularnej nigdy nie są jednoznaczne i ostateczne; są natomiast pełne luk, nieadekwatności i sprzeczności. Nabierają znaczenia dopiero w określonym kontekście przestrzennym i czasowym: w trakcie określonego sposobu czytania¹¹.

W konsekwencji, w poststrukturalnej interpretacji kultury popularnej odrzuca się estetykę jako obowiązujący punkt wyjścia odczytywania tekstów. To, co popularne nie funkcjonuje w kontekście "jakości" tekstów samych w sobie, lecz w kategoriach konkretnych związków między tekstem, a życiem codziennym. Każdy partykularyzm jest w tym zakresie jednakowo uzasadniony, stąd żadne czytanie tekstu kultury popularnej nie może pretendować do rangi najlepszego, czy lepszego od innych¹². Mamy więc tu do czynienia z pojęciem semiotycznej demokracji.

Wydaje się, że wszystkie te, przedstawione krótko, założenia znajdują znakomite zastosowanie do analizy muzyki rapowej jako tekstu kulturowego i pedagogicznego¹³. Poniższe rozważania stanowią próbę takiej analizy.

Źródłem każdego nowego stylu w muzyce młodzieżowej jest jakaś lokalna scena, na której muzyka ta odgrywa ważną rolę społeczną i kulturową. Rap wyłonił się ze śródmiejskich, najbiedniejszych dzielnic wielkich miast amerykańskich (a szczególnie rejonu Southeast Bronx w Nowym Jorku). Jest on u podstaw muzyką "ulicy", wyrażającą problemy, aspiracje i nadzieje czarnych mieszkańców tych dzielnic. W sercu rapu leżą: rytm (jako "wehikuł transcendencji") i słowa. Genezy rapu należy szukać w afro-amerykańskiej "walce słów"; w ulicznej werbalnej rywalizacji, której istotą jest gra w negatywne, bardzo upokarzające komentarze na temat członków rodziny współzawodnika. Ponadto, rap odwołuje się do zachodnio-afrykańskiej tradycji recytacji. Jest ona najlepiej zegzemplifikowana przez postać trubadura/opowiadacza historii, który przy akompaniamencie bębnów, lub innych instrumentów perkusyjnych, przedstawia w formie recytacji wydarzenia dotyczące plemiennej przeszłości i teraźniejszości¹⁴.

Muzyka rap wyraża ekonomiczną i społeczną frustrację tysięcy młodych ludzi z czarnej mniejszości. W okresie ostatnich lat, rap stał się poważną płaszczyzną działania politycznego. Teksty rapu koncentrują się na współczesnym afro-amerykańskim doświadczeniu, poruszając problemy, stanowiące istotę życia w murzyńskich gettach, takie jak: rasizm, bezdomność, przestępczość, narkomania, nadużywanie władzy przez policję, gwałty. Narracja rapu (krawędź "brzytwy słów i dźwięku") symbolizuje "miejskie piekło" i "czas chaosu". Chodzi w niej o wyrażenie przerażającej atmosfery życia lokalnej społeczności, grup "najniższych", gdzie dominuje nihilizm rosnącego uzależnienia od narkotyków i alkoholu oraz wzrost liczby zabójstw i samobójstw. Rap jest formą protestu przeciwko nierówności rasowej, a także - jak twierdzą jego ideolodzy - wyzwaniem rzuconym dominującej kulturze białych. Wyzwanie to polega na zakwestionowaniu pozornego uniwersalizmu tej kultury i proponowaniu odmiennego postrzegania społecznych, kulturowych i politycznych problemów¹⁵. Warto dodać, iż wielu muzyków rapu staje się działaczami politycznymi - szczególnie na amerykańskich uniwersytetach, gdzie angażują się w działania na rzecz wielokulturowych bądź afrocentrycznych programów nauczania¹⁶.

Muzyka rapowa stanowi doskonały przykład nieprzejrystości świata i ambiwalencji projektu politycznego w epoce postmodernizmu. Rap sam w sobie jest zawsze w momencie stawania "się", zarówno jeśli chodzi o formę, jak i przekaz ideologiczny, który niesie. Aktualna forma i przekształcanie się rapu wynikają ze zderzenia dwóch sprzecznych tendencji, które wyznaczają - jak się wydaje - możliwości i ograniczenia tej formy tekstu kulturowego. Pierwszą z tych tendencji jest esencjalizm; drugą - postmodernistyczny dekonstrukcjonizm.

Tendencja esencjalistyczna w muzyce rapowej dostarcza przykładu konsekwentnego praktykowania skrajnej polityki różnicy w sferze tożsamości¹⁷. Kategoria różnicy stwarza tu nieprzekraczalną lukę epistemologiczną między czarną społecznością a innymi kulturami. To, co "czarne" podniesione zostaje do rangi tego co uniwersalne i wyznacza jedyny akceptowany świat oraz jedyną akceptowaną tożsamość. Różnica daje więc podłoże fundamentalizmowi, który, będąc skierowanym przeciwko dominacji większości, nie pozostawia przy tym żadnych przestrzeni dla negocjowania znaczeń.

Esencjalizm w sferze tożsamości opiera się o "czarny nacjonalizm" i zmitologizowane poczucie wyższości nad kulturą białych. Niekiedy eksponuje się przekonanie o uniwersalności kultury i muzyki afrykańskiej oraz ideę zjednoczenia świata w ich ramach ("każdy jest Afrykaninem", "cały świat jest Afryką"). Część najbardziej znanych muzyków rap należy do nacjonalistycznej, islamskiej sekty "Five Percent Nation", która utrzymuje, że "Bóg jest czarny", a biali są genetycznie niżsi od czarnych. W utworach rapowych przedstawia się w tym kontekście białych jako kulturowo upośledzonych, "jaskiniowych facetów" (pojęcie to odnosi się do białych mężczyzn, którzy - jak twierdzi się - mają "chorą świadomość z powodu braku słońca"). Dominuje przekonanie, iż biali nie potrafią stworzyć własnej kultury, a jedynie "żerują" na innych kulturach. Najbardziej ekstremalni przedstawiciele tego nurtu, jak np. *Ice Cube*, propagują tezę, iż należy zwalczać rasizm rasizmem (za-

sada "myśl tak samo, jak twój wróg/zrób wszystko, aby go utopić"). W piosence *Horny 'Lil Devil Ice Cube* grozi, iż zabije wszystkich białych, którzy będą pożądać czarnych kobiet. Z kolei, w utworze *Black Korea* wzywa do podpalenia azjatyckich sklepów w czarnych dzielnicach. Odrzucając jakąkolwiek możliwość budowania koalicji "w poprzek różnicy" deprecjonuje tych wszystkich czarnych, którzy odnieśli sukces społeczny, za to "iż próbują być białymi" (może właśnie dlatego rap nie zyskuje zwolenników wśród czarnej *middle class*)¹⁸.

Esencjalizm rapu przejawia się również w stosunku do tych kategorii różnicy, które łączą się z dychotomiami: mężczyzna/kobieta; heteroseksualność/mniejszości seksualne. Istotą przekazu rap jest preferowanie modelu mężczyzny typu "czarny macho". W związku z tym, w muzyce tej kobiety stanowią jedynie tło narracji, przyjmując role szanowanych matek, lub - znacznie częściej - "negatywnych innych" (utwory gangsterskiego rapu przesycane są deprecjonującymi kobietę określeniami, wśród których "suka" i "dziwka" należą do najłagodniejszych). Reakcją na tego typu, zorientowany na mężczyznę, przekaz rapu, było pojawienie się rapu kobiecego, kwestionującego męską dominację na arenie seksualnej. Nacjonalistyczny, czarny etos narzuca jednak wyraźnie granice, których kwestionujące zachowania mężczyzn kobiety nie mogą przekroczyć, jeśli nie chcą być wyalienowane z całej czarnej społeczności. Trzeba też dodać, iż ideologia rapu występuje zdecydowanie przeciwko mniejszościom seksualnym. Model "macho" opiera się na monolitycznej konstrukcji silnego, niewzruszonego mężczyzny, który przejawia "chłodne emocje" i gardzi swoimi "negatywnymi odbiciami" - "zniewieściałym facetem" i homoseksualistą. Mężczyzna ten przyjmuje przy tym "jednoznaczną pozę typu jestem niebezpieczny"¹⁹.

Negatywny i często agresywny *image* prezentowany przez muzyków rapu powoduje, iż oskarżani są oni o propagowanie przemocy (w związku z tym mają duże trudności z uzyskaniem dostępu do sal koncertowych). Jesienią 1990 roku Departament Sprawiedliwości rozesłał memorandum dotyczące siedmiu grup rapowych, których muzyka "propaguje przemoc przeciwko przedstawicielom prawa", a FBI regularnie wysyła listy ostrzegawcze do wytwórni płytowych rozpowszechniających muzykę "agresywnych" zespołów. Gdy w kwietniu i maju 1992 roku doszło do tragicznych wydarzeń na tle rasowym w Los Angeles, mass media uznały, iż rap jest jednym z ich głównych winowajców²⁰.

Krytycy rapu podkreślają, iż propaguje on pogardę i nienawiść do życia oraz drugiego człowieka, styl życia "na rogu ulicy", "miłość do szybkostrzelnej broni" i narkotyków. Wchodząc do szkół kultura "gangsterskiego rapu" dokonuje "rewolucji w wyglądzie zewnętrznym" młodych ludzi. Jak pisze T. Wójciak, dziecko wkłada mundur: workowate, bawełniane koszule i swetry lub kurtki z grubego dżinsu szyte na wyrost; spodnie zszyte z dwóch warstw materiału o odmiennym kolorze, które imitują dziury i oberwanie, przyjmujące kształt długich worów; na głowie najczęściej czarna czapka bejsbolowa daszkiem do tyłu; na nogach ogromnych rozmiarów "Nike-Air" o czarnym lub brudnym kolorze. Rewolucji w sferze stroju towarzyszy akceptacja, nie tylko przez Afro-Amerykanów lecz też przez

wielu białych, murzyńskiego slangu z getta lub tak zniekształconego sposobu wymawiania słów, że "nauczyciele oraz rodzice, którzy pragną jeszcze nadal kontaktować się z dziećmi, muszą uczyć się na nowo angielskiego"²¹. Z kolei obrońcy rapu uznają, iż poza agresji, wyrażającą się w muzyce, tekstach i sposobie bycia, stanowi nic innego, jak tylko odzwierciedlenie rzeczywistych warunków życia, "piekielnych okoliczności" w murzyńskich gettach²². Język ulicy i skrajny realizm jest więc niczym innym jak próbą opisanie codziennych doświadczeń²³.

Omówiony esencjalizm stanowi jednak tylko jeden aspekt funkcjonowania rapu jako tekstu kultury popularnej. Współtowarzyszy mu postmodernistyczny dekonstrukcjonizm (o tym, iż jest to tendencja przynajmniej do pewnego stopnia uświadomiana sobie przez muzyków rapu świadczy tytuł singla jednej z grup: *I'm in love with Jacques Derrida* - "Jestem zakochany w Derridzie"). Dekonstrukcjonizmem w muzyce młodzieżowej określa się ruch ucieczki od - mającej swoje źródło w latach sześćdziesiątych - troski rocka o autentyczność i "organiczny" kontakt między muzykami a społecznością młodzieży. Dekonstrukcjonizm jest praktyką demaskowania muzyki jako "podstępu": społecznej konstrukcji dźwięku i wyobrażeń²⁴. Istotą jest tu dekanonizacja muzyki i decentralizacja jej form oraz przekazów. W przeszłości muzyka biała, lub zaakceptowana i wchłonięta przez białych, szybko stawała się częścią głównego nurtu i tym samym kanonu, czyli jedynej rzeczywistości do przyjęcia, uniwersalnej i niepodważalnej. Z kolei muzyka odrzucana przez "główny nurt" pozostawała "poza rzeczywistością". Rap usiłuje zdecentrować kanon, poprzez "przecięcie go" - funkcjonowanie zarówno w jego wnętrzu, jak i na zewnątrz (wywołuje to zdecydowaną krytykę zwolenników kanonu, którzy uznają rosnącą popularność rapu za przejaw "upadku hierarchii kulturowych w postmodernistycznej Ameryce" - J. B. Twitchell pisze w tym kontekście, iż "to, co wulgarne przestaje być gorszą rozrywką »innego«, staje się standardem rozrywki dla nas wszystkich"²⁵).

"Muzyczna masakra" uprawiana przez muzyków rapu stawia ich w rzędzie dekonstrukcjonistów. Ich twórczość niszczy iluzję stabilności i integralności popularnych form muzycznych. Skomplikowany sposób montażu i pastiszu odkrywa ukryte lub zapomniane związki między pozornie całkowicie różnymi i w przeszłości sztucznie oddzielonymi formami muzycznymi²⁶. W konsekwencji rap jest sztuką typu "zrób to sam", ulegającą nieustannym przekształceniom. Jak pisze G. Stephens,

rap jest formą afrocentryczną, ale jednocześnie hybrydalną²⁷.

Dekanonizacja ma również miejsce w kontekście treści przekazów rapowych. Dotyczy to szczególnie relacji między muzyką i muzykami a procesami kształtowania tożsamości/społeczności, które mogą stanowić podstawę dialogu międzyrasowego i międzykulturowego.

Punktem wyjścia możliwości rapu w tej dziedzinie jest fakt, iż afrocentryczne grupy rapowe posiadają znaczącą i entuzjastyczną białą widownię, która widzi w rapie płaszczyznę kontrkultury i identyfikuje się z "rebeliancką muzyką". Z drugiej

strony, wielu muzyków rapowych nie dostrzega żadnej sprzeczności w propagowaniu czarnego nacjonalizmu i tworzeniu kulturowo-politycznych sojuszy ze swoimi białymi sympatykami. Przykładów dostarczają tu koncerty zespołu "Public Enemy", podczas których około połowy widowni stanowią zwykle biali. Koncerty przerywane są wystąpieniami muzyków na aktualne tematy społeczne i polityczne. Ich istotą jest przekaz, iż "pro-czarne" nie jest równoznaczne z "anty-białym". "Public Enemy" świadomie odwołuje się w tym kontekście do białej młodzieży, jednak nie - jak w tradycyjnych narracjach - jako do centrum społeczności, lecz w kategoriach zdecentrowania. Warto dodać, iż niektórzy, wyrośli w murzyńskich dzielnicach, biali muzycy zakładają grupy rapowe i niejednokrotnie występują wspólnie z czarnymi zespołami. Przykładem jest tu grupa "Young Black Teenagers" (dosłownie "Młodzi Czarni Nastolatki"), której wszyscy członkowie są biali (jeden z utworów grupy nosi tytuł *Proud to be Black* - "Dumni z tego, że są czarnymi"). Wielokrotnie biali muzycy rapu świadomie wykorzystują afrykański kod kulturowy dla odkrywania swojego własnego "pejzażu historycznego" i dekodowania takich pojęć, jak "czerń", "dusza", "Ameryka". W procesie tym odkrywają w symbolach i muzycznej architekturze rapu nieznany dotąd im świat, który kształtowany jest przez nakładanie się i współlistnienie, w zawsze nie-zakończonym i nie-ostatecznym procesie, tego, co czarne i nie-czarne (wielu muzyków rapowych wzywa zresztą do dialogu międzyrasowego: "dlaczego jest tak trudno być braćmi i siostrami", "teraz nadszedł czas, aby być przyjaciółmi"). Trzeba wspomnieć, iż również hiszpano-amerykanie wykorzystują niekiedy muzykę rapową do nadawania przekazów związanych z ich kulturową odrębnością²⁸.

Dzięki takiemu usytuowaniu w amerykańskiej kulturze rap może, zdaniem G. Stephensa, być interpretowany jako płaszczyzna "zderzenia między paralelnymi dyskursywnymi kosmosami". Wielorasowi uczestnicy używają rapu do tworzenia wspólnego języka - redefiniując w ten sposób granice tożsamości rasowej. Dla Stephensa, rap jest szczególnym przykładem "elektronicznie mediowanego międzyrasowego dialogu". Sposoby opozycyjnej krytyki, zawarte w rapie i zakorzenione w dyskursie "czarnego wyzwolenia" są adaptowane przez coraz większą liczbę osób z różnych kultur. Rozwijają się przez to pojęcie takiej wieloetnicznej społeczności, która przekracza granice rasowe i narodowe. Dzięki temu, istnieją możliwości w sferze kształtowania "bardziej wrażliwych form demokracji"²⁹.

Idąc śladem rozważań Stephensa, wolno stwierdzić, iż w tym kontekście rap może stanowić płaszczyznę idealnie dostosowanego do układu wielokulturowego, procesu komunikacyjnego. Istotą narracji rapowej jest rytmiczny schemat "wezwanie-i-odpowiedź" (mający źródło we wspomnianej ulicznej walce słów). Schemat ten zawiera więc immanentnie kategorię wzajemności - nie chodzi tu po prostu o przekazanie specyficznej wiadomości, lecz o zainicjowanie rozmowy na jej temat. Taka interakcyjna komunikacja umożliwia jednostce stały dialog ze swoją społecznością, w którym zachowuje ona odrębność własnego głosu, jednak może go jednocześnie łączyć z głosem innych ludzi". Zdaniem Stephensa, chociaż schemat "wezwanie-i-odpowiedź" jest wyraźnie afro-amerykańską formą dyskursu, to jest

on jednocześnie "szczególnie dobrze przystosowany do kultury eksperymentalnego, demokratycznego społeczeństwa". Pozwala na tworzenie i przekształcanie improvizowanej społeczności narodowej, która jest otwarta i wrażliwa na nowe głosy oraz nowe opowieści. Muzyka rapowa stanowi więc formę typu "wezwanie-i-odpowiedź" w wielokulturowym stylu³⁰.

Jakie są granice opozycyjności rapu? Jak istniejący w Stanach Zjednoczonych system społeczno-kulturowy reaguje na tę opozycyjność? Wydaje się, że rap dostarcza znakomitego przykładu wchłonięcia "różnicy" przez system, uczynienia jej jednym z czynników potwierdzania jego racjonalności i uprawomocnienia, oswajania jej. Kiedy dzikie zwierzę staje się domowym nie zagraża już nikomu. Zasadniczą formą oswajania jest stopniowe wchłanianie rapu przez "nurt główny" i związaną z nim ideologię konsumpcji.

Bardzo wcześnie, producenci kultury masowej w Stanach Zjednoczonych dostrzegli możliwość komercjalizacji rapu. Rap - podobnie jak inne podkulturowe prądy - stał się surowym materiałem, który kształtuje się według obowiązujących standardów konsumpcji. W ramach tego procesu, podkulturowe formy i znaczenia przekształcane są w mniej radykalne i bardziej rynkowe. Jednocześnie, media, producenci i kampanie reklamowe usiłują "wyrwać" najpopularniejszych muzyków rapu z "podziemia" i uczynić ich gwiazdami głównego nurtu, bohaterami filmów i reklam³¹. Rap jest jednym z bohaterów stacji telewizyjnej MTV, nazywanej często "esencją postmodernistycznej komercji". Jak podaje Twitchell, program "Yo! MTV Raps" od kilku lat gromadzi jedną z najliczniejszych widowni młodzieżowych na całym świecie³².

Komercjalizacja rapu przebiega przy tym bez większych zakłóceń. Wynika to ze specyfiki związków muzyków rapu z czarną społecznością. Z przekonania, iż można funkcjonować jako gwiazda TV i reklam, otrzymywać zapłatę, a jednocześnie pozostawać opozycjonistą. Problem wyprzedawania siebie samego i swoich ideałów przez wejście do głównego nurtu kultury stanowił jedną z głównych kwestii etyczno-politycznych dla protestujących w latach sześćdziesiątych grup rockowych, a także - w dużym stopniu - dla punków. Jak pisze T. Swedenberg, "post-punkowie", w związku z odrzuceniem jakiegokolwiek pojęcia lojalności wobec - traktowanej jako fikcja - społeczności, znieśli ten problem w ogóle. Dla grup rapowych otrzymywanie zapłaty za muzykę, reklamy i role telewizyjne oraz filmowe oznacza, w perspektywie akceptowanej przez ich społeczność, uzyskanie tego, co "należy się" im jako artystom i przedstawicielom twórczej, lecz represjonowanej kultury. Muzycy rapowi odwołują się w tym kontekście do przeszłości, kiedy to czarni artyści nie otrzymywali ani zapłaty, ani aprobaty społecznej, na którą zasługiwali. Stąd nic dziwnego, że stosunek muzyków do show-bisnesu opiera się o hasła "zapłacone co do centa", "po prostu pompuj muzykę i licz forszę", "czarne jest piękne, pieniądze są potężne" (Swedenberg pisze krytycznie, iż polityczne znaczenie rapu może być przeceniane, szczególnie gdy weźmiemy pod uwagę, iż istotą jego przekazów jest bardzo często dążenie do rozwoju "czarnego kapitalizmu", a nie auto-determinacja). Czarne społeczności rzadko oskarżają muzyków rapowych

o "wyprzedawanie się"; traktowani są oni jako reprezentanci czarnej kultury i jej aspiracji w sferze "bycia rozpoznaną". Z drugiej strony, wiele grup rapowych, które głoszą swoje polityczne zaangażowanie, uznaje wejście na rynek za najlepszą z możliwych strategii działania, ponieważ pozwala im to na rozpowszechnianie własnej ideologii w bardzo szerokim kręgu odbiorców. W tym kontekście głosi się hasło "urynkowanej rewolucji". Zdaniem Swedenberga, rap "manipuluje mechanizmami rynku, po to, aby głosić zmianę społeczną". Istotą walki politycznej ma być więc krytyka kultury i społeczeństwa z ich "wnętrza" (na marginesie warto dodać, iż polityczny rap sprzedaje się znakomicie, czego przykładem jest płyta zespołu "Public Enemy", zatytułowana *Fear of Black Planet* - "Strach przed czarną planetą")³³.

Niemniej przeto trudno nie dostrzec, iż sposób prezentacji rapu w amerykańskich mass mediach powoduje, iż krytyczne i opozycyjne znaczenia, które on zawiera, ulegają swoistej inflacji. Dzieje się tak poprzez wyrywanie rapu z krytycznego kontekstu i przeniesienia dźwięku, tańca, a niekiedy nawet tekstów do kontekstów potwierdzających istniejące formy dominacji. Ma to miejsce przede wszystkim przez *stricte* komercyjne wykorzystywanie rapu przez białe grupy i piosenkarzy, którzy - nie odczuwając żadnej ideologicznej czy kulturowej identyfikacji z czarną społecznością - traktują rap jako sposób na osiągnięcie kariery muzycznej. Jak pisze C. Powell, dostosowując się do wymagań rynku, "biały rap zmiękcza rzeczywisty rap". Czarni muzycy oskarżają białych o plagiat i kopiowanie, a także "fałszowanie własnej biografii" ("biała mimikra"). Jednak to właśnie biały muzyk rapowy Vanilla Ice stał się, zdaniem niektórych znawców kultury młodzieżowej w Stanach Zjednoczonych, idolem nowej generacji nastolatków. Vanilla Ice przyciągnął do rapu nową widownię, a jego przebój *Ice, Ice Baby* stał się pierwszym utworem rapowym, który dotarł do szczytu "Gorącej Listy Stu Singli".

Swoiste rozproszenie politycznego przekazu rapu ma miejsce także poprzez setki reklam telewizyjnych, które wykorzystują muzykę rapową. I tak, na przykład, koncerny Coca-Cola i Pepsi-Cola dosłownie kupiły - dla promowania swoich produktów - popularnych wykonawców rapu. Poza tym, rap wykorzystany został do reklamowania między innymi: witamin (przez popularnych bohaterów komiksu telewizyjnego - Flinstonów), zup firmy Campbell (pluszowy miś rapujący dla "Teddy Bear Soup"), żywności sprzedawanej w restauracjach McDonalda ("Chicken McNuggets"), a także klocków Lego.

Najbardziej szokującą reklamą, wykorzystującą rap, była reklama lalek Barbie, której bohaterkami były małe dziewczynki, tańczące i deklamujące słowa w rytmie rap (paradoksalnie sposób tańca i ubiory dziewcząt były w stylu disco). W niej to rytm opozycyjnej podkultury agresywnych czarnych mężczyzn z getta wykorzystany został do promowania wzoru słodkiej, białej, pochodzącej z wyższych klas kobiety o złotych włosach. Reklamowane produkty ("Barbie Trading Cards" i "Skipper Doll") całkowicie potwierdzały wzory dominującej kultury. Jak komentuje zjawisko komercjalizacji muzyki rap Tony Van Der Mer,

nie ma nic złego w tym, że jedna społeczność uczy się form kulturowych tworzonych przez inną, jeśli szanuje przy tym ich specyficzne kształty i znaczenia. Jest jednak czymś bardzo niewłaściwym nieustanne włączanie przez dominującą społeczność form kulturowych grup poddawanych opresji, po to aby pozbawić je następnie żywotności i oryginalnego kształtu (...) i w takiej wersji popularyzować.

Rap, będący u źródeł sposobem wyrażania ekspresji przez czarne społeczności, zostaje "przepakowany" w formy, które nie posiadają już żadnego związku z historycznymi doświadczeniami czarnych (ten sam krytyk dodaje, iż to samo miało miejsce w przypadku takich trendów w muzyce, jak blues, jazz, gospel, soul i funk, które wywodziły się z tradycji mniejszości, lecz wkrótce zostały zawłaszczane przez białą większość)³⁴.

Proces komercjalizacji włącza również, preferowany przez czarnych muzyków, *image* "macho". Na przykład olbrzymi rozgłos sprawy sądowej przeciwko grupie "2 Live Crew" za wydanie "obscenicznego" albumu *As Nasty as They Wanna Be* ("Tak nieprzyzwoici, jak tylko chcą") spowodował, iż album ten otrzymał "platynową płytę" (sprzedaż 1,7 mln kopii). Znakomicie sprzedaje się też postawa wrogości ("gangsterskość") rapu. Zdaniem Swedenberga, posiada ona wartość komercyjną zarówno na rynku mniejszości, ja i wśród białych konsumentów. Dla mniejszości "zimny powiew rapu" jest niczym innym jak, odwołującym się do ich codziennych doświadczeń, realizmem; z kolei dla białych, postawa wrogości stanowi atrakcję, bowiem jest "tajemnicza" i "ekscytująca"³⁵. Gangsterski rap stał się bardzo atrakcyjny dla tych białych nastolatków z przedmieść, którzy określani są coraz częściej slangowym mianem "wiggers" (kombinacja słów: white-niggers)³⁶.

Zjawisko muzyki rapowej dostarcza fascynującego przykładu politycznej i społeczno-kulturowej nieprzejrzystości współczesnej rzeczywistości. Bez wątpienia, potwierdza ono zasadność założeń poststrukturalizmu, odrzucających binarne opozycje i dychotomie, które w modernizmie służyły do opisu i analizy świata. Tradycyjne kategorie (obiektywne - subiektywne, dominacja - podporządkowanie, dominacja - opór, emancypujące - represywne) nie nadają się do analizy rapu jako zjawiska kulturowego i politycznego. Rap nigdy nie jest albo/albo, zawsze jest ambiwalentny. Jest jednocześnie esencjalistyczny, separatystyczny oraz afrocentryczny - z jednej strony i hybrydalny, zorientowany na kształtowanie międzyrasowych form solidarności i tożsamości - z drugiej strony; stanowi jednocześnie formę awangardy i kultury masowej. Rap przemieszcza się między pozycjami, stanowi skami i polami, które wydają się być wzajemnie rozłączne. Stąd, żadna analiza tego zjawiska nie może być jednorodna i ostateczna. Rezultaty przynieść może tylko analiza rozproszona i zdecentrowana.

Podobnie jak w przypadku innych współczesnych tekstów kulturowych, również i przy analizie rapu możliwych jest kilka sprzecznych ze sobą sposobów czytania dostarczanych przez niego możliwości pedagogicznych i politycznych. W zależności od ideologicznego i epistemologicznego stanowiska czytelnika może przyjąć on orientację emancypacyjno-optymistyczną bądź reprodukcijno-pesymistyczną. Mimo

akceptacji zastrzeżenia, iż rap jest ciągle w trakcie "stawania się" i nie można ustalić jego ostatecznej roli we współczesnej kulturze, warto jednak spróbować określić jego "tymczasowe" miejsce. Punktem wyjścia będzie przy tym zarówno odrzucenie "obowiązkowego" optymizmu, jak i pesymizmu.

Podjmując te refleksje, warto przytoczyć na wstępie stwierdzenia L. Grossberga, iż nowe trendy muzyki młodzieżowej są nieustannie zagrożone przez komercjalizację, stąd muzyka ta stale poszukuje ucieczki od samej siebie, po to, aby tworzyć nowe przestrzenie i nowe możliwości. W celu przetrwania - jako forma wyrażania ekspresji młodego pokolenia - musi ona permanentnie zmieniać się, "reprodukować swoją autentyczność". Właśnie dzięki temu, "ma znaczenie", "czyni różnicę", upodmiotawia swoich fanów. Jest bowiem stale "innym miejscem"³⁷. Z kolei *show business*, świat telewizji i reklamy, "gonią" nowe formy kultury młodzieżowej, dążą do ich "wessania w główny nurt", do ich oswojenia i przekształcenia, a ostatecznie - popularyzacji ich odpolitycznionej imitacji.

Wydaje się, iż muzyka rapowa stanowi przykład zarówno takiej ucieczki, jak i pogoni. Obserwujemy obecnie wspomniany proces "wyrwania" rapu z krytycznych kontekstów, na gruncie których wyrósł. Oto mamy do czynienia z ogromnym paradoksem: rebeliancka muzyka, staje się częścią "głównego nurtu" - częścią kanonu! Propagowana przez rap dekonstrukcja - zarówno formy muzycznej, jak treści przekazu ideologicznego - staje się w imię komercji i konsumpcji, częścią kanonu! Coraz częściej "rapowanie" staje się czymś modnym, normalnym, naturalnym. Staje się częścią obowiązującego porządku.

Proces ten potwierdza zasadność Baudrillardowskiej kategorii upozorowania. "Autentyczny" rap, ten z murzyńskich dzielnic Nowego Jorku, został sprzedany w tysięcznych rodzajach "opakowań" imitacji, kalek, odbić, a dalej...imitacji imitacji, kalek kalek, odbicia odbicia. Każdorazowo w innym kontekście ideologicznym, przy jednym stałym celu: sprzedać. W rezultacie, społeczne postrzeganie rapu jest kształtowane w znacznie większym stopniu przez "upozorowane" jego wersje, niż przez rap autentyczny. Mało tego, wydaje się, iż ów autentyczny rap przestaje istnieć - jako iż jego uliczne wersje przybierają w coraz większym stopniu postać telewizyjnych. Sytuacja rapu stanowi przykład degradacji krytycznego dyskursu poprzez jego dekontekstualizację i symulację. W ten sposób rap funkcjonuje w logice upozorowania. Komentując to zjawisko Grossberg twierdzi, iż rap jest niesłusznie postrzegany jako "ostatnie miejsce afektywnej autentyczności". Stał się on bowiem integralną częścią kultury "strojenia się i dumnego wyzwolenia (...) oraz zaprojektowanego wdzięku". Rap stanowi jedynie "odgrywanie tożsamości" - oblicze pod maską jest jeszcze jedną maską³⁸.

Warto podać jeszcze jedną płaszczyznę politycznego ubezwłasnowolniania rapu. Na przykład, "ludzie lubią być wystraszeni", stąd czarny muzyk rapu wykrzykujący, na ekranach TV obelgi pod adresem białych jest naprawdę ekscytujący. Patrzenie na rebelię w telewizji staje się przyjemnością. Rapujący muzycy stają się oswojoną grupą egzotycznych Innych, których można "kupić", albo nie, "włączyć" i "wyłączyć". Rap funkcjonuje więc - w imię wolności konsumpcji - jako "oczko

oporu" w poststrukturalnym systemie. Jest kolejną z różnic, która inkorporowana i zdekontekstualizowana staje się "różnicą do sprzedania" i w ten sposób do potwierdzenia dynamicznego *status quo*.

Zjawisko rapu stanowi też dowód słuszności poglądów A. Gramsciego na naturę współczesnego państwa kapitalistycznego. Nie wyraża ono wyłącznie "niemedio-walnego" interesu pojedynczej klasy, czy grupy, zdolnej do narzucenia całemu społeczeństwu swych idei, znaczeń i wartości. Włącza natomiast różnorodne interesy i ideologie społeczne. Antypaństwowa mobilizacja polityczna na szeroką skalę nie jest więc możliwa z uwagi na włączenie w politykę państwa "niepokojów niższych klas", a także ich idei, znaczeń i wartości. Oczywiście, ma to miejsce w złożonym procesie selekcji i transformacji, podczas którego wyeliminowane zostają te opozycyjne elementy, które skierowane byłyby przeciwko podstawom funkcjonowania państwa³⁹.

Twierdzi się też często, że rap traci swój polityczny potencjał poprzez potwierdzanie negatywnych stereotypów o "czarnej Ameryce". Główną przyczyną nienaturalnej śmierci amerykańskich Murzynów jest postrzał z broni palnej - w 94% zabójcą jest inny Murzyn. Jak komentuje T. Wójciak, "strzelanina odbywająca się w rytmie gangsta rap na ulicach dzielnic murzyńskich wielkich miast rozgrywa się na oczach również białej Ameryki". Pełni pogardy dla świata i pragnący zaszokować widownię czarni rapperzy nazywają siebie "nigga" (slangowa forma "nigger"), przywracając w ten sposób do masowego obiegu najbardziej obelżywe słowo na określenie amerykańskiego Murzyna (za jego użycie w miejscu pracy Biały może łatwo utracić pracę). Jak wiadomo, częścią ideologii wyzwolenia Afro-Amerykanów jest niekiedy przekonanie o wyższości rasy czarnej nad białą. Tymczasem na swoim popularnym wideo *What's My Name* rapper Snoop Doggy Dogg i czterech innych czarnych mężczyzn, dzięki trickom komputerowym, zamieniają się w psy. L. Farrakhan, pastor jednej z islamskich organizacji Afro-Amerykanów, skomentował to w sposób następujący:

Na to tylko czekała ta część Ameryki, która twierdzi, że czarni ludzie są zwierzętami⁴⁰.

Czy powyższe refleksje oznaczają, iż rap nie posiada możliwości w sferze emancypacji i działania pedagogicznego? Czy pedagogika powinna zrezygnować z prób wykorzystania tej i innych form kultury popularnej, jeśli funkcjonują one w logice szerszego "porządku", który nie zawsze jest do zaakceptowania? Absolutnie nie. Niezależnie od wszelkich uwikłań ideologicznych, jak również niezależnie od jego poziomu artystycznego i zawartej w nim kontrowersyjnej ideologii, rap stanowi, aby zacytować C. T. Powella, "znaczącą płaszczyznę nieformalnej edukacji, taką, która wychodzi daleko poza granicę klasy szkolnej". Jest jednocześnie jednym z dominujących środków ekspresji w ramach afro-amerykańskiej kultury młodzieżowej, stanowiąc dla czarnej młodzieży źródło jej tożsamości i solidarności⁴¹. Pedagogiczne znaczenie rapu polega na tworzeniu nowych narracji historii kultury popularnej. Pozwala to na jej rekonceptualizację. Odtąd już istnieją podstawy, aby

była ona nauczana nie jako narracja linearna, zogniskowana na "białych", lecz jako narracja, która dostrzega wielowymiarową walkę dyskursów, w której Afro-Amerykanie traktowani są jako równoprawni twórcy kultury. Innymi słowy, bohaterami edukacji nie mogą być już tylko "biali chłopcy". Pedagogika rapu stanowiłaby więc swoistą płaszczyznę inter-kulturacji⁴². Nie byłaby to pedagogika *stricte* szkolna (choć oczywiście istnieją ogromne możliwości w dziedzinie wykorzystania żywotności rapu także i w klasie szkolnej). Byłaby to bardziej pedagogika ulicy, bo to właśnie ulica stanowi realną i dominującą w życiu czarnych nastolatków alternatywę dla formalnej edukacji⁴³.

Arogancja pedagogów - zarówno amerykańskich, jak i w innych krajach - polega najczęściej na "kanonizowaniu" formalnej edukacji, na jej absolutyzowaniu, na umieszczaniu popularnych form kultury młodzieżowej poza akceptowaną rzeczywistością edukacyjną. Stąd młodzież zmuszona jest żyć schizofrenicznie. To czym naprawdę żyje, to co popularne, otrzymuje bardzo często status tego, co nieadekwatne, a nawet dewiacyjne. Z kolei, to co stanowi istotę życia szkolnego, jest znaczące tylko w murach szkolnych i nie pozostaje w związku z życiem codziennym. Rap daje pedagogom szansę rekonceptualizacji pedagogiki. Jeśli ma ona aspiracje w sferze bycia częścią doświadczenia młodzieży, nie powinna wychodzić do młodzieży z gotowym projektem, lecz powinna wychodzić od młodzieży, aby ten projekt tworzyć. Pedagogika powinna więc dopasować się do świata młodzieży i zrezygnować z prób skrojenia świata młodzieży (które są niczym innym, jak tworzeniem nieprzekraczalnej przepaści między światem realnym i światem pedagogicznej iluzji). Pedagog byłby więc w tym kontekście osobą, która uczy się od młodzieży tego, co dla niej ważne i wartościowe. Byłby jednym z uczestników praktycznej, codziennej narracji. Tylko wówczas pedagogika miałaby szansę na współtworzenie tej narracji.

Trzeba przy tym koniecznie stwierdzić w tym kontekście, że - zgodnie z logiką poststrukturalizmu - potencjał pedagogiczny posiadają przede wszystkim takie przekazy kulturowe, których autorzy (w tym również pedagogzy i nauczyciele) włączają świadome ryzyko, iż wytwarzane przez nich teksty mogą stać się punktem wyjścia znaczeń wytwarzanych poza kontrolą. Pedagogika tego, co popularne, nie potrafi jasno określić sposobów "oddolnych" interpretacji oferty składanej młodzieży. Nie jest to zresztą w ogóle jej celem. Istotą jest coś przeciwnego - dążenie do zwiększenia władzy młodzieży w sferze nadawania znaczeń, przy przyjęciu ryzyka, że znaczenia te będą sprzeczne z intencjami twórcy tekstu. Stąd wszelkie analizy i propozycje muszą zakładać, iż choć istnieje możliwość określenia potentjału pedagogicznego danego tekstu lub formy kulturowej, to jednak sposób jego urzeczywistnienia jest zawsze nieodgadniony. Każda propozycja może być odczytana - na poziomie kontekstów lokalnych i praktycznych - na wiele sposobów. Stąd w naszych wysiłkach pedagogicznych musimy wziąć pod uwagę możliwość wystąpienia "popularnej" zmiany, która nie musi być równoznaczna ze zmianą oczekiwaną⁴⁴.

Jednocześnie, pedagogika poststrukturalna zakłada istnienie

głęboko ważnej metodologicznej możliwości - bycia zdziwionym, zdobycia wiedzy, która nie jest przewidziana w jakimś stanowiącym punkt wyjścia paradygmacie⁴⁵.

Podstawową kwestią byłoby tu badanie, w jaki sposób młodzież konstruuje historyczne poczucie sensu w ramach dostępnych jej przekazów kulturowych, przy odrzuceniu przekonania, iż istnieje jakiegokolwiek "niedwuznaczne, odwieczne prawdziwe stanowisko" (bardzo ważna byłaby w tym kontekście próba zrozumienia "mikro-zwyczajów" codziennego życia młodzieży). Pedagogika poststrukturalna odrzuca przekonanie, iż istnieje esencjalistyczne doświadczenie konstytuujące młodzież. Przekonanie takie zawiera bowiem nic innego, jak tylko metanarracyjną wiedzę dotyczącą tego, jakie powinno być "właściwe" doświadczenie młodzieży (młodzież jest wówczas umieszczana w totalizującej narracji - z pedagogiem jako głównym bohaterem jej życia). Podejście poststrukturalne dąży natomiast do odpowiedzi na pytanie o kształt kulturowej dyskursywnej walki, w trakcie której młodzież jest konstruowana i w której bierze ona aktywny udział jako podmiot. Walka ta toczy się wokół odpowiedzi na pytanie, "co to znaczy być młodzieżą?", a różnorodne odpowiedzi na to pytanie wyznaczają przestrzeń debaty. Młodzież stanowi więc w tym ujęciu miejsce różnorodnych i sprzecznych ze sobą artykulacji między praktykami, doświadczeniami, tożsamościami i różnicami społecznymi.

Przyjęcie tych założeń pozwala na konstruowanie projektów pedagogicznych, które - rezygnując z uniwersalnych wartości i akceptując swój partykularyzm - odwoływałyby się do codziennych doświadczeń młodzieży i walczyły o emancypację na warunkach przynajmniej do pewnego stopnia, podyktowanych przez młodzież. Jak pisze L. Grossberg,

musimy interwieniować, zarówno jako krytycy, jak i pedagodzy. Lecz najpierw musimy dać się wyedukować tym, których próbujemy zrozumieć (...) Musimy uznać współczesną kulturę popularną nie za reprezentację konserwatyzmu, ani jako miejsce nihilizmu, lecz za pełne sprzeczności wytwarzanie form upodmiotowienia⁴⁶.

Takie stanowisko nie oznacza absolutnie gloryfikacji subiektywności młodzieży i akceptacji każdego typu systemu wartości i doświadczenia, które ona posiada. Nauczyciel podejmuje natomiast rolę transformatywnego intelektualisty. Zgodnie z istotą tej roli, nie daje on jednak żadnych absolutnych i ostatecznych odpowiedzi, "stawia przed nami trudny problem jak żyć", sam będąc "tylko jednym z uczestników rozmowy, który ma tyle samo autorytetu, co inni jej uczestnicy"⁴⁷.

Na zakończenie chciałbym stwierdzić, iż odwaga wyjścia poza kanon nie jest częsta u pedagogów i nauczycieli. Formalny program i nasycony formalizmem klimat życia w szkole stają się alibi dla nie podejmowania problemów codzienności. Esencjalizm kanonu (obejmujący zarówno to, czego się naucza, jak się naucza oraz stosunki nauczyciel - uczeń) zderza się z poststrukturalnym charakterem życia codziennego. Nauczyciel chowa się za Prawdy, Wiedzę i Wartości i unieważnia wszystko to, co nie mieści się w rzeczywistości, którą uznaje za prawomocną. Ale

świat doświadczany przez młodzież jest zawsze "większy" i bardziej skomplikowany. Dominuje w nim sprzeczność i nieprzejrzystość, która nie toleruje dużych liter (liczne formy prawdy, wiedzy i wartości). Jedynie akceptacja tego faktu dałaby pedagogice szansę stania się częścią życia codziennego.

Przypisy

1. Problemy te zostały szeroko przeze mnie omówione w tekście *Poststrukturalizm i społeczeństwo (refleksje nad teorią M. Foucaulta)*, w: *Edukacja wobec zmiany społecznej*, red. J. Brzeziński, L. Witkowski, Poznań-Toruń 1994.
2. Por. J. Jensen, *Fandom as a pathology*, w: *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*, red. L. A. Lewis, Londyn 1992, ss. 3, 24-25.
3. Por. P. Corrigan, *Punk, Pedagogy and Popular Cultural Forms*, "Curriculum and Teaching", 1988, nr 1-2, s. 36.
4. Por. L. Grossberg, *Teaching the Popular*, w: *Theory in the Classroom*, red. C. Nelson, Urbana 1986, s. 177 oraz tenże, *Pedagogy in the Present: Politics, Postmodernity, and the Popular*, w: *Popular Culture, Schooling and Everyday Life*, Massachusetts 1989, s. 195.
5. J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, London-New York 1991, s. 187.
6. L. Grossberg, *We gotta get out of this place. Popular conservatism and postmodern culture*, New York 1992, s. 69.
7. Tamże, s. 78-79.
8. Podejście poststrukturalne prezentowałem w tekście *Poststrukturalizm i społeczeństwo...*, op. cit.
9. Por. L. Lewis, *Politics and MTV. Voicing the Differences*, Philadelphia 1990, s. 204.
10. Tamże, s. 23-24.
11. S. Hall, *Encoding/decoding*, w: *Culture, Media, Society*, London 1980, s. 124, 126.
12. J. Fiske, *Television Culture*, London 1987, s. 130-131.
13. Założenia te rozwijam szeroko w książce *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*, Poznań-Toruń 1995 - w druku (rozdział "Kultura popularna i pedagogika"); por. też mój tekst "Madonna: postmodernistyczna (anty)bohaterka (wstęp do pedagogiki kultury popularnej)", w: *Różnica. Tożsamość. Edukacja. Szkice z pogranicza*, red. T. Szkudlarek, Kraków 1995.
14. Por. C. Powell, *Rap Music: An Education with a Beat from the Street*, "Journal of Negro Education", 1991, 3, ss. 245-246 oraz M. E. Blair, *Commercialization of the Rap Music Youth Subculture*, "Journal of Popular Culture", 1993, 3, s. 23.
15. T. Swedenberg, *Homies in the 'Hood. Rap's Commodification of Insubordination*, "New Formations", Winter 1992, s. 56.
16. Tamże, s. 60.
17. Praktyka skrajnej polityki różnicy we współczesnych Stanach Zjednoczonych przedstawiona jest przeze mnie w książce *Postmodernistyczne kontrowersje...*, op. cit. - w rozdziale "Edukacja wielokulturowa: walka o kształt polityki reprezentacji"; z kolei teoretyczne podstawy "celebrowania różnicy" ukazałem w książce *Współczesne amerykańskie spory edukacyjne. Między socjologią edukacji a pedagogiką postmodernistyczną*, Poznań 1994, ss. 126-130.
18. G. Stephens, *Interracial Dialogue in Rap Music. Call-and-Response in Multicultural Style*, "New Formations Spring", 1992, ss. 68-70, T. Swedenburg, *Homies...*, op. cit., s. 63.
19. T. Swedenberg, *Homies...*, op. cit., s. 59, 63-64.

20. Tamże, s. 59, 65.
21. T. Wójciak, *Gangsta rap ocieka krwią*, "Polityka" nr 30, 23 07 1994, , ss. 16-17.
22. T. Swedenberg, *Homies...*, op. cit., s. 59.
23. Tamże, s. 58.
24. Tamże, s. 57.
25. J. B. Twitchell, *Carnival Culture. The Trashing of Taste in America*, Nowy Jork 1992, s. 253, 267.
26. T. Swedenberg, *Homies...*, op. cit., s. 57.
27. G. Stephens, *Interracial...*, op. cit., s. 66..
28. Tamże, ss. 69, 71, 77 oraz T. Swedenberg, *Homies...*, op. cit., ss. 58, 61.
29. G. Stephens, *Interracial...*, op. cit., s. 62.
30. Tamże, ss. 78-79.
31. M. E. Blair, *Commercialization...*, op. cit. s. 28.
32. J. B. Twitchell, *Carnival...*, op. cit., s. 266.
33. T. Swedenberg, *Homies...*, op. cit., ss. 58-60, 63-64.
34. 63. M. E. Blair, *Commercialization...*, op. cit. ss. 21-22. 29-30.
35. T. Swedenberg, *Homies...*, op. cit., s. 59; C. Powell, *Rap Music...*, op. cit., s. 249.
36. T. Wójciak, *Gangsta rap...*, op. cit.
37. Por. L. Grossberg, *We gotta get...*, op. cit. s. 208-209.
38. Tamże, s. 234.
39. S. Shapiro, *Between Capitalism and Democracy*, Nowy Jork 1990, s. 59, ss. 104-105.
40. T. Wójciak, *Gangsta rap...*, op. cit.
41. C. Powell, *Rap Music...*, op. cit., s. 245.
42. T. Swedenberg, *Homies...*, op. cit., s. 65.
43. Tamże, s. 257.
44. J. Fiske, *Understanding...*, op. cit., s. 188.
45. R. Bunt, *Engaging with the Popular: Audiences for Mass Culture and What to Say about Them*, w: *Cultural Studies*, red. L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler, Nowy Jork 1992, s. 71.
46. L. Grossberg, *Pedagogy in the Present...*, op. cit., s. 102-103.
47. C. G. Prado, *The Limits of Pragmatism*, New Jersey 1987, s. 15, 20.