

**Piotr Zańko**

*Uniwersytet Warszawski*

**Anna Jawor**

*Instytut Sławistyki PAN*

## **Słowiańska dusza w hiphopowym rytmie. O twórczości Donatana**

### **Summary**

THE SLAVIC SOUL IN A HIP-HOP RHYTHM. ON THE WORKS OF DONATAN

In the times of liquidity, cultural globalization, and homogenization, there are more and more visible tendencies to emphasize and promote local cultures and identities. A good example of such tendency is Donatan's work. This Polish producer of hip-hop music made some sociological experiment when he asked renowned Polish hip-hop artists to express their perception of Slavic culture and identity so as to create an album – "Równonoc. Słowiańska dusza" ("Equinox. The Slavic Soul").

One of the music videos called "My, Słowianie" ("We, the Slavs") had been watched above 10 million times during its first week on YouTube, and five months later it had more than 40 million viewers! It stimulated many cover versions, parodies, and memes – not only in Polish media but also in several Western European countries.

In this research we focus on the lyrics and videos to show how Polish hip-hop artists interpret and create the image of the Slavs and the Slavic culture. Do the "racy music videos" really mock stereotypes, as we could learn from the BBC reporter? Or maybe they preserve them? If in the past the Slavic culture was portrayed with the images showing piety, simplicity and a rural idyll, how it is done nowadays? And what comes from it?

**Key words:** the Slavs, hip-hop, stereotypes, glocalization, heterogenization.

red. Paulina Marchlik

„Słowiańszczyzna kojarzy się zwykle ze świętymi obrazkami, prostotą i wiejską sielanką. Pikantny teledysk z Polski obala te stereotypy!” – mówi

dziennikarka telewizji BBC w reportażu poświęconym singlowi „My, Słowianie” polskiego producenta muzycznego – Donatana (właściwie Waldemara Czamary). Ten niespełna trzydziestoletni syn Rosjanki i Polaka, gloryfikujący przywiązanie do korzeni i rodzimej wiary, stworzył przebój, który tydzień po pojawieniu się na You Tube wyświetlono ponad 10 milionów razy. Pięć miesięcy później liczba jego odtworzeń przekracza już 40 milionów<sup>1</sup>. Piosenka cieszy się popularnością w Niemczech, Austrii i Szwajcarii, a 8 maja 2014 r. reprezentowała Polskę na festiwalu Eurowizji w Kopenhadze, zajmując ostatecznie 14 miejsce. „Ministerstwo Kultury powinno o ciebie zabiegać” (Janiszewski 2013: 45) – stwierdził dziennikarz „Wprost” w rozmowie z Donatanem.

W artykule przeanalizujemy wybrane teledyski do utworów Donatana (pochodzące z singla „My, Słowianie” oraz z płyty „Równonoc. Słowiańska Dusza”) żeby pokazać, w jaki sposób pojmowana i kreowana jest w nich słowiańszczyzna. Stoimy bowiem na stanowisku, że fenomen popularności twórczości Donatana wynika nie tyle z chwytliwej linii melodycznej piosenek czy z towarzyszących im niekiedy rozerotyzowanych teledysków, co właśnie z przywołanych i kreowanych w tekstach archetypów i stereotypów dotyczących Słowian.

Nasze analizy ugruntowaliśmy w podejściu interpretatywnym, inspirując się przede wszystkim wskazówkami metodologicznymi zaproponowanymi przez Allana McKee (2006: 1). Stosowana przez nas interpretatywna analiza tekstów kulturowych (zaliczamy do nich także teledyski) pozwala lepiej zrozumieć, w jaki sposób poszczególne kultury i ludzie (w analizowanym przypadku muzycy hip-hopowi), w konkretnym czasie nadają znaczenie światu, który ich otacza (tamże).

Do analizy zostały włączone następujące teledyski: „My, Słowianie”, „Z dziada-pradziada”, „Nie lubimy robić” oraz „Noc Kupały”. Wszystkie te teksty kulturowe są zróżnicowane zarówno pod kątem stylistycznym, jak i semantycznym. Słowiańszczyzna jest w nich ukazana w różnych kontekstach.

Teledyski, uprzednio poddane transkrypcji w aplikacji F4, zostały przez nas zakodowane w programie komputerowym wspierającym analizę danych jakościowych Atlas.ti 7. Kategorie analityczne tworzyliśmy w sposób indukcyjny, „oddolny”, nie nakładając na tekst przyjętych a priori ram pojęciowych. Ponadto analizowane teksty kulturowe kontekstualizowaliśmy w bieżącym dyskursie medialnym. Nierzadko nasze interpretacje konfrontujemy z interpretacjami internautów, publicystów, czy naukowców. Podobnie bowiem jak Michael de Certeau i John Fiske uważamy, że „na kulturę popularną składają się nie

---

<sup>1</sup> Zob.: <https://www.youtube.com/watch?v=rr1DSgjhRqE> (otwarty 14 kwietnia 2014).

tyle znaczenia, które można zidentyfikować w tekście, ile te, które nadają jej odbiorcy” (de Certeau 1984; Fiske 2010; za Barker 2005: 77).

## Globalność i lokalność

Wyobrażenie jednolitej i całościowej kultury służy integracji społecznej. Jest gwarantem trwałości ładu społecznego, spaja społeczeństwo. W epoce nowoczesnej kultura (kultura narodowa) była podstawą konstrukcji jednolitego społeczeństwa (państwa narodowego), które bez niej rozpadłoby się na kawałki. Jak pisał Anthony Giddens, „wszystkie społeczeństwa łączy fakt, że relacje społeczne ich członków są zorganizowane ze względu na określoną, wyjątkową kulturę” (Giddens 2004: 45). Tymczasem jesteśmy dziś świadkami procesu, który Daniel Bell (1994) opisywał już na przełomie lat 60. i 70. w odniesieniu do społeczeństwa amerykańskiego. Mianowicie kultura symboliczna, która miała być spoiwem jednolitego społeczeństwa w ramach państwa, dzięki której członkowie społeczeństwa mogli wierzyć, że dzielą wspólną tożsamość – za sprawą niesłychanego rozwoju środków masowej komunikacji i telekomunikacji – odrywa się od struktury społecznej i przekracza granice narodów i ich państw. Kanon się rozsypał. Dziś ludzie nie tyle kontemplują kulturę narodową, co konsumują kulturę popularną, dokładnie tą samą, co mieszkańcy innych krajów. Jesteśmy świadkami pojawienia się kultury globalnej.

(Po)nowoczesne technologie, opłatające glob siecią komunikacyjnych i telekomunikacyjnych połączeń (czego najlepszym przykładem jest Internet), należą do „zbioru procesów, które czynią świat społeczny jednym”, jak pisał o globalizacji jeden z jej pierwszych teoretyków – Roland Robertson (1992: 395–411). Upodabniamy się do siebie, widząc te same obrazki, słuchając tych samych dźwięków, kupując produkty tych samych marek, rozpleniając siłą rzeczy zastane wzory, normy i zwyczaje. Benjamin Barber (2013) pisze, że żyjemy w McŚwiecie, inni określają to zjawisko takimi pojęciami, jak: coca-kolonizacja (Howes), makdonaldyzacja (Ritzer) czy makdisneyzacja (Ritzer, Liska) (za Tomlinson 1999). Ale ta homogenizacja i uniformizacja globalizacji powodują zarazem kontrreakcję w postaci nasilających się procesów heterogenizacji. Mobilizują świadomość obronną na rzecz traconej odrębności kulturowej, ku wzmacnianiu i promowaniu tożsamości lokalnych, ku próbom tym ściślejzego określania i eksponowania tego, kim i jacy jesteśmy.

Starcie tych, na pierwszy rzut oka, sprzecznych tendencji znajduje ujście w zjawisku, które ten sam Robertson (1992) określił – globalizacją<sup>2</sup>. Globalność i lokalność w tej perspektywie nie stanowią kulturowych opozycji, a raczej krzyżują i przenikają się wzajemnie. Jak pisze Waldemar Kuligowski, „globalny kontekst informacji, globalny wymiar operacji finansowych, globalna obecność mediów, a także globalna wymiana i obieg towarów – w bardzo wielu przypadkach pociągają za sobą aktywny odbiór kulturowy. Antropologowie dowodzą funkcjonowania złożonych, wielopoziomowych i powiązanych procesów interpretacji, translacji, mutacji oraz adaptacji globalnych treści. Istotę tych procesów mają opisywać terminy indygenizacja (ulokalnienie) i kreolizacja (mieszanie)” (2006: 30). Scena świata winna być wówczas postrzegana w kategoriach „macierzy możliwości”, która generuje bynajmniej nie jakąś jednolitą kulturę światową, a daje do dyspozycji wiele różnorodnych kombinacji (Kuligowski 2007).

### Agro hip-hop

Egzemplifikacją wielowymiarowości tych procesów jest twórczość Donatana. Artysta sięga po globalny (amerykański) gatunek, jakim jest rap, miesza go z elementami rodzimego folku zarówno w płaszczyźnie muzycznej, jak i wizualnej (piosenkarki i tancerki mają ludowe stroje, ale już raperzy występują w adidasach, jeansach, T-shirtach i baseballówkach), by wyrazić stan słowiańskiej duszy Anno Domini 2013. Znamienne, że swoiste credo twórców, wyeksponowane na koszulce Cleo – gwiazdy teledysku „My, Słowianie”, brzmi: „Don't forget where you come from” (język oryginalny).

Po 1989 roku w Polsce, ale i w pozostałych krajach regionu, poszukiwano raczej więzi z cywilizacją zachodnią, mających potwierdzić nasze aspiracje do NATO i UE, odcinając się od wszystkiego, co nosiło znamiona Wschodu. W ostatnim czasie jednak daje się zauważyć swoisty etnosnobizm (Ślōdkowski 2014). Rośnie liczba rodziowierców (szacuje się, że jest ich w Polsce ok. 12 tys.), którzy wspólnie studiują słowiańskie podania historyczne, organizują obchody „pogańskich” świąt, a nawet coraz częściej nadają swoim dzieciom prastare słowiańskie imiona. „To taka kulturowa sinusoida: jesteście zakochani

---

<sup>2</sup> Samo pojęcie jest starsze. Zostało zaczerpnięte z japońskiego języka biznesowego (dochakuka, od dochaku – „żyjący na swojej ziemi”) i pierwotnie odnosiło się do dostosowywania globalnych towarów, usług i strategii marketingowych do rynków, odbiorców i warunków lokalnych. Robertson zaszczerpił je i spopularyzował w naukach społecznych.

w Zachodzie, jesteśmy Europą Środkową i bardzo byśmy chcieli, żeby nazywali nas zachodnią. Jednak to już się odwraca, już idziemy w inną stronę, rozumiemy, że znacznie bliżej nam do Ukraińców czy Rosjan” – uważa Donatan. I, jak twierdzi, działa, aby tak właśnie było; chciałby, żeby jego twórczość skłoniła Polaków do zainteresowania się korzeniami słowiańskiej tożsamości: „Ja jestem słowiańskim patriotą, bo nasza kultura jest piękna, trzeba o niej mówić. Spójrz, w szkole uczysz się o Egipcjanach, Rzymianach, Sumerach, a niczego nie dowiadujesz się o nas samych (...) O dziwo, i przykro mi to mówić, nasza kultura jest w naszym kraju niszowa. Ale „Równonoc” to nie jest płyta edukacyjna. To raczej banner, który, mam nadzieję, zanieci ludzi, by się w temat włączyli” (Janiszewski 2013: 44).

Płyta „Równonoc. Słowiańska dusza” zyskała status diamentowej z nakładem 75 tysięcy sprzedanych egzemplarzy, a singiel „My, Słowianie” zyskał rozgłos w europejskich mediach: mówiono o nim w BBC, pisano w „Die Welt”, a portal n-tv.de głosi, że „nieskrępowana prezentacja zalet Słowian podgrzewa debatę o nowym wschodnioeuropejskim poczuciu własnej wartości”. Powstało wiele coverów, parodii (np. „My, strażacy”, „My, piłkarze”, „My, hrabianki z budowlanki”) i memów z nią związanych. A, jak twierdzi sam Donatan, ludzie piszą, że się tym zainteresowali: wypożyczają książki, szukają informacji. Cleo wykonująca utwór „My, Słowianie” występuje w teledysku w spódniczce folkowej, którą sama zaprojektowała, i już ma na koncie mnóstwo ludzi, którzy chcą ją kupić.

Projekt Donatana to nie pierwsza próba łączenia muzyki (po)nowoczesnej z folkową. Grzegorz Ciechowski na płycie „Oj da dana” (sygnowanej pseudonimem – Grzegorz z Ciechowa) łączył oryginalne piosenki ludowe z dźwiękami elektro. Zespół R.U.T.A wykonuje pieśni chłopskie z Polski, Białorusi i Ukrainy, łącząc tradycyjne instrumentarium z muzyką punk. Są również żeńskie zespoły, jak Pochwalone czy Same Suki (nazwa od staropolskiego instrumentu smyczkowego – suki biłgorajskiej). Donatan, jak się rzekło, łączy folk i hip-hop.

Kultura hiphopowa pojawiła się w latach 70. XX wieku w kontekście walki o prawa obywatelskie czarnych Amerykanów. Od początku cechowała się pewną hybrydycznością, miesząc elementy kultury czarnych Amerykanów z kulturami lokalnymi, pierwotnie południowego Bronxu. Wyróżnia się cztery filary hip-hopu: rap, dj-ing, breakdancing i sztukę graffiti (Kugelberg 2007). Rap jest zatem istotnym elementem hip-hopu, ale nie każdy raper jest hiphopowcem. Choć w niektórych opracowaniach można spotkać się z naprzemiennym stosowaniem terminów „rap” i „hip-hop” w kontekście tylko muzyki (Kukołowicz

2014; Węclawek i in. 2014). W artykule również będziemy używać tych dwóch nazw synonimicznie.

W polskich tekstach naukowych hip-hop postrzegany jest zazwyczaj w kategoriach subkulturowych (Filipiak 1999, Jawłowski 2001, Rychła 2005). Przypomnijmy za Jerzym Wertensteinem Żuławskim, że subkultura to „zespół wzorów kulturowych, stanowiących wyróżnik jakiejś grupy społecznej w łonie szerszego społeczeństwa, ale nie obejmujących całej aktywności kulturowej człowieka. Jest on całkowity, ograniczony jedynie do niektórych sfer aktywności ludzkiej, na przykład języka, spędzania czasu wolnego, hobby, stosunków erotycznych, itd., którego niezbędnym uzupełnieniem jest zespół wzorów dominujących w danym społeczeństwie. W tym sensie subkultura nie mogłaby istnieć samodziśnie” (1990: 9). Z subkulturowym ujmowaniem hip-hopu polemizuje Tomasz Kukołowicz (2014), który przywołując refleksję Barbary Fatygi (2009) i Wojciecha J. Burszty (Pycińska i Żyła 2010), stwierdza, że obecnie relacja między kulturą i subkulturami jest niejednoznaczna i tak naprawdę to subkultury są źródłem współczesnej kultury. Innymi słowy o hip-hopie można mówić nie tylko w kontekście subkulturowym, ale także – a może przede wszystkim – jako kulturze (Kukołowicz 2014).

Badacze zjawiska zwracają uwagę, że hip-hop jest kulturą męską, tworzona głównie przez i dla mężczyzn. Seksizm i marginalizacja kobiet, a nieraz mizoginia, przy jednoczesnym kreowaniu silnej i aktywnej męskości (seksowna kobieta u boku rapera jest często traktowana jako jeden z przedmiotów symbolizujących władzę i prestiż) to jeden z najbardziej widocznych jej elementów (Struzik 2011).

W Polsce hip-hop pojawił się tuż po transformacji 1989 roku. Za pierwszy zespół hip-hopowy uznaje się kielecką grupę Wzgórze Ya Pa 3, a za pierwszego rapera – Liroya. Jednakże nie brakuje głosów, że ojcem chrzestnym polskiego rapu był Kazik Staszewski, a jego pierwsze próbki można usłyszeć w „Piosence młodych wioślarzy” nagranej przez Kult w 1986 r. (Buda 2001, za Kukołowicz 2014).

Największą popularnością hip-hop w Polsce cieszył się w drugiej połowie lat 90. za sprawą takich zespołów, jak Kaliber 44, Molesta czy Paktofonika. Po okresie rozkwitu nastąpił po roku 2000 okres przesilenia i komercjalizacji (sub)kultury hiphopowej. Za sprawą filmu Leszka Dawida „Jesteś Bogiem” nakręconego w 2012 r. i poświęconego postaci Piotra Łuszcza „Magika” z zespołu Kaliber 44 i Paktofonika, o polskim hiphopie znów zaczęło być głośno. Film ten stał się przyczynkiem do dyskusji o miejscu rapu w obszarze polskiej kultury niezależnej (Węclawek i in. 2014).

Donatan produkcją muzyki zajmuje się od 2002 roku. W roku 2012 czasopismo „Machina” umieściło go na 10. miejscu w rankingu 20 najlepszych polskich producentów hiphopowych.

### **Słowiańska dusza. Analiza tekstów**

Interesujący nas tu album – „Równonoc. Słowiańska dusza” to swoisty eksperyment socjologiczny. Na płycie występuje cała czołówka uznanych polskich twórców muzyki hiphopowej<sup>3</sup>, każdy z nich wyraża na swój sposób swoje myślenie o słowiańszczyźnie i rozumienie słowiańskiego ducha, rymując głównie o historii Polski i cechach Polaków.

Nasze analizy rozpoczniemy od piosenki (teledysku) „My, Słowianie”. Następnie „zanurzymy” się w słowiańską poetykę utworów pochodzących z płyty „Równonoc. Słowiańska dusza”.

Teledysk do piosenki „My, Słowianie” otwiera komentarz narratora, który naśladując i parodiując reklamę leków, ostrzega słuchaczy przed potencjalnym zagrożeniem dla zdrowia, które niesie ze sobą obejrzenie klipu bez zachowania dystansu i poczucia humoru.

Po krótkim, pastiszowym wprowadzeniu przenosimy się do krytej strzechą wiejskiej chałupy. Z offu słychać odgłosy licznego żywego inwentarza, wygrywaną na harmonii skoczną melodię ludową i donośne chrapanie. Oko odbiorcy przykuwa łóżko, a w nim postać Donatana w towarzystwie trzech kobiet. Jak przekonamy się dalej, ów „słowiański czworokąt” to nie jedyna erotyczna konotacja, którą można odnaleźć w analizowanym teledysku.

Unoszący się nad wiejską chatą cepeliowo-orgiastyczny klimat przerywa pianie koguta. Następuje zwrot akcji. Przebudzony ze snu Donatan, wyciąga spod kołdry pokaźnych rozmiarów róg, nasuwający skojarzenia z fallusem, i dmąc węń daje sygnał Cleo do rozpoczęcia muzycznej opowieści o Słowianach.

W istocie jest to piosenka o słowiańskich kobietach napisana z seksistowskiego punku widzenia<sup>4</sup>. Zapewnienia twórców teledysku o wyłącznie ironicznym charakterze piosenki nie przekonują nas (wbrew temu, co sugerują twórcy

---

<sup>3</sup> Na płycie występują: VNM, Pezet, Gural, Pih, Sokół, Borixon, Kajman, Onar, Trzeci Wymiar, TenTypMes, Paluch, Chada, Słoń, Sobota, Jarecki, BRK, Sheller, Kaczor, RY23, Rafi, Miuosh, Pelson, Ero, Małpa, Tede, BRO, Zbuku, Sitek, Hukos oraz Cira.

<sup>4</sup> Interesujące jest, że tekst do piosenki napisała kobieta – śpiewająca i tańcząca w teledysku Cleo.

piosenki nikt z nas nie cierpi na uwiąd starczy, ani na brak poczucia humoru). Zgadza się z Agnieszką Graff, że jeśli już, to ironiczny dystans w teledysku można znaleźć w kontekście „tożsamości narodowej i regionalnej, słowiańskich kompleksów i zachodnich uprzedzeń, a także wtórności polskiego hip-hopu, ale nie kwestii płci” (2014). Innymi słowy, tekst „My, Słowianie” to ironia, ale wyraźnie podszyta męskim szowinizmem, szczególnie kiedy słowa piosenki połączymy z towarzyszącym jej, rozerotyzowanym, czy wręcz pornograficznym obrazem. Wnikliwe oko odbiorcy zauważy, że obraz Słowianek został w teledysku zredukowany li tylko do wymiaru seksualnego. Jeśli zderzymy wyśpiewywane przez Cleo główne atrybuty słowiańskich kobiet (urodziwe, urzekające wdziękiem, bez kompleksów, idealne żony) z wymiarem wizualnym (przewijająca się przez cały teledysk scena, gdzie kobiety energicznym ruchem ubijają wytwarzają masło; motyw rozlanego mleka na twarzy; częste zbliżenia kamery na wilgotne od potu kobiece piersi) otrzymamy dość sugestywny przekaz. Wizytówką słowiańskiej Polski oprócz znakomitej wódki („lepszego niż whisky i giny”), są urodziwe, chowane na śmietanie, dobre, delikatnie rumiane jak staropolski chleb dziewczyny – słowiańskie kobiety, których rola zredukowana została przez „męską władzę Słowian” do roli praczki i kucharki oraz „robiącej najlepszą laskę” wyuzdanej niczym gwiazda porno kochanki.

Nie jesteśmy odosobnieni w odczytaniu tego teledysku jako tekstu w istocie seksistowsko-pornograficznego. Nieoceniona w swych kulturoznawczych analizach, cytowana już przez nas Agnieszka Graff, stwierdziła bez ogródek, że w klipie „My, Słowianie”, uprzedmiotowienie kobiet jest całkowicie pozbawione refleksyjności i tak naprawdę ten kulturowy tekst, to w istocie „porno słowiańskie, słowiańszczyźnie bez reszty oddane. Ekstatyczne porno wspólnotowe, regionalne i patriotyczne. Porno z wycinanką, pasiakiem i kurną chatą” (tamże).

W dyskursie medialnym można również odnaleźć odmienne interpretacje tego tekstu kulturowego. Na przykład dla Krzysztofa Moraczewskiego piosenka „My, Słowianie” to wyłącznie parodia i do tego inteligentna parodia: „jeśli ktoś bierze ten utwór na poważnie, to przecież nawet lepiej, śmieszniej” (Suchecka 2014). Zdaniem kulturoznawcy, „utwór obśmiewa tradycję żerowania na polskiej muzyce ludowej (...). To, co na co dzień się pod nią podszywa, w rzeczywistości w niczym jej nie przypomina. Jest raczej mitem słowiańszczyzny, kompletną cepelią, w dodatku bardzo niebezpieczną, bo często podszytą nacjonalizmami. I podoba mi się, że Donatan tak zgrabnie ujawnia tę pseudo-filozofię” (tamże). Nie wiemy, czy Krzysztof Moraczewski zadał sobie trud



przeanalizowania pozostałych piosenek (teledysków) Donatana. Na przykład analizowana w dalszej części artykułu piosenka „Z dziada pradziada” ma wyraźne konotacje nacjonalistyczne. Słuchając tej piosenki trudno dostrzec dystans artystów do spraw narodowych. Niektóre fragmenty tekstu wręcz nasuwają skojarzenia z tekstami zespołów z nurtu Rock Against Communism, promującymi wizję wielkiej narodowej pansłowiańskiej Polski.

Za puentę analizy teledysku „My, Słowianie” niech posłuży refleksja jednego z internautów, który odnosząc się do cytowanej wypowiedzi Krzysztofa Moraczewskiego stwierdził *explicite*: „Co w tym parodystycznego? Co to parodiuje? Co obnaża? Chyba nie seksizm i instrumentalne traktowanie kobiet, bo to raczej reprodukuje. Parodia stała się pustym słowem, które służy chyba tylko po to, żeby zasłonić się przed krytyką” (tamże).

Podobnie jak w klipie „My, Słowianie”, piosenkę „Nie lubimy robić” otwierają donośne odgłosy zagrodowych zwierząt. Oko odbiorcy przykuwa, umieszczony na tle gromady kur, napis: „Kiedyś każde miasto było wsią. Tak więc wszyscy jesteśmy ze wsi”, przypominający o naszych chłopskich korzeniach. Po krótkim dialogu między ubraną w ludowy strój staruszką a Donatanem, z impetem rozbrzmiewa śpiewany zawodzącym kobiecym głosem refren piosenki: „Nie lubimy robić, lubimy się wozić”. Ty wiesz, o co chodzi, hymn dla wszystkich Słowian”. W istocie jest to hymn kreujący stereotyp Polaka-Słowianina, który niejako w genach ma wpisane lenistwo i niechęć do pracy. Jak rymuje BRX:

Nie dla nas robić w polu, to wiedziałem już w przedszkolu (...)  
Nie dla nas gruba tyra, nie chce nam się wychodzić z wyra.  
Jest robota, dajemy dyla

Ponad protestanckie przywiązanie do pracy Słowianie stawiają „wożenie się”. Innymi słowy, zamiast pracować wolą „chwalić się” i szpanować” ([www.miejski.pl](http://www.miejski.pl)). W analizowanym teledysku „woźą się” luksusowymi samochodami. Białe i czerwone Ferrari – kolorystyka samochodów nie jest przypadkowa i jak można przypuszczać celowo nawiązuje do barw narodowych – co rusz połyskują na tle wiejskich zabudowań. Słowianie w utworze Donatana nie lubią pracować. Nie znoszą, jak przystało na zbuntowane, przekorne dusze, urzędów: „Jak każdy młody Polak, mam w chuju ZUS i podatki” (w teledysku druk rozliczeniowy służy jako papier do pakowania ryby), za to uwielbiają się bawić i pić wódkę:

Gdzieś z kumplem siejemy lenia, mamy w chuj spraw, jest rozkmina.  
W wiejskim bazarze szamiemy śledzia, co przynosi Pani Krystyna.  
Zalewamy go spirytusem, robimy bałagan i to jest kluczem

W teledysku „Nie lubimy robić” podobnie jak w klipie „My, Słowianie” uwagę przykuwa postać młodej brunetki, która ubrana w strój ludowy, praktycznie przez cały czas trwania piosenki prężnym ruchem, ze wzrokiem pełnym erotycznych konotacji ubija masło w maselnicy. Jeśli zestawimy tę scenę z ulewającym się z jej ust mlekiem (śmietaną?), a także najazdem kamery na jej poruszające się podczas pracy piersi, to ponownie otrzymamy zredukowany do wymiaru cielesnego, seksualnego wizerunek kobiety.

W następnym analizowanym przez nas klipie przenosimy się na pogorzelsko po bitwie. Na pierwszym planie widzimy zbłąkanego, rannego rycerza spacerującego wśród gęsto uślanych trupów. W tle sący się pełna patosu i dramaturgii muzyka. Wbity przez ocalonego rycerza miecz w ziemię oraz donośna, wirująca melodia grana na flecie zwiastuje zwrot akcji.

Obiektów kamery zostaje skierowany na wymachującego włócznią i tarczą rapera Nullo, który w towarzystwie stojących za nim licznych kamratów w rynsztunku bojowym, rymuje o burzliwej historii Słowian.

W teledysku „Z dziada pradziada” kreowany jest mit wielkiej pod względem terytorialnym krainy polskich Słowian, rozciągającej się od rzeki Odry, góry Ślęzy, i dalej wzdłuż Wisły, przez Warmińskie pola, aż do wód Morza Bałtyckiego. Bynajmniej, to rozległe terytorium nie jest wiązane z procesami historycznymi, kulturowymi, a z wymiarem biologicznym. Jak rymuje Nullo: „w moich żyłach Odra płynie”. Mamy tutaj zatem do czynienia z organicznym pojmowaniem słowiańskości.

Dalej w teledysku kreowany jest przede wszystkim mit Słowian pełnych odwagi, męstwa i niezłomności:

To słowiańska natura nauczyła nas zwyciężać.  
Przez tysiąclecia chcieli wyciąć w pień nas.  
Pozostawić kraj bez berła, a miasta bez nas.  
Chcieli grody, zamki, miasta puścić z dymem  
Lecz nie mieli woli walki i musieli zwrócić imię.  
Polska powstań z zaborów i licznych upokorzeń.  
W czterdziestym piątym sen się ziścił, powiedz z dumą to, że  
Kiedy zetną słowiańskie drzewo, wyrośnie jutro nowe.  
Bo by nas zniszczyć, musieliby najpierw uciąć korzeń.

Słowianie jednak nie zawsze musieli zaciekle bronić swojej narodowej integralności i być, przywołując słowa Juliusza Słowackiego, wyłącznie „Wilkenriedem narodów”. Nieczęsto, jak przekonują nas twórcy tekstu, zwoływali swoich braci Lechitów na wyprawę wojenną przeciwko wschodniej Siczy, utożsamianej w teledysku pogardliwie z niecywilizowaną hołotą: „Siemano Lechici, ślijcie wici, jak zryci. Jutro lecimy do siczy narąbać trochę dziczy”.

Warto zauważyć, że kreowany w teledysku mit wielkich Słowian dotyczy wyłącznie mężczyzn. Męstwo, odwaga, niezłomność, ale także zazdrość, pycha i, słynna na cały świat, słowiańska gościnność (nawet podczas stypy) jest przekazywana tylko, jak sugeruje refren piosenki, w linii męskiej: „Z dziada pradziada, na dziadów dziada”.

W ostatnim z analizowanych teledysków zatytułowanym „Noc Kupały” znajdziemy wyraźne odwołania do prastarych słowiańskich rytuałów. W utworze „Noc Kupały” warszawskie raper TDF przypomina o sobótkach – prastarym słowiańskim święcie obchodzonym w drugiej połowie czerwca w czasie najkrótszej nocy w roku.

Poetyka teledysku znacząco się różni od charakteru obrazów dotychczas przez nas analizowanych. Na pierwszym planie widzimy jezioro, a na nim płynącą wolno łódź z kobietami nucącymi pieśń o kupalinie. W tle pojawiają się odgłosy rechotających żab. Nagle przenosimy się na plac, gdzie uwagę zwraca usytuowany w jego centrum wielki bęben, rzeźba Światowida i mężczyźni z pochodniami. Oko odbiorcy przykuwa także postać leżącej w wodzie, znanej już nam ze wcześniejszych teledysków, brunetki od maselnicy (tym razem skąpo przykrytej wodną roślinnością).

Noc kupały ukazywana jest w teledysku jako orgiastyczne święto, podczas którego można się zabawić się na całego („upodlić na maksa”). Sobótkowe rytuały są porównywane ze współczesnymi rytuałami dnia codziennego. I tak charakterystyczne dla nocy świętojańskiej palenie w ognisku ziół zestawiane jest z paleniem marihuany podczas sobotnich – używając młodzieżowego slangu – „melanży”<sup>5</sup>: „Tańczyli przy ogniskach paląc ziele. Robisz to samo z soboty na niedzielę”. Z kolei sobótkowy rytuał puszczania przez panny wianków (z zapalonymi świeczkami) w nurt rzeki, zderzany jest ze rozwiązłością seksualną niektórych kobiet: „Koleżanki puszczały wianki. U ciebie w mieście się puszczały Warszawianki”.

---

<sup>5</sup> Melanż – w żargonie młodzieżowym oznacza imprezę, prywatkę zakrapianą dużą ilością alkoholu. Zob. więcej: <http://www.miejski.pl/slowo-Melan%C5%BC> (otwarty 30 września 2015).

Jak możemy zauważyć, wskrzeszone na potrzeby teledysku starosłowiańskie święto jest raczej przyczynkiem do opowieści o ponowoczesnych kupałnockingach. Autor tekstu sugeruje, że w Polsce sfera ludyczna jest na wskroś prześiąknięta duchem słowiańskiej kultury. Co weekendowe „melanże” młodzieży są w gruncie rzeczy kontynuacją starosłowiańskiego święta.

## Podsumowanie

Analiza jakościowa zebranego materiału badawczego potwierdziła postawioną przez nas tezę, że fenomen twórczości Donatana wynika nie tyle z chwytliwej linii melodycznej piosenek czy z towarzyszących im niekiedy rozerotyzowanych teledysków, co właśnie z przywołanych i kreowanych w tekstach archetypów i stereotypów dotyczących Słowian.

W tekstach piosenek reprodukowane są stereotypy Słowianina-pijaka, lenia i szpanera. Promowane są idee pansławizmu. Przywoływana jest tragiczna historia Polski i podkreślana jest duma narodowa Słowian-Polaków. Jednocześnie budowany jest mit niezłomnych, niezwyciężonych Słowian, dodajmy, że wyłącznie mężczyzn. Przypominane są stare słowiańskie rytuały, których kontynuacją są co weekendowe „melanże” młodzieży.

W analizowanych tekstach mamy także wyrażnie do czynienia z reprodukcją seksizmu i męskiego szowinizmu. Potwierdza to tylko przywołaną przez nas tezę Joanny Struzik (2011), o powszechnej reifikacji kobiet w muzyce hiphopowej.

Trudno odmówić Donatanowi oryginalności. Prawdopodobnie jest to pierwsza w Polsce produkcja muzyczna tak wyraźnie łącząca fenomen kultury miejskiej (kultury globalnej) z fenomenem kultury wiejskiej (kultury lokalnej). Projekt ten potwierdza tezę o wielowymiarowości procesów globalizacji, przenikania się tego, co globalne, z tym, co lokalne. Ponadto szeroki społeczny odźwięk, z jakim się spotkał, zdaje się przekraczać zwykłe, typowe uznanie dla popowego hitu muzycznego. Kreowany przez Donatana „nowy” mit słowiańszczyzny rezonuje bowiem ze społeczną potrzebą wyróżnienia się w „płaskim” (Friedman 2006) świecie.

## Bibliografia

- Barber B. 2013. *Dżihad kontra McŚwiat*, tłum. H. Jankowska, Wydawnictwo MUZA, Warszawa.
- Barker Ch. 2005. *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bell D. 1994. *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Buda A. 2001. *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977–2002*, Wydawnictwo Niezależne, Głogów.
- De Certeau M. 1984. *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley.
- Fatyga B., Hupa A. 2009. *Świadomość kulturalna jako świadomość kulturowa. Analiza dyskursów o „człowieku kulturalnym” i „kulturze*, [w:] *Raport o stanie i różnicowaniach kultury miejskiej*, red. W.J. Burszta, B. Fatyga, P. Majewski, MKiDN, Warszawa.
- Fiske J. 2010. *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Filipiak M. 1999. *Od subkultur młodzieżowych do kultury alternatywnej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Friedman T. 2006. *Świat jest płaski. Krótka historia XXI wieku*, tłum. T. Hornowski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- Graff A. 2014. *Porno z wycinanką*, dostępny na: [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100865,15612054,Porno\\_z\\_wycinanka.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100865,15612054,Porno_z_wycinanka.html) (otwarty 14 kwietnia 2014).
- Giddens A. 2004. *Socjologia*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Janiszewski B. 2013. *Siła Słowian. Rozmowa z Donatanem*, „Wprost” 2013, nr 48, s. 43–45.
- Jawłowski A. 2001. *Ja–My–Oni. Szkic konstrukcji świata społecznego w ramach polskiej subkultury hip-hopowej*, [w:] *Normalność i normalka*, red. B. Fatyga, A. Tyszkiewicz, Ośrodek Badań Młodzieży, Warszawa, s. 306–340.
- Kugelberg J. 2007. *Born in the Bronx*, New York.
- Kukołowicz T. 2014. *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Kuligowski W. 2006. *Gdzie coca-cola ożywia zmarłych*, „Niezbędnik Inteligenta”, dodatek tygodnika „Polityka” 2006, nr 10, s. 28–31.
- Kuligowski W. 2007. *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków.
- McKee A. 2006. *Textual Analysis. A Beginner's Guide*, London–Thousand Oaks–New Delhi.
- Pycińska D., Żyła M. 2010. *Zasłuchani w te same opowieści, rozmowa z Wojciechem Bursztą*, „Znak” 2010, nr 658.
- Robertson R. 1992. *Globality, global culture, and image of world order*, [w:] *Social Change and Modernity*, red. H. Haferkamp, N.J. Smelser, Berkley 1992, s. 395–411.
- Robertson R. 1992. *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London.
- Rychła J. 2005. *Ucieczka, bunt, twórczość. Subkultura hip-hopowa w poszukiwaniu autentycznego stylu życia*, Impuls, Kraków.
- Słodkowski J. 2004. *I ty zostaniesz metachłopem. Rozmowa o etnosnobizmie z prof. Wojciechem Bursztą*, „Gazeta Wyborcza” 2014, nr 44.

- Struzik J. 2011. *Konstrukt gender w polskiej kulturze hip-hopu*, [w:] *Kalejdoskop genderowy. W drodze do poznania płci społeczno-kulturowej w Polsce*, red. K. Slany, B. Kowalska, M. Ślusarczyk, Kraków, s. 323–340.
- Suchecką J. 2013. *To polski hit jesieni. Wszyscy się nim dzielą. Ma już 13 mln wyświetleń. Skąd się wziął fenomen kawałka „My Słowianie”?*, dostępny na: <http://wyborcza.pl/51,76842,14961387.html?i=3&ssSessionId=a7b8f79c8c8ade737965b9fa16ee623455f4f81d4094ef382f8114c23620189c> (otwarty 14 kwietnia 2014).
- Sztompka P. 2002. *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Kraków.
- Tomlinson J. 1999. *Globalization and Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1999.
- Węclawek D., Flint M., Kleyff T., Cała A., Jaczyński K. 2014. *Antologia Polskiego Rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.

#### Źródła internetowe:

miejski.pl  
youtube.com