

Rap kontra rasizm: z historii radykalnego hip-hopu

ZBIGNIEW M. KOWALEWSKI

Muzyka rapowa, subkultura gangowa i czarna walka wyzwolenicza – to trzy ściśle związane ze sobą zjawiska: kształtują one świadomość czarnej młodzieży w Stanach Zjednoczonych i wyrażają ewolucję tej świadomości.

W głośnym filmie czarnego reżysera amerykańskiego Spike'a Lee o Malcolmie X, który wszedł na ekrany w listopadzie 1992 roku, wykorzystano muzykę wielu najwybitniejszych czarnych artystów: Joe Turnera, Lionela Hamptona, Billie Holiday, Elli Fitzgerald, Johna Coltrane'a, Raya Charlesa, Arethy Franklin... Wszystkie odtworzone utwory, wyjaśniał Spike Lee, „odzwierciedlają w jakiś sposób, co to znaczy żyć, oddychać, umierać i kochać, będąc potomkiem niewolników”. Muzyka ta towarzyszyła życiu Malcolm X, a wielu z wymienionych czarnych artystów było jego przyjaciółmi czy to w czasach, gdy znany jako Detroit Red wiódł życie przestępcy i bawił się w nocnych lokalach, czy później, gdy był rewolucjonistą, którego przesłanie wstrząsało zarówno czarną, jak i białą Ameryką i odbijało się potężnym echem na świecie.

Gdy jednak na zakończenie filmu wypadało przekazać nagranie muzyki w ręce młodego pokolenia, zabrzmiał rap: hymn rapowy „*Revolution*”, nagrany przez zespół Arrested Development. Była to niejako naturalna kolej rzeczy. Raperzy jako pierwsi przywrócili pamięć o ideach i czynach Malcolm X w prawie ćwierć wieku po jego śmierci. „*Dzięki nim całe pokolenie czarnej młodzieży poznało Malcolm X*” – mówi Spike Lee.

W tekście tym piszemy Czarny (*Black*), a nie Murzyn (*Negro*), gdyż ten ostatni termin uznany przez czarną społeczność za obraźliwy i rasistowski, pod jej presją wyszedł z użycia w USA w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, czego polskie mass media uparcie nie chcą przyjąć do wiadomości.

Rap stanowi część składową kultury zwartej hip-hopowej, do której form muzycznych zalicza się również raggamuffin, a której przejawami choreograficznymi są takie tańce, jak break, smurf, free style, head spin, hop rock, electric boogie, zaś graficznymi tag, graffiti i freski ścienny, robiony farbami w aerozolu. Rap wywodzi się z muzyki ulicznej czarnego getta. Z punktu widzenia rasowego, klasowego, wiekowego i płciowego stanowi wytwór czarnej młodzieży robotniczej płci męskiej. Jest przejawem jej frustracji i aspiracji, wyraża jej tożsamość, uczucia i myśli, postulaty. Wtargnął na scenę napędzając ponowne budzenie się czarnej świadomości, gdy za rządów Reagana i Busha zaostrzała się ucisk rasowy oraz narastała marginalizacja społeczna czarnej Ameryki.

Czarna młodzież, pozbawiona głosu w życiu publicznym, uzyskała ten głos tworząc swoją własną sztukę ludową. Rap, uważany przez wiele lat za sztukę niemal barbarzyńską, okazał się tak ekspansywny, że przemysł fonograficzny, radio i telewizja musiały w końcu dopuścić

go na rynek ogólnokrajowy i międzynarodowy. Nigdy w dotychczasowej historii nie zdarzyło się, żeby sztuka czy w ogóle kultura jakiegoś getta uzyskała również ogromny rozgłos i szerokie wpływy. Potencjał twórcy, który poprzez rap ujawniła młodzież czarnego getta, to fakt kulturowy, a zarazem bardzo znamieny fakt społeczno-polityczny.

„*Wywody o genealogii muzycznej rapu byłyby przedsięwzięciem ryzykownym, gdybyśmy zadowolili się przypomnieniem wpływów reggae, Last Poets i muzyki soulowej lub funkowej*” – piszą czołowi francuscy badacze rapu, Georges Lapassade i Philippe Rousselot. „*Rap, będący sposobem ekspresji dużej części czarnej młodzieży amerykańskiej, tkwi korzeniami w samej głębi czarnej kultury. Podobnie jak jazz, blues, soul czy rhythm'n'blues stanowi część składową czarnej sztuki amerykańskiej. (...) Rap jest nowym wkładem czarnego narodu do kultury ogólnoswiatowej. Do redefinicji pojęcia twórczości muzycznej, inwencji nowych odcieni dźwiękowych, wyidealizowanej rehabilitacji słowa, z której liczni artyści zrobili już użytek w wielu dziedzinach sztuki, dodaje przesłanie nadziei i walki*”.

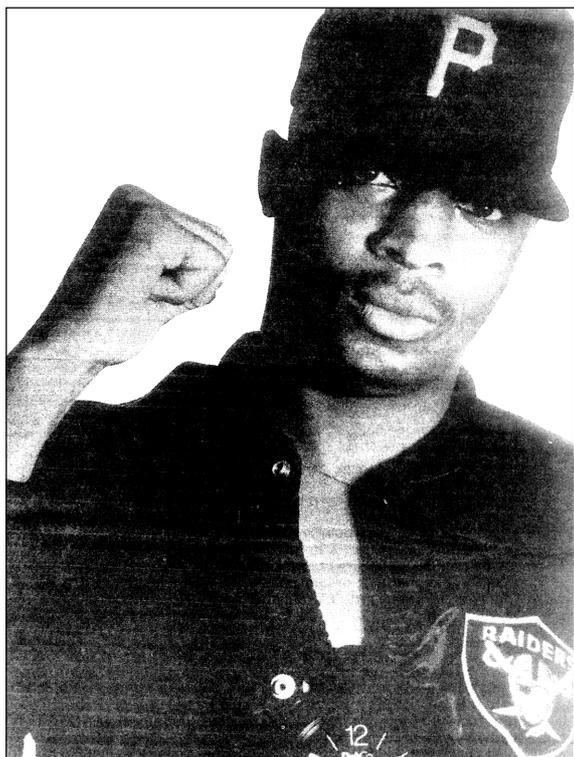
Zdaniem Todda Ty Williamsa, muzyka i piosarka, korzeni rapu należy szukać w twórczości grupy poetów ulicznych zwanych Last Poets – zawiązała się ona w Nowym Jorku w 1969 roku podczas obchodów rocznicy urodzin Malcolm X – oraz w twórczości poetyckiej i muzycznej Gila Scott-Herona, w szczególności w jego głośnym utworze „*The Revolution Will Not Be Televised*” z 1974 roku. Według Stevena Hagera, autora najbardziej jak dotychczas miarodajnej historii kultury hip-hopowej, źródłami rapu były album „*Hustler's Convention*” – nagrany w 1973 roku przez Jalalę Uridina, jednego z Last Poets i singel „*Rapper's Delight*” – nagrany w 1979 roku przez zespół Sugarhill Gang. Hager sytuuje kryształizację muzyki rapowej w kontekście napięcia społecznego i rasowego, które istniało wówczas w nowojorskim getcie South Bronx.

Lapassade i Rousselot podkreślają zwłaszcza wkład Last Poets: ich sposób posługiwania się słowem i muzyką, w którym wszystko miało oparcie w mowie skandowanej, a akcent toniczny odgrywał rolę przypadającą tradycyjnie perkusji. Tematyka ich utworów wywołała szok wśród młodych słuchaczy. „*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. (...) Renoma Last Poets była poufna, lecz utkwiła głęboko w pamięci Czarnych z getta*”.

Dziś twórczość Last Poets jest szeroko znana i bardzo ceniona. Słuchając tak niezwykłych ich utworów, jak „*Wake Up, Niggers*” i wyjaśniając, dlaczego Czarni potrzebują rewolucji i powinni przyswoić idee Malcolm X, możemy pojąć polityczny wymiar nurtu czarnej kultury ulicznej, który stał się zaczątkiem rapu i wycisnął piętno na jego rozwoju. Z upływem czasu pień muzyki rapowej nie murszał, lecz tężał, obrastał w coraz to nowe słoje i wypuszczał coraz liczniejsze i mocniejsze gałęzie. Ze Wschodniego Wybrzeża jego nasiona padły na Zachodnie Wybrzeże, gdzie wyrosła pierwsza, prężna i żywotna mutacja. Dwoista od samego początku natura rapu jako zjawiska zarazem kulturowego i politycznego nie tylko uwarowała się, lecz rozkwitła z tak wielkim impetem, że dla opisu tego zjawiska ukuto bardzo znamienne terminy – *rap revolution* i *revolution rap*.

„*Ta inwazja była procesem powolnym. Przez wiele lat największe firmy fonograficzne i środki przekazu czyniły z muzyki rapowej i kultury hip-hopowej zakazany owoc*” – piszą Havelock Nelson i Michael A. Gonzales w swoim przewodniku po rapie. To samo było z radiem i telewizją, w tym MTV. „*Maskowały swój rasizm twierdzeniem, że nikt nie jest zainteresowany kupnem tego wyrobu Czarnych. Wiodący przemysł muzyczny utrzymywał, że hip-hop jest ruchem, którego zwolennicy są ludźmi o niskich dochodach i nie stać ich na nabywanie nagrań, czym uzasadniał odmowę 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. W oczach białych magnatów prasowych hip-hop był siłą negatywną, którą należało przystopować nawet wtedy, gdy fakty świadczyły o czymś wręcz przeciwnym: oto w 1989 roku na «pokojuowym zlocie» zwołanym w Harlemie po zabójstwie czarnego nastolatka Yusefa Hawkinsa przez tłum białych chuliganów z Brooklynu, wystąpiła drużyna raperów, wśród których byli KRS-One i Chuck D. Na imprezę tę ściągnęły tysiące fanów hip-hopu ze wszystkich dzielnic. Ponieważ jednak nie było tam strzelaniny ani wojny między gangami, wielka prasa nie doniosła o tym radosnym wydarzeniu*”.

Zwrotny w dziejach muzyki rapowej był rok 1988. Po latach, w wywiadzie dla czasopisma „*The Source*”, KRS-One tak wspominał ten rok: „*Nim ktokolwiek zaczął mówić znowu o rewolucji i czarnej świadomości, wypuściłem mój album «By All Means Necessary», a Chuck D swój – «Nation Of Millions», w których jako pierwsi stwierdziliśmy: Oto, czym trzeba przypieprzyć, oto, jak teraz będziemy stawiać sprawy*”. Na okładce albumu KRS-One'a było zdjęcie czarnego młodego człowieka wyglądającego przez okno i trzymającego w ręce pistolet maszynowy. Było to nawiązanie do znanego zdjęcia, które zrobił sobie Malcolm X, aby odstraszyć ewentualnych zamachowców, gdy jego życie znalazło się w niebezpieczeń-



Chuck D

stwie. Jeśli ktoś się nie domyślał, że to nie gangster, lecz bojownik, tytuł albumu nie pozostawiał co do tego wątpliwości: nawiązywał do słynnego hasła Malcolma X „*by any means necessary*” (walki o wolność „przy użyciu wszelkich koniecznych środków”). Jednakże to zespół Public Enemy, którego frontmanem jest wspomniany Chuck D, wywołał w tym samym czasie szok wśród opinii publicznej i entuzjazm wśród fanów rapu, rozpoczynając swoje koncerty od „*Countdown To Armageddon*”: przy dźwiękach syreny alarmowej na scenę wkraczał pododdział czarnych wojsk powietrzno-desantowych. To jest S1W, Służba Bezpieczeństwa Pierwszego Świata – tłumaczył widzowi Professor Griff, „minister informacji” Public Enemy, sam też w cętkowanym *battledressie*. Zgodnie z afrocentrycznymi przekonaniami zespołu, Afryka, skąd wywodzi się czarna rasa, jest kolebką rodzaju ludzkiego i stanowi Pierwszy, a nie Trzeci Świat. Podczas gdy pododdział tańczył demonstrując sztuki walki, prezentując broń i defilując, Griff obwieszczał, że wkrótce wybijie godzina bitwy na górze Armageddon, czyli zapowiedzianej w Apokalipsie ostatecznej walki dobra ze złem i że „*rewolucja nie będzie transmitowana przez telewizję*”. Na wideokasce scenie tej towarzyszyły dokumentalne obrazy przemocy rasistowskiej wobec Czarnych, a poprzedzała ją wizerunek Malcolma X proklamującego zasadę walki o prawa Czarnych „*by any means necessary*”.

„*To jest wyzwanie wobec białej supremacji*” – oświadczył Chuck D w czasopiśmie „*Best*”. „*S1W budzi lęk, ale przecież nie dlatego, że obnosi się z pistoletami maszynowymi, a dlatego, że sugeruje, iż amerykańscy Czarni gotowi są bić się o nowy ład. Czegoś takiego w USA nie robiono jeszcze na scenie*”. Ongis robiły to natomiast na ulicach w gettach Czarne Pantery, których wizerunek, z podobnym skutkiem psychologicznym, odtwarzali teraz tancerze z S1W. Gdy zaś Chuck rapował „*Party For Your Right To Fight*”, przekonując że potrzebna jest „*partia walki o prawo do walki*”, na teledysku pojawiali się wybitni przywódcy czarnego ruchu z lat 60.: Elijah Muhammad, Malcolm X, Czarne Pantery, Angela Davis.

„*Black is back*”, „*czarne wróciło*” – ogłaszał Chuck D. Dzięki niemu i innym raperom nowe pokolenie czarnej młodzieży sięgnęło po autobiografię Malcolma X, a w gettach zaczęły

krążyć z ręk do rąk kasyty 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.

W 1990 roku Paris, jeden z najbardziej świadomych politycznie i utalentowanych artystycznie raperów z Los Angeles, otrzymał za swój album „*The Devil Made Me Do It*” nagrodę od byłych działaczy Czarnych Panter. Starzy rewolucjonści, pozostający w cieniu, zasygnalizowali w ten sposób, że przesłanie polityczne Parisa cieszy się ich wysokim uznaniem. We wkładce do albumu Paris opublikował krótkie biografie wielkich czarnych przywódców XIX i XX wieku: Nata Turnera, Marcusa Garveya, Elijaha Muhammada, Malcolma X oraz Hueya P. Newtona i Bobby Seale’a. Przedstawił również historię partii Czarnych Panter i jej zniszczenie przez aparat policyjny i sądowiczy. W albumie wyrapował 10-punktowy program Czarnych Panter, wyjaśnił, że rewolucja i zdobycie władzy przez lud wymagają świadomych, dobrze wyszkolonych kadr i wezwał do korzystania z myśli i doświadczeń rewolucyjnych działaczy z Trzeciego Świata.

We wkładce płyty „*Words From The Frontlines*” (BMG Music, 1992), z fragmentami najdonioślejszych przemówień Malcolma X, Betty Shabazz pisze: „*Raduje mnie ponowny przypływ zainteresowania osobą mojego męża, który nastąpił w ciągu minionego dziesięciolecia, zwłaszcza wśród czarnej młodzieży i raperów, okazujących przywiązanie do jego idei w sposób budzący mój podziw*”. W tejże wkładce Michael Eric Dyson, profesor afroamerykanistyki, stwierdza: „*X jest najchętniej przywoływanym przez rewolucję rapową krasomówcą i jego słowa wytyczają ideowe ramy rozwoju prawdziwej czarnej świadomości*”.

„*Pal Hollywood, pal*”. Tak śpiewała czarna młodzież podczas powstania w Los Angeles. „*Więc weź i zniszcz to gówno / Za te wszystkie lata, gdy byliśmy podobni do kłownów / Żarty się skończyły / Czuj dym, który bucha zewsząd / Pal Hollywood, pal*”. Były to słowa jednej z „odwetowych fantazji” rapowanych przez zespół Public Enemy.

Chuck D, lider Public Enemy, wyjaśnił na łamach czasopisma „*Select*”: „*Utwór ten mówi o przemyśle kinematograficznym i fałszywym wizerunku Czarnych, który stwarza. Nigdy nie mówiłem, że «Pal Hollywood, pal» znaczy, iż należy palić Watts lub South Central*”. Nie potępił jednak tego przeinaczenia sensu utworu przez buntowników. „*Podpalenia w South Central były bardzo precyzyjnymi uderzeniami. Palono tylko to, co chciano palić. To było działanie celowe. Precyzja, z jaką podkładano ogień w Los Angeles, była w każdym razie równa precyzji bombardowań Iraku*”.

Obok Chucka D (Carltona Ridenhoura) zespół Public Enemy stworzyli Flavor Flav (William Drayton), będący drugim raperem i przeciwwagą buffo wobec Chucka, disc jockey Terminator X (Norman Rogers), producent Hank Shocklee oraz „minister informacji” Professor Griff (Richard Griffin); ten ostatni był zmuszony opuścić zespół w 1990 roku. Ponadto w skład Public Enemy wchodziły dwie ekipy specjalne. Jedna nazywa się Bomb Squad. „*Ta eskadra bombardowców nie niszczy niczych dóbr mate-*

rialnych, lecz koncepcje muzyki, to znaczy przeobraża sposób, w jaki się ją gra i się jej słucha” – pisze Scott Poulson-Bryant, redaktor czasopisma „*Spin*”. Druga ekipa to S1W, Służba Bezpieczeństwa Pierwszego Świata.

Pierwszy album Public Enemy – „*Yo! Bum Rush The Show*” – ukazał się w 1987 roku. Zdaniem Havelocka Nelsona i Michaela A. Gonzalesa, autorów przewodnika po muzyce rapowej i kulturze hip-hopowej, dał on początek nowej szkole „rapu radykalnego” i był jednym z najambitniejszych i najbardziej znaczących projektów muzycznych, jakie kiedykolwiek nagrano. Zdaniem Alana Lighta z „*Rolling Stone*”, od chwili, gdy w 1988 roku ukazał się drugi album „*It Takes A Nation of Millions To Hold Us Back*”, „*rap nigdy już nie będzie tym samym, czym był*”. Album ten bowiem „*pokazał, czym może być rap*” i „*pozostaje arcydziełem hip-hopu*”. Krytycy muzyczni zajmujący się rapem są zgodni: Wejście na scenę Public Enemy przeobraziło do głębi muzykę rapową i całą kulturę hip-hopową, wynosząc ją na zupełnie nowy poziom. „*Dzięki połączeniu w jedno hałasu i informacji, dźwięku i sensu, Public Enemy dał rapowi tożsamość totalnej formy artystycznej*” – pisze Kodwo Eshun w „*i-D Magazine*”. W kwietniu 1992 roku redakcja „*Spina*” uznała Public Enemy za jedną z siedmiu najlepszych kapel w dziejach muzyki rockowej i pokrewnej.

Dla Jamesa Bernarda przełomem w rapie był utwór Public Enemy „*Rebel Without A Pause*” („*Buntownik bez wytchnienia*”, parafraza tytułu słynnego filmu o buntowniku bez powodu – „*Rebel Without A Cause*”, z Jamesem Deanem w roli głównej). W lipcu 1992 roku, w piętną rocznicę ukazania się tego utworu, James Bernard napisał w „*The Source*”, że bez albumu „*Tougher Than Leather*”, nagranych w tym samym roku 1988 przez Run-DMC, rap nie istniałby przez piętnaście lat; wielkość tego zespołu nie ulega wątpliwości. „*Lecz Public Enemy zamienił subkulturę w zjawisko społeczne. Ktoś, kto lubi muzykę pop, musi zwrócić uwagę na Run-DMC, ale dosłownie każdy – a przynajmniej każdy, kto czyta gazetę lub ogląda dziennik telewizyjny – musi zwrócić uwagę na Public Enemy. Chuck D & Co. zrobili coś, co nie jest tylko rozrywką; mówiąc bez owijania rzeczy w bawełnę, oni przypieprzyli z grubej rury. Przywrócili wielu ludziom wiarę w muzykę, a to zawsze się liczy. Zmienili ich sposób myślenia. Pokazali, że rap jest gniewnym, pełnym nadziei i marzeń głosem pokolenia. Dowiedli, że zespół pop może podejmować zagadnienia, które targają duszą naszego społeczeństwa. Public Enemy jest najważniejszym zespołem naszych czasów nie tylko w dziedzinie muzyki rapowej, ale w ogóle w dziedzinie muzyki popularnej*”.

Francuscy specjaliści od kultury hip-hopowej i muzyki rapowej również wyrażają się o tym zespole w samych superlatywach. Georges Lapassade i Philippe Rousselot, analizując drugi album, stwierdzają, że „*technosound Public Enemy jest wzorem gatunku: jego wyrafinowanie jest całkowicie na usługach stresu i szoku, który chce wywołać. Rym jest doskonały. (...) Idee są krótkie, składają się na nie flesze dźwiękowe i znaczenia, które wybuchają oraz powtarzające się uderzenia długich i krótkich słów, nieraz powiązanych między sobą tylko fonetycznie. Paradoks polega na tym, że to właśnie one są nośne w najpotężniejsze przesłania polityczne, a zarazem przywracają słowo rytmowi, jak gdyby chodziło tylko o taniec. Nie przesądzając przeszłych losów rapu ma się wrażenie, że wraz z Public Enemy muzyka ta przekroczyła jakiś bardzo ważny próg*”.

O trzecim albumie, „*Fear Of A Black Planet*”, David Dufresne pisze: „*Muzyka Public Enemy przeszła ewolucję, zachowując jednak niepokojącą intensywność pierwszego albumu i niewia-*

rygodną żywotność drugiego, lecz tym razem każda przestrzeń jest wypełniona (ponad dwieście próbek muzycznych, z czego siedemnaście tylko w pierwszych dziesięciu sekundach utworu «Fight The Power»...). Jeśli Terminator X nie robi scratchy lub jeśli Flavor i Chuck nie rapują, przestrzeń dźwiękowa jest nieustannie zapychana próbkami lub innym zgłębkiem. Ani chwili ciszy. Ani jednej. Dwadzieścia utworów i tyleż torped. Dźwięk, jakiego nigdy się nie słyszało. (...) Człowiek uświadamia sobie, że ma do czynienia z jedynym w swoim rodzaju, bezkonkurencyjnym zespołem, z jednej strony pod względem muzycznym, a z drugiej, pod względem filozoficznym”.

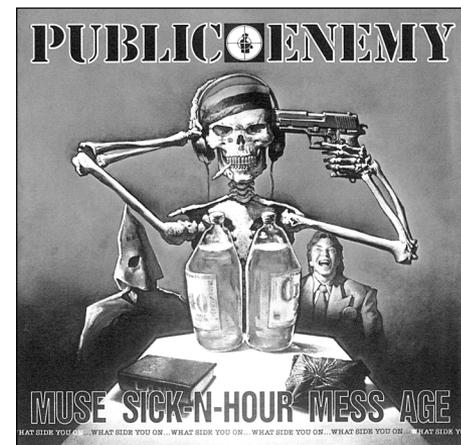
To Dufresne ukuł termin *revolution rap*, do czego zainspirował go prawdopodobnie termin *revolution rock*, wylansowany kilkanaście lat wcześniej przez angielski zespół The Clash. Określenie to pasuje przede wszystkim właśnie do Public Enemy w obu dziedzinach wymienionych przez Dufresne. Jednakże skutki *revolution rap* są o wiele bardziej dalekosiężne niż skutki *revolution rock*. Francuski krytyk muzyczny – Jay Remi wskazał na to już w 1990 roku. Napisał wówczas na łamach „Besta”: „Public Enemy na scenie to – jak w swoim czasie [Joe] Strummer i spółka – niezwykła eksplozja rock’n’rolla (której dziś mało kto jest w stanie dorównać, a już na pewno nie The Pixies). Jednakże nasi punkowi dandysi, którzy skończyli jak niemal groteskowe karykatury (dolary, narkotyki, dupońki, wolni strzelcy), niczego nie zmienili na tym świecie poza losami kilku jednostek. Natomiast Public Enemy, uzbrojony w te same wartości rewolucyjne (walka klasowa, organizacja ludowa, antyrasizm, walka z narkomanią...) znacznie przeobraził światopogląd wielu Afroamerykanów, nie mówiąc już o samych fanach rapu, a także o (białych!) fanach rocka. (...) Jest oczywiste, że to jemu za-

wdzięczamy całą bazę ideologiczną i edukacyjną, która w ciągu minionych dwóch lat niezwykle przekształciła rap”.

„Naszą siłą – wyjaśniał Public Enemy – nie jest uzi ani bomba; są nią nasze idee i kształtowana przez nie czarna świadomość”.

„Jestem wrogiem publicznym, lecz nie nadpadam na banki / Nie używam amunicji, ani ostrej ani ślepej / Mój styl jest nadzwyczajny / Jestem silniejszy niż New York Yanks / Gdyby mój uzi nie był tak ciężki, otworzyłbym prawdopodobnie ogień / (...) To niesamowite – wezwano gliny / I podano, jakobym wypowiedział wojnę / Chcieli wojny i mieli wojnę / Lecz roztopili się w wysokiej temperaturze, gdy mój uzi się rozgrzał” – rapował Chuck D w „Miuzi Weighs A Ton”. Później, w „Louder Than A Bomb”, sygnalizował: „FBI założyło podsłuch na mój telefon / Nigdy nie jestem sam / Nigdy sam się nie przechadzam / (...) Wasza CIA, widzicie, ja nie żartuję / Pozbyła się Kinga i X, jednego i drugiego / To historia, o której się nie mówi, prawdziwa, lecz nieznaną / (...) Podsłuchując moje rozmowy telefoniczne nigdy nie zostawiają mnie samego / Jestem niebezpieczny nawet wtedy, gdy nie mam przy sobie broni / Bo jestem cięższy od bomby”.

W jednym z utworów Public Enemy Chuck D rapuje: „Chłopie, nie martw się / O twoją siostrę / Nie, ona nie jest w moim typie / Lecz załóżmy, że mi powiedziała, iż mnie kocha / Czy boisz się mieszanki czarno-białej? / Mieszkamy w kraju, w którym / Prawo mówi, że mieszanka ras / Czyni krew nieczystą / Ona jest kobietą, a ja mężczyzną / Lecz po twojej minie / Widzę, że nie możesz tego znieść / (...) Chłopie, spoko, siedź na dupie, nie złość się / Nie potrzeba mi twojej siostry / (...) Co jest czyste? Kto jest czysty? / To jest europejski przesąd i nie mam pewności / Jak byśmy wyglądali / Gdyby na całym świecie miały / Zapanować pokój i miłość / Wybacz, że prze-



każemy ci nowinę / Która może cię zmartwić / Ale czy wiesz, że białe pochodzi od czarnego? / Och, po co to zmieszanie na twarzy?”.

Chuck D komentuje: „Widziałem w telewizji kanadyjskiej wywiad, podczas którego pytało białą kobietę, jak reaguje na muzykę Public Enemy i na przesłanie „Fear Of A Black Planet”. Odparła, że w istocie rzeczy wszystko jesteście trochę czarni. Oto głęboka filozofia! Zasada jest prosta: nie ma czerni i bieli, świat obfituje w różne odcienie kolorów skóry. Owa rzekoma różnica między bielą a czernią została wymyślona przez ludzi, którzy chcą zachować władzę. Czerni i biel istnieją jedynie w wierzeniach, a nie fizycznie. Nikt na tej planecie nie jest czarny albo biały na sto procent. To zresztą nic nowego dla Czarnych, bo oni wiedzą od dawna, że ich rasa jest wynikiem mieszanki. Jedynym powodem, dla którego Public Enemy popiera afrocentryzm jest to, że żyjemy w społeczeństwie, które faworyzuje białych”.