

Martyna Pryszmont

ORCID 0000-0003-1637-8123

RAPOWE KONFRONTACJE – O BIOGRAFICZNYM UCZENIU SIĘ POLSKICH RAPERÓW¹

Słowa kluczowe: polska muzyka rap, biografia raperów, biograficzne uczenie się.

Streszczenie: Niniejszy tekst poświęcony jest muzyce rap i zagadnieniom biograficzności, biografii i biograficznego uczenia się. Autorka tekstu zainteresowana jest edukacyjnym potencjałem rapu, zarówno z punktu widzenia ich twórców, jak i ich słuchaczy. Jest to możliwe dzięki biografizacji rapu, która przejawia się obecnością treści biograficznych w utworach rapowych, a także aspektów związanych z biograficznym uczeniem się rapujących artystów. W Polsce kultura hip-hopowa, w tym rap, zaczął rozwijać się w latach 90. XX w. i związany jest z przemianami systemowymi. Od tego czasu gatunek ten nieustannie się rozwijał, co w rezultacie przyczyniło się do powstania wielu rodzajów rapu. Utwory rapowe opowiadają historie ludzi żyjących na przestrzeni lat, przy czym najważniejszymi bohaterami tych wydarzeń są sami rapujący artyści, którzy budują swoje narracje wokół własnych doświadczeń i przeżyć. W swojej analizie autorka skoncentrowała się na następujących problemach badawczych: Jakie jest biograficzne uczenie się polskich raperów odczytane z wybranych utworów muzyki rap? Jakie aspekty biograficzne uwidaczniają utwory wybranych raperów? Jakie wydarzenia i sytuacje ilustrujące życie raperów wyróżniają w swoich utworach ich twórcy? Jaki obraz dzieciństwa (przedszkolny, szkolny), dojrzewania, dorosłości ukazany jest w utworach raperów? Jak opisują wychodzenie z sytuacji trudnych i pokonywanie kryzysów? W jakim sensie ma ono charakter biograficznego uczenia się? Poszukiwania odpowiedzi na ww. pytania autorka umieściła w paradygmacie interpretatywnym, posługując się badaniami jakościowymi i metodą analizy dokumentów.

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego pt. „Nieformalne uczenie się dorosłych z utworów muzyki rap”. Projekt badawczy finansowany ze środków programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” (IDUB) na lata 2020–2026 dla Uniwersytetu Wrocławskiego”.

Wprowadzenie

Rap inspirowuje ludzi różnych generacji, mimo iż jako uznany gatunek muzyczny wciąż budzi kontrowersje wśród wielu słuchaczy. Trafnie kojarzony z buntem i sprzeciwem, sprzyja łamaniu przyjętych standardów społecznych, a nawet kulturowych i estetycznych. Te i inne cechy spowodowały, iż rap był instytucjonalnie, kulturowo i społecznie marginalizowany, co przejawiało się wykluczeniem tego typu badań i analiz z krytycznego dyskursu naukowego (Majewski, 2021, s. 14). Pojawiające się doniesienia lokowały się najczęściej w studiach nad zachowaniami dewiacyjnymi (tamże). Jednak ta odważna, kontestująca i zarazem otwarta forma artystyczna uznana została za jeden z interesujących fenomenów postmodernizmu (Shusterman, 1998, s. 261). Ponad 30-letni rap w Polsce opowiada bowiem historie zmieniających się warunków politycznych, ekonomicznych i społeczno-kulturowych, a także przeobrażającej obyczajowości jej obywateli. Niebawym walorem tego rodzaju twórczości jest nie tylko jej biograficzny charakter, ale także wskazywanie przestrzeni i miejsc wrażliwych na mapach ówczesnie żyjących ludzi. Wydaje się, iż zarazem owa międzygeneracyjność rapu, a także jego nowoczesność (aktualność) stanowią ważny motyw uzasadniający chęć poznania tej kultury, jak również refleksji nad jej społecznym oddziaływaniem. Szczególnie interesujący jest jej edukacyjny potencjał, który chciałabym opisać, odwołując się do biografii raperów zapisanych w ich twórczości, tj. w utworach muzyki rap.

Zmieniające się oblicze rapu w Polsce i jego biograficzne aspekty

Rap jest elementem większego zjawiska określonego jako kultura hip-hopowa. Oprócz „rapowania” polegającego na rytmicznym wypowiadaniu lub recytowaniu słów przez „raperów” lub „MC” (*Master of Ceremony*) tworzą ją także takie praktyki kulturowe i artystyczne (ich korzenie tkwią w kulturze afroamerykańskiej, afrykańskiej i karaibskiej) jak: „djing” polegający na tworzeniu podkładów muzycznych (instrumentalnych) dla raperów przez osoby określane jako „Dje”; „grafitti” jako forma sztuki polegająca na tworzeniu obrazów lub napisów („tagów”) malowanych w przestrzeni publicznej; „breakdance”, czyli akrobaticzna forma tańca (Majewski, 2021, s. 13–14). Termin „kultura hip-hopowa” jako określenie afroamerykańskiej subkultury młodzieżowej zaczął funkcjonować w przestrzeni publicznej od połowy lat 80. XX wieku (Majewski, 2021, s. 13). „Hip” w afroamerykańskim slangu oznaczało bycie świadomym i dobrze poinformowanym, natomiast „hop” odnosiło się do specyficznego tańca wykonywanego przez jej członków (Rose, 1994; za: Majewski, 2021, s. 13). Kultura ta zanurzona była w miejskości, będąc nierozzerwalnie związaną z przemianami ekonomicznymi, politycznymi, społecznymi i urbanizacyjnymi zachodzącymi w Stanach Zjednoczonych od końca lat 70. XX wieku (Majewski, 2021, s. 13).

W Polsce kultura hip-hopowa, w tym rap, zaczął się rozwijać w latach 90. i związana jest z przemianami systemowymi. W tym czasie swoją przygodę

z rapem rozpoczynali urodzeni w latach 1976–77 Peja, Sokół, Włodi czy TeDe (Cimiński, Piórkowski, 2016, s. 27). Pierwsze rapowe wersje muzyczne pojawiły się po raz pierwszy na płytach: Kazika „Spalam się”, Liroya, Wzgórza YaPa3, czy Kalibra 44 (Kleyff, 2014, s. 31). Rap zanurzony był w mieście, które opisywał z różnych perspektyw, tj. zarówno jako lokalną ojczyznę (np. O.S.T.R.), jak i miejsce, które sprzyjało powstawaniu „gett” utożsamianych z blokowiskami i zaniebdanymi podwórkami (np. Molesta Ewenement). Poczucie wykluczenia społecznego, o którym rapowali ówczesi artyści było tym, co łączyło młodzież polskich miast z tą afroamerykańską z lat 70. (Cimiński, Piórkowski, 2016, s. 31). Z czasem owe „blokowiska” zamieniły się w zamknięte osiedla, o których opowiada raper Mata, zwracając uwagę, iż typowa „inteligencja”, potrafi być znacznie bardziej „patologiczna” w swoim zachowaniu niż osoby o słabszym statusie społecznym. Adrianna Chorąży zauważa, iż najnowszy hip-hop przestaje być zamkniętą enklawą, lecz otwiera się na szersze grono odbiorców. Bowiem tożsamość rapera podlega redefinicji, tj. „mowa tu o rozszerzeniu egzystencjalno-przestrzennym: z życia w obrębie wspólnoty blokowisk w stronę życia w obrębie wspólnoty narodowej” (Chorąży, 2017, s. 145).

Rzecz polskiego rapu wyraźnie pokazuje, iż raperzy opowiadają, a nawet upubliczniają swoje prywatne, często trudne doświadczenia. Wydarzały się one w warunkach polskiej transformacji, wolności słowa i otwartości społeczeństwa na nowe idee płynące do naszego kraju, szczególnie ze świata zachodu. Jednak rap na długo pozostawał w podziemiu i poza głównym nurtem. Gatunek ten rozwijał się w przestrzeni najczęściej z dala od kanałów dostępnych głównym mediom. Najważniejszą rolę odegrał tu rozwój technologii komputerowej i internetowej, która umożliwiła nie tylko tworzenie i nagrywanie rapu, ale także jego dystrybucję odpowiednimi kanałami. Rap można uznać za symbol rewolucji (Majewski, 2015, s. 58), która przyczyniła się do upowszechniania tej kultury przede wszystkim przy pomocy Internetu. Dzięki temu zmieniło się zaplecze techniczne i instrumentalne, a także techniki nagrywania (Podleś, 2022, s. 34). Ważną rolę w tych przemianach odegrała platforma YouTube, dzięki której raperzy mogą prezentować swoją twórczość i dzielić się nią z innymi. Warto dodać, że często nie ograniczają się oni do spraw muzycznych, ale podejmują ważne problemy społeczne i kulturalne. Raperzy funkcjonują, m.in. na YouTube, zarówno jako artyści i influencerzy, dzięki czemu ich kariera nabiera tempa. Za przykład posłużyć może sylwetka Borysa Piotra Przybylskiego znanego jako „Bedoesa”, który w Polsce uważany jest za jednego z pionierów używającego platformy YouTube. Innym przykładem jest kariera Michała Matczka znanego jako raper Mata. Mianowicie 30 marca 2021 r. opublikował na platformie YouTube singiel noszący znamienne nazwę „Patoreakcja”, który był odpowiedzią na lawinę komentarzy medialnych do poprzedniego utworu pt. „Patointeligencja” (Podleś, 2022, s. 41–44). W chwili obecnej utwór ten ma 82,5 mln wyświetleń.

Przez lata funkcjonowania rapu zmieniały się realia tworzenia i promowania produkcji artystycznych. Zwiększyły się także możliwości związane z komercjalizacją tego rodzaju twórczości. Zdarza się, iż krytycy zwracają uwagę na obecność w rapie kapitalistycznych praktyk biznesowych (Majewski, 2015, s. 58). Jednak tworzenie własnych wytwórni muzycznych, a nawet marek odzieżowych, np. SBM Label, ASFALT records, Alkopoligamia, PROSTO label, QueQuality, Takie Rze czy, czy wreszcie obecnie popularnego i niezależnego kolektywu wydawniczego Club 2020, motywowane było nie tylko finansowym zyskiem, ale też potrzebą budowania autonomicznej przestrzeni dla twórczości raperów. Warto zwrócić uwagę, iż raperzy bardzo długo tworzyli muzykę utrzymującą się poza głównym nurtem, co uniemożliwiało im wydawanie albumów w znanych i renomowanych wytwórniach płytowych (zob. Miszczyński, 2014, s. 9). Tomasz Kukołowicz i Kamil „Jakuza” Jaczyński, podejmując temat wysokiej pozycji bogactwa w systemie polskich, ale także amerykańskich raperów² zauważają, iż artyści ci chętnie chwala się sukcesem komercyjnym. Jest on uważany w środowisku hip-hopowym za jeden z wyznaczników bycia wybitnym artystą. Zdaniem autorów to nowy sposób myślenia o roli artysty i jego relacjach z publicznością, a nie utożsamiania działalności artystycznej z biznesową (2015, s. 62).

Zatem rap wkroczył na salony kultury popularnej i mainstreamu dzięki swojej nietypowej formie wypowiedzi artystycznej, ale także wyjątkowej determinacji i sprawczości jego twórców. O jego popularności świadczą m.in.: *viral* „Hot60challenge”³, zainicjowany przez rapera Solara, podejmowany nie tylko przez artystów, ale także polityków, oraz album muzyczny pt. „Nowe pokolenie 14/44” wydany z okazji obchodów siedemdziesiątej rocznicy Powstania Warszawskiego i przygotowany z udziałem raperów (m.in. z O.S.T.R.). Ciekawym projektem był także ten dedykowany czytelnictwu pt. „Rap Biblioteka”, w którym twórcy ze sceny rapowej opowiadają o ważnych dla nich książkach, które miały wpływ na ich życie i twórczość (Łętocha, 2020)⁴. Z drugiej strony – coraz większą popularność zyskuje literatura poświęcona życiu raperów, która opowiada o doświadczeniach życiowych znanych w tej dziedzinie artystów, np. „Liroy autobiografia”, „Miuosh. Wszystkie ulice bogów”, „Rahim. Ludzie z tylnego siedzenia”, czy autobiografia Adama Ostrowskiego O.S.T.R. pt. „Brzydki, zły, szczerzy”.

Te i inne publikacje zwracają uwagę na ważny aspekt twórczości raperów i tworzonych przez nich tekstów, a mianowicie ich biograficzny charakter. W tego rodzaju twórczości historia życia rapera, a także osób znaczących z jego otoczenia, stanowi najważniejszą treść rapowanych utworów. Interesujące jest, w jaki sposób

² Duma w sukcesie finansowego w rapie amerykańskim wiąże się z indywidualnymi historiami znanych raperów, którzy pochodzili ze środowisk ubogich, często pozbawianych podstawowych środków do życia (Kukołowicz, „Jakuza” Jaczyński, 2014).

³ <https://www.siepomaga.pl/hot16challenge>

⁴ Więcej informacji na ten temat znajduje się na następującej stronie internetowej: Co łączy rapera i literaturę? RAP BIBLIOTEKA! – Kulturalne Media.

raperzy opowiadają o swoim życiu? W jakim sensie ukazywane przez nich autobiografie posiadają edukacyjny wymiar?

Biograficzność – biografia – biograficzne uczenie się

Jaki istnieje związek między trzema komponentami refleksji poświęconej uczeniu się jednostki z własnego życia, tj. biograficznością, biografią i biograficznym uczeniem się?

W tej trzyczęściowej kompozycji biograficzność wydaje mi się być najszerzej ujmowanym komponentem. Po raz pierwszy nawiązał do niej Martin Kohli, ujmując ją jako potencjał indywidualnego rozwoju rozumianą jako zdolność do uczenia się i kształtowania (Lalak, 2010, s. 111). Zdaniem Petera Alheita „to złożona biograficzna struktura doświadczeń, tworzona w przeszłości i wpływająca na przyszłość, układa, ‘porządkuje’ [podkreśl. za autorem] działania i procesy uczenia się podmiotu” (Alheit, 2015, s. 30). Biograficzność oznacza twórczy potencjał jednostki do samosterowania (Alheit, 2015, s. 30). Jest kompetencją człowieka umożliwiającą mu odwoływanie się do już uformowanych struktur sensów dalszych działań i interpretacji podmiotu, co oznacza, iż dzięki niej ma możliwość przebudowywania własnego życia w zależności od zaistniałych okoliczności, w których podejmuje namysł nad własną biografią (Mazurek, 2019, s. 95). Podmiot przy pomocy refleksji i kompetencji biograficznej może rekonstruować i transformować biograficzne struktury wpływając na historię swojego życia (Mazurek, s. 30). Paweł Seroka podkreśla, iż ową biograficzność możemy traktować jako przejaw późnonowoczesnych zjawisk, jakimi są refleksyjność i indywidualizacja. Autor przywołuje słowa Knuda Illerisa, który zauważa, iż biograficzność to ogólna rama dla uczenia się poprzez refleksyjność, która podtrzymuje i spaja rozumienie siebie i własnej tożsamości przez jednostki (Illeris, 2004; za: Seroka, 2018, s. 75–76).

Z kolei biografia rozumiana jako historia życia człowieka posiada w sobie przynajmniej dwa komponenty. Pierwszy nazwać można indywidualnym; należą do niego osobiste doświadczenia jednostki, które stanowią treść jej życia i są podstawą odczuwania przez nią jej egzystencji. W tym sensie biografia jest subiektywna, bowiem zależy ona od przeżywania jej przez człowieka. Drugim komponentem jest tło społeczno-kulturowe, które tworzy ramy dla owego subiektywnego odczuwania przez jednostkę jej własnej historii życia. Wydarzenia polityczne i historyczne, a także obyczajowość, kultury i style życia ludzi w danym społeczeństwie to istotny kontekst tworzenia biografii przez jednostkę. Oba komponenty są dla mnie istotne w rozważaniach poświęconych twórczości polskich raperów. Bowiem opowiadane przez nich historie złożone są z tego, co osobiste i nawiązujące do ich prywatnego życia, jak również społeczne – odczytywane z narracji o społeczeństwie, kraju i świecie. Hanna Solarczyk-Szwec, charakteryzując biograficzne uczenie się, odnosi się do wskazanych powyżej wymiarów biografii, tj. relacji między jednostką a społeczeństwem. Owe ujęcie uzupełnia także o refleksję dotyczącą

wymiaru świadomego i nieświadomego uczenia się jednostki z własnej biografii (Solarczyk-Szwec, 2015).

Ciekawe ujęcie zaproponowała Joanna Golonka-Legut, która doświadczenie życiowe utożsamia z biografią rozumianą jako zbiór różnorodnych sytuacji i wydarzeń określających ruch i zmianę (perspektywa zewnętrzna) oraz obraz doświadczeń indywidualnych, jak na przykład wiedzy, osiągnieć informacji, przeżyć (perspektywa wewnętrzna) (Lalak, 2010; Golonka-Legut, 2015, s. 103).

Biografia stanowi zatem bogate źródło wiedzy o człowieku i światach jego życia. W tym kontekście interesujące są poszukiwania skoncentrowane na związkach biografii z uczeniem się. Elżbieta Dubas zauważa, iż kontekst badania biografii przede wszystkim łączy się z koncepcją biograficznego uczenia się i jest jej empiryczną egzemplifikacją. Rozpozna(wan)ie procesów uczenia się z biografii stanowiło podstawę zrealizowanego projektu pt. „Uczenie się z własnej biografii” (Dubas, 2017, s. 64). Autorka podkreśla, iż uczenie się z (własnej) biografii rozumiane jako uczenie się z doświadczeń przypominanych, które miały miejsce często w odległej przeszłości i zapisywały się w pamięci (auto)biograficznej, jest uczeniem się pośrednim (Dubas, 2017, s. 64). Przy czym, jak podkreśla Joanna Golonka-Legut za Duccio Demetrio, uczenie się z biografii (biograficzne uczenie się) nie odnosi się wyłącznie do mentalnego powracania do przeżyć z przeszłości, lecz do ponownego uczestnictwa w procesie wzrastania i kształtowania własnego życia, głębszego przeżywania doświadczeń biograficznych i przeżycia ich z należytą mocą i intensywnością (Demetrio, 2000; Golonka-Legut, 2015, s. 113). W przeciwieństwie do uczenia się z (własnych) doświadczeń, które jest uczeniem się w trakcie życia w różnych sytuacjach i w trakcie podejmowania aktywności i działania, bezpośrednie uczenie się może dotyczyć uczenia się z doświadczeń własnych lub Innych (Dubas, 2017, s. 64).

Poszukując obszarów i kontekstów biograficznego uczenia się jednostki w twórczości raperów, skoncentrować się można na dwóch ujęciach (Pryszmont, 2023):

- 1) jako źródła przedstawiającego uczenie się rapera z biografii własnej (por. Dubas, Świtalski, 2011b; Demetrio, 2000);
- 2) jako biografii, z której uczą się inni, tj. zarówno sam raper, który przedstawia historie życia różnych osób, a także odbiorcy i uczestnicy jego twórczości, na których oddziałuje biografia tego rapera, oraz przedstawione historie znaczących innych (por. Dubas, Świtalski, 2011a; Skibińska, 2009).

W pierwszym ujęciu interesujące będą te obszary biografii rapera zawarte w jego twórczości, w których przygląda się on ważnym przeżyciom i sytuacjom stanowiących treść ich doświadczenia życiowego. Zdarza się, iż raper podejmuje próbę zrozumienia tych doświadczeń refleksyjnie sięgając do przeszłości, co może przyczynić się do nowego spojrzenia na własne życie, a nawet spowodować zmianę światopoglądu artysty. Z kolei poszukiwania uczenia się z biografii innego koncentrują się na pytaniach, jak historie innych osób oddziałują na nas? Jaką

sytuację edukacyjną, np. socjalizację, inkulturację, personalizację, emancypację itp. tworzą biografie innych? Jaką wiedzę, możliwą do zastosowania, przekazują te historie? (por. Dubas, 2011, s. 5–8). W swoich poszukiwaniach badawczych skoncentrowałam się na pierwszym ujęciu.

Metodologia badań własnych

Celem moich badań było opisanie biograficznego uczenia się polskich raperów odczytanego z wybranych utworów muzyki rap. Głównym problemem badawczym uczyniłam pytanie: Jakie jest biograficzne uczenie się polskich raperów odcytane z wybranych utworów muzyki rap? W swojej analizie poszukiwałam odpowiedzi na następujące problemy szczegółowe: Jakie aspekty biograficzne uwidaczniają utwory wybranych raperów? Jakie wydarzenia i sytuacje ilustrujące życie raperów wyróżniają w swoich utworach ich twórcy? Jaki obraz dzieciństwa (przedszkolny, szkolny), dojrzewania, dorosłości ukazany jest w utworach raperów? Jak opisują wychodzenie z sytuacji trudnych i pokonywanie kryzysów? W jakim sensie ma ono charakter biograficznego uczenia się?

Swoje poszukiwania badawcze umieściłam w paradygmacie humanistycznym, który zakłada, że istnieją wielorakie konstruowane rzeczywistości, dlatego każde badanie uwikłane jest w świat wartości (wynikają one ze: światopoglądu badacza, tradycji badawczej i wybranej teorii, świata badanego) (Kubinowski, 2010, s. 34). Owa ontologia świata społecznego szczególnie widoczna jest w wybranej przeze mnie problematyce badawczej, która dotyczy subiektywnie ujmowanych światów rapujących artystów. Z tego powodu odwołałam się do badań jakościowych, a dokładniej do perspektywy badań biograficznych, które są „sposobem poznawania ludzi i ich świata dzięki studiowaniu różnego rodzaju dokumentów osobistych, poczynając od autobiografii, życiorysów i pamiętników, poprzez wspomnienia, dzienniki, relacje ustne, po listy, kroniki rodzinne, notatki, fotografie” (Smolińska-Theiss, Theiss, 2010, s. 92).

(Roz)poznawanie owych biograficznych treści i sensów umożliwiła mi analiza dokumentów, skoncentrowana na wybranych utworach rapowych. Tim Rapley zwraca uwagę, iż „termin «dokument» i «tekst», w najszerszym znaczeniu, odnoszą się do całego spektrum pisanych i wizualnych dokumentów, odczytywanych i wykorzystywanych przez nas w codziennym życiu [...]. Nasze interakcje z dokumentami nigdy nie są neutralne i nigdy nie mamy z nimi do czynienia w kategoriach abstrakcyjnych” (Rapley, 2009, s. 158). Analizując i interpretując wybrane utwory rapowe byłam świadoma tego, iż moja interpretacja umiejscowiona jest w określonej ramie teoretycznej, tj. perspektywie biograficznej. Ważną rolę odgrywała także wiedza na temat tego rodzaju muzyki zaczerpnięta z literatury przedmiotu. Te dwa wątki teoretyczne umożliwiły mi przygotowanie narzędzia analizy i interpretacji.

Narzędzie badawcze służące do analizy materiału badawczego skonstruowałam, kierując się specyfiką wybranej problematyki, tj. analizy utworu rapowego

oraz uczenia się z biografii. Po pierwsze, skoncentrowałam się na **warstwie werbalnej**, oznaczającej obecne w utworze wypowiedzi słowne, oraz audialnej, odnoszącej się do akompaniamentu dźwiękowego słyszalnego w utworze. Ponadto interesowały mnie dwa aspekty: 1) **specyficzna struktura przypisywana tego typu utworom** oraz 2) **obecność treści biograficznych**, czyli odwoływanie się wydarzeń i przeżyć z minionego życia rapera (tj. wskazany etap życia, wydarzenie, sytuacja z życia rapera, znaczenie, jakie nadaje temu przeżyciu, i jego edukacyjny potencjał).

Zdaniem Tomasza Kukołowicza w nagraniu hip-hopowym można wyróżnić trzy warstwy: **a capella (tj. wokale)**, **podkład instrumentalny (tzw. bit)** oraz inne elementy. Wyróżnić można także skity (ang. skecze), czyli krótkie humorystyczne fragmenty nagrań, np. rozmowy twórców płyty stylizowane na spontaniczne. Warto zwrócić uwagę na **tekst poboczny**, czyli nierapowane informacje zawierające wskazówki dotyczące okoliczności powstania utworu, jego formy i budowy. Istotna dla utworu rapowego jest również **pętla**, czyli krótki, mechanicznie powtarzany fragment instrumentalny (Kukołowicz, 2012, s. 231) oraz **flow**, który oznacza sposób, w jaki rapowany tekst płynie. *Flow* to indywidualny styl rapera (Kukołowicz, 2012, s. 235). Istotną rolę odgrywa także **follow-up**, który polega na zacytowaniu wersu kolegi po fachu lub na użyciu jego parafrazy. Pokazuje on inspiracje rapera lub chęć oddania hołdu kulturze. W szerokim ujęciu odniesienie wykracza poza teksty hiphopowe (Choraży, 2017, s. 133).

Z kolei do specyficznych fragmentów wokalnych w utworze rapowym należą: **cuty**, czyli wycięte z innych utworów cytaty długości kilku słów; **fragmenty muzyczne pochodzące z innych utworów muzycznych** występujących w roli podkładu muzycznego; **skrecze** oznaczające odgłosy, które powstają w wyniku przesuwania przez DJ-a płyty winylowej pod igłą gramofonu w przód i w tył oraz efekty, które są przetworzeniem dźwięku za pomocą narzędzi elektronicznych; **sample**, czyli próbka muzyki wycięta z nagrania i użyta do tworzenia podkładu (Kukołowicz, 2014, s. 156–157). Samplowanie polega na cięciu, dekomponowaniu, a następnie łączeniu i tworzeniu nowej jakości muzycznej (Kowalewicz, 2019).

Analizowany materiał badawczy stanowiły polskie utwory rapowe. W ich wyborze kierowałam się rokiem urodzenia rapera oraz obecnością treści biograficznych w rapowanych przez nich utworach. Zależało mi na uchwyceniu perspektywy życiowej raperów różnych generacji, dlatego wybrałam artystów urodzonych w różnych latach. Reprezentują oni trzy różne pokolenia (generacja X – urodzeni w latach 1964–1980; generacja Y – urodzeni w latach 1981–1996 oraz generacja Z – 1995–2012), a także okresy dorosłości, tj. wczesnej oraz średniej. Łącznie przeanalizowałam 19 utworów rapowych następujących artystów:

Generacja X – raperzy urodzeni w latach 1964–1980

- O.S.T.R., „1980” (2008)
- O.S.T.R., „Diagnoza” (2017)
- O.S.T.R., „Flam” (2023)

- Pezet, „Nauczysz się czekać” (2019)
- Pezet, „Dom nad wodą” (2022)
- Sokół, „Jak urosnę” feat. Fasolki (2021)
- Sokół, „Nie było już nic”

Generacja Y – raperzy urodzeni w latach 1981–1996

- Avi x ReTo, „Mara” (2023)
- KęKę, „Smutek” (2016)
- KęKę, „Zrobiłeś to chłopak” (2018)
- PRO8L3M, „W domach z betonu”
- Quebonafide, „Zorza” (2017)
- Quebonafide, „Refren trochę jak Lana Del Rey” (2022)
- Taco Hemingway, „To by było na tyle” (2016)
- Taco Hemingway, „Żywot” (2016)

Generacja Z – raperzy urodzeni w latach 1995–2012

- Bedoes & Lanek, „1998” (2019)
- H4J4, Opał, Floral Bugs, „The Generacja” (2022)
- Mata, „2001” (2021)
- Nypel, „Jastrząb” (2023)

Poniżej znajduje się przykład analizy wybranego utworu rapowego ilustrujący procedurę analizy i interpretacji materiału, którą stosowałam w niniejszych badaniach. Była ona podstawą poszukiwania odpowiedzi na pytania badawcze.

Tabela 1. Przykład analizy wybranego utworu rapowego – PRO8L3M, „W domach z betonu”⁵

Kryteria analizy	Warstwa werbalna utworu	Warstwa audialna utworu
CZ. 1 STRUKTURA TEKSTU RAPOWEGO		
A capella		utwór wykonuje Oskar83, tworzący zespół rapowy „PRO8L3M”, który powstał w 2013 r.
Flow	PRO8L3M to polski zespół hip-hopowy, założony w 2013 w Warszawie przez producenta muzycznego DJ-a Piotra, „DJ Steeza” Szulca i rapera Oskara Tuszyńskiego (Oskar83). Zespół zaliczyć można do rapu oldschoolowego, ponieważ tworzony jest w klasycznej konwencji i opiera się na samplach.	
Skity		

⁵ Utwór dostępny jest na stronie: <https://youtu.be/VNVXsYzGkR8>

Kryteria analizy	Warstwa werbalna utworu	Warstwa audialna utworu
Tekst poboczny		
Pętla		Powtarzany fragment instrumentalny utworu „W domach z betonu nie ma wolnej miłości” autorstwa Martyny Jakubowicz i Andrzeja Jakubowicza (Polskie Radio 1981 r.)
Follow-up	Odwołanie się do muzyki początku lat 80. i znanych ówczesnie artystów, tj. Martyny Jakubowicz i Andrzeja Jakubowicza.	
Cuty		Fragment refrenu z utworu „W domach z betonu nie ma wolnej miłości” autorstwa Martyny Jakubowicz i Andrzeja Jakubowicza: „W domach z betonu – nie ma wolnej miłości”
Fragmenty muzyczne pochodzące z innych utworów		Fragment muzyczny utworu Martyny Jakubowicz „W domach z betonu – nie ma wolnej miłości”
Skrecze		Obecne w utworze: 1’48”, 3’10”
Sample		Całość utworu oparta została o sample pochodzące z utworu „W domach z betonu nie ma wolnej miłości” autorstwa Martyny Jakubowicz i Andrzeja Jakubowicza
Inne elementy	Utwór posiada teledysk muzyczny dostępny na stronie: PRO8L3M – W domach z betonu – YouTube Ukazuje on kolejno wyświetlane zdjęcia z okresu dzieciństwa Oskara Tuszyńskiego (Oskar83). Utwór pochodzi z płyty „Art. Brut 2”. Całość materiału oparta została o sample z polskiej muzyki z lat 70., 80. i 90.	
CZ. 2 TREŚCI BIOGRAFICZNE UTWORU		
Etap życia	Dzieciństwo: <i>Kończę pięć lat dzisiaj, z mamą robimy kanapki,</i>	Wykorzystany sampel utworu pochodzącego z początku lat 80. stanowi nawiązanie do okresu dzieciństwa autora tekstu – rapera Oskara83.

Kryteria analizy	Warstwa werbalna utworu	Warstwa audialna utworu
Wydarzenie znaczące/punkt zwrotny	przeżywanie codzienności, tj. dziecięcej zabawy (<i>Rower ma Reksio na ramie, pokażę mamie dzisiaj bez trzymanki; Bawimy się z kolegami, ręce mamy jak czarne węgle</i>), spotkań i relacji z bliskimi (<i>Będzie ciocia Jadwisia, ja dostanę misia i trzy resoraki; Z babcią idziemy na spacer, a na śniadanie jemy ser i śmietanę</i>), samotności (<i>Przed snem mam się modlić w imię Ojca i Ducha Świętego, Amen/Więc modłę się czasem, ale kiedy mam co robić to mam od tego mamę; Tato mówi, że na wakacje jedziemy razem, lecz u niej dziś zostanę/ Wszyscy muszą gdzieś iść i mnie nikt nie widzi, mają swoje sprawy; Gdy duchy mnie łapią za serce, to ja nie mówię nikomu/ Tylko kładę się na kolderce, zwijam w kuleczkę i gubię ich znowu</i>), choroba i śmierć matki artysty (<i>Mamie wypadły włosy, ja pędzę, a ten kij udaje karabin; Bawimy się podobnymi autami, podobnie ubrani i te same meble/Mamy nie ma już z nami, a między zębami mam dziurę po zębie/ Gdy wszyscy płakali ja chciałem się bawić, no bo w sumie jest w niebie</i>)	
Znaczenie nadane temu przeżyciu i jego edukacyjny potencjał	Artysta powraca do swoich doświadczeń z dzieciństwa pokazując, iż w świecie dziecka, pozornie zajętego zabawą, jest miejsce na przeżywanie samotności, lęku o bliskich. Tego rodzaju retrospekcja, a także zwerbalizowanie tych przeżyć w utworze mogą być pomocne w zrozumieniu tego doświadczenia, a nawet posiadać terapeutyczny walor dla autora.	

Źródło: opracowanie własne.

Analiza i interpretacja utworów rapowych

Istotną cechą utworów rapowych jest to, iż raperzy dzielą się w nich prywatnymi doświadczeniami i związanymi z nimi przeżyciami. Przy czym są to treści, które wywołały w nich emocje, stany, które wywarły wpływ na ich życie. Opowiedziane historie najczęściej mają jakieś przesłanie i morał, który przekazują raperzy.

Z analizowanych utworów odtworzyć można wydarzenia z dzieciństwa, okresu dorastania, o których opowiadają i którym nadają znaczenie dorośli raperzy. Wyraźnie widoczne jest to w twórczości O.S.T.R., czyli Adama Andrzeja Ostrowskiego, który na różnych etapach swojej twórczości powraca do przeszłości, opisując środowiska, w których się wychowywał i rozwijał. Z biografią autora spotykamy się w utworze „1980”, który to tytuł jest jednocześnie rokiem urodzenia artysty. Autor przywołuje wybrane momenty z historii swojego życia: narodziny, pierwsze kontakty z muzyką, grę na skrzypcach, ale także sytuacje trudne, które wzbudzają emocje i wywołują refleksję u słuchacza. Łączy je z ważnymi wydarzeniami, jakie miały miejsce w tym okresie w Polsce: *Skończyłem trzy, dostałem skrzypce i tyle z dzieciństwa/ Gdy zabili Popieluszkę, ja ćwiczyłem na skrzypcach/ Matki modlitwa, miałem pięć lat około/ Gdy w naszym domu ojciec dostał wpierdol od ZOMO/ Ta krew to wiadomość, jaka w świecie ironia/ Rok później takie wpierdol ja dostałem od ojca/ To wychowania forma? Nie, raczej promile*. Wspomina także swoich przyjaciół, z którymi spędzał czas na ulicy w Łodzi – *Łódź moim domem, kocham ją jak rodzinę/ To ten świat mnie wychował, dumny jestem jak żyję*. Mimo dobrych uczuć, jakimi darzy swoje środowisko O.S.T.R., nietrudno zauważyć, iż miał on trudne dzieciństwo i czas dorastania. Wybrzmiewa to także w utworze pt. „Flam”: *Od dzieciństwa słyszę, że nic nie osiągnę/ Jestem zwyrodniałym dzieckiem wszystkich wad/ Moja przyszłość to kopanie rowów/ Zapierdol na drobne, drama [...] Zdolny, ale w chuj leniwy, tak mówili w szkole o mnie/ Że nie mam predyspozycji, by iść w świat/ A to gówno, przez które zarywam wciąż kolejne noce/ To nie muzyka, a oczywisty flam*. Tu także opisuje przeżywanie trudnych chwil w swoim życiu, m.in. rozpad małżeństwa jego rodziców, czy też doświadczanie ostrej krytyki ze strony nauczycieli, także akademickich. Jednak najbardziej autobiograficzny charakter posiada album O.S.T.R. pt. „Życie po śmierci” (2016 r.), który jest pewnego rodzaju świadectwem przebudzenia rapera po tragicznych wydarzeniach związanych z ciężką chorobą płuc i jej powikłaniami. Artysta na swojej płycie opisuje trudne chwile doświadczania choroby, hospitalizacji, które stają się powodem zmiany jego życia, a zwłaszcza stylu pozbawionego uzależnienia od marihuany: *Los mnie skazywał na śmieć [...] Pytam Boga co mam zmienić, by czas zatrzymał stres [...] Obiecałem swoim synom/ Że nigdy nie odejdę nawet jak mi groził wyrok [...] Jestem prostym człowiekiem wśród skomplikowanych dróg* (utwór pt. „Epilog” z albumu „Życie po śmierci”). Myślę, że wydarzenie to było dla rapera punktem zwrotnym w jego życiu. Zainicjowało bowiem refleksję nad życiem i potrzebą przewartościowania tego, co traumatyczne i szkodliwe.

Wątki biograficzne o podobnej tematyce odnaleźć można u rapera Sokoła, który w swoich utworach również wspomina dwa ważne dla niego środowiska: rodzinne i rówieśnicze. W utworze pt. „Jak urosnę”, który raper zrealizował z „Zespołem Dziecięcym Fasolki”, przywołuje zapamiętany obraz z dzieciństwa, łącząc go ze swoim dorosłym życiem. Widoczna jest tu zarówno perspektywa dziecka, jak i dorosłego, który z dystansu przygląda się tym wydarzeniom z przeszłości,

starając się nadać im jakieś znaczenie: *Rodzice znów bawią się suto i wszystko im miesza się grubo jak Kaczor Pluto/ Przez ścianę słyszę imprezę, potem ciszę i leżę i czekam aż wrócą/ I tyle ze wspomnień z dzieciństwa*. W refrenie Sokół przedstawia dziecięcą wizję dorosłości, która wydaje się być daleka od opisywanych przez niego doświadczeń: *Jak urosnę to tu wejdę na stół/ Stanę na palcach i sięgnę po klucz/ Więcej już nikt nie powie mi/ Że nie mogę wejść i otworzę drzwi/ Jak urosnę to Was przez pasy sam/ Wezmę za rękę, tam nie znajdą nas/ I na końcu świata, trzy przystanki stąd/ Zbuduję nam dom na drzewie*. Do swojego środowiska rówieśniczego odnosi się w utworze „Nie było już nic”, w którym nawiązuje do blokowisk, w których się wychował: *Staliśmy z nimi pod tym blokiem/ Gdzie matki wciąż wołały ich z okien [...] Nie miałem wtedy nic, chciałem trochę [...] Większość nie miała tam planów i wizji/ Wiatr zawiał i zaniósł ich w takie miejsca, gdzie nie ma już nic*. Zbliżony opis codzienności spędzanej na osiedlowym trzepaku przedstawia Pezet w utworze „Dom nad wodą”: *Lukam sobie tu przez szybę samochodu/ Na przystanek tam na rogu/ Gdzie spędzałem czas za młodu/ Tak przestałem ufać Bogu/ Siedzieliśmy tam bez celu całą noc i dzień 24 jak na dołku/ Bez powodów i dowodów za to, że mam łeb na zero/ Tyle samo mam w portfelu na osiedlu bez tarasów i ogrodów/ Lecz już wtedy czekaliśmy na coś więcej niż autobus*. W tych słowach odczuwalna jest tęsknota za lepszym życiem, którego nie miał raper jako dziecko, a które niejednokrotnie oznaczało zmianę dotychczasowego miejsca życia.

Pragnienie owej zmiany ukazanej w perspektywie dorosłego mężczyzny widoczne jest także u rapera Quebo z zespołu Quebonafide w utworze pt. „Zorza”: *W moim rodzinnym domu obok Płońskiej 6/ Tym samym domu, gdzie widzę się rzadko/ Tu, gdzie chowałem strach za wersalkę/ Chciałem już tylko stąd zniknąć jak Falkor/ Gdy ojciec chciał wyrzucić mamę przez balkon/ I tym samym, do którego dziś wracam po trasie/ Zaczęłem już myśleć jak facet*. Doświadczenie trudności stanowi ważny wątek twórczości artysty. W utworze pt. „Refren trochę jak Lana Del Rey” raper rozmawia z młodszym sobą: *Na moim boisku szkolnym i bez pieniędzy/ Gapilem się wtedy wolny na księżyc/ Gdyby tamten ja mógł temu wysłać fax*. Raper powraca do trudnych wydarzeń życiowych (leki NDRI, przemoc, zdrady, biedę), aby przekazać, że chce zakończyć etap życia, który tak bardzo go doświadczył: *Pokazać tę drogę przez ciernie, ulice, gdzie wszystko jest szare/ To bagno, przez które przeszedłem, żeby wziąć do ręki ten jebany diament/ Na koniec podkreślić, że to dobra pora, by skończyć to z szumem*. Quebo znany jest w mediach ze swojej przemiany, którą częściowo unaoczniała promocja płyty „Romanticpsycho” (2020), podczas której raper z wytatuowanego indywidualisty zmienił się w spokojnego „chłopaka z sąsiedztwa”. Od niespełna roku Quebo głosi, iż wycofuje się z showbiznesu, aby zacząć spokojnie życie przy boku bliskich. Myślę, że także w tym przypadku spotykamy się z biograficznym uczeniem się rapera, który pod wpływem wielu lat życia naznaczonego krzywdą powoli zmienia swoje podejście do życia, szczególnie kariery.

Aspekty biograficzne uczenia się obecne są także w twórczości Taco Hemingwaya; szczególnie jest to widoczne i słyszalne na płycie „Marmur” (2016). W utworze pt. „Żywot” i „To by było na tyle” raper przybliży swoją biografię, wpisując w nią wydarzenia i sytuacje znaczące, tj. rozwód rodziców, doświadczenia szkolne, związki i relacje intymne, mała popularność pierwszej wydanej płyty, inicjację na scenie, popularność i jej konsekwencje, depresja, wychodzenie z kryzysu. Relacjonowanie przeszłości można odczytywać także w perspektywie koncepcji *floatingu* jako formy uczenia się biograficznego (Bron, 2006). W tym ujęciu w biografii artysty można dostrzec, iż wokół ww. wydarzeń raper doświadcza tzw. zawieszenia czy też dryfowania, ponieważ „w zetknięciu się z nowymi warunkami tożsamość i role, których się od nas oczekuje, stają się niejasne i problematyczne” (Bron, 2006, s. 20). W utworze pt. „Żywot” owo dryfowanie przyjmuje formę:

1. Świadomości trudności przy podjęciu decyzji lub całkowitą jej niemożność – *Nadchodzi jesień, a z nią pierwszy tour/ Po wszystkich cudnych wlotach tego roku pierwszy dół/ I wiem, wiem, znowu brzmię jak jęczybuła/ Ale widzisz, w mojej głowie ciągle brzęczy ból.*
2. Utraty poczucia bezpieczeństwa w środowisku społecznym i związanego z tym cierpienia i samotności – *Dziewczyzna martwi się stale, a nakład pracy mi spadł/ Ja się tłumaczę, że trasa, lecz nie wspominam o chlaniu/ I że przytyłem 10 kilo winię cały świat;*
3. Doświadczenia kryzysu, świadomości i akceptacji kryzysu oraz cierpienia, odnalezienia punktu odniesienia – *Gdy spytasz mnie co słyhać – coś jest stale nie tak/ Hipochondria mnie wyniszcza, ciągle straszy mnie rak/ Gdy spytasz mnie o me zajęcia, poczwwszy od września/ To powiem, że brak pojęcia, w każdym bądź razie nie rap;*
4. Podjęcia decyzji o działaniu antykryzysowym albo życia z kryzysem i dalszego poszukiwanie wyjścia – *W styczniu wracam do życia, zanim się sturlam na dno/ W lutym zaczynam pisać, a Kanye wypuszcza Pablo/ W marcu biegam i ćwiczę i czuję się jak Rambo/ I znowu lubię oddychać, a tego nie czułem dawno.*

W tym przypadku biograficzne uczenie się wyraża się powrotem autora do przeżyć z przeszłości i ponownym przeżyciem odczuwanych ówczśnie trudności, a także opowiedzeniem o radzeniu sobie z nimi. Wypracowana przez rapera postawa wychodzenia z kryzysu, która bez wątpienia posiada edukacyjny potencjał, ujawnia się w następującej refleksji pochodzącej z tego utworu: *Po terapii, chcę do przodu a nie tyłem iść/ Zero narzekania, choćbyś kijem bił/ Tęsknisz za przeszłością, bo ci coraz szybciej płyną dni/ Lecz pamiętaj: nie wie się o starych dobrych czasach, gdy się żyje w nich/ Stare dobre czasy trwają teraz, to przywilej żyć.*

Wolę przezwyciężenia traum i trudności życiowych odnaleźć można u innych raperów reprezentujących generację Y, tj. u AVI-ego i ReTo. W utworze pt. „Mara”, artyści symbolicznie przedstawiają powracającą traumę jako „mara”: *Nie mogę zasnąć znów, gdy przykładam głowę do poduszki/ One życzą słodkich snów, ale to brzmi jak pogrożki/ Kiedyś wierzyłem w to, że na końcu zwycięży dobro/ Wtedy, gdy działo się zło wystarczało się schować pod kołdrę.* W dalszej części tekstu raperzy werbalizują tę traumę: *Życie w betonie poryło mi łeb, kiedy*

byłem dzieckiem/ Nie potwory wywołały lęk, bo ludzi to bestie/ Do tej pory nie znoszę widoku leż, wszystkie wylałem jak?. W utworze znaczący wydaje się powrót do dzieciństwa, jednak mara oznaczać może różne traumy, których doświadczyli w życiu autorzy tekstu. Jednak jako dorośli starają się je pokonywać i neutralizować ich konsekwencje w doświadczeniu życiowym: *Mara, mara/ Nie przestraszy mnie, chociaż się stara/ Mara, mara/ Ze snu wyrывa mnie znowu ten koszmar/ Mara, mara/ Gdybym jej słuchał, to bym oszalał*. U rapera Bedoesa (generacja Z) owa trauma wiąże się z doświadczeniem przemocy, jakiej doświadczył w życiu – jest to wątek, do którego często wraca on w swojej twórczości: *Pół życia się bałem/ Byłem gnębiony przez silniejszych/ W szkole, w rapie, w życiu/ Byłem gnębiony zawsze przez silniejszych/ Babcia mówiła mi, że dobro zawsze zwycięży/ Oni mnie bili i śmiali się/ Range Rover jest pełen pragnienia zemsty* (utwór pt. „1998 [mam to we krwi”⁶]). Mimo iż u Bedoesa owa trauma przyjmuje bardziej wyraźną formę niż ta metaforycznie ujęta przez rapera AVlego, w utworach obu pojawia się ból rozczarowania, iż dobro nie zawsze zwycięża ze złem. W obu przypadkach, podobnie jak u wcześniej przywoływanych raperów (tj. O.S.T.R., Pezet, Sokół, Quebo), istotne jest także odwołanie się do „bloków” jako znaczącego miejsca ich dorastania. W zdecydowany sposób zaznacza to we wspomnianym powyżej utworze raper Bedoes: *Jestem z bloku, miałem umrzeć na chodniku/ Sto tysięcy leży luzem na moim stoliku/ Rzadko kiedy ktoś tutaj ma dwóch rodziców/ To dla tych, którzy stracili nadzieję*. Podkreślanie przynależności do grup wychowujących się na często zabiedzonych osiedlach jest cechą rapu ulicznego, w którym ulica jest społecznością miejską funkcjonującą poza oficjalnymi normami i instytucjami życia społecznego. To wyraz poczucia, iż jest się gorszą częścią społeczeństwa, a z drugiej gloryfikacja tych miejsc postrzeganych jako miejsca życia wspólnoty osób o podobnym statusie społecznym (Grochocki, 2014, s. 329–370). Artyści tworzący w tym nurcie często opowiadali o swoim domu, patologiiach w rodzinie, sąsiedztwie (Kusiak, 2018, s. 28–29). Jednocześnie swoim obecnym życiem raperzy dają wyraźnie dowód przesłaniu, iż siłą woli udało im się wyrwać z tych środowisk i osiągnąć sukces. Dla wielu z nich przekaz ten jest *leitmotivem* twórczości rapowej.

Ów przekaz odczytać można także z twórczości rapera KęKę, który zmaga się z jeszcze innym problemem, a mianowicie alkoholizmem. Szczególnie wymownie ukazane to zostało w utworze pt. „Smutek”. W świetle teorii egzystencjalnego uczenia się Petera Jarvisa doświadczenie choroby stało się dla artysty doświadczeniem wywołującym dysonans określany przez autora teorii jako dysjunkcja. Oznacza ona dysonans między rzeczywistością postrzeganą a biografią jednostki objawiającą się dylematem poznawczym, jak również dotyczy niewspółzacho-

⁶ 1998 to rok urodzenia Bedoesa, który tym sposobem nadaje utworowi biograficzny charakter. To także historia pokolenia ludzi urodzonych w tych latach, które dorastało w podobnym warunkach co raper. Utwór pochodzi z płyty „Opowieści z Doliny Smoków” (2019).

świata, opartym na naszym uprzednim uczeniu się, a tym, z czym jesteśmy aktualnie konfrontowani (Jarvis, 2012, s. 130–131). Konfrontowanie się z problemem u Kękę można dostrzec przynajmniej w kilku postaniach (tamże, s. 133): 1) odpowiedniość/zgodność (ang. *coincidence*) – stan, który zachodzi, gdy działamy w oparciu o milcząco przyjęte założenia, a zatem brak uświadomionego doświadczenia – *W domu nie było za wiele, dlatego czułem się gorszy/ Tata wyjechał do Niemiec, zarobić miał parę złotych/ Zanim pojechał to wracał po pracy zmęczony/ A ja z balkonu go wypatrywałem, liczyłem te samochody/ Taty autobus zazwyczaj był pusty, a już na pewno po pensji/ Dwieście dwudziesty drugi i trzeci samochód, zaraz się ściemni;* 2) dywergencja (ang. *divergence*), gdy doświadczamy nieznacznej różnicy między tym, co oczekiwane, a tym, czego doświadczamy – *Wracał do domu pijany, bolało, co ja tam mogłem rozumieć/ Koledzy z ojcami bawili się super, a ja ocierałem z łez buzię/ Pojechał, pisał i dzwonił, później już rzadziej i rzadziej;* 3) separacja (ang. *separation*) zdarza się, gdy luka jest znacząca i generuje dezorientujący dylemat, wobec czego zaczynamy stawiać pytania i w rezultacie rozpoczyna się świadome uczenie się – *A na zewnątrz się wciąż uśmiechałem, nie chciałem się rozpaść przy klasie/ Czułem się wybrakowany, mam po łokcie w robocie/ Rozumiał tylko wzrok Ani, mogłem polegać na siostrze/ Z czasem się uczysz nie płakać, chociaż do dzisiaj jest rana ;* 4) luka nieusuwana (ang. *unbridgeable gap*), czyli sytuacja, kiedy luka jest tak duża, że doprowadzenie do uzgodnienia percepcji i oczekiwań nie jest już możliwe, dochodzi do kryzysu, który może rozciągać się między przeżywaniem apatii aż do wyzwolenia – *Mamo, jak mogłem nie widzieć, wzrok taki figiel mi spletał/ Zamiast pomagać, doceniać, dziękować, to zaczęłam życie jak tata/ Nie wiesz jak szybko to ściąga, równo, nie widzieć kiedy masz w sercu pusto [...] Chcesz nic nie czuć, wiem co może ci w tym pomóc [...] Teraz za wszystkie cierpienia będą wiódł życie pijaka/ Placi mój syn, moja mama, moja rodzina bliższa i dalsza [...] Tato, nie czuję już żalu, jak cię zraniłem – przepraszam/ Jeżeli kiedyś usłyszysz, proszę, się też nie obrażaj/ Szkoda, że nie chcesz się leczyć/ Mi to naprawdę pomaga [...] Dziś potrafię już mówić o tym, spojrzeć na siebie z boku trochę/ Każdy dzień nowy naprawia mi głowę, z każdym numerem wiem więcej o sobie.* Z przedstawionej narracji wyłaniają się przynajmniej dwa dezorientujące dylematy: alkoholizm ojca i własne choroba alkoholowa, które doprowadziły autora do kryzysów. Reakcja na te sytuacje przebiegała od apatii do wyzwalań. Początkowo dominowało wycofanie, poczucia niemocy, bezradzie i rozpacz, które pokrywało się i pogłębiało problem uzależnienia rapera. Następnie kryzys ten doprowadził do zmiany jego postawy życiowej, podjęcia terapii i w rezultacie transformacji. Świadomość rapera owej zmiany słyszalna jest w utworze pt. „Zrobiłeś to chłopak”: *Jestem młody, niegłupi, obrotny i zdolny/ Czego mam niby żałować? Stoję przed lustrem, trzymam głowę do góry/ Myślę: „Zrobiłeś to chłopak”/ Nie chcę za to nikogo przepraszać/ Że jestem dowodem, że można/ Wiem, że świeci nam wszystkim słońce na ziemi/ Wierzę, że można się ogrzać.* Przekaz rapera Kękę posiada zdecydowanie edukacyjny potencjał – przyznaje

się do problemów i podejmuje skuteczną walkę z nimi. Młodszy od niego o pół pokolenia 17-letni raper Nypel w utworze pt. „Jastrząb” powtarza to przesłanie: *Młody dzieciaku piszę to do ciebie/ Jesteś dojrzały, nigdy nie odpuszczasz/ Dobrze wiem jak bardzo chcesz być raperem/ A Twoją rodzinę chce podzielić wódka/ To wszystko lekcja, bo na backstage'ach na stoliku, gdy będzie stała butla/ Możesz jej nie brać i nie odpuszczać, mimo że pora jest dość późna.*

Warto zwrócić uwagę, iż biografie raperów tworzyły się w różnych warunkach społeczno-kulturowych. Zmieniające się okoliczności bez wątpienia miały wpływ na ich twórczość. Mimo iż blokowiska, z których wyrastali raperzy generacji X i Y, zostały w większości wchłonięte przez dominującą kulturę miast, pojawiły się nowe problemy. Adekwatnie opisują to autorzy utworu pt. „The generacja” (H4J4, Opał/Floral Bugs) (2022 r.): *Dzieci zmulone wypelzły ze szkoły/ Światła wyświetlaczy nadają twarzom koloryt/ Zarzucone dragi wypierają potrzeby/ Wszyscy mamy antydepresanty, żeby nie żyć.* Zacytowany refren nawiązuje do utworu Elektrycznych Gitar pt. „Dzieci wybiegły” z 2014 r.: *Dzieci wesoło wybiegły ze szkoły/ Zapaliły papierosa, wyciągnęły flaszki/ Chodnik zapluły, ludzi przepędziły/ Siedzą na ławeczkach i ryczą do siebie.* Myślę, że owo porównanie uwydatnia zmiany, także w obrazie młodzieży, jakie nastąpiły w ciągu ostatnich lat. Pokolenie Z wyrastało w nowych warunkach społeczno-kulturowych, o czym rapują młodzi artyści, m.in. Mata. Młody raper w utworze „2001” (data jego urodzenia) nawiązuje do pandemii, która odebrała młodym dorosłym przestrzeń do zdobywania doświadczeń dorosłości: *Już pomalu tęsknię za La Ligą i Sylwestrem, gdzieś/ Gdzie będzie nas więcej na mieście, zjeść/ Ale póki co jest nieźle/ Mam zmutowane lekcje/ No i gramy sobie w COD'a/ Jest plus, minus środa (ale raczej minus)/ Jest mi szkoda, no bo wirus zabrał mi mój dwudziesty rok życia/ Jak coś to jestem 01, no i chciałabym go z powrotem, ej.* Utwór Maty ma biograficzny charakter, ponieważ nawiązuje do ważnego okresu życia rapera, a mianowicie do okresu pandemii, w którym dorastał. Co ciekawe, w utworach artysty opisany powyżej motyw blokowisk, charakterystyczny dla polskiego rapu, zastępują strzeżone, prywatne osiedla. Natomiast nierówności społeczne, które kontestowali raperzy, zstąpiły problemy związane z nadmiernym konsumpcjonizmem i samotnością.

Z czym konfrontują się polscy raperzy, czyli o biografizacji rapu.

Podsumowanie

Istotną cechą rapu jest jego autentyczność, która uzewnętrznia się w podejmowanej przez artystów problematyce zakorzenionej w życiu codziennym ludzi, zmagających się z nierównościami, trudnościami, a także problemami egzystencjalnymi. Opowiadając o nich raperzy ilustrują je historiami ze swojego życia, co często związane jest z sięganiem do przeszłości i ponownym jej odczytywaniem. Owa retrospekcja widoczna jest w analizowanych powyżej utworach artystów rapowych pochodzących z trzech generacji, tj. X, Y i Z. Niemniej chciałabym przy tym zaznaczyć, iż istnieje przynajmniej 20 różnych rodzajów rapu, wobec tego

każdy słuchacz może poszukiwać w tym gatunku innych walorów, zaspakajając różne potrzeby estetyczne, kulturowe i edukacyjne.

Mimo zmieniającego się kontekstu społeczno-kulturowego, a także sposobu opowiadania o życiu, raperzy od pokoleń odwołują się do swoich doświadczeń umieszczając elementy własnych biografii w rapowanych utworach. W związku z powyższym opisywany w tekście fenomen określić można mianem biografizacji rapu, która dotyczyć może przynajmniej trzech aspektów. Po pierwsze, obecności w utworach raperów ich osobistych biografii, które słyszalne są zarówno w pojedynczych tekstach, jak i w perspektywie kolekcji albumów ukazujących rozwój ich trajektorii życiowych na przestrzeni lat. Ukazywane historie życia często skoncentrowane są na ważnych wydarzeniach życiowych, które niejednokrotnie są przyczyną podejmowanej refleksji. Powracanie do tych znaczących miejsc i punktów na mapie życia daje im możliwość powtórnego przeżycia tych doświadczeń, zrozumienia, a nawet nadania mu nowego znaczenia. Proces ten może być podstawą ich biograficznego uczenia się. Po drugie, utwory rapowe opowiadają także o przemianach, jakie miały miejsce w Polsce na przestrzeni lat, a które unaoczniają istotne tło konstruowanych biografii. Myślę, że zidentyfikowanie i opisanie owych przemian, ze względu na ich ekstensywność i skalę, mogłoby stanowić temat odrębnych rozważań.

Z czym konfrontują się raperzy? Przede wszystkim konfrontują się z samymi sobą. Swoimi słabościami, trudnościami, które miały wpływ na ich życie. Dotykają przy tym doświadczeń, które z perspektywy czasu okazały się istotne czy też znaczące w ich rozwoju. Artyści komentują także problemy społeczne, z którymi się niejednokrotnie sami zmagają. Kontestują przy tym systemem, który reprodukuje i pogłębia te problemy, przyczyniając się do nierówności społecznych.

Istnieje jeszcze jeden aspekt biografizacji rapu, a mianowicie uczenie się z biografii Innego. W opowiadanych przez raperów historiach występują postaci, które były znaczące w ich rozwoju. Myślę, że w tym sensie, biografie raperów zapisane w ich utworach, mogą być źródłem uczenia się dla ich słuchaczy. Zatem czego jako dorośli możemy uczyć się słuchając rapu?

Bibliografia

- Alheit, P. (2015). Teoria biografii jako fundament pojęciowy uczenia się przez całe życie. *Teraźniejszość Człowiek Edukacja*, nr 4(72), Tom 18, s. 23–36.
- Bron, A. (2006). Rozumienie uczenia się w teoriach andragogicznych. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, nr 4 (36), s. 7–24.
- Cimiński, P., Piórkowski, P. (2016). *Młodzi ulicy i młodzi kreatywni. Idee, wartości, aspiracje*. Stare Miasto: Wydawnictwo Witanet.
- Chorąży, A. (2017). O hiphopowej intertekstualności jako rozmowie. Rap i popkultura: follow-upy i hashtagi. *Teksty Drugie*, nr 5, s. 129–146.
- Demetrio, D. (2000). *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisanie o sobie*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.

- Dubas, E. (2017). Uczenie się z własnej biografii jako egzemplifikacja biograficznego uczenia się. *Nauki o Wychowaniu. Studia interdyscyplinarne*, nr 1(4), ss. 63–87.
- Dubas, E. (2011). Uczenie się z biografii Innych – wprowadzenie. W: E. Dubas i W. Świtalski (red.), *Uczenie się z biografii innych* (s. 5–11). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Dubas, E. i Świtalski, W. (red.). (2011a). *Uczenie się z (własnej) biografii*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Dubas, E. i Świtalski, W. (red.). (2011b). *Uczenie się z biografii Innych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Golonka-Legut, J. (2015). Uczenie się w perspektywie biograficzności. Perspektywa andragogiczna. *Rocznik Andragogiczny*, nr 22, s. 101–118.
- Grochowski, D. (2014). Sposoby nadawania znaczeń przestrzeni miejskiej przez różne nurty muzyki hip-hop. W: M. Bonoszkiewicz, F. Czech, P. Winskowski (red.), *Miasto. Między przestrzenią a koncepcją przestrzeni* (s. 367–373). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego [ebook].
- Jarvis, P. (2012). Transformatywny potencjał uczenia się w sytuacjach kryzysowych. *Terazniejszość – Człowiek – Edukacja*, nr 3 (59), s. 127–136.
- Illeris, K. (2006). *Trzy wymiary uczenia się. Poznawcze, emocjonalne i społeczne ramy współczesnej teorii uczenia się*. Wrocław: Wydawnictwo DSWE TWP.
- Kleyff, T. (2014). Rzut oka wstecz. W: D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jarczyński (red.), *Antologia polskiego rapu*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Kowalewicz, P. (2019). Samplowanie – o co w tym wszystkim chodzi? Pobrane z: <https://www.legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/prawo-w-praktyce/news/3364,samplowanie-o-co-w-tym-wszystkim-chodzi>.
- Kubinowski, D. (2010). Przyrodnicze i humanistyczne podstawy badań pedagogicznych. W: S. Palka (red.), *Podstawy metodologii badań w pedagogice* (s. 29–44). Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne Sp. z o.o.
- Kukołowicz, T., Jarczyński Jakuba, K. (2015). Dumni z pieniędzy. Artysta jako przedsiębiorca w (sub)kulturze hiphopowej. *Zarządzanie w Kulturze*, nr 16, z 1, s. 61–79.
- Kukołowicz, T. (2014). *Raperzy kontra filomaci*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Kukołowicz, T. (2012). Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza. *Teksty Drugie*, nr 6, s. 229–245.
- Kusiak, R. (2018). Wizerunek rodziny we współczesnym przekazanie muzyki hip-hopowej. *Biuletyn Edukacji Medialnej*, nr 2, 27–43.
- Lalak, D. (2010). *Życie jako biografia. Podejście biograficzne w perspektywie pedagogicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.
- Łętocha, D. (2020). *Co łączy rapera i bibliotekę. RAP BIBLIOTEKA!* Pobrane z: Co łączy rapera i literaturę? RAP BIBLIOTEKA! – Kulturalne Media.
- Majewski, P. (2021). *Rap w służbie narodu. Nacjonalizm i kultura popularna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Uniwersytet SWPS.
- Majewski, P. (2015). Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego rop-nacjonalizmu. *Sprawy Narodowościowe. Seria nowa*, nr 47, s. 57–79.
- Mazurek, E. (2019). Biograficzność i kapitał narracyjny jako zasoby w procesie uczenia się człowieka dorosłego. *Edukacja Dorosłych*, nr 1, ss. 91–101.
- Miszczyński, M. (2014). Wstęp. Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej. W: M. Miszczyński (red.), *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

- Podleś, P. (2022). Wizerunek rapera Adama Ostrowskiego na platformie Youtube. *Łódzkie Studia Teologiczne*, 31 (2022), 3, s. 29–55.
- Pryszmont, M. (2023). Rap story. Biograficzne aspekty uczenia się odczytane z twórczości Taco Hemingwaya. *Dyskursy Młodych Andragogów*, nr 24, s. 221–240.
- Rapley, T. (2010). *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Seroka, P. (2018). Czego powinniśmy być świadomi realizując badania biograficzne. *Studia i badania naukowe Ateneum. Pedagogika*, Rok XII, nr 1.
- Shusterman, R. (1998). *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Skibińska, E. (2009). Dydaktyka biograficzna – nowy obszar poznawczy andragogiki czy nowa utopia? *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 2(46), 51–70.
- Smolińska-Theiss, B., Theiss, W. (2010). Badania jakościowe – przewodnik po labiryncie. W: S. Palka (red.), *Podstawy metodologii badań w pedagogii* (s. 79–102). Gdańsk: GWP.
- Solar. (2020). Beef z koronawirusem. #hot16challenge dla Siemapomaga.pl. Pobrane z: Skarbonka Pomagacza Polski Hip-Hop – Beef z koronawirusem #hot16challenge dla Siepomaga.pl | Siepomaga.pl.
- Solarczyk-Szwec, H. (2015). Cztery ćwiartki biograficznego uczenia się. *Rocznik Andragogiczny*, nr 22, s. 121–133.

RAP CONFRONTATIONS – BIOGRAPHIC LEARNING OF POLISH RAPPERS

Keywords: Polish rap music, rapper biography, biographical learning.

Abstract: The text focuses on rap music and some issues of biographicity, biography and biographic learning. The author's interests oscillate around the educational potential of rap, from the point of view of both its creators and audience. It is possible due to biographisation of rap, expressed in biographical content present in rap music and connected with biographical learning of rappers. Polish hip-hop culture, including rap, began to emerge in 1990's and is associated with the system transformation. Since then, the genre has been constantly evolving, resulting in the development of many types of rap music. Rap lyrics tell the stories of people living in these years, and the most important characters of these events are musicians themselves who build their narratives around their own, personal experiences. In her analysis, the author focuses on the following research problems: What can we say about biographic learning of Polish rappers based on the analysis of the selected rap works? What biographical aspects are exposed in the works of the selected rappers? What events and situations that illustrate the rappers' life are mentioned in their lyrics? What images of childhood (pre-school, school), adolescence and adulthood are presented in the rappers' works? How do they describe overcoming difficult situations and crises? In what sense is it biographic learning? In order to answer the above listed questions, the author applied the interpretative paradigm, using the qualitative study and the document analysis method.

Dane do korespondencji:

Dr. hab. Martyna Pryszmont

Uniwersytet Wrocławski

ul. J. Dawida 1

50-527 Wrocław

martyna.pryszmont@uwr.edu.pl