

Martyna Pryszmont

ORCID 0000-0003-1637-8123

„NASZE POKOLENIE TAMAGOTCHI” – OBRAZ DOROSŁOŚCI W POLSKICH UTWORACH RAPOWYCH

Słowa kluczowe: kultura hip-hop, muzyka rap, dorosłość, edukacja.

Streszczenie: Kultura hip-hop stanowi interesujące źródło uczenia się dla osób, które mają kontakt z wybranymi jej przejawami. Jest ona aktualna, żywa i dynamiczna, a jej właściwością jest to, iż bezpośrednio odnosi się do życia codziennego działających w niej podmiotów. W niniejszym artykule autorka skoncentruje się na muzyce rap, która jest nośnikiem wielu istotnych opisów dorosłego życia we współczesnym świecie. Rap posiada cechy zarówno muzyki, jak i poezji (Kukłowicz, 2014), a rapowanie jest formą rytmicznego wypowiedzania się lub recytowania rymujących się słów przy określonym akompaniamencie (lub bez ścieżki dźwiękowej). Raperzy przybliżają problemy codziennego życia, dzięki połączeniu treści oraz tzw. *flow*, czyli rytmu i rymu, a także nawijki (Miszczyński, 2015). Autorka zainteresowała się utworami rapowymi (hip-hopowymi) traktując je jako istotne teksty kultury popularnej, których przekaz posiada niewątpliwy potencjał andragogiczny. Są one przejawem aktywności twórczej dorosłych, a ich treści bezpośrednio odnoszą się do dorosłości. Przedmiotem swojej analizy uczyniła obraz dorosłości wyłaniający się z wybranych polskich utworów rapowych (por. Węclawek, Flint, Kleyff, Cała, Jaczyński, 2014). Przy czym głównym problemem badawczym było dla autorki następujące pytanie: Jaki obraz dorosłości wyłania się z wybranych utworów muzyki rap? Autorkę zastanowiło również, jaki potencjał posiadają utwory rapowe dla ludzi dorosłych? Owa analiza wydaje się szczególnie interesująca i wartościowa w kontekście refleksji nad przestrzeniami uczenia się dorosłych. Podejmując tę problematykę, autorka zastosowała analizę dokumentów skoncentrowaną na utworach rapowych. Wyniki analizy ukazują, iż raperzy przedstawiają krytyczną diagnozę codziennego życia Polaków. Komentują rzeczywistość, odwołując się do indywidualnych doświadczeń, a także zapośredniczają je z własnej grupy odniesienia lub wspólnoty, z którą się utożsamiają. Obraz dorosłości stanowi pewnego rodzaju mozaikę złożoną z tych różnych, opisywanych doświadczeń. Stanowią one jednocześnie przestrzenie uczenia się dorosłych, podejmujących próby budowania własnych światów życia.

Wprowadzenie

Dorosłość stanowi kategorię niełatwą do jednoznacznego zdefiniowania. Z jednej strony bowiem źródeł jej rozumienia poszukiwać można w teoriach i koncepcjach poświęconych całościowemu rozwojowi człowieka. Z drugiej, jej ujmowanie wynika z aktualnych przemian, jakie mają miejsce w różnych (mikro) światach dorosłych. Wówczas rozumienie dorosłości polega na zagłębianiu się w doświadczenia dorosłych, zarówno w jednostkowym, jak i zbiorowym wymiarze, skoncentrowanym na opisie ich aktywności życiowych.

Jednym z tętniących źródeł zawierających opisy życia dorosłych jest kultura popularna i jej przeróżne przejawy (zob. Jakubowski, 2006). Wyróżniającym się przykładem takiej kultury jest hip-hop, opisywany jako jedna z najbardziej rozwojowych i twórczych dziedzin, a jednocześnie sytuujący się najbliżej codzienności życia ludzi¹. Szczególną egzemplifikacją jest twórczość raperów opisujących otaczającą ich rzeczywistość w różnego rodzaju utworach rapowych. Prezentowane przez nich utwory przyjmują niejednokrotnie formę manifestu, w którym jaskrawo przedstawiane są problemy ludzi dorosłych. Mając na uwadze powyższe, interesujące jest, jaki obraz dorosłości wyłania się z utworów rapowych? Jaki mają one potencjał dla ludzi dorosłych?

Dorosłość jako projekt poza konwencją?

W wyniku szeregu przemian społecznych, ekonomicznych, kulturowych i demograficznych, które rozpoczęły się w XX wieku, dorosłość zmieniała swój kształt i jakość. Ramy jej określania polegające na ocenie takich kryteriów jak: samodzielność życiowa, niezależność ekonomiczna i zawodowa oraz dojrzałość społeczno-psychologiczna, postrzeganych jako linearna i tradycyjna droga osiągania kolejnych normatywnie wyznaczonych statusów, zmieniły obecnie swój kształt oraz tempo (Kudlińska-Chróścicka, 2019, s. 36). Teorie i koncepcje wyznaczające określone ramy rozwoju dorosłych dawały matrycę wskazującą fazy, stadia i zadania rozwojowe, których osiągnięcie było znamioną cechą dojrzałości człowieka (zob. Erikson, 2004; Havighurst, 1981; Levinson, 1977; za: Czerka, 2007)².

¹ Chciałabym wspomnieć o dwóch ważnych źródłach, które zainspirowały mnie do podjęcia tej tematyki. Jest nim wieloletnia fascynacja muzyką rap, a także udział w realizacji niezwykle interesującego projektu badawczego pt. „Muzyka popularna jako przestrzeń edukacji nieformalnej – perspektywa andragogiczna” autorstwa dr Joanny Golonki-Legut.

² W epigenetycznej koncepcji rozwoju E.H. Eriksona stadiami rozwoju ego i przypisanymi im konfliktami obejmującymi okres dorosłości są: intymność vs. izolacja (wczesna dorosłość), generatywność vs. stagnacja (okres dorosłości), integracja vs. rozpacz (późna dorosłość, starość) (zob. Erikson 2004). W okresie wczesnej dorosłości (20 l.–30 l.) zadania rozwojowe sytuują się w trzech obszarach: 1) aktywności zawodowej, 2) związania się z partnerem życiowym, przyjacielem, kimś bliskim, 3) założenia własnej rodziny (Havighurst 1981; za: Smykowski, 2004, s. 49). Dla okresu środkowej dorosłości (40 l.–60 l.) są to: 1) odpowiedzialność za losy innych: własnych dzieci, uczniów, współpracowników, podwładnych, 2) dbanie o własny rozwój osobisty

Konstruowanie dorosłości szczególnie podlega procesowi indywidualizacji i fragmentacji, które powodują, iż staje się ona trudnym do uchwycenia fenomenem (tamże 2019, s. 36). W efekcie dorosłość stała się indywidualnym projektem osoby, która czerpie z nieprzebranej listy możliwości, szans i pomysłów płynących z jednostkowych potrzeb, społecznych mód lub globalnej komodyfikacji, aniżeli z więzów stworzonych przez instytucje typu rodzina, rynek pracy, religia, system prawny, czy religia (tamże, s. 37). Dorosłość ma *płynne* (podkreśl. za Kudlińska-Chróścicka, 2019) granice, które sprawią, iż jej przekroczenie jest niemal trudne do ustalenia. Co więcej, osiągnięcie pełnej dorosłości trwa dłużej i kończy się później (tamże, s. 37). Warto przy tym zauważyć, iż wchodzenie w dorosłość coraz powszechniej traktowane jest jako odrębna faza życia o właściwych sobie cechach. Okres od 18 do około 30–35 r.ż., określane jako stająca się dorosłość, charakteryzuje się eksplorowaniem i eksperymentowaniem w obszarze poszukiwania ścieżki zawodowej, budowania związków intymnych, podejmowania satysfakcjonujących aktywności i ról społecznych oraz budowania własnej tożsamości i kształtowania postaw (tamże, s. 37). Niektórzy badacze (Arnett, 2000; Furstenberg, 2000) zgodnie przyjmują, iż wkraczanie w dorosłość zajmuje dziś młodym ludziom całą trzecią dekadę ich życia (Brzezińska, Kaczan, Piotrowski, Rękosiewicz, 2011, s. 67). Tradycyjne style dorosłego życia są w tym okresie jednymi z wielu możliwości, dlatego należy uznać, że bycie dorosłym alternatywnie (por. Czerka, 2005) jest w pewnym sensie normatywne. Bowiern sposobów wkraczania w dorosłość może być wiele i trudno ocenić ich adekwatność wobec społecznych oczekiwań (tamże, 68). Faza ta, związana nie tyle z przejściem, co z przechodzeniem, z młodości w dorosłość, określane jako stająca się dorosłość (ang. *emerging adulthood*) jest charakterystyczna dla współczesnych społeczeństw zindustrializowanych (Lipińska, Zagórska 2011, s. 14). Jeffrey J. Arnett opisuje ją jako subiektywną odrębność charakterystyczną dla tego okresu życia – młodzi sami czują się *pomiędzy* (podkreślenie za: Lipska, Zagórska, 2011), dlatego okres ten określa się jako usankcjonowane bycie pomiędzy (tamże, s. 15). Autorka wyróżnia pięć cech dystynktywnych tego okresu: 1) czas poszukiwań związanych z tożsamością, w tym wypróbowywanie różnych możliwości w obszarze bliskich relacji, pracy zawodowej oraz światopoglądu; 2) czas braku stabilności i częstych zmian; 3) czas najsilniejszego w ciągu całego życia skoncentrowania na sobie, rozpoznawania własnych potrzeb; 4) czas poczucia *bycia pomiędzy* (podkreślenia za Lipska, Zagórska, 2011, s. 15) (ang. *in-between*), już nie adolescent i jeszcze nie dorosły; 5) czas możliwości, nadziei, zmiany i kreowania własnego życia z poczuciem optymizmu (tamże, s. 15).

Podsumowując, charakterystyczną cechą projektowania własnej dojrzałości jest odwlekanie dorosłych decyzji i wyborów oraz przesuwanie w czasie

i zawodowy, kierowanie tym rozwojem, branie za niego odpowiedzialności (Havighurst, 1981; za: Appelt, 2004, s. 57). Natomiast w późniejszej dorosłości (od 60 l.) najważniejszym wyzwaniem rozwojowym jest integralność polegającej na syntezie przeżytych doświadczeń i bilansie własnego życia (Erikson, 1997; za: Marchow, 2004, s. 67).

wchodzenia w społecznie oczekiwane role społeczne (Kudlińska-Chróścicka, 2019, s. 37–38). Przy czym można mówić o przynajmniej dwóch scenariuszach opóźnionej dorosłości. Pierwszy to dorosłość odraczana jako świadoma strategia młodych ludzi i będąca konsekwencją powstrzymywania się od podjęcia najważniejszych wyborów na rzecz wypróbowywania różnych ścieżek rozwoju. Drugi odnosi się do dorosłości opóźnionej przez czynniki ponadjednostkowe, głównie ekonomiczne i strukturalne, rozumiany jako ograniczony dostęp do zasobów i sieci wsparcia (Kudlińska-Chróścicka, 2019, s. 38–39). Co ciekawe, iż procesy odraczanego i czasami utrudnionego wchodzenia w dorosłość dotknęły nie tylko okres przejściowy między dorastaniem a dorosłością, ale także okres przejściowy między wczesnym a środkowym etapem dorosłości (ok 40/45 l.) (Brzezińska, Kaczan, Piotrowski, Rękosiewicz, 2011, s. 68).

Zasygnalizowane zmiany wpisują się w proces, który można określić jako przejście od dorosłości konwencjonalnej ku dorosłości subiektywnej (por. Dubas, 2001). Sygnalizuje ono pewnego rodzaju wyzwolenie się jednostki z wcześniej ustalonych konwencji wypełnia zadań i ról dorosłego w określony sposób. W myśl tej zmiany czytelny przepis na dorosłego, funkcjonujący z pokolenia na pokolenie i jednocześnie gwarantujący jednostce poczucie stabilizacji i społecznej akceptacji, został zdezwauowany (Dubas, 2001, s. 79–80). Jego miejsce zajęła dorosłość subiektywna – definiowana przez samą jednostkę i przez nią wewnętrznie odczuwana. To dorosłość bycia w drodze i ku jakiejś nowej dorosłości, która w inny sposób odpowie na przemiany życia społecznego, kulturalnego i ekonomicznego (Dubas, 2001, s. 86–87). W tej perspektywie zasadna wydaje się teza o indywidualizacji i destandardyzacji dorosłości. Zgodnie z tym dorosłość powoli przestaje być instytucją społeczną, a staje się zindywidualizowanym projektem biograficznym (Kudlińska-Chróścicka, 2019, s. 57). Ilustrują to badania Iwony Kudlińskiej-Chróścickiej, które pokazują, iż 30-latkowie ze środowisk wielkomiejskich skłonni są do projektowania własnej dorosłości i podążania za indywidualnym planem biograficznym, niż do odtwarzania zinstytucjonalizowanego przebiegu życia (tamże, s. 57).

Interesujące jest, czy owe zindywidualizowane projekty biograficzne dorosłych są poza jakąkolwiek konwencją i tym samym wymykają się one jakiegokolwiek standaryzacji? Nie istnieją oni bowiem poza określonym społeczeństwem, kulturą, przestrzenią i czasem, które współtworzą jakość ich doświadczeń życiowych. Być może zasygnalizowane powyżej przemiany oddziałujące na fenomen dorosłości są na tyle powszechne, że przyjęły charakter dominującego trendu³. Wówczas ich status zyskuje równie normatywny charakter, będąc silnie

³ Przykładowo, Eliza Czerka zauważa, iż funkcjonowanie w okresie moratoryjnym wydaje się dzisiaj bardzo powszechne. Przyczyny tego zjawiska wynikają zarówno z warunków społeczno-ekonomicznych, a także związane są z propagowanymi popfilozofii życia lasnujących niedorosłość. W tym kontekście autorka mówi o społecznej strategii odraczania wejścia młodzieży na rynek pracy i jej ingerencji w życie dorosłego społeczeństwa (Czerka, 2007, s. 92–93).

wyznaczanym przez zmiany społeczno-kulturowe (zob. Brzezińska, Kaczan, Piotrowski, Rękosiewicz, 2011).

„Tamagotchi” jako analogia aktywności raperów

Tamagotchi to mała zabawka w postaci urządzenia z ekranikiem, na którym pojawia się zwierzątko, jakim należy się wirtualnie opiekować, tj. karmić, myć, ważyć, leczyć i sprzątać po nim (*Słownik języka polskiego*, Wikipedia). Powstała ona na początku lat 90. XX w., będąc jednym z najbardziej rozpoznawalnych symboli elektronicznej i skomputeryzowanej rozrywki. W 2018 r. duet Taconafide, stworzony przez dwóch raperów – Taco Hemingwaya (Filip Szcześniak) i Quebonafide (Kuba Grabowski), wydał utwór zatytułowany *Tamagotchi*, w którym pierwsza zwrotka rozpoczyna się od słów *Nasze pokolenie tamagotchi*. Utwór, zarówno w warstwie werbalnej, jak i audiowizualnej, opowiada o codziennym życiu współcześnie żyjącego pokolenia młodych dorosłych, których aktywność w obszarze relacji społecznych, w tym również tych intymnych, skupia się na świecie wirtualnym. Młode pokolenie żyjąc z dnia na dzień, wydaje się być wyłączone z realnego życia społecznego, pomimo iż w nim aktywnie uczestniczą w wymiarze wirtualnym. Wyrażają to następujące słowa refrenu utworu: *Pić, jeść, spać, jak Tamagotchi / Tylko pić, jeść, spać, jak Tamagotchi* (<https://www.youtube.com/watch?v=odWxQ5eEnfE>).

Owa codzienność symbolicznie przedstawiona została w teledysku jako więzienie, w którym przebywają obaj raperzy w roli bohaterów wideoklipu. Utwór ukazuje w krytycznym świetle współczesną, stechnicyzowaną rzeczywistość przesyconą konsumpcjonizmem. Zwłaszcza jeśli spojrzymy na to z perspektywy tytułu całego albumu raperów, tj. *Soma 0,5 mg* dostrzegając jego huxleyowskie konotacje. Jednak tamagotchi odsyła nas także do czasów, w których w Polsce powstawała kultura hip-hop wraz z rapem. Co prawda, wspomniani raperzy byli jeszcze w wieku młodszym, niemniej wielu innych rozpoczęło wówczas swoją przygodę z hip-hopem, np. Peja, Sokół, Tede (urodzeni w latach 1976–1977) (Cimiński, Piórkowski, 2016, s. 27).

Rap to zjawisko oddolne, tworzone w ramach kultury hip-hopowej (tamże, s. 36), do której zalicza się również didżejing, graffiti, breakdance (Kleyff, s. 11). Dj Africa Bambataa, pionier muzyki hip-hop wyróżnił 4 filary tej kultury: 1) Mc-ing, 2) DJ-ing, 3) B-boying, 4) graffiti. Pierwszy wyróżniony filar, czyli Mc-ing, to właśnie rap, który zrodził się wśród DJ-ów, którzy zaczęli podczas swoich występów podśpiewywać i recytować, by zachęcić publiczność do tańca (tamże, s. 18, 20). W Polsce początki rapu związane są z postransformacyjną rzeczywistością społeczną i ekonomiczną. Pierwsze rapowe wersje pojawiły się na płytach Kazika *Spalam się* (1991), Liroya, Wzgórza YaPa3, czy Kaliber 44 (tamże, s. 31). Zatem rodzimy hip-hop uznać można za dziecko transformacji, które walczyło z reżimem, korzystało z wolności słowa i uważnie przyglądało się galopującym przemianom w Polsce (Kleyff, 2014, s. 10).

Analogia tamagotchi odnosi się również do skomputeryzowanej rzeczywistości, która dla rozwoju rapu miała zasadnicze znaczenie. Mianowicie, rap jest symbolem rewolucji informatycznej (Majewski, 2015, s. 58), która przyczyniła się do upowszechniania kultury hip-hopowej przede wszystkim przy pomocy Internetu. Dzięki niewielkim nakładom finansowym raperzy mogli promować swoje produkcje (Cimiński, Piórkowski, 2016, s. 33). Rap jest także symbolem kapitalistycznych praktyk biznesowych (Majewski, 2015, s. 58), które obecne są w tym nurcie muzyki i kultury hip-hopowej. Z jednej strony raperzy zachowywali swoją niezależność wobec dużych koncernów muzycznych, a w etykę hip-hopowca na stałe zostało wpisane pozostawanie z dala od mainstreamu i niekompetencji mediów (Miszczyński, 2014, s. 9). Z drugiej, sytuacja ta spowodowała, iż stali się oni przedsiębiorcami i stworzyli niezależne wytwórnie płytowe i marki odzieżowe (tamże, 2014, s. 9). Zatem rap niesie ze sobą wyraźny przekaz silnie związany z konsumpcją, np. w utworach pojawia się rymowanie marek, tzw. *brandspitting* (Miszczyński, Tomaszewski, 2014, s. 85). Świadczy ono nie tylko o komercjalizacji tego rodzaju muzyki, lecz jest przejawem kompensacji zmarginalizowanej pozycji wynikającej ze społecznej nierówności. Służy ono także wywołaniu określonych reakcji i emocji, a także budowaniu tożsamości grupy (tamże, 89–98).

Rap w języku angielskim znaczy uderzenie, a *rapping* to recytacja. Łącząc te dwa elementy, rapowanie to ekspresyjna forma wokalna, czy też swoista melorecytacja polegająca na szybkim i rytmicznym wypowiedaniu słów (Kotowski, 2016, s. 91–92). Zdaniem Arkadiusza Mastalskiego rap jest połączeniem dwóch form sztuki: rytmicznego słowa oraz bitu samplowanego podkładu muzycznego⁴ (Mastalski, 2014, s. 109). Przy czym znamienne dla rapu jest samodzielne tworzenie tekstów przez większość raperów. Świadczy to o ich autentyczności, a także sprawia, iż są one unikalne w swojej formie i przez to trudne do zdefiniowania w kategoriach literaturoznawczych⁵ (Cimiński, Piórkowski, 2016, s. 37). W warstwie tematycznej specyfika percepcji rzeczywistości w utworach rapowych zogniskowana jest wokół podobnych haseł i wyróżników, tj.: miasta rozumianego jako *dżungla*, poszukiwania godności, budowania świadomości, sprzeciwu i buntu, slangowego języka i niecenzuralnego słownictwa (Łukaszewski, 2015, s. 74).

Jednak rymowany slang służy raperom do przedstawiania narracji o własnych doświadczeniach, poprzez które komentują, krytykują i buntują się przeciw

⁴ Tomasz Kukłowicz wyróżnia trzy typy utworów hip-hopowych: podstawowa forma to połączenie podkładu instrumentalnego z rapowaniem; druga to utwory instrumentalne; trzecia to skity, czyli skecze – humorystyczne scenki, które często stylizowane są na przypadkowo nagrane fragmenty autentycznych utworów. Wyróżnia się także trzy rodzaje fragmentów wokalnych: *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 (Kukłowicz, 2014, s. 156–157).

otaczającej ich rzeczywistości (Kotowski, 2016, s. 21, 9; Budrewicz, 2013, s. 464). Przedstawiają one pewnego rodzaju diagnozę życia społeczno-kulturalnego społeczeństwa (Budrewicz, 2013, s. 464). W takiej postaci wyrażają one wolność słowa, która często wyraża bezwzględną krytykę zastanego porządku (Pawlak, 2004, s. 13). Z kolei Przemysław Kaca zauważa, iż dzięki utworom rapowym mamy wgląd w życie młodych ludzi, którzy przesiąknięci są szczerością w wypowiedziach dotyczących swojej egzystencji (Kaca, 2014, s. 81). Ich cechą jest to, iż w bezkompromisowy sposób opowiadają one o życiu, m.in. opisują *melanz* i imprezy nie ukrywając faktu, że narkotyki i alkohol są wszędzie, a po imprezie ludzie uprawiają przygodny seks (Kleyff, 2014, s. 12–13). Zarówno slang, jak i obecne w tekstach wulgaryzmy służą często do wyrażania wewnętrznych reakcji emocjonalnych na pełen sprzeczności świat ponowoczesny (Kotowski, 2016, s. 21).

Biorąc pod uwagę wyróżnione cechy utworów rapowych, nie są one prostą transpozycją wzorów kultury oficjalnej, np. z poezji, czy ogólnie z literatury, lecz są ich funkcjonalnym odpowiednikiem (Mastalski, 2014, s. 120). Mimo iż czerpią one z kultury, to wersyfikacja raperów tworzy byt odrębny, dając alternatywny, idiomatyczny model wiersza, który można twórczo wykorzystać (tamże, s. 120). Co więcej, ich narracyjna forma to idealne medium do przekazywania opowieści, historii indywidualnych i pokoleniowych (Drygalska, 2014, s. 125). Ewa Drygalska określa utwory hip-hopowe jako miejsce legendy, czy też przypowieści, które zawierają w sobie element przesłania. Zawarty w nich morał, zdaniem autorki, otwiera drzwi do duchowych poszukiwań, ponieważ ich poetyka wykracza poza rzeczywistość blokowisk (tamże, 2014, s. 125). Ich przesłanie, wyrażone jako manifest, dotyczy często wartości, które autorzy określają jako uniwersalne, tj. wolności, prawdy, szczerości, tolerancji wobec innych (Pawlak, 2004, s. 7). Ten uniwersalny wymiar sprawia, iż pomimo barier językowych, fani tej muzyki na różnych kontynentach dobrze się rozumieją (Kleyff, 2014, s. 12).

Mimo iż hip-hop wraz z muzyką rap funkcjonuje w kontekście kultury globalnej, może być on wypełniony warunkowaną lokalnie treścią (Cimiński, Piórkowski, 2016, s. 26). Przejawem ułokalnienia kultury hip-hop jest rap patriotyczny, który wszedł w orbitę zainteresowań instytucji państwowych, np. Narodowego Centrum Kultury, Instytutu Pamięci Narodowej czy Muzeum Powstania Warszawskiego⁶ (Majewski, 2015, s. 68). Proces instytucjonalizacji rapu patriotycznego

⁶ Piotr Majewski podejmuje problematykę polskiego pop-nacjonalizmu, analizując twórczość jednego z najbardziej popularnych w Polsce twórców „patriotycznego” rapu – Tadeusza Polkowskiego, tworzącego pod pseudonimem „Tadek” (Majewski, 2015, s. 68). Rap nacjonalistyczny/tożsamościowy występuje wśród wielu subgatunków polskiego rapu. Niestety w twórczości wielu raperów należących do tego nurtu daje o sobie znać współczesna polska islamofobia. Autor zauważa, iż narracje tworzone i reprodukowane przez niektórych polskich raperów, tożsame z wypowiedziami niektórych polityków i przedstawicieli Kościoła katolickiego, przyczyniają się do banalizacji zjawiska islamofobii (Majewski, 2017, s. 114). Warto zastanowić się także, z jakiego powodu to właśnie ten gatunek muzyczny zyskał sobie zwolenników wśród osób propagujących tego typu treści?

wskazuje, iż omawiany gatunek muzyczny nie tylko zyskuje na popularności, ale coraz częściej przypisuje mu się dydaktyczną, estetyczną czy edukacyjną wartość⁷. Dostrzeżenie tego potencjału sprawia, iż staje się on równoprawnym elementem kultury narodowej (Majewski, 2015, s. 76).

Podsumowując, rap reprezentuje kulturę hip-hop, która mimo globalnego zasięgu, wytworzyła swoje lokalne odmiany (Miszczyński, 2014, s. 11). Zjawisko popularyzacji hip-hopu przyczyniło się do tego, iż wymyka się ono pojęciu subkultury, mając znacznie szersze znaczenie i rolę. Miłosz Miszczyński zauważa, iż konotacje subkulturowości od lat powodują erozję tego pojęcia i sceptycyzm badaczy, zwłaszcza w perspektywie interpretacji poststrukturalnych i postklasowych (tamże, s. 11). Poza tym trudno byłoby wytyczyć granice hip-hopu, który jest zarówno miejskim stylem życia, estetyką, integruje i inspiruje różne formy muzyczne i taneczne będą rozpoznawanym elementem kultury popularnej (Miszczyński, 2014, s. 11). Wobec powyższego, interesujące jest, jaki potencjał posiadają utwory rapowe? Szczególnie w kontekście przyjętej w niniejszym tekście perspektywy andragogicznej.

Obszary analizy utworów rapowych

Przedmiotem moich rozważań uczyniłam obraz dorosłości wyłaniający się z utworów rapowych. Celem było poznanie i opisanie obrazu dorosłości, z uwzględnieniem wybranych obszarów: fabuły utworów; sytuacji, wydarzeń życiowych przypisanych ich bohaterom, także jako potencjalnego źródła ich uczenia się; wartości, z którymi się utożsamiają; historii życia bohaterów, a w szczególności pełnionych przez nich ról, podejmowanych zadań rozwojowych, potrzeb i motywacji do ich osiągnięcia. Drugim celem było poznanie potencjału utworów rapowych dla ludzi dorosłych. Problemy badawcze wyznaczały następujące pytania: Jaki obraz dorosłości wyłania się z utworów rapowych? Jaka jest ich fabuła i tematyka? Jakie sytuacje i wydarzenia z ich życia są w nich ukazywane? W jakim sensie stanowią one źródło ich uczenia się? Z jakimi wartościami utożsamiani są bohaterowie utworów? Jakie historie życia bohaterów przedstawiają utwory? W jakich rolach życiowych występują? Jakie zadania rozwojowe podejmują? Jakie mają potrzeby i motywacje do ich osiągnięcia? Jaki potencjał mają utwory rapowe dla ludzi dorosłych?

Wybraną perspektywą, w której prowadziłam swoją analizę był paradygmat interpretatwny, który umożliwia dostrzeżenie sensów i znaczeń, jakie nadają (mikro)światom swojego życia działające w nich podmioty (zob. Malewski,

⁷ Tradycji rapu nacjonalistycznego poszukiwać można w twórczości Last Poets, grupy poetów i muzyków wywodzących się z afroamerykańskiego ruchu czarnego nacjonalizmu (lata 60.), których wyraźnie inspirował Malcolm X. Urodzony w 1925 r. jeden z przywódców ruchu afroamerykańskiego w Stanach Zjednoczonych, który szerzył idee wywodzące się z programu Narodu Islamu (Piórkowski, 2016, s. 22–23).

1998). W centrum zainteresowania jest działanie indywidualnej istoty ludzkiej zorientowane na osiąganie celów należących do tego świata (Benton, Craib, 2003, s. 108). W przypadku podjętej problematyki interesowały mnie przejawy i ślady tej działalności zapisane w utworach rapowych, które opisywały (mikro)światy ludzi dorosłych. Przyjęta strategia badawcza sięgała zatem do tradycji badań jakościowych, przyjmując cechy elastycznej, refleksyjnej i otwartej analizy. Dotyczyła ona szczególnej aktywności poznawczej, a mianowicie analizy dokumentów w postaci wybranych utworów rapowych. Zdaniem Tima Rapleya 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).

W swojej analizie skoncentrowałam się na dokumentach w postaci utworów rapowych będących kompilacją następujących warstw: **werbalnej** przejawiającej się w słowach obecnych w utworze, **audialnej** oznaczającej akompaniament dźwiękowy słyszalny w utworze oraz **wizualny** w postaci różnego rodzaju obrazów odnoszących się do przekazywanych treści. Przy czym utwór rapowy może składać się wyłącznie z warstwy audialnej (np. rap instrumentalny), warstwy werbalnej i audialnej oraz z trzech wyróżnionych warstw, które połączone są w teledysku. W niniejszej analizie odwołam się do utworów zbudowanych z warstwy audialnej i werbalnej oraz teledysku. Łącznie analizie poddałam utwory rapowe tych artystów, których albumy uplasowały się w pierwszej dwudziestce najlepiej sprzedających się „Top 100 w kategorii muzyka rap & hip hop – bestseller 2020 r.”⁸

⁸ Na pierwszych dwudziestu pozycjach w Top 100 w kategorii Polska muzyka Rap & Hip Hop bestseller 2020 r. uplasowały się następujące albumy i artyści: 1) *Romantic Psycho* – QUEBONAFIDE, 2) *Art Brunt 2* – PRO8L3M, 3) *100 dni do matury* – MATA, 4) *Dzieci Duchy* – SZPAKU, KUBI PRODUCENT, 5) *Powroty* – MIUOSH, 6) *Gniew* – O.S.T.R., 7) *Szkoła 1* – PŁOMIEŃ, 8) *DonGuralesko* – DZIADZIOR, 9) *Opowieści z Doliny Smoków* – BEDOES, LANEK, 10) *Pocztówka z WWA. Lato '19* – TACO HEMINGWAY, 11) *Śpiewnik domowy* – Łona i Weber, 12) *Muzyka współczesna* – PEZET, 13) *Widmo* – PRO8L3M, 14) *Mr Kękę* – KĘKĘ, 15) *Uśmiech* – JAN RAPOWANIE, NOCNY, 16) *Pokolenie X2* – DWA SŁAWY, 17) *Wojtek Sokół* – SOKÓŁ, 18) *Problem* – PRO8L3M, 19) *Marmur* – TACO HEMINGWAY, 20) *Egzotyka* – QUEBONAFIDE (<https://www.empik.com/bestsellery/muzyka?searchCategory=321001&hideUnavailable=true&sort=topCurrentYear&qtype=facetForm> [dostęp: 29.07.2020 r.]. Zdecydowałam się na ranking Empiku, gdyż jest to jedna z najstarszych, najprężniej działających i dostępnych w Polsce sieci sprzedaży m.in. wydawnictw muzycznych. Zatem ma ona wpływ na rozpowszechnianie muzyki wśród szerokiej grupy osób reprezentujących różne pokolenia i społeczności Polaków. Niemniej chciałabym wspomnieć o ograniczeniach wynikających z zastosowania ww. kryterium doboru utworów rapowych. Mianowicie chodzi tu o kwestię dostępności wspomnianego salonu sprzedaży i jego komercyjnego charakteru. Z jego usług korzysta określona grupa ludzi, co w efekcie przekłada się na wybrane trendy sprzedażowe. Myślę, że z innymi rankingami popularności utworów rapowych można spotkać się przy okazji innych serwisów streamingowych z muzyką, np. Spotify, Muzyka Google Play, TIDAL, Deezer, Apple Music.

Dobierając utwory, kierowałam się podjętą w nich tematyką, która korespondowała z postawionymi problemami badawczymi⁹.

Poniższej figuruje tabela zawierająca przykładową analizę wybranego utworu rapowego. W pierwszej części znajduje się jego identyfikacja zawierająca podstawowe informacje o analizowanym dokumencie. W drugiej tabeli przedstawione zostały efekty analizy i interpretacji, zgodnie z wybranymi obszarami zainteresowań i z uwzględnieniem trzech wyróżnionych warstw utworu rapowego, tj. werbalną, wizualną i audialną. Ponadto w tabeli 2 znajduje się krótkie podsumowanie analizowanego utworu będące próbą refleksji na temat obrazu dorosłości oraz potencjału utworów rapowych dla ludzi dorosłych. Obie tabele ilustrują elementy zastosowanej jakościowej analizy i interpretacji treści dokumentów (zob. Gibbs, 2009; Silverman, 2007). Na wstępie każdy dokument – pojedynczy utwór rapowy z zasygnalizowanej listy utworów – był indywidualnie zanalizowany zgodnie z obszarami ujętymi w tabelach 1 i 2. Następnie efekty analizy pozostałych utworów zebrane zostały w całość i zestawione ze sobą. Rezultaty tej zbiorczej analizy i interpretacji przedstawione zostały w kolejnej części niniejszego tekstu.

Tabela 1. Identyfikacja utworu rapowego¹⁰

IDENYFIKA UTWORU RAPOWEGO	
TYTUŁ	<i>Nauczysz się czekać</i>
ALBUM	Muzyka współczesna
RAPER	Pezet
MUZYKA	Auer, gitara: Piotr Łysy Lewandowski
DATA PREMIERY	27.09.2019 r.
WYDAWCA	Lebel Pezet

Źródło: opracowanie własne.

⁹ Były to następujące utwory: *Quebonafide Romanticspsycho*, PRO8L3M *W domach z betonu*, Mata *Patointeligencja*, Szpaku & Kubi *Producent Hello Kitty*, Bedoes & Lanek *1998 (mam to we krwi)*, Taco Hemingway *Wytrawne (z nutą desperacji)*, Pezet *Nauczysz się czekać*, Kękę *Dokąd iść*, Kękę *Czarna chmura*, Dwa Sławy *Pokolenie X2*, Sokół *Skażony*, Taco Hemingway *Mgła I*.

¹⁰ Tekst utworu dostępny na: https://www.tekstowo.pl/piosenka,pezet,nauczysz_sie_czekac.html [dostęp: 30.07.2020 r.].

Tabela 2. Kryteria analizy badawczej utworów rapowych

OBSZARY ANALIZY UTWORÓW RAPOWYCH	WARSTWY UTWORU RAPOWEGO		
	WERBALNA	AUDIALNA	WIZUALNA
FABUŁA UTWORU (tematyka)	W tekście utworu, przyjmującego formę melorecytacji autor opowiada o swoich przeżyciach wymykających z pozostawania w związku z kobietą. Zwraca się w nim do swojej partnerki, wobec której formułuje krytyczne uwagi na jej temat. Dotyczą one jej planów życiowych (posiadanie rodziny, dziecka, podróżowanie), które to oczekiwania przekraczają jego (w roli jej partnera) możliwości osobowe. Bohater wydaje się buntować przeciwko nim, uzasadniając to swoimi trudnymi doświadczeniami życiowymi.	Podkład muzyczny z obecnym hookiem, samplem, cutem, przeplatany skreczem*.	Na pierwszym planie widoczny jest rozmazany obraz, a na tym tle wylania się, w małym oknie, widzialny przez chwilę kadr, na którym raper Pezet rozmawia przez telefon, jadąc autem; kadr ten zostaje rozciągnięty i rozmazany, stanowiąc wizualne tło utworu; kolorystyka tła nawiązuje do projektu okładki albumu rapera i jego logo „Pezet”.
SYTUACJE I WYDARZENIA ŻYCIOWE (kluczowe dla historii bohatera utworów; potencjalne źródło ich uczenia się)	– Kryzys spowodowany konfliktem i narastającym napięciem między partnerkami: <i>Samia nie wiesz czego chcesz / Między nami przepaść / Złóż się czepiasz, że lubię wstawać, gdy zapada zmierzch [...] / Więc pytasz jak mogłem zwinąć / Nasze plany: żona, dom, dzieci</i> – Rezygnacja ze zmiany mimo świadomości bohatera, iż sytuacja ta jest szkodliwa dla obojga: <i>Trzymasz miecz obosieczny / Na pół ze mną ty złapałaś obręcz / I to musiało nas pokaleczyć / Teraz rany będziemy leczyć długo [...] / Jak trujący bluszcz to powoli kielkuje w nas / Więc nie lubisz, kiedy czasem żartuje z nas</i>	–	–
WARTOŚCI (z którymi utożsamiają się bohaterowie utworów)	– Czas – upływający, który odnosi się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości; uznanie, że tylko czas rozlicza człowieka z jego życia: <i>Wiesz mi, są chwile, gdy chciałbym żyć wiecznie / A Ty odrobisz tę lekcję / Kiedyś jeszcze nauczysz się czekać</i>	–	–

* Hook – melodyjny fragment obecny w zwrotkach i refrenie; sampel – odpowiednio przerobiona próbka z innego utworu; pętla – fragment muzyczny wielokrotnie powtorzony; cut – wokal innego wykonawcy wycięty z innego tracku; skrecz – dźwięk wydawany przez igłę w gramofonie podczas intensywnego poruszania w nim płytą winylową (<http://piwnyrap.pl/jak-zbudowany-jest-utwor-hiphopowy/> [dostęp: 30.07.2020 r.]).

<p>BOHATEROWIE (pełnione role życiowe, podejmowane zadania rozwojowe, potrzeby i motywacje do ich osiągnięcia)</p>	<p>Mężczyzna w okresie średniej dorosłości: – kontestuje stereotypową rolę mężczyzny jako ojca, opiekuna rodziny, zdobywcy: <i>dom zbudować / dzieci chować / I nie wpaść w letarg, podróżować / Facet musi umieć majsterkować / I załatwić coś, jak trzeba też pracować</i> – potrzeba zrozumienia w skomplikowanej sytuacji życiowej, będąc obciążonym trudnymi doświadczeniami i w słabej kondycji psychicznej, sfrustrowany, odczuwający złość w powodu niespełnionych oczekiwań partnerki: <i>Wulgaryzmy mi się cisną na usta / Rzucam, nimi, słowa tną jak maczety (...)</i> / <i>Pokazujesz mi jakieś pary w sieci / Ten przykład żyje w nierealnym świecie / I znowu coś tam zlorzęczę / Bo frustracje odbijam od muru</i> – bezradność w trudnej sytuacji życiowej – konflikt z partnerką, niemożność wywiązania się w oczekiwania i zadań: <i>Kiedy myślę o tym na zimno / To czuję tylko pierdoloną bezsilność / To zostaje pod skórą, tak jak tusz, gdy ci coś tatuują (...)</i> / <i>Teraz tusz rozmyły przez placz / Po policzkach ci ścieka, jak rzeka, uciekasz i / Ja nie powiem, że trudno / Ale też nie piję na smutno</i> Kobieta w okresie wczesnej dorosłości: – wyznacząca plany i zadania do spełnienia skoncentrowane wokół rodziny i dzieci, oczekująca aktywnego życia i określonych zmian od partnera na rzecz ich spełnienia: <i>Ty byś chciała żyć, a nie zwlekać / W Twoich żyłach rwąca rzeka i / Isć dziś, wyjść, pojechać [...] / Szukaj szczęścia, ciepło, zimno / Beztroška i młodość, naiwność / Pieniądze i plany i przyszłość</i></p>	<p>–</p>	<p>Raper Pezet w roli kierującego autem i dzwoniącego przez telefon.</p>
---	--	----------	--

<p>PRÓBA REFLEKSJI NA TEMAT OBRAZU DOROSŁOŚCI ORAZ POTENCJAŁU ANALIZOWANEGO UTWORU DLA LUDZI DOROSŁYCH</p>	<p>OBRAZ DOROSŁOŚCI (wyłaniający się z utworu)</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Odroczona przez przesunięte zadania założenia rodziny lub stająca się dorosłość przejawiająca się wehdzeniem bohaterów w określone role (partnera, męża, ojca itp.) – Uwikłana w problemy w budowaniu relacji międzyludzkich, a zwłaszcza w związkach intymnych – Odnosząca się do historii związku, która może być źródłem uczenia się z biografii innych 	<p>–</p>	<p>Bohater: jedzie autem i rozmawia przez telefon, co może symbolizować podróżowanie po życiu i upływający czas</p>
<p>POTENCJAŁ UTWORÓW RAPOWYCH (dla ludzi dorosłych)</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Potencjał artystyczny – Edukacyjny: utwór opowiada historię związku umożliwiający uczenie się z biografii innych 	<p>Potencjał artystyczny (estetyczny – muzyczny)</p>	<p>Potencjał artystyczny (estetyczny – wizualny)</p>	

Źródło: opracowanie własne.

Dorosłość w świetle analizy utworów rapowych

Obraz dorosłości w utworach rapowych jest mocno osadzony w otaczającej raperów rzeczywistości społecznej, którą opisują odwołując się do osobistych doświadczeń. Wydaje się, iż to opowiadanie o świecie, ugruntowanie w doświadczeniach życiowych, które następnie poddane są refleksji, stanowi istotny wyznacznik dorosłości. Odwoływanie się do potencjału doświadczenia życiowego jest bowiem istotną cechą uczenia się ludzi dorosłych.

Zasygnalizowana tendencja widoczna jest w obszarze **fabuly** utworów i podjętej przez ich autorów tematyki, w których dzielą się swoimi spostrzeżeniami związanymi z różnego rodzaju problemami egzystencjalnymi. Ilustruje to utwór Taco Hemingwaya pt. *Wytrawne (z nutą desperacji)*, w którym autor przygląda się wybranym problemom i kryzysom życiowym, porównując je do różnych gatunków win: *Oto jest doskonale Bordeaux / Niuanse wiśni łączą ładnie się z aronią / Delikatny posmak bycia ludzką parodią / Z domieszką strachu, że będziesz rodziców kopia*. W podobnym tonie utrzymany jest utwór Sokoła pt. *Skażony*, w którym refleksja nad własną egzystencją ukazana została w perspektywie przemijającego życia, które autor porównuje do maszyny Goldberga: *A może to jakaś ogromna maszyna Goldberga? / Z poprzednich wynika kolejna / Ploniemy jak lont, gasimy benzyną / A błąd rodzi błąd / A może po prostu nie byłem szczepiony na życie? / A może to moi rodzice? / Bo błąd rodzi błąd*. Porównując życie do maszyny Goldberga, raper zwraca uwagę, iż ludzie zwykli komplikować sobie swoją codzienność. Mocnym przekazem utworu jest myśl, iż człowiek z natury jest dobry, natomiast wychowanie w różnych warunkach przyczynia się do jego demoralizacji.

Inni raperzy w swoim utworze opisują współczesne pokolenie, które jawi się jako nastawione na konsumpcję i kolekcjonowanie przeżyć: *Odkładamy hajs / Nakręcenie podróży / Chcemy poznać cały świat / Nim skończymy pod różami / (Dwa Sławy Pokolenie X2)*. Co ciekawe, teledysk raperów w swojej konwencji i tematyce nawiązuje do lat 90. i początków roku 2000. W kolejnych jego kadrach ukazywane są elementy charakterystyczne dla tego okresu historycznego, tj. blokowisko, fiat uno, którym poruszają się dwaj raperzy w roli bohaterów teledysku, telewizor kineskopowy stylizowany na Ametyst – jego obraz wyświetla raperów w roli pogodynek na tle mapy pogodowej, telefon NOKIA 3210 z wyświetlaczem z wizerunkiem raperów, komputer domowy typu Atari – tu również ukazuje się skomputeryzowany wizerunek bohaterów. Być może tego typu odwołanie służyć ma odnalezieniu analogii pomiędzy stylami życia pokolenia lat 90. ze współczesnym¹¹. Z kolei raper Kękę w utworze pt. *Czarna chmura* dostrzega pewne

¹¹ Nawiązanie do lat 90., zarówno w obszarze wizualności, muzyki czy tekstu, stanowi motyw wykorzystywany przez wielu polskich raperów. Okres transformacji systemowej, społecznej i gospodarczej przyczynił się do powstania kultury hip-hop i rap. Przez niektórych raperów obecność tego wątku w ich twórczości jest więc traktowana jako pewnego rodzaju powrót do korzeni. Przykładowo, owa fascynacja kulturą lat 90. widoczna jest na płycie *Art Brunt 2* rapera o pseudonimie

niebezpieczeństwo płynące z życia pełnego intensywnych przeżyć, konsumpcji i uciech, zapowiadając nadchodzący kryzys: *Jeszcze wszyscy się bawią, jeszcze wszyscy się cieszą / Jeszcze wszyscy się dobrze mają, jeszcze wszyscy się śmieją (ha ha ha) / Zobacz, widzisz? Tam to czarna chmura / Wielka tak jak mało która, urwie się jak koniunktura*. Podobny przekaz opisujący życie współczesnego pokolenia, choć ukazany w kontekście własnej codzienności rapera, wyłania się z utworu Quebonafide pt. *Romanticpsycho: Skończyłem trasę Eko, chciałem tylko wieczny detoks / Śmierdzieliśmy groszem, wszędzie ten przekłety fetor [...] Sprzedałem więcej płyt niż Sheeran nie potrafiąc śpiewać / Wow, chodzę po niebie jak ten młody Jedi / Mamy całą scenę w ledach, świeci jak jebane Vegas*.

Wspomniany utwór autora otwiera płytę pt. *Romantic Psycho*, znamiennej zarówno dla twórczości autora, jak również muzyki rap w Polsce. Jej promocja ukazywała bowiem rapera Quebonafide doświadczającego przemiany życiowej. Mianowicie ze zwolennika intensywnego, burzliwego życia, którego akcenty uwidoczniło wytatuowane ciało artysty i kolorowe włosy, przeobraził się w spokojnego, romantycznego *chłopaka z sąsiedztwa*, symbolizującego powrót artysty do przeszłości z czasów studenckich¹². Przemiana wizerunkowa była tylko na czas promocji płyty, natomiast w tekstach utworów z płyty rapera zapisane zostały **sytuacje i wydarzenia życiowe**, które określić można jako momenty zwrotne. Jednym z nich jest spotkanie i nawiązanie intymnej relacji z kobietą: *Aż nie zakochałem się w dziewczynie z popu / Była płomieniem, a ja beczką prochu / Widziałem gwiazdy bez teleskopu* (Quebonafide *Romanticpsycho*). Wspomniany utwór jest poprowadzony w konwencji rozmowy, która może być odczytana jako dialog z własnym *alter ego*. Artysta opowiada o swoim życiu, dzieląc je na okres przed poznaniem parterki i ten wypełniony codziennością w relacji z nią.

Osobiste przeżycia stanowią również treści utworu rapera o pseudonimie PRO8L3M, który w utworze pt. *W domach z betonu* opowiada o własnym dzieciństwie z aktualnej perspektywy dorosłego. W tej retrospekcji przywołuje doświadczenie codziennego życia, zabawy dziecięcej, ale też samotności naznaczonej chorobą nowotworową i w następstwie śmiercią jego mamy: *Lubię ruskie pierogi, piosenki śpiewam swoimi słowami / I lubię hot dogi, mój tato najlepsze jednak zrobić mi potrafi / Mamie wypadły włosy, ja pędzę, a ten kij udaje karabin / Mówią, że się nie da nic zrobić, ale jak się psuje tato zawsze naprawi*. W spokojnej i nostalgicznej warstwie muzycznej pojawia się charakterystyczny sampel pochodzący z utworu Martyny Jakubowskiej: *W domach z betonu nie ma wolnej miłości*, który przenosi słuchacza do Polski z początku lat 80., opowiadając historie życia ludzi zamieszkujących ówczesne blokowiska. Obraz ten dopełnia teledysk do utworu

PRO8L3M, która osadzona jest w tematyce zmian ustrojowych w Polsce, czasów Jarmarku Europa i Pewexów.

¹² Więcej na temat znaczącej kampanii promocyjnej płyty rapera znajduje się na stronie: <https://natemat.pl/304481,quebonafide-wrocil-do-dawnej-stylowki-raper>

składający się z kadrów zbudowanych ze zdjęć rapera z okresu dzieciństwa, tj. lat 80. i 90.

Zdarza się, iż wspomniane sytuacje i wydarzenia z życia raperów przedstawiane są przez nich lakonicznie, przez co dają one różne możliwości interpretacyjne. Tego typu zabieg zastosował Taco Hemingway w utworze pt. *Mgła I*, który z jednej strony odczytać można jako moment spotkania z ważną dla niego osobą (kobietą), z drugiej moment wejścia w dorosłość: *Zaskoczyłaś mnie... / Jak pierwsze siwe włosy moich rodziców / Jak pierwsze siwe włosy moich znajomych / Jak pierwsze siwe włosy na mojej skroni [...] / Tulam się w tej mgle prawie pół dekady (pół dekady) / Ciężko uwierzyć teraz, że w tym czasie żyłaś / W tym samym mieście, nie ma w sumie co się spieszyć, zatem / Daj dojść do siebie proszę, bo mnie zasko...* W utworze autor wydaje się zwracać do swojego, dorosłego alter ego, wyrażając refleksję nad własnym życiem i transformację znamionującą osiąganą przez niego dojrzałość osobową.

Utwory rapowe, budowane wokół ważnych sytuacji i wydarzeń życiowych ich autorów, są zanurzone w określonym systemie **wartości**, do których odwołują się artyści. Szczególne miejsce zajmują te, które odnoszą się do życia społecznego: *Jestem dumny że jestem Polakiem / Nie przeszkadza mi chłopak z chłopakiem / I nie jestem z lewej czy prawej / Po prostu za miłość nikt nie powinien płacić płaczem / Posłuchaj wariacie / Jestem wierzący i odmawiam pacierz / A jeśli ktoś nie wierzy w Boga lub ma inną wiarę / To nadal jest kurwa mym bratem* / (Bedoes & Lanek 1998 (*mam to we krwi*)). Jednak na drugim biegunie od wartości tolerancji, szacunku dla różnorodności i dialogu, znajduje się odniesienie do przynależności do określonych i często skonfliktowanych ze sobą grup: *Czterech typów, dwie gazówki i gaz / Tylko po to by spokojnie iść spać / Są na świecie ludzie, którzy chcą mnie zabić / Jeśli przyjdą bracie, celuj im w twarz* (Bedoes & Lanek 1998 (*mam to we krwi*)). Wyrazistą ilustracją dyskursu napięć i konfliktów społecznych przedstawia teledysk do wspomnianego utworu Bedoesa & Lanka, który ukazuje grupę mężczyzn stojących o zmroku na parkingu miasta. Kiedy Bedoes wyśpiewuje słowa utworu, towarzyszący mu mężczyźni wydają się mu wtórować czyniąc gest środkowego palca. Podobne przesłanie płynie z refrenu utworu Szpaka & Kubi Producenta pt. *Hello Kitty: Uu, nienawidzę twoich ludzi / Palę skun, śmierć mi dała buzi / Życie wzięłem all inclusive / Czarne fury, przelew duży*. W cytowanych fragmentach utworu raperzy podkreślają swój status materialny, co być może również stanowi pole walki między różnymi jednostkami i grupami.

Miejscem szczególnym, które zaznacza się w melorecytacji raperów, są wspomniane ulice miast, a bliżej blokowiska, z którymi często się utożsamiają. Obrazują to słowa utworu Kękę pt. *Dokąd iść*, w którym artysta opisując swoją przeszłość odnosi się do blokowisk, w jakich dorastał: *I to nie miejsce, tylko mental, w nowych blokach też są getta / Nieistotne, czy to osiedla, czy też domki na przedmieściach / [...] Jestem synem tamtej ziemi, do tych którzy zapomnieli*. W narracji Kękę owe miejsca nie zapisały się jednak pozytywnie, stanowiąc jednocześnie istotny

motyw jego ucieczki: *Chciałem tylko uciec, mamo, nie wiedziałem dokąd iść / To, co mi tam zapisano, mi nie pozwalało żyć / I budziłem się co rano marząc, żeby znowu śnić / Lecz to nie dawało nic, lecz to nie dawało nic*. Co ciekawe, teledysk do utworu opowiada historię dwojga osób: kobiety i mężczyzny, którzy w wyniku poważnego konfliktu między sobą wyruszają w podróż autem. Tak ukazane podróżowanie można odczytać jako przemierzanie życia wpływającego na pokonywanie trudności i poszukiwaniu sensu.

Niemniej źródło doświadczania trudności życiowych bohaterów utworów rapowych nie stanowią wyłącznie blokowiska stereotypowo kojarzone z ubóstwem i demoralizacją. Jeden z najbardziej rozpoznawalnych raperów młodego pokolenia – MaTa – wskazuje na inne motywy, a mianowicie wychowanie w rodzinach bardzo dobrze sytuowanych i przy tym zamieszkujących strzeżone osiedla. Przy czym utożsamia siebie z ludźmi pochodzącymi z takich rodzin, tj. prowadzących luksusowe, aczkolwiek intensywne życie, określając je jako *patointeligencja*: *My to patointeligencja / Katolickie przedszkola, strzeżone osiedla / Kurator, angielski i gegra / Kurator, dilerka dla sportu, nie po to, by przetrwać / Szkoła, korty, dodatkowe zajęcia / [...] Rzucamy chujami i nie jemy mięsa / Dobrze wychowani, wciągana jest kreska w bawełnianych sweterkach (oh) / (MaTa Patointeligencja)*. Obraz ten uzupełnia teledysk do utworu. W pierwszym kadrze raper wraz z grupą młodych mężczyzn ubranych w mundury prywatnej szkół i stojących naprzeciwko niej skanduje słowa *My to patointeligencja!* Wykrzywane słowa wydają się wyrażać ich niezgodę wobec trudnych doświadczeń, jakimi zostali naznaczeni. Ich opis pojawia się w warstwie werbalnej utworu. Co ważne, w końcowych słowach utworu raper MaTa, znajdujący się w luksusowo urządzonej mieszkanie, wskazuje motyw swojej aktywności twórczej i jednocześnie źródło doświadczanych problemów życiowych: *Zaczęłam tu robić te rapy, bo miałem już dość tego piękna i ciepła / A nigdy nie chciałem być biały i zawsze tu chciałem być gangsta / I zawsze tu chciałem być z bloków i zawsze tu chciałem być z getta / I pierdolę mamę i tatę za te rododendrony, jacuzzi, trzy piętra*.

W kontekście powyżej nakreślonych fragmentów i kontekstów opisywania świata przez raperów chciałabym zastanowić się, kim są **bohaterowie** ich utworów. Na plan pierwszy wysuwa się obraz osób doświadczonych życiowo różnymi trudnościami. Owe doświadczenia uwidaczniają się we wspomnieniach z przeszłości, często z okresu dzieciństwa i wczesnej młodości. Raperzy podejmują refleksję nad doświadczeniami bohaterów utworów, z którymi najczęściej się utożsamiają. Odwoływanie się do momentów przełomowych w swoim życiu stanowi perspektywę, z której starają się rozumieć siebie i własne wybory życiowe. Za przykład posłużyć może refleksja Kękę, którą w utworze pt. *Dokąd iść* kieruje do własnej matki: *Raport z miejsca, gdzie jest wszystko jedno / [...] Widzę, kiedy tam wracam na chwilę / Trzydzieści lat tam przeżyłem / Robię co muszę i spadam, wspomnienia bywają silne / [...] Napisałem sobie nowe życie, mamo / To, co mi tam szykowano, to było za mało / Chciałem więcej*.

Co ważne, z melorecytacji artystów wyłania się także potrzeba akceptacji i przynależności. Być może jest to istotny motyw, z powodu którego zaznaczają swoją przynależność do określonych grup, jednocześnie antagonizując się wobec innych. Dokonują przy tym opisu otaczającej ich rzeczywistości, często występując w roli refleksyjnych i krytycznych obserwatorów. Uwidoczniają to słowa utworu Sokoła pt. *Skażony: Szkoły serwują śmieci i jesteś ograniczany / A ja chcę rozumieć, a nie mieć w pamięci milionów zjebranych danych / Ulice tu kiedyś nie miały nazw śmierci, wojen ani wygranych*.

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania, interesujące jest, jaki obraz dorosłości wyłania się z omówionych przeze mnie utworów rapowych?

Próba podsumowania

Z powyżej analizy wynika, iż dorosłość odczytana z wybranych utworów rapowych jest dość mozaikowa i można definiować ją przy odwołaniu do kryteriów subiektywnych, tj. stany uczuciowe autorów-bohaterów, wartości, z jakimi się utożsamiają oraz refleksje będące ich udziałem (por. Glanc, 2011). Przeróżne doświadczenia życiowe, na jakie powołują się raperzy, przyczyniają się do postrzegania dorosłości jako mozaiki, *na którą składają się bardzo różne, realizowane przez każdą jednostkę odmienne, sposoby tworzenia własnej dorosłości i budowania dorosłej tożsamości* (także, 2011, s. 130). Warto przy tym zauważyć, iż owa mozaikowość dorosłości nie jest już wyznacznikiem odroczonej dorosłości. Bowiem, jak wcześniej wspominałam, procesy odraczanego, czasami utrudnionego wchodzenia w dorosłość i stawania się dorosłym dotknęły nie tylko okres przejściowy między dorastaniem a dorosłością, ale także okres przejściowy między wczesnym a środkowym etapem dorosłości (ok. 40/45 l.) (Brzezińska, Kaczan, Piotrowski, Rękosiewicz, 2011, s. 68). Być może opisywany proces jest konsekwencją zjawiska przedłużonego moratorium (por. Czerka, 2007)?

Zatem rapujący artyści podejmują problemy, które bezpośrednio związane są z dorosłością ujmowaną zarówno jako określony stan rozwoju człowieka, jak i proces społeczno-kulturowy. Również z tego powodu warto przyglądać się tego typu twórczości artystycznej, mając na uwadze fakt, że kultura popularna staje się najważniejszym polem bitwy, na którym toczy się walka o władzę i hegemonię kulturową (Majewski, 2017, s. 107). Rap to nie tylko medium artystyczne, które kształtuje opinie i postawy Polaków (Miszczyński, 2014, s. 7). Bowiem kultura hip-hop, a szczególnie ta jej część, którą cechuje twórczość, ekspresja oraz obecność aspektów krytyczno-emancypacyjnych, bez wątpienia posiada walory edutainmentu (Michalak, 2010, s. 30). Myślę, że równie ważną własnością, z punktu widzenia edukacji dorosłych, jest autentyczność i pragmatyczny walor rapu, ponieważ artyści odwołują się do swoich doświadczeń życiowych, a także przekazują swoim fanom praktyczną wiedzę o tym, jak radzić sobie we współczesnym świecie (tamże, s. 33). W tym sensie rapowe teksty są zarówno formą ekspresji,

jak też rodzajem praktyki edukacyjnej, zorientowanej na ciemne strony codziennej egzystencji (tamże, s. 33).

Edukacyjny potencjał może mieć także krytyczna i dosadnie wyrażana postawa raperów wobec otaczającego ich świata, dzięki czemu zwracają oni uwagę na (mikro)światy ludzi funkcjonujących na pograniczach społeczeństwa. Mimo iż rap jest symbolem rewolucji informatycznej i dominacji zachodnich kapitalistycznych praktyk biznesowych, stanowi także kulturowe narzędzie, dzięki któremu różne grupy, często marginalizowane (lub za takie się uważające), wyrażają własną tożsamość (Majewski, 2015, s. 58). Z tego powodu *zarówno bowiem rap, jak i teoria postkolonialna wytwarzają nową przestrzeń dyskursywną, w ramach której możliwe staje się upodmiotowienie 'zwykłych' [podkreśl. za autorem] ludzi, którzy są marginalizowani politycznie, społecznie, ekonomicznie i językowo. Przez afirmację ich praktyk kulturowych i wyznawanych przez nich wartości, umożliwiają im prezentację własnych sposobów myślenia i zachowania* (Majewski, 2015, s. 66).

Kończąc swoje rozważania, chciałabym krytycznie odnieść do przedstawionej przeze mnie analizy wybranych utworów rapowych. Po pierwsze, zanalizowane tym sposobem utwory dość powierzchownie ukazują podjętą tematykę dorosłości. Jest to głównie spowodowane tym, iż refleksja oderwana była od biografii ich autorów – raperów. Natomiast specyfiką tego typu twórczości jest to, iż jest ona mocno osadzona w życiu jej artystów. Po drugie, pogłębieniu winna ulec także analiza teledysków utworów rapowych. Wideoklipy opowiadają podjęte przez autorów historie w specyficzny sobie sposób i wymagają zastosowania szczególnego kodu w ich rozumieniu. Po trzecie, najpełniejszy obraz omawianej problematyki przyniosłaby analiza skoncentrowana na indywidualnych przypadkach, czyli artystach i ich twórczości, uzupełniona o informację na temat jej odbioru z użyciem np. krytycznej analizy dyskursu. Po czwarte, warto byłby także uwzględnić ułokalniony charakter utworów rapowych, wnikliwie poszukując nie tylko kontekstów ich powstawania, lecz przede wszystkim przesłania, które chcą unaocznnić.

Bibliografia

- Appelt, K. (2004). Środkowa dorosłość – szanse rozwoju. *Remedium*, 4(134).
- Benton, T., Craib, I. (2003). *Filozofia nauk społecznych. Od pozytywizmu do postmodernizmu*. Wydawnictwo Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- Brzezińska, A.I., Kaczan, R., Piotrowski, K., Rękosiewicz, M. (2011). Odroczona dorosłość: fakt czy artefakt? *Nauka*, nr 4.
- Budrewicz, Z. (2013). Swobodnie nieść treść. Hip-hop w polonistyce gimnazjalnej. W: B. Nieprorek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek (red.), *Nowe opisywanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływania*, nr 3004. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Cimiński, P., Piórkowski, P. (2016). *Młodzi ulicy i młodzi kreatywni. Idee, wartości, aspiracje*. Stare Miasto: Wydawnictwo Witonet.

- Czerka, E. (2007). *Rodzinne uwarunkowania odraczania dorosłości u młodych mężczyzn*. Kraków: Impuls.
- Czerka, E. (2005). Niedorosłość czy dorosłość alternatywna. Rozważania w kontekście odraczania dorosłości. *Teraźniejszość Człowiek Edukacja*, nr 1(29).
- Drygalska, E. (2014). Rapowe teologie: poszukiwania sacrum w polskim hip-hopie. W: M. Miszczyński (red.), *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Dubas, E. (2001). Zmieniająca się dorosłość. Od dorosłości konwencjonalnej ku dorosłości subiektywnej. W: E. Przybylska (red.), *Andragogiczne wątki poszukiwania fascynacji. Studia ofiarowane Prof. E.A. Wesołowskiej z okazji 50-lecia pracy pedagogicznej i naukowej*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Erikson, E. (2004). *Tożsamość a cykl życia*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Gibbs, G. (2011). *Analizowanie danych jakościowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Glanc, Z. (2011). Obraz dorosłości w dobie ponowoczesnej. Mozaika wymiarów dorosłości. *Edukacja Dorosłych*, nr 1.
- Jakubowski, W. (2006). *Edukacja w świecie kultury popularnej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Kaca, P. (2014). *Hip-hop jako narzędzie resocjalizacji młodzieży*. Gdynia: Wavae Res.
- Kleyff, T. (2014). Rzut oka wstecz. W: D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jaczyński (red.), *Antologia polskiego rapu*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Kotowski, B. (2016). *Język bunt tożsamość. Socjologiczno-antropologiczne studium empiryczne subkultury młodzieżowej rap*. Warszawa: Fabryka Druku.
- Kudlińska-Chróścicka, I. (2019). Stawanie się osobą dorosłą w czasach płynnej nowoczesności w doświadczeniu wielkomiejskich młodych dorosłych. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, t. 15, nr 4.
- Kukłowicz, T. (2014). *Raperzy kontra filomaci*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Lipska, A., Zagórska, W. (2011). „Stająca się dorosłość” w ujęciu Jeffreya J. Arnetta jako rozbudowana faza liminalna rytuału przejścia. *Psychologia Rozwojowa*, t. 16, nr 1.
- Łukaszewski, B. (2015). *Warszawski hip-hop w kontekście środowiska rodzinnego*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Malewski, M. (1998). *Teorie andragogiczne: Metodologia teoretyczności dyscypliny naukowej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Majewski, P. (2017). „Polska dla Polaków, nie żaden kurwa Ahmed”. Analiza narracji islamofobicznych w polskim rapie. *Kultura Popularna*, nr 3(53).
- Majewski, P. (2015). Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego rop-nacjonalizmu, *Sprawy Narodowościowe. Seria nowa*, nr 47.
- Marchow, M. (2004). Późna dorosłość – szanse rozwoju. *Remedium*, nr 6(136).
- Mastalski, A.S. (2014). Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji. W: M. Miszczyński (red.), *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Michalak, M. (2010). Hip-hop jako EDUtainment, czyli twórcza edukacja przez rozrywkę. W: M. Kołodziejcki (red.), *Wielorakie wymiary twórczości codziennej w teorii i praktyce edukacyjnej*. Płock: Wyd. PTINTPAP.

- 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.
- Miszczyński, M. (2014), *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Miszczyński, M., Tomaszewski, P. (2014). Buty Nike w służbie tożsamości: marki w polskim hip-hopie. W: M. Miszczyński (red.), *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Pawlak, R. (2004). *Polska kultura hip-hopowa*. Poznań: Kagra.
- Rapley, T. (2010). *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Silverman, D. (2007). *Interpretacja danych jakościowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Smykowski, B. (2004). Wczesna dorosłość – szanse rozwoju. *Remedium*, nr 2(132).
- Węclawek, D., Flint, M., Kleyff, T., Cała, A., Jaczyński, K. (2014). *Antologia polskiego rapu*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Źródła internetowe:

- <https://www.youtube.com/watch?v=odWxQ5eEnfE> (otwarty 24.07.2020 r.)
- <https://sjp.pl/tamagotchi> (otwarty 24.07.2020 r.)
- <https://pl.wikipedia.org/wiki/Tamagotchi> (otwarty 24.07.2020 r.)
- <http://piwnyrap.pl/jak-zbudowany-jest-utwor-hiphopowy/> otwarty 30.07.2020 r.)
- <https://natemat.pl/304481,quebonafide-wrocil-do-dawnej-stylowki-raper> (otwarty 13.08.2020 r.)

“OUR TAMAGOTCHI GENERATION” – IMAGE OF ADULTHOOD IN POLISH RAP SONGS

Keywords: Hip-hop culture, rap music, adulthood, education.

Summary: Hip-Hop culture is an interesting learning source for people who come into contact with its works. It is up-to-date, living, dynamic and its characteristic feature is that it refers to the daily lives of its creators. In her presentation, the author will focus on rap music which conveys many relevant descriptions of adult life in the modern world. Rap is both, music and poetry (Kukłowicz 2014), and rapping is the form of rhythmic speaking or reciting rhyming words with specific accompaniment (or without music). Rappers address the problems of daily life by combining the content and the so-called *flow*, that is rhythm, rhyme and rap (Miszczyński 2015). The author is interested in rap (hip-hop) songs as the important pop culture texts which definitely have some andragogical potential. They are the examples of creative activity of adults as the texts refer directly to the adulthood. In her analysis, the author focused on the image of adulthood presented in the selected Polish rap songs (see Węclawek, Flint, Kleyff, Cała, Jaczyński 2014). The main research problem focuses on the image of adulthood that emerges from the selected rap works. The

author also wonders what the potential of rap works for adults is. Such analysis seems particularly interesting and valuable in the context of reflections over the adult learning environments. To study the problem, the author used document analysis of the selected rap works. The results show that rappers present a critical diagnosis of the daily life of Poles. They comment the reality by referring to their individual experiences and the experiences of people in their reference groups or communities they associate with. The image of adulthood is a mosaic of these different experiences. They also point to the learning environments of adults who make efforts to build the worlds to live in.

Dane do korespondencji:

dr Martyna Pryszmont

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Pedagogiki, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych

Zakład Edukacji Dorosłych i Studiów Kulturowych

Pracownia Metodologii Badań nad Edukacją

e-mail: martyna.pryszmont@uwr.edu.pl