

Martyna Pryszmont\*

## **RAP STORY. BIOGRAFICZNE ASPEKTY UCZENIA SIĘ ODCZYTANE Z TWÓRCZOŚCI TACO HEMINGWAYA**

### **RAP STORY. BIOGRAPHICAL ASPECTS OF LEARNING IN TACO HEMINGWAY'S TEXTS**

*To wszystko na niby, to wszystko na niby,  
Gdy wsiadamy do kabiny, nie wierz w nic*  
Taco Hemingway<sup>1</sup>

**ABSTRACT:** The paper focuses on the analysis of biographical aspects of learning in the works of Taco Hemingway – a modern generation rap artist. In recent years, rap has been gaining popularity and has moved from the underground to the mainstream. Rap texts are both forms of expression and an educational practice focusing on the hardships of daily existence (Michalak, 2010: 33). This becomes particularly meaningful from the perspective of adults for whom the main advantage of learning, also informal, is its pragmatic nature. Another advantage is the biographical character of rap, which makes it more authentic and convincing. For this reason, the analysis presented herein focuses on the texts of one of the most recognised rap artists, Taco Hemingway. The goal of the study was to explore the biographical aspects of learning found in Taco Hemingway's texts. The research was conducted under the interpretativist paradigm using the document analysis method. The results present not only the elements of biography in the artist's work but also important life events and turning points, which show how he has learned throughout the course of his private and artistic life.

**KEYWORDS:** rap music, Taco Hemingway, biographical learning, informal learning.

**ABSTRAKT:** Niniejszy artykuł poświęcony jest analizie biograficznych aspektów uczenia się Taco Hemingwaya – rapującego artysty współczesnego pokolenia. Muzyka rap zyskała w ostatnich latach na popularności i przeniosła się z podziemia do mainstreamu. Teksty rapowe są zarówno formą ekspresji, jak też rodzajem praktyki edukacyjnej, zorientowanej na trudy codziennej egzystencji (Michalak, 2010: 33). Nabiera to szczególnego charakteru w perspektywie dorosłych, dla których pragmatyczny charakter edukacji, także nieformalnej, stanowi jej szczególną zaletę. Inną jest niewątpliwie biograficzny charakter twórczości raperów, dzięki czemu przekaz staje się bardziej autentyczny i przekonujący. Z tego powodu autorka artykułu przedmiotem swojej analizy uczyniła twórczość jednego z najbardziej rozpoznanych raperów, tj. Taco Hemingwaya. Celem badań uczyniła analizę biograficznych aspektów uczenia się odczytanych z twórczości tego artysty. Swoje poszukiwania badawcze umieściła w paradygmacie interpretatywnym i posłużyła się metodą analizy dokumentów. Wyniki analizy unaocniają nie tylko elementy biografii wplecione w twórczość rapera, ale także ważne wydarzenia życiowe i punkty zwrotne, które ukazują uczenie się rapera w biegu życia – prywatnego i artystycznego.

**SŁOWA KLUCZOWE:** muzyka rap, Taco Hemingway, biograficzne uczenie się, nieformalne uczenie się.

---

\* **Martyna Pryszmont** – Uniwersytet Wrocławski, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych, Instytut Pedagogiki, Zakład Edukacji Dorosłych i Studiów Kulturowych; e-mail: martyna.pryszmont@uwr.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1637-8123>.

<sup>1</sup> Utwór pochodzi z płyty *Café Belga*; dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=SfuLUqkyQuk>. Wszystkie omawiane utwory zostały opisane linkiem, który daje możliwość ich odsłuchania na stronie internetowej Youtube.

## Wprowadzenie

Taco Hemingway jest jednym z bardziej rozpoznawanych artystów rapowych młodego pokolenia. Jednak jego twórczość łączy różne generacje. Wśród jego odbiorców są zarówno młodzi, jak i dojrzały odbiorcy. Przesłanką, która może wyjaśniać ów fenomen, jest uniwersalność tekstów rapera i zastosowanych w nich kodów językowych. Ważną rolę odgrywa także ich tematyka budowana wokół określonych narracji. Jedną z nich jest obecna w tekstach narracja biograficzna artysty, który odwołuje się do własnych doświadczeń życiowych. W tym kontekście interesujące jest, jakiego rodzaju są to narracje biograficzne, a także jaki mają edukacyjny potencjał zarówno dla samego artysty, jak i jego odbiorców.

Teksty rapowe Taco Hemingwaya bez wątplenia zawierają elementy biografii artysty. Oczywiście intrygujące jest, zwłaszcza wobec wykorzystanych jako motto słów rapera, w jaki sposób uosabiają one jego realne życie, a w jaki stanowią wypadkową scenicznej i artystycznej kreacji. Bez względu na odpowiedź na to pytanie, tego rodzaju twórczość pozostaje inspirująca dla jej odbiorców i niejednokrotnie zyskuje ona status ważnego źródła ich uczenia się. W tym kontekście warto analizować ich potencjał poprzez poszukiwanie i odczytywanie tych biograficznych aspektów uczenia się zarówno w perspektywie ich autora, jak i jego odbiorców.

## Twórczość raperów jako tekst (nie) tylko dla dorosłych

Twórczość raperów zyskała w ostatnich latach na popularności, a rap jako gatunek muzyczny przeniósł się z podziemia do mainstreamu. Oczywiście, dotyczy to wybranych polskich artystów, ponieważ niektórzy z nich wciąż tworzą niezależnie<sup>2</sup>. Jednym z wydarzeń, które przyczyniło się do rozpoznawalności rapu, a także wzrostu jego statusu muzycznego w społeczeństwie polskim, był viral #Hot16Challenge<sup>3</sup>. Celem tej ogólnopolskiej akcji muzycznej była zbiórka funduszy na rzecz personelu medycznego w celu wsparcia go w walce z koronawirusem, organizowana w serwisie siepomaga.pl. Akcję, zarówno pierwszą, jak i drugą edycję, zainicjował raper Solar. Udział wzięli w niej

<sup>2</sup> Rap podziemny, obok ulicznego, jest drugim nurtem w obrębie tego gatunku muzycznego, który rozwinął się w latach 90. Określa się jako niezależny artystycznie i promujący swobodę w wyrażaniu siebie. Pojęcie „podziemny” oznacza nie tylko niechęć do komercjalizacji muzyki w ogóle, ale także do typowego mainstreamu. Dla twórców podziemie często oznacza odejście od brutalności rzeczywistości, w tym jest odseparowaniem się od ulicy i jej problemów. Rap podziemny ucieka od binarnej wizji świata eksponującej podział na dobro i zło, a artyści często uprawiają braggadacio (braga jest techniką podbudowywania swojego ego, wychwalaniem własnego stylu rapowania, porównywaniem się z innymi raperami), którego przedstawicielem jest Gural (Grochocki, 2010: 371-372).

<sup>3</sup> Więcej informacji o viralu znajduje się na stronie: <https://hot16challenge.network/pl>.

nie tylko czołowi, polscy raperzy, ale także osoby ze świata show-biznesu i polityki (Dąbrowska-Cydzik, 2020).

Innym przejawem wzrostu popularności rapu jest zainteresowanie się tym rodzajem muzyki przez instytucje państwowe, tj. Narodowe Centrum Kultury, Instytut Pamięci Narodowej czy Muzeum Powstania Warszawskiego (Majewski, 2015: 68). Za przykład instytucjonalizacji rapu (patriotycznego) (Majewski, 2015: 76) posłużyć może nagrany m.in. przez znanych polskich raperów album pt. „Nowe pokolenie 14/44”, zarejestrowany z okazji obchodów 70. rocznicy wybuchu powstania warszawskiego. W tym sensie omawiany gatunek muzyczny nie tylko zyskuje na popularności, ale coraz częściej także przypisuje się mu dydaktyczną, estetyczną czy edukacyjną wartość, dostrzegając jego potencjał w tworzeniu kultury narodowej (Majewski, 2015: 76). Niemniej zjawisko to, a także udział polityków w wiralu #Hot16Challenge2 mogą być także postrzegane jako próba zawłaszczania rapu przez różnego rodzaju narracje polityczne, które w dzisiejszych czasach poszukują szczególnych narzędzi dla swojego oddziaływania.

Na owe „wrywanie” [podkreśl. za autorem] rapu z krytycznych kontekstów, na gruncie których wyrósł, zwraca uwagę Zbyszko Melosik: „oto mamy do czynienia z ogromnym paradoksem: rebeliancka muzyka staje się częścią «głównego nurtu» – częścią kanonu! Propagowana przez rap dekonstrukcja – zarówno formy muzycznej, jak i treści przekazu ideologicznego – staje się w imię komercji i konsumpcji, częścią kanonu! Coraz częściej «rapowanie» staje się czymś modnym, normalnym, naturalnym. Staje się częścią obowiązującego porządku” (Melosik, 1996: 146).

Jednak jest to sprzeczne z ideą omawianego gatunku muzycznego, który wyrastał m.in. w gettach, udzielając głosu marginalizowanym jednostkom, grupom i społecznościom. Richard Shusterman zauważa, iż korzenie kulturowe rapu i jego początki wywodzą się z czarnej podklasy społeczeństwa amerykańskiego. Natomiast wojownicza duma czarnych ludzi oraz osobiste doświadczenia życia w getcie, wykorzystywane w utworach rapowych, pobrzmiwają jak złowróżbna syrena, zapowiadająca nadchodzące zagrożenie dla samozadowolonego *status quo* tego społeczeństwa (Shusterman, 1998). Rap jest bowiem częścią kultury hip-hop, która oznacza kompleks kulturowy złożony także z *breakdancingu* i graffiti (Shusterman, 1998: 260). Początki hip-hopu datuje się na lata 70. ubiegłego wieku, kiedy młodzież z południowego Bronxu w Nowym Jorku organizowała w blokach prywatki, na których z głośników płynęła zmiksowana muzyka, poddawana tzw. *scratchingowi*. To do niej *disc jockeye* dokrzykiwali bądź dośpiewywali melodie, co stało się początkiem rapu (Sawicki, 2013: 97). Hip-hop uwzględniający te trzy elementy kultury stał się powszechnie używanym idiomem określającym ekspresję amerykańskiej młodzieży, przekraczającym z czasem granice wyznaczone przez rasę, klasę, miejskie czy podmiejskie środowisko zamieszkania (Rose, 1994; Sawicki, 2013: 97). W ten sposób twórcy rapu opowiadali o codziennych problemach, z jakimi

się borykają, a także wyrażali swoją opinię o aktualnych wydarzeniach społecznych i politycznych w kraju (Bieńkowska, 2018: 461).

Problematyka ta obecna jest także w polskim rapie, którego autorzy opowiadają o własnych doświadczeniach i uwikłaniu w trudy życia na pograniczu kulturowym, społecznym i edukacyjnym. W Polsce rap powstawał w postransformacyjnej rzeczywistości społecznej i ekonomicznej. Rapowe wersje muzyczne pojawiły się po raz pierwszy na płytach Kazika „Spalam się”, Liroya, Wzgórza YaPa3 czy Kalibra 44 (Kleyff, 2014: 31). W tym sensie 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: 10). Współcześnie niektórzy raperzy podtrzymali tradycję krytycznego komentowania sytuacji politycznej w naszym kraju. Za żywy przykład posłużyć tu może Mata – raper młodego pokolenia, który w utworze „Patoreakcja” obśmiewa realia polskiej polityki i jej wpływu na kulturę<sup>4</sup>.

Rap jako połączenie dwóch form, tj. rytmicznego słowa oraz bitu samplewanego podkładu muzycznego<sup>5</sup> (Mastalski, 2014: 109), jest sztuką recytowania do akompaniamentu (Bieńkowska, 2018: 461). Jako znaczący element postmodernistycznej kultury popularnej stanowi wyzwanie dla najgłębiej zakorzenionych konwencji estetycznych, a także doktryny filozoficznej modernizmu i związanych z nią ostrych rozróżnień pomiędzy różnymi sferami kulturowymi (Shusterman, 1998: 261). Muzyka rapowa, zdaniem Zbyszka Melosika, stanowi doskonały przykład nieprzejrzystości świata i ambiwalencji projektu politycznego w epoce postmodernizmu. Jego cechą jest ciągle stawanie się, zarówno jeśli chodzi o formę, jak i przekaz ideologiczny. Jest to osiągalne m.in. przez dekanonizację muzyki i decentralizację jej form oraz przekazów (Melosik, 1996: 139, 141). Interesujące jest, w jaki sposób owa nieprzejrzystość i ambiwalencja świata widoczna jest w rapie.

Wśród bogactwa różnorodnych nurtów rapu warto zwrócić uwagę na uliczny i komercyjny, gdyż odbijają one interesujące i aktualne obrazy współczesnej kultury popularnej. W nurcie ulicznym dominuje spojrzenie, w którym ulica jest społecznością

---

<sup>4</sup> Równie kontrowersyjnym co utwór „Patoreakcja” (<https://www.youtube.com/watch?v=t4O1L-Lk6qIY>) jest utwór „Patointeligencja” (<https://www.youtube.com/watch?v=wTAibxp37vE>), w którym raper Michał Matczak opisuje swoje doświadczenia z okresu licealnego i życia w bardzo dobrze sytuowanej rodzinie. Utwór ten ukazuje realne trudności i problemy, z jakimi mierzy się młodzież. Przy czym widoczne w utworach rapowych blokowiska i ulice miast, z których wyrastali raperzy, zostały zastąpione strzeżonym, luksusowym osiedlem.

<sup>5</sup> Samplewanie polega na stworzeniu cyfrowej próbki dźwiękowej z analogowego źródła, by w ten sposób powstały fragmenty, które wykorzystane w środowisku zdigitalizowanym, łącząc go z innymi dźwiękami, które też są zapisane w cyfrowym kodzie (Kowalewicz, 2019). Samplewanie jako rodzaj praktyki muzycznej tworzącej rap stanowi przykład dekanonizacji i zarazem decentralizacji (por. Melosik, 1998) dotychczasowych tradycji muzycznych. Polega on bowiem na ich cięciu, dekomponowaniu, a następnie łączeniu i tworzeniu nowej jakości muzycznej.

miejską funkcjonującą poza oficjalnymi normami i instytucjami życia społecznego. Z jednej strony czują się gorszą częścią społeczeństwa, z drugiej gloryfikują ulicę jako miejsce życia wspólnoty osób o podobnym statusie społecznym. W tym kontekście muzyka jest podbudową tych więzi (Grochocki, 2014: 329-370). Artyści tworzący w tym nurcie często opowiadali o swoim domu, patologiach w rodzinie, sąsiedztwie. Raperzy często nie akceptują sytuacji życiowej, w jakiej się znaleźli, a muzyka jest formą wyrażania tego sprzeciwu (Kusiak, 2018: 28-29). Jednak obok nurtu ulicznego, w którym wyraźnie dominuje męskość definiowana poprzez walkę o przetrwanie na ulicy, walkę z trudną sytuacją, w jakiej znaleźli się mieszkańcy wielkomiejskich blokowisk, pojawił się nurt komercyjny (Struzik, 2011: 332). Akcentuje on wzorzec męskości odwołujący się przede wszystkim do zabaw, rozpusty, wysokiego statusu ekonomicznego (Struzik, 2011: 332). Autorka zauważa, że z jednej strony mamy do czynienia z miastem przedstawionym w kategoriach symbolicznego więzienia, które skazuje swoich mieszkańców na wykluczenie. Z drugiej wraz z komercjalizacją rapu pojawiło się wiele elementów odnoszących się do bogactwa, zarabiania pieniędzy, posiadania wielu dóbr, a także otaczania się wieloma kobietami (Struzik, 2011: 337).

Niemniej ukazywane i poruszane w rapie problematyczne obszary mogą stanowić źródło namysłu nad ich obecnością w kulturze popularnej. W tym sensie Z. Melosik, kierując się rozważaniami G. Stephensa, zwraca uwagę, że rap może stanowić podstawę procesu komunikacyjnego. Istotą narracji rapowej jest rytmiczny schemat „wezwanie-i-odpowiedź” [podkreśl. za autorem], w którym nie chodzi tylko o przekazanie specyficznej wiadomości, lecz o zainicjowanie rozmowy na jej temat (Stephens, 1992; Melosik, 1998: 142). Idąc dalej, Monika Kozłowska zauważa, że rap mógłby się stać załącznikiem komunikacji nie tylko międzykulturowej, ale również międzypokoleniowej (Kozłowska, 2012: 121). Biorąc pod uwagę, że tematyka twórczości raperów opisuje światy życia dorosłych, a także fakt, iż źródłem tej refleksji są często ich biografie, teksty zyskują na wiarygodności i autentyczności. Właśnie owa autentyczność i pragmatyczny walor rapu wyrażający się m.in. w tym, że raperzy przekazują fanom praktyczną wiedzę o tym, jak radzić sobie we współczesnym świecie, stanowią ważny walor tego gatunku muzycznego (Michalak, 2010: 33). W takim rozumieniu rapowe teksty są zarówno formą ekspresji, jak i rodzajem praktyki edukacyjnej, zorientowanej na trudy strony codziennej egzystencji (Michalak, 2010: 33). Szczególnie cenne wydaje się to w perspektywie dorosłych, dla których pragmatyczny charakter edukacji, także nieformalnej, jest jej szczególną zaletą. Warto zwrócić uwagę, że literatura naukowa poświęcona hip-hopowi, a także muzyce rap koncentruje się przede wszystkim na subkulturze młodzieżowej (zob. Kusiak, 2018; Wójciuk, 2017; Sawicki, 2013; Bieńkowska, 2018). Wobec tego interesujące jest, jaką wartość może przedstawiać twórczość raperów dla ludzi dorosłych.

## Biograficzne aspekty uczenia się dorosłych

Szczególna popularność rapu uwidacznia się także w dostępnych na rynku czytelnym biografiami raperów. Wśród nich znajdują się historie takich twórców, jak: Fisz, Miuosh, O.S.T.R., Peja, Piotr „Liroy” Marzec, Popek, Rahim i in. Ciekawą propozycją jest książka pt. *Jak wychować rapera. Bezradnik* napisana przez Marcina Matczaka, a poświęcona jego relacji z synem, tzw. Matą – jednym z najbardziej popularnych raperów młodego pokolenia w Polsce. Autor książki przyznaje, że opowiada historię o chłopaku wychowywanym bez posłuszeństwa, który potrafił się zbuntować. Myślę, że ten rodzaj literatury jest szczególnie ważny w kontekście rozumienia twórczości raperów, ponieważ utwory rapowe są nasycone narracją biograficzną ich autorów. Łącząc te różne źródła, tj. biografię, reportaż o życiu raperów oraz skomponowane przez nich utwory, można znacznie poszerzać kontekst rozumienia opowiadanych przez nich historii, zwłaszcza tych o autobiograficznym charakterze.

Autobiograficznego charakteru twórczości raperów poszukiwać można zatem w różnych źródłach. Biorąc pod uwagę obszar moich zainteresowań badawczych, skoncentruję się na wybranych albumach i pochodzących z nich utworach. Poszczególne albumy są pewnego rodzaju rozdziałami w historiach życia artystów – muzyków, opowiadającymi o ich dojrzwaniu, rozwoju i uczeniu się. Dostrzegając relację między biografią ujmowaną jako indywidualne doświadczenie życia a edukacją, przedmiot analizy stanowić może „uczenie się jako (trans)formacja struktur doświadczenia, wiedzy i działania w kontekście historii życia ludzi i światów życia (*lifeworlds*), to jest w kontekście całościowym (*lifewide context*)” (Alheit, 2011: 7). Refleksja nad edukacją człowieka dotyczy rozwoju jednostki osiąganym poprzez pokonywanie życiowych trudności, realizowanym w złożonym procesie zmiany i poszerzania wiedzy i postaw wobec codzienności. W tym sensie edukacja rozciąga się i obejmuje całościowe konteksty uczenia się jednostki. Przy czym przenosi akcent z formalnych na nieformalne okoliczności uczenia się; jak sugerują badacze, najważniejsze procesy uczenia się odbywają się poza edukacją formalną: w rodzinach, związkach z innymi ludźmi, poprzez środki masowego przekazu, a także w określonych społecznościach (West, 2003: 11).

Poszukując obszarów i kontekstów uczenia się jednostki w twórczości raperów, skoncentrować się można na dwóch ujęciach:

- 1) jako źródło przedstawiające uczenie się rapera z biografii własnej (por. Dubas, Świtalski, 2011b; Demetrio, 2000);
- 2) jako biografia, z której uczą się inni, tj. zarówno sam raper, który przedstawia historię 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, że 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: w jaki sposób historie innych osób oddziałują na nas?; jaką sytuację edukacyjną, np. socjalizację, inkulturację, personalizację, emancypację, tworzą biografie innych?; jaką wiedzę, możliwą do zastosowania, przekazują te historie? (por. Dubas, 2011: 5-8).

Biorąc pod uwagę powyższe ujęcia, owe uczenie się może mieć kontekstualną naturę. Refleksję nad nim inicjuje pytanie, jak ludzie uczą się przez konteksty i w poprzek kontekstów (zob. Kurantowicz, 2012: 16). Co stanowi strukturę i treść owego kontekstualnego uczenia się? Odwołując się do koncepcji Knuda Illerisa, uczenie się rozciąga się w trzech wymiarach, które tworzą: poznanie, emocje, społeczeństwo (por. Illeris, 2006). Pierwszy wyraża się w nabywaniu nowej wiedzy, jak też uczeniu się merytorycznym. Drugi związany jest z energią psychiczną transmitowaną przez uczucia, emocje, postawy i motywacje. Natomiast trzeci zdaniem Knuda Illerisa można rozpatrywać w dwóch perspektywach, tj. zewnętrznej i wewnętrznej. Zewnętrzna – dotyczy przestrzeni, w których zachodzi uczenie się, a wewnętrzna – obejmuje subiektywne motywy leżące u podstaw uczenia się i zmieniające się na przestrzeni całego życia. Wydaje się, że równie ważnym wymiarem jest ciało uczącego się. Stanowi ono ważne narzędzie poznania, ponieważ jako podmioty odbieramy sygnały i informacje płynące ze świata poprzez patrzenie, słuchanie, czytanie i odczuwanie za pomocą zmysłów (por. Kacperczyk, 2012: 37). Ową komplementarność umysłu i ciała w uczeniu się dostrzega Peter Jarvis, wyjaśniając, że osoba doświadcza sytuacji społecznych, których treść jest transformowana poznawczo, emocjonalnie lub praktycznie oraz włączona w jednostkową biografię (Jarvis, 2012). W tym sensie ciało uczącego się nie tylko odbiera bodźce, ale także bierze aktywny udział w praktykowaniu różnego rodzaju doświadczeń.

Treścią uczenia się jest zdobywane w trakcie życia doświadczenie, które pod wpływem różnych wydarzeń życiowych i kryzysów może zainicjować refleksję, a następnie przyczynić się do zmiany dotychczasowych struktur życiowych jednostki. Odwołując się do teorii uczenia się Jacka Mezirowa, różne przeżycia, jakich doświadcza osoba, mogą przyjąć rangę dezorientującego dylematu. W celu zrozumienia tego, co dzieje się w jej życiu, uruchamia ona schematy i perspektywy znaczeniowe, które to ramy odniesienia odgrywają istotną rolę w uczeniu się jednostki (formatywnym lub transformatywnym) (Mezirow, 1997; Pleskot-Makulska, 2007: 86).

Na kontekstualny charakter uczenia się składają się wyróżnione powyżej elementy i aspekty rozwoju człowieka. Jednostka, doświadczając określonej sytuacji życiowej,

nabywa nową wiedzę, a także uruchamia określone emocje, postawy i motywacje wobec tego wydarzenia. Przy czym odbywa się ono w określonej przestrzeni społecznej, tj. w środowisku rodzinnym, sąsiedzkim, wśród znajomych, na ulicy, podczas wakacji itp. Jest w nich obecna także fizycznie, reagując na nie swoim ciałem, doświadczając ich swoimi zmysłami. Czy w tak złożonej perspektywie możliwe jest dostrzeżenie i analizowanie uczenia się dorosłych zobrazowanych w tekstach muzyki rap?

## Metodologia badań

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania, problemem badawczym w niniejszej analizie jest pytanie: **Jakie aspekty biograficznego uczenia się obecne są w twórczości Taco Hemingwaya?** Szczegółowymi obszarami analizy uczyniłam: **historię życia**, w tym **ważne wydarzenia życiowe, kryzysy oraz nastawienie wobec siebie i innych, rozwój kariery oraz postawa wobec branży oraz show-biznesu**, które jako elementy doświadczenia życiowego stanowiły dla mnie punkt odniesienia w utworach rapowych artysty.

Poszukując odpowiedzi na ww. problem, dokonałam analizy twórczości Taco Hemingwaya. Odniosłam się do wybranych utworów z wydanych przez artystę albumów (tabela 1). Utwory, pochodzące z różnych dostępnych albumów artysty, dobierane były zgodnie z ich tematyką mieszczącą się w ww. obszarach analizy. Dzięki temu możliwy był opis interesujących mnie aspektów biograficznego uczenia w perspektywie czasowej, unaocznionej w wydawanych kolejno po sobie albumach artysty.

**Tabela 1.** Wykaz analizowanych utworów autorstwa Taco Hemingwaya

Tytuł utworu	Album	Rok wydania
„900729”	„Trójkąt Warszawski”	2015
„Następna stacja”, „100 km/h”	„Umowa o dzieło”	2015
„Ściany mają uszy”, „Żywot”, „To by było na tyle”	„Marmur”	2016
„Saldo 07”, „Głupi byt”, „Karimata”	„Szprycer”	2017
„Intro”, „Kryptowaluty”, „Wiem”, „Visa”, „Art.-B”, „Giro”	„Soma 0,5 mg” w duecie Taconafide	2018
„Wszystko na niby”, „Reżyseria Kubrick”, „2031”, „ZTM”	„Cafè Belga”	2018
„Kabriolety”	„Pocztówka z WWA, Lato '19”	2019
„Pole smoke”, „W.N.P.”	„Jarmark”	2020
„Toskania outro”	„Europa”	2020
„Kurtz”	utwór we współautorstwie z Matą	2022

Źródło: opracowanie własne.



Analizę prowadziłam zgodnie z paradygmatem interpretatywnym, a przyjęta strategia badawcza sięgała do tradycji badań jakościowych. Skupiłam się na szczególnego rodzaju aktywności poznawczej, a mianowicie analizie dokumentów w postaci wybranych utworów pochodzących z albumów Taco Hemingwaya. W swojej analizie dokument traktuję jako całe spektrum pisanych i wizualnych dokumentów, odczytywanych i wykorzystywanych przez nas w codziennym życiu (Rapley, 2009: 158). W niniejszej analizie skoncentrowałam się na dokumentach w postaci utworów rapowych i ich warstwie werbalnej (zob. Pryszmont, 2020).

Analiza prowadzona była zgodnie z trzema poniżej scharakteryzowanymi etapami. Ich efekty opisane zostaną w kolejnej części niniejszego artykułu.

1. **Analiza tekstowa** odnosząca się do treści werbalnych, audialnych i/lub wizualnych utworu. Ich przeszukiwanie koncentrowało się na nakreślonych powyżej obszarach analizy. Do każdego z nich przyporządkowany został określony fragment utworu z wybranego albumu artysty. Interpretacja materiału odnosiła się wyłącznie do tego źródła danych.
2. **Interpretacja rozszerzona** polegająca na odwoływaniu się do innych źródeł danych związanych z analizowaną problematyką, np. wywiadów z artystą, informacjami zamieszczonymi na oficjalnych profilach rapera w mediach społecznościowych. Na tym etapie poszerzeniu ulegają dostępne źródła danych, które dają nowy kontekst analizie badanych problemów.
3. **Interpretacja teoretyczna** odnosząca się do teorii dotyczących uczenia się dorosłych, zwłaszcza nawiązując do jego biograficznych aspektów. Umożliwiają one uchwycenie i zrozumienie fenomenu biograficznego uczenia się odczytanego z twórczości Taco Hemingwaya.

## Biograficzne aspekty utworów Taco Hemingwaya

Rap jest szczególnym rodzajem twórczości pod względem uobecnionych w tekstach utworów historii życia artystów-raperów. Uznana praktyką jest to, że raperzy opowiadają (krytycznie) o otaczającej ich rzeczywistości i często czynią to w perspektywie własnej biografii. Taco Hemingway należy do artystów strzegących własnej prywatności. Artysta w niewielkim stopniu upublicznia informacje na swój temat w mediach. Mimo to w tekstach jego utworów odnaleźć można informacje na temat jego prywatnego życia. Są one tłem opowiadanych przez rapera historii oraz wyrażanych poglądów.

Warto zwrócić uwagę na interesującą formę narracji prowadzonej na płytach Taco Hemingwaya. W przypadku płyty „Marmur” (2016) jest to rozmowa z recepcjonistą hotelu Marmur, w którym zatrzymuje się artysta. Rozmowa toczy się także z tajemniczym mężczyzną, który okazuje się być alter ego artysty. Na płycie „Cafe Belga”

również pojawiają się fragmenty wywiadu z artystą, który tym razem prowadzony jest przez dziennikarza. Z kolei na innej płycie, „Pocztówce z WWA, Lato ’19”, pojawiają się fragmenty z „Kronik Warszawskich”. Narracja na płycie „Europa” toczy się wokół zapisków z dziennika, w którym artysta opisuje swoje osobiste wrażenia z wojaży po Europie. Te ciekawe formy narracji sprawiają, że płyty mają szczególnie biograficzny charakter, relacjonując epizody z życia artysty lub opowiadając historię miasta.

W tym kontekście interesujące jest, jakie treści dotyczące historii życia ujawnia raper w swojej twórczości artystycznej. Jednym z utworów, w którym autor dzieli się swoją autobiografią, jest „Żywoł”<sup>6</sup>, który pochodzi z płyty „Marmur”. Wskazuje w nim etapy swojej biografii zogniskowane na wybranych wydarzeniach życiowych: od okresu dzieciństwa do dorosłości. Uznałam je jako jedne z ważniejszych przeżyć z życia artysty i wobec tego w swoich rozważaniach dotyczących biograficznego uczenia się autora skupię się właśnie na nich. Obfitują one bowiem w kryzysy, które inicjowały zmiany w życiu rapera i w efekcie uczenie się.

Autor rozpoczyna utwór słowami: *dla tych którzy tak koniecznie chcą biografii/ Szczęśniak ’90. Miejsce urodzenia? Kair. Może to pewnego rodzaju odpowiedź na potrzebę odbiorców jego twórczości, ciekawych, aby poznać fakty z życia artysty. Niemniej biorąc pod uwagę charakter albumu, a także narrację prowadzoną wokół alter ego rapera, utwór może być próbą autobiograficznej prezentacji albo też rozliczenia się z przeszłością. Zwłaszcza że w zwrotce kończącej utwór autor wypowiada słowa: *Po terapii chcę do przodu a nie tyłem iść/ Zero narzekania choć byś 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.* Zatem raper przedstawia perspektywę, z której nadaje znaczenie swoim doświadczeniom życiowym, zaznaczając, że mimo różnych, trudnych sytuacji warto jest podjąć próbę rozumienia swojego miejsca w świecie i docenić wartość życia jako takiego. W tym sensie narracja ta może posłużyć jako przykład uczenia się rapera z własnej biografii.*

Jakie etapy w swojej biograficznej narracji w utworze „Żywoł” uwzględnia autor? Pierwsze pojawia się dzieciństwo naznaczone rozwodem rodziców, które bez wątpienia wpłynęło na artystę, o czym świadczą słowa: *Od tego czasu swe problemy chronię żartem.* Ukazują one nie tylko przełomowość tego przeżycia, ale także jego wagę i fakt, że utrwaliło to określoną postawę rapera wobec problemów życiowych, np. dystansowanie się i unikanie bólu i cierpienia. Szkołę podstawową artysta kojarzy z kolei z dość swobodnym podejściem do nauki i pierwszymi fascynacjami płcią przeciwną. Przy okazji liceum wspomina o doświadczeniu z narkotykami, podkreślając, że nie przynoszą one żadnych korzyści ich konsumentom. Co ciekawe, ta tematyka dość często pojawia się

<sup>6</sup> Utwór dostępny na: [https://www.youtube.com/watch?v=0CS0p8AVY\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=0CS0p8AVY_c).

w utworach artysty, który negatywnie ocenia ich obecność nie tylko w swoim życiu, ale także podaje przykłady na ich niszczący wpływ na życie innych. Jest to również element biograficznego uczenia się ukazujący zmieniającą się postawę artysty wobec używek. Ważnym wątkiem lokującym się w tym okresie są niełatwe początki rozwoju pasji życiowej autora w obszarze poszukiwania inspiracji muzycznych i nagrywania utworów rapowych. Studia (w Polsce i Londynie), podobnie jak poprzednie etapy edukacji formalnej, Taco Hemingway opisuje jako dość jałowe. Natomiast o wiele ważniejszym doświadczeniem jest edukacja nieformalna, tj. nieprzerwana praca nad twórczością rapową. Etapem, który potęguje doświadczenia dorosłości artysty, jest pobyt w **Londynie**. Zwłaszcza dotyczy to dwóch obszarów: **nawiązania intymnej relacji z kobietą oraz początków kariery artystycznej**. Oba doświadczenia okazały się problematyczne dla artysty, który doświadczył niepowodzenia w relacji, a wydana pierwsza płyta pt. „Young Hems” (w języku angielskim) nie cieszyła się zbyt dużym zainteresowaniem: *Z Londynem się nie lubię i kwestionuję tu mój byt/ Z dziewczyną coraz trudniej ona ma swój a ja swój rytm/ Atmosfera w związku coraz mniej piękna/ Aż któreś soboty zdarzył wreszcie się break up/ Jadę do Brukseli głowa mi od lez pęka/ Bogu dzięki wyszło „Nothing Was The Same” Drake’a/ „Young Hems” ściągnęło paru ziomeków sprawa ucichła*. Innym znaczącym obszarem dorosłości autora jest **poszerzenie doświadczenia zawodowego** w branży reklamowej, a także w roli tłumacza. Mimo trudności, jakich doświadczał artysta, wciąż **rozwija się muzycznie** i przygotowuje płytę „Trójkąt Warszawski”<sup>7</sup>, tym razem w języku polskim, która odnosi niebywały sukces. Artysta zaznacza jednak, że początki kariery nie były dla niego łatwe. Wyzwaniem były także pierwsze występy muzyczne na scenie. W omawianym utworze widoczna jest refleksyjność i szczerłość autora, który przyznaje się do tych i innych złożonych doświadczeń: *Nadchodzi jesień a z nią pierwszy tour/ Po wszystkich cudnych wzlotach tego roku pierwszy dół/ I wiem, wiem znowu brzmię jak jęczybuła/ Ale widzisz w mojej głowie ciągle brzęczy ból/ Ktoś rozpozna w lokalu więc pozostaję w mieszkaniu/ Dziewczyna martwi się stale a nakład pracy mi spadł/ I ja się tłumaczę że trasa lecz nie wspominam o chlaniu/ I że przytyłem 10 kilo winię cały zły świat*. Pokazuje jednak swoją siłę w ich pokonywaniu i determinację w rozwijaniu swojej artystycznej pasji. Z pewnością obfituje ona w sukcesy, które jednak mogą być równie niełatwym doświadczeniem co porażki.

Istotnym wątkiem twórczości Taco Hemingwaya jest narracja dotycząca jego kariery, zwłaszcza w kontekście jego postawy wobec branży i show-biznesu. Interesujące jest, jak w ciągu lat zmieniało się to podejście, a także w jaki sposób wpłynęło to na jego życie. W utworze o dość osobistym tytule „900729” (początek nr. PESEL autora) podkreśla,

<sup>7</sup> Album „Trójkąt Warszawski” opowiada o perypetiach miłosnych rapera uwikłanego w nieodwzajemnioną relację z kobietą. W utworach pojawiają się opisy życia w mieście oraz znaczących postaci z tego środowiska, np. Piotra C.

że: *Wszystko co robić chcę w życiu to wiersze, lecz poci się serce, wlewa się proza*<sup>8</sup>. Tym samym ukazuje on związek swojej twórczości z życiem osobistym, ale także opisuje efekty swojej pracy, tj. tworzone narracje rapowe. W innym utworze „100 km/h” pochodzącym z płyty „Umowa o dzieło” (2015 r.) zaznacza: *Nie wiem jak za pieniądź z wierszy mam zbudować rodzinę/ Lecz nie chcę Fryderyka. Chcę otrzymać Nobla nim zginę*<sup>9</sup>. Od tego czasu Taco Hemingway był 13 razy nominowany do nagrody Fryderyków, w tym cztery razy był ich laureatem. Jednak nigdy osobiście nie był obecny na gali wręczenia nagród, co pokazuje jego negatywny stosunek do tych nagród. W omawianym wcześniej utworze „Żywo!” raper przyznaje, że: *Przyszła wiadomość „nominacja Fryderyki ziom”/ Wreszcie zbieram mojej grdyki plon/ Boję się raczej głośniejszej gali wolę cichy dom*. Swoje ambicje odnoszące się do finansowego wzbogacenia się i wzrostu popularności, które opisuje słowami: *Sześć zer, chciałbym kiedy zrobić sześć zer*<sup>10</sup>, konfrontuje z uznanymi przez siebie wartościami w utworze: „To by było na tyle”: *Jestem twoją ambicją/ Ale musisz kontrolować mnie, bo chciałbym wziąć wszystko/ Duży dom pełen cudzych żon? Słaba to przyszłość/ [...] Masz dwie opcje, Fifi ze szmatą albo Taco z koroną/ Także wybieraj mądrze, sukinsynu, plata o plomo*<sup>11</sup>. Cały utwór, który można odczytać jako rozmowę rapera z własnym alter ego, opowiada o doświadczanych przez niego kryzysach, także w obszarze jego twórczości. Werbalizując je, autor konfrontuje się z tymi trudnościami, tj. zmęczeniem ludźmi i popularnością, przyzwyczajeniem do mediów, ukierunkowaniem na gromadzenie pieniędzy. Co więcej, w tytułowym utworze na płycie „Marmur” autor wyjaśnia powody potrzeby swojej chwilowej izolacji od ludźmi: *A ja uciekłem, bo mnie męczy rap-gra/ Jeszcze chwil parę musiałby mnie kto uwięzić w kaftan/ Jestem za stary żeby walczyć o względy świata/ Chcę wszystkie prace swoje spalić jak przed śmiercią Kafka*<sup>12</sup>. Raper przyznaje, że branża rapowa, a także konsekwencje popularności nastroczają mu wielu problemów, wobec których chce się zdystansować. Owa postawa uwidacznia się w utworach: „Karimata” z płyty „Szprycer”: *Młody Fifi, młody Richie Rich, gapię się na showbizowy styl, no i widzę kicz*<sup>13</sup>, a także w utworze „Visa” z płyty „Taconafide” wydanej w duecie z Quebonafide: *Znowu mnie obserwują hordy, jestem Mona Lisa/ Byłem w Vogue, gdzie ten pałac jak pieprzona Piza?/ Autografy, w sumie zawsze mam na dłoniach pisak*<sup>14</sup> oraz w „Art-B” pochodzącego z tej samej płyty: *Ten pociąg do sławy, to nie lada rydwan/ Chcieli mną kierować, jak postać w Simsach*<sup>15</sup>. Owa krytyczna postawa rapera ukazana została w ciekawy sposób w utworze „2031”

<sup>8</sup> Utwór dostępny jest na stronie: [https://www.youtube.com/watch?v=3QCIId\\_kbhaI](https://www.youtube.com/watch?v=3QCIId_kbhaI).

<sup>9</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=EdhdMns9fcl>.

<sup>10</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=TKO8zmF98nI>.

<sup>11</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=8sE3j2CNgW8>.

<sup>12</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=LopWRJj0i4k>.

<sup>13</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=TLbClGUpzIs>.

<sup>14</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=t6N-5e9FISE>.

<sup>15</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=k6MnIUyRxDs>.

na płycie „Café Belga”. W swojej narracji przedstawia jeden ze scenariuszy opisujący jego życie i karierę, w którym ujmuje możliwe konsekwencje sukcesu i popularności: *Ułynęło tyle lat/ Nie wiem, kiedy to minęło nawet/ Nie pamięta o mnie świat [...] Zrobili ze mnie Boga, potem ich zmęczył bożek/ Najpierw kazali pozować, potem to wstrętny pozer*<sup>16</sup>. Jak widać, Taco Hemingway podejmuje krytyczną refleksję także w tym obszarze swojego życia. Rozwój kariery wpłynął na zmiany w postrzeganiu wartości pieniądza, popularności, a przede wszystkim potrzeby własnej autonomii, zarówno w obszarze życia osobistego, jak i twórczości artystycznej. W tym kontekście interesujące jest to, czego dowiadujemy się o Taco Hemingwayu z jego twórczości. W jaki sposób odnosi się do siebie i innych?

W tekstach autora uwidacznia się starcie między miejskim, konsumpcyjnym stylem życia, doświadczanymi trudnościami natury emocjonalnej a potrzebą świadomej egzystencji poza schematem zależności. Przy czym zauważalne jest także poszukiwanie równowagi w tych dwóch postawach rapera, które szczególnie uwidaczniają się w dialogu, jaki raper prowadzi ze swoim alter ego we wspomnianym już utworze „Marmur”: *W głowie mam pasażera, co za postać grobowa/ Z lustra patrzy na mnie obca osoba/ Jednocześnie moja lepsza oraz gorsza połowa*<sup>17</sup>. Za przykład mogą posłużyć utwory, w których autor przyznaje, że używki nie miały dobrego wpływu na jego życie. Szczególnie jest tu widoczna postawa zniechęcająca słuchaczy do narkotyków, co ma niewątpliwie edukacyjny charakter. Uwidacznia się to m.in. w utworze „Pole smoke” z płyty „Jarmark”: *Mówię im arrivederci/ Myślę o czasach, w których nie bałem się śmierci (blok blok)/ Piłem, paliłem te setki – rok w rok/ Byłem tylko dzieckiem, hajsy od dziadka na giety (wstyd mi) [...] Lubilem zioło, jak go nie miałem, byłem nadpobudliwy/ Dzięki Bogu – rzuciłem te blanty nim przyszło mi siano z muzyki, straciłbym wszystko*<sup>18</sup>. Być może podejście autora jest także przejawem młodzięcej potrzeby przekraczania granic społecznych, a także poszukiwaniem różnych źródeł inspiracji we własnej twórczości. Ilustracją mogą być słowa z utworu „Kurtz” we współautorstwie z raperem Matą: *A w wieku Maty chciałem być gwiazdą i to na całą kulę ziemską/ W piwnicy w lato się upijałem, gdy brakowało mi tekstów/ Wyszła angielska płytka, ale nie pykła więc wyszedłem po angielsku/ Złamane serce po co na mikrofon wydałem ostatnie pięć stów?/ Lubilem nocą się snuć i nocą się tłuc, i nocą się truć/ A obecnie już to wolałbym uciec, w dżunglę gdzieś jak Colonel Kurtz*<sup>19</sup>. Taco Hemingway podejmuje refleksję nad młodzięcym życiem z aktualnej, dorosłej perspektywy. Być może tym, co łączy oba okresy życia, jest potrzeba odskoczni od trudnej rzeczywistości, czy też ucieczki od

<sup>16</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=eu-hZ1kTA4Q>.

<sup>17</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=LopWRJj0i4k>.

<sup>18</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=eqGdFbgUhbG>.

<sup>19</sup> Utwór dostępny jest na stronie: [https://www.youtube.com/watch?v=l\\_sufuajqeI](https://www.youtube.com/watch?v=l_sufuajqeI).

codziennosci. Niemniej w utworze „ZTM” z płyty „Café Belga” autor podkreśla: *Uciekam przed dekadencją, zawsze chciałem żyć mądrzej*<sup>20</sup>.

Chęć świadomego życia, zwłaszcza w kontekście prezentowanej twórczości, manifestuje się także w formułowanej przez autora intencji. Mimo zmęczenia popularnością autor zorientowany jest na pewnego rodzaju nieformalną edukację swoich odbiorców. Wyrażają to wypowiedzi: *ja bym chciał przekazać coś dzieciakom*<sup>21</sup> („Intro” z płyty Taconafide „Soma”), *Zamiast brać hajs, wolę dawać przykład*<sup>22</sup> („Reżyseria: Kubrick” z płyty „Café Belga”), *Chcę mieć na swojej drodze progres, nie lubię kluczyć*<sup>23</sup> („Kabriolety” z płyty „Pocztówka z WWA, Lato ‘19”). Bardzo interesującym wątkiem tych przekazów jest edukacja dotycząca związków i relacji partnerskich. W utworze „Toskania Outro” z płyty „Europa” raper podkreśla: *Chciałabym się zmienić nim odezwę się po raz ostatni/ Ale nie prędko, staram się redefiniować męskość/ Chcę nauczyć typów, że to super kiedy tęsknią/ Że nie muszą dusić kiedy uprawiają sex z nią*<sup>24</sup>. W podobnym kierunku zmierza utwór „W.N.P” (czyt. wychowała nas pornografia) z płyty „Jarmark”, w którym autor wraca do wspomnień związanych z nieformalną edukacją seksualną z okresu młodości. Jednocześnie łamie stereotypy na temat seksu, zwracając się do mężczyzn, aby pozostali wrażliwi na uczucia i potrzeby kobiet.

W kontekście tych rozważań interesujące jest, jakie są źródła uczenia się Taco Hemingwaya w kontekście biografii innych, np. osób i postaci, które wskazuje w swoich tekstach. Poniżej zamieszczam tabelę, w której wskazane zostały postaci, do których odwołuje się autor w swoich tekstach.

**Tabela 2.** Przykładowe osoby/postaci, do których odnosi się w swojej twórczości Taco Hemingway

Osoba/postać	Cytat, z którego pochodzi osoba/postać	Odczytanie	Tytuł utworu	Album
biggie (The Notorious B.I.G)  Czesław Miłosz	<i>Żenię się z miastem i wnoszę swój posąg. Duszę Biggiego i Czeska Miłosza</i>	amerykański raper  polski poeta, prozaik, eseista, historyk literatury	„900729”	„Trójkąt Warszawski”
Eminem	<i>Kupowało się tu GTA, no i Eminema album nowy</i>	znany amerykański raper	„Następna stacja”	„Umowa o dzieło”

<sup>20</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=Y9MgBuxTorg>.

<sup>21</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=F4VGMs6lzbq>.

<sup>22</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=lnP3zsmVBz4>.

<sup>23</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=DDZFSRBCSdo>.

<sup>24</sup> Utwór dostępny jest na stronie: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_bcMeNMvue4](https://www.youtube.com/watch?v=_bcMeNMvue4).



Alain Delon	<i>Chłopak a la Alain Delon</i>	francuski aktor, producent, scenarzysta i reżyser	„Ściany mają uszy”	„Marmur”
Evander Holyfield	<i>Czasem być Evander Holyfield czasem Van Gogh</i>	amerykański bokser, wielokrotny mistrz świata	„Ściany mają uszy”	„Marmur”
Vincent van Gogh		holenderski malarz postimpresjonistyczny		
ODB (Ol' Dirty Bastard)	<i>Czasem być jak młody ODB czasem jak Brando</i>	amerykański raper, członek grupy Wu-Tang Clan	„Ściany mają uszy”	„Marmur”
Marlon Brando		amerykański aktor		
Drake	<i>Bogu dzięki wyszło „Nothing Was The Same” Drake’a</i>	amerykański raper	„Żywoť”	„Marmur”
Jean-Jacques Rousseau	<i>Zbieram owoce cierpliwości jak poleciał Rousseau</i>	pisarz, filozof, pedagog, teoretyk muzyki	„Saldo 07”	„Szprycer”
Dionizos	<i>Młody Fifi, młody Dionizos. Wokół Wisły znowu trwonię sos</i>	bóg płodności, dzikiej natury, winnej latorośli i wina	„Głupi byt”	„Szprycer”
Toni Kroos	<i>Kiedy tańczę, na telefon znowu dzwoni ktoś. Z lewej nogi już na prawą niby Toni Kroos</i>	niemiecki piłkarz, występujący w klubie Real Madryt	„Głupi byt”	„Szprycer”
Witold Gombrowicz	<i>Ona mnie pyta o moje klimaty, mówię jej prawdę Gombrowicz i trapy</i>	powieściopisarz, nowelista i dramaturg	„Krypto-waluty”	„Soma 0,5 mg”
Manute Bol	<i>Pieniądz długi jak Manute</i>	koszykarz występujący w amerykańskiej lidze NBA	„Krypto-waluty”	„Soma 0,5 mg”
Marek Koterski	<i>W tym narodzie widzę wady jak Koterski</i>	reżyser filmowy	„Wiem”	„Soma 0,5 mg”
Prometeusz	<i>Prometeusz kiedy rzucam ogień</i>	w mitologii greckiej jeden z herosów, dobroczyńca ludzkości	„Art.-B”	„Soma 0,5 mg”
Rudolf Kastner	<i>Wsadzę swoich w pierwszą klasę jak Rudolf Kastner</i>	węgiersko-izraelski dziennikarz i prawnik, zasłynął z pomocy udzielonej Żydom uciekającym z Europy prze Holokaustem	„Art.-B”	„Soma 0,5 mg”
Michał Materla	<i>Propsy* dawał mi Materla, propsy dawał Bilon</i>	polski grappler i zawodnik mieszanych sztuk walki	„Giro”	„Soma 0,5 mg”
Bilon (Maciej Bilka)		polski raper		

Stanley Kubric	<p><i>Ja mam wrażenie, że mnie kręci Stanley Kubrick</i></p> <p><i>Moje życie – reżyseria Kubrick ej, wariowałem od tej pracy</i></p>	amerykański reżyser, scenarzysta, montażysta i producent filmowy	„Wszystko na niby”  „Reżyseria Kubrick”	„Café Belga”
----------------	---	--	---	--------------

\* W języku młodzieżowym szacunek, uznanie dla kogoś, czegoś.

Źródło: opracowanie własne.

W tekstach Taco Hemingwaya występuje wiele odniesień (poza wskazanymi powyżej przykładami) do różnych osobowości ze świata rapu, sportu, publicystki, sztuki, tj. pisarzy i poetów, reżyserów i filmowych amantów, malarzy itd. Z pewnością ukazuje to, skąd czerpie on swoje inspiracje, a także wskazuje źródła uczenia się, także pod względem uczenia się z biografii innych. Być może w ten sposób raper opisuje także samego siebie, tj. poprzez skojarzenie z usposobieniem, temperamentem i cechami wspomnianych osób. W tej perspektywie można go opisać jako: silnego, wytrzymałego, nieprzeciętnie przystojnego, wrażliwego, poświęcającego się, ale także krytycznego, przewrotnego i śmiałego pasjonatę – artystę.

### **Twórczość Taco Hemingwaya w świetle teorii uczenia się dorosłych**

W kontekście przedstawionych powyżej rozważań spróbuję odpowiedzieć, odwołując się do wybranych teorii uczenia się dorosłych, na pytanie, jakie aspekty biograficznego uczenia się artysty można dostrzec w twórczości, tj. tekstach rapowych Taco Hemingwaya.

Twórczość artysty jest bogata w różnego rodzaju odniesienia biograficzne, poza utworami i wątkami wskazanymi w analizie. Przybliżanie przeżyć z przeszłości przeplata się często z różnymi odniesieniami rapera do aktualnych problemów, jakich doświadcza lub dostrzega w otaczającej go rzeczywistości. Zdarza się, że w rozumieniu tych problemów sięga do swojej przeszłości, nadając jej jednocześnie nowe znaczenie. Widoczne jest to w cytowanych powyżej utworach, np.: „Żywoł”, „To by było na tyle” czy „Kurtz”. W tym sensie dochodzi do (trans)formacji struktur doświadczenia, wiedzy i działania w kontekście życia i światów, w których uczestniczy artysta w perspektywie całościowej (zob. Alheit, 2011). Jednocześnie w twórczości artysty widoczne jest, że refleksja nad doświadczeniem prowadzi do jego rozwoju rozumianego jako pokonywanie życiowych trudności, zmiany, poszerzanie wiedzy oraz postaw wobec codzienności (zob. West, 2003).

W przedstawionej powyżej analizie uwidaczniają się dwa dezorientujące dylematy, które spowodowały zmiany i uczenie się artysty. Po pierwsze, doświadczone przez autora problemy natury egzystencjalnej i emocjonalnej – być może o sile depresji. Mimo że artysta

określa je w różny sposób, były one na tyle problematyczne dla niego, że zdecydował się on na terapię. Zatem ten dezorientujący dylemat uruchomił potrzebę zweryfikowania schematów znaczeniowych artysty i punktów wiedzenia, doprowadzając w rezultacie do uczenia się transformatywnego (zob. Mezirow, 1997; Pleskot-Makulska, 2007). Ów proces oddają słowa artysty cytowanego wcześniej utworu „Żywo!”: *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/ Idę jeść falafel oraz wino z Chile pić/ Przed północą skończę „Moca” potem idę śnić/ Panie Szczęśniak bomba? Dobra ale taka ty ci ty<sup>25</sup>*. W tym fragmencie widoczny jest pewien zwrot w życiu rapera, docenienie życia i nowe otwarcie się na różne przeżycia.

Innymi widocznymi w twórczości Taco Hemingwaya dezorientującymi dylematami są epizody w przebiegu jego kariery artystycznej. Przejawiają się one w narracjach dotyczących niepowodzeń i porażek w karierze (np. wydanie pierwszej płyty „Young Hems”), a także inicjacjami w roli artysty-rapera (np. pierwsze wystąpienia przed publicznością), przykrymi konsekwencjami popularności („bycie na świeczniku”) czy też doświadczaniu zagubienia w pracy twórczej, które autor w następujący sposób opisuje w utworze „To by było na tyle”: *Przyznam czasem się przeturlał mi błąd/ Tabletką cię poczęstowałem tuż przed „Tsunami blond”/ Chciałem podpalić lont, żywisz do mnie wielki uraz/ Co dałeś mi do zrozumienia zwrotką w „Ślepych sumach”/ Rozumiem, w twej stagnacji wywołałem dygot/ Zmusiłem cię być pod refleksją poddał cały żywot/ Być uświadomił sobie, że zdobyłeś to czegoś łaknął/ Gdy te ściany były głuche i patrzyły krzywo/ Osiągnąłeś to, czegoś pragnął/ Gdy w twej głowie same smuty i pachniało stypą/ Osiągnąłeś to, czegoś pragnął/ I zawdzięczasz ciężkiej pracy to, a nie narkotyk<sup>26</sup>*. Również w tym przypadku dezorientujące dylematy uruchomiły potrzebę krytycznej refleksji, która wywołała zmianę schematów znaczeniowych i ram odniesienia. Autor poprzez ich przywołanie podjął działanie w kierunku zrozumienia tych trudności i następnie reinterpretacji. Co ważne, owa transformacja struktur doświadczenia odbywa się na wielu poziomach, tj. (roz)poznawania i opisywania tych doświadczeń; transmitowanych uczuć, emocji, postaw i motywacji, odnajdywania siebie w relacji z otaczającym światem (por. Illeris, 2006) oraz towarzyszących temu przeżyć cielesnych (odbieranych przez ciało).

## Refleksja końcowa

Z jakich powodów warto przyglądać się biograficznym aspektom twórczości różnych artystów? Ich obecność w tekstach Taco Hemingwaya sprawia, że wydają się one

<sup>25</sup> Utwór dostępny jest na stronie: [https://www.youtube.com/watch?v=0CS0p8AVY\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=0CS0p8AVY_c).

<sup>26</sup> Utwór dostępny jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=8sE3j2CNgW8>.

autentyczne, dzięki czemu intensywniej oddziałują na ich odbiorców. Co więcej, można je odczytywać nie tylko jako określoną biografię, ale także jako pewnego rodzaju scenariusze radzenia sobie z wyzwaniami życiowymi. Tym samym mogą one wspomagać rozumienie świata, przybliżając go z określonej perspektywy. Zatem muzyka rap jako istotny składnik kultury popularnej staje się nośnikiem wzorów tożsamości (por. Jakubowski, 2021). Natomiast zdaniem Agnieszki Ogonowskiej współcześnie to popkultura stanowi źródło gotowych narracji (i schematów fabularnych), które mogą być włączane do autobiografii i dzięki czemu podmiot kreuje różne formy kulturowej tożsamości (Ogonowska, 2016: 287). Istotne jest, aby dostrzec potencjał kultury popularnej i wyróżnionego przez mnie rapu w nieformalnej edukacji dorosłych. Jest to bowiem rodzaj twórczości, który nie tylko opowiada historie dorosłości, ale dedykowany jest dorosłym odbiorcom, którzy mogą uznać je za istotne źródło ich uczenia się.

Myślę, że inspirującą refleksją w tym zakresie dzieli się Joanna Golonka-Legut, która zauważa, że „niezwykle wartością praktyką jest także rozumienie dzieł muzyki popularnej nie tyle jako gotowych tekstów kultury, które mogą być próbą odpowiedzi na pytania egzystencjalne, ile jako inspiracji do ich zdawania” (Golonka-Legut, 2018: 70).

## Bibliografia

- Alheit, P. (2011) Podejście biograficzne do całożyciowego uczenia się. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 3(55), 7-21.
- Bieńkowska, M. (2018) Rola kultury hip-hop w kształtowaniu się tożsamości młodzieży – wybrane konteksty. *Studia Edukacyjne*, 5, 457-467.
- Dąbrowska-Cydzik, J. (2020) Wyzwanie #hot16challenge2 opanowało polski internet, zabrano ponad 1,8 mln zł na szpitala. „Najgorętszy viral roku” [online]. Dostępny na: <https://www.wirtualnemedial.pl/artukul/wyzwanie-hot16challenge2-zbiorka-na-czym-polega-ile-udalose-zebzac-na-polskie-szpitala> [18.08.2021].
- Demetrio, D. (2000) *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Dubas, E. (2011) Uczenie się z biografii Innych – wprowadzenie. W: E. Dubas i W. Świtalski (red.) *Uczenie się z biografii innych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 5-11.
- 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. (2018) Muzyka popularna jako źródło refleksji nad dorosłością. Album „The Dark Side Of The Moon” grupy Pink Floyd jako droga do (z)rozumienia istoty dorosłości i przygotowania się do niej. *Edukacja Dorosłych*, 1, 59-72.
- Grochocki, D. (2010) Sposoby nadawania znaczeń przestrzeni miejskiej przez różne nurty muzyki hip-hop. W: M. Bonoszkiewicz, F. Czech i P. Winskowski (red.) *Miasto. Między przestrzenią a koncepcją przestrzeni*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego [ebook].
- Illeris, K. (2006) *Trzy wymiary uczenia się. Poznawcze, emocjonalne i społeczne ramy współczesnej teorii uczenia się*. Wrocław: Wydawnictwo DSWE TWP.

- Jakubowski, W. (2021) *Edukacja w popkulturze. Popkultura w edukacji (szkice z pedagogiki kultury popularnej)*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- Jarvis, P. (2012) Transformacyjny potencjał uczenia się w sytuacjach kryzysowych. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 3(59), 127-135.
- Kacperczyk, A. (2012) Badacz i jego ciało w procesie zbierania i analizowania danych – na przykładzie badań nad społecznym światem wspinaczki. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, 8, 32-63.
- Kleyff, T. (2014) Rzut oka wstecz. W: D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała i K. Jaczyński (red.), *Antologia polskiego rapu*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 10-23.
- Kowalewicz, P. (2019) *Samplingowanie – o co w tym wszystkim chodzi?* [online]. Dostępny na: <https://www.legalnakultura.pl/pl/prawo-w-kulturze/prawo-w-praktyce/news/3364,samplingowanie-o-co-w-tym-wszystkim-chodzi> [22.08.2021].
- Kozłowska, M. (2012) Ideologia hip-hopowa na przykładzie tekstów hip-hopowych. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja*, 2, 119-133.
- Kurantowicz, E. (2012) O społecznym uczeniu się we współczesnym dyskursie andragogicznym. *Wątpliwości zebrane. Dyskursy Młodych Andragogów*, 13, 13-20.
- Kusiak, R. (2018) Wizerunek rodziny we współczesnym przekazie muzyki hip-hopowej. *Biuletyn Edukacji Medialnej*, 2, 27-43.
- Majewski, P. (2015) Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego pop-nacjonalizmu. *Sprawy Narodowościowe*, 47, 57-79.
- 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, 105-123.
- Matczak, M. (2021) *Jak wychować rapera. Bezradnik*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Melosik, Z. (1996) Rap, walka o znaczenia i pedagogika. *Kultura Współczesna*, 1-2, 136-151.
- Mezirow, J. (1997) Transformative learning: Theory to practice. W: P. Cranton (red.) *Transformative learning in action: Insights from practice – New directions for adult and continuing education*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 5-12.
- 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, 29-39.
- Ogonowska, A. (2016) Trajektorie rozwoju (pop)tożsamości a problemy niekompatybilności umysłu. W: W. Jakubowski (red.) *Pedagogika kultury popularnej – teorie, metody i obszary badań*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 287-305.
- Pleskot-Makulska, K. (2007) Teoria uczenia się transformacyjnego autorstwa Jacka Mezirowa. *Rocznik Andragogiczny*, 14, 81-96.
- Pryszmont, M. (2020) „NASZE POKOLENIE TAMAGOTCHI” – obraz dorosłości w polskich utworach rapowych. *Edukacja Dorosłych*, 2, 63-84.
- Rapley, T. (2010) *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Rose, T. (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Music culture series.
- Sawicki, K. (2013) Młodzieżowa kultura hip-hop jako tekst wielokulturowy. *Ars Inter Culturas*, 2, 95-104.
- 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.

- Stephens, G. (1992) Interracial Dialogue in Rap Music. Call-and-Response in Multicultural Style. *New Formation*, 16, 68-70.
- Struzik, J. (2011) Konstrukt gender w Polskiej kulturze hip-hopu. W: K. Slany, B. Kowalska i M. Ślusarczyk (red.) *Kalejdoskop genderowy: w drodze do poznania płci społeczno-kulturowej w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 323-339.
- West, L. (2003) Wstęp. Obszary sporu: badania nad edukacją i całościowym uczeniem się w Wielkiej Brytanii. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 1(21), 9-19.
- Wójciuk, A. (2017) Ekspresywność języka subkultury hip-hopowej. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne*, 18, 67-79.