

Rytm schowany w tekście
Adam „Łona” Zieliński
i kultura popularna

UNIwersytet Szczeciński
ROZPRAWY I STUDIA T. (MCCCLXVIII) 1294

Rytm schowany w tekście
Adam „Łona” Zieliński
i kultura popularna

Redakcja naukowa
Jerzy Madejski, Paweł Dziel, Patrycja Masternak

Szczecin 2023

Rada Wydawnicza

Barbara Braid, Anna Cedro, Urszula Chęcińska, Rafał Klóska, Maciej Kowalewski,
Ewa Mazur-Wierzbicka, Jarosław Nadobnik, Grzegorz Wejman, Renata Ziemińska,
Magdalena Zioło, Andrzej Skrendo – przewodniczący Rady Wydawniczej
Elżbieta Zarzycka – dyrektor Wydawnictwa Naukowego

Recenzent

prof. dr hab. Daniel Kalinowski

Redakcja językowa

Jadwiga Hadryś

Korekta

Małgorzata Szczęsna

Projekt graficzny i skład

Joanna Dubois-Mosora

Fraza *Rytm schowany w tektwie* pochodzi z wywiadu: M. Gierke, *Raperzy, prawnicy i pustosłowie*, <https://wiesz.pl/2019/06/20/raperzy-prawnicy-i-pustoslowie-rozmowa-z-adamem-lona-zielinskim/> (dostęp 17.07.2023)

Na okładce praca Anety Grzeszykowskiej z serii *Selfie* (2014) dzięki uprzejmości artystki i galerii Raster

Autorzy zdjęć Adama „Łony” Zielińskiego: Radek Kurzaj, Hubert Grygielewicz, Tomasz Kajszczarek, Andrzej Konieczny

Jerzy Madejski ORCID: 0000-0003-2911-2770

Paweł Dziel ORCID: 0000-0002-3814-438X

Patrycja Masternak ORCID: 0000-0002-3159-664X



Wersja elektroniczna publikacji dostępna na licencji CC BY-SA 4.0 po 12 miesiącach od daty wprowadzenia do obrotu

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2023

DOI 10.18276/978-83-7972-661-5

ISBN 978-83-7972-661-5 (online)

ISBN 978-83-7972-660-8 (print)

ISSN 0860-2751

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Wydanie I | Ark. wyd. 12 | Ark. druk. 16,6 | Format A5

Spis treści

Jerzy Madejski | Wstęp. Łony pociąg do rymu — 7

Poetyki

Inga Iwasiów | Jak być zaangażowanym — 19

Wiktoria Klera | Rymy rapera — 29

Paweł Dziel | Pytania Łony — 41

Alicja Obirek, Marta Sobolewska | *Bez mapy* Adama Zielińskiego jako spacerownik — 65

Katarzyna Buganik | *Bóg zadzwonił do mnie...*, czyli rozmowa Łony ze Stwórcą — 77

Marcin Fisz | Gra (w) rapera. *Błąd* Łony i Webbera w memach internetowych — 89

Weronika Migowicz | Skandowanki, wyliczanki i wołanki. Folklor dziecięcy w piosenkach Adama „Łony” Zielińskiego — 103

Sebastian Urbaniak | Przeciw ironii. O twórczości Łony jako reprezentacji późnokapitalistycznego „hip-hopu inteligenckiego” — 117

Konteksty

Beata Zawadka | Kultury buntu? Rap i współczesne kino amerykańskie — 133

Maciej Kowalewski | Pieśni oporu — 149

Andrzej Dragała | *Sacrum* przetłumaczone na *profanum*, czyli o konieczności desakralizacji — 161

Bogdan Balicki | Hip-hop jako medium — 175

Ewa Kołodziejek | O brzydkich słowach — 195

Maciej Pieczyński | Ukraińskie pieśni wojny — 207

Suplement

Potrzeba dialogu. Z Adamem „Łoną” Zielińskim rozmawia Paweł Dziel — 231

Bibliografia — 241

Biogramy autorów — 251

Indeks nazwisk — 257

Summary — 267

JERZY MADEJSKI

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0003-2911-2770

Wstęp. Łony pociąg do rymu*

Gdybym miał opowiedzieć o sztuce słowa Adama Zielińskiego, wybrałbym piosenkę *Kaloryfer* (*Cztery i pół*, 2011)¹. To jeden z najbardziej znanych utworów szczecińskiego rapera. A wart jest komentarza dlatego, że – jak sądzę – występują w nim reprezentatywne motywy twórczości Łony. Przede wszystkim *Kaloryfer* daje się opisać jako intrygująca ekspresja liryczna. Można stwierdzić, że to raperska wersja melancholii. To bardzo ważny temat dwudziestowiecznej poezji, prozy i eseistyki². W utworze Łony mamy opis jesieni, lecz przecież październikowej zadumy nie inicjuje widok opadających żółtych liści, choć Adam Zieliński pewnie miał w pamięci utwór Juliana Tuwima *Wspomnienie*. Prawdopodobnie poloniści LO

* Pierwsza wersja tego tekstu ukazała się w lokalnym internetowym wydaniu „Gazety Wyborczej”: *Łony pociąg do rymu*, wyborcza.pl (dostęp 20.05.2022).

- 1 Uzasadnienie do objaśniania tekstów piosenek znalazłem w książce Jerzego Jarniewicza, który tak komentuje twórczość noblisty: „Dylana można czytać, nie znając jego muzyki, ale nie można go słuchać, nie znając jego tekstów” (*Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2018, s. 280). Trzeba jednak pamiętać o pionierskich i wnikliwych badaniach kultury popularnej Stanisława Barańczaka. Oto nota Barańczaka jako tłumacza piosenek popularnego zespołu: „Teksty Beatlesów są same w sobie pełnoprawnymi utworami poetyckimi: konkretność i śmiałość ich metaforyki, niechęć do wyświechtanego piosenkarskiego banału, zaskakujący, absurdalny dowcip, skłonność do parodii (por. *Honey Pie*, parodię przesłodzonej piosenki hollywoodzkiej), sprawiają, że utwory te egzystują w świadomości odbiorców nie tylko jako teksty piosenkarskie, ale wręcz jako jedna z odmian współczesnej liryki” (1972); S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, opracowanie i posłowie A. Poprawa, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2017 [ebook, EPUB; rozdz. *Katalekty (1969–1998)*].
- 2 Zob. np. A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Universitas, Kraków 2010; *Ćwiczenia z rozpoczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Universitas, Kraków 2011.

nr 5 w Szczecinie omawiali ten utwór na swoich lekcjach³. A może uczeń dobrej szkoły wsłuchiwał się w wiersz śpiewany przez Czesława Niemena? Tak więc melancholijne wyznanie nie zaczyna się tak jak u skamandryty: „Mimozami jesień się zaczyna, / Żłotawa, krucha i miła. / To ty, to ty jesteś ta dziewczyna, / Która do mnie na ulicę wychodziła...”⁴. Piosenka rapera nie jest erotykiem. Zamyślenie Łony rozpoczyna gorący kaloryfer sygnalizujący sezon grzewczy. Nie chodzi jednak w tym wypadku o pochwałę firmy dostarczającej ciepło. Ten technologiczny fakt rodzi refleksję: „Kompletny upadek i przerwany Chocholi Taniec / Bo kaloryfer jest gorący – włączyli ogrzewanie / To nie jest miłe, nie jest dobrze, jest źle o tyle / Że przyszła jesień znowu, ja ją znowu przeoczyłem”⁵.

Zamiast się cieszyć ze sprawnie funkcjonujących służb miejskich, raper pomstuje. I jak wielu melancholików odmierza czas nie dniem urodzin, lecz rytmem natury. To właśnie październik daje sposobność, by podzielić się refleksją o przemijaniu. A zatem słyszymy gorzkie wyznanie: „czas mnie nadgryzł”, bo „ma zęby nieliczne”, a także „czas mnie goni”.

Zwraca uwagę personifikacja. Adam Zieliński jest kontynuatorem tych, którzy chcą zastąpić abstrakcyjny czas astronomiczny jego złowieszczą odmianą, przybierającą postać stwora, który ma zęby, ściga i zadaje ból. Co ciekawe, raper, żyjąc wcześniej w błogim bezczasie, nie zauważył, że mijają kolejne miesiące. I nikt mu nie przyszedł z pomocą, by mógł przygotować się na ten atak jesieni. Zawiodły ważne instytucje: „A tu jesień mi gruchnęła przez grzejnik / Taki wyrok bez sądu, bez prokuratorów”.

Widzimy, że przed jesienną melancholią nie obroni nas również prawo. Czy to krytyka dziedziny, z którą Zieliński jest związany zawodowo? Niekoniecznie. Choć czytając (i słuchając) rapera, trzeba pamiętać o profesji Adama Zielińskiego. To chroni przed nieporozumieniami. Ulica Narutowicza, przy której mieści się Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu

³ Nie wykluczam, że Adam Zieliński ma w pamięci jesienne wiersze poetów szczecińskich, np. Artura Daniela Liskowackiego (A.D. Liskowacki, *Pogodno, późna jesień*, w: tegoż, *To wszystko*, Wydawnictwo 13 Muz, Szczecin 2006, s. 74) albo tytuł tomu szczecińskiej poetki Anny Frajlich (A. Frajlich, *W słowcu listopada*, grafika B. Małysa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000).

⁴ J. Tuwim, *Wspomnienie* (z tomu *Siódma jesień*), w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 216.

⁵ Piosenki Łony podają za portalem: genius.com.

Szczecińskiego, pojawia się zresztą w twórczości artysty (np. w swoistym spacerowniku *Bez mapy*).

Zwróćmy uwagę, że *Kaloryfer* – jak wiele innych utworów Adama Zielińskiego – jest opowieścią. Raper nie tylko rozpamiętuje przeszłe zdarzenia, bo dla melancholika naprawdę istnieje to, co było. Szczeciński artysta interweniuje. To prawda, że ryzykownie: „I nagle myśl błyska co pewnie pogrzebie mnie / Żeby wyrwać z tej jesieni choćby jeden dzień / Więc chuj z kaloryferem, zakręcam go nie bez obaw / Czy to się uda? nie wiem, warto spróbować”.

Czy zamknięcie dopływu ciepła to czyn naiwny? Czy to sztuczka desperata, który chce żyć w iluzji (że jeszcze jest wrzesień albo i sierpień)? Ale przecież piosenka nie jest rozprawą, nie musi dbać o zachowanie reguł spójności. Jednak kluczowa kwestia dla zrozumienia tego utworu to właściwe odczytanie jego tonu. Łona ma poczucie humoru. Nie wszyscy to zauważają. I oczywiście jego rada, aby zatrzymać czas, przykręcając dopływ ciepła, jest żartem. Nie lekceważę tego konceptu (i innych). Adam Zieliński robi to, co klasycy muzyki popularnej, np. Bob Dylan (przypomnijmy, noblista), wprowadza do kultury pop istotne treści kultury wysokiej⁶. To, co było w obiegu ekskluzywnym, dzięki Łonie staje się udziałem bywalców koncertów szczecińskiego rapera, a także tych, którzy słuchają utworów w serwisach streamingowych. I nie chodzi tylko o to, że Łona jest pod wpływem Saturna (to m.in. bożek czasu) i uczy nas, jak znieść jesienne przesilenie. Przenosi do kultury masowej między innymi istotne schematy gatunkowe. Wiele z jego utworów to ballady (i romanse).

Widzimy, że już tylko za ten jeden song Adam Zieliński powinien otrzymać jakieś prestiżowe wyróżnienie (np. miejsce w radzie nadzorczej spółki miejskiej; rekomenduję tę kandydaturę, gdyby w Szczecińskiej Energetyce Ciepłej pojawiał się wakaty). A przecież Łona podejmuje w swojej twórczości jeszcze inne, niebłahe dla duchowości mieszkańca Szczecina, ziem zachodniego pogranicza i prowincji Rzeczypospolitej, tematy.

Kaloryfer traktuje o świecie wewnętrznym rapera, lecz Adam Zieliński opowiada nam również o zagadnieniach społecznych. Tak jest w piosence o podróży pociągiem z Gdańska do Szczecina. Łona nie będzie tu

⁶ Zob. *Dylan i jego czasy*, red. M. Friedrich, A. Szóstka, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2019.

zastanawiał się nad atrakcjami przemieszczania. Nie będzie odtwarzał tego, co widzi za oknem pędzącego pociągu. Nie będzie rozprawiał o tym, czym różni się jazda po szynach od innych środków lokomocji. Właściwie *Gdańsk – Szczecin (Absurd i Nonsens, 2007)* to rymowany traktacik socjologiczny. Raper wyraża zachwyt nad organizacją Polskich Kolei Państwowych. Nie może się nadziwić, że pociąg odjeżdża punktualnie. Opisuje (potencjalne) zachowanie dziecka w przedziale kolejowym. Opowiada o małym handlu wagonowym piwem jasnym (przyda się). Dowcipnie oddaje specyfikę interakcji w społeczności studenckiej: „Patrzę na studentki, jedna jest ładna / ale student zamiast ją uwieść adoruje laptop / Więc ona dała się poderwać notatkom / Matko boska, świat się tak łatwo rozpadł”.

Przedział kolejowy staje się wyizolowaną przestrzenią. Obserwując ją, można stawiać hipotezy. Przestrzeń wagonu stwarza okazję, by przedstawić raperskie studium przypadku. Zwróćmy uwagę, student „adoruje” laptop. To słowo z romantycznego wyobrażenia miłości, ma jednak również inne odniesienia (oddawanie czci Bogu i innym przedmiotom kultu). Nie jestem naiwny, student w tej sytuacji raczej nie skupia uwagi na portalu religijnym. Znamy zakres prowokacji (i desakralizacji) w piosenkach Łony. Choć nie wiem, czy rozumiemy znaczenie tego procesu. Student, zwalczając podróżną nudę, raczej przegląda atrakcyjne strony. Inaczej jest ze studentką, która oddaje się notatkom. Czy chodzi tu o erotyczny pociąg do wiedzy?

Oczywiście, słuchamy piosenki. Słowa mają tutaj znaczenie metaforyczne. Podróżny nie oczekuje wagonowego romansu, lecz ubolewa nad osłabieniem więzi społecznych. Warto dostrzec, że ta na pozór progresywna pochwała wolnej miłości okazuje się odkrywczą obserwacją socjologiczną, a może nawet zachowawczą krytyką społeczną. A przecież wagonowy song wart jest rozważania innych jeszcze kwestii. Teoretycy literatury zastanawiają się na przykład, co jest podstawową jednostką narracji. Szczeciński raper twierdzi, że już trzy wyrazy, powiązane rymem, wystarczą, aby ukazać dziwną przygodę, kampusowy romans (studencki), w którym afekt do laptopa unicestwia miłość prawdziwą.

Pomijam inny intrygujący element tego utworu, czyli cytaty dźwiękowe (głos spikera dworcowego w Koszalinie i Szczecinie)⁷.

Jest jeszcze jedno fascynujące zagadnienie związane z twórczością Adama Zielińskiego. To prawda, najbardziej efektywnym sposobem odbioru rymów Łony jest uczestnictwo w jego koncercie. Tu jednak zajmują mnie teksty Zielińskiego powszechnie dostępne w postaci spisanych piosenek (czy Adam Zieliński, specjalista od prawa autorskiego, sprawdza legalność obiegu tekstów Łony w internecie?). Lecz jest jeszcze inna forma obecności autora tekstów w przestrzeni publicznej, mianowicie w postaci cytatów. To wyimki z wywiadów z artystą. Dodajmy, że rozmowy z Adamem Zielińskim znajdziemy w poważnych tytułach i na portalach internetowych: kulturalnych, społecznych i religijnych (dwutygodnik.com⁸, culture.pl⁹, „Więź”¹⁰, „Gazeta Wyborcza”¹¹, „Rzeczpospolita”¹², „Przekrój”¹³...). Częściej jednak są to wyimki z piosenek. Artyści różnie reagują na swoją obecność w tej postaci. Muszą się bowiem godzić na to, że ktoś niejako rozporządza ich dorobkiem i wybiera zdania wedle własnego uznania, niekiedy nie licząc się z kontekstem całego utworu. A bywa, że przy okazji unicestwia rym. Ale przynajmy, obecność cytatów z utworów jakiegoś artysty wiąże się niekiedy z niezwykle społecznym uznaniem.

Bodaj najczęściej cytuje się wersy z piosenki *Miej wątpliwość (Absurd i Nonsens, 2007)*. I rzeczywiście, to utwór znakomity. Właściwie to manifest (artysty i progresywnego liberała¹⁴). Łona przedstawia stanowisko

7 Być może klasyczna książka Wojciecha Tomasika w kolejnym wydaniu zostanie uzupełniona o nazwisko Adama Zielińskiego. W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015.

8 M. Frymus, *Nielegal to stan ducha. Rozmowa z Łoną*, | Muzyka | Dwutygodnik (dostęp 17.07.2023).

9 P. Zakrzewski, *Łona: Takiej szkoły rymowania, jak u Młynarskiego i Przybory, nie ma nigdzie indziej [wywiad]*, | Artykuł | Culture.pl (dostęp 17.07.2023).

10 M. Gierke, *Raperzy, prawnicy i pustosłowie*, <https://wiez.pl/2019/06/20/raperzy-prawnicy-i-pustoslowie-rozmowa-z-adamem-lona-zielinskim/> (dostęp 17.07.2023).

11 E. Winnicka, *Łona rymuje politycznie. Rozmowa z raperem*, wyborcza.pl (dostęp 17.07.2023).

12 P. Witwicki, *Adam Zieliński Łona: Na razie się przyciłem i obserwuję*, rp.pl (dostęp 17.07.2023).

13 J. Błaszczak, *Wszystkie te influencje*, <https://przekroj.pl/kultura/wszystkie-te-influencje-jan-blaszczak> (dostęp 17.07.2023).

14 Ciekawie postawę ideową Łony rekonstruuje Piotr Szwed, zob. P. Szwed, *My się znamy?*, Czas Kultury (dostęp 17.07.2023).

relatywizmu poznawczego i moralnego. Zresztą w naszym kanonie literackim łatwo znaleźlibyśmy inne utwory uzasadniające taką postawę. Czy nie najlepiej wyrażają ją liryki Wisławy Szymborskiej, te wcześniejsze (np. *Utopia* z tomu *Wielka liczba*¹⁵), i te późne (np. *Są tacy, którzy* z tomu *Wystarczy*¹⁶)? Przywołuję noblistkę, ponieważ jej oddziaływanie jest u nas wielkie. Ale jak ma się ono wobec liczby wyświetleń klipów Łony w serwisie YouTube?

Miej wątpliwość zawiera wiele słów skrzydlatych. Gdybym miał wybrać takie, które najlepiej wyrażają filozofię utworu, wskazałbym to: „[...] bo rozróżnianie barw jest jedną z zalet / licznych, gdy świat, który widzisz jest monochromatyczny”.

Zwróćmy uwagę na pierwszy człon wypowiedzi. „Rozróżnianie barw” to podstawowa kompetencja, aby uczestniczyć w świecie kultury, ale też, aby bezpiecznie poruszać się w przestrzeni społecznej (trzeba znać kolory sygnalizacji świetlnej). Lecz „rozróżnianie” to słowo z humanistyki, z języka spekulatywnego, a właściwie to nazwa procedury pomocnej w dochodzeniu do prawdy. I zauważmy, że cytat wyizolowany z pieśni staje się fraszką z ciekawym rymem. Albo inny wyimek: „On ma modny krawat, pasuje jak / Ula! problem w tym / Że pod krawatem jest brunatna koszula”.

Jeśli pierwszy cytat miał sens filozoficzny, ten jest satyrą. I znowu można się zachwycać umiejętnością syntetycznego oddania sylwetki ideowej i politycznej, wobec której liberał musi się zdystansować (obśmiewając ją). I ten wyimek znajdziemy pewnie kiedyś w antologii współczesnej fraszki polskiej. Przypomnijmy jednak, że to dystych piosenki. A trzeba mieć odwagę, aby takie rymy składać na koncercie.

Chciałbym przytoczyć jeszcze kilka innych przykładów z utworów Adama Zielińskiego. W *Złotej rybce* (Ośka – *Kompilacja 2*, 2001) słyszymy: „For-sa leży na ulicy? / Być może, ale żeby tam leżeć musi najpierw spaść z nieba”. Ktoś mógłby uznać, że to jeszcze jedna myśl wyrażająca stanowisko (ekonomiczne i filozoficzne) liberałów, która zastąpi znane zdanie (również z tytułu książki) „Nie ma darmowych obiadów”¹⁷. Albo inny wyimek z tej samej

¹⁵ W. Szymborska, *Wielka liczba*, Czytelnik, Warszawa 1976.

¹⁶ W. Szymborska, *Wystarczy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2012.

¹⁷ Chodzi oczywiście o słowa, które zostały upowszechnione za sprawą tytułu książki Milтона Friedmana (*There Ain't No Such Thing as a Free Lunch*), choć to nie on jest ich autorem. Myśl

piosenki, czy nie jeszcze lepszy: „Los jest ślepy, więc wcale nie tak trudno go oszukać” (O\$ka – *Kompilacja 2*, 2001). Właściwie to nie tylko cytat, lecz aforyzm najlepszej próby. Jakiś czas temu Zieliński publicznie oznajmił, że nie lubi sentencji Stanisława Jerzego Leca. Przyznaję, przeżywam to do dzisiaj. Ale przecież myśl o ślepym losie jest z ducha Leca. To samo poszukiwanie „praw” egzystencji. Analogiczne odczucie paradoksalności istnienia. Podobna estetyka i poetyka krótkiej formy (polegająca na zestawieniu tych samych wyrazów w różnych znaczeniach: „ślepy los” jako frazeologizm; „ślepy” jako niewidomy).

Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden cytat, który ma strukturę i nośność aforyzmu. Czytamy: „[...] każdy problem ma rozwiązanie / Jeśli nie ma rozwiązania, to nie ma problemu” (*Frużki wolą optymistów; Koniec żartów*, 2001). Wers pierwszy sugeruje, że autorem wypowiedzi jest nie raper, lecz myśliciel. A może prawnik, który lubi paradoksy i na wszystko ma odpowiedź. Ciekawy jest status wersu drugiego. Czy ta wypowiedź dopełnia mędrkowanie „filozofa”, który uznaje, że na uwagę zasługują tylko sprawy poważne, a innymi nie warto się zajmować? Możemy jednak uznać, że wers drugi to fragment innej wypowiedzi, polemicznej wobec mowy *ex cathedra* z pierwszego wersu. Jest kpina z tych, którzy pozjadali wszystkie rozumy. Zwróćmy uwagę, że chociaż w cytacie występuje ten sam wyraz, to jednak odnosi się do różnych typów wypowiedzi. Pierwszy to fragment dyskursu „naukowego”, drugi można uznać za kolokwializm („masz problem?” – usłyszymy w bramie szczecińskiej kamienicy).

Tak, należy zajmować się twórczością Adama Zielińskiego. Nie tylko dlatego, że jest znaczącą postacią współczesnego aktywizmu¹⁸. Warto objaśniać poetykę i filozofię piosenek szczecińskiego rapera, a także jego

liberałów znana jest również w postaci skrótownica TANSTAAFL (*there ain't no such thing as a free lunch*) i dziś należy właściwie do historii ekonomii oraz historii idei. Zob. np. D.L. Bahsen, *There's No Free Lunch. 250 Economic Truths*, Post Hill Press, New York–Nashville 2021.

¹⁸ Oto fragment komentarza Jarosława Płuciennika do piosenki Wojciecha Młynarskiego *Róbmy swoje*: „Humanistyka nie może zapominać o humanizmie. Widać taki postulat i takie rozumienie kultury także w omawianym tekście protestu songu Wojciecha Młynarskiego. Kultura to kultywacja, kultywacja to działanie pielęgnacyjne, które zastępuje naturę, ale jest jednocześnie innowacją. Bycie kulturalnym oznacza bycie aktywnym w procesie kultywacji świata, kultywacji innego i kultywacji siebie. Kreatywność można w tym kontekście nazwać produktywnością”. J. Płuciennik, *Odwaga poetyki. Aktywizm, opór, psalmy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 94.

sztukę rymotwórczą. Rym – jak wiemy – wyróżnia wyrazy. Splata je ze sobą, sugerując, że są do siebie podobne nie tylko brzmieniowo, lecz i znaczeniowo¹⁹. Ale przecież nie chodzi tylko o przyjemność czytania i słuchania. Artysta, poszukując rymów, pokazuje bogactwo języka (choć ciągle są tacy, którzy zauważają u Łony przede wszystkim „brzydkie słowa”). Właśnie to odnajdywanie inwencyjnych zestawień wyrazów jest wyjątkowym osiągnięciem Adama Zielińskiego. I nie tylko – powtórzmy – o estetykę tu chodzi. Szczeciński raper niejako przy okazji odsłania mechanizmy języka. Ujawnia, jak słowo działa. Uczy nas więc polszczyzny (również jej społecznego zróżnicowania). A przede wszystkim pomaga oddzielić mowę służącą ekspresji i komunikacji od bełkotu.

*

Nasz tom ma charakter jubileuszowy. Staramy się twórczo wykorzystać urodziny rapera. Środowisko artystyczne i humanistyczne oraz mieszkańcy Szczecina sporo zawdzięczają Adamowi Zielińskiemu. Zarówno jeśli chodzi o jego dokonania artystyczne, jak i aktywizm społeczny. Udało nam się zaprosić do celebrowania jubileuszu Łony przedstawicieli kilku instytucji uniwersyteckich (Instytut Językoznawstwa, Instytut Socjologii, Instytut Teologiczny, Instytut Historyczny), a także przedstawicieli ważnych instytucji naukowych i kulturalnych (Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica w Szczecinie, Muzeum Narodowe w Szczecinie).

Książkę dzielimy na trzy części: Poetyki, Konteksty, Suplement. W pierwszej analizujemy teksty i pieśni Łony oraz zastanawiamy się, jakie znaczenie mają działania publiczne rapera. Jesteśmy pewni, że ranga dokonań artystycznych Jubilata wymaga dodatkowego oświetlenia. Stąd w drugiej części tomu rozprawiamy: o amerykańskiej kontrykulturze, o współczesnych pieśniach wojennych, o dzisiejszej polszczyźnie, o postsekularyzmie, o medialnym statusie rapu...

Szkice analityczne uzupełnia rozmowa z raperem. A tom opatrzony jest zestawieniem dyskografii artysty.

¹⁹ Zob. np. J. Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej XX wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

Pragniemy podziękować tym, którzy przyczynili się do zorganizowania sympozjum i sprzyjali wydaniu wieloautorskiej monografii o twórczości Adama „Łony” Zielińskiego: sekretarz naukowej Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica, dr hab. Agnieszce Borysowskiej; dyrektorowi Instytutu Literatury i Nowych Mediów, dr. hab. Piotrowi Krupińskiemu, prof. US; dziekanowi Wydziału Humanistycznego, dr. hab. Krzysztofowi Nerlickiemu, prof. US; prezesce stowarzyszenia Zachęta Sztuki Współczesnej, dr hab. Agacie Zbylut, a także dr Barbarze Braid.

Słowa kluczowe: Adam „Łona” Zieliński, melancholia, piosenka, rym, rytm, aforyzm

Bibliografia

- Bahsen D.L., *There's No Free Lunch. 250 Economic Truths*, Post Hill Press, New York–Nashville 2021.
- Barańczak S., *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, opracowanie i posłowie A. Poprawa, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2017 [ebook, EPUB; rozdz. *Katalekty (1969–1998)*].
- Błaszczak J., *Wszystkie te influencje*, <https://przekroj.pl/kultura/wszystkie-te-influencje-jan-blaszczak> (dostęp 17.07.2023).
- Ćwiczenia z rozpacz. *Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Universitas, Kraków 2011.
- Dembińska-Pawelec J., „*Poezja jest sztuką rytmu*”. O świadomości rytmu w poezji polskiej XX wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
- Dylan i jego czasy*, red. M. Friedrich, A. Szóstka, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa 2019.
- Frajlich A., *W słońcu listopada*, grafika B. Małysa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Frymus M., *Nielegal to stan ducha. Rozmowa z Łoną*, | Muzyka | Dwutygodnik (dostęp 17.07.2023).

- Gierke M., *Raperzy, prawnicy i pustosłowie*, <https://wiesz.pl/2019/06/20/raperzy-prawnicy-i-pustoslowie-rozmowa-z-adamem-lona-zielinskim/> (dostęp 17.07.2023).
- Jarniewicz J., *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 2018.
- Liskowacki A.D., *Pogodno, późna jesień*, w: tegoż, *To wszystko*, Wydawnictwo 13 Muz, Szczecin 2006.
- Pluciennik J., *Odwaga poetyki. Aktywizm, opór, psalmy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Szwed P., *My się znamy?*, Czas Kultury (dostęp 17.07.2023).
- Szyborska W., *Wielka liczba*, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Szyborska W., *Wystarczy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2012.
- Świeściak A., *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Universitas, Kraków 2010.
- Tomasik W., *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015.
- Tuwin J., *Wspomnienie* (z tomu *Siódma jesień*), w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 1, Warszawa 1971.
- Winnicka E., *Łona rymuje politycznie. Rozmowa z raperem*, wyborcza.pl (dostęp 17.07.2023).
- Witwicki P., *Adam Zieliński Łona: Na razie się przyczaiłem i obserwuję*, rp.pl (dostęp 17.07.2023).
- Zakrzewski P., *Łona: Takiej szkoły rymowania, jak u Młynarskiego i Przybory, nie ma nigdzie indziej [wywiad]*, Culture.pl (dostęp 17.07.2023).

Streszczenie

Autor na przykładzie trzech wybranych tekstów omawia poetykę piosenki rapowej Adama „Łony” Zielińskiego. Zajmuje się zarówno wartością poznawczą utworów, jak i ich estetyką. A zalety tekstów Łony wydobywa, konfrontując je z klasyczną piosenką literacką oraz z poezją współczesną. Autor podejmuje także problematykę cytatów z piosenek Łony, które niekiedy przybierają postać frazki albo aforyzmu.

Poetyki



INGA IWASIÓW

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-5090-1961

Jak być zaangażowanym

O twórczości duetu Łona & Webber jako przykładzie zaangażowanego hip-hopu, czasem z przydomkiem „inteligentckiego”, napisano wiele. Ten tekst nie ma ambicji wchodzenia na teren *sound* i *song studies*, jest raczej impresją odnoszącą się do konkretnego scenicznego wydarzenia: koncertu Pol'and'Rock Festival 2021, zorganizowanego w gorącym czasie politycznym. Podczas koncertu Adam Zieliński zwrócił się do publiczności, używając okrzyków antysystemowego protestu, zapoczątkowanego przez Strajk Kobiet. Interesuje mnie, czy był to incydent, czy też przedłużenie strategii scenicznej, a może dopełnienie postawy obywatelskiej, czytelnej w obrębie całej kariery duetu?

Tematem tego tekstu jest więc nie tyle sama twórczość, ile rola artysty, wyjście na scenie z pudełka konwencji, reaktywność, zaangażowanie się wywołujące skarcenie. Nie wykonam szerokiej kwerendy, lecz odnotuję na wstępie przekonanie, że to raczej brak zaangażowania w sztuce hip-hopowej powinien budzić zdziwienie, uruchamiając analityczną maszynę zmierzającą do wskazania miejsca, w którym kontrkulturowy język, powstały, by manifestować niezgodę na warunki społeczne, staje się produktem rynkowym, częściowo tracąc moc. Wykreowaną w USA muzykę i towarzyszącą jej kulturę graffiti oraz breakdance'u można potraktować jako reakcję na komercjalizowanie wytworów rockowej rewolucji lat sześćdziesiątych, ruch *sensu stricto* emancypacyjny, przechwycony następnie przez młodych wykonawców świata zachodniego w różnych jego zakątkach. Rap początkowo reprezentował tych, którzy nie istnieli w mainstreamie, nie tylko za sprawą dotyczących wykluczenia i opresji tekstów, ale i programowego nieliczenia się z regułami, choćby prawem autorskim. Na wczesnym etapie mógł rozwijać się jako alternatywa, swoista miejska partyzantka,

głos sprzeciwu płynący ze slumsów, niecenzuralny, a więc i niezabiegający o pieczętki przyzwolenia. To jednak dawne dzieje. Jak przedtem artyści rockowi¹, raperzy zaczęli podpisywać kontrakty, zyskiwali status gwiazd. Muzyka pozbawionych przywilejów mieszkańców gett i przedmieść stała się jednym ze sposobów eksponowania frustracji i gniewu, ale też rozrywką. Idole nie unikali kamer i przepychu, co stanowiło symboliczne zadośćuczynienie za wszystko, o czym krzyczeli ze scen. Jak czytamy w artykule poświęconym polskiemu, zaangażowanemu rapowi:

W przestrzeni muzyki rozrywkowej refleksja nad problemami natury społecznej, politycznej i moralnej podejmowana jest nieustannie. Charakterystyka gatunku, wiążąca się z kręgiem tematyki zdarzeń dotyczących miast, czyni z rapu muzykę całkowicie sprzężoną ze społeczeństwem. Postawa rapera okazuje się swoistym połączeniem reportera, satyryka i etnografa przestrzeni miejskiej².

Dzieje się to z pełnym przyzwoleniem instytucji społecznych, w obrębie dobrze rozpoznanej konwencji. Sytuacyjna, nieoczekiwana kontrola hip-hopu wydaje się zakłóceniem równowagi poważniejszym niż same wystąpienia raperów i w paradoksalny sposób odnawia moc tej muzyki.

„Skarcenie”, słowo użyte tu, by opisać reakcję delegatów systemu politycznego, to łagodniejsza forma „nadzorowania i karania” z ducha Foucaultowskiego, przywoływanie do porządku. Tym, moim zdaniem, była reakcja na słowa, które padły ze sceny Pol’and’Rock Festival 2021. Łona zaproponował podczas swego występu wzniesienie okrzyku oznaczanego tradycyjnie gwiazdkami. Interwencja wojewody u organizatora wydarzeń, czyli Jurka Owsiaaka, wywołała z kolei wpis na fanpage’u:

Po pierwsze – duet Łona i Webber nie dostał 900 tys. zł od min. Glińskiego. Ani nawet 1 zł. To był żart. I doprawdy trudno uwierzyć, że ktoś wziął na poważnie moje bajdurzenie o tym rzekomym grancie, przy okazji którego mówiłem

¹ Warto w tym kontekście odesłać do książki Jerzego Jarniewicza analizującego utopie kontrkulturowe lat 60., wyrastające z buntu przeciw porządkowi społecznemu i polityce, przeciw wojnie i nierównościom społecznym oraz zastanowić się, co przekracza granice tego szkicu, w czym hip-hop kontynuuje, a jak się zwraca przeciw poprzednikom na drodze kontestacji, a także, jak oba ruchy, rockowo-hippisowski i hip-hopowy, zostają ujarzmione przez mechanizmy popkulturowe. J. Jarniewicz, *Bunt wizjonerów*, Znak, Kraków 2019.

² J. Niezgoda, *Zaangażowanie w polskim hip-hopie*, <https://meakultura.pl/arttykul/zaangazowanie-w-polskim-hip-hopie-2649/> (dostęp 21.01.2023).

np. o tym, że znamy się z ministrem jeszcze z czasów hip-hopowych jamów w latach '90.

Druga rzecz to wypadki na czwartkowym koncercie: przyznaję, że forma tych pokrzykiwań była mało wyrafinowana – nie jestem dumny z miotania ze sceny wulgaryzmów tego rodzaju i wszystkie uwagi dotyczące języka przyjmuję z pokorą. Ale już emocja, która za tym stoi, jest zupełnie szczerą i wynika z autentycznego gniewu. Gniewu człowieka, który ma dość słuchania o tym, że geje i lesbijki „nie są równi normalnym ludziom”; dość dewastowania wymiaru sprawiedliwości i podsycania chaosu prawnego; dość rozwalania publicznych mediów; dość brutalnego rozpędzania pokojowych protestów; wreszcie dość tej niespotykanej arogancji i pychy, których twarzą stali się Krystyna Pawłowicz i Stanisław Piotrowicz (choć nie jestem może akurat w dogodnej pozycji do pouczania innych w sprawie dobrych obyczajów).

Z dużą przykrością obserwuję natomiast, jak cała ta sytuacja uderza w moich Bogu ducha winnych przyjaciół z zespołu, w Jurka Owsiaka czy w jeden z najfajniejszych festiwali jakie znam – Pol'and'Rock Festival. Używanie mojego zachowania do ataku na Woodstock czy WOŚP jest chwytem poniżej pasa – okrzyki wznosiłem ja i to ja za nie odpowiadam³.

Pytanie, które sobie stawiam, brzmi: czy Adam Zieliński, używający wulgaryzmów poza tekstem, ale ze sceny, performuje coś innego niż wówczas, gdy wykonuje napisaną wcześniej piosenkę? Zadając to pytanie, nie abstrahuję od własnego doświadczenia. To włączenie samej siebie jest mi potrzebne, by przeanalizować tryby „skarceń”. Łączy nas, Łonę i mnie, zewnętrzna, cenzurująco-kontrolująca reakcja na publiczne użycie wulgaryzmów w odpowiedzi na konserwatywne zmiany w polityce po 2014 roku. Różnice i podobieństwa są ciekawe – mnie, jako akademickie i pisarce, odmawiano prawa do publicznego użycia języka protestu, które miałyby zagrażać „godności akademickiej” – wartości nieskonkretyzowanej i definiowanej intuicyjnie. Adamowi Zielińskiemu, artyście w gatunku, który nie istnieje bez mocnego języka, zakazywano performowania ze sceny użyc tegoż języka w obawie przed „zepsuciem” publiczności, zwłaszcza młodej, która z definicji z własnej woli i z entuzjazmem powtarza hip-hopowe refreny. Ostatecznie więc odsyłano nas do reguły pilnowanej przez

³ Cyt. za: https://wiadomosci.onet.pl/kraj/polandrock-festival-lona-zabral-glos-ws-przeklenstw-ze-sceny/4nyhyvc?utm_source=wiadomosci.onet.pl_viasg_wiadomosci&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2 (dostęp 21.01.2023).

kogoś, jakieś strażnicze instancje poetyki, mającej wymiar moralny – mnie nie wolno byłoby przeklinać w ogóle, bo jestem profesorką, jemu – nie wolno w czytelnym kontekście i akcie politycznym. Ta reguła nie dotyczy wykonań utworów. Mnie nie wolno przede wszystkim dlatego, że jestem kobietą. To paradoks – język zwany wulgarnym pojawił się jako hasła Strajku Kobiet, w ściśle kobiecej sprawie, więc natychmiast zadziałała patriarchalna policja mająca na celu uciszenie, umniejszenie, pozbawienie kobiet prawa ekspresji. Patriarchat chciał uczestniczki demonstracji, między innymi mnie, cenzurować, pokrętnie powołując się na „godność” – kobiety i Uniwersytetu. „Demonstracja w obronie fundamentalnych praw kobiet to nie jest spotkanie w salonie magister Przyłębskiej, gdzie znad porcelanowych filiżanek goście przerzucają się łacińskimi aforyzmami. To jest wojna o kształt naszej wspólnej przyszłości”⁴ – napisali o tej cenzurze Mikołaj Iwański i Tomasz Kitliński.

Gdy Łona zachęcał na Pol’and’Rock Festivalu do gwiazdek, powściągał go, chociaż to „niegrzeczny” raper (nawet jeśli inteligencki), ponieważ wychylił się poza enklawę, w której wolno używać wulgaryzmów do momentu, gdy stanowią konwencję, obszar okiełznanej kultury wywodzącej się z buntu. Wyjście z tej niszy i zabranie głosu w kwestii wolności – nie picia, jarania blantów, narzekania na los i klasizm, lecz imponderabiliów demokracji, równości, praw kobiet, mniejszości, trójpodziału władzy – naraża na skarcenie. Oboje więc dowiedzieliśmy się, kim jesteśmy dla władzy i jej strażników – ja, jako kobieta, pisarka i profesorka. Łona – jako raper, prawnik, obywatel. Póki siedzimy w rolach, coś nam wolno. Mnie, gdy piszę powieści. Łonie, gdy rapuje.

Problem jednak w tym, że właśnie ze względu na swoją pozycję w niszach, a także w mediach, a więc widzialność, Adam Zieliński może zabierać głos, oddziałując szerzej niż inni uczestnicy protestów. Zaangażowanie w epokę medialnej bazuje na lokowaniu kapitału widzialności.

W przeszłości twórczość Adama Zielińskiego bywała, co odnotowałam na wstępie jako oczywiste, interpretowana i szufladkowana jako inteligencje zaangażowanie. Dawał do takich przyporządkowań sygnały tytułami

⁴ M. Iwański, T. Kitliński, *W obronie słów Ingi Iwasiów: „Nie jak profesorka, tylko jak kobieta powiem: jebać i wypierdalać”*, <https://oko.press/w-obronie-slow-ingi-iwasiow-nie-jak-profesorka-tylko-jak-kobieta-powiem-jebac-i-wypierdalac> (dostęp 21.01.2023).

albumów i poszczególnych utworów – *Koniec żartów, Absurd i nonsens, Nawiasem mówiąc, Śpiewnik domowy, Nie jest dobrze, Błąd* – brzmiącymi jak aluzje. Krytycy sporządzili nawet egzegezy rozwoju duchowo-politycznego rapera.

Adam Zieliński osiągnął ten szczególny status, kwestionując niepisaną zasadę, która w polskiej popkulturze obowiązywała od lat: nie eksponuj swoich poglądów politycznych. Jego płyty, tworzone w duecie z Webberem (Andrzejem Markiem Mikoszem, producentem odpowiadającym za muzykę na jego wszystkich albumach), układają się w opowieść o Polsce. Są ewoluującą, uniikatową publicystyką uprawianą w czasach, gdy takiej formuły artyści zazwyczaj unikali. W ostatnim dwudziestoleciu niemal nikt nie palił się do wchodzenia w rolę Kazika Staszewskiego, a jeśli się na to decydował (tak jak Maria Peszek czy Maciej Maleńczuk), zazwyczaj kończyło się artystycznym nieporozumieniem. Trudno się dziwić takiej sytuacji. Gdybyśmy żyli w czasach wyrażen parlamentarnych, w epoce profesjonalnych polityków toczących stonowane, dyplomatyczne pojedynki, pełne wysmakowanych erystycznych zagrań, muzyka mogłaby stanowić efektowny w swej bezpośredniości, dosadny komentarz. Co jednak zrobić, gdy w mainstreamie politycznym z roku na rok zaostrzał, a jednocześnie prymitywizował się język, gdy punkową antysystemową narrację doszczętnie skompromitowali politycy w rodzaju Pawła Kukiza? Można było pójść w stronę naprawdę radykalnej, obscenicznej prowokacji (co w ostatnich latach robili Siksa czy Legendarny Afrojax) albo działać tak jak Łona – stawiać na dystans, ironię, niedosłowność, alegoryczność oraz... łagodność. Spokój kogoś, kto „widzi, że świat prawie runął, ale ma, kurwa, dobry humor”⁵.

W 2018 roku, w wywiadzie udzielonym Jakubowi Bodzionemu, rapper wyjaśniał własne motywacje oraz niejako antycypował zdarzenie z Pol'and'Rock. Wywiad zwracał się ku polityce, dotyczył tego, jaki świat nas otacza, jakie decyzje nas warunkują i co w tej sytuacji powinien robić artysta:

Obecna sytuacja w Polsce i na świecie z perspektywy artysty jest idealna. Tematów ci nie zabraknie. Im gorzej w kraju, tym lepiej dla ciebie.

– No właśnie nie. Wrodzona przekora wpędza mnie w pewną kłopotliwą sytuację, nie chcę iść z głównym nurtem. Nigdy tego nie robiłem, moja twórczość była bardziej polityczna, gdy to nie było modne. Mógłbym zresztą ułożyć

5 P. Szwed, *My się znamy?*, <https://czaskultury.pl/czytanki/my-sie-znamy/> (dostęp 25.01.2023).

pokażną playlistę numerów zaangażowanych politycznie z dotychczasowych płyt, nie chcę się powtarzać⁶.

Z kolei na łamach „Wysokich Obcasów”, w dwa lata po „skarceniu” przez wojewodę i eskalującej wojną sytuacji politycznej, powiedział Agacie Całkowskiej:

– Nacjonałści już dawno temu nauczyli się ubierać w niewinne szatki. A z drugiej strony brunatnieje retoryka centroprawicowego mainstreamu, który nie waha się sięgać po skrajne komunikaty z cynicznych powodów. Choć wszystkie tragedie mają swój początek właśnie w języku nienawiści. Ale powiem pani coś innego: zwróciłem uwagę na gest posła Winnickiego, który po wybuchu wojny napisał: „Kto nie pamięta o ludobójstwie na Wołyniu i nie domaga się prawdy o pomordowanych przez OUN-UPA Polakach, ten jest zaprzańcem i zdrajcą. Kto wymachuje dziś Wołyniem, by nie pomagać kobietom, dzieciom, starszym i chorym uciekającym przed barbarzyństwem Moskwy, ten jest skurwysynem”. On, zdaje się, dość mocno oberwał od swojego obozu za taką deklarację, ale ja patrzę na to z pewnym uznaniem. Bo choć był to zapewne jedyny moment w moim życiu, gdy się z nim zgadzam, to może tak powinno być, że w pokojowych warunkach skaczemy sobie do gardeł, ale kiedy przychodzi poważne zagrożenie, to da się o pewnych sprawach myśleć podobnie.

Przekonuje pan kolegów z branży raperskiej, by się polityką interesowali?

– Akurat tym kolegom nic nie brakuje, jeśli chodzi o zainteresowanie polityką. Ale już w całym pokoleniu widzę dużo rezygnacji. Co więcej, to powtarzanie, że „to przecież nic nie da”, wcale nie jest takie głupie, bo istotnie: da to niewiele. I rzeczywiście: nie ma nic miłego w pochylaniu się nad kartą do głosowania i dochodzeniu wciąż do tej samej smutnej konstatacji: nie ma na kogo głosować. To ja na tę bolączkę sunę z taką propozycją: Nawalny nazwał to bodaj inteligentnym głosowaniem, czyli wyborem tego, kto ma największe szanse wygrać z partią władzy. Do tego samego nawoływał także, zdaje się, Aleksander Kwaśniewski przy wyborach do Senatu. I, proszę, udało się.

A trudno jest przyjąć od polityka nagrodę?

– Mówi pani o prezydencie Szczecina? Nie poczytywałem tej nagrody jako przyznanej przez niego.

⁶ *To oni zbudują nam państwo. Z Adamem Zielińskim rozmawia Jakub Bodziony*, <https://kultura-liberalna.pl/2019/01/01/lona-panstwo-polityka-wywiad-bodziony/> (dostęp 25.02.2023).

Ale politycy dość często wykorzystują artystów do swoich celów.

– O ile ci artyści im na to pozwolą.

A pana skandowanie „Jebać PiS” na Pol’and’Rock Festiwalu? To był protest?

– Pewnie, że to jest megaofensywne sformułowanie, wyjątkowo konfrontacyjne; od strony językowej nigdy nie byłem tym swoim okrzykiem zachwycony. Ale to się nie wzięło znikąd: naprawdę mam bardzo wiele zastrzeżeń do rządzących: do ich pogardy dla nas wszystkich, do lekceważenia zasad, do rozwalania dobrze funkcjonujących instytucji, do ciągłego przesuwania granic⁷.

Te wywiady, nie abstrahując od mikronarracji muzyczno-słownych, które możemy zobaczyć na YouTube, odnoszą się do kontekstu zabierania głosu w realnych sprawach, udziału w życiu protestowym. Pytanie, na ile artysta może/powinien się angażować, przesuwając uwagę z wąskiej sceny muzycznej ku szerokiej scenie politycznej, obywatelskiej. Na tej scenie okazujemy się krusi, ale pewnej ochrony dostarcza konwencja – w tym przypadku hip-hopowa.

Raper bowiem, choć jest „kruchym ciałem”, pracuje w kontrze wobec systemu, w tym okiełznanego języka. Raper nie jest niewidoczny. Reprezentuje tych, którzy zostali zepchnięci, postawieni poza sceną polityczną przez rządzących. Jak u początku tego stylu, gdy czarni artyści wychodzili z izolacji, tak obecnie – hip-hopowiec pracuje na uwidocznienie, wyrażenie grup ujarzmianych decyzjami politycznymi, spychającymi życie kobiet w ciemną, domową, biologiczną sferę życia zarządzaną przez restrykcyjną ustawę.

W teoriach protestu⁸ podkreśla się znaczenie wzmocnienia przyrodzonej kruchości podmiotów przez wystawienie się, przez rodzaj interpelacji polegającej na wzajemności, na byciu „protestem”, „ruchem”, zsięciowanym wielopodmiotem. Wzmocnienie to polega nie tylko na oporze – fizycznym, słownym – lecz na wszystkich tych technikach powtórzeń, echolalii, rozmaitych cielesnych, słownych reakcji, które stają się spójną narracją i konstruują podmiotowość polityczną grup wypychanych, niewidocznych,

⁷ A. Całkowska, *Raper Łona: Bardzo mnie się podoba, że Zeleński zabronił mężczyznom wyjazdu*, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,28436091,raper-lona-bardzo-mi-sie-podoba-ze-zeleński-zabronił.html> (dostęp 25.02.2023).

⁸ Por. J. Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, https://scalar.usc.edu/works/bodies/Judith%20Butler:%20Bodies%20in%20Alliance%20and%20the%20Politics%20of%20the%20Street%20%7C%20eipcp.net_thumb.pdf (dostęp 25.02.2023).

represjonowanych, pozbawianych sprawczości. Być może hip-hop jest dobrą matrycą wzajemności, czyniącej z luźnej grupy maszynę społeczną. Gdy artysta podaje hasło ze sceny, jest ono bardziej widoczne dla zgromadzonych, ale też w reprodukcjach medialnych. Dlatego tak często ludzie kultury wykorzystują swój kapitał, by się angażować w rozmaite akcje. Czym innym jednak jest wystąpienie w reklamie społecznej, danie twarzy kampanii, udzielenie wywiadu. Inaczej działa artysta na ulicy, w tłumie, ze sceny, gdy zamienia występ w demonstrację, nawiązując skądinąd do długiej tradycji dialogu z publicznością ponad głową cenzorów.

Zaangażowanie artystów/artystek zawsze budziło emocje. W dwudziestowiecznej kulturze polskiej do dyskusji o społecznych powinnościach lub ich braku wracano wielokrotnie.

„Objaśnianie protestu” przez osoby w pozycji leaderskiej lub, jak w przypadku Łony, ze sceny, odbywające się na wielką skalę ze względu na stałą obecność mediów, a więc zarówno teksty programowe, briefingi, konferencje prasowe, wywiady, wypowiedzi podczas streamingów z akcji, jak i przemówienia, mają, co oczywiste, duże natężenie performatywności, potencjał widzialności i sprawczości. Z jednej strony informują, ale też wyrażają emocje – o gniewie dużo już mówiliśmy – zarazem jednak uprzedzają, wyprzedzają, zatrzymują nieuchronny proces wygaszania, neutralizowania, zamknięcia akcji. Gdy przypomnimy sobie hasła – od gwiazdkowych po te, które budowały republikę równości, podmiotowości, siostrzeństwa, inkluzji – były one wyrazem przekonania, iż protest działa, zmienia. Jedną z jego cech, zwłaszcza na początku, było wysokie poczucie sprawczości samego aktu wyjścia na ulice, przemówienia.

Zaangażowanie artysty, stając się częścią jego biografii, trwa dłużej niż efemeryczna demonstracja. Z punktu widzenia ekonomii społecznej lepiej więc jest mieć artystów zaangażowanych niż zajętych wyłącznie własną twórczością. Jednak polityczne deklaracje, wiemy dobrze, są ryzykowne, mogą odbierać fanów. Dlatego budzą szacunek i nadzieję.

Słowa kluczowe: Adam „Łona” Zieliński, protest, zaangażowanie, performatyka, wulgaryzm, uniwersytet

Bibliografia

- Butler J., *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, https://scalar.usc.edu/works/bodies/Judith%20Butler:%20Bodies%20in%20Alliance%20and%20the%20Politics%20of%20the%20Street%20%7C%20eipcp.net_thumb.pdf (dostęp 25.02.2023).
- Całkowska A., *Raper Łona: Bardzo mnie się podoba, że Zeleniński zabronił mężczyznom wyjazdu*, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,28436091,raper-lona-bardzo-mi-sie-podoba-ze-zelenski-zabronil.html> (dostęp 25.02.2023).
- https://wiadomosci.onet.pl/kraj/polandrock-festival-lona-zabral-glos-ws-przeklenstw-ze-sceny/4nyhyvc?utm_source=wiadomosci.onet.pl_viasg_wiadomosci&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2 (dostęp 21.01.2023).
- Jarniewicz J., *Bunt wizjonerów*, Znak, Kraków 2019.
- Iwański M., Kitliński T., *W obronie słów Ingi Iwasiów: „Nie jak profesorka, tylko jak kobieta powiem: jebać i wypierdalać”*, <https://oko.press/w-obronie-slow-ingi-iwasiow-nie-jak-profesorka-tylko-jak-kobieta-powiem-jebac-i-wypierdalac> (dostęp 21.01.2023).
- Niezgoda J., *Zaangażowanie w polskim hip-hopie*, <https://meakultura.pl/artikul/zaangazowanie-w-polskim-hip-hopie-2649/> (dostęp 21.01.2023).
- Szwed P., *My się znamy?*, <https://czaskultury.pl/czytanki/my-sie-znamy/> (dostęp 25.01.2023).
- To oni zbudują nam państwo. Z Adamem Zielińskim rozmawia Jakub Bodziony*, <https://kulturaliberalna.pl/2019/01/01/lona-panstwo-polityka-wywiad-bodziony/> (dostęp 25.02.2023).

Streszczenie

Autorka opisuje twórczość estradową Adama „Łony” Zielińskiego z punktu widzenia sztuki zaangażowanej. Porównuje sytuację buntu rapera oraz swoją, zaangażowanej profesorki uniwersytetu. Zauważa, że protest artysty może być analizowany w kategoriach performatyki oraz pożytku społeczeństwa obywatelskiego.

WIKTORIA KLERA

Muzeum Narodowe w Szczecinie

ORCID: 0000-0003-0440-3459

Rymy rapera

Czy tworząc rap, należy trzymać się reguł? Jeśli tak – kto je stworzył, dla kogo oraz czy faktycznie któregoś rapera one interesują – temu poświęcę chwilę uwagi. Następnie postaram się pokazać, wzorując się na współczesnych badaczach (amerykańskiego) rapu rozpisujących teksty piosenek na takty (*bars*) i bity (*beats*), zastosowanie tabel *flow diagrams* na przykładzie jednej piosenki Łony i Webbera. Dlaczego tylko jednej? Zajęcie to jest dużo bardziej czasochłonne, niż się pierwotnie wydaje. Utwór wybrałam ze względu na największą liczbę odsłon na YouTube – kryterium chyba dziś już oczywiste – *To nic nie znaczy*.

Angielskie słowo *rap* ma kilka znaczeń. Po kolei: „*a type of popular music with a strong rhythm in which the words are spoken, not sung* (gatunek rytmicznej muzyki popularnej, w której słowa są mówione, nie śpiewane); *a statement accusing someone of a crime, or the punishment that someone is given for a crime* (oświadczenie oskarżające kogoś o przestępstwo albo kara, którą za popełnienie przestępstwa wymierzono); *a judgement or reaction* (osąd albo reakcja); *a sudden, short noise, especially one made by hitting a hard surface* (nagły, krótki hałas, w szczególności taki, który jest wywołany uderzeniem o twardą powierzchnię); *to hit or say something suddenly and forcefully* (uderzyć lub powiedzieć coś nagle i mocno); *to criticize someone, especially officially* (krytykować kogoś, w szczególności oficjalnie)”¹.

Najnowsze użycie słowa rap jest powiązane z przytoczonymi definicjami – znajdującymi się w kręgu semantycznym wyrazów związanych z kulturą, w której rap ewoluował. W tekstach dotyczących tematu często

1 <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/rap> (dostęp 4.05.2022).

spotkać można używane zamiennie słowa rap i hip-hop, będę się starała jednak rozróżniać te dwa terminy. Ciekawie różnicę tłumaczy Carol Francois:

The musical features of rap and hip hop are quite different. Rap is a combination of rhyming and poetry to a musical beat. The subject of the rap can range from local events to relationships [...] Hip hop music includes rhythm and blues and beat boxing. Rhythm and blues or R&B music is a combination of soul and pop music. Singers combine their lyrics to fast-paced music that is often used as the background to complex dance routines².

(Muzyczne cechy rapu i hip-hopu są zupełnie inne. Zakres tematyczny rapu może obejmować zarówno lokalne zdarzenia, jak i związki [...] Hip-hop zawiera w sobie rhythm and bluesa i beat boxing. Rhythm and blues, czyli R&B, to kombinacja soulu i popu. Śpiewający łączą swoje teksty z szybką muzyką, która bywa często podkładem do skomplikowanych układów tanecznych).

Jedna z najczęściej cytowanych wypowiedzi dotyczących zagadnienia padła z ust KRS-One'a (amerykańskiego rapera i producenta muzycznego, noszącego przydomek The Teach – Nauczyciel)³: *Rap is something you do, hip hop is something you live* („rap jest czymś, co robisz, hip-hopem żyjesz”). Rap jest zatem pojęciem węższym niż hip-hop. Co do jednej sprawy wszyscy są zgodni: rap jest bardzo mocno związany z poezją i skupiony na jakości tekstów⁴.

Na rap składają się: treść, *flow* (rytm, rymy, akcentowanie) i przekaz (kolejno: *content, flow, delivery*)⁵. To, co konkretnie interesuje mnie w tekście Łony, zawiera się we *flow*, on czyni poszczególnych raperów rozpoznawalnymi⁶.

² C. Francois, *What is the Difference between Rap and Hip Hop?*, <https://www.musicalexpert.org/what-is-the-difference-between-rap-and-hip-hop.htm> (dostęp 25.06.2023).

³ Warto dodać, że KRS-One wystąpił gościnnie w piosence innego polskiego rapera – Quebonafide, zatytułowanej *To nie jest hip-hop*.

⁴ C. Francois, *What is the Difference...*

⁵ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Rap> (dostęp 4.05.2022).

⁶ W internetowym słowniku slangu znajdziemy definicję: „Flow: płynne przejście między wersami, odpowiednie wpasowanie w beat oraz odpowiedni balans głosem w odpowiednim momencie. Zazwyczaj świadczy o klasie rapera”, <https://www.miejski.pl/slowo-Flow> (dostęp 5.05.2022). Mogłabym przytoczyć jeszcze np. *Słowniczek* dodany do *Antologii polskiego rapu*

Rozważania na temat powinowactw rapu, poezji i muzyki prowadzi Tomasz Kukołowicz w książce *Raperzy kontra filomaci*. Przedstawia tam teorię dotyczącą badania czasu trwania subiektywnej terażniejszości. Waha się ona mniej więcej w granicach od 2,5 do 3,5 sekundy⁷, jak zauważa: „W zaskakujący sposób ustalenia badaczy ludzkiego mózgu korespondują ze sposobem nagrywania rapu. Utwór hiphopowy składa się z części rapowanej (wokalne) i zapętlonego podkładu instrumentalnego. Podstawowa pętla trwa około 5,2 sekundy i w transkrypcji może odpowiadać dwóm liniom tekstu”⁸ – należałoby tę tezę oczywiście zaktualizować, ponieważ w ostatnich latach gatunek wyraźnie ewoluował, jednak jest to informacja historycznie istotna dla dalszej części moich rozważań.

Temat zapisu piosenki jest osobnym, obszernym zagadnieniem. Kukołowicz poświęcił mu inny tekst, zatytułowany *Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza*, opublikowany w „Tekstach Drugich”. Autor odwołuje się do badań anglojęzycznych (czego oczywiście nie da się uniknąć, ponieważ wciąż brakuje polskich opracowań zagadnienia). Jak odnotowuje, wielu autorów decyduje się na zapis kolumnowy z podziałem na wersy⁹, więcej uwagi jednak Kukołowicz poświęca metodzie zaproponowanej w niezmiernie często cytowanej przez badaczy książce *How to Rap* Paula Edwardsa¹⁰. Chciałabym sprawdzić przydatność wspomnianego diagramu na gruncie polskojęzycznego rapu, przyglądając się utworowi *To nic nie znaczy*.

Edwards wymienia przy konstruowaniu diagramów kilka oczywistości, przykładowo fakt, że akcenty padają w trakcie rapowania niejednokrotnie na sylaby, które w normalnej mowie nie byłyby akcentowane¹¹. Utrzymywanie rytmu, czyli wypowiadanie akcentowanych sylab dokładnie pasujących

(D. Węclawek i in., *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014), ale to krótkie wyjaśnienie wydaje się równie trafne.

7 Por. T. Kukołowicz, *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 90.

8 Ibidem.

9 Por. T. Kukołowicz, *Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 234–235.

10 P. Edwards, *How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC*, Chicago Review Press, Chicago 2009.

11 Ibidem, s. 72.

do taktowania, uważa Edwards za najważniejszą z raperskich umiejętności. Kukołowicz z kolei podkreśla: „Diagram Edwardsa utrwała trzy cechy recytowanego tekstu, niewidoczne w tradycyjnie zapisanym utworze. Po pierwsze, podział tekstu odbywa się zgodnie z mechanicznym podziałem czasu na równe odcinki. Po drugie, pokazuje relację tekstu do podkładu instrumentalnego. Po trzecie, są w nim wyraźnie oznaczone pauzy”¹².

Jak to wszystko wpływa na widoczność rymów? Edwards uważa, że „idealny rym” (czyli rym dokładny) w rapie to ten, kiedy jeden wyraz ma dokładnie takie samo zakończenie jak wyraz drugi (*It's when one word has exactly the same ending as another word*)¹³. Nie wspomina tutaj o prozodii, jak Adam Kulawik, którego warto przypomnieć: „[...] powtórzenie dwu wyrazów nie jest rymem, co daje możliwości następującej interpretacji zjawiska rymu: rym polega na zgodności prozodyjnej i fonetycznej części wygłosowej wyrazów, to znaczy: pełny rym musi przestrzegać reguły akcentowania [...]”¹⁴. Teoretycy rapu nie zgadzają się również z pierwszym twierdzeniem. Powtarzanie tej samej frazy lub tego samego wyrazu jest przez nich uznawane jako rym o tej samej jakości¹⁵.

Poniżej przedstawię dwa zapisy tekstu piosenki *To nic nie znaczy*. Jako pierwsza zaprezentowana będzie powszechnie funkcjonująca (z drobnymi różnicami) wersja z podziałem na zwrotki zakończone refrenem (podwójne podkreślenie). Wszystkie rymujące się wyrazy zaznaczone zostały **boldem**, zaś pojedynczym podkreśleniem uwydatniłam podwojone wyrazy (umykające definicji rymu w ujęciu Kulawika):

- (17) Mój ziom ma dziecko dziecko ma zabawki a wśród zabawek jest
- (16) Gąsienica która recytuje alfabet **autentyk**
- (10) Jak ją wcisnąć w brzuch to gra **piosenki**
- (14) W których słowa mają poprzesztawiane **akcenty**
- (13) Co to za idiota czy idioci **tak tępi**
- (17) Że sprzedają coś co uczy dziecko że niebo jest błękitne
- (12) Błękitne Dobra myślę skończ ten **teatrzyk**
- (12) To nic nie znaczy to o niczym nie świadczy

12 T. Kukołowicz, *Transkrypcja tekstów hip-hopowych...*, s. 235.

13 P. Edwards, *How to Rap...*, s. 82.

14 A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Warszawa 1990, s. 165.

15 P. Edwards, *How to Rap...*, s. 83.

- (12) Innym razem znowu coś na pewno **nie tak**
 (15) Otóż od pół godziny wlecze się przede mną **ten dziad**
 (12) I nie mam jak go wziąć zajął całą drogę
 (19) Mogę tylko trąbić i szkaradnie kłać **dziad** jest głuchy jak Beethoven
 (14) Myślę „kurwa co za baran” ale z drugiej strony
 (18) Mam tu drugą płytę Tribe’ów więc włączam ją zaraz i chowam gniew
 (9) Nie ma go rozpościerać **nad czym**
 (13) Bo to nic nie znaczy to o niczym nie świadczy
 (13) Później zamawiam **kawę** i to czarną **kawę**
 (20) I dodaję nawet **że** bez mleka i śmietanki i bez żadnych gadek
 (11) Patrzę na typa widzę gar ma **słaby**
 (15) Ale upewniam się **że** usłyszał **że** czarna **ma być**
 (11) Z tym **że** typ stał pewnie tam gdzie ZOMO **bo**
 (20) Niesie mi padakę wybieloną myślę „o zapłacisz za dyshonor”
 (13) Ale w końcu macham ręką szkoda **tłumaczyć**
 (14) Zresztą to o niczym nie świadczy to nic nie znaczy
 (9) Następnie słyszę taki **strumień**
 (22) Że „w dwutysięcznym jedenastym padł najbardziej przekonujący argument
 (10) I **że** zwłaszcza drugi maj dał **asumpt**
 (17) I **że** to wyłącza wszelkie dyskusje w tym okresie czasu
 (9) I **że** to w cudzysłowie **killer**”
 (18) Słucham i czuję że jeszcze jedno zdanie i będę miał wylew
 (16) Rzuciłbym kamieniem ale rzuca ten kto rzucać **ma czym**
 (13) Więc to nic nie świadczy to o niczym nie znaczy
 (13) Potem jadę tramwajem i ponownie **rozpacz**
 (20) Bo próbuję czytać ale rzuca tym gruchotem jakby miał się **rozpaść**
 (9) Przyszło mi w różnych absurdach **grać**
 (19) Ale niekiedy literki zlewają się w wielki napis „KURWA MAC”
 (14) Szaleniec robi sobie rajd po tych torach krzywych
 (13) A ja myślę „trudno znaleźć jakieś **pozytywy**
 (12) I poczekaj na kawałek torów **gładszych**”
 (13) Bo to nic nie znaczy to o niczym nie świadczy
 (16) A to dziewczę w TV? Ja jej nie znam ale zna ją **naród**
 (15) Tak wdzięcznie opowiada o trudach pracy w serialu
 (11) Jest śliczna kiedy tak uroczo **plecie**
 (18) O poprzednim mężu i następnym filmie i obecnej **diecie**
 (16) I że w zasadzie jest szatynką chociaż w sumie lekko **blond**

- (14) Wyłączyłbym to ale pilot tak daleko stąd
 (13) Więc posłucham jakich w kuchni używa naczyń
 (12) To o niczym nie świadczy to nic nie znaczy
 (16) Bo to dziecko nawet z chorym akcentem może być zdrowe
 (18) A ten dziad kierowca rzuci jazdę furą i wskoczy na rower
 (12) Kelner da mi czarną kawę tak zwyczajnie
 (14) W każdym bądź razie taką mam nadzieję bynajmniej
 (9) Tory będą gładkie a proste
 (21) I wyjdzie że ta celebrytka wolne chwile zaczytuje nie wiem Mrożkiem
 (9) To wszystko przyjdzie mi zobaczyć
 (13) A że jeszcze nie dziś to jeszcze nic nie znaczy¹⁶.

W tak zapisanej piosence mamy siedem zwrotek (strof), każda ma osiem wersów, z których dwa ostatnie zawsze się rymują z „nie znaczy” lub „nie świadczy”, a ostatnia stanowi powtarzalny refren. W wygłosach wersów niemal zawsze znajdują się rymowane pary (AA, BB, CC, DD). Liczba sylab w wersach waha się od dziewięciu do dwudziestu dwóch. Trzeba przyznać, że rozbieżność w tym zakresie jest spora, a przecież intuicyjnie zgadywać by można, że liczba sylab w poszczególnych odcinkach piosenki powinna być zbliżona, by zachować rytm. Zapis kolumnowy może być mylący?

Edwards wymienia w *How to Rap*: rymy dokładne, asonantyczne (wspomina także technikę *bending words*, czyli wymawiania niektórych samogłosek w taki sposób, by rymowały się z samogłoskami wybranego wyrazu), konsonanse, umieszcza wśród technik rymowania również aliterację i rymy złożone (wielosylabowe). Zauważa: *when compound rhymes are linked together with rhythm, the rhythm of the words creates the link between them, even if the rhymes themselves are only lightly similar*¹⁷ („gdy złożone rymy są połączone z rytmem, rytm słów tworzy połączenie między nimi, nawet jeśli same rymy są nieznacznie tylko podobne”).

Wszystkie wymienione techniki są z powodzeniem wykorzystywane przez Łonę. W cytowanym utworze najrzadziej pojawia się rym dokładny (konkretnie raz: *plecie–diecie*). Jedna pętla (dzielona na cztery takty) mieści dwa wersy tekstu rozpisanego kolumnowo i trwa mniej więcej pięć i pół sekundy, czyli dokładnie tyle, ile wylicza Edwards na podstawie

¹⁶ Piosenkę Łony cytuję za portalem: LyricFind.com.

¹⁷ P. Edwards, *How to Rap...*, s. 90.

amerykańskich piosenek. Ze względu na specyfikę języka polskiego i konkretnego, cytowanego tekstu, niełatwo będzie rozpisać *flow diagram*, ale podjęcie tej próby wydaje się interesujące.

Zanim jednak przedstawię jej efekty, chciałabym chwilę poświęcić warstwie przekazu (*delivery*). Ciekawym zabiegiem (a przy okazji zbiegiem okoliczności) jest to, że już na wstępie zaprzęta autora temat akcentowania wyrazów. Swoje rozważania rozpoczyna od obserwacji grającej gąsienicy, będącej zabawką dziecka kolegi. Momentalnie przypomniła mi się scena z kultowego *Dnia świra* Marka Koterskiego, gdy Adam Miauczyński ogląda telewizję i narzeka na akcentowanie w mediach. Im bardziej zgłębia się tekst Zielińskiego, tym bardziej można sobie pozwolić na żart, że gdyby Miauczyński rapował, mógłby to robić mniej więcej tak, jak robi to Adam Zieliński: on również narzekał na ruch na ulicach, miał dość konkretne wymagania dotyczące idealnej kawy, skarżył się na błędy językowe, których słucha na co dzień, na komunikację miejską oraz promowanie głupoty. Różnica jednak jest znacząca. O ile bohater filmu nie widzi pozytywów (a jak dalece przyczynia się to do jego ostatecznej porażki, obserwować można w kolejnych filmach Koterskiego), o tyle wydźwięk piosenki Łony jest zdecydowanie optymistyczny. Prawdopodobnie ma to wpływ na odbiór i liczbę odsłon tego utworu (dla porównania – w serwisie Spotify najpopularniejszy jest utwór *Błąd*, natomiast *To nic nie znaczy* jest na drugim miejscu z liczbą odtworzeń 4 681 523¹⁸).

Rap ze względu na swoją społeczną historię był kiedyś kojarzony z mrokiem. Raczej nie jest również postrzegany jako gatunek muzyczny, w którym można wojować o jakość języka polskiego, a nawet jeśli – to w formie kabaretowej (jak kiedyś T-Raperzy znad Wisły próbowali zaznajamiać naród z historią, ale to już inny rodzaj misji; nie można im jednak odmówić językowej finezji). W wywiadzie dla Onetu Zieliński, zapytany o łatkę „inteligenta polskiego rapu”, odpowiada: „Przyzwyczaiłem się. Pewnie, że mógłbym z powodzeniem dowodzić, jak bardzo to krzywdząca łatka; jak niesłuszne uogólnienie, jak wiele przy tym ucieka niuansów, bo tak dużo przecież w tej muzyce elementów zgoła nieinteligentnych... Ale macham

18 Stan na 11.05.2022.

ręką. Są gorsze epitety”¹⁹. Wydaje mi się, że podstawą tego charakterystycznego umiejscowienia Łony na mapie polskiego rapu jest fakt, że problemy bohatera jego tekstów umykają szampowym doświadczeniom ich przeciętnego odbiorcy. Jest on osobą wykształconą, a oprócz tego spełniającą się artystycznie (z powodzeniem, jak wiemy). Być może to jest istotą jasnego wydźwięku cytowanego tekstu. To przecież takie niepolskie, żeby nie narzekać, tylko komentować rzeczywistość, opisywać to, jaka jest w oczekiwaniu na lepszy czas, dodatkowo – robiąc coś konstruktywnego. Powiedzmy otwarcie – również dalece nieidące w parze z zachowaniami polskiej inteligencji na przestrzeni lat.

Żeby zastanowić się przez moment nad przydatnością *flow diagram* w rozpisywaniu tekstów polskiego rapu, na stronie obok zamieszczam tabelę.

Co uwydatnił diagram *To nic nie znaczy?* Tekst bez problemu udało się podzielić na dwuwersy składające się na jedną pętlę. Trudności sprawia jednak zaznaczenie akcentów, to właśnie one są tutaj kluczowe. Przede wszystkim – na jeden *beat* przypada więcej niż jeden akcent. Zwykle są to dwa silnie zaznaczone akcenty, często przypadające w innych miejscach wyrazów niż przy normalnej artykulacji. W tym przypadku ma to ścisły związek z treścią utworu. Problematyka została przez rapera poruszona już na wstępie: sytuacja się komplikuje, ponieważ mamy akcenty nie tylko wymuszone muzycznie, ale również te wynikające z treści tekstu (jak w przypadku błękitnej gąsienicy), gdzie akcenty są z założenia w złych miejscach. Czy to nie zabawne, że w jednym miejscu autor narzeka na źle akcentującą zabawkę, gdy sam używa akcentu w sposób daleki od poprawności? To działanie wbrew sobie, regułom, całkowite podporządkowanie się rytmowi? A może pułapka bez wyjścia?

¹⁹ P.I. Kalwas, *Łona: To już jest szczyt wszystkiego. Nikt mi nie będzie mówił, jak być Polakiem*, <https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/lona-wywiad-dla-onetu-nikt-mi-nie-bedzie-mowil-jak-byc-polakiem/hey2ln> (dostęp 9.05.2022).

1	2	3	4
Mój ziom ma dziecko dziecko ma zabawki	a wśród zabawek jest	Gąsienica która recytuje alfabet	autenryk
Jak ją widać w brzuch to	gra piosenki	W których słowa mają	poprzedzane akcenty
Co to za idiota	czy kłoci tak łepi	Ze sprzedają coś co ucy dziecko że	niebo jest błękitne
Błękitne Dobra myślę	skończ ten teatrzyk	To nie nie znaczy to	o niczym nie świadczy
Innym razem znowu	coś na pewno nie tak	Otoż od poł godziny wleczę się	przede mną ten dziad
I nie mam	jak go wziąć zajął całą drogę	Mogę tylko trąbić i szkaradnie kląć	dziad jest głuchy jak Beethoven
Myślę „kurwa co za baran ”	ale z drugiej strony	Mam tu drugą płytę Tribe’ów więc włączam ją zaraz	i chowam gniew
Nie ma go	rozposzczać nad czym Bo	to nie nie znaczy	to o niczym nie świadczy później
zamawiam kawę	i to czarną kawę	I dodaję nawet że bez mleka i śmietanki	i bez ładnych gadek
Patrzę na typa	widzę gar ma słaby Ale	upewniam się że usłyszał że	czarna ma być
Z tym że	typ stał pewnie tam gdzie ZOMO ho	Niesie mi padakę wybieloną	myślę „o zapłacisz za dysonor ”
Ale w końcu macham ręką	szkoda tłumaczyć	Zresztą to o niczym nie świadczy	to nie nie znaczy
Następnie słyszę taki strumień	Że	„w dwutysięcznym jedenastym padł	najbardziej przekonujący argument
I że zwłaszcza drugi maj dal	asumpt	I że to wyłancza wszelkie dyskusje	w tym okresie czasu
I że to w czudysłowi u killer ”	Slucham i czuję że	jeszcze jedno zdanie	i będę miał wylew
Rzuciłbym kamieniem	ale rzeka ten kto rzucić ma czym Więc	to nie nie świadczy	to o niczym nie znaczy
Potem jadę tramwajem	i ponownie rozpacz bo	próbuję czytać ale rzucam tym gruchoćm	jakby miał się rozpaść
Przyszło mi	w różnych absurdach grać	Ale niekiedy literki zlewają się w wielki napis	„ KURWA MAC ”
Szalenie robi sobie	raid po tych torach krzywych	A ja myślę „trudno	znajdź jakieś pozytyw
I poczekaj na kawalek	torów gładzych ” Bo	to nie nie znaczy to	o niczym nie świadczy
A to dziwczę w TVi ?	Ja jej nie znam ale zna ją naród	Tak wdzięcznie opowiada o trudach	pracy w seriale jest
śliczna kiedy tak uroczy plecie	O poprzednim mężu	i następnym filmie	i obecnej dzieci i że
w zasadzie jest szatynką	choć w sumie lekko blond	Wyłączył by to	ale pilot tak daleko stał
Więc posłucham	jakich w kuchni używa naczyń	to o niczym nie świadczy	to nie nie znaczy
Bo to dziecko nawet z chorym akcentem	może być zdrowe	A ten dziad kierowca rzuci jazdę furą	i wskoczy na rower
Kelner da mi czarną kawę	tak zwyyczajnie	W każdym hądz razie	taką mam nadziej bynajmniej
Tory będą gładkie a proste i	wyjdzie że ta celebrytka wolne chwile zaczynuje	nie wiem	Mroźkiem
To wszystko	przyjdzie mi zobaczyć	A że jeszcze nie dziś	to jeszcze nie znaczy

W drugim układzie tekstu (*flow diagram*) możliwe jest wyliczenie liczby sylab mieszczących się w trakcie jednej pętli. Tu już widać pewną regularność: w pierwszej pętli każdej zwrotki mamy od 27 do 34 sylab, w drugiej – od 24 do 31, w trzeciej od 27 do 30 i w czwartej (tej zawierającej refren i rymowany do niego wers wcześniejszy) – od 22 do 29. Nie jest to wciąż regularność, której się spodziewałam.

Edwards odpowiada na pytanie o użyteczność *flow diagrams*: „*The flow diagrams lets you see the techniques used in the flow very clearly. By diagramming complex flows, it is easy to see exactly how they work and how they're put together, and it will allow us to break down the rhythm and rhyme techniques in more detail [...]*”²⁰ („*Flow diagrams* pozwalają nam dokładnie zobaczyć techniki używane we *flow*. Tworząc diagramy złożone z wielu *flow*, łatwo zaobserwować jak działają i jak tworzą całość, to pozwoli nam bardziej szczegółowo rozłożyć techniki rymowania i rytmizowania”).

O ile w przypadku diagramów zamieszczanych w *How to Rap* faktycznie tabele są przejrzyste, o tyle na przykładzie jednego tekstu Łony trudno orzec jednoznacznie o przydatności tego narzędzia, lub inaczej – daje to przyczynek do dyskusji o tym, jak ciekawy jest ten konkretny *flow*. Może być też inspiracją do tego, by przyrzeć się *flow* Łony na przykładzie innych jego tekstów, a także później – porównawczo – *flow* innych popularnych polskich raperów. W zaprezentowanym przeze mnie diagramie jest więcej nieścisłości niż w jego amerykańskich wersjach. Niech świadczy to o wyjątkowości użycia polskiego języka, którą proponuję nazwać „regularnym chaosem” albo pierwiastkiem anarchistycznym w rapie Zielińskiego. Muszę w tym miejscu dodać, że tego typu nieregularności Edwards przedstawia na swoich diagramach w *How to Rap 2* – dotyczącej zaawansowanych technik *flow*²¹. Poświęca tam tak samo wiele uwagi tekstowi, co muzycznej warstwie piosenek (np. dokładnie wylicza długość pauz, a to trudne w obliczu braku profesjonalnego sprzętu). Jest to zatem już raczej zadanie na konferencję muzykologiczną.

²⁰ P. Edwards, *How to Rap...*, s. 76.

²¹ P. Edwards, *How to Rap 2: Advanced Flow & Delivery Techniques*, Chicago Review Press, Chicago 2013.

Słowa kluczowe: rap, *flow*, *flow diagram*

Bibliografia

- Edwards P., *How to Rap 2: Advanced Flow & Delivery Techniques*, Chicago Review Press, Chicago 2013.
- Edwards P., *How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC*, Chicago Review Press, Chicago 2009.
- Francois C., <https://www.musicaexpert.org/what-is-the-difference-between-rap-and-hip-hop.htm> (dostęp 25.06.2023).
- <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/rap> (dostęp 4.05.2022).
- <https://pl.wikipedia.org/wiki/Rap> (dostęp 4.05.2022).
- <https://www.miejski.pl/slowo-Flow> (dostęp 5.05.2022)
- Kalwas P.I., *Łona: To już jest szczyt wszystkiego. Nikt mi nie będzie mówił, jak być Polakiem*, <https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/lona-wywiad-dla-onetu-nikt-mi-nie-bedzie-mowil-jak-byc-polakiem/hey2ln> (dostęp 9.05.2022).
- Kukołowicz T., *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Kukołowicz T., *Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 234–235.
- Kulawik A., *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Warszawa 1990.
- Węclawek D., Flint M., Kleyff T., Cała A., Jaczyński K., *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.

Streszczenie

Tekst dotyczy jednej piosenki Adama „Łony” Zielińskiego. Na przykładzie *To nic nie znaczy* zostały ukazane metody rapowania artysty ze Szczecina. Autorka przedstawia dwa zapisy warstwy tekstowej – tradycyjny, kolumnowy, oraz *flow diagram* stworzony na podobieństwo wykresów Paula Edwardsa, zaprezentowanych w ważnej dla badaczy rapu książce *How to Rap*. Wyjątkowo ważnym zagadnieniem okazuje się rola akcentu w śpiewanym tekście i w tym kontekście – mała użyteczność tradycyjnych metod zapisu.

PAWEŁ DZIEL

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-3814-438X

Pytania Łony

Utwory hip-hopowe wyraźnie zrywają z charakterystycznym dla piosenki prymatem melodii na rzecz rytmu, co w znacznym stopniu wpływa na poetykę samych tekstów. Rap¹ umożliwia zastosowanie takich środków stylistycznych, które nie zostały rozwinięte w ramach innych gatunków muzycznych. Zmiana reguł konstruowania przekazu sprawia, że wypracowane metody analizy tekstów piosenek okazują się w wielu obszarach niewystarczające².

Tekst hip-hopowy oderwany od rytmicznego podkładu instrumentalnego z pewnością traci swoją specyfikę i nie powinien być analizowany

1 „Rap” ma wprawdzie węższe znaczenie niż „hip-hop”, ale w większości opracowań naukowych, na które się powołuję, a także w języku przedstawicieli kultury hip-hopowej oba określenia traktowane są jako synonimy. Ta praktyka znajduje potwierdzenie w słowniku dołączonym do *Antologii polskiego rapu*: „Rap (jako muzyka) – element kultury hiphopowej. Gatunek muzyczny, którego nazwa często używana jest na zmianę z terminem hip hop”. Zob. *Słownik*, w: *Antologia polskiego rapu*, red. D. Węclawek i in., Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 21.

2 Por. S. Wójtowicz, *O kierunkach w polskich badaniach literaturoznawczych nad hip-hopem*, w: *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 194. Jednak istotnym, wspólnym wymiarem utworów słowno-muzycznych z pewnością jest ich aspekt performatywny. Paweł Tański opisuje tę problematykę w odniesieniu do twórczości z kręgu tzw. muzyki rockowej, skupiając się przede wszystkim na warstwie językowej piosenek. Uważam, że w kontekście rapu zdecydowanie może mieć zastosowanie kategoria „podmiotu performatywnego”, który za pomocą głosu, śpiewu określa teren „nagłości”, czyli tego, co „rozrywa znany horyzont i co wprowadza człowieka poza percepcyjną oczywistość”. Autor przez performatywność rozumie bowiem unikalny, wielopoziomowy wyraz oddziaływania piosenki zarówno na jej odbiorców, jak i na samych wykonawców. W takim ujęciu utwory hip-hopowe wpisują się w pole badań humanistycznych z zakresu *song lyrics studies*, stanowiących subdyscyplinę *sound studies*. Zob. P. Tański, *Głosy i performanse tekstów. Literatura, piosenki, ciało*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021, s. 13–16, 159–160.

jako autonomiczny utwór³. Warto pamiętać, że również warstwa *a capella*, czyli sama rytmiczna recytacja wykonywana przez rapera (MC, *Master of Ceremony*) wiąże się z twórczym sposobem wykorzystywania środków prozodyjnych. Szczególną rolę odgrywa zwłaszcza układ i siła akcentów. Rap tym między innymi różni się od poezji publikowanej jako tekst pisany, że o sposobie akcentowania ostatecznie przesądza autor utworu, który jest zarazem jego wykonawcą⁴. Zdając sobie sprawę z powyższych uwarunkowań, uważam jednak, że perspektywa literaturoznawcza może nieinwazyjnie poszerzać zrozumienie złożonego zjawiska, jakim jest kultura hip-hopowa. Interesuje mnie zatem analiza tych aspektów rapu, które odwołują się do zabiegów charakterystycznych dla literatury, a szczególnie poezji. Dla literaturoznawcy istotny jest bowiem fakt, że w hip-hopie to przede wszystkim słowo jest odpowiedzialne za siłę oddziaływania utworu. Raperzy szczególnie dbają o kompozycję tekstów, posługują się rozbudowaną ornamentyką, stosują zróżnicowane środki retoryczne, oryginalne słownictwo, wyszukane rymy, frapujące gry językowe oraz zaskakujące neologizmy. W rapie dużą rolę odgrywa dążenie do hermetyzacji przekazu. Odniesienia intertekstualne nierzadko mają więc charakter wewnątrzkulturny, twórcy odwołują się do muzyki innych raperów oraz zjawisk charakterystycznych dla tej kultury, chętnie też posługują się słownictwem slangowym. Z drugiej strony potrzeba hermetyzacji znajduje przeciwwagę w bezustannym poszerzaniu granic gatunkowych, a takie mechanizmy mieszczą się w polu zainteresowań badaczy literatury⁵.

W związku z tym, że raperzy rzadko dołączają do swoich płyt wydrukowane teksty, warto zasygnalizować też problem transkrypcji. Układ wersyfikacyjny tekstu hip-hopowego powinien współgrać z zarejestrowaną na nagraniu warstwą instrumentalną. Tomasz Kukołowicz zwraca uwagę, że

3 Por. T. Kukołowicz, *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 180–181.

4 Zob. T. Kukołowicz, *Pętle, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego*, w: *Hip-hop w Polsce...*, s. 23–25.

5 Por. S. Wójtowicz, *O kierunkach w polskich badaniach literaturoznawczych nad hip-hopem*, w: *Hip-hop w Polsce...*, s. 192–197. Adrianna Chorąży zwraca uwagę, że twórczość hip-hopowa otwiera się na szersze grono odbiorców m.in. przez „pozwolenie im na partycypację w intertekstualnej grze”. Autorka przekonuje zatem, że tożsamość rapowa podległa redefinicji. Zob. A. Chorąży, *O hiphopowej intertekstualności jako rozmowie. Rap i popkultura: follow-upy i hashtagi*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5, s. 144–145.

z punktu widzenia transkrypcji najważniejsza jest pętla, czyli krótki, wielokrotnie powtarzany fragment muzyczny, składający się najczęściej z sekcji perkusyjnej (*break*) oraz linii melodycznej. Autor słusznie podkreśla, że zapis tekstu hip-hopowego nie jest czynnością mechaniczną. Uzus wskazuje na silne przywiązanie autorów transkrypcji do układu graficznego wiersza – zapisu kolumnowego z podziałem na wersy, które rozpoczynają się wielką literą, a kończą rymem. Zwrotki i refreny oddzielone są przeważnie pustą linią. Interpunkcja służy uwydatnieniu intonacji, bywa też pomijana. Dominuje tendencja do utrzymywania podobnej długości wersów. W wielu wypadkach trudno jednak zdecydować, w którym wersie powinny się pojawić rapowane słowa. Bywa, że intuicyjny podział wersu na dwie równe części zupełnie nie odpowiada recytacji⁶. Dostępne w internecie teksty Adama Zielińskiego różnią się pod względem struktury wersyfikacyjnej, a także interpunkcji i ortografii. Po przeprowadzeniu analizy zasobów internetowych, a także po konsultacji z Łoną, zdecydowałem się korzystać z transkrypcji dostępnych na stronie portalu Genius⁷.

Największą uwagę badaczy literatury skupiają zazwyczaj te kompozycje hip-hopowe, które nie dają się sprowadzić jedynie do kontekstu socjologicznego określającego cechy charakterystyczne dla omawianej subkultury⁸. Literaturoznawca szuka w rapie nietypowych tropów poetyckich, nowatorskiego zasobu leksykalnego, świeżych obserwacji społecznych lub filozoficznych. Atrakcyjność muzyki Łony wiąże się w znacznym stopniu z innowacyjnym słownictwem czy niesztampowymi porównaniami stosowanymi przez rapera. Bywa to jednak dla Zielińskiego i pułapką, zdarzają się bowiem w jego twórczości wybijające z zasłuchania, w niezamierzony sposób przykuwające uwagę powtórzenia. Przykładowo w tekście *Nie zostało nic*⁹ pada pytanie: „Co to ma być!? Tak huczy refren? / To raczej

6 Zob. T. Kukołowicz, *Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 229–245.

7 Genius, ML Genius Holdings, <https://genius.com/> (dostęp 18.07.2023). W niektórych utworach nieznacznie zmodyfikowałem zamieszczone w portalu Genius transkrypcje, dostosowując zapis do przyjętej w tej pracy konwencji.

8 Charakterystyczne cechy subkultury hip-hopowej w przekonujący sposób zostały opisane w książce: B. Kotowski, *Język, bunt, tożsamość. Socjologiczno-antropologiczne studium empiryczne subkultury młodzieżowej rap*, Rozpisani.pl, Warszawa 2016.

9 Łona i Webber, *Insert EP*, Asfalt Records 2008.

jakiś łopot słaby / To po to, abym już się bał i *nielicho*¹⁰ zbladł?”, charakterystyczny przysłówek pojawia się również w *Kaloryferze*¹¹: „I znowu czas mnie nadgryzł, ten czas, co ma zęby *nieliche*”, a także w *Co tam, mordo?*¹²: „mnie tu robi codzienność *nielichy* wjazd”. W tym drugim utworze warto też zwrócić uwagę na niebanalną, anachroniczną inwektywę: „Zaniedba-
 leś sambę, *bydlaku* jeden”, która już wcześniej została wykorzystana w *Nie ma nas*¹³: „Ale to uparty *bydlak* / i w tym tygodniu chyba po raz czwarty wygra”. W tekście *Jak Nagrać 1szą Płyte?*¹⁴ na odnotowanie zasługuje również charakterystyczne porównanie: „słuchacz, który nic nie rozumie jest *głuchy jak Beethoven*”, użyte ponownie w *To nic nie znaczy*¹⁵: „Mogę tylko trąbić i szkaradnie kłąć – dziad jest *głuchy jak Beethoven*”. Powtórzenia tego typu można wprawdzie uznać za celowe multiplikowanie zwrotów wyznaczających leksykalną oryginalność rapera i potraktować jako swoistą grę z własnymi tekstami, ale w moim przekonaniu w twórczości Łony nie zachodzi takie zjawisko, a powielanie wyrazistych sformułowań odczytu-
 ję jako osłabiające siłę przekazu niedopracowanie stylistyczne. Tego typu zdublowane zwroty nie zdarzają się jednak u autora zbyt często, a w rapie całkowite ich wyeliminowanie jest niezwykle trudne.

Najciekawszy w twórczości Adama Zielińskiego wydał mi jednak sposób, w jaki operuje on poetyką pytania. Raper wykorzystuje zarówno proste, ogólne pytania protokolarne, wyrażające oczekiwanie nadawcy na zidentyfikowanie kogoś lub czegoś, jak i pytania wymagające odpowiedzi koncepcyjnych, zmuszające do większego namysłu. Zlokalizować można pytania stanowiące pretekst do snucia opowieści. Szczególnie istotne dla Łony są wyraziste, zaskakujące pytania-bodźce, które mają za zadanie wytrącić z rutyny, przełamać utarte schematy dialogowe¹⁶. Na uwagę zasługują ponadto pytania retoryczne o zróżnicowanym charakterze. Wyznaczają trudny do rozwiązania problem, eksponują wątpliwości lub zagubienie.

10 Wszystkie wyróżnienia w cytatach zostały wprowadzone przeze mnie – P.D.

11 Łona i Webber, *Cztery i pół*, Dobrzewiesz Nagrania 2011.

12 Łona i Webber, *Śpiewnik domowy*, Dobrzewiesz Nagrania 2020.

13 Łona i Webber, *Cztery i pół...*

14 Łona i Webber, *Koniec żartów*, Asphalt Record 2001.

15 Łona i Webber, *Cztery i pół...*

16 Zob. B. Boniecka, *Struktura i funkcje pytań w języku polskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 111–136.

Nieraz służą konstatacji, ujawnieniu opinii. Pytania retoryczne nierzadko też podkreślają wagę opisywanego doświadczenia¹⁷.

Figura pytania w tekstach Łony otwiera dodatkowe płaszczyzny interpretacyjne, a także umożliwia czynny udział odbiorcy w procesie kształtowania znaczenia. Pytanie, podobnie jak cisza i przemilczenie, wprowadza do utworu dialogowe napięcie, przenosi odbiorcę w obszar aktu twórczego; wprowadza do liryki wielogłosowość, nadaje treści charakter intersubiektywny; rodzi możliwość przekazywania uczuć towarzyszących konkretnym doświadczeniom, co czyni je narzędziem poznania w sensie emotywnym i daje większą siłę wyrazu niż techniki opisowe¹⁸.

W całym dorobku Adama Zielińskiego występuje duże nagromadzenie pytań. Już same tytuły kompozycji zostały wyrażone w ten sposób: *A dokąd to?, Co to będzie?, Cemu kiosk?, Co tak wyje?, Co tam, mordo?, Gdzie tak pięknie?* Pytanie w twórczości Łony to forma, która niezwykle często stanowi zasadę kształtującą konstrukcję utworów.

Pytaniami zaczyna się *#nikiforszczecinski*¹⁹: „Która najlepsza? W której całe serce masz i duszę? / Nie wiem. Chyba ta z flagą i z Jezusem”. Mowa tu o szczecińskim ulicznym artyście, zmarłym w 2018 roku. W swoich pracach posługiwał się nieprzydatnymi dla innych przedmiotami, a jako galerię wykorzystywał parapet, obszar przed kamienicą, w której mieszkał²⁰:

Ni to instalacje, ni to prace
A tyle tu natchnień, tyle tu znaczeń
Masz artystę, co obszedł system
I nie trzeba mu galerii żeby zaistnieć

¹⁷ Ibidem, s. 196–234.

¹⁸ Zob. K. Rakowiecka-Asgari, *Poetyka pytania. Analiza zjawiska w poezji Qejsara Aminpura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 9–10.

¹⁹ Łona i Webber, *Śpiewnik domowy...*

²⁰ Hashtag w tytule utworu *#nikiforszczecinski* wskazuje na możliwość obejrzenia prac artysty w przestrzeni internetowej. Rozbudowany jest zwłaszcza profil w serwisie Instagram, gdzie można przeczytać: „Nikifor tworzył ze wszystkiego: gazet, lalek, flag, puszek, cegieł itp., a jego prace były zawsze w punkt. Odszedł w 2018, ale pamiętamy o nim”. Nikifor Szczeciński (@nikiforszczecinski), *Instagram*, <https://www.instagram.com/nikiforszczecinski/> (dostęp 18.07.2023). Warto dodać, że hashtagi są zabiegiem często wykorzystywanym przez raperów. W *Antologii polskiego rapu* można przeczytać: „W hiphopowych tekstach używane najczęściej jako połączenie kilku słów, nawiązanie do określonych osób lub sytuacji, wstawiane niejako w postaci zamiennika słowa »jak«”. Zob. *Słownik*, w: *Antologia polskiego rapu...*, s. 14.

Kaskada pytań pojawia się w refrenie:

Może ten streetart to z pytań bez odpowiedzi?

Może to lipa, jeśli głębiej pośledzić?

Istoty dotknął? Nie dotknął? Jedno lichy

Miejski folklor. Szczeciński Nikifor

Bardzo podobnie skonstruowany jest tekst *Co tam, mordo?*²¹. Rozpoczyna się od tytułowego pytania, i od razu udzielonej, automatycznej odpowiedzi: „E, pomału / Sporo wyrzeczeń, niewiele szau”. Pytania dynamizują dalsze partie utworu związane z codziennym mozołem: „Ale czy to przekora jeszcze, czy już rutyna? Nie wiem / Czas mi odjął, lecę jak umiem”. W refrenie występuje powtarzana fraza: „Co tam, mordo, jak leci? A, pomału / Od karnawału do karnawału”.

Łona kładzie duży nacisk na ludyczny wymiar sztuki hip-hopowej. *Błąd*²² to kompozycja o zamiłowaniu do czytania, a właściwie – o zakłócaniu lektury przez inne osoby:

To jest jakaś większa klika

Ludzi, co mnie nachodzą, gdy cokolwiek czytam

I szyją podwójnym ściegiem

Bo nie dość, że pytają mnie, to jeszcze o sprawy, o których nic nie wiem

Efekt komiczny uzyskany został dzięki zestawieniom „pytanie–odpowiedź”:

Dziewczę przełamuje impas

I pyta, czy szybko szła, i czy to była blondynka

Mówię, że przeleciała biegiem, miała pióra

Ale jaki to kolor? Nie wiem, bo akurat

Dopowiedzenie w efektowny sposób zostało przeniesione do zabawnego refrenu: „Na ten temat wiedzę mam wątlą / Czy to blond, czy to blond, czy to blond, czy to blond, blond”... To pytania stanowią strukturę utworu, narzucają rytm oraz budują atmosferę. Puenta także została wyrażona

²¹ Łona i Webber, *Śpiewnik domowy...*

²² Łona i Webber, *Nawiasem mówiąc*, Dobrzewiesz Nagrania 2016.

w formie pytania: „Dziś w myślach łapię każdą z istot / Co mi kiedykolwiek weszła w czytelnictwo / Biorę je wszystkie, stawiam w jeden rząd i pytam / Czy to jest błąd, że ja chciałbym poczytać?”.

Ludyczny charakter muzyki Łony łączy się w znacznej mierze z umiejętnością wydobywania z codziennych sytuacji wyrazistych sylwetek, dialogów, sekwencji obrazów i obudowania ich zaskakującym, dowcipnym, nierzadko też ironicznym komentarzem. Ta rekontekstualizacja motywowana jest nie tylko funkcją rozrywkową, najczęściej stoi za nią chęć za-sygnalizowania istotnego problemu, zmuszenia do refleksji. Z twórczości Adama Zielińskiego emanuje chęć zwrócenia uwagi odbiorcy na prozaiczne zjawiska i odnalezienia w nich bodźca do przemyśleń. Warto zaznaczyć, że w wielu nagraniach raper wprost nawiązuje do treści o charakterze filozoficznym. Bohater *Zrozumiem, człowieku*²³ w następujący sposób definiuje swoją postawę: „Wyobraź sobie: ja, pół-hedonista, pół-stoik / I ten bit, który równym pulsem mój puls koi”. W utworze *Świat jest pełen filozofów*²⁴ Łona sygnalizuje, że treści filozoficzne czają się na każdym kroku: „Mijam ich, jestem świadkiem naocznym / Jak nie Hegel w windzie, to Platon w nocnym / Kant wiezie mnie taksówką, Nietzsche mieszka w każdym bloku”. Charakterystyczna dla autora lekka, potoczna forma dodaje obserwacjom atrakcyjności. To pytanie prowadzi w pierwszej strofie do żartobliwej puenty:

Ale na pewno widzę napis który głosi – frytek nie ma
Pytam: czemu nie ma, co to za sztuczka?
Babka patrzy na mnie jak filozof na ucznia
I odpowiada równie filozoficznym zdaniem
Nie można mieć wszystkiego, drogi panie

Ironiczna konwencja ujawnia się także w *Gdzie tak pięknie?*²⁵: „Coraz słabiej znam rodaków profil / W tym kraju pragmatyków ze skłonnością do filozofii”. Na podobnej, prześmiewczej zasadzie treści filozoficzne

²³ Ibidem.

²⁴ Łona i Webber, *Insert EP...*

²⁵ Łona i Webber, *Nawiasem mówiąc...*

wkomponowane zostały w utwór *Woodstock '89*²⁶. Po raz kolejny to właśnie pytanie uruchamia kluczowe treści:

Wczoraj z niczym w ręku trafiłem pod ten adres
A dziś czuję jakbym w centrum był czegoś ważnego naprawdę
Drugi go słucha, po czym dopija z flaszki resztę
I pyta: na jakiej podstawie twierdzisz, że ty tu w ogóle jesteś?

Nieskładna, zakrapiana alkoholem rozmowa podczas festiwalu muzycznego nieoczekiwanie przeradza się w zabawną dysputę, która odsyła do kluczowych rozterek filozoficznych: „Zresztą co miał powiedzieć, jakie dowody na siebie tu sypać / Jeżeli większość z nich to lipa i tylko piętrzą liczbę pytań”. Aporetyczny charakter poruszonych zagadnień eksponują kolejne, liczne pytania:

Gdzie jego sedno, jakie u niego centralne ogniwo?
Czy to, że myśli, więc jest? No tutaj akurat można by mieć wątpliwość
Czy to, że w tylu sprawach jasny ma pogląd, bez światłocieni?
A co jeśli zmieni zdanie? Bo któregoś dnia je zmieni
[...]
Czy chociaż ufa temu, co czuje? No, niekiedy to prawda
Choć niestety znacznie częściej daje sam na siebie się nabrać

Festiwalowa sytuacja z jednej strony banalizuje kluczowe w historii filozofii problemy, sprowadzając je do błahych młodzieńczych roztrząsań, z drugiej strony zwraca uwagę na coś ważnego – zasadnicze pytania mogą zostać zadane w najmniej oczekiwanym momencie.

W utworze *Rozmowa*²⁷ Łona podejmuje tematykę o charakterze teologicznym. W tej kompozycji nakreślona została sytuacja kuriozalna – rapper, niczym mistyk, prowadzi ze Stwórcą swobodną, bardzo bezpośrednią, a momentami wręcz wulgarną telefoniczną pogawędkę:

I nagle wszystko wybucha i ogniem ziele
To Bóg do mnie dzwoni, mówi: Łona, co tam się dzieje?
Nie, to pomyłka jakaś, nic nie rozumiem
Słyszę: Święty Piotr wybrał losowo twój numer

²⁶ Ibidem.

²⁷ Łona i Webber, *Koniec żartów...*

Utrzymane w humorystycznym tonie nagranie tak naprawdę porusza złożone tematy dotyczące wiary. Utwór jest nie tylko odważny ze względu na formę, ale i prowokacyjny w wymiarze światopoglądowym. Bóg przedstawiony został jako postać infantylna, działająca pod wpływem impulsu, niedoinformowana, oddzielona od swojego dzieła: „Ja tu nic nie widzę z góry, bo mi zasłaniają chmury / Widoczność licha, więc przestań pieprzyć, mów co słyhać”. Efekt komiczny wywołują zaskakujące pytania zadawane przez Stwórcę: „Hm, to może jeszcze raz Mesjasza ześle?” Role uświęcone przez tradycję zostały absurdalnie odwrócone. Przypadkowy człowiek objaśnia/objawia Bogu rzeczywistość: „Jaką mam pewność?” – pyta Stworzyciel, na co raper nonszalancko odpowiada: „Musisz wierzyć mi na słowo”. Najciekawszy wydaje się jednak ten fragment, który odsyła do rozważań związanych z samotnością Boga: „U mnie też nie jest najlepiej / Czuję się samotny, tak rzadko trafia się tu człowiek / Kiedy kicham nikt nie mówi mi na zdrowie... A psik!” („Na zdrowie” – reaguje Łona).

Uważam, że problematyka samotności, braku porozumienia jest kluczowa dla zrozumienia twórczości Adama Zielińskiego. W utworze *My się znamy???*²⁸ opisana została nieudana próba nawiązania dłuższej rozmowy z ekspedientką w supersamie:

Ja odparłem: dobrze znowu panią widzieć, proszę pani
Ona zdziwiona: jak to, my się skądś znamy?
Owszem, dlaczego mielibyśmy się nie znać?
Dzieli nas tylko ta lada i to, że każdy z nas boi się odezwać

*Jesteśmy w kontakcie*²⁹ dotyczy istotnego, obecnie powszechnego problemu, jakim jest brak czasu na spotkania z bliskimi, ze znajomymi... „Ile to potrwa? Nie wiem, ale nie trać formy / Zadzwońię od razu, jak będę wolny / Jesteśmy w kontakcie”. Niby bagatelna tematyka tak naprawdę dotyczy tego, co wydaje się szczególnie ważne w muzyce Łony – oddzielenia, problemów z porozumieniem. Tekst kończy się stwierdzeniem: „Słuchaj, dwie sprawy – raz, że pamiętam o spotkaniu / A dwa, że nie dam rady / I marne szanse,

²⁸ Ibidem.

²⁹ Łona i Webber, *Cztery i pół...*

że ogarnę całą tę akcję / Więc może po prostu pozostanmy w kontakcie”. Zagubienie w codziennym pędzie to także temat utworu *Nie ma nas*³⁰:

Codziennie włączam stoper, po czym liczę, ile minut
Minie nim ktokolwiek obcy spojrzy mi w oczy albo nim
Przemknie jemu lub jej choćby półgębkiem, czemu by nie
Uśmiech, co wstępnie trzymał, ale wygrał z nim podstępnie wykrzywiony
grymas

W retorycznym pytaniu zogniskowane zostało poczucie anonimowości spowodowanej szybkim, zbyt szybkim tempem życia: „Czekam bezwiednie na jakiś znak, chociaż nadzieja błędnie / Bo ten stoper, co w poprzedniej zwrotce odpaliłem, ciągle biegnie / Bo jak go wyłączyć, kiedy każdy bez celu z pustym wzrokiem brnie na czas?”.

Temat alienacji ujawnia się także w pozornie lekkich, rozrywkowych utworach. Słuchając nagrania *Nie mam pojęcia*³¹, można odnieść wrażenie, że zaprezentowana została jedynie zabawna historia: „A ty znów, ceniony dawniej za nadmiar fantazji / Nagle kupiłeś kombi. Kurwa, kombi? Po co ci taki bagażnik?”. Nagromadzenie budujących napięcie pytań prowadzi do wyjaśnienia: „Bo przyszło na świat to wasze szczęście niewymowne / Wasza... Wasz... Właśnie, tu jest cały mój problem”. I w refrenie wyeksponowana anonimowość:

Nie wiem, jak ono ma na imię
Nie wiem, jak ono ma na imię
I boli mnie trochę ta rola
Że mogę pogłaskać, ale nie mogę zawołać

*Nie pogadasz*³² to już zdecydowany chłód, samotność w rozmowie. W utworze skonfrontowane zostały dwie osoby – perspektywa z pierwszej strofy została zestawiona z doświadczeniami opisanymi w strofie drugiej. Wymiana zdań buduje atmosferę radykalnej separacji. Rezygnację wzmagają umieszczone w refrenie pytania:

³⁰ Ibidem.

³¹ Łona i Webber, *Nawiasem mówiąc...*

³² Ibidem.

A ja słucham, ja milczę, ja przestępuję z nogi na nogę
 Co ja ci powiem? Nic ci nie powiem
 Choćbyś nawet zrobił przerwę na jakąkolwiek odpowiedź
 Co ja ci wtedy powiem? Nic ci nie powiem
 A może by mnie na sposób wziąć i chytrze podejść?
 Bez sensu, bo co ja ci powiem? Nic ci nie powiem
 Tak bardzo chciałbyś wiedzieć, czy ja to rozumiem
 Choćby w połowie. A co ja ci powiem? Nic ci nie powiem

Refren po drugiej strofie został zmodyfikowany: „Więc ty słuchasz, ty milczysz, ty przestępujesz z nogi na nogę / No i co ty mi powiesz? Nic mi nie powiesz...”. Dialog jest niemożliwy.

Brak porozumienia rozlewa się na problematykę społeczną, polityczną. Podróż pociągiem w utworze *Co tak wyje?*³³ uruchamia skojarzenia klasowe, wskazuje na rozwarstwienie społeczne. W wagonie pierwszej klasy „problemy są pierwszej klasy”, czyli zdecydowanie powierzchowne: „Że ten koleżka z kawą, co tu był wcześniej, teraz gdzie indziej wstrętnie polazł”. W refrenie zaś czterokrotnie powtarza się niepokojąca fraza: „Co to tak wyje? Co to tak wyje tam w tle?”. A wyje ostatkiem sił wagon trzeciej klasy: oddalony, zdezelowany i niepotrzebny. Konkluzja jest dobitna:

A wycie? Cóż wycie? W gruncie rzeczy nic
 W końcu ucichnie. Tutaj jest długa tradycja przeczekiwania wyc
 Tutaj jest zdrowa dieta, sport, Paolo Coelho, tarot
 Harmonijny rozwój, praca nad szczęściem i pogodna starość

*Nie pytaj nas*³⁴ odwołuje się do doświadczeń, które można uznać za wspólne dla pokolenia rapera. Pierwsza strofa określa zakres zagadnień „jawnych”. Podlegają one ekonomicznym kalkulacjom, wpisują się w czytelny obszar politycznych negocjacji: „Zapytaj nas o kredyt, mamy tu pasmo przeżyć wartkich / Zapytaj, ile kosztuje, by śledzić, jak nam rośnie w siłę frank szwajcarski”. Dotyczą też wątków neutralnych, najczęściej związanych z rozrywką, zagospodarowaniem tzw. czasu wolnego: „Spytaj nas o ostatni melanz, czy może szerzej – weekend / Czy był relaks, czy też może

³³ Ibidem.

³⁴ Łona i Webber, *Cztery i pół...*

było jak zwykle mocno pite”. Pod oczywistymi, społecznie akceptowalnymi tematami rozmów kryje się mrok, splot przeżyć nieokreślonych, wstydlivych i trudnych do wyartykułowania. W drugiej strofie, „schowanej” pod pierwszą, Łona rapuje: „Nie pytaj nas o przeszłość, jakbyś nie wiedział, że nie było nic przed nami / Nie pytaj o przyszłość, bo nawet jutro jest czymś, co niknie w dali”. Niemożność osadzenia doświadczeń pokoleniowych w szerszym kontekście kulturowym skazuje na egzystencję w egoistycznej terażniejszości: „Nie pytaj nas o nic, co nas bezpośrednio nie dotyczy”. Codziennosc rodzi zagubienie: „Nie pytaj o pustkę, nie pytaj o strach gdzieś w nas ukryty”, a kontakt z innym człowiekiem ogranicza do powierzchownej, banalnej wymiany zdań: „Nie zadawaj nam pytań, w których problem czyha, bo kto wie, co wzniesiesz / A jeśli już musisz, zapytaj nas, co słyhać (a, jakoś leci)”.

W teledysku *Nie pytaj nas*³⁵ warstwa słowno-muzyczna została rozszerzona o ujęcia filmowe przedstawiające perspektywę milczącego taksówkarza konfrontującego się ze swoimi pasażerami. Ta koncepcja powraca w *Projekcie TAXI*, który Łona zrealizował z muzykami jazzowymi Andrzejem Koniecznym i Kacprem Krupą³⁶. Utwór *Żeby nie skłamać*³⁷ dotyczy rozmów prowadzonych przez kierowcę taksówki: „Nigdy nie wiadomo, co zagra / Grunt to nie ponaglać / Zacząć delikatnie / Pasażer, jak chce, to się zwierzy w ten kwadrans, przed obcym łatwiej”. Nieraz nowo poznanej osobie można powiedzieć więcej niż komuś, kogo zna się od wielu lat: „Nie bez racji mówią, że taxi jak konfesjonał”. Interesujące jest jednak to, że szansą na krótkotrwałe porozumienie okazuje się nie tyle wymiana opinii, wyrzucenie z siebie gorzkich słów, ujawnienie głęboko skrywanych uczuć, ile raczej milczenie:

Może tak się składa
Że ta cisza jest dla nas

³⁵ Łona i Webber, *Nie pytaj nas*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZVguWNI7RPs> (dostęp 18.07.2023).

³⁶ Inicjatywa stanowi kontynuację społeczno-artystycznego projektu o poznańskich taksówkarzach, który został zapoczątkowany przez Zuzannę Głowacką ze Stowarzyszenia Młodych Animatorów Kultury podczas 6. edycji festiwalu OFF Opera w czerwcu 2020 r. Zob. Łona x Konieczny x Krupa, *Projekt TAXI*, <https://www.youtube.com/watch?v=0sVindNr0Gs> (dostęp 18.07.2023).

³⁷ Łona x Konieczny x Krupa, *TAXI*, Def Jam Recordings Poland 2023.

Niby można pogadać
Ale co by tu powiedzieć, żeby nie skłamać?

Spostrzeżenie to jest o tyle zaskakujące, że wypowiada je raper, a zatem przedstawiciel stylu muzycznego, w którym odbiorcę programowo „zarzuca się” słowami. Występujące w piosenkach dłuższe przerwy na partie instrumentalne czy też wokalizy, pozwalające „odpocząć” od nagromadzonych w tekście znaczeń, w hip-hopie można spotkać bardzo rzadko.

Obserwacje społeczne Łony są celne. Jednocześnie dowcipne i przynębiające. Mocno osadzone w polskich realiach wskazują na stagnację i rozczarowanie. Podsumowanie kompozycji *Gdzie tak pięknie?*³⁸ jest intrygujące:

Wprawdzie horyzonty tu nie najszersze, marne gusta
Ale gdzie tak pięknie potrafią przypuszczać?
Gdzie takie dzikie tłumy drogą fantazji szłyby?
Cały mój kraj zamknięty w „gdyby”

Zarówno w wywiadach, jak i rapowych tekstach Łona otwarcie wygłasza opinie o charakterze politycznym. Często porusza w swojej twórczości tematy związane z członkostwem Polski w strukturach Unii Europejskiej. W nagraniu *Nie jest dobrze*³⁹ kpi z postaw eurosceptycznych, zawężając lęk przed procesem integracji politycznej, gospodarczej i społecznej do debaty nad kondycją gatunku muzycznego. Problematykę utworu uruchamia pytanie: „Co będzie z polskim rapem po wejściu do Unii?”. Zieliński ksenofobię i konserwatywne przekonania redukuje prześmiewczo do obrony „rdzenie polskiego hip-hopu”⁴⁰. Brukselskich urzędników nazywa „parszywymi cyklistami” oraz „wstrętnymi masonami”. Zręcznie wplata w tekst wyraziste wątki dyskursu antyunijnego: „Najpierw dzierżawa, a później masowy wykup polskich bitów”. Przeciwwagą dla zachodniego zepsucia okazuje się medialny redemptorysta Tadeusz Rydzik. Prowokacyjne przesłanie

38 Łona i Webber, *Nawiasem mówiąc...*

39 Łona i Webber, *Nic dziwnego*, Asphalt Records 2004.

40 Twórca można też potraktować jako polemikę z nacjonalistycznym nurtem polskiego hip-hopu. Zjawisko to zostało opisane w rozprawie: P. Majewski, *Rap w służbie narodu. Nacjonalizm i kultura popularna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2021.

pojawia się w wielokrotnie powtarzanym refrenie: „Nie jest dobrze, ale nic to / Radio Maryja uratuje polski hip-hop”.

Także w *A dokąd to?*⁴¹ Łona przewrotnie przywołał narrację konserwatywną. Tym razem posłużył się metaforą motoryzacyjną, zamykając Polaków w przestarzałym, zdezolowanym autobusie⁴². Pytanie narzuca problematykę związaną z tempem rozwoju gospodarczego w Polsce:

To jest nasz silnik, i to są nasze koła
 Jechać szybciej? Tak, ale nie na obcych podzespołach
 I rozgorzał spór między gotowymi do współpracy
 A tymi, którzy wolą suwerennie się ślimaczyć
 I kłóć się, zamiast iść ku porozumieniom
 A tu naprawdę najwyższy czas na remont

W *Czemu kiosk?*⁴³ pytanie o likwidowany punkt handlowy inicjuje dalszy ciąg skojarzeń: „Czemu wyjechało ten kiosk? / Przecież jeszcze wczoraj stało tu to”. Sytuacja ta stanowi pretekst do sarkastycznej rekonstrukcji poglądów zdradzających silne przywiązanie do tradycyjnego ładu społecznego:

Bo wie pan, porządek ma być, bynajmniej u nas
 A nie gołe baby czy żydokomuna, to pewniak
 Że będzie spokój skoro szlag trafił ten chlewniak
 I te lumpenliberalne media

*Szkoda zachodu*⁴⁴ to z jednej strony niechęć do prowadzenia sporu z osobami reprezentującymi odmienny, ksenofobiczny światopogląd: „Ja swój opór gaszę, a ty walcz z tym, co obce / Walcz z tym, co nie jest nasze / Rozbijaj swój warowny obóz, ja pasuję”. Z drugiej strony bohater utworu obawia się utraty podstawowych praw obywatelskich: „Widzisz, nie chcę narzekać, ale szkoda mi paru drobnostek / Jak wolność słowa czy prawa człowieka / Kilka zachodnich głupot bez znaczenia”. W tekście kluczowa

41 Łona i Webber, *Nic dziwnego...*

42 Zabieg ten można uznać za swobodne nawiązanie do tekstu *Czerwony autobus* Jacka Kaczmarskiego: P. Gintrowski, J. Kaczmarski, Z. Łapiński, *Muzeum*, Pomaton EMI 1991. O wpływie twórczości Kaczmarskiego na muzykę Łony piszę więcej w dalszych partiach tego tekstu.

43 Łona i Webber, *Absurd i nonsens!*, Asfalt Records 2007.

44 Łona i Webber, *Cztery i pół...*

jest gra słów. „Szkoda zachodu” to rzecz jasna budowanie dystansu, rezygnacja z wchodzenia w jałowe dysputy polityczne: „Po co mówić do kogoś, kto już dawno ogluchł”. Natomiast „Szkoda Zachodu” to już wyraźna deklaracja polityczna, opowiedzenie się za wzorcami kulturowymi, które docierają do kraju zza zachodniej granicy. Na uwagę zasługuje fakt, że fundamentalny termin został wyrażony w formie pytania: „Demokracja? Nawet jak kulawa i młoda / Ale przyzwyczailem się już do niej, trochę szkoda”.

Do etosu walki o wartości demokratyczne Zieliński odsyła także w *Nic tu po nas (pamięci Jacka Kaczmarskiego)*⁴⁵. Oczywistym kontekstem staje się tradycja piosenki poetyckiej wyrażającej nastroje opozycji antykomunistycznej w okresie PRL. Nawiązania intertekstualne dotyczą przede wszystkim tekstu Kaczmarskiego *A my nie chcemy uciekać stąd*⁴⁶, ale nie można pominąć wpływu także innych piosenek, które odegrały w historii pierwszej Solidarności ważną rolę, a zwłaszcza *Murów*⁴⁷. W utworze *A my nie chcemy uciekać stąd* istotna jest ogromna determinacja, aby walczyć o praworządność w kraju: „A my nie chcemy uciekać stąd! / Krzyczymy w szale wściekłości i pokory / Stanął w ogniu nasz wielki dom! / Dom dla psychicznie i nerwowo chorych!”⁴⁸. Łona pisze o realiach społecznych już po zmianach ustrojowych, w których jednak obywatelom brakuje wigoru, króluje gnuśność i brak perspektyw: „Nasz dom całkiem zarósł i brak tu żaru”. Zieliński przetwarza obiegową opinię, która głosi, że Polacy potrafią wspólnie, skutecznie działać jedynie w obliczu poważanego konfliktu, gdy zagrożona jest niepodległość państwa. Tylko taka sytuacja rodzi nadzieję i wiarę we wspólną sprawę: „Dom, który ponoć dawniej jaśniał tylko, kiedy płonął / A że płonął często, jak mało co przed nim / To regularnie było tutaj *lux in tenebris*”. Kaczmarski wykorzystywał motyw krat jako symbol opresji. W utworze *A my nie chcemy uciekać stąd* padają słowa: „Więc chwytam kraty

45 Łona i Webber, *Insert EP...*

46 Piosenka została wykonana przez Przemysława Gintrowskiego na płycie: P. Gintrowski, *Pamiętki*, Niezależna Oficyna Wydawnicza 1983.

47 P. Gintrowski, J. Kaczmarski, Z. Łapiński, *Mury*, Wifon 1981.

48 Tekst piosenki podają za portalem *Kaczmarski.art*: J. Kaczmarski, *A my nie chcemy uciekać stąd*, <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/a-my-nie-chcemy-uciekac-stad/> (dostęp 18.07.2023).

rozgrzane do białości / Twarz swoją widzę twarz w przekleństwach”⁴⁹. Łona w tekście *Nic tu po nas* wyraźnie nawiązuje do tekstu Kaczmareckiego: „Dziś energii mniejszy utraty stopień / I pozniwały jakoś wszystkie kraty z okien”, a pytanie porusza najistotniejszy problem: „I tylko czemu to nie działa jak balsam?”. Polacy nie potrafili docenić wywalczonej niezależności, w społeczeństwie utrzymuje się stan permanentnego niezadowolenia: „Dom się zmienił, problem jest w jego mieszkańcach”. Raper eksponuje brak przywiązania do ojczystej ziemi, do wartości, do patosu, który motywował pokolenie opozycji antykomunistycznej: „Jest coś na rzeczy, panie Jacku / Nie chcieliście stąd wiać, my nie chcemy trwać tu”.

Utwór *Echo*⁵⁰ przynosi natomiast rozliczenia historyczne związane z rozpętaną w 1968 roku przez władze PRL brutalną kampanią antysemitką:

Lejb to tu, na Słowackiego, z rodziny niekiepskiej
 Koledzy polscy, napisy na klatce niemieckie
 I ludowa władza, co do nieludowych imion zły ma przelot
 Więc zamiast „Lejb” ojciec pisze „Leon”

W drugiej strofie występuje dosadny, poetycki opis: „Aż przychodzi marzec. Ten, co tym metodycznym lotem / Wymazuje prawie wszystko z obu tych zwrotek / I rozrzuca jakby się tym bawił / Hamburg, Sztokholm, Nowy Jork, Tel Awiw”. Grozę antysemitkiej nagonki potęguje właśnie pytanie: „Do szojcheta nikt nie śmiga na zakręcie / Może to drobiazg? / Nie, znacznie więcej”.

⁴⁹ Oczywiście motyw krat obecny jest także w *Murach*. Nie można jednak zapominać, że społeczny odbiór tej pieśni był w przeszłości, a i w dalszym ciągu bywa zupełnie niezgodny z intencjami Jacka Kaczmareckiego. Tekst nie jest bowiem nawoływaniem do buntu, do przemian politycznych, ale dotyczy niezrozumienia i samotności artysty w obliczu przemian rewolucyjnych. Sam autor wielokrotnie zwracał uwagę na chybioną interpretację. Warto podkreślić, że wymowę utworu próbowano także zmieniać radykalnie: albo pomijając, a zatem cenzurując pesymistyczne zakończenie pieśni, albo zastępując je innymi, zgodnymi z oczekiwaniami wykonawców słowami. Kamila Czaja uporządkowała i rozwinęła badania dotyczące problematyki przekształcania sensu *Murów* w różnych, także współczesnych sytuacjach społecznych. Zob. K. Czaja, *Hardy. Jacka Kaczmareckiego zmagania wybrane*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020, s. 24–32.

⁵⁰ Łona i Webber, *Śpiewnik domowy...*

Tematyka historyczna jest dla Adama Zielińskiego ważna. Łączy się z refleksją na temat przemijalności, ale także przypadkowości. W *Leksykonie Brockhaus*⁵¹ raper dotyka problemu powojennych stosunków polsko-niemieckich. Impulsem do filozoficznych konstatacji stało się popularne w przedwojennych Niemczech wydawnictwo *Brockhaus Konversations-Lexikon*⁵²: „Świat którego nie ma, zamknięty w 17 tomach”. Łonę interesuje nie tyle wartość historycznego leksykonu, ile konkretny człowiek: „Mniej-sza o to, kim był Brockhaus, ale czyje to było? / Właściciel w pośpiechu uciekając, nim nadejdzie koniec / Zabrał wszystko, został *Brockhaus* i *Das Buch der deutschen Kolonien*”. Najciekawsze w mojej opinii akcenty w tym utworze postawione zostały z wykorzystaniem pytańników:

Może to nie przypadek, czort wie?
Może ktoś zostawił go, by pozostawić cokolwiek?
W tym miejscu, gdzie historia tak niechętnie łączy
Brockhaus, jedyny protokół zdawczo-odbiorczy

Perspektywa historyczna współgra w muzyce Adama Zielińskiego z bieżącą problematyką geopolityczną. Dobrym przykładem jest piosenka *Luksus*, nagrana w 2022 roku we współpracy z Narodową Orkiestrą Dętą w Lubinie oraz zespołem DAGADANA⁵³. Tekst, który Łona napisał z Dagmarą Gregorowicz, przenosi w aktualne, brutalne realia wojenne. Łona rapuje: „Gdzieś w relacji z granicy taki obraz / Twarz człowieka, co nie spał od tygodnia”. W tekście umieszczone zostało jedno pytanie:

Cieężko to na kartce napisać
Widziałem znowu twoją twarz w serwisach
Mignęła mi gdzieś, gdy stałem na światłach

51 Łona i Webber, *Absurd i nonsens!*...

52 *Brockhaus Konversations-Lexikon* to wydawany od 1809 r. uniwersalny słownik encyklopedyczny, który należy uznać za epokowe dzieło o światowej renomie. Warto przypomnieć zaślugi firmy F.A. Brockhausego wobec kultury polskiej. Wydawnictwo w latach 1860–1886 opublikowało m.in. 81 tomów „Biblioteki Pisarzy Polskich”, w ramach której ukazały się pisma Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego oraz Cypriana Norwida. Także w późniejszym okresie ukazywało się wiele innych, ważnych polskich tomów. Zob. B. Zakrzewski, *Mickiewicz i wydawnictwa Brockhausego*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 4, s. 187–188, 192.

53 Narodowa Orkiestra Dęta, DAGADANA, Łona, *Luksus*. Album kompilacyjny: Narodowa Orkiestra Dęta, M. Dziubek, *Wind Rap Orchestra. Vol. 1*, Narodowa Orkiestra Dęta 2022.

Ale wybrałem quiz: „Czy dobrze znasz atlas?”
 Ot, rozrywka czterdziestolatka, rozumiesz
 Gdy mu się nagle front problemów przysunie
 Że inflacja i że biznes nie frunie
 I co oglądać wieczorem na wyrzuty sumień

To pozornie błahe pytanie quizowe odgrywa w tekście ważną rolę, określa bowiem obszar luksusu. Stanowi gest oddzielenia się od tego, co przeraża i uderza w godność drugiego, nieznanego człowieka: „Nie ma dokąd iść, nie ma gdzie się cofnąć / Tyle co NN w raporcie raz po raz / Widziałem znowu twoją twarz wczoraj”. Wielokrotnie wymieniona twarz osoby cierpiącej wytrąca z codzienności, nie daje bohaterowi tekstu spokoju, zmusza go do zestawienia perspektyw: „ślepy los, rzucił ciebie tam, a mnie tutaj”. To właśnie twarz z przekazu medialnego wyznacza etyczny wymiar utworu.

Termin „twarz” wiąże się w tradycji humanistycznej z określonymi konotacjami, przede wszystkim odsyłając do kluczowych koncepcji Emmanuel Levinasa. Dla francuskiego myśliciela twarz jest żywą obecnością, ekspresją. Ukazanie się twarzy jest mową⁵⁴. Relacja etyczna z Innym, który czegoś potrzebuje, wytrąca z egoizmu, nie pozwala przejść obojętnie⁵⁵. Można zatem przyjąć, że obca twarz pojawiająca się w serwisach informacyjnych stanowi dla bohatera tekstu silny impuls do przyjęcia postawy dialogicznej – do otwarcia się na los innej, wymagającej pomocy osoby. Nie można jednak zapominać, że w koncepcji Levinasa spotkanie dokonuje się wyłącznie w relacji twarzą w twarz: „bez pośrednictwa jakiegokolwiek obrazu – w swej nagości, to znaczy w swojej nędzy i głodzie”⁵⁶. Koniecznym warunkiem poznania jest bezwzględna obecność drugiej osoby, a nie jej medialny obraz. Twarzy Innego nie może zastąpić twarz ekranowa⁵⁷. Taka konstatacja koresponduje z refrenem, który można zinterpretować jako apel o autentyczny dialog, wyjście w stronę potrzebującego:

⁵⁴ E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 62.

⁵⁵ B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Znak, Kraków 2009, s. 141.

⁵⁶ E. Levinas, *Całość i nieskończoność...*, s. 235.

⁵⁷ U. Kusio, *Dialog z Innym wywiedziony z filozofii spotkania*, „Edukacja Międzykulturowa” 2020, nr 1, s. 74.

Ciągle mało, znów przewraca nam się w głowie
 Ważne to, kto dziś przygarnie i podpowie
 Gdy smarujesz chleb i czujesz dach nad głową
 To masz luksus większy niż połowa globu

Zestawienie hip-hopowej muzyki z tradycją filozofii dialogu może wydać się przesadą. Jednak treści o charakterze filozoficznym w *Luksusie*, a także w analizowanych wyżej humorystycznych utworach Łony, nie są jedynie wygodnymi zabiegami retorycznymi. Nakierowują odbiorców na poważne, znaczące dla artysty problemy. I nawet w nagraniu o ewidentnie dowcipnym charakterze poszerzają perspektywę, zachęcają do zadumy. Zabieg interpretacyjny polegający na przeniesieniu myśli Emmanuela Levinasa w nowy, odległy obszar kulturowy, może być odświeżający dla samej filozofii dialogu.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że Józef Tischner, polski kontynuator tradycji zapoczątkowanej przez Martina Bubera, Ferdinanda Ebnera czy Franza Rosenzweiga, położył nacisk na popularyzację problemów etycznych. Tak traktując pisane gwarą podhalańską publikacje Tischnera – znacznie różniące się od jego prac o charakterze akademickim. To między innymi „filozoficzna góralszczyzna” sprawiła, że myśl polskiego filozofa trafiła do wielu odbiorców. *Listy gazdów* (1968–1972) to publikowany w „Znaku” cykl utworów pisanych wraz ze Stanisławem Grygielem, w których fikcyjni górale żartobliwie wymieniają się uwagami dotyczącymi zarówno ich codziennego życia, jak i poważnych problemów religijnych okresu przemian posoborowych⁵⁸. Kolejny, także ukazujący się w „Znaku”, cykl *Antyprowincjałki* (1972–1973) obejmuje teksty, w których czysto ludyczny charakter łączy się z ironicznymi komentarzami dotyczącymi życia intelektualnego w Polsce⁵⁹. *Historia filozofii po góralsku* (1997) to publikacja wykorzystująca formę anegdoty do popularyzowania tradycji filozoficznej oraz wyeksponowania ważnych dla autora pytań metafizycznych⁶⁰. Licznych anegdot nie brakuje również w pisanych z Wandą Czubernatową *Wieściach ze słuchanicy* (2001), jednak kluczową funkcję pełnią w utworze

⁵⁸ Zob. M. Michalski, *Filozof jako pisarz. Kołakowski, Skarga, Tischner*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 19.

⁵⁹ Ibidem, s. 191.

⁶⁰ Ibidem, s. 146–147.

wypowiedzi Józka Szkolnego (*alter ego* Tischnera) objaśniające złożone problemy moralne⁶¹. Można by zresztą wymienić o wiele więcej polskich autorów, którzy w przekonujący, oryginalny, atrakcyjny literacko sposób popularyzowali myśl filozoficzną, jak chociażby Leszek Kołakowski.

W twórczości Łony nawiązania do treści filozoficznych w znacznym stopniu splatają się z poetyką pytania. W dyskursie filozoficznym pytanie jest formą twórczo uczestniczącą w kształtowaniu myśli, poruszającą obszary mniej dostępne dla nauki. Inaczej niż w życiu codziennym, gdzie podstawową funkcją pytania jest komunikacja i posługiwanie się jednoznacznymi odpowiedziami, w ujęciu filozoficznym wartościowy okazuje się nierzadko właśnie brak rozstrzygnięcia. Pytanie otwiera na takie doświadczenia, które trudno byłoby oddać w zdaniu twierdzącym⁶². Szczególnie istotna jest rola pytania w tradycji hermeneutycznej⁶³. Jak dowodził Hans-Georg Gadamer, postawienie właściwego pytania może być nawet trudniejsze niż udzielenie odpowiedzi. Trafnie zadane pytanie wystawia na otwartą przestrzeń⁶⁴. Rodzi wątpliwości, bez których nie ma twórczego myślenia: „Kiedy wszyscy wokół ciebie równiuteńko idą / Przyjacielu, ty bądź uprzejmy mieć wątpliwość” – rapuje Łona w utworze *Miej wątpliwość*⁶⁵. W tekście *Patrz szerzej*⁶⁶ pojawia się zdecydowany postulat:

61 Ibidem, s. 19–20.

62 Por. K. Rakowiecka-Asgari, *Poetyka pytania...*, s. 29–30.

63 Metodę hermeneutyczną do analizy twórczości hip-hopowej wykorzystuje m.in. Tomasz Florczyk w rozprawie *Rap to nie zabawa już. Obrzeża genologii, czyli gatunki literackie obecne w tekstach polskich twórców hip-hopowych*. Autor przekonuje: „Prawdziwy dialog z tekstem kultury możliwy jest wyłącznie przez długie i wnikliwe z nim obcowanie, a w piosenkach, których wszakże słucha się wielokrotnie z autentycznym zaangażowaniem – taki dialog może wydawać się najpełniejszy. Hermeneutyka jako metoda jest więc do napisania tej pracy potrzebna przynajmniej w dwójnasób – [...] staje się polem rozumienia [...] konkretnych tekstów przez ich sensy, ale i kod (rap), kontekst (utwór muzyczny); jest również niezbędna do zrozumienia przez badacza, w jaki sposób zakorzenienie tegoż tekstu jest możliwe również poprzez inne literackie kody i konteksty [...]”. T. Florczyk, *Rap to nie zabawa już. Obrzeża genologii, czyli gatunki literackie obecne w tekstach polskich twórców hip-hopowych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, Częstochowa 2020, s. 44–45.

64 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 493–494.

65 Łona i Webber, *Absurd i nonsens!*...

66 Łona i Webber, *Cztery i pół!*...

Może to po ciemnym wczoraj taki kac ci przypadł
 Ale przestań wszystko wiedzieć, zacznij pytać
 I nawet bez ambicji, że cokolwiek dostrzeżesz
 Patrz trochę szerzej, patrz trochę szerzej

Dla autora charakterystyczne jest to, że tematy poważne, dotyczące na przykład szerszego, tolerancyjnego spojrzenia, potrafi poruszyć w lekkiej, często zabawnej formie. W tekście *Zrozumiem, człowieku*⁶⁷ do przemysleń zmusza element codzienności – wazon ustawiony na głośniku. Zieliński rapuje: „I tak mi dzień w dzień cicho dzwonił, bydle chytre / A najgorsze, że chyba do tego przywykłem”. Okazuje się, że po zdjęciu wazonu muzyka nie brzmi już tak dobrze. Sytuacja prowadzi do apelu o akceptację różnorodności:

Widziałem w życiu sporo dziwactw
 I energii sporo zmarnowanej na to, by te sprawy poukrywać
 Bez sensu – nie kryj się ze swoją fazą
 Zrozumiem, człowieku, słucham bitów przez wazon

Poetyka pytania w twórczości Łony zwraca uwagę na to, co nietypowe. Niekiedy jednak właśnie to, co typowe, jak zmiana pory roku w utworze *Kaloryfer*⁶⁸, zmusza do zastanowienia:

Jak to jest, że nieoczekiwanie
 Centralne ogrzewanie tak splata mi się z przemijaniem?
 Przekleństwa cedzę przez zęby, jest na co cedzić
 Kiedy jesień mnie nachodzi bez zapowiedzi

W tekście *Niepogoda*⁶⁹ dominuje atmosfera stagnacji, rezygnacji obecnej już we wcześniej przywołanych kompozycjach. Autor rymuje: „Deszcz, znowu deszcz, deszcz z recydywy / Kurwa, czy to musi tak dzwonić o te szyby, ten psubrat?”. W dalszej części pierwszej strofy dodaje: „Ile to można znosić? Jak długo? / Ten skwar na zmianę z tą depresyjną szarugą?”. Z refrenu bije zdecydowane, ukute w formie retorycznego pytania pragnienie

⁶⁷ Łona i Webber, *Nawiasem mówiąc...*

⁶⁸ Łona i Webber, *Cztery i pół...*

⁶⁹ Łona i Webber, *Śpiewnik domowy...*

spektakularnej odmiany: „Burzę, burzę. Może by tak burzę, burzę? / Bo czemuż by nie burzę?”.

Pytania stanowią istotną zasadę konstrukcyjną w tekstach Adama Zielińskiego, uruchamiają kluczowe zagadnienia, a ponadto tworzą dialogowe napięcie. Prowadzą od tematów luźnych, humorystycznych, do poważnych, filozoficznych dylematów. Obejmują problematykę etyczną, świadczą też o społecznym zaangażowaniu muzyka. To właśnie w pytaniach Łona zogniskował potrzebę ciągłego poszerzania perspektywy, wsłuchiwania się w codzienne wątpliwości, przede wszystkim zaś – otwierania na inność.

Słowa kluczowe: Adam „Łona” Zieliński, hip-hop, rap, pytanie, filozofia, dialog

Bibliografia

- Antologia polskiego rapu*, red. D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jaczyński, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- Boniecka B., *Struktura i funkcje pytań w języku polskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
- Choraży A., *O hiphopowej intertekstualności jako rozmowie. Rap i popkultura: follow-upy i hashtagi*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5, s. 129–146.
- Czaja K., *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2020.
- Florczyk T., *Rap to nie zabawa już. Obrzeża genologii, czyli gatunki literackie obecne w tekstach polskich twórców hip-hopowych*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, Częstochowa 2020.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.
- Genius, ML Genius Holdings, <https://genius.com/> (dostęp 18.07.2023).
- Gintrowski P., *Pamiętki*, Niezależna Oficyna Wydawnicza 1983.
- Gintrowski P., Kaczmarski J., Łapiński Z., *Mury*, Wifon 1981.

- Gintrowski P., Kaczmarek J., Łapiński Z., *Muzeum*, Pomaton EMI 1991.
- Kaczmarek J., *A my nie chcemy uciekać stąd*, <https://www.kaczmarek.art.pl/tworczość/wiersze/a-my-nie-chcemy-uciekac-stad/> (dostęp 18.07.2023).
- Kotowski B., *Język, bunt, tożsamość. Socjologiczno-antropologiczne studium empiryczne subkultury młodzieżowej rap*, Rozpisani.pl, Warszawa 2016.
- Kukołowicz T., *Pętle, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego*, w: *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 21–38.
- Kukołowicz T., *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Kukołowicz T., *Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 229–245.
- Kusio U., *Dialog z Innym wywiedziony z filozofii spotkania*, „Edukacja Międzykulturowa” 2020, nr 1, s. 72–81.
- Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Łona i Webber, *Absurd i nonsens!*, Asphalt Records 2007.
- Łona i Webber, *Cztery i pół*, Dobrzewiesz Nagrania 2011.
- Łona i Webber, *Nawiasem mówiąc*, Dobrzewiesz Nagrania 2016.
- Łona i Webber, *Śpiewnik domowy*, Dobrzewiesz Nagrania 2020.
- Łona x Konieczny x Krupa, *TAXI*, Def Jam Recordings Poland 2023.
- Majewski P., *Rap w służbie narodu. Nacjonalizm i kultura popularna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2021.
- Michalski M., *Filozof jako pisarz. Kołakowski, Skarga, Tischner*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Narodowa Orkiestra Dęta, DAGADANA, Łona, *Luksus*. Album kompilacyjny: Narodowa Orkiestra Dęta, M. Dziubek, *Wind Rap Orchestra. Vol. 1*, Narodowa Orkiestra Dęta 2022.
- Nikifor Szczeciński (@nikiforszczecinski), *Instagram*, <https://www.instagram.com/nikiforszczecinski/> (dostęp 18.07.2023).
- Rakowiecka-Asgari K., *Poetyka pytania. Analiza zjawiska w poezji Qejsara Aminpura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Skarga B., *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Znak, Kraków 2009.

- Tański P., *Głosy i performanse tekstów. Literatura, piosenki, ciało*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2021.
- Wójtowicz S., *O kierunkach w polskich badaniach literaturoznawczych nad hip-hopem*, w: *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 183–198.
- Zakrzewski B., *Mickiewicz i wydawnictwa Brockhousa*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 4, s. 187–202.

Streszczenie

Autor omówił rolę pytań w utworach hip-hopowych Adama „Łony” Zielińskiego. Analiza wykazuje, że pytania stanowią istotną zasadę konstrukcyjną w tekstach rapera, uruchamiają kluczowe zagadnienia, a ponadto tworzą dialogowe napięcie. Prowadzą od tematów luźnych, humorystycznych, do poważnych, filozoficznych dylematów. Obejmują problematykę etyczną, świadczą też o społecznym zaangażowaniu muzyka.

ALICJA OBIREK

Uniwersytet Szczeciński
0000-0003-0414-5568

MARTA SOBOLEWSKA

Uniwersytet Szczeciński
0000-0003-1634-7079

Bez mapy Adama Zielińskiego jako spacerownik

Analizę gatunków, których zadaniem jest opisanie danego miejsca, należy rozpocząć od rozróżnienia spacerownika od bedekera (przewodnika). Podążamy więc za koncepcją Katarzyny Szalewskiej zawartą w artykule *Bedeker i spacerownik – dwa modele lokalnego chronotypu*. Sama chronotopia zajmuje się opisem relacji czasu i przestrzeni. Autorka wyraźnie rozróżnia dwa chronotypy wspomniane przez nią już w tytule – bedekera i spacerownika. W tym pierwszym upatruje najsilniejszą relację między przyszłością a tworzeniem mitu na temat opisywanego miejsca. W drugim natomiast wskazuje na przywiązanie do przeszłości i również mitologizację, ale zabarwioną personalną nostalgią autora – w przeciwieństwie do przewodnika, gdzie mitologizacja opierała się wyłącznie na historii¹. Innymi słowy bedeker jest tekstem użytkowym skierowanym do turysty, który chce poznać opisywane miejsce – przykładowo miasto, dzielnicę czy muzeum. Tekst ten skupia się przede wszystkim na kreacji przyszłej podróży opisywanej linearnie, bierze pod uwagę głównie elementy atrakcyjne i historycznie istotne. Mitologizuje opisywany obiekt w tym sensie, że umieszcza go w kontekście ważnych wydarzeń albo kultury, a ponadto ma charakter

¹ K. Szalewska, *Bedeker i spacerownik. Dwa modele lokalnego chronotypu*, w: *Geoliteratura. Przewodnik, bedeker, poradnik*, red. J. Madejski, S. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego i Wydawnictwo Universitas, Szczecin–Kraków 2019, s. 67–68.

edukacyjny. Warto zaznaczyć, że stanowisko to odwołuje się do starszej kultury bedekera, ponieważ we współczesnym świecie zainteresowany turysta ma możliwość tworzenia indywidualnej trasy, na przykład przez wykorzystanie takich narzędzi jak Google Maps czy TripAdvisor. Zmienia to charakter podróży konstruowanej obecnie punktowo. Zachowane zostają jednak jej najważniejsze elementy, czyli między innymi charakter poznawczy, zawiera nadal stałe elementy oraz osadza je w kontekście historyczno-kulturowym. Spacerownik zaś jest formą zapisu indywidualnej podróży autora przemieszczającego się w przestrzeni niekoniecznie posiadającej wartość historyczno-społeczną, lecz będącej istotną w jego własnej percepcji świata. Autor opisuje podróż na podstawie wycinków przestrzeni, którą widzi. Stara się wyłuskać z tych codziennych elementów wartość estetyczną, obszywając ją we własne mitologie i interpretacje. Załamanie czasu polega tu na tym, że opisuje on teraźniejszy widok, łącząc go wraz z opisem przeszłości i nostalgii. Wynika to ze świadomości, do kogo kieruje swój tekst – nie do czytelnika-turysty, lecz do odbiorcy chcącego skonfrontować się z wizją przestrzeni prezentowaną przez twórcę, którego opis jest przesiąknięty subiektywnym spojrzeniem.

Zgodnie z nazwą idea spacerownika to odwzorowanie. Podmiot utrzymuje w tym procesie perspektywę obserwatora skupionego na otaczającym go świecie. Na spacer wychodzimy bez mapy, często też bez planu, kierując się jedynie własnymi przecuciami.

Kontynuując rozważania o naturze przewodnika, pomocny może się okazać artykuł *Przewodnik turystyczny* Krzysztofa Lichtblaua. Przewodnik jest tam opisywany jako gatunek o możliwie zróżnicowanej budowie, którego zadaniem jest zebranie informacji o danym obszarze (z zakresu historii, klimatu, opisu okolicy), ułatwiających jego zwiedzanie². Pojawia się tam teza, jakoby przewodnik stał w opozycji do literatury pięknej – patrząc jednak na przykład spacerownika, dzieła literackie mogą stanowić pewien subiektywny, odautorski zapis wskazówek dla potencjalnego turysty-odbiorcy. Twórca w kreacji rzeczywistości sam wybiera te elementy, które są dla niego interesujące.

² K. Lichtblau, *Przewodnik turystyczny*, w: *Literatura w Szczecinie 1945–2015. Książki siedemdziesięciolecia*, red. S. Iwasiów, J. Madejski, P. Wolski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2016, s. 353.

Według Zygmunta Kruczka istnieją bowiem atrakcje rzeczywiste i wymyślone³. Te pierwsze mają określony status historyczny i kulturowy, drugie natomiast powstają w procesie transformowania rzeczywistości – można powiedzieć, że ich opis ma na celu wzbudzenie zainteresowania turysty nieznanym, nowym obiektem. Taki podział prowadzi do stworzenia trzech schematów przewodników: praktycznego, nieszablonowego i skierowanego do konkretnej grupy odbiorczej. Literaturę piękną w takim razie, nacechowaną indywidualizmem i subiektywizmem w procesie uwieczniania świata, można zaliczyć do przewodników nieszablonowych.

Postawmy więc pytanie – jak *Bez mapy* wpisuje się w geoliteraturoznawcze narracje?

*Bez mapy*⁴

Wiem że jest lato i że jest jakoś porannie zanadto
Tyle wiem, reszta jest dla mnie zagadką
Resztę póki co słabo przyswajam
Jak na przykład to, jak znalazłem się na 9. Maja
Co ja wiem o tym miejscu? Mało bezsprzecznie
Choć ta data brzmi jak koniec wojny w wersji radzieckiej, więc
Może to znak z tymi Rosjanami, może to słuszność
Więc z 9. Maja idę w Ruską
Dalej Powstańców Wielkopolskich, choć mózg mi wysiadł
Im powstanie się udało w przeciwieństwie do mnie dzisiaj, więc
To musi być to, jestem prawie w domu
Idę dalej, wchodzę w Piastów choć prywatnie wolę Jagiellonów
I tylko ciągle nie wiem po co ten kurs, czemu tak łeb boli
I czemu pulsuje z taką mocą mi puls
Odpocząłbym tu, lecz tu grunt grząski
Bo wszedłem na Narutowicza a dziś czuję się jak Niewiadomski
I nagle róg Narutowicza i 3. Maja oraz błysk:
„Byłem tu niedawno, byłem tu wczoraj!
Co mnie tutaj zwiódło? Co ja tu robiłem?” szkoda rozkmin
Nic nie pamiętam, idę w stronę Niepodległości (Aaa...)

3 Z. Kruczek, *Atrakcje turystyczne. Fenomen, typologia, metody badań*, Wydawnictwo Proksenia, Kraków 2011, s. 9–10.

4 Tekst Adama Zielińskiego *Bez mapy* jest dostępny w domenie publicznej na portalu genius.com. Piosenka ukazała się w 2011 r. na płycie *Cztery i pół*, współtworzonej przez producenta muzycznego Webbera i wyprodukowanej przez wytwórnię Dobrzewiesz Nagrania.

Może tam mi minie straszny ten stan
 Na Bramie Portowej biorę kurs na Plac Zwycięstwa
 Dalej Świętego Wojciecha, tutaj leci mi iza już
 Bo poznikały stąd wszystkie jego relikwie lekkich obyczajów
 Przez Jagiellońską w Jana Pawła, już tracę zdrowie
 Bo wczoraj było tu Jedności Narodowej (*Ej!...*)
 Jak ja mam się w tym odnaleźć
 Jak nie wiem co jest 5 a w słupku rośnie rtęć i najchętniej gdzieś tu bym zaległ
 Na domiar złego nie ma tu cienia
 Więc skręcam w Piłsudskiego i przecinam Odrodzenia
 A tu ironia losu wstrętna, bo przede mną Szarych Szeregów
 Kiedyś? Nie pamiętam
 Ten krasnal, który walił w łeb mnie ciężkim młotem
 Co sekundę, równo co do setnej, właśnie przestał
 Toteż wszedłem na 5. Lipca, chyba nieroztropnie
 Bo gnom zaczął grać na skrzypcach, fałszując przy tym okropnie (Biada!)
 Skręcam w Pocztową opuszczony jak flaga
 Mieszkał kiedyś tu mój ziom, wyjechał, ale często wpada
 I dalej Mickiewicza w dół, coś tłucze mi po głowie myśl
 Że tu można było dojść krócej
 „Iść prosto?” Później wykształcę ten nawyk (*Aha...*)
 Póki co mijam Bohaterów Warszawy i dalej
 Skręcam w Soplisy i aż trudno uwierzyć
 Ale to słowo wywołuje u mnie wstręt i to świeży
 Dalej Gorkiego i jakbym siły rzeczy nie doceniał
 To siłą rzeczy doznaję olśnienia
 I wraca cała pamięć i wszystko pasuje jak ulał
 Zostawiłem tutaj wczoraj furę i poszedłem hulać

Łona z charakterystyczną dla siebie ironią i sceptycyzmem igra z opisywaniem przestrzeni swojego rodzimego miasta. Już sam tytuł intryguje oraz wskazuje, że nie mamy tu do czynienia z zaplanowanym przedsięwzięciem, lecz odnotowanym zagubieniem się pośród znanej przestrzeni. Konfrontujemy się tutaj bowiem z relacją podróżnika cierpiącego na „syndrom dnia następnego” po spędzeniu nocy zakrapianej różnymi trunkami. Ten stan otwiera podmiot na inne postrzeganie, uwrażliwia go, choć jednocześnie zaburza funkcjonowanie jego pamięci. Autor staje się outsiderem, który wraz z przytłumioną świadomością nabiera wysokiej wrażliwości.

Jednocześnie komplikuje to relację czas-przestrzeń: podmiot traci poczucie czasu, leniwie włóczę się po ulicach Szczecina i odtwarzając szlak, który przemierzył poprzedniej nocy (starając się uporać z dyskomfortem w postaci bólu głowy). Wskutek tego zaburzenia pamięci przekształcają założenie spacerownika, kiedy osoba idąca nie kroczy przed siebie, lecz „krąży”, odwzorowując przebytą kilka godzin wcześniej drogę. Wraz z odzyskiwaniem wspomnień rozszerza się nie tylko kontekst retrospekcyjny czy nostalgiczny – do głosu dochodzi także ten teraźniejszy. Podążamy zatem drogą bohatera osłabionego, nie w pełni świadomego, i wraz z nim gubimy się w mieście-labiryncie, zwracając uwagę na dotychczas omijane elementy przestrzeni.

Rozpocznijmy więc podróż u boku rapera. O stanie podmiotu pośrednio dowiadujemy się już w pierwszych wersach – sformułowanie „poranie zanadto” można odczytać jako światłowstręt będący jednym z symptomów, kolokwialnie mówiąc, kaca. Jest to jedyna informacja o stanie wiedzy podmiotu, który sam przyznaje: „reszta jest dla mnie zagadką”. Rysuje się przy tym motyw wspomnianego już wcześniej miasta-labiryntu, bezcelowości podróży i zaburzeń percepcji. Samo użycie słowa „przyswajam” w kontekście odbierania rzeczywistości jest nieszablonowe, ponieważ tego czasownika używa się przede wszystkim przy opisie wchłaniania różnych substancji.

Podróż obejmuje głównie trasę od dzielnicy Pomorzany do dzielnicy Łęčno. Rozpoczyna się ona na ulicy 9 Maja, gdzie podmiot, aby odnaleźć się w rzeczywistości, przywołuje fakty historyczne, które okazują się być swoistymi wskazówkami kierującymi go do nieznanego jeszcze celu. Nazwę ulicy łączy z „końcem wojny w wersji radzieckiej”, co staje się podpowiedzią do podążania w stronę ulicy Ruskiej. Interesującym wersem jest ten, w którym przyrównuje sukces powstania wielkopolskiego do ocknięcia się po stanie potocznie określanym jako zgon. Podmiot uznaje tę wygraną za znak, że dzieli go niewielka odległość od domu (choć droga ze wspomnianej ulicy na Łęčno jest dość długa do przemierzenia jej pieszo, czego nie jest jeszcze świadomy).

Pojawiają się tu także humorystyczne odniesienia do dynastii dawniej panujących w Polsce – Piastów i Jagiellonów – których przedstawiciele obecnie znajdują się na banknotach. Wizerunki Władysława Jagiełły

i Zygmunta I Starego możemy spotkać na tych o nominałach 100 i 200 złotych. Nie ulega jednak wątpliwości, że Zieliński opowiada się za dynastią Jagiellonów. Nie chodzi tu tylko o kwestię finansową, ale również o wybór ideowy. Polskę Piastów przeciwstawia Polsce Jagiellonów – państwo jednorodnie narodowościowo konfrontuje z krajem wielonarodowym. Idąc wzdłuż alei Piastów, nasz bohater skręca w ulicę Narutowicza, gdzie znajduje się Wydział Prawa i Administracji, chociaż jak sam przyznaje – „dziś czuję się jak Niewiadomski”, będący osobą niepoczytalną i zabójcą prezydenta Rzeczypospolitej Polski, na cześć którego nazwano ten fragment miasta.

Następna strofa rozpoczyna się od wyczekiwanego przebłysku pamięci utraconej wskutek spożycia zbyt dużej ilości alkoholu poprzedniej nocy. Mimo przypomnienia sobie, że przebył już tę trasę, nie poświęca uwagi dalszej analizie sytuacji, jedynie błądzi w poszukiwaniu utraconego szlaku. Idzie w stronę ulicy Niepodległości, wiążąc to z nadzieją, że wyzwoli się z tego niezbyt komfortowego stanu, jaki jest skutkiem wydarzeń sprzed kilku godzin.

Nie kryje się on z podważaniem koncepcji istnienia oddzielnych światów – *sacrum* i *profanum*, zrównując je ze sobą w trakcie mówienia o „relikwiach lekkich obyczajów” znajdujących się na ulicy świętego Wojciecha, który był znaczącą postacią dla chrystianizacji Polski pod koniec X wieku. Wraz z przejściem w kolejną ulicę zaczynają się przemyślenia dotyczące zmian nazw szczecińskich ulic w przeciągu ostatnich dwudziestu lat. Pierwszym takim przypadkiem przytoczonym przez podmiot jest nazwa alei Jana Pawła II – niegdyś Jedności Narodowej. Pojawia się także, niepozbowiona krytyki, nostalgia wobec tej zmiany, głównie dotycząca konieczności przyzwyczajania się do niej. Przemianowaniu uległ również plac Szarych Szeregów – dawniej znany jako plac Lenina, której to nazwy autor nie wymienia („Kiedys? Nie pamiętam”). Podmiot dystansuje się wobec tej zmiany, bo po prostu się gubi. Nie znaczy to jednak, że chciałby, aby w wolnym Szczecinie pozostały place czy aleje o nazwach bezpośrednio powiązanych z ustrojem komunistycznym.

Ciekawym zagadnieniem pojawiającym się w tej strofie jest również użycie wyrażenia wyjętego ze slangu środowiska rapowego – w tym przypadku „co jest 5”. Oznacza ono domyślanie się lub świadomość tego, o co

chodzi. Interesujący jest fakt, że powiedzenie przyjęło się głównie w Szczecinie i jego okolicach, przez co utwór jeszcze bardziej osadza się w tym mieście.

Oprócz światłowstrętu podmiot wykazuje również wrażliwość na wzrastającą temperaturę (w końcu wraz z początkiem dnia słońce wznosi się coraz wyżej) i zgrabnie rymuje „pięć” z „rtęć”, która przecież znajduje się w starego typu termometrach. Kolejnym objawem wyczulenia na wszelkie bodźce jest wspomniany wcześniej ból głowy, przybierający na sile do tego stopnia, że bohater utworu animizuje jego przyczynę, przyrównując ją do krasnala uderzającego go co sekundę ciężkim młotem. Jednakże ciosy zmieniają się w nieznośną grę gnoma na skrzypcach wraz z przejściem na ulicę 5 Lipca, a następnie w Pocztową, gdzie swoje zmęczenie podmiot opisuje jako opuszczoną flagę. Co ciekawe – flagę na maszcie opuszcza się w przypadku żałoby narodowej (jest to jedyna sytuacja określona w Dzienniku Ustaw – widzimy, że ujawniają się tu kompetencje prawnicze Zielińskiego), a tuż po wspomnieniu o tym w *Bez mapy* bohater przywołuje swojego przyjaciela dawniej mieszkającego przy Pocztowej.

Dopiero po dojściu na ulicę Mickiewicza dociera do niego, że w zasadzie mógł znaleźć się tu znacznie wcześniej, przecież stracił właśnie około pół godziny przez zbędne okrażenie wycinka miasta. Powracając do opisu stanu bohatera – pojawiają się tu znaki, że zatacza się, nie idzie prosto. W końcu dostajemy odpowiedź, czym był „trunek”, o którym mówiliśmy we wcześniejszej części naszego referatu. Nazwa ulicy Soplicy przywraca wspomnienia z poprzedniej nocy, wywołując u podmiotu obrzydzenie. Wszystko przez popularną markę wódki, która swą nazwę zaczerpnęła z polskiej epopei narodowej – *Pana Tadeusza* autorstwa Adama Mickiewicza, w której jeden z głównych bohaterów nosi właśnie to nazwisko (na etykiecie można zauważyć także dworek nawiązujący do tego dzieła). Koniec tej długiej wędrówki następuje na ulicy Gorkiego, gdzie podmiot odzyskuje pamięć na skutek nagłego olśnienia, co wyraźnie zaznacza słowami: „wszystko pasuje jak ulał, zostawiłem tutaj wczoraj furę i poszedłem hulać”.

Łona bawi się ideą spacerownika, opisując percepcję rzeczywistości pod wpływem syndromu dnia następnego. Tworzy nieliniarną przestrzeń zakłóconą niedoskonałością pamięci oraz przyprószoną nostalgią o swoim

rodzinnym mieście. Jest ona mocno zindywidualizowana przez autora, który humorystycznie podchodzi do sytuacji, w jakiej się znalazł.

Adam Zieliński w swoim tekście wpisuje się w koncepcję autentyczności zaproponowanej przez Lionela Trillinga w książce *Szczerłość i autentyczność*⁵. Według autora autentyczność i szczerłość nie są pojęciami tożsamymi. Szczerłość w tym rozumieniu jest działaniem zgodnym z zasadami ustalonymi w porządku społecznym (czyli tym, co zastane) i wypełnianiem proponowanej przez nich roli. Autentyczność natomiast postrzega Trilling jako wychodzenie poza narzucone konwenanse i tworzenie „ja” zindywidualizowanego. Prowadzi to do wskazania dwóch paradygmatów podmiotowości: człowiek szczerły podporządkowuje się hierarchii społecznej, respektuje powszechną obyczajowość i pielęgnuje powstałą wspólnotę, człowiek autentyczny z kolei poszukuje własnej tożsamości, oddzielnej i nietuzinkowej, egzystując zgodnie z własnymi pragnieniami, które często burzą zastany wcześniej porządek i wyłamują się z funkcjonowania w zbiorowości.

Łona, jako artysta-outsider, przedstawiciel rapu inteligenckiego, kultywuje postawę autentyczności i wolności jednostki. Sama przynależność do subkultury raperskiej oraz tworzenie utworów muzycznych w tym nurcie wskazuje na zdystansowanie się od kultury popularnej. Adam Zieliński kieruje swoje nawijki do wykreowanego, idealnego odbiorcy utworu znającego normy hip-hopowego świata – w *Bez mapy* dodatkowo do słuchacza, który orientuje się w powikłanej topografii Szczecina. Zawęży to pole odbiorcze i sytuuje twórcę jako jednostkę niezależną, tworzącą poza wpływami współczesnej popkultury. Jednocześnie Adam Zieliński nie boi się wyrażać stanowczych opinii, rzuca kąśliwe uwagi – podkreśla swoją indywidualność i subiektywne spojrzenie na świat, wchodząc w rolę wcześniej wspomnianego outsidera, który przenikliwym okiem dostrzega wynaturzenia współczesnej rzeczywistości oraz dysfunkcyjne działanie władz i zbiorowości.

⁵ Pozycja ta nie została przetłumaczona na język polski. Na potrzeby tego artykułu informacje czerpiemy z książki Anny Wieczorkiewicz *Apetyt turysty. O doświadczaniu podróży*, która na Trillinga się powołuje.

Tezę o kulturze autentyczności wykorzystuje również Anna Wieczorkiewicz, autorka książki *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*⁶. Współczesny turysta inaczej przeżywa doświadczenie podróży – koncentruje się nie na docelowym punkcie wycieczki, lecz na swoim umiejscowieniu w nowo poznanym kawałku świata. Oznacza to, że dzisiejszy podróżnik, dzięki globalizacji, powszechnemu dostępowi do wiedzy oraz nowoczesnym formom planowania tras, poświęca więcej uwagi subiektywnemu doświadczeniu danego miejsca niż jego obiektywnemu poznaniu. Podmiot wcześniej zdobywa wiedzę, sugerując się zdaniem autorytetu, ale w ostatecznym rozrachunku skupia się na własnych zmysłach i samodzielnym poznaniu. Proces podróży stał się zatem zindywidualizowanym wytyczaniem własnej ścieżki.

Innym przykładem literackiego opisu miasta jest zbiór szkiców *Ulice Szczecina* autorstwa Artura Liskowackiego. Osobisty przewodnik po rodzinnym mieście autora łączy się z udokumentowaniem historii. Dzieje Szczecina (bądź Stettina, zgodnie z jego niemieckim rodowodem) przedstawione są z perspektywy poszczególnych ulic – ich ogólnej charakterystyki, zmian dokonanych na przestrzeni lat, losów ludzi i wydarzeń z nimi związanych. Przeszłość styka się z teraźniejszością, w której egzystuje narrator. Szczecin staje się miastem o podwójnej historii, zarazem niemieckim, jak i polskim. Tym samym przewodnik Liskowackiego odkrywa wielowarstwowość miasta zbudowaną z faktycznych wspomnień i prywatnych sentymentów.

Łona turystą nie jest, ale pod wpływem „syndromu dnia następnego”, z przytłumioną pamięcią oraz zmysłami, gubi się w swoim rodzinnym mieście i poznaje je jakby na nowo. Jego droga przez Szczecin jest nieusystematyzowana i nie wpisuje się w standardowe postrzeganie doświadczenia podróży. Podmiot kieruje się swoimi wspomnieniami z poprzedniej nocy, próbując odtworzyć przebyty szlak. Robi to ospale, nie kieruje się standardową, najszybszą drogą – jeśli słuchacz w ramach eksperymentu narysowałby ołówkiem na tradycyjnej mapie trasę Zielińskiego, to zobaczyłby, że można stworzyć wiele alternatywnych wersji, dzięki którym szybciej dotarłoby się z ulicy 9 Maja na ulicę Gorkiego. Nie jest to jednak celem

⁶ A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata podróży*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008, s. 31–40.

rapera. Niezaplanowana wcześniej wycieczka, będąca skutkiem incydentu alkoholowego, staje się pretekstem do umiejscowienia siebie w przeszłości, do dostrzegania dawnego życia w rodzinnym mieście. Poszczególne ulice stają się obrazem i uosobieniem danych wspomnień – przy 9 Maja mieściło się pierwsze mieszkanie Łony i jego żony, przy ulicy Narutowicza znajduje się Wydział Prawa i Administracji, na którym artysta studiował, ulica Poczтовая natomiast kojarzy się z jego dawnym przyjacielem (co jest wspomniane w samym tekście *Bez mapy*). Podróż staje się przesycona indywidualnym, sprzężonym z nostalgią rodzinną spojrzeniem na Szczecin. Podmiot kieruje się ulicami niepopularnymi w turystycznym obiegu, lecz takimi, które sam zna. Szuka w Szczecinie własnej tożsamości.

Słowa kluczowe: bedeker, przewodnik, spacerownik, Szczecin

Bibliografia

- Kruczek Z., *Atrakcje turystyczne. Fenomen, typologia, metody badań*, Wydawnictwo Proksenia, Kraków 2011.
- Lichtblau K., *Przewodnik turystyczny*, w: *Literatura w Szczecinie 1945–2015. Książki siedemdziesięciolecia*, red. S. Iwasiów, J. Madejski, P. Wolski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2016.
- Liskowacki A.D., *Ulice Szczecina*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2018.
- Szałewska K., *Bederker i spacerownik. Dwa modele lokalnego chronotypu*, w: *Geoliteratura. Przewodnik, bedeker, poradnik*, red. J. Madejski, S. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego i Wydawnictwo Universitas, Szczecin–Kraków 2019.
- Wieczorkiewicz A., *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata podróży*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008.

Streszczenie

Analizie i interpretacji poddano utwór Adama „Łony” Zielińskiego *Bez mapy* w kontekście umiejscowienia go w przestrzeni Szczecina oraz definicji spacerownika. Wykorzystane zostały koncepcje Katarzyny Szalewskiej, Anny Wiczorkiewicz, Lionela Trillinga, Zygmunta Kruczka oraz Krzysztofa Lichtblaua. W artykule utworzono tezę, że przedstawienie miasta w *Bez mapy* jest subiektywne i wpisuje się w definicję spacerownika.

KATARZYNA BUGANIK

Uniwersytet Szczeciński, Szkoła Doktorska

ORCID: 0000-0001-9775-9395

Bóg zadzwonił do mnie..., czyli rozmowa Łony ze Stwórcą

Rozmowa Adama „Łony” Zielińskiego to utwór, który w 2001 roku promował debiutancką płytę *Koniec żartów*¹. Utwór stylizowany na rozmowę jest próbą pokazania aktualnych problemów dotyczących kondycji ludzkiej i sytuacji na świecie. Na wstępie warto zauważyć, że rozważania podjęte w artykule są próbą analizy utworu szczecińskiego rapera, a jego interpretacja jest tylko jedną z wielu możliwych rozumień tego tekstu.

Raper Łona już na początku swego utworu opowiada o niecodziennej rozmowie telefonicznej:

To było wczoraj, pamiętam, chociaż pamięć krucha
Zadzwonił telefon, odbieram, mówię: „Halo? Słucham?”
I nagle wszystko wybucha i ogniem ziele
To Bóg do mnie dzwoni, mówi: „Łona, co tam się dzieje?”²

Do artysty zadzwonił sam Bóg i zapytał wprost o sytuację na ziemi. Zaskoczony niezwykłym połączeniem telefonicznym raper sądzi, że to nierozumienie, może jakiś żart. Bóg wyprowadza go z błędu,

¹ Debiutancki album Łony, ukazał się w grudniu 2001 r. nakładem Asphalt Records. Obok *Rozmowy* na płycie ukazały się m.in. utwory: *My się znamy???*, *Helmut, rural*, *Raperzy są niedobrzy* czy *Emilia chce spać*. Utwór *Koniec żartów* wydany został także w formie winyla, ukazał się tylko w wersji jednopłytkowej, okrojonej o część utworów i poligrafię.

² Tekst *Rozmowy* pochodzi ze strony internetowej: <https://genius.com/Ona-rozmowa-lyrics> (dostęp 7.05.2022).

mówiąc: „Święty Piotr losowo wybrał twój numer”. Wszystko się zgadza. Dla Boga sytuacja ta jest prosta i zwyczajna. Dzwoni do człowieka, by dowiedzieć się „co słysać”.

W *Rozmowie* Bóg przedstawiony jest jako ten, który stwarza pozory nieświadomego, niewidzącego przez zasłaniające ziemię chmury, dlatego sięga po najprostszy sposób, jakim jest telefon i przy pomocy swojego sekretarza, św. Piotra, dzwoni do losowo wybranego rozmówcy. Dla Boga nie ma w tym nic nadzwyczajnego, bo przecież On może wszystko. Dla rapera nie jest to już takie oczywiste. Bóg, który telefonuje z nieba, to jednak zaskakująca sytuacja. Stwórca w tekście Łony przedstawiony jest również jako Bóg osamotniony, zamieszkujący puste niebiosa, w których „tak rzadko trafia się tu człowiek”. Dlatego Pan kolejny już raz „fatyguje się” i zniża do poziomu człowieka. Sfera *sacrum* wkracza tu w świat *profanum*. Jak zauważa Jacek Sieradzan: „We współczesnym świecie granica między *sacrum* a *profanum* jest liminalna, człowiek zaś żyje w *sacrofanum*, przestrzeni, w której *sacrum* i *profanum* się przenikają. [...] *Sacrofanum* ma tendencję do rozprzestrzeniania się i obejmowania wszystkich dziedzin życia społecznego”³.

U Łony *sacrofanum* widoczne jest w przenikaniu się świata boskiego ze światem ziemskim. Sprawy ludzkie są także sprawami Boga. Wreszcie połączenie telefoniczne „odbywa się” między niebem a ziemią, Bogiem a człowiekiem.

Kwestie wypowiedane przez Boga, a także tytuł płyty, można rozumieć jako nawiązanie do popularnego wyrażenia „żarty się skończyły”. Bóg ma dość takiej sytuacji, wzywa: „najwyższy czas oprzytomnieć” i mówi: „już mnie to nie bawi”.

Łona w swym tekście ukazuje bardzo istotne i aktualne problemy. Całe zło świata i odejście ludzi od Boga spowodowane są przez konflikty, wojny i złą władzę. Na prośbę Boga: „mów co słysać”, raper odpowiada:

³ J. Sieradzan, *Sacrofanum futbolu*, w: *Sacrum sekularne. Ponowoczesna ekspresja duchowości?*, red. D. Kalinowski, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2017, s. 225.

Wszędzie jak nie wojna, to przynajmniej stan wojenny
 Władza to banda cwaniaków z największym na czele
 A Biblia dawno już przestała być bestsellerem

Na początku *Rozmowy* Bóg pyta o świat i ludzi, bo pozornie nie wie, co się z nimi dzieje. Kiedy Łona opowiada o najistotniejszych jego zdaniem problemach: anonimowości („każdy bezimienny”), wojnach i konfliktach, nieaktualności Biblii, Bóg zastanawia się, czy ponownie nie zesłać Mesjasza. Chce znów zbawić świat, uratować go. Raper tłumaczy, że to nie ma sensu, że znów Boga by zabito, tym razem jednak nie na krzyżu, ale za pomocą nowoczesnej metody, jaką jest krzesło elektryczne. Łona zwraca się do Niego jak do równego sobie:

(Bóg) „Hmmm, to może jeszcze raz Mesjasza zesłać?”
 (Łona) „Nie wygłupiaj się, skończy na elektrycznym krześle!
 Nie warto, szkoda czasu, ludziom w głowach się przewraca
 Jest już za późno, by nawracać”

Bóg zaczyna się denerwować, wrzeszczeć. Jest zniecierpliwiony, i grozi człowiekowi ponownym potopem. Łona mówi: „Bój się Boga!”. Zwraca Stwórcy uwagę, ale już za chwilę przeprosza za swoje słowa. Szybko reflektuje się, przypominając sobie, z kim rozmawia. Raper zdaje sobie sprawę, że Stwórca jest Bogiem wszechmocnym i gniewnym, który ma moc karania za grzechy⁴.

Patrząc z innej perspektywy, mamy w tym tekście również karykaturalny obraz Boga, który nie wie, co się dzieje z ludźmi, nie widzi ziemi przez zasłaniające ją chmury. Kiedy kicha, nie ma nikogo, kto powiedziałby Mu „na zdrowie”. Kwestie wypowiedziane przez Boga mają dowcipny i ironiczny charakter z uwagi na modulację głosu wykonawcy. Dowcip przeplatany z poważnymi problemami powoduje,

⁴ Obraz Boga karzącego za grzechy zawarty w tekście bliski jest tradycjonalistycznej żydowskiej myśli teologicznej, w której wszelkie klęski, cierpienia, w tym także Szoah, rozpatrywane są w kategoriach Bożej kary za grzechy Żydów, ale także całej ludzkości. Gniew Boga objawia się również poprzez Jego „zakryte oblicze”. (Zob. A. Sobieraj, *Szoah-Misterium iniquitatis. Próba teologicznej interpretacji Szoah w świetle teologii współczesnej*, Papieski Wydział Teologiczny we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 38–44).

że można odnieść wrażenie chaosu panującego pomiędzy niebem a ziemią. Bóg niby przypadkiem (losowo wybrany numer) wybiera człowieka do rozmowy. Nie jest to jednak zdarzenie do końca przypadkowe. Łona to artysta, raper, poeta. To ktoś, kogo Bóg zaszczylił swoją rozmową i upoważnił do kontaktu pomiędzy Nim a ludźmi. Raper to współczesny poeta⁵, który za pomocą muzyki, rytmu i rymów opowiada o świecie, w którym żyje. W niekonwencjonalny sposób podejmuje nurtujące go kwestie. Wie, o czym mówi. Jest wnikliwym obserwatorem świata. Jego artystyczna wrażliwość pozwala mu wyrażać więcej. W poetycki sposób, za pomocą rymów i rytmu, wypowiada słowa ważne i potrzebne. Zwraca w ten sposób uwagę odbiorców. Nie pozostaje obojętny wobec świata, zwraca na niego uwagę, „sieje niepokój”. Dotyka spraw egzystencjalnych – istotnych i trudnych.

Kiedy Łona przekazuje Bogu swoją pesymistyczną wizję związaną z kwestiami wiary i poprawą sytuacji ludzkiej kondycji duchowej, Stwórca nie zamierza rezygnować z naprawy świata i coraz bardziej nalega, by podjął próbę nawrócenia ludzi. Zleca raperowi zadanie, mówiąc: „Przekaż wszystkim, że najwyższy czas oprzytomnieć”⁶, nadając mu jednocześnie funkcję pośrednika pomiędzy Bogiem a ludźmi. Artysta tłumaczy Stwórcy: „nie da rady [...] to już za daleko szasło”. Powtarza kilka razy swoje argumenty, ale On nie chce przyjąć do wiadomości, że świata nie da się naprawić. Rozumiejąc, że Bóg „nie odpuści”, Łona próbuje załagodzić sytuację, uspokoić Jego gniew. Zmienia swoje nastawienie i odpowiada: „Może da się coś zrobić? [...] / Może ludzie

⁵ O koncepcji zestawiania tekstów hip-hopowych z poezją w kontekście rozprawy o tożsamości i kształtowaniu światopoglądu u młodzieży pisze Maria Kwiatkowska-Ratajczak, porównując teksty raperów do klasycznych utworów poetyckich m.in. Krasickiego, Mickiewicza i Herberta (zob. M. Kwiatkowska-Ratajczak, *Szkoła a popkultura i „brak rdzenia tożsamości”*, w: *Tożsamość na styku kultur. Zbiór studiów*, red. I. Masojć, R. Naruń, Edukologija, Wilno 2008, s. 93–106).

⁶ „Przekaż wszystkim, że najwyższy czas oprzytomnieć” – słowa utworu Łony nasuwają skojarzenia odnoszące się do tekstu pieśni oazowej *Pewnej nocy lży z oczu mych*, przypominającej o miłości Boga i potrzebie nawrócenia się człowieka. Brzmiały one następująco: „Powiedz ludziom, że kocham ich, / Że się o nich wciąż troszczę. / Chociaż zesli już z moich dróg, / Powiedz, że kocham ich.”, www.giszowiec.org/spiewnik/p/500-pewnej-nocy-lzy-z-oczu-mych (dostęp 8.05.2022).

nagle zaczną żyć w zgodzie ze sobą? [...] / Ale może być dobrze! Szanse mamy ciągle niezłe”. Łona chce przekonać Boga do swoich racji. Szuka rozwiązania, mówi o nadziei. Na co Bóg stwierdza: „Dobrze, dam Ci spokój, ale jeszcze się odezwę” i kończy rozmowę, odkłada słuchawkę, zostawiając Łonę z dylematem, w jaki sposób uratować ludzkość. Raper zastanawia się nad naprawą świata, zwracając się bezpośrednio do ludzi:

Więc ludzie, zróbmy coś, żeby świat był lepszy
Bo On zadzwoni i znowu mnie opieprzy!

Łona wzywa do zmiany postępowania, apeluje o podjęcie jakiegoś działania, zachęca do inicjatywy. Nie mówi wprost, co należy zrobić, ale zauważa, że najwyższy czas na podjęcie wyzwania postawionego przez samego Boga. W jednym zdaniu raper wzywa do nawrócenia: „ludzie, zróbmy coś, żeby świat był lepszy”.

Jak zauważa ks. Andrzej Draguła: „Za kulturą hip-hop, za breakdance’em [...] stoi człowiek z całą swoją dramatyczną egzystencją, w której niebagatelną rolę odgrywają wiara, Bóg, nadzieja”⁷. Ewa Drygalska twierdzi natomiast: „ludzka duchowość i potrzeba *sacrum* wyraża się w świeckiej ekspresji, w takich sferach jak kultura popularna. Jeśli chcemy szukać boskich śladów w polskiej popkulturze, to znajdziemy je najpełniej w surowej tkance rapu”⁸. W tekście szczecińskiego artysty zjawisko to widać bardzo wyraźnie. Muzyka, a także rapowe (rymowane i rytmiczne) wykonanie tekstu, to sposób na wyeksponowanie pewnych problemów. Kinga Górską zwraca uwagę, że autentyczny przekaz to również odniesienie do światopoglądu twórców:

Wśród szczerých, niejednokrotnie dobitnie zaakcentowanych wypowiedzi snują się również przemyślenia dotyczące transcendencji. Urokiem całego tego zamieszania związanego z kwestią Boga jest to, że sposób

7 A. Draguła, *Wiara w rytmie hip-hopu*, <https://wdrodze.pl/article/wiara-w-rytmie-hip-hop/> (dostęp 7.05.2022).

8 E. Drygalska, *Rapowe teologie: poszukiwania sacrum w polskim hip-hopie*, w: *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 125.

w jaki zostanie ona poruszona, jest determinowany przez filozofię, doświadczenia i mentalność jednostki. [...] Bezpośredniość i szczerść bijąca z przekazów hip-hopowych rzuca światło na samych artystów – ich poglądy, fascynacje czy dewizy życiowe⁹.

Adam Zieliński w tekście *Rozmowa* podejmuje istotne zagadnienia nurtujące współczesnych ludzi. Mówi o coraz większej anonimowości, konfliktach międzyludzkich, złej władzy i nieustannych wojnach. Te problemy znamy wszyscy, to nie tylko konkretne, osobiste doświadczenie i obserwacje rapera, ale także kwestie bliskie każdemu człowiekowi. Uniwersalizm przesłania powoduje, że tekst trafia do szerokiego grona odbiorców. Jest apelem do wierzących w Boga, ale także do tych, którzy w Niego nie wierzą.

Problemy podjęte przez Łonę są w pewnym sensie również dowodami na „przegraną Boga”, na nieskuteczność Jego metod zbawiania świata. Pomimo cierpienia – potopu czy niewoli egipskiej, a później gestu miłosierdzia – męki, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, ludzie się nie zmienili, konflikty i wojny trwają nadal. Taki stan rzeczy niepokoi rapera, dlatego przypomina o nich w swoim tekście.

Jak sam mówi w jednym z wywiadów:

[...] rap jest tylko formą, ale wciąż jesteśmy w gatunku „piosenka”, rozumianym tradycyjnie jako syntetyczne ujęcie tematu z puentą, czemu rzeczywiście hołduję od początku. [...] Chciałbym opowiedzieć o tym wszystkim, co jest dla mnie ważne, ale nie to jest motorem mojego działania. Najważniejszy jest jakiś taki twórczy niepokój, który się błąka po człowieku tak długo, że już nie da się z tym wytrzymać i zaczyna się pisać. Do dydaktycznych elementów się absolutnie nie przyznam, ale na pewno jest schowana w tym jakaś chęć podzielenia się własnym weltanschauungiem¹⁰.

⁹ K. Górka, *Gdyby Bóg słuchał rapu. Modlitwy z polskiego podwórka*, <http://meakultura.pl/artukul/gdyby-bog-sluchal-rapu-modlitwy-z-polskiego-podworka-2404> (dostęp 7.05.2022).

¹⁰ P. Zakrzewski, *Łona: takiej szkoły rymowania, jak u Młynarskiego czy Przybory, nie ma nigdzie indziej*, <https://culture.pl/pl/artukul/lona-takiej-szkoly-rymowania-jak-u-mlynarskiego-i-przybory-nie-ma-nigdzie-indziej-wywiad> (dostęp 7.05.2022).

Tekst Łony, napisany w pozornie żartobliwym tonie, zmusza do refleksji. Ukazuje Boga, który jest osamotniony, opuszczony i wzgardzony, pomimo wielkiego gestu miłości, jaki uczynił wobec człowieka. Zwrócenie się Boga w stronę człowieka jest także skierowaniem uwagi na Jego miłosierdzie i troskę o świat. Bóg kolejny raz podejmuje próbę nawiązania więzi, odnowienia przymierza. Tym razem jednak to nie On naprawia, ale oddaje to zadanie człowiekowi. Zostawia go z niepokojem i dylematem. Nie mówi raperowi, co dokładnie ma zrobić. Prowadzi rozmowę tak, by ten zmienił myślenie, by przestał się poddawać. W rozmowie z Łoną Bóg nie używa skomplikowanych słów, Jego ton nie jest wzniosły, używa zwyczajnego, codziennego języka. Chociaż muzyk zwraca się do Boga w podobny, swobodny sposób (mówi np. „nie wygłupiaj się”), to jednak jest to dla niego sytuacja niezwykła. Wielokrotnie powtarza: „Bóg zadzwonił do mnie”, tak jakby chciał podkreślić, że stało się coś wyjątkowego, że wybrał właśnie jego. Stwórca bezpośrednio zwraca się do muzyka: „Łona” czy „synu”. To właśnie raper ma przekazać ludziom, by się opamiętali. Można powiedzieć, że został do tego powołany. Ma świadomość, że Bóg, chociaż dał mu teraz spokój, za jakiś czas znów się odezwie i zapyta: „co słyszać?”.

Rozmowa (z Bogiem) nie jest modlitwą, ale relacjonowanym przez rapera dialogiem, opowieścią o rozmowie telefonicznej pomiędzy niebem a ziemią, Bogiem i człowiekiem. To 54 wersy zawierające dwie strofy i powtarzający się czterokrotnie refren. W tekście zauważalne są przeplatane rymy parzyste i nieparzyste, które nadają utworowi rytm. Łona używa slangu miejskiego do podsumowania procesu twórczego. Pokazuje, jak niełatwym zadaniem jest praca artysty. Na końcu zamieszcza uwagę, że „musiał sufit wykladać, żeby ten numer nagrać”¹¹, co oznacza, że włożył wiele trudu w napisanie tego tekstu, musiał się bardzo nad nim napracować.

Słowo to narzędzie, którym posługuje się raper. Bóg ma mu uwierzyć właśnie na słowo. Widoczny jest tu odwrócony odwieczny

¹¹ „Wykladać sufit” w slangu miejskim oznacza: „zapracować się na czymś, natrudzić się, aby coś stworzyć”, zob. <https://www.miejski.pl/slowo-Wyk%C5%82ada%C4%87+Sufit> (dostęp 16.05.2022).

porządek. Przecież „Słowo” to *alter ego* Boga, to sam Bóg¹². Tutaj jednak to Łona posługuje się słowem w kontekście poetyckim. Twórca poprzez swoje utwory, ich kompozycję, podjętą tematykę i zastosowane rymy, przemawia do ludzi. To słowo/słowa zwracają uwagę odbiorców. To dzięki nim możliwa jest ekspresja i wyrażenie własnego „ja”. Raper dzięki poetyckiej formie, zawartej w muzyce i tekście, bezpośrednio wyraża swe poglądy. Jak zauważa Paweł Plichta, gra i zabawa słowem, ale także ironia są, obok indywidualizacji i sekularyzacji świętości, sposobami wyrażania *sacrum* w kulturze masowej. Metody te umożliwiają, według badacza, odwracanie porządków i dowolność przekształceń biblijnych mitów. W swoim tekście Łona zastosował wszystkie te sposoby. Mamy odwrócony porządek relacji Boga i człowieka (to nie człowiek woła do Boga, ale Bóg zwraca się do człowieka). Język potoczny, wulgaryzmy, powtórzenia, rymowany tekst to słowne sposoby wyrażenia myśli, w której nie brak także ironii. Sekularyzacja *sacrum* widoczna jest natomiast chociażby w osłabieniu znaczenia Biblii. Współczesne sposoby wyrażania i opisywania *sacrum* dotyczą nie tylko muzyki, w tym np. rapu lub rocka, ale kultury masowej w ogóle. Paweł Plichta twierdzi, że:

Demokratyczne tendencje w kulturze popularnej, jej dowartościowanie pospolitości, wysławianie na poziomie komunikatywnego języka potocznego to czynniki mające także wpływ na wyrażanie postaw wobec *sacrum* oraz doświadczeń religijnych czy duchowych lub tylko takich poszukiwań. Różnią się i odbiegają one od dominujących wcześniej sposobów rewerencji wobec osób, rzeczy czy miejsc zarezerwowanych symbolicznie dla świętości. Teksty biblijne pozostają wciąż inspirującym materiałem do przekształceń, trawestacji oraz poszukiwań indywidualnej drogi interpretacji i reinterpretacji *sacrum*¹³.

12 Bóg jako Słowo to nawiązanie do fragmentu z Prologu opisującego działalność Jezusa Chrystusa, jak Słowa z Ewangelii wg św. Jana: „Na początku było Słowo, / a Słowo było u Boga, / i Bogiem było Słowo” (por. Ewangelia wg św. Jana 1, 1–14, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Pallottinum, Poznań 2002).

13 P. Plichta, *Noe we współcześnie opowiedzianym biblijnym micie – Hydropieklówstąpienie*, w: *Sacro-pop. Wyrażanie świętości w kulturze masowej*, red. D. Kalinowski,

Maria Kwiatkowska-Ratajczak, powołując się na Richarda Sustermana, zwraca natomiast uwagę na jeszcze inny, bardzo istotny aspekt rapu, którym jest wykonanie utworu:

Zapis słowny [...] nie oddaje charakterystycznej intonacji, wokalnego frazowania, ekspresywnego rytmu, relacji między rytmem muzycznym a akcentowaniem słów i zdań. Pełny odbiór tych tekstów realizuje się poprzez połączenie słowa, dźwięku i tańca. To energiczny, emocjonalny taniec jest znakiem uznania dla rapera¹⁴.

Dopiero tekst wyrecytowany przez artystę w połączeniu z muzyką, głos usłyszany, brzmienie tekstu, jego rytm, pozwala na właściwy odbiór treści. Sam tekst, choć bardzo ważny i podstawowy, to za mało. W hip-hopie ważny jest sposób przekazu, kontakt nadawcy z odbiorcą, emocje i przeżycia, interakcja, która możliwa jest podczas wykonywania utworu.

Zwrócę jeszcze uwagę na sposób, w jaki Adam Zieliński stosuje w *Rozmowie* odniesienia do Starego Testamentu. Kiedy Bóg dzwoni, „nagle wszystko wybucha i ogniem zieleje”. Fragment ten nasuwa skojarzenie z objawieniem się Boga Mojżeszowi w postaci krzewu gorejącego. Następnie jest mowa o zesłaniu ponownego potopu (nawiązanie do Noego), z którego Bóg ostatecznie rezygnuje. W utworze przywołani zostają również Święty Piotr i Mesjasz. Obecność tych postaci nie jest przypadkowa. Jeśli spojrzeć na tekst Łony z perspektywy teologicznej, można przyjąć, że Łona, podobnie jak Noe, Mojżesz czy Święty Piotr, a nawet Mesjasz (Syn), został wybrany przez Boga do specjalnego, niełatwego zadania. Można przyjąć, że Adam Zieliński to „współczesny prorok”, który przekazuje ludziom słowa Boga i wzywa do zmiany postępowania. Otrzymał od Boga misję i wypełnia ją. Zwraca się do ludzi, mówi, by „coś zrobili”. Cięży na nim odpowiedzialność. Słowo dane Bogu, wzniecona nadzieja na poprawę, zobowiązują. Łona proponuje wspólne działanie: „zróbmy coś, żeby

Z. Szwedek-Kwiecińska, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2021, s. 180.

¹⁴ M. Kwiatkowska-Ratajczak, *Szkoła a popkultura...*, s. 98.

świat był lepszy”. Taka postawa wynika z chęci naprawy błędów, ale także trochę ze strachu przed Bogiem, przed kolejną rozmową: „Bo On zadzwoni i znowu mnie opieprzy!”. Ten tekst można by zinterpretować jako pokazanie współczesnego człowieka, któremu trzeba przypomnieć o Bogu, bo on sam o Nim zapomniał. To utwór, który ma poruszyć ludzkie sumienia, zasiać rodzaj egzystencjalnego niepokoju, zmotywować do działania oraz naprawy świata. Czy jednak nie była by to interpretacja życzeniowa? Można bowiem ten tekst rozumieć także trochę bardziej dramatycznie – jako swoisty żal Boga do świata, którego – mimo zesłania Mesjasza i Jego śmierci na krzyżu – przynajmniej pozornie nie udało się wciąż naprawić. W tej perspektywie Łona – jako kolejny wysłannik Boga, który przychodzi z wezwaniem do nawrócenia – staje się prorokiem dość tragicznym. Jak wszyscy jego poprzednicy, skazany jest bowiem na porażkę.

Słowa kluczowe: Bóg, człowiek, rap, refleksja, rozmowa

Bibliografia

- Draguła A., *Wiara w rytmie hip-hopu*, <https://wdrodze.pl/article/wiara-w-rytmie-hip-hop/> (dostęp 7.05.2022).
- Drygalska E., *Rapowe teologie: poszukiwania sacrum w polskim hip-hopie*, w: *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Ewangelia wg św. Jana, 1, 1–14*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Pallottinum, Poznań 2002.
- Górska K., *Gdyby Bóg słuchał rapu. Modlitwy z polskiego podwórka*, <http://meakultura.pl/artukul/gdyby-bog-sluchal-rapu-modlitwy-z-polskiego-podworka-2404> (dostęp 7.05.2022).

Kwiatkowska-Ratajczak M., *Szkoła a popkultura i „brak rdzenia tożsamości”*, w: *Tożsamość na styku kultur. Zbiór studiów*, red. I. Masojć, R. Naruniec, Edukologija, Wilno 2008.

Łona, *Rozmowa*, <https://genius.com/Ona-rozmowa-lyrics> (dostęp 7.05.2022).

Plichta P., *Noe we współcześnie opowiedzianym biblijnym micie – Hydropiekwłostąpienie*, w: *Sacro-pop. Wyrażanie świętości w kulturze masowej*, red. D. Kalinowski, Z. Szwedek-Kwiecińska, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2021.

Sieradzan J., *Sacrofanum futbolu*, w: *Sacrum sekularne. Ponowoczesna ekspresja duchowości?*, red. D. Kalinowski, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2017.

Sobieraj A., *Szoah-Misterium iniquitatis. Próba teologicznej interpretacji Szoah w świetle teologii współczesnej*, Papieski Wydział Teologiczny we Wrocławiu, Wrocław 2008.

www.giszowiec.org/spiewnik/p/500-pewnej-nocy-lzy-z-oczu-mych (dostęp 8.05.2022).

wykładać sufit, <https://www.miejski.pl/slowo-Wyk%C5%82ada%C4%87+Sufit> (dostęp 16.05.2022).

Zakrzewski P., *Łona: takiej szkoły rymowania, jak u Młynarskiego czy Przybory, nie ma nigdzie indziej*, <https://culture.pl/pl/arttykul/lona-takiej-szkoly-rymowania-jak-u-mlynarskiego-i-przybory-nie-ma-nigdzie-indziej-wywiad> (dostęp 7.05.2022).

Streszczenie

Artykuł jest próbą interpretacji tekstu *Rozmowa* Adama „Łony” Zielińskiego. Jest to teologiczno-literaturoznawcza analiza utworu będącego dialogiem pomiędzy Bogiem i człowiekiem. Autorka tekstu pokazuje jedną z możliwych dróg interpretacji tekstu, skłaniając się ku wizji chrześcijańskiego obrazu Boga i człowieka, na którego nałożona zostaje odpowiedzialność za zmianę losu świata i ludzi. Analizie poddana została nie tylko warstwa tekstowa, ale także kompozycja utworu i jego styl.

MARCIN FISZ

Uniwersytet Szczeciński

ORCID 0000-0003-3800-1976

Gra (w) rapera. *Błąd* Łony i Webbera w memach internetowych

Termin „mem” został zaproponowany i skonstruowany przez genetyka Richarda Dawkinsa w dziele *Samolubny gen* z 1976 roku¹. Jak podkreśla Michał R. Wiśniewski, badacz utworzył go od greckiego słowa *mimem*, co znaczy „imitacja”. Mem nawiązuje do wyrazu *gen*, bowiem analogicznie oba pojęcia charakteryzują się zdolnością multiplikacji. Wedle postulatów Dawkinsa memy funkcjonują jako reproduktory powielające idee². Znany nie tylko jako genetyk, lecz także jako ewolucjonista, zainicjował tym samym pewien sposób rozumienia fenomenu tych tekstów kultury, co zostało rozwinięte w badaniach³ Richarda Brodiego⁴ i Susan Blackmore⁵. Stworzyło to podstawę pod nowo powstającą dziedzinę – memetykę (ang. *memetics*), czyli naukę badającą kulturę oraz społeczeństwo poprzez memy⁶. Badacze nauk humanistycznych czerpali inspirację z pojęć oraz koncepcji nauk

¹ R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.

² Cyt. za: M.R. Wiśniewski, *Konspiracja memów*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6397-konspiracja-memow.html> (dostęp 4.05.2022).

³ Ibidem.

⁴ R. Bordie, *Wirus umysłu*, przeł. P. Turski, TeTa Publishing, Łódź 1997.

⁵ S. Blackmore, *Maszyna memowa*, przeł. N. Radomski, Rebis, Poznań 2002.

⁶ *Memetyka*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/memetyka;3939571.html> (dostęp 7.05.2022).

ścisłych. Choć nie brak głosów krytyki przedstawicieli zarówno jednej, jak i drugiej strony, skierowanych wobec tak kreatywnych teorii, memetyka stanowi swoistego rodzaju historię współczesnych memów internetowych⁷. Jednak mem kulturowy rozchodzący się po umysłach ludzi w postaci idei, a obrazek internetowy powielany w cyberprzestrzeni to dwie różne kwestie, na co zwraca uwagę Krystian Saja, wskazując, że charakterystyczny przykład memu kulturowego omówionego przez Dawkinsa stanowi idea Boga. Nie jest sprecyzowane, skąd się ta idea wzięła – powstawała poprzez liczne ewolucje, a replikowała się poprzez słowo mówione i pisane. Stanowi najprawdopodobniej chęć wytłumaczenia pewnych niezrozumiałych zjawisk. Na tym polega również łatwość jej powielania. Nośnikiem tej idei jest umysł człowieka⁸. W niniejszym artykule skupiam się na tym drugim ujęciu, czyli na memie współcześnie funkcjonującym w przestrzeni wirtualnej.

Mem internetowy tłumaczę za propozycją Wiktora Kołowieckiego, iż jest to zdigitalizowana jednostka informacji udostępniona w sieci internetowej, co istotne – została powielona i przekształcona, a następnie oddana do publicznej prezentacji⁹. Memy stanowią sposób komunikacji w przestrzeni cyfrowej, a ich twórcy wykorzystują najczęściej swoisty szablon składowych z danego obszaru kultury w postaci obrazu oraz słowa, tworząc przez to nowe sensy. Wyróżniającą cechą memów internetowych jest masowe rozpowszechnianie się¹⁰. Często są to obrazki humorystyczne z prostym tekstem dopełniającym przekaz. Ponadto, jak słusznie ujął to Bartłomiej Chaciński: „mem pomaga nam opisać własne emocje. Uzupełnia wypowiedź pisemną w mediach społecznościowych – z konieczności pozbawioną kanału

⁷ Zob. K. Saja, *Mem*, w: *Interpretacyjny słownik terminów kulturowych 2.0*, red. S. Iwaśiów, J. Madejski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017, s. 110–116.

⁸ Cyt. za: ibidem, s. 114–115.

⁹ W. Kołowiecki, *Memy internetowe jako nowy język internetu*, <http://www.kulturalihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/3637> (dostęp 3.07.2022).

¹⁰ B. Chaciński, *Mem jako kanon kulturowy i ich wpływ na język*, w: *Polszczyzna w dobie cyfryzacji*, red. A. Hącia, K. Kłosińska, P. Zbróg, PAN, Warszawa 2020, s. 217–219.

komunikacji niewerbalnej, grymasów, gestów, mimiki – o pożądany ładunek emocjonalny”¹¹. Charakterystyczne jest tutaj powielanie obrazu lub tekstu. Z różnych typów memów i klasyfikacji¹² wybrałem kilka charakterystycznych przykładów, które Kołowiecki określiłby jako „komentujące”¹³. Stanowią one zatem kategorię komentarza, a ich treść bezpośrednio odnosi się do zaprezentowanego obrazka¹⁴.

W pierwszej kolejności przeanalizuję wybrane memy internetowe składające się z grafiki i podpisu. Teksty stanowią fragmenty utworu *Błąd* Adama „Łony” Zielińskiego. Obrazy natomiast są wycinkiem rzeczywistości, który jest komentowany wyselekcjonowanymi cytami z tego utworu. Takie połączenie na tle wybranych obrazów ma przede wszystkim zabarwienie satyryczne. Wybrane memy charakteryzują się tematyką społeczno-polityczną oraz religijną. W komunikacyjnej przestrzeni „memotwórczej” cytat z utworu Zielińskiego zaczyna funkcjonować dwojako, tzn. może być interpretowany zarówno na podstawie całego tekstu utworu, jak i jego wycinka lub większego fragmentu, do czego jeszcze wrócę.

Utwór *Błąd* został stworzony nie tylko przez Adama Zielińskiego, ale również przez Webbera, właściwie Andrzeja Marka Mikosza, polskiego kompozytora i muzyka. Współpracuje on z Łoną w duecie. Zdo był wraz z Zielińskim tytuł „Ambasadora Szczecina” (2020)¹⁵. Teledysk i sam utwór muzyczny *Błąd* jest jednym z najbardziej znanych dzieł szczecińskiego rapera, przynależy do albumu *Nawiasem mówiąc*. Ma ponad 12 mln wyświetleń na YouTube i został przyjęty entuzjastycznie przez chociażby użytkowników internetowych, o czym świadczą nie tylko pozytywne komentarze pod samym materiałem audiowizualnym, lecz także 88 tysięcy „łapek w górę”¹⁶. *Błąd* ukazał się w 2016

11 Ibidem, s. 220.

12 K. Saja, *Mem...*, s. 113–114.

13 W. Kołowiecki, *Memy internetowe...*

14 Cyt. za: K. Saja, *Mem...*, s. 115.

15 Webber (producent muzyczny), [https://pl.wikipedia.org/wiki/Webber_\(producent_muzyczny\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Webber_(producent_muzyczny)) (dostęp 30.07.2022).

16 Stan na 3.07.2022 r.

roku, klip kręcono w Szczecinie, gdzie powstawał przez pięć dni. Podczas zdjęć wykorzystano statek Odra Queen. Teledysk powstawał we współpracy ze znanymi szczecińskimi aktorami Teatru Współczesnego, np. Barbary Lewandowskiej i Grzegorza Młudzika, oraz Teatru Kana, np. Karoliny Sabat. W klipie wystąpił także znany jazzman Marek Kazana¹⁷. Za koncepcję odpowiada Łona, a za ujęcia Sebastian Mucha¹⁸.

W sieci, na popularnej stronie z „internetowymi obrazkami”, napotkałem galerię najlepiej ocenianych memów z cytatami Łony. Świadczy to o rozpoznawalności szczecińskiego rapera i o samym utworze *Błąd*, którego cytaty były najczęściej wykorzystywane w tym zbiorze przez cyfrową społeczność. Użytkownicy często powtarzali, że czytane przez nich słowa utworów Zielińskiego w memach są na tyle silnie związane z jego charakterystycznym głosem, że odczytywali je „w głosie”, przypominając sobie oryginalne wykonanie „głosem Łony”. Dla przykładu zacytuję: „Nie dość, że czytałem w myślach głosem Łony, to jeszcze większość bitów od razu się przypomniła i mózg odtwarzał w tle”¹⁹. Kolejny komentarz: „Nie potrafiłem przeczytać tekstu z żadnego obrazka, nie czytając głosem Łony rymując przy okazji”²⁰.

Wybrane przeze mnie memy pochodzą z galerii, o której wspominałem powyżej. Utworzył ją użytkownik o pseudonimie „iphone10”, a opublikował na stronie Kwejk.pl²¹. Jest to popularny portal internetowy zrzeszający miłośników memów, na którym internauci mogą publikować swoje „obrazki”, komentować je i oceniać. Strona powstała w 2010 roku²². Do zinterpretowania wybranych memów po-

17 B. Grabka, *Łona i Webber – Making of „Błąd”*, https://www.youtube.com/watch?v=W2-qrvltPCnE&ab_channel=DobrzewieszNagrания (dostęp 14.05.2022).

18 *Łona i Webber kręcą „Błąd”*, <https://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-lona-i-webber-kreca-blad,nld,2186095> (dostęp 15.05.2022).

19 <https://kwejk.pl/przegladaaj/2864659/0/najlepsze-memy-z-cytatami-rapera-lony.html> (dostęp 8.05.2022).

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kwejk.pl> (dostęp 31.07.2022).

służę się metodą zaproponowaną przez Karolinę Brylską i Tomasz Gackowskiego, polegającą na zlokalizowaniu denotacji – obrazu i tekstu, a następnie odnalezieniu konotacji tychże elementów²³. Pierwszy wybrany przeze mnie mem przedstawiono dalej (mem 1).

ROZSTRZYGNIECIA TUTAJ NASTAPIA



Mem 1.

Powyższy mem jest prostą formą komunikatu internetowego, w której twórca wykorzystuje treść utworu Adama Zielińskiego, żeby skomentować wyniki wyborów. Tło stanowi grafika przedstawiająca słupki poparcia dla każdej partii, która wejdzie do sejmu w 2015 roku. Autor w klasyczny sposób u dołu i u góry obrazu zamieścił tekst z utworu *Błąd*²⁴. Oryginalnie grafika wykonana została przez „Gazetę Wyborczą”. Interesująca rzecz dzieje się z samym tekstem. Cytat z utworu Łony zaczyna funkcjonować dwojako – bez kontekstu i z kontekstem całej piosenki. I w jednym, i w drugim przypadku interpretacja stanowi raczej krytykę wyników głosowania. Bez kontekstu całej piosenki – „I rozstrzygnięcia tutaj nastąpią / Że to błąd, że to błąd, że to błąd, że to błąd, błąd” – pierwszy człon cytatu metaforycznie przedstawia przyszłość naszego kraju, a mianowicie, że to poprzez rządy tychże partii, z rządzącą, czyli PiS, na czele, rozstrzygać się będą istotne sprawy dla Polski, i to na wielu płaszczyznach – finansowej, gospodarczej,

²³ K. Brylska, T. Gackowski, *Krytyka polityczna w memach internetowych – od dekonstrukcji po rekonfigurację*, w: *Memy czyli życie społeczne w czasach kultury obrazu*, red. T. Gackowski, K. Brylska, M. Patera, Aspra, Warszawa 2017, s. 33.

²⁴ Łona, Webber, *Błąd*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,blad.html (dostęp 30.07.2022).

międzynarodowej itd. Zaś drugi człon w takim zestawieniu dookreśla, że jest „to błąd, błąd”, czyli być może tzw. przewidywanie, że rządy PiS i innych partii nie będą dobre dla Polaków, a tym dosłownym „błędem” było głosowanie w taki sposób, jak podany na grafice. Jedna rzecz pozostaje fundamentalna – cytat z piosenki Łony określa wyniki na obrazku jako nieprawidłowe. Odczytywać to możemy również w taki sposób – albo że PiS dostał za dużo głosów, albo że za mało. Jest to zależne od osoby odczytującej przesłanie, które jest otwarte, niedoprecyzowane. Mamy natomiast jasno powiedziane, że błędem są dokładnie takie słupki procentowe z poparciem dla każdej partii. Cytat Łony można odczytać również tak, iż tytułowym błędem jest brak np. 90% poparcia dla PiS, lub że inna partia polityczna dostała za dużo lub za mało głosów.

Druga sprawa to interpretacja tekstu Łony na tle tej grafiki w odniesieniu do całości utworu. Wtedy odbiorca może precyzyjniej odczytać intencje autora. A co autor miał na myśli? Treść utworu *Błąd* opowiada skrótowo – według wykonawcy Łony – o tym, że siedzi sobie w danym miejscu i chce poczytać różne artykuły, ulotki czy broszury, lecz nie jest to takie łatwe, jak się wydaje, ponieważ nie sprzyjają temu warunki związane z otoczeniem – ciągle ktoś czegoś od niego chce i mu przeszkadza. Zieliński nie jest w stanie przeczytać choćby akapitu czy strony danego tekstu²⁵. Pewna „memiczność”, czyli skłonność do tworzenia memów pod ten utwór, wynika z jego prostoty.

Jak zatem zostaje przedstawiona treść utworu i klipu²⁶. W pierwszej sytuacji Łona siedzi na ławce w szczecińskim parku i czyta gazetę. Nagle jakaś nieznana, atrakcyjna dziewczyna podchodzi do niego i pyta, czy nie widział jej koleżanki, która ma włosy koloru blond. Tutaj pojawia się pewien problem, gdyż raper nie wie, jaki kolor to blond. Na klipie zachowanie dziewczyny wskazuje na jej irytację, gdyż Zieliński nie wie tak banalnej rzeczy. Artysta podkreśla to również wyrażeniem:

²⁵ B. Grabka, *Łona i Webber – Making of „Błąd”*, https://www.youtube.com/watch?v=W2-qrvltPCnE&ab_channel=DobrzewieszNagrania (dostęp 14.05.2022).

²⁶ Łona, Webber, *Błąd*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,blad.html (dostęp 31.07.2022).

„Brak odpowiedzi na moje konto”²⁷. W drugim przypadku raper płynie „jakąś łajbą”²⁸, czytając dość obszerną lekturę, a są to *Chłopi* Władysława Reymonta. Tytuł tej książki dostrzec można na jednym z ujęć dedykowanego tekstu. Panowie („trzech dziadków”) siedzący nieopodal Łony, pijąc alkohol, zaczynają się kłócić na temat tego, jak fachowo nazywa się ten statek – czy to prom, czy to barka, czy to katamaran. Spór przybiera na sile, w końcu panowie odwracają się do rapera i pytają, co on na to, znów przerywając mu lekturę. Raper w refrenie podkreśla, że nic nie wie na ten temat. W trzeciej zwrotce artysta podsumowuje, iż „jest to jakaś większa klika”²⁹ osób, które cały czas go nachodzą. Nieważne, czy to „plener, trawa czy beton”³⁰. Kiedy tylko chce się zająć sobą, pojawia się ktoś, by go „ponagabywać”³¹. W ostatnich słowach tej strofy Łona w sposób metaforyczny wyraża, że chce ich wszystkich zebrać i przemówić do rozsądku, zadając pytanie retoryczne: „Czy to jest błąd, że ja chciałbym poczytać?”³², innymi słowy, czy to błąd, że chce on się zająć własnymi sprawami, a nie problemami nieznanych ludzi, którzy mu się narzucają i nie dają chwili spokoju. Autorzy utworu wykorzystali prosty, lekki i niezwykle wpadający w ucho bit. Łona w sposób błyskotliwy i żartobliwy podnosi ważną kwestię do dyskusji. Czy błędem jest mieć swoje sprawy na głowie i nie interesować się akurat tym, czym interesuje się ktoś inny? Żartobliwe zabarwienie utworu poprzez lekką melodię można odczytywać jako podnoszenie ważnych kwestii w sposób nieco zabawny.

Odwołując całość tekstu do zaprezentowanego memu, okazuje się, że autor mógł również wyrazić w sposób metaforyczny, iż nie interesuje go tak naprawdę wynik wyborów i to, o czym tak burzliwie wszyscy, na przykład w przestrzeni internetowej, dyskutują.

27 Ibidem.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

Kolejny tekst kultury to mem 2.



Mem 2.

Mem ten składa się ze zdjęcia, na którym widzimy św. Jana Pawła II w charakterystycznej pozie, sugerującej „wysłuchiwanie oraz zastanawianie się nad czymś”. Konstrukcja memu jest taka sama jak poprzednio. W tym przypadku mem ściśle nawiązuje do wysypu różnorodnych memów z Karolem Wojtyłą. W wielu przypadkach są to memy ośmieszające polskiego Ojca Świętego, czy nawet szkalujące go. Fragment utworu brzmi: „Drugiego aż trzęsie od takich ocen / I krzyczy, że to jest barka na 100 procent”³³. Dla przypomnienia – szerszy fragment utworu przedstawia się następująco: Łona znajduje się na jakimś statku i na jego pokładzie rozpoczyna się dyskusja, czy jest to prom, barka, czy katamaran. Sądzę, że najbardziej kojarzącą się z Janem Pawłem II pieśnią religijną jest *Barka*. W tym przypadku pojawienie się nawet bez kontekstu słowa „barka” uruchamia skojarzenia z papieżem i odsyła nas do niego, co prawdopodobnie stanowiło impuls do powstania tego memu.

Prezentowany mem odczytywać możemy również w taki sposób, że papież jako autorytet w wielu dziedzinach mógłby się wypowiedzieć za Zielińskiego i jednoznacznie zakończyć spór, czy to był prom, katamaran, czy barka. Jedną z przyczyn pojawiania się materiałów szkalujących Jana Pawła II jest wszechobecny w Polsce kult papieża Polaka, stawianie go za wzór, produkowanie wszelkiego rodzaju

³³ Ibidem.

obrazków, breloczków, widokówek, a nawet lalek z jego podobiznami, pojawianie się pomników, nazw ulic, tablic upamiętniających jego przejazd przez dane miejsce itp. Przesyt ten w połączeniu z kryzysem Kościoła katolickiego, z aferami, podejrzeniami o tuszowanie pedofilii czy zarzucanie Ojcu Świętemu niereagowania na nadużycia ze strony duchownych wywołuje wśród społeczeństwa, zwłaszcza młodzieży, irytację, która znajduje ujęcie na przykład w satyrycznym czy szkalującym internetowym obrazku³⁴.

Kolejny mem, na który zwróciłem uwagę, to mem 3.



Mem 3.

Schemat graficzny pozostaje niezmienny. Na zdjęciu, bo tak należy określić powyższy obraz, widnieje znana postać polskiej sceny politycznej – prezydent Bronisław Komorowski, który został uwieczniony podczas podpisywania dokumentu. W tym przypadku autor memu wykorzystuje fragment utworu Łony, który oryginalnie brzmi: „Czy to błąd, czy to błąd”³⁵. Tekst użyty na obrazku, dwukrotnie zapisany z błędem ortograficznym, jest jawnym nawiązaniem do niezręcznej sytuacji mającej miejsce podczas wizyty Komorowskiego w Japonii. Prezydent Polski, wpisując się do książki kondolencyjnej ofiar katastrof, popełnił dwa błędy ortograficzne w wyrazach: „bulu” (*sic!*) oraz

³⁴ M. Kapek, „Jan Paweł II wielkim Polakiem był”. *Mit papieski i jego dekonstrukcja w świadomości Polaków po roku 2005*, w: *Fenomeny. Literatura, kultura, sztuka i media*, red. B. Stelingowska, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Wrocław 2022, s. 693–705.

³⁵ Łona, Webber, *Błąd*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,bład.html (dostęp 30.07.2022).

„nadzieji” (sic!)³⁶. Pomyłka Komorowskiego szybko została dostrzeżona przez dziennikarzy i internautów, co zaowocowało falą krytyki ówczesnego prezydenta. Mamy tutaj kolejne interesujące zjawisko – twórca niniejszego tekstu kultury wprowadził modyfikację do cytatu z piosenki Adama Zielińskiego, tak aby oddać charakterystyczny element potknięcia Bronisława Komorowskiego. Jak można zinterpretować przedstawiony mem? Prezydent na zdjęciu wydaje się zastanawiać, czy zapisana przez niego treść nie zawiera niepoprawności ortograficznych. Nawet podczas zastanawiania się popełnia omyłkę w samym wyrazie „błąd”, co jeszcze bardziej potęguje jego niekompetencje w zakresie ortografii. Mem niewątpliwie w sposób pejoratywny przedstawia Bronisława Komorowskiego, co jednoznacznie wpasowuje się z jednej strony w tematykę o charakterze politycznym, a z drugiej w aspekt nawiązujący do problematyki społecznej. Warto zauważyć, że w refrenie utworu *Błąd* raper podkreśla brak wiedzy na temat różnych kwestii, o które jest pytany, co niejako koreluje z przywołaną sytuacją, jaka się przydarzyła polskiemu politykowi.

Jakiej tematyki dotyczą pozostałe memy z wybranej galerii? Które utwory Zielińskiego zostały wykorzystane oprócz piosenki *Błąd*? Czy stosowanie w memach cytatów z rapu Łony spłyca ich znaczenie, czy może je wzbogacza?³⁷. Na czym polega tytułowa „Gra w rapera”?

Samo powstanie nawet jednej galerii internetowych obrazków, w których wykorzystane zostają fragmenty utworów Adama Zielińskiego, stanowi rodzaj społecznego zjawiska wokół jego twórczości. Oprócz omówionych już memów w zestawieniu znajdziemy obrazki ze znanymi postaciami polskiej sceny politycznej, np. z Andrzejem Dudą, Aleksandrem Kwaśniewskim, Ryszardem Petru, Januszem Korwin-Mikkem, Mateuszem Morawieckim. Niektóre z tych memów nawiązują do szerszej „serii” o danym polityku. Dla przykładu obrazek

³⁶ Komorowski łączy się w „bulu i nadzieji” z Japończykami, <https://www.wprost.pl/light/236287/komorowski-laczy-sie-w-bulu-i-nadzieji-z-japonczyka.html> (dostęp 25.07.2022).

³⁷ Pytania te zostały zadane przez Weronikę Migowicz oraz przez Agnieszkę Boryrowską po wygłoszeniu referatu. Przy okazji opracowywania niniejszego artykułu pragnę się do nich odnieść.

z Aleksandrem Kwaśniewskim jest jednym z tych, w których internauci humorystycznie przypisują temu politykowi skłonność do nadużywania napojów wysokowych. Zaś te z Januszem Korwin-Mikkem przedstawione w niniejszej galerii stanowią kolejne memy wyszydzaające skrajne prawicowe zachowania i słowa lidera partii KORWiN. Ponadto znajdziemy także mem humorystycznie przedstawiający myśli papieża Franciszka, obrazek między innymi z celebrytą Kubą Wojewódzkim, sędzią Andrzejem Rzeplińskim czy pierwszą damą Agatą Kornhauser-Dudą.

Oprócz utworu *Błąd* wykorzystane zostały fragmenty z innych piosenek Łony, m.in. *To nic nie znaczy* (album *Cztery i pół*, 2011), *Gdzie tak pięknie?*, *Nie mam pojęcia* (album *Nawiasem mówiąc*, 2016), *Rozmowy z cutem* (Łona, Webber and The Pimps w *S-1*, 2013), *Wyślij sobie pocztówkę* (singiel Łony i Webbera, 2014), *Nie pytaj nas* (album *Cztery i pół*, 2011).

Po przedstawionej analizie okazuje się, że wiele cytatów z różnych utworów Łony zyskało swoje drugie życie w memie internetowym, co podkreśla wieloaspektowość twórczości szczecińskiego rapera. Tym samym uważam, że nie spłyca to statusu jego utworów, a wręcz go wzbogaca, bowiem w takim ujęciu każda linijka rapu Zielińskiego, po zestawieniu z odpowiednio dobranym obrazkiem, staje się niezależnym bytem, czymś w rodzaju aforyzmu. Pokazuje nam to, jak prze-myślane i szerokie w interpretacji stają się nie tylko całe piosenki, lecz także ich poszczególne, mniejsze fragmenty.

Poprzez kreatywną twórczość autorów tych memów powstaje coś w rodzaju „gry raperem” albo „gra w rapera”. W sensie metaforycznym twórca musi poczuć się na chwilę artystą, dobrać do obrazka odpowiedni fragment spośród już ułożonych słów. Rap Łony staje się narzędziem oraz inspiracją do tworzenia nowych treści w rękach anonimowych internautów.

Słowa kluczowe: memetyka, rap, Adam „Łona” Zieliński, mem internetowy

Bibliografia

- Blackmore S., *Maszyna memowa*, przeł. N. Radomski, Rebis, Poznań 2002.
- Bordie R., *Wirus umysłu*, przeł. P. Turski, TeTa Publishing, Łódź 1997.
- Brylska K., Gackowski T., *Krytyka polityczna w memach internetowych – od dekonstrukcji po rekonfigurację*, w: *Memy czyli życie społeczne w czasach kultury obrazu*, red. T. Gackowski, Aspra, Warszawa 2017.
- Chaciński B., *Mem jako kanon kulturowy i ich wpływ na język*, w: *Polszczyzna w dobie cyfryzacji*, red. A. Hącia, K. Kłosińska, P. Zbróg, PAN, Warszawa 2020.
- Dawkins R., *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.
- Grabka B., *Łona i Webber – Making of „Błąd”*, https://www.youtube.com/watch?v=W2qrVltPCnE&ab_channel=DobrzewieszNagrania (dostęp 14.05.2022).
- <https://kwejk.pl/przegladaaj/2864659/0/najlepsze-memy-z-cytatami-rapera-lony.html> (dostęp 8.05.2022).
- <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kwejk.pl> (dostęp 31.07.2022).
- [https://pl.wikipedia.org/wiki/Webber_\(producent_muzyczny\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Webber_(producent_muzyczny)) (dostęp 30.07.2022).
- Kapek M., „Jan Paweł II wielkim Polakiem był”. *Mit papieski i jego dekonstrukcja w świadomości Polaków po roku 2005*, w: *Fenomeny. Literatura, kultura, sztuka i media*, red. B. Stelingowska, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Wrocław 2022, s. 693–705.
- Kołowiecki W., *Memy internetowe jako nowy język internetu*, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/3637> (dostęp 3.07.2022).
- Komorowski łączy się w „bulu i nadzieji” z Japończykami, <https://www.wprost.pl/light/236287/komorowski-laczy-sie-w-bulu-i-nadzieji-z-japonczyka.html> (dostęp 25.07.2022).
- Łona i Webber kręcą „Błąd”*, <https://muzyka.interia.pl/wiadomosci/news-lona-i-webber-kreca-blad,nld,2186095>

Łona, Webber, *Błąd*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,blad.html (dostęp 30.07.2022).

Memetyka, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/memetyka;3939571.html> (dostęp 7.05.2022).

Saja K., *Mem*, w: *Interpretacyjny słownik terminów kulturowych 2.0*, red. S. Iwasiów, J. Madejski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2017.

Wiśniewski M.R., *Konspiracja memów*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6397-konspiracja-memow.html> (dostęp 4.05.2022).

Streszczenie

W artykule przedstawiono analizę oraz interpretację wybranych memów internetowych, w których ich twórcy wykorzystali fragmenty z utworu *Błąd* Adama „Łony” Zielińskiego, aby skomentować różnego rodzaju kwestie dotyczące tematyki społeczno-politycznej i religijnej. Autorzy wybranych obrazków odnoszą się w nich do wyników wyborów z 2015 roku, postaci Jana Pawła II oraz do pomyłki ortograficznej prezydenta Bronisława Komorowskiego. Prezentowane rozważania polegają na zbadaniu korelacji pomiędzy cytatem a obrazem w odniesieniu do fragmentu lub całości piosenki Zielińskiego. Twórczość szczecińskiego rapera stanowi w tym przypadku inspirację dla anonimowych internautów wyrażających poprzez memy swoje poglądy, co nierzadko funkcjonuje jako swoistego rodzaju internetowy humor.

WERONIKA MIGOWICZ

Uniwersytet Szczeciński, Szkoła Doktorska
ORCID: 0000-0003-2916-0967

Skandowanki, wyliczanki i wołanki. Folklor dziecięcy w piosenkach Adama „Łony” Zielińskiego

W stworzonej przez Dominikę Węclawek, Marcina Flinta, Tomasza Kleyffa, Andrzeja Całę oraz Kamila Jaczyńskiego *Antologii polskiego rapu* znajdziemy informację, że „raper ze Szczecina ucieka się w swoich inteligentnych tekstach do bardzo ciekawych form wyrazu”¹. Zapis ten wymaga jednak skonkretyzowania, znalezienia chociażby jednej charakterystycznej cechy budowy utworów Adama Zielińskiego. Kiedy przyjrzymy się bliżej warstwie językowo-brzmieniowej, możemy zauważyć powtarzalność sylab oraz fonemów, dzięki którym szczeciński raper tworzy kalambury oraz zabawne gry językowe.

We wspomnianej wyżej antologii możemy przeczytać, że „rapowanie to sposób melorecytacji – rytmiczne wyrzucanie słów do bitu”². Układ słów u Łony nie jest jednak przypadkowy. Zieliński dokładnie przemyślał, jak zestawić ze sobą fonemy, głoski i rymy. Warto podkreślić, że większość utworów – za sprawą instrumentacji dźwiękowej – jesteśmy w stanie zapamiętać od razu. Według Jerzego Cieślikowskiego, kiedy „rym wchodzi w ucho, odtworzenie całego tekstu przy zapamiętaniu samych rymów nie

¹ D. Węclawek i in., *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 12.

² Ibidem, s. 11.

nastręca kłopotu”³. Zieliński w ten sposób przenosi swoich odbiorców do krainy dzieciństwa, czerpiąc inspirację ze skandowanek, wyliczanek i wołańek, czyli szeroko pojętego folkloru dziecięcego. Myślę, że na tym właśnie polega „pielęgnowanie dziecka w sobie”⁴, o którym Łona wspomina w jednym z utworów.

W tym artykule chciałabym pokazać, jak tworzy swoje teksty – przeznaczone dla dorosłych odbiorców – raper ze Szczecina, nawiązując przy tym do popkultury⁵. Na wstępie pragnę jednak uprzedzić, że bardzo często jeden utwór odpowiadać będzie wyznacznikom kilku gatunków poezji tworzonej przez dzieci. Według Barbary Żebrowskiej-Mazur należy więc zrozumieć, że „częstym zjawiskiem w folklorze jest wzajemne przenikanie się wzorców gatunkowych w konkretnych tekstach”⁶. Jeden utwór – ze względu na poruszaną w nim tematykę oraz budowę – może odpowiadać kilku paradygmatom, które będą się wzajemnie przenikać lub następować po sobie w określonej kolejności.

W *Wyliczankach polskich* znajdziemy informację o tym, że „dorośli, którym zasmakowała beztroska, dziecinna forma wyliczanek, podszywając się pod dzieci, układają aktualne wyliczanki o swoich dorosłych kłopotach politycznych, zaopatrzeniowych, mieszkalnych i innych”⁷. Według Krystyny Pisarkowej mają być to dowcipy, które powinny pomóc rozładować napięcie związane z jakąś trudną sytuacją. Poprzez takie postępowanie nie tylko problem zostanie oswojony, ale łatwiej będzie nam podjąć słuszne decyzje, dzięki czemu uwolnimy się również od negatywnych emocji.

W pierwszej zwrotce piosenki *Błąd* autor umieścił kilka zwrotów związanych z upływem czasu. Każdy z nas obserwuje, jak coraz szybciej upływają

3 J. Cieślowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 96.

4 W nawiązaniu do piosenki *Nie pogadasz*, w której Łona ironicznie opisuje dorastanie w latach 80. i 90. w Polsce. Łona, Webber, *Nie pogadasz*, w: *Nawiasem mówiąc*, Dobrzewiesz Nagrania 2016.

5 Podkulturą Jerzy Cieślowski nazywa twórczość tworzoną dla i przez dzieci, jego zdaniem folklor nie pasuje tutaj do młodych osób wychowujących się w miastach oraz wyklucza świat mitotwórczego pamiętania dzieciństwa w wieku dojrzałym. Zob. J. Cieślowski, *Literatura...*, s. 6 oraz 72–92.

6 B. Żebrowska-Mazur, *Słowny ludowy folklor dziecięcy. Część 1. Istota folkloru dziecięcego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 94.

7 K. Pisarkowa, *Wyliczanki polskie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 6.

dni, miesiące i lata. Praca i obowiązki nie pozwalają cieszyć się życiem i oddawać przyjemnościom. Podkreśla to walka, którą podmiot toczy z czasem. W efekcie udaje mu się jednak znaleźć tylko chwilę dla siebie. Uwagę zwraca tutaj nieprzypadkowe użycie – w niedalekim sąsiedztwie – słów pochodzących z tej samej rodziny wyrazów. Mają one podkreślić fakt, że tylko czasem podmiot, przytłoczony innymi obowiązkami, znajduje czas na czytanie.

Pauzę stanowi glosolalia, która w tekście pełni również rolę wykrzyknienia. Sprawia to, że na chwilę – dosłownie na sekundę – zatrzymujemy się przy czynności, na którą podmiotowi tak trudno znaleźć czas. Taki zabieg pozwala również – bez długich wstępów – przejść do głównego tematu. Podmiot zwraca się w ten sposób bezpośrednio do słuchacza – informuje, że chciałby opowiedzieć historię. Wykrzyknienie stanowi więc w tym tekście skróconą formę: Nie uwierzysz, co mi się dzisiaj przytrafiło! Potwierdza to figura etymologiczna, zastosowana w wersji: „Dziś na przykład taki traf mi się trafił”⁸. Przechodząca obok dziewczyna nie jest dla podmiotu niczym przyjemnym, ponieważ utrudnia mu zajęcie, na które dawno nie mógł znaleźć czasu. Sąsiedztwo tych dwóch wyrazów ma tu jednak wymiar podwójny. Prawdopodobnie inni chcieliby, aby przypadkowa dziewczyna zapytała ich o coś – byłaby to wtedy pewnego rodzaju nagroda od losu. Odnosi się to do związku frazeologicznego „trafiony zatopiony” w rozumieniu: „okazał się wyjątkowo udany, zgodny z oczekiwaniami”⁹. Dla podmiotu dziewczyna nie ma nic wspólnego z trafem w dziesiątkę, nie jest wygraną na loterii. Nawiązuje on jednak do Tyche, czyli bogini ślepego losu, ponieważ bohater utworu nie potrafi nawet odpowiedzieć na pytanie przechodzącej obok dziewczyny. Podmiot nie rozpoznaje kolorów, ma problem, aby jej koleżankę nazwać blondynką. Zakłopotany bohater tekstu zaczyna więc wyliczać w głowie:

Czy to blond czy to blond czy to blond czy to blond blond
Rozstrzygnięcia tu nie nastąpią
Czy to blond czy to blond czy to blond czy to blond blond
Niestety rzeczy nieznane mi są to

⁸ Łona, Webber, *Błąd*, w: *Nawiasem mówiąc*, Dobrzewiesz Nagrania 2016.

⁹ *Wielki słownik języka polskiego*, https://wsjp.pl/haslo/do_druku/45480/trafiony-zatopiony (dostęp 20.07.2022).

Czy to blond czy to blond czy to blond czy to blond blond
 Brak odpowiedzi na moje konto
 Czy to blond czy to blond czy to blond czy to blond blond¹⁰.

Mętujać, postanawia więc jeszcze raz powierzyć swój problem siłom wyższym, które pomogą mu znaleźć odpowiednie rozwiązanie tej sytuacji. W dodatku nie będzie musiał wstydzić się – przed dużo młodszą od siebie osobą – swojej niewiedzy. Tym razem jednak znikąd nie otrzymuje odpowiedzi.

Pisarkowa podkreśla, że „wylicza się, akcentując mocno co drugą, czyli pierwszą, trzecią, piątą, siódmą, dziewiątą, jedenastą sylabę”¹¹, jedynie przez to jesteśmy w stanie wychwycić inne propozycje niż *blond*. Konstrukcja tej wyliczanki jest bowiem nietypowa – brakuje w niej zaprzeczenia, które byłoby odpowiednikiem wszystkim dobrze znanej zabawy w *Kocha, nie kocha...* Niestety, taka budowa powoduje jeszcze większe zagubienie podmiotu. Słowo *blond* – w dodatku powtórzone kilkakrotnie – zaczyna brzmieć jak *błąd*. Ma to oczywiście związek z niechęcią do dalszego mętowania, poczuciem zagrożenia oraz przerażeniem, które dotyka często ludzi, kiedy ktoś nieznajomy pyta ich o drogę. Podmiot uważa, że dziewczyna popełniła błąd, podchodząc do niego.

W następnej zwrotce słuchamy, jak nasz bohater opowiada o tym, co zdarzyło się podczas pobytu na łajbie. W historii pojawiają się trzy nowe osoby starające się wyjaśnić, jakim rodzajem transportu wodnego się poruszają. Piosenka dalej utrzymana jest w formie wyliczanki, gazeta zostaje wymieniona na niezbyt dobrą książkę, a dziewczyna na trójkę mężczyzn w podeszłym wieku. Według Cieślikowskiego „wyliczyć – to również znaczy immanentnie tworzyć takie konstrukcje wypowiedzi, które narastają przez kolejne dodawanie przedmiotów, osób, słów, atrybutów, czynności. To pomnażanie może mieć tok semantyczno-logiczny, jak i asemantyczny, kojarzący synkretyczne brzmienia i neologizmy”¹². Zieliński dodaje więc do historii kolejne wątki oraz problemy, z którymi musi się zmagać podmiot. Bohater utworu Łony nie ma przy sobie – w przeciwieństwie do Hansa

¹⁰ Łona, Webber, *Błąd...*

¹¹ K. Pisarkowa, *Wyliczanki...*, s. 10.

¹² J. Cieślikowski, *Literatura...*, s. 133.

Castorpa, bohatera powieści *Czarodziejska góra* Tomasza Manna – książki o budowie okrętów. Chciałby jednak skupić się na własnej – nawet niezbyt dobrej – lekturze, którą rozpoczął. Po raz kolejny musi jednak uchodzić za znawcę, tym razem inżynierii morskiej i brzegowej.

Ostatnia zwrotka jest więc podsumowaniem wszystkich zdarzeń wymienionych przez podmiot. Ludzie – najczęściej obcy – nie pozwalają mu najpierw zgłębić dokładnie jakiegoś tematu. Od samego początku chcą, aby potrafił się wypowiedzieć i przedstawił własne zdanie. Układa więc nową wyliczankę, w której wyraz *blond* z pierwszego refrenu zostaje zastąpiony wyrazem *bląd*. Podmiot tym razem jednak nie ma wątpliwości, co wypadnie. Staje się więc ofiarą własnego mętowania, od którego wyroku postanawia się wymigać. Chciałby najpierw zgłębić jakiś temat – przeczytać artykuł w gazecie lub książkę – bez tego nie potrafi zająć określonego stanowiska i wcielić się w rolę specja w określonej dziedzinie.

Kolejną piosenką, która mogłaby być prześmiewczym manifestem – nawet odpowiedzią na wcześniej opisany utwór – jest *Nie pytaj nas*. Podmiot wymienia kolejno, o czym można porozmawiać z osobami należącymi do jego pokolenia. Rym czasownikowy: *spytaj – zapytaj* „prowokuje ciąg zdarzeń dramatycznych”¹³. Odbiorca wie, że podmiot za chwilę wymieni cechy charakterystyczne dla osób urodzonych w tym okresie. Podobnie jak w wielu manifestach – nawet tych prześmiewczych – bohater wymienia wiele zużytych wartości oraz nieaktualnych już pojęć związanych z rozwojem świata czy nawet społecznej świadomości.

W tekście, pomiędzy zasadami dobrej komunikacji, pojawiają się również liczby. Przeciętna pensja w utworze wynosi od „trzech do czterech trzystu”¹⁴ tysięcy złotych. Zastosowana w utworze aliteracja sprawia, że odbiorca słyszy głównie wymieniane w tekście kwoty. Liczebnik „dwa tysiące czworo”¹⁵ idealnie łączy się – dzięki eufonii – ze znajomymi, którzy polubiliby dany post na portalu społecznościowym. Podmiot wymienia również cztery – charakterystyczne dla cyfrowego pokolenia – języki, którymi są: obraz, ruch, rytym i brzmienie.

13 Ibidem, s. 97.

14 Łona, Webber, *Nie pytaj nas*, w: *Cztery i pół*, Dobrzewiesz Nagrania 2016.

15 Ibidem.

Refren, czyli powtarzające się: „Nie pytaj dokąd i skąd nie pytaj dokąd i skąd idziemy”¹⁶, informuje odbiorcę o tym, że młodzi ludzie żyją chwilą i nie myślą o tym, co będzie w przyszłości. Brak obranej drogi i niechęć rozmawiania o przeszłości z nowo poznaną osobą zostały dodatkowo podkreślone poprzez zastosowanie aliteracji końcowej. W efekcie akcent pada tu na dwa zaimki: dokąd i skąd. Podmiot – ucząc właściwej komunikacji – odradza poruszanie tematów, które wywołać mogą w odbiorcy skrajne emocje.

Każdy chciałby się jedynie chwalić, że u niego wszystko idzie w dobrą stronę i o tym właśnie jest piosenka *10*, która zaczyna się jak wołanka. Według opisanego przez Dorotę Simonides wzorca gatunkowego, teksty te powinny być adresowane do konkretnego odbiorcy i przybierać formę inwokacji lub magicznego zaklęcia¹⁷. Już na samym początku odbiorca utworu zostaje zaproszony do miejsca, o którym opowiada mu – poprzez zastosowanie anafory – podmiot zbiorowy. Ze względu na grę wyrazów: *stopni* – *stoczni*, której zresztą w tekście nie ma – nie możemy mieć jednak pewności, czy chodzi o Szczecin.

Następnie podmiot wylicza rzeczy znajdujące się na końcu skali – zasługujące na dziesiątkę. Refren przypomina za to szczególną odmianę rymowanki, którą warto byłoby zaproponować uczniom – jako jedną z odmian mnemotechnik¹⁸:

Odejmij jeden od jedenastu
Dodaj jeden do dziewięciu
Pięć pomnóż przez dwa
Dwadzieścia podziel przez dwa¹⁹.

Dzieciom – poznającym dopiero działania matematyczne – taki wierszyk mógłby ułatwić wykonywanie obliczeń. Poprzez zastosowaną diaforę i epiforę można łatwo odwrócić dane działanie. Jeśli dziecko nie pamięta

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Por. D. Simonides, *Ele mele dudki. Rymowanki dla dzieci śląskich*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1985, s. 157.

¹⁸ Więcej o tym w artykule Karoliny Misztal i Sylwii Paluch. Zob. K. Misztal, S. Paluch, *Metody efektywnej nauki*, „Problemy Współczesnej Pedagogiki” 2017, nr 3, s. 120.

¹⁹ Łona, Webber, *10*, w: *Cztery i pół...*

odejmowania, może wykonać dodawanie. Zamiast dzielenia można zawsze pomnożyć, a wynik i tak nie ulegnie zmianie. W ten przewrotny sposób jednak Łona daje nam (dorosłym) rady, jak osiągnąć stan, w którym będziemy w pełni zadowoleni z otaczającego nas świata.

W przedostatniej zwrotce barbaryzmy układają się w echolalię – charakterystyczną dla przyśpiewek oraz utworów dziecięcych. Liczebnik główny dziesięć pojawia się również na końcu utworu, gdzie podmiot radzi, jak cieszyć się otrzymanym – na podstawie obliczeń – wynikiem.

Utwór *Nie mam pojęcia* dotyczy przyrostu naturalnego. Tym razem jednak podmiot – za pomocą wołanki i wyliczanki – próbuje sobie przypomnieć, jak na imię ma dziecko jego przyjaciół. Wymienia więc wszystkie rzeczy, które miały miejsce tuż przed jego narodzinami. Część z nich wydawała się bohaterowi pozbawiona sensu:

Ja nie rozumiałem przyczyn tych spraw nietypowych
 Aż ocknąłem się o świcie leżąc pod stołem po malowniczym pępkowym
 Bo przyszło na świat to wasze szczęście niewymowne
 Wasza wasz właśnie tu jest cały mój problem
 Nie wiem jak ono ma na imię
 Nie wiem jak ono ma na imię
 Baby boom tak daleko zaszedł
 Że kiedy tłum to nie wiem
 Które to wasze²⁰.

Mimo wykorzystanej przez siebie techniki – powtarzanej przez pół roku – bohater dalej nie potrafi sobie przypomnieć, jak ma na imię ich dziecko. Podmiot posługuje się więc trzema różnymi formami zaimka dzierżawczego, przez co w tekście pojawia się aliteracja inicjalna, w dodatku pogłębiona. Zestawienie ze sobą dwóch barbaryzmów, których połączenie funkcjonuje w mowie potocznej, staje się w tym tekście pewną figurą, wręcz paradygmatem. Poprzez uosobienie oraz użyty w tekście wyraz dźwiękonaśladowczy ukazana zostaje skala całego problemu, który z pozoru nie dotyczy jedynie bohatera utworu. Mimo słabej pamięci do imion podmiot postanawia się nie poddawać i wymienia wszystkie imiona, które przychodzą mu do głowy. Nic jednak do tego konkretnego malucha

20 Łona, Webber, *Nie mam pojęcia*, w: *Nawiasem mówiąc...*

nie pasuje, ma jednak nadzieję, że nauczy się wszystkich nazw, kiedy urodzi się jego dziecko.

Ze względu na sylaby akcentowane, rytm i tempo piosenka *To nic nie znaczy* już od pierwszych wersów kojarzy się ze skandowaną, czyli gatunkiem najczęściej wykorzystywanym przez dzieci podczas zabawy. Według Żebrowskiej-Mazur ich „struktura prozodyjna polegająca na dominacji sylab akcentowanych może mieć funkcję praktyczną, czyli wyznaczać rytm i tempo ruchów”²¹ podczas gry. W tekście Zielińskiego pojawia się również charakterystyczne dla większości z nich odwrócenie: „Mój ziom ma dziecko dziecko ma zabawki”²². Podobnie wygląda to w najbardziej znanej skandowanej, którą przytacza w swojej książce Żebrowska-Mazur – najpierw dowiadujemy się, że pani Zosia ma męża, potem skupiamy się już na informacjach związanych z jej mężem²³. W utworze Łony ludzkimi cechami zostaje również obdarzona zabawka, która dzięki temu potrafi wyrecytować cały alfabet. Zabieg ten kojarzyć może się z wywracankami, w których dzieci przedstawiają „świat na opak”, czyli przez przypisanie przedmiotom nietypowej funkcji²⁴. W tekście Zielińskiego pojawia się w dodatku słowo: „autentyk”²⁵, które ma rozwiać wątpliwości wszystkich osób dorosłych. Gąsienica-zabawka – ze względu na wbudowany głośnik – jest w stanie po wciśnięciu odtworzyć kilka piosenek. Według podmiotu każde ze słów zostaje wymówione ze złym akcentem, który powinien – według zasad języka polskiego – padać na przedostatnią sylabę od końca. Pisarkowa, opisując wzorzec rytmiczny wyliczanek, wskazuje jednak, że podczas zabawy akcent naturalny może zostać zaburzony – głównie przez silne akcentowanie²⁶. Dodaje również, że „dzieciom takie zakłócenie akcentu naturalnego nie przeszkadza”²⁷, co więcej, sprawia im dodatkową przyjemność. W piosence, która ma budowę kłamrową, podmiot sam pod koniec stwierdza,

21 B. Żebrowska-Mazur, *Słowny ludowy folklor...*, s. 134.

22 Łona, Webber, *To nic nie znaczy*, w: *Cztery i pół...*

23 W nawiązaniu do przykładu skandowanej, którą w różnych przekazach przytacza Barbara Żebrowska-Mazur. Zob. B. Żebrowska-Mazur, *Słowny ludowy folklor...*, s. 134.

24 Por. *ibidem*, s. 125.

25 Łona i Webber, *To nic nie znaczy...*

26 Por. K. Pisarkowa, *Wyliczanki...*, s. 14–15.

27 *Ibidem*, s. 15.

że „dziecko nawet z chorym akcentem może być zdrowe”²⁸. Należałoby się jednak zastanowić, czy podmiot Zielińskiego na pewno ma na myśli fonetykę. Problemem nie jest tu chyba dana sylaba, a raczej kolor nieba, które według bohatera utworu wcale nie jest niebieskie. W pozostałej części zwrotki możemy również zauważyć aliteracje inicjalne podkreślające myśli podmiotu. Po dwóch kolejnych przygodach – mających postać wyliczanki – bohater przytacza błędy językowe z podsłuchanych przez siebie rozmów. Poprzez powtórzenie – *rzuciłbym, rzuca, rzucać* – Zieliński stara się pokazać opanowanie podmiotu. Bohater chciałby trafić w kogoś kamieniem, tymczasem inna osoba – domniemany spec w danej dziedzinie – wyraża swoje zdanie. Podmiot sam na koniec popełnia kilka błędów językowych, w dodatku w jednym wersie-zdaniu: „w każdym bądź razie taką mam nadzieję bynajmniej”²⁹.

Piosenka *No akomodejszon* rozpoczyna się powtórzonym przez podmiot wykrzyknieniem. Ze względu na to, że syn nie zwrócił na to uwagi, dodaje pośpiesznie do swojej wypowiedzi jeszcze: *chwilkę* i *stop*. Rym pomiędzy wyrazami: *strzał* – *szał* sprawia, że akcja staje się jeszcze bardziej dynamiczna. Ojciec stara się – zapewne zaśłaniając sobą szafę – wytłumaczyć dziecku, dlaczego nie może traktować jej jak bramki piłkarskiej.

Na uwagę zasługuje tu aliteracja na początku dwóch wersów, zachodząca pomiędzy: *jak* i *Janek*. Podmiot używa jednak dość niezrozumiałych dla dziecka argumentów – według ojca syn powinien zrozumieć, że niemiecka, przedwojenna szafa to skarb i nie należy jej psuć. W zamian proponuje dziecku układanie różnych rzeczy z klocków. W tekście pojawia się rym *ładnego* – *lego*. Pomysł jednak nie podoba się synowi. Ojciec proponuje więc czytanie, które nie będzie polegało jedynie na wyciąganiu tomów leżących na regale. Podkreśla to – użyty przez Zielińskiego – rym zewnętrzny między wyrazami: *fazkę* – *Hłaskę*. Podmiot pokazuje synowi książeczkę *Wesoła gromadka*³⁰ Bohdana Butenki. Mówi nawet, że będzie to lektura, w której odnajdą nawiązania – w stylu i treści – do Brzechwy i Hłaski. Warto wspomnieć, że w wymienionej w utworze czytance znajdziemy tylko jedną historię ze szczęśliwym zakończeniem. Wszystkie

28 Łona, Webber, *To nic nie znaczy...*

29 Ibidem.

30 B. Butenko, *Wesoła gromadka*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1987.

niegrzeczne dzieci – u Butenki – spotyka mniej lub bardziej zasłużona kara. Ze względu na klamrową kompozycję tego utworu należy zdradzić, że w piosence Łony dziecko będzie dalej miało dziesięć palców. Mimo zakazu ojca i szafy śpiewającej o tym, że nie ma miejsca dla klocków. Syn pokaże, że wszystkie rzeczy zmieszczą się w szafie, w dodatku nikomu i niczemu nie stanie się krzywda.

W tekście Zielińskiego staroniemiecki mebel nie śpiewa jednak po niemiecku, ale po angielsku: *No accommodation for legos*³¹. Po grecku *logos* oznacza słowo i traktowane jest jako zasada prawdziwości nadająca sens rzeczom i życiu człowieka³². Szafę można więc rozumieć tu dwojako. Z jednej strony jest ona strażniczką pamięci, pochodzi z czasów, kiedy Szczecin był miastem niemieckim. Mebel nie może mówić o tym, jak kiedyś wyglądały ulice i jego właściciele lub kto chował się w jego wnętrzu. Z drugiej strony jako zwykła szafa, nawet poniemiecka, nie może pomieścić wszystkich rzeczy. Lego nigdy wcześniej nie było ustawione na jej półkach, więc teoretycznie nie ma dla niego tu miejsca.

Piosenka *Co to tak wyje?* – przez swoją wyjątkową instrumentację dźwiękową – przypomina *Lokomotywę* Juliana Tuwima. Możemy „jadąc pociągiem, wymawiać te słowa pod melodię jego stukających kół”³³. Bohaterowie utworu nie są w stanie rozmawiać ze sobą, więc słuchają odgłosów maszyny i zastanawiają się: „Co to tak wyje? Co to tak wyje tam w tle?”³⁴. Bit, który został skomponowany przez Webbera sprawia, że odbiorca czuje się, jakby uczestniczył w tej podróży. Po części jest to oczywiście prawda, ponieważ pociąg stanowi metaforę ludzkiego życia, w którym spotykamy na swojej drodze wiele osób. W dodatku pasażerowie w utworze zajmują również – różniące się między sobą wygodą i ceną – przedziały. Wszystkich jednak łączy fakt, że starają się przeżyć swoje życie jak najlepiej. Wycie przypomina im jednak o nadchodzącej śmierci, marności ludzkiej egzystencji. Po pewnym czasie pasażerowie przyzwyczajają się do niego i zaczynają narzekać na cenę biletów, brak wygody i trudy związane z otrzymaniem

31 Łona, Webber, *No akomodejszon*, w: *Śpiewnik domowy*, Dobrzewiesz Nagrania 2020.

32 Por. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej. Tom 3: Systemy epoki hellenistycznej*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2004, s. 333.

33 J. Cieślowski, *Antologia poezji dziecięcej*, Ossolineum, Wrocław 1981, s. XXIII.

34 Łona, Webber, *Co to tak wyje?*, w: *Nawiasem mówiąc...*

napojów. Utwór – przez nagromadzenie i wymienienie różnych problemów egzystencjalnych – przypomina więc również dziecięcą wyliczankę.

W tekstach nawiązujących do folkloru dziecięcego Łona potrafi przedstawić trudną rzeczywistość oraz problemy, z którymi musi radzić sobie każdy dorosły człowiek. Raper ze Szczecina – bawiąc się słowami – pragnie skłonić swoich słuchaczy do dyskusji oraz refleksji. Liczne nawiązania do podkultury oraz przedstawienie „świata na opak” mają – przez śmiech i zabawę – oswoić odbiorcę z trudnymi, często kontrowersyjnymi tematami. Zieliński – tworząc teksty przypominające skandowanki, wyliczanki i wołanki – udowadnia, że awangardowy rap wywodzi się z blokowiska, na którym był trzepak i narysowana kredą plansza do gry w klasy.

Słowa kluczowe: Adam „Łona” Zieliński, słowo w piosence, poetyka rapu, folklor dziecięcy, popkultura

Bibliografia

- Butenko B., *Wesoła gromadka*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1987.
- Cieślakowski J., *Antologia poezji dziecięcej*, Ossolineum, Wrocław 1981.
- Cieślakowski J., *Literatura i podkultura dziecięca*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.
- Łona i Webber, *To nic nie znaczy*, w: *Cztery i pół*, tekst Adam Łona Zieliński, muzyka Andrzej Webber Mikosz.
- Łona, Webber, *10*, w: *Cztery i pół*, tekst Adam Łona Zieliński, muzyka Andrzej Webber Mikosz.
- Łona, Webber, *Błąd*, w: *Nawiasem mówiąc*, tekst Adam Łona Zieliński, muzyka Andrzej Webber Mikosz.
- Łona, Webber, *Co to tak wyje?*, w: *Nawiasem mówiąc*, tekst Adam Łona Zieliński, muzyka Andrzej Webber Mikosz.
- Łona, Webber, *Nie mam pojęcia*, w: *Nawiasem mówiąc*, tekst Adam Łona Zieliński, muzyka Andrzej Webber Mikosz.
- Łona, Webber, *Nie pogadasz*, w: *Nawiasem mówiąc*, tekst Adam Łona Zieliński, muzyka Andrzej Webber Mikosz.

- Łona, Webber, *Nie pytaj nas*, w: *Cztery i pół*, tekst Adam Łona Zieliński, muzyka Andrzej Webber Mikosz.
- Łona, Webber, *No akomodejszon*, w: *Śpiewnik domowy*, tekst Adam Łona Zieliński, muzyka Andrzej Webber Mikosz.
- Łona, Webber, *To nic nie znaczy*, w: *Cztery i pół*, tekst Adam Łona Zieliński, muzyka Andrzej Webber Mikosz.
- Misztal K., Paluch S., *Metody efektywnej nauki*, „Problemy Współczesnej Pedagogiki” 2017, nr 3, s. 117–124.
- Pisarkowa K., *Wyliczanki polskie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 6.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej. Tom 3: Systemy epoki hellenistycznej*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2004.
- Simonides D., *Ele mele dudki. Rymowanki dla dzieci śląskich*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1985.
- Węclawek D., Flint M., Kleyff T., Cała A., Jaczyński K., *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Wielki słownik języka polskiego*, https://wsjp.pl/haslo/do_druku/45480/trafiony-zatopiony (dostęp 20.07.2022).
- Żebrowska-Mazur B., *Słowny ludowy folklor dziecięcy. Część 1. Istota folkloru dziecięcego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

Streszczenie

Autorka ukazuje wybrane elementy poetyki piosenki Adama „Łony” Zielińskiego. Śledzi w kolejnych utworach nawiązania do folkloru dziecięcego. Analiza i interpretacja poszczególnych piosenek ujawnia, jak gatunki popkultury w twórczości szczecińskiego rapera wzajemnie się przenikają.

SEBASTIAN URBANIAK

Uniwersytet Szczeciński, Szkoła Doktorska
ORCID: 0000-0002-9334-5192

Przeciw ironii. O twórczości Łony jako reprezentacji późno-kapitalistycznego „hip-hopu inteligenckiego”

Całkiem możliwe, że moje biadolenie na niemożność buntu przeciwko aurze, która promuje i unieważnia wszelki bunt, więcej mówi o moim bytowaniu w tejże aurze, o moim własnym braku wizji, niż o wyczerpaniu się możliwości amerykańskiej fikcji. Następni literaccy „buntownicy” Ameryki mogą się wyłonić jako banda antybuntowników, urodzonych gapiów, którzy ośmielili się odejść od ironicznego oglądactwa, którzy mają dziecięcą odwagę hołubić i wcielić w życie zasady prostoduszności. Którzy stare, niemodne ludzkie kłopoty i emocje w amerykańskim życiu traktują z szacunkiem i przekonaniem. Którzy gwizdzą na samoświadomość i hipsterskie zmęczenie. Ci antybuntownicy będą, oczywiście, staroświeccy, zanim rozpoczną swoją działalność. Martwe litery. Zanadto szczerzy. Ewidentnie przytłumieni. Zacołani, cudacznicy, naiwni, anachroniczni. I może to właśnie o to będzie chodziło. Może dlatego staną się prawdziwymi buntownikami. Moim zdaniem prawdziwi buntownicy ryzykują, że spotkają się z dezaprobatą. [...] Nowi buntownicy mogą być artystami, którzy chętnie zaryzykują ziewnięcie, przewrócenie oczami, chłodny uśmiešek, trącanie się łokciami, parodię [autorstwa] zdolnych ironistów, zwrot „Ależ to banalne”. Zaryzykują oskarżenia o sentymentalizm, o melodramatyzm. O łatwowierność. O mięczakowatość. O podlizywanie się światu

ukradkowych gapiów, którzy boją się ludzkich spojrzeń i śmieszności bardziej niż więzienia. Kto wie¹.

Rozpatrywanie polskiego hip-hopu² w kontekście postkolonialnym ma głębokie uzasadnienie. Hip-hop zawsze stanowił muzykę społecznych nizin – w aspekcie historycznym jego źródeł należy doszukiwać się w afro-amerykańskich gettach w Stanach Zjednoczonych³. Również jego implementacje na inonarodowy grunt wyrażały ów charakter. W warunkach polskiej nieudanej transformacji gospodarczej hip-hop ujawnił się jako wyraz buntu męskiej młodzieży z dużych miast⁴. Potencjał tej kultury był tak olbrzymi, że w bardzo krótkim czasie zdołała przyćmić popularność gitarowych gatunków muzycznych, które dotychczas obsługiwały pragnienie oporu. Z czasem oczywiście hip-hop ewoluował, zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i na świecie, a reprezentujący go artyści włączali do swej muzyki coraz to nowe artystyczne i intelektualne środki. W tym miejscu nie chcę jednak rozpatrywać artystycznej warstwy hip-hopu i odżegnuję się od gatunkowego puryzmu, który nie pozwoliłby na objęcie hasłem muzyki hip-hopowej większości wydawnictw muzycznych powstałych na przełomie wieków. Chciałbym natomiast zatrzymać się nad ideologiczną warstwą tej muzyki (jak również tej kultury), istotne jest bowiem, aby każdorazowo rozpoznać gatunek czy konkretną, specyficzną konwencję jako wypadkową pewnej sytuacji historycznej lub społeczno-ekonomicznej.

1 D.F. Wallace, *E. Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska*, w: tegoż, *Rzekoma fajna rzecz, której więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przeł. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2016, s. 122–123.

2 W niniejszym artykule będę posługiwał się terminami hip-hop oraz rap synonimicznie, przede wszystkim na określenie specyficznej formy ekspresji muzycznej, w niewielkim stopniu zaś wskazując na towarzyszące jej inne praktyki artystyczne.

3 J. Chang, *Can't Stop, Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, St. Martin's Press, New York 2005; Z.M. Kowalewski, *RAP. Między Malcolmem X a subkulturą gangową*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008.

4 O historii hip-hopu w Polsce zob. np. A. Buda, *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977–2013*, Wydawnictwo Niezależne, Warszawa 2013; *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014; D. Węclawek i in., *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014. Por. P. Majewski, *Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego pop-nacjonalizmu*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 2015, nr 47, s. 57–79.

I w tym sensie uważam, że wiele z tego, co potocznie wciąż określa się hip-hopem, już nim nie jest lub też nigdy nim nie było⁵.

Z tych powodów, rozpatrując kondycję polskiego hip-hopu przez pryzmat twórczości Łony, chciałbym odwołać się do koncepcji Fredrika Jamesona i Marka Fishera. Zarówno Jameson, jak i Fisher, inicjując niejako kulturoznawczy zwrot w badaniach nad współczesnością, potraktowali gotowe wzorce gatunkowe jako w istocie artystyczny wyraz społeczno-ekonomicznych tendencji. Jameson uznał m.in., że cała kultura ponowoczesności, czy też postmodernizmu, jest realizacją epoki późnego kapitalizmu; że proza postmodernistyczna – którą się w szczególności zajmował – ale również inna twórczość artystyczna, realizująca postmodernistyczne wyznaczniki, takie jak pomieszczenie gatunków, zatarcie granic między kulturą wysoką a niską, zapoznanie wielkich narracji itd. stanowi idealną realizację późnonowoczesnego *credo* kapitalizmu i jako taka wpisuje się w podstawowy dlań wzorzec akumulacji kapitału⁶. W istocie jednak wśród tego typu twórczości pojawiają się, siłą dialektycznej metody, napięcia, które mają doprowadzić do ostatecznego upadku kapitalizmu. Im pełniej ów kapitalizm się wyraża, również w twórczości artystycznej, tym bardziej zbliża się do swego ostatecznego kresu, w czym oczywiście Jameson pozostawał wierny swemu marksistowskiemu *credo*⁷. W tym sensie można uznać, że w swej krytyce współczesnej kultury wykazywał daleko posunięty optymizm – jeśliby porównać jego wnioski z тезami Fishera, który zgadza się z Jamesonem – że postmodernizm stanowi wyraz późnonowoczesnego kapitalizmu.

Sytuacja ta przedstawia się jednak o wiele bardziej zagadkowo i niebezpiecznie. Kapitalistyczna matryca nie zmierza bowiem do swego kresu, ponieważ cała współczesna działalność artystyczna i kulturowa została w ten

5 Oczywiście hip-hop nie był pierwszym gatunkiem muzyki popularnej, który, wyrastając z doświadczenia buntu, przekształcił się w medialną maszynę do robienia pieniędzy. Świetnym studium przekształcania punk rocka na przykładzie zespołu Sex Pistols i działalności jej menedżera Normana McLarena jest praca: J. Savage, *England's Dreaming. Sex Pistols i punk rock*, Axis Mundi, b.m.w. 2013.

6 F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

7 B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernizm. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 147–240.

lub inny sposób przez kapitalizm opanowana, wchłonięta, a wszelki potencjalny bunt spacyfikowany w załączku. Fisher widział początek tej tendencji na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, gdy lewicowa z ducha kontrkultura młodzieżowa i cała jej kultura zostały w ciągu następnej dekady ujarzmione przez wielkie koncerty medialne będące w służbie konserwatywnych elit⁸. Od końca lat 90. XX wieku – pisze Fisher – w kulturze nie istnieje już żaden bunt, nic dziwnego więc, że nie pojawiają się nowe tendencje artystyczne, że głównym celem stało się odgrzewanie utartych konwencji, nawiązywanie do zaprzyszłych motywów, jak również rehabilitacja i „druga młodość” ironii – a w zasadzie jej władztwo! – czy też, używając języka Fishera, że nastały czasy widmowości⁹ albo, jak napisał później Reynolds: *retromanii*¹⁰. W tym kontekście warto spojrzeć na hip-hop jako jeden z kluczowych elementów tej retroaktywnej siły. Od początku gatunek ten stanowi bowiem próbę przejęcia motywów wcześniejszych, jak to ma miejsce w technice samplowania, w istocie jednak w swej pierwotnej wersji był przecież manifestacją buntu i niezadowolenia¹¹. Właśnie w tym napięciu należy współcześnie szukać siły popularności hip-hopu, również w aspekcie rozmasowania społecznego oporu. Z jednej strony bowiem, jak żaden inny gatunek, wyraża on przecież ową widmową naturę

8 M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020, s. 37–48. O przełomowym znaczeniu roku 1966 i amerykańskiej psychodelii patrz np. J. Savage, *1966 rok, w którym eksplodowała dekada*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019. Z kolei zdaniem Simona Reynoldsa dopiero punk rock był ostatnim westchnieniem konserwatywnej branży muzycznej (S. Reynolds, *Podrzyj, wyrzuć, zacznij jeszcze raz. Postpunk 1978–1984*, przeł. J. Bożek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015).

9 Sam Fisher nie był oczywiście twórcą pojęcia „widmowości”, o którym piszę. W pewnym sensie stanowi ono rekurs samej postmodernistycznej tendencji (J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016). I jako takie bywa w istocie brane za możliwość nowego zwrotu, np. A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

10 S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2018.

11 D. Gulińska-Grzeluska, *Hip-hop jako wyraz postmodernistycznego pojmowania rzeczywistości*, w: *Arteterapia w nauce i praktyce: teoria, rozwój, możliwości*, red. A. Glińska-Lachowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2015.

postmodernizmu, z drugiej – kojarzy nam się w potocznym rozumieniu z oporem i kulturą buntu¹².

Na gruncie polskim ów ideologiczny problem z hip-hopem ujawnia się wraz z popularnością tzw. rapu inteligenckiego, owej niechętnie przyjmowanej przez samych potencjalnych reprezentantów tegoż nurtu etykiety. Tym, co łączy „raperów inteligenckich” nie jest wysokoartystyczny ton tekstów czy wielość intertekstualnych nawiązań – te można odnaleźć w tekstach raperów proletariackich. Grupę tę spaja raczej charakter tego właśnie artyzmu i nawiązań, które – podchwycone szybko przez media głównego nurtu – ostatecznie trafiają w gust polskiej klasy średniej. Po części ich sytuacja przypomina tę, o której rozpisywał się w kontekście polskich literatów przełomu wieków Krzysztof Uniłowski, definiując tzw. literaturę środka¹³. Twórczość Fisa, Taco Hemingwaya, Łony, a ostatnio również Maty łączy właśnie owa – być może nawet nieuświadomiana przez samych twórców (choć tutaj Mata stanowi w opinii piszącego jaskrawy wyjątek) – inklinacja ku schlebianiu gustom klasy średniej. W szczególności zaspokajać ma potrzebę uczestnictwa w kulturze wysokiej, przy czym potencjalny „buntowniczy” charakter tej kultury wywołuje przyjemny dreszczyk emocji.

Oczywiście, pytanie o zainteresowanie inteligenckim rapem w naszym kraju musi obudzić w nas podejrzliwość, czy aby nie jest to jedynie reakcja inteligencji – traktowanej przez kolejne rządy jako warstwa niepożądana czy wręcz piąta kolumna¹⁴. W tym sporze przypadek wspomnianego Maty dolewa oliwy do ognia. Inteligenckość jego rapu należy ujmować w cudzysłów, gdyż – jak sam zainteresowany wskazuje w swym niezwykle cynicznym projekcie rapu „patointeligenckiego” – próbuje on spowinowacić nurt inteligencki z innym, przeze mnie nazwanym proletariackim, przez Matę zaś „patologicznym”. O tym, jak wielkie zapotrzebowanie istniało na tego typu działalność, świadczy nie tylko niezwykle medialne zainteresowanie

12 Równie ciekawe teoretyczne zaplecze dla analizy ewolucji kultury kontestacji w obrębie gospodarki późnokapitalistycznej zawiera praca: L. Boltanski, E. Chiapello, *Nowy duch kapitalizmu*, przeł. F. Rogalski, Oficyna Naukowa, Warszawa 2022.

13 K. Uniłowski, *„Proza środka” lat dziewięćdziesiątych, czyli stereotyp literatury nowoczesnej*, w: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.

14 P. Kulas, *Antyelitarna narracja współczesnej polskiej prawicy*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2019, t. XIV, nr 4, s. 14–39.

jego osobą – przypomnijmy, że w rolę jednego z cichych mecenasów jego sukcesu wcielił się były dziennikarz muzyczny, a dzisiaj showman Kuba Wojewódzki – ale również szybki angaż do kampanii reklamowej jednej z największych na świecie fastfoodowych jadalni¹⁵. Postkolonialny wymiar rapu w Polsce to więc nie tylko resentyment wobec społecznych nizin, ale również ujawniona w pewnym momencie emocja inteligencji, która jako warstwa społeczna poczuła się obiektem napaści sterowanej przez cyniczne działania ekip rządzących.

Przypadek Maty wyjawia jednak przede wszystkim mechanizm, poprzez który wywrotowy charakter rapu zostaje przejęty przez tryby medialnej (i nie tylko medialnej) maszyny, rozpoznany jako optymalny kanał upustu społecznych emocji. Stało się tak zresztą z całą kulturą hip-hopową. Również z owym nurtem proletariackim, którego początków należy szukać w kulturze tworzonej przez reprezentantów społecznych nizin, a opisującej losy męskiej młodzieży dorastającej w warunkach nieudanej transformacji ekonomicznej lat 90. XX wieku. Przy całym zróżnicowaniu społeczno-ekonomicznej treści rapu proletariackiego powstającego w różnych kontekstach kulturowych, w zasadzie wszędzie pierwotna emocja antykapitalistyczna przekształciła się w zrozumienie, że miarą sukcesu jest właśnie uczestnictwo w mechanizmach kapitalistycznej gry¹⁶. W Polsce owo przejście rapu proletariackiego należałoby datować na moment największej popularności telewizyjnego kanału muzycznego VIVA, na którego antenie wielu artystów znanych dotychczas jedynie lokalnie mogło rozwinąć skrzydła i zdobyć ogólnopolską popularność¹⁷.

Sytuacja rapu inteligenckiego przedstawia się zgoła inaczej. Nie jest on bowiem gatunkiem specyficznie polskim, jednakże jego przejście każdorazowo musiało następować w różny sposób, ponieważ muzyczna i – przede wszystkim! – literacka treść pewną specyficzność zakłada. Już sama etykieta „inteligentnego rapu” stanowi bardzo swobodne tłumaczenie jednego

15 *Mata przejmuje Maka. Pierwszy polski artysta z własnym zestawem McDonald's®*, <https://mcdonalds.pl/o-mcdonalds/biuro-prasowe/160380-mata-przejmuje-maka-pierwszy-polski-artysta-z-wlasnym-zestawem-mcdonalds> (dostęp 11.08.2022).

16 W oczywisty sposób „przejmowanie” czarnej muzyki było również odgórnie sterowane przez mecenat państwa. F. Martel, *Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych*, przeł. A. Czarnacka, G. Majcher, Dialog, Warszawa 2008, s. 389–486.

17 W podobny sposób MTV „rozmasowało” wywrotowy charakter muzyki grunge.

z ogólnościowych trendów w rapie poprzez odwołanie do trwałej w polskiej świadomości tradycji rodzimej inteligencji¹⁸. Być może właśnie w tej różnicy należy dopatrywać się niechęci artystów, aby okiełznać ich twórczość za pomocą takiego właśnie terminu: między rapem inteligentnym a rapem inteligenckim kładzie się cień, który rzuca polska kultura, jej historia i tradycja, w szczególności spory, które ją współtworzyły i współtworzą nadal. Mimo to trwam przy tym terminie, ponieważ jak żaden inny intuicyjnie wyraża on ideologiczną istotę twórczości Fisza, Maty i Łony.

Utwory Łony zawierają wiele z definiujących rap motywów i schematów – poza swoją inteligenckością zawierają podstawowy repertuar środków całego gatunku. Aby uwypięć różnicę, jaką Łona wprowadza, wymienimy te środki i motywy, które – jako że uniwersalne dla gatunku – nie będą nas zajmować. Należą do nich: silne skoncentrowanie na autorskim „ja” (którego doświadczenia stają się filtrem dla tła społecznego), a co za tym idzie, istotna rola autokreacji (podmiot liryczny raz po raz rozpląwa się w osobowości autora i twórcy) oraz zniuansowany *storytelling* (mnogość wątków, zapożyczeń, nawiązań). Motywy te jednak stanowią dopiero fundament, na którym Łona buduje swoją estetykę. Jej głównym motorem jest silna autoironia, zarówno wobec siebie, jako indywidualnego twórcy, jak i wobec muzycznej konwencji, w której wyraża swoją myśl¹⁹. Najczęściej Łona realizuje ów wzorzec poprzez budowanie dowcipnych piosenkowych narracji – aż po ironiczny *cliffhanger*, w którym wcześniejsza narracja ulega zawieszeniu gdzieś pomiędzy rzeczywistością a niespełnieniem, czy też otwarcie ironiczne potraktowanie pewnych gatunkowych konwencji²⁰. Owo poczucie niespełnienia, ale potraktowane jako doświadczenie jak

18 Etos inteligencki wciąż definiuje tożsamości reprezentantów polskiej lewicy i prawicy, choć w ostatnich latach po obu stronach politycznego sporu ujawnia się wyraźna tendencja do rehabilitacji problemu chłopskiego, por. np. K. Pobłocki, *Chamstwo*, Czarne, Wołowiec 2021; A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski*, W.A.B., Warszawa 2020; R.A. Ziemkiewicz, *Cham niezbytowany*, Fabryka Słów, Warszawa 2020.

19 T. Florczyk, *Nowa jakość liryki w polskim rapie: kilka uwag na temat autoironii w tekstach Taco Hemingwaya z płyty „Trójkąt warszawski” i „Umowa o dzieło”*, w: *Nowe słowa w piosence: źródła, rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.

20 Jak to się dzieje np. w utworze, w którym zaproszeni goście „fiturują” o braku potrzeby zapraszania gości, czy też o ich zgubnym wpływie na koncepcję indywidualnego artysty. Łona, *Żadnych gości*, w: *Koniec żartów*, Asfalt Records/Sony BMG Music Entertainment Poland 2001.

najbardziej pozytywne, stanowi jeden z lejtmotywów twórczości Łony – *status quo* podmiotu lirycznego, który wychodzi od postawy uzurpatora swoich marzeń, by zdobyć zrozumienie, że sens leży w tym, by króliczka gonić.

Swoje narracje Łona buduje często poprzez stawianie pytań, na które samodzielnie udziela odpowiedzi, a także poprzez rozmowy, które – mimo iż toczono z innymi osobami – wyrażają wewnętrzne napięcie podmiotu lirycznego. Stają się tym samym twórczym monologiem, w którym zawiera się wielość postaw, myśli i znaczeń. Cały szereg występujących raz po raz nawiązań rozmyśla granicę między podmiotem lirycznym a twórcą, tak że trudno uznać te rozmowy za kronikę codziennych sporów toczonych na przykład – jak to ma miejsce w jednym z tekstów szczecińskiego twórcy – w autobusie. Tym bardziej że amplituda emocji, które wywołują poszczególne partie dialogu, mniej ma wspólnego z kronikarskim pietyzmem, a więcej z medialnym wyjaskrawianiem. W aspekcie estetycznym otrzymujemy zabawny *cliffhanger*, który budzi wesołość, a przez swój ironiczny charakter wywołuje w odbiorcy poczucie zrozumienia kodu, jakby ów komunikat skierowany był wyłącznie do niego. W aspekcie ideologicznym jednak te wewnętrzne monologi, poprzez ironię, prowadzą do zawieszenia pragnienia, do swego rodzaju *epoché*, które ma wyrażać indywidualizm i twórczy dystans artysty wobec opisywanej rzeczywistości, możliwość wyobcowania się od tego, co dzieje się wokół, nawet będąc pierwotnie w owo zewnątrz zaangażowanym. Paradoksalne nie-pragnienie, bo pragnienie niespełnienia, umiłowanie potencjalności. Paradoksalne tym bardziej, że w swym indywidualizmie, w zawieszeniu współdzielone przez artystę z odbiorcami i przez odbiorców ze sobą. W istocie ironia umożliwia miękkie lądowanie:

Praca ironicznego nicowania nie ulega bowiem końcowi i przebiega w jałowym zapętleniu, nie pozwalając trwać niczemu poza samą sobą; a zatem zamiast ożywczej parabazy, rozcinającej zbyt gładki lub spójny dyskurs, mamy parabolę prawdziwie permanentną, która „wolność negatywną” zamieniła na negatywność rekurencji. Ironia [...] jako narcystyczna i zbliżowana, neutralizuje, a tym samym usypia potencjał kontestacji, ponieważ ukazuje każde zjawisko w płaskiej, dwuwymiarowej retoryce niedialektycznej sprzeczności pomiędzy dwoma równocześnie zaprezentowanymi członami [...] komunikatu lub pomiędzy

komunikatem a jego kontekstem. Skutkuje to zaistnieniem dziwnego rodzaju czystej subiektywności, która pozwala na niemal dowolną wypowiedź, dopóki nie traktuje się jej zbyt poważnie i dopóki realizuje się ona jako językowa gra w permutacje znaków i wizerunków, prowadzona w stanie błęgiego odpuszczenia czy wyluzowania, które alienuje Ja od jego afektów i doświadczeń poprzez zakwestionowanie możliwości ich wypowiedzenia²¹.

Nieco złudne jest to jednak zawieszenie, skoro w innej części twórczości Łony wybrzmiewa dosadna krytyka określonych politycznych czy też kulturowych opcji. Oczywiście, w żadnym momencie nie znajdziemy tu politycznego kaznodziejstwa, morałów czy kazań – choć stanowi to przecież istotny element kultury hip-hopu. Owe sporadyczne momenty w sposób szczególny wybrzmiewają zwłaszcza w zderzeniu z aktywnością społeczną i medialną artysty, jak np. w zakończeniu utworu *A dokąd to?*, gdzie frazę, że nasz autobus przecież wymaga remontu, że nadszedł już ten moment, można odczytać jako zwycięstwo opcji proeuropejskiej w sporze o (nie)obecność Polski w Unii Europejskiej²². Nie bez znaczenia jest też fakt, że w swych utworach Łona w zasadzie nie dotyka problemów ekonomicznych, materialnej bazy, na rzecz sporu w istocie światopoglądowego. Ów rys również w istotny sposób różnicuje Łonę i innych reprezentantów rapu inteligenckiego od twórczości pionierów gatunku w Polsce. Wyraża nie tylko ewolucję artystycznych środków konstytuujących kulturę hip-hopu, ale w ogóle koewolucję rapu w warunkach polskiej post-polityczności. W ten sposób właśnie konstituuje się miękkie podbrzusze określonej opcji politycznej: porządek, w którym kontaminują ciepła woda w kranie, ironia i nie-pragnienie niespełnienia²³.

21 A. Zając, *W poszukiwaniu nowego uniwersalizmu. O „Czułym narratorze” Olgi Tokarczuk i trzech pytaniach stawianych przez literaturę współczesną*, w: *Języki literatury współczesnej*, red. J. Potkański, M. Libich, A. Zając, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022, s. 326–327.

22 Łona, *A dokąd to*, w: *Nic dziwnego*, Asphalt Records 2004.

23 W ten sam zresztą sposób konstituuje się również prawicowy hip-hop, w szczególności od momentu wzrostu zainteresowania historią Powstania Warszawskiego i żołnierzy wyklętych, co ma związek ze wzrostem znaczenia ruchu altprawicy (M. Napiórkowski, *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944–2014*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016; M. Napiórkowski, *Turbopatriotyzm*, Czarne, Wołowiec 2019; P. Majewski, *Rap w służbie narodu. Nacjonalizm i kultura popularna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2021).

Owo poczucie niespełnienia staje się jednak nie tylko udziałem podmiotu lirycznego tekstów Łony, wyraża również całościowe doświadczenie polskości. Wybrzmiewająca w refrenie utworu *Nieruchomość* fantazja o szklanych domach rymuje się z próbą opisu doświadczenia polskości jako już na zawsze zawieszonego w trybie przypuszczającym, niezdolnego do ucieczki ze sfery marzenia. W istocie to niebanalna w swym artystycznym wyrazie, ale niewolna od ideologii, konstatacja. Polskość na zawsze potencjalna może stawać się czymkolwiek, nie może mieć granic. Taka polskość nie ma swego jednego źródłowego – konstytuującego jej istotę – początku, ale całe multiwersum możliwości gdybania. Jest więc antyesencjalistyczna, opisywana w terminach mocnego konstruktywizmu. Nie chcąc ustawiać się po żadnej ze stron ideologicznego sporu, podkreślę jedynie, że ta omnipotencja to uzasadnienie istnienia polskości w trybie przypuszczającym, poprzez artystyczny zabieg ironii stanowi uzurpatorski gest zawłaszczenia całego pola, ponieważ w multiwersum gdybania wszystko ma jednakową rację istnienia i prawdziwości. Antyesencjalizm cierpi na ten sam problem, co cała matryca postmodernizmu, której stanowi element: nie rozpoznaje strukturalnych uwarunkowań własnej genezy. Łona powtarza więc ten sam gest w swym rozumieniu polskości, co podmiot liryczny jego tekstów w większości sytuacji, w jakich się znajduje: wycofuje się na pozycję indywidualisty, sceptyka, ironisty. Potencjalność jak ironia zawiesza istnienie prawdy, ale poprzez jej wchłonięcie, by nie rzec: wykorzystanie. Ironista, zamiast ustawiać się w polu sporu jako jeden z zawodników, wycofuje się do przodu, wybiega w przestrzeń meta-. W utworze Łony Polska nie wykracza poza swoją postawę postkolonialną – staje się wieczną przestrzenią gdybania, snucia marzeń, w której nawet ironiczny w gruncie rzeczy podmiot na tę kondycję przystaje, godzi się na nią. W istocie: próbując uciec od ideologii, nie zauważa, że wpada w sidła kolejnej.

Epoché – poprzez ironię, nie-pragnienie – czy też ułuda indywidualizmu ujawniają twórczość Łony w polu ideologicznym jako realizację fantazji liberalizmu²⁴. Na tle pozostałych reprezentantów tzw. rapu inteligentkiego szczeciński twórca nie jest w tym zresztą odosobniony. Inklinacji do liberalizmu można doszukać się również u Fisza, u Taco Hemingwaya,

²⁴ Por. R. Rorty, *Prywatna ironia i liberalna nadzieja*, w: tegoż: *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.A. Popowski, W.A.B., Warszawa 2009.

a w największym stopniu u Maty. Łonę na tle pozostałych wymienionych artystów być może wyróżnia to, że w większym stopniu owej inklinacji nie ujawnia – w sposób świadomy przecież wyobcował się z polskiego świata dużych wydawnictw muzycznych i wielkiego blichtru. Jednakże, nawet pozostając na uboczu tego muzycznego świata, współdzieli ów charakterystyczny rys, który nie pozwala pomyśleć o jego twórczości inaczej niż jako o wentylu społecznej emocji, która zamiast wybrzmieć – jakby to miało miejsce w przypadku muzycznej formy buntu – zostaje zawieszona. Łona w swych utworach tworzy magiczną przestrzeń, w której ironia daje nadzieję na wyobcowanie w figurze indywidualisty, po trosze sceptyka, po trosze stoika, czasem nawet pozytywnego cynika. I w owej ironii właśnie, która woli gonić króliczka, niż go złowić, widzę największe niebezpieczeństwo, bo choć sytuację ironiczną możemy potraktować jako *pars pro toto* inteligenckiego rapu, to tak samo pozostawia nas ona w sytuacji bezpiecznego dla nas – ale tylko złudnie – zawieszenia, poczucia, że jesteśmy w jakiś tajemniczy i ostateczny sposób wyodrębnieni ze świata jako jednostki, że możemy uciec w sferę swojej wewnętrzności, w której nie grozi nam żadna ingerencja z zewnątrz. A jako taka – ta ironia właśnie – stanowi koło zamachowe indywidualistycznego kapitalizmu, który chce nas podzielić, wyodrębnić i wyalienować. Najlepiej do formy czystej potencji.

Słowa kluczowe: Łona, postkolonializm, ideologia, hip-hop inteligencki, kapitalizm

Bibliografia

- Boltanski L., Chiapello E., *Nowy duch kapitalizmu*, Oficyna Naukowa, przeł. F. Rogalski, Warszawa 2022.
- Buda A., *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977–2013*, Wydawnictwo Niezależne, Warszawa 2013.
- Chang J., *Can't Stop, Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, St. Martin's Press, New York 2005.

- Derrida J., *Widma Marksa. Stan długu, żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Fisher M., *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, przeł. A. Karalus, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020.
- Florczyk T., *Nowa jakość liryki w polskim rapie: kilka uwag na temat autoironii w tekstach Taco Hemingwaya z płyt „Trójkąt warszawski” i „Umowa o dzieło”*, w: *Nowe słowa w piosence: źródła, rozlewiska*, red. M. Budzyńska-Łazarewicz, K. Gajda, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.
- Gulińska-Grzeluska D., *Hip-hop jako wyraz postmodernistycznego pojmowania rzeczywistości*, w: *Arteterapia w nauce i praktyce: teoria, rozwój, możliwości*, red. A. Glińska-Lachowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2015.
- Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Kowalewski Z.M., *RAP. Między Malcolmem X a subkulturą gangową*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008.
- Kulas P., *Antyelitarna narracja współczesnej polskiej prawicy*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2019, t. XIV, nr 4, s. 14–39.
- Kuźniarz B., *Goodbye Mr. Postmodernizm. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Leszczyński A., *Ludowa historia Polski*, W.A.B., Warszawa 2020.
- Łona, *A dokąd to*, w: *Nic dziwnego*, Asphalt Records 2004.
- Łona, *Żadnych gości*, w: *Koniec żartów*, Asphalt Records/Sony BMG Music Entertainment Poland 2001.
- Majewski P., *Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego pop-nacjonalizmu*, „Sprawy Narodowościowe. Seria Nowa” 2015, nr 47, s. 57–79.
- Majewski P., *Rap w służbie narodu. Nacjonalizm i kultura popularna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2021.
- Martel F., *Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych*, przeł. A. Czarnacka, G. Majcher, Dialog, Warszawa 2008.

- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Mata przejmuję Maka. Pierwszy polski artysta z własnym zestawem McDonald's®, <https://mcdonalds.pl/o-mcdonalds/biuro-prasowe/160380-mata-przejmuje-maka-pierwszy-polski-artysta-z-wlasnym-zestawem-mcdonalds> (dostęp 11.08.2022).
- Napiórkowski M., *Postawnie umarłych. Historia pamięci 1944–2014*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
- Napiórkowski M., *Turbopatriotyzm*, Czarne, Wołowiec 2019.
- Pobłocki K., *Chamstwo*, Czarne, Wołowiec 2021.
- Reynolds S., *Podrzyj, wyrzuć, zacznij jeszcze raz. Postpunk 1978–1984*, przeł. J. Bożek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
- Reynolds S., *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. F. Łobodziński, Kosmos Kosmos, Warszawa 2018.
- Rorty R., *Prywatna ironia i liberalna nadzieja*, w: tegoż, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.A. Popowski, W.A.B., Warszawa 2009.
- Savage J., *1966 rok, w którym eksplodowała dekada*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019.
- Savage J., *England's Dreaming. Sex Pistols i punk rock*, Axis Mundi, b.m.w. 2013.
- Uniłowski K., „Proza środka” lat dziewięćdziesiątych, czyli stereotyp literatury nowoczesnej, w: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, red. W. Bolecki, G. Gazda, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.
- Wallace D.F., *E. Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska*, w: tegoż: *Rzekoma fajna rzecz, której więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przeł. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2016.
- Węclawek D., Flint M., Kleyff T., Cała A., Jaczyński K., *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Zajac A., *W poszukiwaniu nowego uniwersalizmu. O „Czułym narratorze” Olgi Tokarczuk i trzech pytaniach stawianych przez literaturę współczesną*, w: *Języki literatury współczesnej*, red. J. Potkański, M. Libich, A. Zajac, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022.
- Ziemkiewicz R.A., *Cham niezbuntowany*, Fabryka Słów, Warszawa 2020.

Streszczenie

Adam „Łona” Zieliński bywa kojarzony z rapem inteligenckim. Autor artykułu zastanawia się, na ile twórczość Łony realizuje potencjał buntu, z jakim łączy rap. Decydujące znaczenie dla zrozumienia twórczości Adama Zielińskiego ma ironia. Autor szkicu docieka, na ile stanowi ona środek do zbudowania komunikacyjnego pomostu między uczestnikami jednej wspólnoty, a na ile ma potencjał krytyczny.

Konteksty



BEATA ZAWADKA

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0001-9964-3898

Kultury buntu?

Rap i współczesne kino amerykańskie

Lingwistyczny sens angielskiego czasownika *rap* jest, najogólniej rzecz ujmując, niejednoznaczny; zawiera w sobie, między innymi, znaczenia takie jak: „postukiwanie”, „oskarżanie”, „pochwałę”, „ripostę” czy kolokwialne „ochrzanianie kogoś”. Kulturowa konotacja rapu natomiast to muzyka, bowiem uważa się także, iż czasownik ten jest akronimem zwrotu *rhythm and poetry* (rytm i poezja), kojarzonego najczęściej ze zróżnicowanymi czasowo formami przekazu wokalnego¹. Można zatem określić rap jednoznacznie mianem gatunku muzycznego, choć – jako gatunek – jawi się on, nietypowo, wewnątrznie zróżnicowany. Weźmy choćby korzenie rapu: tkwią one w praktykach wokalnych zachodnioafrykańskich griotów oraz, co logiczne, w tradycji muzycznej Afroamerykanów (blues, jazz itd.) w takim samym stopniu, w jakim rap przynależy do amerykańskiego wodewilu (zwł. *minstrel shows*), muzyki klasycznej (np. melodramat muzyczny *Pierrot lunaire* austriacko-amerykańskiego kompozytora Arnolda Schönberga), niemieckiego kabaretu okresu ekspresjonizmu czy piosenki francuskiej *genre* Serge Gainsbourg². W kategoriach konwencji mainstreamowej (popularnej),

¹ Zob. np. B. Oztuna, *Does Rap Stand for Rhythm and Poetry?*, <https://www.musicianwave.com/does-rap-stand-for-rhythm-and-poetry/> (dostęp 5.08.2022).

² Wymienione powyżej „białe” korzenie rapu wnoszą do tego gatunku muzycznego wartość określaną jako *Sprechgesang*, tj. melorecytację. Zob. R. Wood, *Concerning „Sprechgesang”*, „Tempo” (new series) 1946, nr 2, s. 3–6.

dążącej do etymologicznego, strukturalnego czy stylistycznego ujednolicania swoich zjawisk, jest więc rap kulturowym „wichrzycielem”.

W kinie, medium będącym najbardziej rozpoznawalnym przekąznikiem kultury popularnej, buntowniczość rapu wydaje się idealnie przystawać do *blaxploitation*, gatunku w obrębie tradycji afroamerykańskiej, którego początki przypadają na okres walk o prawa obywatelskie (*Civil Rights Movement*, *Black Power*) w Stanach Zjednoczonych, tj. przełom szóstej i siódmej dekady XX wieku. Zadaniem wyłaniającego się wówczas *blaxploitation* było zatem wykreowanie nonkonformistycznej wizji Afroamerykanów; wizji opartej pierwotnie na sile, sprycie oraz wysokiej seksualności (*strength*, *street-smartness*, *sexuality*), a więc na cechach przeciwnych wizerunkowi „wiernego niewolnika”, jaki narzuciła tej grupie etnicznej biała kultura³, i jaki – zwłaszcza w oczach liderów Czarnych Panter – reprezentowali w kinie Sidney Poitier czy Jim Brown⁴. Z czasem i ten wizerunek okazał się performatywną kulturową grą, w której kwestia rasowa – np. dowodzenie kulturowej równości Afroamerykanów wobec białych czy też przekonywanie publiczności o niereprezentatywności istniejących stereotypów rasowych – w dalszym ciągu przesłaniała społeczność afroamerykańską jako ludzi⁵. Podobnie więc jak w przypadku rapu – a niewątpliwie także za jego przyczyną – sens kina, jakie wyrosło na gruncie *blaxploitation*, zasadza się na podkreślaniu niejednoznaczności czy wręcz iluzorycznego charakteru wszelkich konwencji kinowych nawiązujących do kultury (afro)amerykańskiej *per se*.

Zadaniem niniejszego eseju będzie zademonstrowanie, na wybranych produkcjach filmowych, w jaki sposób kino (afro)amerykańskie „rapuje”, czyli inaczej mówiąc, wymyka się wszelkim kulturowym szufladkownikom – jako na przykład kino „rasowe”, „męskie” czy też „subkulturowe”.

³ D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An Interpretive Story of Blacks in American Films*, Bloomsbury 2016 (1974), s. 195.

⁴ W.R. Benash, *Scum Cinema: America through the Eyes of the Exploitation Film*, Independently Published, 2020 (Kindle), poz. 3704.

⁵ Niezwykle ciekawie i szczegółowo analizuje tę kwestię nieopublikowana jeszcze praca doktorska Antoniego Górnego *Loud Minority: Black Performances and Performances of Blackness in 1970s America*, przygotowana na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem dr. hab. Bohdana Szklarskiego, prof. UW, oraz promotora pomocniczego dr. Michała Oleszczyka.

Materiał filmowy, na podstawie którego przeprowadzę analizę tak rozumianego „kina raperskiego”, stanowić będą trzy filmy: są nimi *Taksówkarz* (Martin Scorsese, 1976), *Shaft* (Gordon Parks, 1971) i „czarna” adaptacja sztuki Roberta Harlinga z 1987 roku oraz produkcji filmowej pod tym samym tytułem z roku 1989 w reżyserii Herberta Rossa, *Stalowe magnolie* (Kenny Leon, 2012). Nawiążę także pokrótce do filmu *Czarna Pantera* (Ryan Coogler, 2018), a także do pierwszego sezonu serialu produkcji HBO z roku 2014, *Detektyw*, w reżyserii Nica Pizzolatto.

Z wyjątkiem *Taksówkarza* i *Detektywa* produkcje wybrane do analizy są zrealizowane przez afroamerykańskich twórców, a zatem wpisują się w kulturę (afro)amerykańskiego kina w jej „raperskim” znaczeniu niejako z definicji. Dwie pozostałe produkcje to dzieła białych twórców, których intencją, jak pokazuję poniżej, jest przekazanie widzowi informacji o kinie (afro)amerykańskim jako medium z wypracowaną już, niezależną od innych środków przekazu, (kulturową) sprawczością. Jest to nie bez znaczenia w sytuacji, gdy nadal pokutuje wśród krytyków kina przekonanie, iż można je tak samo skutecznie analizować na modłę literaturoznawczą – i tu właśnie upatruję „raperski” potencjał omawianych białych produkcji. Być może dziwi nieobecność na tej liście guru *blaxploitation*, Spike’a Lee; jest to jednak wybór świadomy – kino tego reżysera jawi mi się bowiem jako w zbyt oczywisty sposób zaangażowane w sprawę tożsamości kulturowej (Afro)amerykanów jako zależnej od kwestii rasowych czy też wręcz przez nie zdeterminowanej, podczas gdy moją intencją jest zwrócenie uwagi na subtelniejsze mechanizmy kształtujące rzeczoną tożsamość w obrębie kina.

Godzina wilka

Nawiązująca do skandynawskiego folkloru „godzina wilka” to najciemniejszy moment nocy; chwila „uwolnienia destrukcyjnych sił, poprzedzając[a] zagładę i odrodzenie się świata”⁶. Taki właśnie jest *Taksówkarz* (*Taxi Driver*) Martina Scorsese z roku 1976, film o szeroko rozumianym kryzysie

⁶ T. Raczkowski, „Godzina wilka”. *Psychologiczny horror Ingmara Bergmana*, „Czarno na Białym”, 29.06.2019, <https://film.org.pl/r/godzina-wilka-psychologiczny-horror-ingmara-bergmana-208174> (dostęp 5.08.2022).

tradycyjnej – białej, anglosaskiej, protestanckiej – kultury amerykańskiej. Sugeruje to przede wszystkim fabuła filmu, której główny bohater, biały mężczyzna – strauatyzowany weteran wojny w Wietnamie Travis Bickle (Robert De Niro), pragnąc zapobiec wszechobecnemu, w jego mniemaniu, zdeprawowaniu wartości amerykańskich, ucieka się do przemocy, w wyniku czego zostaje obwołany przez media bohaterem. Owa ucieczka w przemoc nie jest jednak kwestią jego spontanicznej decyzji; po powrocie z wojny Travis podejmuje najpierw próbę dostosowania się do życia w Nowym Jorku lat 70. ubiegłego wieku, kiedy miasto jest na skraju (moralnego) bankructwa⁷. Dopiero fiasko owego starania skłania bohatera filmu Martina Scorsese do rozważenia użycia przemocy jako antidotum na degrengoladę otoczenia. Nawet i wówczas Travis nie działa od razu, starannie przygotowuje swój akt publicznej agresji, pracując najpierw nad swoją kondycją fizyczną i wizerunkiem (fot. 1), a następnie zmieniając ton głosu i sposób komunikowania się ze światem zewnętrznym (fot. 2). Kulminację tych starań ilustruje kultowa już dziś scena, w której częściowo odmieniony Travis rzuca wreszcie wyzwanie swemu dawnemu „ja”, pytając siebie w lustrze: „do mnie mówisz?” (*you talkin' to me?*).



Fot. 1. Travis Bickle przed przemianą

Źródło: www.in360news.site

⁷ Lata 70. to okres największej niesławy Nowego Jorku: po szeregu kryzysów ekonomiczno-społeczno-kulturowych lat 60., które doprowadziły do korupcji amerykańskiego systemu ochrony prawa, miasto przodowało w przestępczości, co z kolei generowało inne nieprawidłowości społeczne, np. wszechobecność bezdomności, pornografii czy subkultury narkotykowej. Zasięg (moralnego) bankructwa NY widoczny jest najlepiej w treści ulotek rozdawanych przyjezdnym na lotnisku Kennedy'ego w czerwcu 1975 r. Ulotki owe były rodzajem „survivalowego” przewodnika po Wielkim Jabłku, którego dziewięć punktów poprzedzał tytuł „Witamy w Mieście Strachu”. Zob. K. Baker, „Welcome to Fear City”. *The Inside Story of New York's Civil War, 40 Years on*, <https://www.theguardian.com/cities/2015/may/18/welcome-to-fear-city-the-inside-story-of-new-yorks-civil-war-40-years-on> (dostęp 5.08.2022).



Fot. 2. ... i po przemianie

Źródło: www.imfdb.org

Na poziomie fabularnym *Taksówkarz* kwestionuje zatem zasadność dalszego podporządkowywania się wymogom tradycyjnej kultury amerykańskiej, wskazując na niespójność jej idealnego i realnego wizerunku. Scorsese – zwolennik europejskiej Nowej Fali, a więc w pewnym sensie hollywoodzki dysydent – nie ogranicza jednakże buntowniczego, wobec zastalej amerykańskiej tożsamości, przekazu Trávisa do fabuły; rozciąga go także na sposób, w jaki bohater ten jest filmowany. Tym samym sugeruje nowe/inne możliwości recepcji, nie tylko amerykańskiego kina lat 70. jako elementu szerszej kultury medialnej⁸, ale także kultury jako takiej. Dla przykładu, sekwencje, w których Travis przemierza miasto – czy to pracując jako nocny taksówkarz, czy też zwyczajnie spacerując – to ujęcia standardowe. Zmontowane jednak z użyciem, wyjątkowo lubianej przez „nowofalowców”, techniki przenikania (*dissolve*), w której dwa obrazy (np. dwie fazy ruchu aktora) powoli się przenikają, aby ostatecznie nałożyć się na siebie; sekwencje takie sygnalizują nadchodzący rozpad osobowości – nie tylko głównego bohatera *Taksówkarza*. W szerszym planie wydają się kwestionować również znaczenie wielkich kulturowych narracji (np. *Odysei* Homera, Joyce’owskiego *Uliksa* czy *Buszującego w zbożu* J.D. Salinger), których interpretacja mobilności jako celowego ruchu miała przemożny wpływ na rozwój i kształt współczesnej kultury amerykańskiej.

⁸ Wraz z Francisem Fordem Coppolą, Robertem Altmanem, Denisem Hopperem czy Brianem De Palmą, a w latach 80. m.in. także ze Stevenem Spielbergiem, Scorsese należał do ugrupowania tzw. Hollywood Brats (w wolnym tłumaczeniu: „Hultajów z Hollywood”), które dążyło do zmiany klasycznej formuły hollywoodzkiej opartej na linearności, obiektywizmie oraz transparentności narracyjnej na „nową formę” opartą na autorskich (*auteur*) zasadach wypracowanych przez, przede wszystkim, francuskich filmowców spod znaku Nowej Fali. Zob. M. Lesiak, R. Syska, *Renesans Hollywoodu. Kino amerykańskie lat siedemdziesiątych*, w: *Historia kina*, t. III (*Kino epoki nowofalowej*), red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków, Universitas 2015, s. 883–961.

Zatem, pomimo pozornie poetyckiej, nowofalowo impresjonistycznej wrażliwości, *Taksówkarz* jest filmem przemocowym, destrukcyjnym zarówno wobec hollywoodzkiej konwencji narracyjnej, jak i wobec widza w tym sensie, że decydując się na filmowanie „afektywne”, niezgodne z realistyczną logiką klasycznej narracji hollywoodzkiej⁹, wymusza on emocjonalnie (a nie intelektualnie) uwarunkowaną recepcję, także kultury. Kultura filmowa jako afekt nie jest już dziś pojęciem nowym; jej rozumienie jako ucieleśnienie (*embodiment*) pewnych, radykalnie zmiennych, jak twierdzą antropolodzy kulturowi i kognitywni, fenomenów emocjonalnych uważać zatem można za przejaw takiego właśnie znaczenia kina w kulturze masowej¹⁰. Jest więc współczesne kino, że użyję swojej wcześniejszej rebelianckiej metafory, medium „raperskim” w tym sensie, że burzy – tak jak czyni to przyjmujący afektywną optykę *Taksówkarz* – konstruktywistyczny obraz filmowej tożsamości emocjonalnej. Tym samym obraz ten zmusza widza do odrzucenia percepcji mainstreamu jako białego, męskiego, racjonalnego, obiektywnego, uporządkowanego „dyskursu”, oferując w zamian jego cielesne doświadczanie jako porażki czy rozpadu.

Odczuwanie tak skonstruowanej amerykańskiej kultury popularnej lat 70. XX wieku jako „skończone”, jak proponuje nam Scorsese, oznacza jednak także odzyskanie przestrzeni dla innych sensów emocjonalnych, do tej pory pełniących marginalną rolę w kształtowaniu afektywnego korpusu (*body*) mainstreamu. Zakładając, za kanadyjskim antropologiem Johnem Leavittem, iż „emocje [...] nieodłącznie wiążą się z myśleniem oraz czuciem”¹¹, kształtowanie nowego mainstreamowego „ciała” zasadałoby się na ponownym przemyśleniu/odczuciu istniejących dychotomii w sposób niejako pozasemantyczny. Tego rodzaju „tłumaczenie” mainstreamu, rozumianego jako przestrzeń zdeterminowaną przez binarność, oferują nam

⁹ We wspomnianej wyżej technice montażowej – przenikaniu – w momencie nałożenia się na siebie obrazów występuje efekt obserwacji procesu, który można nazwać „pokłatkowym” (*time lapse*). Jego nierealistyczny charakter pozwala zatem na zaklasyfikowanie przenikania jako techniki ułatwiającej obserwację psychologiczną, afektywną właśnie, a nie kontemplację struktury narracyjnej (w celu śledzenia celowości akcji). Więcej na ten temat w odniesieniu do *Taksówkarza* np. w: M. Cousins, *The Story of Film*, Pavilion 2008, s. 339–340.

¹⁰ *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczk, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 11.

¹¹ J. Leavitt, *Znaczenie i czucie w antropologii emocji*, w: *Emocje w kulturze...*, s. 59–100 (zwl. 63).

np. badania nad rytuałem¹² – a zatem szeroko rozumiane studia performatywne. Właśnie takie akty stanowią podstawę „rapowej”, w znaczeniu jak powyżej, interpretacji filmu Gordona Parksa *Shaft* z 1971 roku. Ów afroamerykański fotodziennikarz/muzyk/poeta i reżyser, który jako pierwszy niebiały twórca zdołał nakręcić w Hollywood „czarny” film studyjny¹³, stworzył na użytek kinowy¹⁴ postać czarnoskórego prywatnego detektywa, Johna Shafta właśnie, którego – dyskursywnie rzecz ujmując – scharakteryzowalibyśmy jako „negatyw” Trávisa Bickle’a.

W przeciwieństwie do protagonisty *Taksówkarza*, Shaft (Richard Roundtree), mieszkaniec nowojorskiego Harlemu, wynajęty przez tamtejszego gangstera, aby odszukać mających związek z włosko-amerykańską mafią porywaczy jego córki, przemierza wielkomiejskie ulice, tak jakby należały wyłącznie do niego. W kultowej pierwszej scenie filmu Shaft, zmierzający do biura usytuowanego w środku Manhattanu, prestiżowej nowojorskiej dzielnicy, wylania się z wejścia do metra na Times Square, miejsca, o którym powiada się, iż jest centrum Stanów Zjednoczonych, a następnie postępuje Siódmą Aleją: strefą teatrów, domów handlowych i gigantycznych reklam. Jego centralne usytuowanie w przestrzeni kulturowo przynależnej WASP-om, pewność siebie granicząca z białą machobrawurą (np. obraźliwy gest, jaki wykonuje w kierunku zirytowanego na niego *taksówkarza* [sic!]), strój i postawa (brązowa skórzana kurtka, ręce w kieszeniach), przywołujące na myśl białego detektywa-buntownika Harry’ego Callaghana – wszystko to kłopotczy widza, nieprzyzwyczajonego do mierzenia się z tak bezprecedensowo wyzywającym aktem rasowej (afroamerykańskiej) identyfikacji (fot. 3).



Fot. 3. Kadr z sekwencji otwierającej film *Shaft*

Źródło: nytimes.com

¹² Ibidem, s. 11.

¹³ Mowa tu o filmie *The Learning Tree* z 1969 r., adaptacji jego na poły autobiograficznej powieści o tym samym tytule dla Warner Bros.-Seven Arts, do której Parks napisał także scenariusz oraz stworzył muzykę. Był on też producentem *The Learning Tree*, co pozwoliło mu doprowadzić do zatrudnienia przy filmie afroamerykańskich techników (M. Cousins, *The Story of Film...*, s. 341–342).

¹⁴ Parksowski *Shaft* jest adaptacją powieści Ernesta Tidymana pod tym samym tytułem z 1970 r.

To właśnie niepokój/oburzenie/zachwyt itd., jaki wywołuje w nas spektakl rasowy Shafta – przymiślnie nadmiarowy i przywodzący na myśl praktyki *drag*, w których czarne (męskie) ciało staje się (stylistyczną) kanwą dyskursywnej kultury – okazuje się zaczątkiem performatywnie naznaczonego postrzegania kultury popularnej. Shaft – a co za tym idzie, kwestia „rasy”, którą uosabia, a także kina, w obrębie którego funkcjonuje – przykuwa uwagę ze względu na „kompulsywny” sposób, w jaki wydaje się on „pogrywać” z mainstreamową wyobraźnią publiczności kinowej. „Kompulsywność” – termin, jakim amerykański socjolog Michael Kimmel opisywał stereotypową męskość, która bezustannie dąży do sprawdzania się, co jednocześnie sugeruje, że zawsze w sobie wątpi (*must always prove itself and... is always in doubt*¹⁵) – w przypadku recepcji Shafta, ucieleśniającego kino rasowe skonstruowane w zgodzie z kodami głównego nurtu, oznaczałaby zatem odruchową konieczność konfrontacji, z definicji ahistorycznych, stereotypów kulturowych z ich filmowym *status quo* oraz potrzebę nieustannego ustalania, skąd się bierze „kłopotliwy” odbiór tychże. „Raperski” potencjał rzeczzonego kina równałby się więc umiejętności demaskowania ambiwalencji dominującej kultury poprzez jej (performatywne) naśladowanie.

Lustrzana godzina

Opisana powyżej mimikra kolonialna czy też (performatywne) lustrzane odbicie kultury dominującej, które krytyk Homi Bhabha postrzega jako metonimię obecności Innego, pomaga także sproblematyzować ideę asymilacji (adaptacji) jako kolejnej kinowej praktyki „raperskiej”. Już sama adaptacja jako zagadnienie teoretyczne sprawia kłopoty: jako praktyka, której początki wiąże się z horacjańskim *ut pictura poesis*, a zatem z wizją sztuki opisywanej za pomocą terminologii przypisanej innej sztuce¹⁶, adaptacja staje się – dyskursywnie – zbyt zwodnicza, zbyt myląca, by móc uważać ją za standard artystyczny. Jeśli jednak przyjmiemy, za brytyjską

¹⁵ Zob. M. Kimmel, *The History of Men: Essays on the History of American and British Masculinities*, State University of New York Press 2005, s. 93.

¹⁶ K. Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press 2003, s. 9.

krytyczką Kamillą Elliott, iż taki właśnie nieokreślony kształt adaptacji pozwala jej zaistnieć w nauce jako rodzaj performatywu kulturowego¹⁷, działanie którego (skutkujące zmianą treści i formy produktów kulturowych) odczytywać będziemy jako „sposób, za pomocą którego kultura [...] doprowadza do rozpadu i stawia opór dogmatom krytycznym”¹⁸, wówczas adaptacja jako praktyka staje się kulturowo uwarunkowanym rodzajem „procedury bezpieczeństwa” wykrywającej arbitralne sposoby kolonizowania kultury – a zatem etyczną metodą ich kontrolowania¹⁹.

W odniesieniu do (czarnego) kina skonstruowanego na gruncie mainstreamowego schematu, kontestacyjny performans adaptacji kontroluje etykę kulturową w dwojaki sposób. Po pierwsze, przekształca on nieświadomy, wojerystyczny impuls stanowiący podstawę dyskursywnie rozumianej (kinowej) mimikry kolonialnej w świadomą grę widza z konwencją kulturowej (nie)obecności. Tak skonstruowana jest strukturalnie, na wszystkich poziomach, afroamerykańska przeróbka *Stalowych magnolii* (1989), filmu-adaptacji sztuki autorstwa Roberta Harlinga z roku 1987 pierwotnie wyreżyserowanego dla korporacyjnego (czyli, figuratywnie, „systemowego”) Tri-Star²⁰ przez nowojorczyka o rosyjsko-żydowskich korzeniach, Herberta Rossa. Nową wersję filmu, z całkowicie czarną obsadą, nakręcił ponownie w 2012 roku afroamerykański reżyser z Południa (Floryda), Kenny Leon. Z punktu widzenia dyskursywnie rozumianej adaptacji

17 Elliot używa zwrotu „język figuratywny” (*figurative language*) (ibidem, s. 243).

18 Ang. „the way in which cultur[e] [...] unravels and opposes critical dogmas” (ibidem).

19 Szerzej opisuję to zjawisko gdzie indziej w odniesieniu do następujących adaptacji filmowych: 1. *Narodziny narodu* (*The Birth of a Nation*, reż. D.W. Griffith, 1915) – na podstawie serii trzech powieści Thomasa Dixona Jr. stanowiących tzw. *Trilogy of Reconstruction*, w skład której wchodzi: powieść *The Leopard's Spots. A Romance of the White Man's Burden 1865–1900* (1902), jako część I; *The Clansmen. An Historical Romance of the Ku Klux Klan* (1905), jako część II (tekst, który, przerobiony na sztukę teatralną, stał się następnie podstawą kinowego eposu Griffitha) oraz *The Traitor: A Story of the Fall of the Invisible Empire* (1907), jako część III; 2. *The Tarnished Angels* (reż. Douglas Sirk, 1957) – adaptacja Faulknerowskiego *Pylona* (1935) oraz 3. *Hairspray* (*Lakier do włosów*, reż. Adam Shankman, 2007) – remake słynnego musicalu pod tym samym tytułem w reżyserii Johna Watersa z 1988 r. Zob. B. Zawadka, *Dis/Reputed Region, Transcoding the U.S. South*, Szczecin, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego 2018, s. 95–117.

20 Obecnie Tri-Star Pictures (od 1991 r.), członek transnarodowego konglomeratu Sony Pictures Motion Picture Group, korporacyjny „brat” Columbia Pictures, również kontrolowanego przez Sony.

jest ów *remake* niczym więcej, jak tradycyjnie rozumianą mimikrą kolonialną, sposobem na potwierdzenie, przez stulecia odmawianego Afroamerykanom, równego uczestnictwa w kulturze mainstreamu. Jednak takiemu zero-jedynkowemu odczytaniu *Stalowych magnolii* przeczy sposób, w jaki Leon inicjuje proces identyfikacji widza z filmem, mianowicie poprzez sekwencję podglądania kradzieży kwiatów magnolii, całkowicie pominiętą w „białej” wersji Rossa.

Sugerującą niewinność, typową różowo-mleczną kolorystykę odradzających się co roku, a więc niezniszczalnych, czy też „stalowych” (*steel*), kwiatów magnolii amerykańska popkultura identyfikuje jako symbol Południa, które następnie, *per consequentiam*, konotuje jako rajski ogród (*Garden of Eden*). W dyskursywnych (niezmiennych, ahistorycznych) kategoriach adaptacyjnych wizualne „zawłaszczenie” kwiatów magnolii – a co za tym idzie, Południa – przez Innego (podglądającą jest wszak Afroamerykanka, którą z kolei filmuje reżyser także Afroamerykanin) – czyli swoisty *steal-magnolias act* – da się więc łatwo zinterpretować jako, wspomniany wcześniej, pośrednio akt fetyszyzacji tego regionu, odtwórczy w stosunku do (reprezentatywnej) wartości mainstreamu. Jednak przy założeniu, iż *steal-magnolias*, będąc także dekolonizującym rytuałem adaptacyjnym, ma za zadanie nie tyle cokolwiek odtwarzać (potwierdzać), ile obnażać i kontestować tradycję Południa, rzeczy mają się inaczej. Rytuał *steel-magnolias* staje się wówczas czymś w rodzaju obiektu przejściowego (*transitional object*), o jakim kultowy psychoanalityk brytyjski Donald W. Winnicott pisał, iż stworzony jest po to, aby zapobiegać traumie alienacji poprzez zabawę (*it needs to be played with*)²¹.

Oznacza to, że adaptacja/asymilacja, chcąc spełnić po „rapersku” swoją funkcję kontrolera mainstreamu, musi istnieć, jak postuluje inny psychoanalityk, Masud Khan, „w stanie niezintegrowanym” (*in an unintegrated state*)²². Przydaje to teorii adaptacji statusu marzenia sennego czy też może

²¹ Omawiam tę kwestię szczegółowo jako kwestię nie adaptacji, lecz kulturowej maskarady w książce *Dis/Reputed...*, s. 44–66. Na temat obiektów przejściowych zob. D. Winnicott, *Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study of the First Not-Me Possession*, „International Journal of Psycho-Analysis” 1953, no. 34, s. 89–97. Por. H. Böhme, *Fetishism and Culture: A Different Theory of Modernity*, De Gruyter 2014, s. 354–364, gdzie przedstawiony jest performatywny aspekt teorii Winnicotta.

²² H. Böhme, *Fetishism and Culture...*, s. 354.

obrazu, którego doświadcza się jak rzeczywistego zjawiska, co z kolei pozwala badać adaptację jak artefakt. Takie podejście otwiera nam drogę do rekonfiguracji – czy też dalszego „zrapowania” – tego zjawiska, a w dalszej perspektywie także i całego systemu filmowego we wszystkich jego przejawach (tj. technologie, ekonomiczne i instytucjonalne mechanizmy itd.), w tym również recepcji, w kategoriach kulturowej sprawczości, aby na bieżąco ustalać, do jakiego stopnia kino (afro)amerykańskie jest (od)twórcą (*re/player*) mainstreamowej – nie tylko rasowej – tożsamości.

Godzina szczytu

W badaniach naukowych panorama kultury oglądanej/adaptowanej z nie-różnicowanej pozycji, niejako niewidzialnie dla obserwowanych, uważana jest za definicję uprzywilejowania²³. Do dziś uprzywilejowanie kulturowe traktuje się, niejako z rozpędu, jako kategorię przynależną wyłącznie przedstawicielom białej (męskiej) elity tworzącej mainstream. W kinie, choć nie tylko, wyraża je praktyka, którą krytyczka filmowa Laura Mulvey jako pierwsza określiła mianem *male gaze* („męskie spojrzenie”), zasadzającym się na zawłaszczaniu kultury jako źródła wizualnej przyjemności²⁴. Wędrujące (męskie) spojrzenie, ów kulturowy *flâneur*, to zatem nie tyle bierna pozycja obserwacyjna, ile rodzaj dochodzenia aktywnie (i bezustannie) sprawdzającego stan uprzywilejowania poprzez wizualne „zaklepywanie” jak największej ilości spostrzeżonych obiektów. Przyjemność płynącą z tak intensywnie i mobilnie poszukiwanej sprawiedliwości kulturowej można więc nazwać swoistym *braggadocio* (fanfaronadą), performatywnym sposobem pokonywania szeroko rozumianych barier, czy też, w zgodzie z tytułem sekcji, „korków” kulturowych w celu ustalenia granic własnej tożsamości.

Z tych samych jednak powodów *braggadocio* – termin, który współcześnie przynależy właściwie wyłącznie do kultury raperskiej – będzie miało wartość jako praktyka demaskująca te konkretne bariery kulturowe, na

²³ C.J. Robinson, *Black Movements in America*, Routledge 1997, s. 12.

²⁴ Zob. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, w: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. L. Braudy, M. Cohen, Oxford University Press 1999, s. 833–844.

które zamyka oczy, dążąc do swojego „ja”. We współczesnym kinie (afro) amerykańskim *braggadocio* jako podstawowy *modus operandi* sprawiedliwości kulturowej *per se* niezwykle efektywnie realizuje pierwszy sezon wspomnianego wyżej serialu *Detektyw* (*True Detective*), wyreżyserowanego dla HBO przez Nica Pizzolatto. Serial ten jest historią policyjnego dochodzenia w sprawie rytualnych morderstw popełnionych w Luizjanie w 1995 roku, której dokumentację – podobno – zniszczył huragan Rita. Dochodzenie to prowadziło dwóch białych detektywów, Rust Cohle i Marty Hart (w tych rolach Matthew McConaughey i Woody Harrelson). Współcześnie (tj. w 2012 r.) obaj mężczyźni, otrzymawszy polecenie kooperowania z nowym zespołem policyjnym w toku wznowionej sprawy, przesłuchiwani są przez dwóch czarnych detektywów (w ich rolach Michael Potts i Tory Kittles). Na pierwszy rzut oka wydaje się zatem, że jest to obraz o kryzysie uprzywilejowanej kultury, która obecnie sama staje się obiektem wizualnego zawłaszczenia przez kulturę popularną²⁵.

Nic Pizzolatto nie poprzestaje jednak na sformułowaniu aż nazbyt w tym przypadku oczywistego wniosku, iż osią współczesnej – demokratycznej – tożsamości jest ten sam podwójny standard, jaki był udziałem kultury elitarnej. Odbijając się od formuły gatunkowej, na jakiej zasadza się *Detektyw* – a jest nią kryminał – uczynił on swoją serialową wizję kultury współczesnej śledztwem na temat działania mechanizmu takiego standardu. Serial jest zbiorem wszelkich „podwójnych” ujęć, czy to zrealizowanych narracyjnie (np. podczas przesłuchań kamera pokazuje widzowi stół w pokoju detektywów, na którym diegetyczna maleńka kamera nagrywa spotkanie oglądane na żywo przez czarnych detektywów), czy inscenizacyjnie (np. wszelkie ujęcia z udziałem Rusta i Marty’ego skomponowane są tak, że detektywi tworzą niejako wewnętrzną ramę w kadrze filmowym – fot. 4), czy też charakterologicznie (np. postacie w filmie pojawiają się i działają niejako „dwójkami”; podwójne są też zazwyczaj ich punkty widzenia). Czyni to całość materiału filmowego *Detektywa* metaforycznym „ujęciem podwójnym” (*double frame*).

²⁵ Omawiam ten serial w *Dis/Reputed...*, s. 77–85 jako przykład „dochodzenia” w sprawie „tajemnicy” Starego Południa.



Fot. 4. Rust i Marty – podwójne ujęcie

Źródło: looper.com

Ujęcie podwójne – lub zamaskowane (*masked frame*) – jest, recepcyjnie rzecz ujmując, bardzo ważnym zabiegiem nakłaniającym widza do współpracy „z filmem”. Jego dwuramowy charakter sugeruje pewną teatralność ujęcia; zdradza też konwencjonalną, sztuczną naturę kina, bo zaprasza do uważniejszego przyjrzenia się i interpretacji tego, co oglądamy²⁶. W kontekście *Detektywa*, który w całości ucieleśnia technikę zamaskowanego ujęcia, a zatem wciąga widza *in toto* w ideę (kinowej) wizualności jako (nie) reprezentatywnej dla rzeczywistości, niekłamana przyjemność całkowitej uważności na ową wizualność jako na podwójny kulturowy standard i jego teatralna czy też performatywna interpretacja nie tylko pozwoli określić granice naszej recepcyjnej wolności, ale także zdemaskuje – czy też „zrapuje” – samą koncepcję reprezentatywności jako nieprzystającą do (wizualnej) rzeczywistości współczesnej kultury popularnej.

Uroki wizualne (i nie tylko), jakie stają się udziałem widza rozumiejącego zasady uczestniczenia w cyfrowo wygenerowanej rzeczywistości totalnej, i potrafiącego skorzystać z możliwości immersji w nią, są wynikiem myślenia o kinie w szerszym kontekście. Niezredukowana do kwestii efektów specjalnych digitalizacja medium kinowego jest, zdaniem teoretyków filmu, „w szczególności zaangażowana w pytania o to, czym jest rzecz oraz w jakie rodzaju relacje ze światem (i przedmiotami) może wchodzić podmiot”²⁷. Ten filozoficzny dylemat stanowi kanwę, na której Ryan Coogler wypracował wizję mniejszości (rasowych) jako sekretnych posiadaczy „klucza do przyszłości” (*vibranium*). *Czarna Pantera* (2018), osiemnasty produkt należący do pierwszego rozdziału franczyzy Marvela *Saga nieskończoności*

²⁶ Np. kultowy już cień Johna Wayne’a w końcowej scenie filmu *Poszukiwacze* (*Searchers*, reż. John Ford, 1956) widoczny we framudze drzwi, której ten nie przekracza, pomimo iż mężczyzna „wraca do domu”, czyni z postaci granej przez tego aktora symbol wolności, niepasujący do przestrzeni domowej, a z westernu – opowieść o granicach wolności.

²⁷ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, Kraków, Universitas 2015, s. 237.

jest zatem początkiem kina, które, jak sugeruje fabuła, od zawsze posiada własną sprawczość, a ta wynika, jak idea afrofuturyzmu, na której oparto fabułę filmu, z mieszanki mistycyzmu, animalizmu i nauki. Ograniczenia publikacyjne nie pozwalają mi w tym miejscu rozwinąć tego tematu, lecz nie ma wątpliwości, iż takie kino także „rapuje” – pokazuje bowiem siebie jako twór zmagający się ze swoją „kinowością”, zarówno w obrębie kina, jak i poza nim – i jest to doświadczenie kina jako metaforycznej techniki raperskiej aż nazbyt rzadkie.

Słowa kluczowe: rap, rapowanie, popkultura, film (afro)amerykański, performatywność

Bibliografia

- Baker K., „Welcome to Fear City”. *The Inside Story of New York’s Civil War, 40 Years on*, <https://www.theguardian.com/cities/2015/may/18/welcome-to-fear-city-the-inside-story-of-new-yorks-civil-war-40-years-on> (dostęp 5.08.2022).
- Benash W.R., *Scum Cinema. America through the Eyes of the Exploitation Film*, Independently Published 2020 (Kindle).
- Bogle D., *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An Interpretive Story of Blacks in American Films*, Bloomsbury 2016 (1974).
- Böhme H., *Fetishism and Culture: A Different Theory of Modernity*, De Gruyter 2014.
- Cousins M., *The Story of Film*, Pavilion 2008.
- Dixon T. Jr., *The Leopard’s Spots. A Romance of the White Man’s Burden 1965–1900*, UP of Kentucky 1970 (1902).
- Dixon T. Jr., *The Clansmen. An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, UP of Kentucky 1970 (1905).
- Dixon T. Jr., *The Traitor: A Story of the Fall of the Invisible Empire*, UP of Kentucky 1970 (1907).
- Elliott K., *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge UP 2003.

- Elliott K., *Theorizing Adaptations/Adapting Theories*, „Adaptation Studies: New Challenges, New Directions”, ed. by J. Bruhn, A. Gjelsvik, E.F. Hanssen, Bloomsbury 2013, s. 19–49.
- Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, Universitas, Kraków 2015.
- Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012.
- Faulkner W., *Pylon*, Vintage Books 2011 (1935).
- Górny A., *Loud Minority: Black Performances and Performances of Blackness in 1970s America*. Nieopublikowana praca doktorska przygotowana na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem dr. hab. B. Szklarskiego, prof. UW, oraz promotora pomocniczego dr. M. Oleszczyka.
- Harling R., *Steel Magnolias*, Dramatists Play Service Inc. 1988.
- Kimmel M., *The History of Men: Essays on the History of American and British Masculinities*, State University of New York Press 2005.
- Leavitt, J., *Znaczenie i czucie w antropologii emocji*, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2012, s. 59–100 (63).
- Mulvey L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, w: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. by L. Braudy, M. Cohen, Oxford UP 1999, s. 833–844.
- Lesiak M., Syska R., *Renesans Hollywoodu. Kino amerykańskie lat siedemdziesiątych*, w: *Historia kina*, t. III (*Kino epoki nowofalowej*), red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015.
- Oztuna B., *Does Rap Stand for Rhythm and Poetry?*, <https://www.musicianwave.com/does-rap-stand-for-rhythm-and-poetry/> (dostęp 5.08.2022).
- Raczkowski T., *Godzina wilka. Psychologiczny horror Ingmara Bergmana*, „Czarno na białym”, <https://film.org.pl/r/godzina-wilka-psychologiczny-horror-ingmara-bergmana-208174> (dostęp 5.08.2022).
- Robinson C.J., *Black Movements in America*, Routledge 1997.
- Winnicott D.W., *Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study of the First Not-Me Possession*, „International Journal of Psycho-Analysis” 1953, nr 34, s. 89–97.

Wood R.W., *Concerning „Sprechgesang”*, „Tempo” (new series), nr 2, December 1946.

Zawadka B., *Dis/Reputed Region, Transcoding the U.S. South*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego 2018.

Filmografia

Czarna Pantera (Black Panther), reż. R. Coogler, 2018.

Detektyw (True Detective), reż. N. Pizzolatto, HBO, sezon pierwszy, 2014.

Lakier do włosów (Hairspray), reż. J. Waters, 1988.

Lakier do włosów (Hairspray), reż. A. Shankman, 2007.

Narodziny narodu (The Birth of a Nation), reż. D.W. Griffith, 1915.

Poszukiwacze (Searchers), reż. J. Ford, 1956.

Shaft, reż. G. Parks, 1971.

Stalowe magnolie (Steel Magnolias), reż. H. Ross, 1989.

Stalowe magnolie (Steel Magnolias), reż. K. Leon, 2012.

Taksówkarz (Taxi Driver), reż. M. Scorsese, 1976.

The Tarnished Angels, reż. D. Sirk, 1957.

Streszczenie

Autorka przedstawia genezę rapu jako gatunku muzyki i jako fenomenu kultury popularnej. Ponadto na wybranych przykładach pokazuje, w jaki sposób film (afro)amerykański nawiązuje do rapu („rapuje”), czyli uchyla normatywne kwalifikacje kulturowe, jak kino „rasowe”, „męskie”, „subkulturowe”.

MACIEJ KOWALEWSKI

Uniwersytet Szczeciński, Instytut Socjologii
ORCID 0000-0003-2650-3792

Pieśni oporu

Praca pieśnią

W jednym z filmów dokumentalnych, utrwalających kulturę protestu i dorobek kontestacji XX wieku, głównym bohaterem uczyniono protest songi. Starsze pokolenie protestujących, sięgające swoim doświadczeniem lat 60., wypowiada się w filmie w sprawie niekończącego się problemu nierównych praw czarnoskórych i powracających ulicznych demonstracji. „Kombatanci” odnoszą się do ruchu *Black Lives Matter* i wspominają swoje zdziwienie związane z przemijającym zainteresowaniem starymi songami z ich lat młodości. Jak wynika z relacji jednego z uczestników ruchu protestu, uczucie własnej odrębności od młodego pokolenia pojawiło się, gdy puszczane z nagrania pieśni Pete’a Seegera *We shall overcome* i *What’s going on* Marvin’a Gaye’a¹ nie zostały podchwycone przez demonstrujących, wybrzmiewając niemal w ciszy. Kiedy jednak rozległo się przyniesione przez młodych aktywistów *We gonna be allright* Kendricka Lamara², sytuacja zmieniła się diametralnie i już po chwili tłum wspólnie rapował utwór.

W tym krótkim fragmencie filmu zbiegły się dwa ważne wątki: społecznych praktyk powiązanych z pieśniami oporu (a należy do nich m.in. wspólne śpiewanie podczas demonstracji, słuchanie – indywidualny kontakt z twórczością – oraz jej komentowanie), roli poszczególnych piosenek oraz rapu jako gatunku. Zmieniające się obiegi społeczne pieśni protestu,

¹ Interesujące, że w Polsce utwór Gaye’a kojarzony jest głównie z piosenką romantyczną.

² Emblematycznych, rapowych utworów opisujących współczesną polityczną sytuację i napięcia w Stanach Zjednoczonych jest oczywiście więcej – w konferencyjnej dyskusji Adam „Łona” Zieliński zwrócił uwagę, że warto uwzględnić chociażby utwór *This is America* w wykonaniu Childish Gambino.

a także sposób „pracy” wykonywanej tymi utworami są przedmiotem stałego zainteresowania badaczy ruchów społecznych i tzw. kultury protestu.

Pieśni, jak wskazuje Ron Ayerman, nawet zdystansowanemu obserwatorowi pozwalają uczestniczyć w pamięci zbiorowej i odczuwać solidarność z wyobrażoną wspólnotą. Poprzez pieśni:

zbiorowość, taka jak ruch społeczny, potrafi zobiektywizować siebie i własną historię, może uczynić się widzialnym dla innych, może wytworzyć poczucie ciągłości istnienia. [...] Muzyka i sztuka może służyć jako czynnik przyciągający do ruchu, zachęcający do jego wspierania (finansowo i moralnie)³.

W analizach praktyk kontestacji podkreśla się zarówno znaczenie gestów wzmocnienia, jak i tych, które mogą być wykorzystane dla złagodzenia oblicza protestu. Szczególną rolę pełni tu muzyka: kształtująca tożsamość, etos protestujących i uruchamiająca pamięć społeczną. Zwłaszcza w okresach wzmożonych ruchów rewolucyjnych i wśród warstw społecznych o ograniczonym dostępie do mediów drukowanych kultura wernakularna w postaci pieśni była nośnikiem ideologii i informacji o bieżących wydarzeniach. Tak zwana twórczość ludowa miała istotny wpływ na tworzenie się opinii publicznej w czasach przed rozwojem prasy – regulacje i zakazy wykonywania określonych utworów np. w średniowiecznej Europie świadczą o tym, że władze zdawały sobie sprawę z politycznej siły pieśni⁴.

Rozwój technologii umożliwiających nagrywanie, rozpowszechnianie i wielokrotne odtwarzanie utworów nie tylko pozwolił na oderwanie się słuchania od bezpośredniego kontaktu z wykonawcą, ale także poszerzył skalę oddziaływania pieśni oporu. W latach 80. XX wieku, podczas zmagania solidarnościowej opozycji z reżimem, można było zobaczyć w trakcie zgromadzeń ulicznych osoby nagrywające na magnetofon kasetowy przemówienia oraz wykonywane piosenki. Nagrania powielano potem i dystrybuowano. Współczesne media dają jeszcze większe możliwości, niż dawało nielegalne rozpowszechnianie kaset z nagraniami koncertów Jacka Kaczmarskiego. Powszechność i łatwość tworzenia teledysków, animacji,

³ R. Ayerman, *Cultural politics and old and new social movements*, „Qualitative Sociology” 2002, nr 3 (25), s. 447. Tłum. fragmentu moje – M.K.

⁴ Por. B. Geremek, *Życie codzienne w Paryżu Franciszka Villona*, PIW, Warszawa 1972.

filmów dokumentalnych, profesjonalnego nagrywania piosenek w warunkach domowych i udostępnianie tych produkcji w globalnej sieci utrzymują twórczość muzyczną w puli skutecznych narzędzi protestu. Jednak to kontakt *face-to-face* z innymi członkami ruchu podczas słuchania takiej muzyki i wykonanie utworu na żywo zapewnia najsilniejsze emocje.

Polityczna siła muzyki jest dostrzegana przez reżimy i ich aparaty represji. Organizacją zajmującą się między innymi obroną praw do artystycznej ekspresji tych muzyków i kompozytorów, których aktywność jest cenzurowana z powodów politycznych, jest Freemuse. Organizacja ta ma swoją siedzibę w Kopenhadze, ale prowadzi działalność o charakterze międzynarodowym. Polega ona na dokumentowaniu przypadków cenzury i naruszeń wolności artystycznej, informowaniu mediów i organizacji praw człowieka o tych przypadkach, wspieraniu artystów, tworzeniu globalnej sieci wymiany informacji, a także na wsparciu zagrożonych muzyków i kompozytorów oraz na prowadzeniu badań nad politycznym znaczeniem twórczości niezależnej. Autorzy raportu wykonanego na zlecenie tej organizacji wskazują m.in. na trudności twórców na Białorusi, gdzie istniejące prawo pozwala na zamykanie w więzieniach muzyków za treści poruszane w ich twórczości. Mimo że w białoruskiej konstytucji zakazano cenzury i zagwarantowano prawo do swobody wypowiedzi, to jednak istnieje szereg artykułów białoruskiego kodeksu karnego zakazujących jakiegokolwiek krytyki rządu i prezydenta. Szczególnie nadużywany jest w różnych krajach artykuł zakazujący rozpowszechniania informacji ze szkodą dla wewnętrznej integralności, bezpieczeństwa czy suwerenności państwa⁵.

Ramowanie twórczości

Jednym z wątków socjologicznej analizy pieśni protestu jest wytwarzanie znaczenia, określane jako proces ramowania (*framing*). Ramy (*frames*) to kreowane przez różnorodnych aktorów społecznych sposoby rozumienia i interpretowania relacji w polu kontestacji⁶. Najogólniej rzecz biorąc,

5 L. Lovas, M. Medich, *Hidden Truths. Music, Politics and Censorship in Lukashenko's Belarus*, http://freemuse.synkron.com/graphics/Publications/PDF/Freemuse_Belarus-report.pdf.

6 Zob. więcej na ten temat: teksty Hank Johnston w tomie *Frames of protest: Social movements and the framing perspective*, red. J.A. Noakes, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford 2005.

pomiędzy różnorodnymi aktorami tego pola (ruchami społecznymi, adresatami roszczeń, policją, mediami itd.) toczą się spory o znaczenie poszczególnych wytworów kultury. Efektem procesu ramowania jest uznanie twórczości muzycznej danego artysty np. za: formę psychicznej obrony przed konstrukcją świata, wierne oddanie prawdy o nierównościach, wulgarną ekspresję, narzędzie przypodobania się publiczności itd. W podobny sposób procesowi ramowania podlega życiorys pieśniarza, który w sytuacji prześladowań ulega znaczącej przemianie.

Uznawanie danego utworu za protest song jest częścią zmagania w polu polityki kontestacji, na podobnych zasadach jak uznawanie poszczególnych twórców za „naszych”, opowiadających się po określonej stronie. Mam tu na myśli pracę wykonywaną przez adresatów roszczeń, którzy dokonują ramowania określonych wytworów i treści kultury tak, aby pozbawić je politycznej siły. Narracje na temat wulgarności, niestosowności, płytkości, żartobliwości (nie-powagi) należą do klasycznego repertuaru rozbrajania kultury protestu. Może ona zostać odroczone w czasie i w społecznym miejscu – dany utwór może być uznany po latach przez ekspertów za protest song, niezależnie od jego wątlej, społecznej recepcji.

Proces ramowania (a więc faktycznie: włączania w sferę polityki) pieśni protestu może być pisywany za pomocą wymiarów, takich jak oddolność (ludowość)–elitarność, indywidualizm–kolektywizm. Kryterium ludowości odnosi się do naszego wyobrażenia o spontanicznie powstającej twórczości wyrastającej z „dołów” aktywizmu. Ten rodzaj twórczości wydaje się zanikać, pewnie dlatego silniejsze jest utożsamianie ludowości z jakimś szlachetnym (bo „prawdziwym”) zbiorowym bytem. Ludem, który ma zawsze rację ze względu na szczerość intencji, długą historię trwania, prawdziwość, powszechność i nieuprzywilejowanie. O którego okrucieństwie, zmienności, wreszcie: banalności mówi się raczej niechętnie, przynajmniej współcześnie.

Twórczynie i twórcy kultury, nawet jeśli są hołubieni przez tzw. lud, najczęściej przynależą do elity, w każdym razie pozostają w osobności do otaczającego ich społecznego uznania. „A śpiewak właśnie był sam” – pada w pieśni *Mury* Kaczmarek, co oznacza zarówno odrębność komunikacyjną, jak i odrębność zachowań, odcięcie się od zbiorowego działania.

Z kolei problem oceny eksperckiej i elitarności dotyczy relacji pomiędzy tymi sferami, które określane były przez Antoninę Kłoskowską jako kultura symboliczna, społeczna oraz kultura bytu. Spory i konflikty w dyskursie specjalistów (i tematów takich jak komercjalizacja buntu, wchodzenia twórców w rolę polityków) dotyczą, jak sądzę, rozstrzygnięcia, czy poruszamy się w sferze kultury symbolicznej, komunikacyjnej, czy materialnej. I tak jak wymiarowi „oddolności” przydawana jest szlachetność, tak w podobny sposób twórczość o charakterze autotelicznym może być oceniana jako bardziej wartościowa. Recenzenci i komentatorzy skłonni są więc przyznać, że co prawda jakaś pieśń wywoływała określony efekt polityczny, mobilizacyjny i integracyjny, jednak jej „walory artystyczne” są niewielkie. Powszechność odbioru i użytkowy charakter muzyki w tym sposobie widzenia i oceniania świata są nie do pogodzenia z autotelicznością.

Śpiewanie, słuchanie, komentowanie

Wymiary: indywidualizm–kolektywizm odnoszą się już nie tyle do wytwarzania i przydawania znaczeń utworom, ile do społecznych praktyk związanych z pieśniami oporu w nawiązaniu do tego, co Christopher Small określa jako *musicking* (muzykowanie). Small ma na myśli więc wszelkie działanie społeczne zogniskowane wokół tworzenia, słuchania, śpiewania, komentowania⁷ utworów muzycznych. Należałoby tutaj wskazać trzy fundamentalne praktyki społeczne: wspólne (kolektywne) wykonywanie, (indywidualne) słuchanie oraz (kolektywne) komentowanie.

Wspólne śpiewanie pieśni jest istotnym elementem przekazu kultury protestu symbolizującym przynależność do wspólnoty, integrację, posiada coś pierwotnego w swojej wymowie. Waga tych znaczeń jest na tyle duża, że pieśni pojawiają się na demonstracjach najczęściej w sytuacjach aranżowanych (oczywiście pierwsze jest zwykle spontaniczne prawykonanie). Demonstracja uliczna jest spektaklem, stąd też pojawia się nie tylko odpowiedni repertuar, ale także sprzęt sceniczny. Chcę przez to powiedzieć, że istniejący w świadomości zbiorowej obraz tłumu intonującego wspólną

⁷ Ch. Small, *Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture*, „Music Education Research” 1999, nr 1 (1), s. 9–22.

pieśń jest wzmacniany przez różnego rodzaju interfejsy technologiczne: niezależnie od tego, czy wykonywane jest patriotyczne *Boże, coś Polskę...*, czy utwór *Call on Me*⁸, z refrenem podmienionym na frazę *Je*ać PiS*.

Wspólne wykonanie utworu – jak wskazywałby chociażby przykład przywołany na początku tekstu – nie zawsze ma charakter zbiorowego wzruszenia, nie zawsze też wywołuje efekt integracji. Obraz tłumu śpiewającego wspólnie melodie był jedną z linii podziału pomiędzy „starszych” (członków KOD-u) i „młodych” nieidentyfikujących się z Komitetem Obrony Demokracji. Dla licealistów i studentów wspólne wykonanie na demonstracjach utworów *Jeszcze będzie przepięknie* grupy Tilt albo *Mury Kaczmarek* było co najmniej niezrozumiałe, ale też w pewien sposób odpychające.

Z kolei indywidualne *słuchanie* oznacza taki rodzaj praktyki, w której kontakt z utworem muzycznym powiązany jest z indywidualną identyfikacją z przesłaniem (treścią). Odtworzenie utworu muzycznego może w wyniku słuchania spowodować zestrojenie z naszymi własnymi politycznymi interpretacjami, wzmacniając poczucie przynależności do określonej grupy odniesienia. Są przecież pieśni istotne, których nie wykonuje się na demonstracjach, a które wywołują określony efekt mobilizacyjny. W ostatnich latach taką rolę pełni chociażby twórczość Łony i Taco Hemingwaya (znamienne, że obaj artyści to raperzy – do wątku dotyczącego tego gatunku powrócę w ostatnim punkcie), ale nie tylko ich, rzecz jasna. Krzysztof Gajda wymienia ponad 50 utworów artystów takich jak: Zuzanna Wronska, PKsisters, Zwykła Polka, Michał Szpak, Cyborg, Jamal SKW, Jerzyk Krzyżyk, a także utworów nagranych przez aktywistki/aktywistów Strajku Kobiet powstałych w okresie od października do grudnia 2020 roku, nawiązujących wprost do tzw. decyzji, tzw. Trybunału Konstytucyjnego z września 2020 roku⁹.

Słuchanie może także wywoływać referencję do innego momentu w czasie – mam tu na myśli przypominanie sobie pieśni oporu z perspektywy *ex post*. Wywołane w ten sposób zostaje doświadczenie „złotych czasów” z biografii słuchacza, które choć bywały trudne, to posiadały odpowiedni sens, były „prawdziwe”. W ocenach dokonywanych z perspektywy

⁸ Oryginalnym wykonawcą przerobionego utworu jest Eric Prydz.

⁹ Por. K. Gajda, *Protest song 2020*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 81–88.

teraźniejszości bywa, że pojawia się słowo „naiwność” odnoszące się do prostoty nieuwzględniania złożoności zjawisk społecznych i politycznych, całego tego uwikłania w Babilon, jakby powiedzieli epigoni ruchu Rasta.

Mówiąc o praktyce komentowania, nawiązując do relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze zdefiniowanej przez Marka Krajewskiego¹⁰. Sensem tak rozumianego uczestnictwa jest uruchamianie społecznego obiegu wokół twórczości: rozmawianie o utworach, dzielenie się informacją o nich, pisanie recenzji, nawiązywanie relacji związanej z dzieleniem się własną interpretacją z innymi. Mieszczą się tu zarówno działania takie jak udostępnianie muzyki na własnym profilu w mediach społecznościowych, jak i chociażby zapowiedzi utworu ze sceny, czy komentarze twórców między wykonaniami pieśni. Jak przekonuje Magdalena Steciąg, w dyskursywnym polu polityki istotne są wokalizacje, werbalizacje i wizualizacje¹¹ stwarzające kręgi publiczności i kontrapubliczności. Artystki i artyści nie tylko śpiewają, ale również mówią, przemawiają i obrazują to, co jest przemilczane, wypchnięte, ukryte.

Co istotne, komentowanie również może przyczynić się do wzmocnienia lub osłabienia politycznego przekazu utworu. Ciekawym przykładem jest chociażby historia związana z piosenką Kazika *Twój ból jest większy niż mój*, którą dyrekcja Programu Trzeciego Polskiego Radia nakazała usunąć z listy przebojów, co wywołało oburzenie słuchaczy¹². Interesującym powiązaniem komentowania ze słuchaniem jest współczesna ocena twórczości zespołu Rage Against the Machine (RATM) kojarzonego z latami 90. i początkiem XX wieku. Artyści opowiadali się w swoich utworach przeciw korporacjom, rządowej kontroli, wojnie, konsumpcjonizmowi i jeszcze przeciw wielu innym skazom współczesnego świata. Zespół bywa *ex post* krytykowany za brak pozytywnego programu i za ogólnikowość diagnoz. W istocie jednak członkowie RATM zaangażowani byli w aktywizm, działania na rzecz lokalnej społeczności przez uczestnictwo w protestach

¹⁰ Por. M. Krajewski, *W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze*, „Kultura i Społeczeństwo” 2013, nr 1, s. 29–67.

¹¹ Por. M. Steciąg, *Dyskurs protestów kobiet w Polsce w latach 2016–2017: artystyczne wizualizacje, wokalizacje, werbalizacje*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica” 2019, nr 53, s. 21–31.

¹² Zob. M. Małanicz-Przybylska, *Muzyczne rytuały w czasach zarazy*, „Lud” 2020, nr 104 (1), s. 299–319.

(w tym m.in. w ramach ruchu *Occupy*), posiadane związki z zapatystami itd.¹³

Świat życia w rapie

Piotr Majewski w pracy *Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego pop-nacjonalizmu* skupia się na znaczeniu, jakie ta muzyka posiada w zbiorowościach zmagających się z poczuciem wykluczenia. Ale rap porusza również to, co nazywamy kulturami klasowymi. Kiedy przywołamy centralne tematy kultur niższych opisane przez Waltera Millera: twardość, przeznaczenie, emocje, niezależność¹⁴, to są to gotowe tematy odnajdywane w rapie słuchanym głównie przez segment określany jako „klasy ludowe”. Nieuginanie się pod naporem okoliczności, podporządkowanie wyrokom losu, lekceważący stosunek do złożonych ocen świata, niechęć do stowarzyszeniowych, „nienaturalnych” form społecznych należały do wątków wiodących w popkulturze w wydaniu ludowym. Współcześnie jednak – w drugiej dekadzie XXI wieku – zachodzi w tych tematach zmiana, zwłaszcza w polskim rapie i gatunkach wywodzących się z niego. Indywidualne osiągnięcia życiowe – które w świetle analizy Millera były kontestowane przez niższe warstwy (jako należące do etosu klas średnich) – stały się jednym z centralnych motywów. Mam tu na myśli budowanie własnego wizerunku zakorzenionego w awansie społecznym, wzmocnionego opowieścią o tym, jak było ciężko wcześniej, a jak dobrze jest teraz. Raperzy zauważają, że mimo bogactwa podkreślonego przedmiotami statusowymi nie stracili dawnych ideałów. Ostentacyjna konsumpcja, która jest częścią wizerunku współczesnych gwiazd rapu, wymaga oswojenia: czasami jest symbolem osiągnięć, czasami sensem życia. *Gucci gang*, *Gucci gang*, *Gucci gang* – powtarza raper Lil Pimp (liczba odsłon tego utworu w serwisie YouTube w czerwcu 2022 r. wynosiła już ponad 1 mld 140 mln). Obecność produktów w utworach raperów ma swoją dłuższą historię, ale dziś odbywa się w coraz bardziej otwarty sposób – łącznie z obecnością marek

¹³ M. LeVan, *Rage Against the Machine: Militant Poetics*, w: *Political Rock*, red. M. Pedelty, K. Weglarz, Routledge, London 2013, s. 199–212.

¹⁴ Por. W.B. Miller, *The impact of a total-community delinquency control project*. „Social Problems” 1962, nr 10, s. 168–191.

w tytułach¹⁵. Ci, którzy pozostają poza tym nurtem i nie śpiewają o tym, jak cudowne są przedmioty statusowe, tworzą ruch oporu. Niepoddawanie się zawłaszczaniu kultury przez marki towarów określanych jako luksusowe jest więc gestem sprzeciwu. Wśród powodów, dla których określamy twórczość Łony jako rap inteligencki, ten jest być może najważniejszy: postawienie bariery kolonizacji świata życia przez system, jakby określił to Jürgen Habermas. Ten rodzaj postawy, który Jarosław Płuciennik nazywa odwagą poetyki, a który jest sposobem utożsamiania badań naukowych, ale szerzej kultury, z działaniem przekształcającym:

destabilizacja porządku światowego, której jesteśmy świadkami, wskazuje na to, że nie może być mowy o izolacji czy bierności, i że tzw. trzecią misją świata akademickiego jest właśnie propagowanie wizji kultury jako aktywnego zaangażowania, troski, uprawy i pielęgnacji¹⁶.

Poetyka i humanistyka zobowiązane są więc do stawiania oporu rzeczywistości. Niech świat życia stawia opór. Dołączam do tej praktyki, słuchając utworu *No akomodejszon for Legos* Łony i poszukując fragmentu pojawiającego się w zsampłowanym refrenie. Natrafiam na twórczość Tony'ego Allena, muzyka nigeryjskiego pochodzenia i jego song *No Accommodation for Lagos*. Już jest w puli ulubionych utworów.

Słowa kluczowe: kultura protestu, protest song, pieśni oporu, kontestacja

¹⁵ Zob. B. Chaciński, *Rapuj i lokuj. Czy to jeszcze piosenka, czy już reklama?*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2169903,1,rapuja-i-lokuj-czy-to-jeszcze-piosenka-czy-juz-reklama.read> (dostęp 19.07.2023).

¹⁶ J. Płuciennik, *Odwaga poetyki. Aktywizm, opór, psalmy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 13.

Bibliografia

- Ayerman R., *Cultural politics and old and new social movements*, „Qualitative Sociology” 2002, nr 3 (25), s. 443–458.
- Chaciński B., *Rapują i lokują. Czy to jeszcze piosenka, czy już reklama?*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/2169903,1,rapuja-i-lokuja-czy-to-jeszcze-piosenka-czy-juz-reklama.read> (dostęp 19.07.2023).
- Frames of protest: Social movements and the framing perspective*, red. J.A. Noakes, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford 2005.
- Gajda K., *Protest song 2020*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 81–88.
- Geremek B., *Życie codzienne w Paryżu Franciszka Villona*, PIW, Warszawa 1972.
- Krajewski M., *W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze*, „Kultura i Społeczeństwo” 2013, nr 1, s. 29–67.
- Lemez L., Medich M., *Hidden Truths. Music, Politics and Censorship in Lukashenko's Belarus*, Report no. 07/2006, http://freemuse.synkron.com/graphics/Publications/PDF/Freemuse_Belarus-report.pdf.
- LeVan M., *Rage Against the Machine: Militant Poetics*, w: *Political Rock*, red. M. Pedelty, K. Weglarz, Routledge, London 2013, s. 199–212.
- Lovas L., Medich M., *Hidden Truths. Music, Politics and Censorship in Lukashenko's Belarus*, http://freemuse.synkron.com/graphics/Publications/PDF/Freemuse_Belarus-report.pdf.
- Małanicz-Przybylska M., *Muzyczne rytuały w czasach zarazy*, „Lud” 2020, nr 104 (1), s. 299–319.
- Miller W.B., *The impact of a total-community delinquency control project*, „Social Problems” 1962, nr 10, s. 168–191.
- Pluciennik J., *Odwaga poetyki. Aktywizm, opór, psalmy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.
- Small Ch., *Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture*, „Music Education Research” 1999, nr 1 (1), s. 9–22.
- Steciąg M., *Dyskurs protestów kobiet w Polsce w latach 2016–2017: artystyczne wizualizacje, wokalizacje, werbalizacje*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica” 2019, nr 53, s. 21–31.

Streszczenie

W tekście omówiono proces wytwarzania znaczeń protest songów oraz zdefiniowano społeczne praktyki powiązane z pieśniami oporu: wspólne śpiewanie podczas demonstracji, słuchanie, indywidualny kontakt z twórczością oraz komentowanie twórczości. W ostatniej części artykułu odniesiono się do roli rapu jako gatunku, wskazując na zmieniające się obiegi społeczne pieśni protestu oraz sposób „pracy” wykonywanej tymi utworami.

KS. ANDRZEJ DRAGUŁA

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-3287-3119

Sacrum przetłumaczone na *profanum*, czyli o konieczności desakralizacji

Kiedy słucha się Łony *Rozmowy z Bogiem*, nietrudno o sformułowanie wobec autora i wykonawcy w jednej osobie zarzutu desakralizacji. Już sama sytuacja komunikacyjna – Bóg dzwoniący do rapera – odbiega od standardowych ujęć relacji człowieka z Bogiem. Owszem, Bóg przemawiał do ludzi, ale po pierwsze – było to niegdyś, a po wtóre – nie do „byłe muzyka”, ale do proroka, wybrańca, namaszczonego. Gdyby to było ujęte w wysoką formę kantaty, w małe oratorium, w chorał, można by wówczas mówić chociaż o sakralności formy. A tak mamy desakralizację w obu wymiarach: treściowym i formalnym, tekstowym i muzycznym.

Tak sformułowane zarzuty o desakralizację mają sens wyłącznie wtedy, gdy da się określić kryteria uprzedniej sakralności, wszak termin „desakralizacja” wskazuje na proces utraty sakralnego statusu stanu wcześniejszego. Potrzebna jest uprzednia sakralność, by mogło dojść do jej desakralizacji, której nie będę rozumiał w niniejszym tekście ocennie, ale wyłącznie deskryptywnie jako proces zmiany statusu opisanego w dychotomicznych kategoriach napięcia *sacrum–profanum*¹. Czy nie można by uznać desakralizacji nie tyle za naruszenie tego napięcia, zaburzenie porządku, ile raczej tego porządku mniej lub bardziej radykalne zakwestionowanie?

¹ O prawnym, etycznym, teologicznym rozumieniu desakralizacji zob. A. Draguła, *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*, Wydawnictwo Więź, Warszawa 2013.

Binarność wykluczająca

Punktem wyjścia do dalszych rozważań jest wstępne założenie, że sakralność jest właściwa jedynie dla świata binarnego, dychotomicznego, rozpadającego się na dwie mniej lub bardziej antagonistyczne, a przynajmniej wobec siebie opozycyjne sfery. Jak zauważa Marek Jedliński, „dla człowieka charakteryzującego się religijnym obrazem świata [...] przestrzeń nie może być homogeniczna”², musi istnieć przestrzeń wyłączona z zasięgu praw rządzących światem widzialnym. „Dla człowieka religijnego istnieje [...] przestrzeń święta i pozostała”³. Mircea Eliade ilustruje tę zasadę, odwołując się do przykładu kościoła jako przestrzeni:

Dla wierzącego kościół uczestniczy w innej przestrzeni niż ulica, przy której się wznosi. Wrota otwierające się ku wnętrzu kościoła zaznaczają przerwanie ciągłości. Próg, dzielący dwie przestrzenie, wskazuje zatem na dystans między dwoma sposobami istnienia świata – świeckim i religijnym. Próg jest zarazem słupem granicznym, granicą, która odróżnia i przeciwstawia dwa światy, oraz miejscem paradoksalnym, w którym owe światy nawiązują łączność, w którym może dokonać się przejście od świata świeckiego do świata świętego⁴.

Eliade zastrzega, że takie postrzeganie świata jest właściwe dla człowieka religijnego, ale dla tego rumuńskiego religioznawcy doświadczenie mityczne czy religijne jest doświadczeniem pierwotnym, jest to – jak twierdzi – „pradoświadczenie religijne, wyprzedzające wszelką refleksję nad światem”⁵. Należałoby z tego wnioskować, iż dychotomiczne postrzeganie świata jest dla człowieka naturalne, w pewnym sensie niezbędne dla uporządkowania tegoż świata.

Przyjmując to założenie, które zresztą jest bardziej właściwe dla filozofii religii niż teologii⁶, trzeba postawić pytanie o charakter owej binarności

2 M. Jedliński, *Przeżywanie obcości – podział binarny i jego konsekwencje*, w: *Obcości. Szkice z filozofii i literatury*, red. M. Jedliński, K. Witczak, EPIGRAM, Bydgoszcz 2017, s. 67.

3 Ibidem, s. 66.

4 Ibidem, s. 52–53.

5 M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974, s. 49.

6 „Ta para pojęć nie nadaje się [...] do wyrażenia sposobu, w jaki chrześcijaństwo widzi świat i jak interpretuje samo siebie”. K. Rahner, H. Vorgrimler, *Sacrum i profanum*, w: *Mały słownik*

sacrum–*profanum*. Zofia Zdybicka w haśle „Profanum” w *Encyklopedii katolickiej* notuje: „dychotomiczna całość *sacrum* (kosmos) – *profanum* (chaos) zawiera kategorie przeciwstawne”⁷. Czy jednak przeciwstawne to znaczy wykluczające się? Sfery *sacrum* i *profanum* wyznacza graniczny *limes*. Każdy istniejący *limes* – rzeczywisty czy symboliczny – domaga się rytuału, obrzędu pozwalającego na przekroczenie sfer, przejście z jednej do drugiej, i to w obu kierunkach. Podczas takich obrzędów – pisze Zdybicka – „następowała sakralizacja bądź desakralizacja przechodzącego, przestrzeń była niejako rozbijana na części, różniące się właściwościami nie tyle fizycznymi, co nade wszystko wyobrażonymi, mającymi większy wpływ na postępowanie uczestników danej wspólnoty niż to, co widzialne”⁸. Wydaje się jednak, że relacja między *sacrum* a *profanum*, a tym samym wyrazistość tych sfer i kategoryczność ich granic są daleko względne.

Tytułem egemplifikacji postawionej tutaj tezy chciałbym przywołać balladę zatytułowaną *Przeprosiny Boga* autorstwa Jana Kasprowicza⁹. Tekst ten mówi najpierw o pierwotnej relacji symbiotycznej, gdzie żyje się „w ogromnej zażyłości ze staruszką Panem Bogiem”. Ta zażyłość jest naprawdę bliska, skoro inni „dwaj staruszkowie” chodzą z Nim „na jednego” do karczmy. W kategoriach świata przedstawionego w wierszu nie ma w tym nic nadzwyczajnego, ponieważ Bóg jest „prosty jak on prości”. Człowiek i Bóg – choć różni – są sobie równi: gwarzyli sobie i grywali z sobą w karty. To relacja bliskości: „Przyjaźń to była szczerza / przyjaźń to nie na żarty”. Idąc tropem biblijnym, można by powiedzieć, że to stan analogiczny do pierwotnej harmonii rajskiej, gdzie Pan przechadza się po ogrodzie w porze powiewu wiatru i – jak to ma w zwyczaju – rozmawia z człowiekiem (por. Rdz 3, 8).

W ten pierwotny świat o znamionach raju w opowieści Kasprowicza wkracza „jakiś ceper”. Według *Wielkiej encyklopedii tatrzańskiej* Zofii i Henryka Paryskich z roku 1995, pierwotnie (do lat 50. XX w.) Podhalanie

teologiczny, [hasło:] *Sacrum i profanum*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987, s. 402.

⁷ Z. Zdybicka, *Profanum*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 16, TN KUL, Lublin 2012, kol. 441.

⁸ Ibidem.

⁹ J. Kasprowicz, *Przeprosiny Boga*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 6: *Utwory literackie*, oprac. R. Loth, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 136–138.

nazywali cepami wyłącznie robotników przybywających w góry w celach zarobkowych (robotników kolejarskich, drogowych, kamieniarzy)¹⁰. Współcześnie tym pejoratywnym mianem określa się wszystkich przybyśzów z nizin. Ballada Kasprowicza powstała blisko 100 lat temu, bo jeszcze przed rokiem 1926¹¹, ale już w okresie międzywojennym mianem cepa określano osobę chodzącą w góry na wycieczki bez znajomości zasad turystyki, nieudolnie, w nieodpowiednim ubiorze, niewłaściwie zachowującą się na szlaku. Poza tym sam Kasprowicz pochodził „z nizin”, urodził się bowiem w roku 1860 w miejscowości Szymborze k. Inowrocławia, na Kujawach, mógł więc interpretować słowo ceper rozszerzająco, mając na myśli każdego obcego, w tym także tak zwanych „miastowych”¹².

Ceper z wiersza raczej nie był sezonowym robotnikiem, skoro poeta mówi o nim „wyedukowany mądrała”. To ktoś wnoszący w poukładany świat pozagóralską, pozarajską koncepcję *sacrum* i *profanum*. „Wmówił w nich [...] / Że obrazili Boga. / Że go pospolitują, / Że miejsce jego jest w tumie, / Nie w zwykłej chłopskiej chałupie, / Nie w zwykłym chłopskim rozumie”. Cóż jest takiego obraźliwego w postępowaniu staruszków? Obrażliwy miałby być już sam brak dystansu, który wyznacza dwa różne miejsca zamieszkania człowieka i Boga. Ten pierwszy mieszka „w zwykłej chłopskiej chałupie”, ten drugi „w tumie”, a więc w świątyni. Zwykłość chałupy i zwykłość rozumu to te miejsca, gdzie „pospolituje się” Boga. W jednej z wersji ballady w ostatnim wersie staruszkowie wyrażają swój niepokój wobec Boga: „że mogłeś opuścić nasze siedlisko”¹³. Dom jest siedliskiem nie tylko ludzi, ale i Boga.

Ceper wprowadza w ich świat zupełnie inną koncepcję relacji *sacrum* i *profanum*. A właściwie należałoby powiedzieć: wprowadza relację *sacrum* i *profanum*, której wcześniej nie było. Co więcej, są to sfery wykluczające się, by nie powiedzieć – antagonistyczne, a przekroczenie granicy między nimi, czyli pospolitowanie się, mówiąc współczesnym

¹⁰ Z. Radwańska-Paryska, H. Paryski, *Ceper*, w: *Wielka encyklopedia tatrzańska*, Wydawnictwo Górskie, Poronin 1995, s. 136.

¹¹ Ballada powstała przed 8.04.1925 r., być może nawet w 1924 r. Zob. J. Kasprowicz, *Przeprosiny Boga*, [komentarz] s. 758.

¹² Z. Radwańska-Paryska, H. Paryski, *Jan Kasprowicz*, w: *Wielka encyklopedia tatrzańska...*, s. 502.

¹³ J. Kasprowicz, *Przeprosiny Boga*, [komentarz] s. 759.

językiem – desakralizacja – jest aktem obrazy Boga. W ten sposób w to pierwotne uniwersum ktoś, kto jest spoza niego, wprowadza klasyczną definicję bluźnierstwa, a którym jest traktowanie *sacrum* na sposób *profanum*, sprowadzenie Boga do poziomu stworzenia, niejako ucłowieczenie Boga. Tak jest jednak wyłącznie w kategoriach tego, który zaingerował w ten świat z zewnątrz.

Kontynuując nasze porównanie do historii biblijnej, dochodzimy do ciekawych wniosków. Po pierwsze, ceper spełnia w góralskiej wersji historii rolę węża. To on przychodzi z wiedzą, która ma wytworzyć w pierwszych ludziach nową świadomość relacji do Boga. Adam i Ewa uświadomili sobie, że są nadzy i poczęli się wstydzić, gdy im to ktoś powiedział, „wmówił” – mówiąc językiem Kasprowicza. Tym kimś był wąż, który wkracza między człowieka i Boga, doprowadza do zerwania owocu z drzewa poznania dobra i zła. „Któż ci powiedział, że jesteś nagi?” (Rdz 3, 11) – pyta Bóg Adama, który wraz z żoną Ewą splekli sobie „gałązki figowe i zrobili z nich przepaski” (Rdz 3, 7). Nagość istniała przed wężem, ale póki on się nie pojawił, nie była bezwstydem. Podobnie mamy w naszej balladzie góralskiej. Bliskość między Bogiem a człowiekiem istniała, zanim ceper zwrócił na nią uwagę, ale nim to się stało, nie była ona żadnym pospolitowaniem się, jeno przyjaźnią. To nie relacja się zmieniała, ale jej ocena. Ceper – niby biblijny wąż – wmówił im, że tak z Bogiem postępować nie wolno. Adama i Ewę ogarnął wstyd, dwóch staruszków z ballady – „wielka trwoga”.

Jakie były tego konsekwencje? „nagle im się wydało, / Że Bóg opuścił ich ściany”. W ten sposób w ich świadomości rodzi się radykalne *profanum*, świat bez Boga, świat bezbożny. Ale to nie Bóg zmienia miejsce zamieszkania, to wyłącznie zmienia się ich optyka widzenia, optyka, która już nie pozwala na rozpoznanie Jego obecności pośród nich. W kategoriach podsunętych przez cepra Bóg nie może mieszkać pośród nich, co więcej – sami dochodzą do przekonania, że dotychczasowe ich postępowanie wobec Boga domaga się aktu przeproszenia. Było to czymś złym, teraz więc trzeba „jakiejś ogromnej pokuty”, trzeba się ukorzyć, grzech odkupić, pokajać się, chłostać swe nieczne wady. Wszak obraza Boga domaga się pokuty, zadośćuczynienia, publicznej skruchy, odkupienia win.

Historia na tym się jednak nie kończy. Staruszkowie spotykają nieznanego. Kasprowicz wyraźnie nawiązuje tutaj do opowiadania o uczniach

zmierzających do Emaus w dzień zmartwychwstania, gdy Jezus przyłącza się do nich pod postacią nierozpoznanego wędrowca (zob. Łk 24, 13–35). Pytanie „Cóż to się z wami dzieje” jest echem biblijnego: „Cóż to za rozmowy prowadzicie z sobą w drodze?” (Łk 24, 17). Tutaj, podobnie jak to było w drodze do Emaus, wędrowcy żalą się samemu Bogu, który – jak się zdaje – „rzucił naszą chałupę” albo nawet „chyba nie ma go wcale”. Nieznajomy proponuje im, by powrócili do tych miejsc, gdzie doświadczyli obecności Boga: „do Pietra lub pana Jakuba”, oczywiście „na jednego”, oraz żeby znów zagrać z Nim w karty. Sam Bóg upomina się więc o przywrócenie pierwotnej z Nim relacji.

Powrót do tego pierwotnego doświadczenia jest konieczny, aby po-
prawnie ocenić relację bohaterów ballady z Bogiem, albowiem właściwą miarą relacji między człowiekiem a Bogiem jest wyłącznie miara wewnętrzna, którą prawdziwie mogą rozpoznać jedynie ci, którzy tę relację tworzą. To „głupia myśl” – powiedzą sobie w końcu bohaterowie Kaspro-wiczowskiej ballady – że Bóg mógłby „rzucić [ich] choćby na chwilę”. Jedynie w zewnętrznej optyce można ocenić tę relację w kategoriach transgresji, bluźnierstwa, profanacji. Warunkiem zaistnienia takich procesów czy też raczej warunkiem takiej ich oceny jest uznanie binarności anatogonistycznej, binarności wykluczającej, gdzie obie sfery – *sacrum* i *profanum* – nigdy się nie krzyżują, a jeśli się krzyżują, to nigdy nie dokonuje się „bezkarnie”, a jedynie „obraźliwie”. Pozostaje pytanie, czy ta optyka widzenia i oceny rzeczywistości – nazwijmy ją optyką cepra – jest słuszna.

Sacrum i profanum w continuum

Mircea Eliade twierdzi, że „dla doświadczenia świeckiego [...] przestrzeń jest jednorodna i neutralna: nie ma żadnego »pęknięcia«”¹⁴. Wtórzy mu Marek Jedliński: „człowiek, który postrzega świat nie religijnie, lecz jedynie skupia się na praktyce użytkowej (uwolnionej już od oddziaływania symboli religijnych), doświadcza przestrzeni zwykle jako homogenicznej i neutralnej – w tym sensie, że nie rozpoznaje w niej żadnych »pęknięć« – podziału

¹⁴ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia...*, s. 50.

na jakościowo odmienne części”¹⁵. Przypomnijmy, że postrzeganie rzeczywistości w kategoriach *sacrum* i *profanum* jest właściwe jedynie dla ludzi religijnych. Jednocześnie jednak Jedliński uważa, że można mówić o „pewnej stałej dyspozycji ludzi do tworzenia binarnego obrazu świata, którego cechą konstytutywną byłoby wyznaczanie obcości i ich granic”. „Wątpliwe, by binarne postrzeganie rzeczywistości kiedykolwiek przestało być najważniejszą cechą naszego myślenia” – uważa filozof¹⁶.

Trudno mi jest powiedzieć, na ile intuicje Eliadego czy Jedlińskiego są prawdziwe. Odnoszą się one do badań nad tzw. kulturami pierwotnymi. Czy można je zastosować do refleksji nad współczesną, zsekularyzowaną kulturą? Być może rzeczywiście binarność – jakkolwiek rozumiana – jest właściwa ludzkiemu postrzeganiu świata. Wydaje się jednak, że ta binarność może być bardzo różnie rozumiana: może być skalowana i niekoniecznie postrzegana antagonistycznie. Czy świat o binarności, którą nazwałbym słabą, o binarności symbiotycznej, z którym to światem mieliśmy do czynienia w balladzie Kasprowicza, należałoby nazwać światem immanentnie sakralnym, w który nieobecna była sfera *profanum*, czy może przeciwnie – był to świat immanentnego *profanum*, w którym nieobecna była sfera sakralna? Jaki był świat bohaterów opowieści, zanim wkroczył w niego ceper ze swoimi kategoriami? Przyznam, że nie umiem na to pytanie odpowiedzieć. Być może nie ma na to pytanie właściwej odpowiedzi, jeśli chcielibyśmy do jej sformułowania użyć kategorii *sacrum* i *profanum*. Być może był to świat poza *sacrum* i poza *profanum*, a kategorie te są w tym przypadku zupełnie nieoperatywne? Być może zarówno jedno (*sacrum*), jak i drugie (*profanum*) pojawiło się dopiero na skutek wskazania na antagonistyczne różnice między sferami? Dodajmy – wskazania dokonane z zewnątrz, spoza wewnętrznego układu. Binarność nieantagonistyczna, która tworzy płynne *continuum* między Bogiem a człowiekiem, byłaby na tyle słaba, że nie dałoby się wykreślić wyraźnego *limesu*, a w związku z tym przejście z jednej strony owego *continuum* na drugą nie wymagałoby żadnych specjalnych rytuałów przejścia, aby mogło być możliwe. W konsekwencji nie stanowiłoby żadnej nieuprawnionej transgresji, nie byłoby aktem profanacji, desakralizacji czy bluźnierstwem.

15 M. Jedliński, *Przeżywanie obcości...*, s. 66.

16 Ibidem, s. 73.

Nie umiem odpowiedzieć na pytanie, czy binarność antagonistyczna, taka która wykreśla ostre granice między *sacrum* a *profanum*, jest wynalazkiem nowoczesności. Mam jednak wrażenie, że tak. Bardziej niż historyczna wiedza moje intuicje podpowiadają mi, że jeszcze w średniowieczu ten świat zbudowany na opozycji *sacrum*–*profanum* tworzył wyraźniejsze *continuum*. Na potwierdzenie mojej tezy podam dwa przykłady. W dyskusji opublikowanej przed laty na łamach „Christianitas” Piotr Libicki, historyk sztuki, tak mówił o funkcji budynku kościelnego w średniowieczu:

To było tak, że doznania, którym człowiek był poddawany w swoim codziennym życiu, były takie same jak w kościele. Drzwi kościoła, drzwi katedry były granicą, ale wcale nie tak wielką. We wszystkich kulturach przejście przez drzwi miało swoją symbolikę, ale przed przełomem [nowożytnym] nie było ono tak mocne, jak my dzisiaj jesteśmy w stanie zarysować. Dziś, gdy wyobrażamy sobie idealny kościół naszego czasu, to brama do niego prowadząca będzie bramą, gdzie człowiek będzie radykalnie zmieniał swój stan. On będzie przechodził między dwoma różnymi światami¹⁷.

O jedności świata sprzed przełomu Libicki mówi tak:

Jedność ta polegała na tym, że świat składał się z różnych elementów, nawet antagonistycznych, ale one na tym najwyższym poziomie współtworzyły pewną jedność. W katedrze w Beauvais były naprawdę przedstawienia szatanów – jeszcze w prezbiterium. Wyobraźmy sobie to dzisiaj w kościele. Odebralibyśmy to jako profanację. Tym się różnią nasze czasy¹⁸.

I drugi przykład, tym razem z obszaru średniowiecznego kaznodziejstwa. Analizując kaznodziejskie egzemplarze z XIII wieku, Aron Guriewicz zauważa:

W konfrontacji i bliskim kontakcie z ludźmi występującymi w exemplach siły pozaziemskie jakby zarażają się ludzkimi właściwościami i oddalają się od ustalonego kanonu. Zbędne jest powtarzać, że nosiciele pierwiastka sakralnego zachowują przy tym wszechmoc i wszechwiedzę, ale tracą swą posągowość; surowa, hierarchiczna linia pionowa, wzdłuż której teologia buduje stosunki

¹⁷ P. Libicki, [wypowiedź w:] *W środku wielkiego zamieszania. Rozmowa o współczesnych kościołach z Piotrem Libickim i Krzysztofem Nawratkiem*, „Christianitas” 2000, nr 6, s. 22.

¹⁸ Ibidem, s. 23.

między obu światami, traci swoją jednoznaczność, przechodząc częściowo w stosunki „poziome”¹⁹.

I dalej: „Częste, niemal codzienne obcowanie wiernych z siłami wyższymi rodziło niekiedy pewną zażyłość w ich wzajemnych stosunkach”, a „od zażyłości blisko do familiarności”²⁰.

Guriewicz wskazuje także na sztukę iluminacji manuskryptów jako miejsce współistnienia *sacrum* i *profanum*:

Tematy sakralne oraz tematy tak błahe, że bliskie profanacji, nie są wyraźnie rozgraniczone, przeplatają się, zrastają się w wewnętrznie sprzeczną całość. Na kartach średniowiecznych manuskryptów panuje orgia nieograniczonej niczym fantazji iluminatorów. Na marginaliach rękopisów roi się od zwierząt, ptaków, ludzi i półzwierząt-półludzi. Błaznując, bawiąc się, grając na instrumentach, wypróżniając się, w bijatykach i płasach, w błazeńskich procesjach pogrzebowych, koronacjach i turniejach, zajęte pracą i figlami, te barwne, dziwaczne figurki wypełniają całą wolną od tekstu przestrzeń karty księgi, tekstu bardzo poważnego i, wydawałoby się, absolutnie nie usposabiającego do nastroju swobodnej zabawy. Potrzeba tworzenia takich groteskowych scenek i figur oraz zachwycania się nimi wydaje się być nienasycona, a ich pomysłowość – niewyczerpana. [...] Właśnie taką dwoistość, groteskowe łączenie kontrastów, znajdujemy też w exemplach. Radość tworzenia nowych obrazów i dziwacznych sytuacji kieruje ręką zarówno ich autorów, jak i twórców iluminowanych rękopisów. I tu, i tam kultura średniowieczna odsłania przed nami tajemnice swojej ambiwalencji, różnorodności, paradoksalności²¹.

Do takiego właśnie świata w pewnym momencie wkracza Kasprowiczowski ceper, burząc dotychczasowy *status quo*. W świecie religijności naturalnej (w świecie magicznym, mitycznym), mówiąc Guriewiczem – religijności poziomej, w świecie binarności symbiotycznej, binarności słabej również desakralizacja jest słaba, stanowić bowiem będzie płynne przejście między sferami tworzącymi *continnum*. Inaczej będzie w świecie binarności silnej, binarności antagonistycznej, właściwej dla religijności

¹⁹ A. Guriewicz, *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy. Exempla XIII wieku*, tłum. Z. Dobrzyński, Bellona, Warszawa 1997, s. 30.

²⁰ Ibidem, s. 28.

²¹ Ibidem, s. 40–41.

ustanowionej, religijności pionowej, a więc hierarchicznej. Tutaj przejście między sferami – jeśli nie zostanie „usprawiedliwione” właściwym rytym pozwalającym na ich przekroczenie – nie pozostaje bezkarne, odbierane jest jako naruszenie ustanowionego porządku i domaga się czynności naprawczych. Pozostaje pytanie, jak to jest w świecie zsekularyzowanym. W moim odczuciu byłby to powrót do binarności słabej, gdzie Bóg jest możliwy wyłącznie jako jeden z nas. Świat zsekularyzowany byłby bowiem bliźniaczym odbiciem świata „przedceprrowskiego”, w którym podział na *sacrum* i *profanum* nie istnieje, a jeśli nawet istnieje, to zatracą się w *continuum*.

Zakończenie

Opisane powyżej przemiany w obszarze relacji między *sacrum* a *profanum* można wyrazić także w innych kategoriach – być może bardziej czytelnych. Świat binarności słabej czy symbiotycznej z dominacją *sacrum* byłby wówczas charakterystyczny dla epoki przednowoczesnej, z kolei binarności silnej, antagonistycznej, dla której właściwy jest ostry podział na *sacrum* i *profanum* – dla epoki nowoczesnej, a wtórna binarność słaba z dominacją *profanum* – dla epoki ponowoczesnej, która dąży do pokonania zaszygalizowanej dychotomii, choćby poprzez działania transgresyjne. Jak słusznie zauważa Zbigniew Mikołajko, żyjemy w epoce, w której „żadne treści nie są specjalnie wyróżnione, a żadne hierarchie wartości specjalnie trwałe”. Religijność ponowoczesna pojmowana jest zupełnie inaczej niż to było w świecie nowoczesnym: „stała się raczej wspólnotowa, horyzontalna i okazjonalna, przypominając patchwork”²². Taka religijność charakteryzuje się mniejszym dystansem do tego, co nadprzyrodzone, boskie i ostateczne. Co więcej, jest w niej żywe zakwestionowanie hierarchii religijnej, a także odrzucenie istnienia kasty różnych urzędowych pośredników między człowiekiem a Bogiem.

Jako operatywne można także uznać kategorie typowe dla analitycznego dyskursu postsekularnego, według którego – mówiąc za Piotrem

²² Z. Mikołajko, *Religia bez właściwości*, w: *Religijność w dobie popkultury*, red. T. Chachulski, J. Snopek, M. Ślusarska, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2014, s. 14, 15.

Bogaleckim – „teologiczne *decorum* zastępuje szeroko rozumiana profanacja”²³. Znamienne jest to, że jedną z postsekularnych strategii literackich jest wykorzystanie humoru jako elementu charakterystycznego dla „wywrócenia sfery *sacrum* na opak”, cytując Giorgia Agambena²⁴. Ta rama interpretacyjna w gruncie rzeczy potwierdza to, co zostało już powiedziane wcześniej. W świecie postsekularnym można dostrzec analogię do średniowiecza, które – jak dowiódł Michaił Bachtin – znało świat „wywrócony na opak”²⁵. Humor jako strategia pokonania dychotomii *sacrum*–*profanum* znany jest zarówno w świecie przednowoczesnym, jak i ponowoczesnym.

Na koniec powróćmy do Adama „Łony” Zielińskiego i jego *Rozmowy*. Czy należy ją czytać w kategoriach świata „przedceprrowskiego”, do którego jeszcze nie wkroczył „wyedukowany mądrała”, czy raczej w ponowoczesnych kategoriach świata zsekularyzowanego, w którym granica między *sacrum* a *profanum* ulega zatarciu, czy też w kategoriach właściwych dla świata postsekularnego z wywróconym na opak *sacrum*? Zważywszy na ładunek humoru, jaki dostrzegamy w *Rozmowie*, ta ostatnia wydaje się prawdopodobna. Tak niestandardowy, a wręcz heterodoksyjny dialog człowieka z Bogiem może się dokonać wyłącznie w świecie odwróconym, biorącym w nawias antagonistycznie zdefiniowane *sacrum* i *profanum*.

Być może jednak pytanie o to, w kategoriach którego świata należy czytać Łonę, nie zostało poprawnie postawione. Raz jeszcze podkreślmy, że *sacrum* i *profanum* są zewnętrznymi kategoriami analitycznymi, raczej nieistotnymi z punktu widzenia wnętrza doświadczenia. Jak zauważa Leszek Kołakowski, „*sacrum* znane nam jest w przekładzie na formy *profanum*, jako że żyjemy w ciele, w świecie, społeczeństwie”²⁶. I w tym znaczeniu desakralizacja, która pojawia się na etapie opisu doświadczenia, staje się koniecznością, inaczej bowiem nie mielibyśmy żadnego dostępu do

²³ P. Bogalecki, *Pokorne prze(d)stawienia. Postsekularyzm w badaniach literackich*, w: *Literatura a religia – wyzwania epoki świeckiej*, t. 1: *Teorie i metody*, red. T. Garbol, Ł. Tischner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 533.

²⁴ G. Agamben, *Pochwała profanacji*, w: tegoż, *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 97.

²⁵ Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Gorenio, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

²⁶ L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, tłum. D. Zańko, Znak, Kraków 2014, s. 36.

sacrum. Błąd cepra polegał na tym, że swym zewnętrznym, analitycznym spojrzeniem „zaraził” bohaterów Kasprowiczowskiej ballady. Ten sam błąd możliwy jest w odniesieniu do *Rozmowy Zielińskiego*. Aby bowiem zobaczyć w tej piosence desakralizację, trzeba stanąć na zewnątrz opisywanego doświadczenia, w roli „mądrali”, który zobaczy to, czego nie dostrzega rozmawiający z Bogiem Łona.

Słowa kluczowe: *sacrum*, *profanum*, desakralizacja, Jan Kasprowicz, Adam „Łona” Zieliński

Bibliografia

- Agamben G., *Pochwała profanacji*, w: tegoż, *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 93–116.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Bogalecki P., *Pokorne prze(d)stawienia. Postsekularyzm w badaniach literackich*, w: *Literatura a religia – wyzwania epoki świeckiej*, t. 1: *Teorie i metody*, red. T. Garbol, Ł. Tischner, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 511–556.
- Draguła A., *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*, Wydawnictwo Więź, Warszawa 2013.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974.
- Guriewicz A., *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy. Exempla XIII wieku*, przeł. Z. Dobrzyński, Bellona, Warszawa 1997.
- Jedliński M., *Przeżywanie obcości – podział binarny i jego konsekwencje*, w: *Obcości. Szkice z filozofii i literatury*, red. M. Jedliński, K. Witczak, EPIGRAM, Bydgoszcz 2017, s. 47–90.
- Kasprowicz J., *Przeprosiny Boga*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 6: *Utwory literackie*, oprac. R. Loth, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 136–138, [komentarz:] s. 758–760.

- Kołąkowski L., *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, przeł. D. Zańko, Znak, Kraków 2014.
- Libicki P., [wypowiedź w:] *W środku wielkiego zamieszania. Rozmowa o współczesnych kościołach z Piotrem Libickim i Krzysztofem Nawratkiem*, „Christianitas” 2000, nr 6, s. 22.
- Mikołajko Z., *Religia bez właściwości*, w: *Religijność w dobie popkultury*, red. T. Chachulski, J. Snopek, M. Ślusarska, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2014, s. 11–18.
- Radwańska-Paryska Z., Paryski H., [hasło:] *Ceper*, w: *Wielka encyklopedia tatrzańska*, Wydawnictwo Górskie, Poronin 1995, s. 136.
- Radwańska-Paryska Z., Paryski H., [hasło:] *Jan Kasprowicz*, w: *Wielka encyklopedia tatrzańska*, Wydawnictwo Górskie, Poronin 1995, s. 502–503.
- Rahner K., Vorgrimler H., *Mały słownik teologiczny*, [hasło:], *Sacrum i profanum*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987, s. 402.
- Zdybicka Z., *Profanum*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 16, TN KUL, Lublin 2012, kol. 441.

Streszczenie

Autor podejmuje zagadnienie desakralizacji w poetyckim opisie doświadczenia religijnego (bezpośredniego kontaktu z Bogiem). Desakralizacja możliwa jest jedynie w świecie, w którym *sacrum* i *profanum* stanowią kategorie antagonyzyczne i wykluczające się. Inaczej jest w przypadku, gdy *sacrum* i *profanum* tworzą opozycję słabą, a granica między nimi przekształca się w *continuum*. Przykładem takiej sytuacji jest piosenka *Rozmowa* Adama „Łony” Zielińskiego oraz ballada *Przeprosiny Boga* Jana Kasprowicza. W obu przypadkach o desakralizacji możemy mówić tylko wtedy, gdy zastosujemy kategorie *sacrum* i *profanum*, które jednak są wyłącznie kategoriami analitycznymi i zewnętrznymi. W świecie przedstawionym ta opozycja nie istnieje, a *sacrum* przetłumaczone na *profanum* nie traci swej sakralności.

BOGDAN BALICKI

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0001-6409-928X

Hip-hop jako medium

Wyobraźmy sobie ruch cząstek na powierzchni wody, zupełnie przypadkowy, przybierający nagle kształt wiru, który nadaje strukturę całemu ruchowi. Ten wir to atraktor – zjawisko opisywane w teorii chaosu. Nie zapoczątkował go żaden poruszytel ani żaden pojedynczy czynnik. To nagromadzenie czynników, będące podstawą emergencji, w pewnym miejscu tworzy nową wartość własną, byt emergentny, wir na wodzie, atraktor. Tą drogą powstaje bardzo wiele fenomenów, które obserwujemy w naszym świecie – w tym gatunki muzyczne i media.

Tradycyjnie przez słowo media rozumiemy środki przekazu, redakcje lub urzędnienia związane z transmitowaniem przekazów; istnieją definicje mediów komunikacji bliższe stanowiskom lingwistycznym, w których mówi się, że media to pewne przejawy komunikacji. Stają się one elementem (samo)organizacji grup społecznych. Ze świadomością występowania różnych definicji chciałbym postawić tezę, że muzyka rap wraz z jej hip-hopową otoczką jest swoistym medium społeczno-komunikacyjnym, które tym się różni od gatunków muzycznych, że oferuje znacznie więcej, a wraz z użyciem przynosi szersze konsekwencje. Z typowymi gatunkami muzycznymi, jak rhythm and blues, łączy go bardzo wiele, jest od nich jednak czymś odmiennym, o czym postaram się opowiedzieć w tym tekście.

Hip-hop (zwany czasem rapem) to zarazem gatunek muzyczny, zbiór charakterystycznych wzorców kultury, ale także medium. Daremne jest ustalanie, kim z imienia i nazwiska byli pierwsi raperzy, bo – rozumiejąc rolę pionierów – trzeba pamiętać, że takie zjawiska jak gatunek muzyczny związany ze specyficzną, osobną kulturą nie rodzą się przypadkowo. Innymi słowy, nawet jeśli się zgodzimy, że pierwszym raperem był Clive Campbell (DJ Kool Herc), i że to być może spod jego palców wyszły pierwsze

sample i miksy, to prawdziwej genezy zjawiska trzeba upatrywać w splocie zdarzeń, których pionier był być może ważną, ale jednak tylko częścią.

Poniżej spróbuję przyrzeć się zjawisku hip-hopu z kilku stron, przy założeniu, że muzyka ta odegrała znaczącą rolę medium zarówno dla ekspresji własnej, emocjonalnej drogi wielu twórców, jak i medium spajające ważną subkulturę muzyczną. Wreszcie rap (zwany także hip-hopem) miał silny związek z mediami, bo też w epoce mediów audiowizualnych zaistniał.

Na początek jednak ważna i trudna kwestia – czy rap i hip-hop to to samo?

Chybotliwa jasność definicyjna

W bardzo wielu opracowaniach wskazuje się, że istnieje wyraźna różnica między rapem i hip-hopem. Druh Sławek we wstępie do *Beaty, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop* pisze:

Generalnie przyjmuje się, iż na kulturę hiphopową składają się cztery podstawowe elementy: Graffiti, Breakdance, DJ'ing i MC'ing, z których te dwa ostatnie (plus często pomijany, a niezwykle istotny Beat Box) wspólnie składają się na Rap. Genezę jej powstania można w zasadzie streścić w dwóch słowach – nieuprzywilejowanie i przedsiębiorczość¹.

Jednakże w dołączonym do *Antologii polskiego rapu* słowniku najważniejszych pojęć dotyczących tego obszaru czytamy:

Hip-hop (jako kultura) ruch muzyczny i społeczny zapoczątkowany w latach 70. w Stanach Zjednoczonych. Jeden z twórców kultury hiphopowej, DJ Afrika Bambaataa, wprowadził pojęcie czterech filarów hip-hopu. Są nimi rap, didżeing, b-boying i graffiti. Uniwersalny przekaz audiowizualny spowodował, że hip-hop niezwykle szybko zyskał międzynarodową popularność.

Rap (jako muzyka) element kultury hiphopowej. Gatunek muzyczny, którego nazwa często używana jest na zmianę z terminem hip-hop. Narodził się w latach 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Początkowo tworzony był tylko przez czarnoskórych artystów. Na utwory rapowe składają się podkłady muzyczne, teksty wykonywane przez MC oraz bardzo często skrecze oraz cuty,

¹ Druh Sławek, Wstęp, w: R. Miszczak, A. Cała, *Beata, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 2005, s. 10.

za które odpowiada didżej. Jako element rapu część fachowców wskazuje też beatbox².

W pierwszym przypadku mamy jasność definicyjną, w drugim pojawia się zwątpienie (hip-hop używany na zmianę z rapem), a gdy poszukamy głębiej i na przykład zajrzemy do haseł w Wikipedii, która nie jest źródłem naukowym, ale jednym z najpopularniejszych źródeł wiedzy o świecie, dowiemy się – z obu haseł, tj. „hip-hop” i „rap” – że są to w zasadzie pojęcia wymienne. Jest to stan dość osobliwy, którego nie rozwiązuje sztywne trzymanie się naukowego oddzielania opisywanych fenomenów. Z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze, rap i hip-hop wywodzą się z tego samego czasu i miejsca, w dodatku z relatywnie wąskiego środowiska społecznego o charakterze kontrkulturowym. Kontrkulturowość sama z siebie wyklucza trzymanie się sztywnych ram i dystynkcji. Drugi powód, nie bez związku z pierwszym, jest taki, że w wielu opracowaniach, wypowiedziach muzyków, ale także w samych tekstach piosenek, pojęcia „rapu” i „hip-hopu” występują zamiennie. Jest to zatem stan swoistego niedomknięcia definicyjnego i nie widzę innego wyjścia, jak się z nim pogodzić. Uznajmy zatem, że pojęcie „hip-hopu” jest szersze, pojęcie „rapu” węższe, ale nie da się jednocześnie ustalić oczywistej różnicy między muzyką „hip-hop” a muzyką „rap”, czy też między „raperem” a „hip-hopowcem”.

Człowiek rapujący

Nie ulega wątpliwości, że jedną z dystynktywnych cech gatunku muzycznego określanego czasem jako hip-hop, a czasem rap, jest ogromna ilość słów, którą raper wylewa z siebie w trakcie każdego utworu. Jest to tak wyjątkowe, że w zasadzie trudne do porównania z czymkolwiek innym. Klasyczny utwór muzyczny, powiedzmy piosenka francuska, liczy do czterech zwrotek i zawiera jedną zwrotkę, która się powtarza. Utwór hip-hopowy jest ograniczony tylko czasem piosenki, ciągiem słów i zdań, w zasadzie jest monologiem, wypowiadany przez rapującego do rytmu na cztery,

² Słownik ów można pobrać jako osobny załącznik obok *Antologii polskiego rapu* ze strony Narodowego Centrum Kultury, <https://www.nck.pl/wydawnictwo/archiwum/-antologia-polskiego-rapu-bezplatny-e-book> (dostęp 6.07.2023).

z intensywnym wykorzystaniem rymu. Druga, widoczna już na pierwszy rzut oka cecha tej muzyki, to tzw. skreczowanie, czyli składanie podkładu muzycznego z kawałków innych utworów – skupmy się jednak najpierw na pierwszym.

Rap – lub hip-hop – nie jest śpiewem; możemy to powiedzieć z całą pewnością, mimo że w ramach współpracy z innymi muzykami w utworach tych pojawiają się śpiewne elementy. Nie jest to zupełnie oczywista cecha muzyki rozrywkowej, nawet wyrastającej z multikulturowego pejzażu amerykańskiej sceny rockowej, jazzowej, bluesowej, heavymetalowej i każdej innej. Rap jest mówiony, choć z muzyką i rytmem – do istoty muzyki jeszcze wrócimy – innymi słowy rap jest melorecytacją, w dodatku męską melorecytacją. Oczywiście w tym obszarze kultury i muzyki zdarzają się kobiety, są jednak tak nieliczne, że śmiało możemy powiedzieć, iż jest to rodzaj melorecytacji wykonywany na ogół przez mężczyzn³. I w drugiej połowie XX wieku ten właśnie rodzaj muzyki pokonał popularnością wszystkie inne gatunki muzyczne, urastając z czasem do wartego setek milionów dolarów autonomicznego rynku muzycznego. Co równie ważne, ten sposób artykulacji i ekspresji słowno-muzycznej stał się niezwykle istotnym czynnikiem grupotwórczym – przejmowanie przez inne kultury amerykańskiego stylu muzycznego działa bardzo mocno także w tym kierunku.

Przyczyn tego zjawiska jest oczywiście wiele. Wskażę tu jedną z nich, która może sięgać bardzo daleko do naszej historii ewolucyjnej.

³ W dzisiejszych czasach takie postawienie sprawy wydaje się kontrowersyjne, zwłaszcza w kontekście rozmaitych polityk poprawnościowych. Tym niemniej kwestia dominacji męskiego pierwiastka w przemyśle rozrywkowym jest bezsporna. Wieloletnie badania prowadzone przez Stacy L. Smith wykazały, że wśród przebojów na listach Billboardu (Billboard Hot List), a także wśród laureatów nagród Grammy, jedynie 21,7% stanowią kobiety. Zob. S.L. Smith i in., *Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artist, Songwriters & producers across 700 Popular songs from 2012–2018*, <https://annenberglab.usc.edu/news/research-and-impact/stereotyped-sexualized-and-shut-out-plight-women-music> (dostęp 6.07.2023). W obszarze muzyki rap te dysproporcje są jeszcze bardziej wyraziste. W internetowym rankingu najlepszych „raperów”, w którym wzięło udział 6,7 mln internautów, wśród 100 raperów wszechczasów tylko troje jest kobietami. Zob. <https://www.ranker.com/crowdranked-list/the-greatest-rappers-of-all-time> (dostęp 6.07.2023). Nie ulega także wątpliwości, że zarówno obraz relacji damsko-męskich, jak i reprodukcja wzorców męskości i kobiecości sytuacji rap po stronie bardzo konserwatywnej lub wręcz szowinistycznej. Zob. I. Sachdeva, *Are You Listening? Misogyny in Rap Music and What It Means for Women in Society*, <https://bpr.berkeley.edu/2020/12/21/are-you-listening-misogyny-in-rap-music-and-what-it-means-for-women-in-society> (dostęp 6.07.2023).

We współczesnych dociekaniach o ewolucji coraz częściej pojawia się teza, że powstanie człowieka, *homo sapiens sapiens*, wiązać należy tyleż z myśleniem, co z komunikowaniem. Wskazuje się bowiem, że wynalazek mowy służył pierwotnie – i służy do dziś, choć być może mniej to widać – do zwiększania pojemności i spójności grupy. Do tego odsyła nas słynna liczba Dunbara. Robin Dunbar, brytyjski antropolog i psycholog ewolucyjny, w swoich dociekaniach o ewolucyjnych korzeniach ludzkiej cywilizacji wskazał, że człowiek, czyli zwierzę komunikujące się z wykorzystaniem języka naturalnego, jest w stanie bardzo łatwo tworzyć grupy liczące maksymalnie około 150 osób, podczas gdy komunikacja oparta wyłącznie na dotyku (np. rytualnym iskaniu) pozwala na stworzenie grupy trzykrotnie mniejszej.

Oczywiście ów przeskok z medium dotyku do medium języka jest bardzo duży z perspektywy choćby anatomii czy zdolności poznawczych, i z całą pewnością miał jakieś fazy przejściowe. Sam Dunbar w swojej książce poświęconej ewolucji komunikowania wskazuje, że formą przejściową mogły być jakieś formy wspólnego tańca i śpiewania – jednego i drugiego naraz. Ten drobny element w ludzkiej ewolucji trudno bagatelizować, gdy przyjrzymy się rozwojowi kultur ludzkich i roli, jaką odgrywał w niej taniec, muzyka, melorecytacje i tym podobne formy grupowego konstruowania więzi. W książce *Potęga mózgu. Jak ewolucja życia społecznego kształtowała ludzki umysł* badacze prezentują sposób myślenia, który prowadzi ich od iskania, przez śmiech, do muzyki tańca i języka naturalnego:

Założyliśmy, że język został wykorzystany również wcześniej w historii homininów do rozwiązywania problemów z iskaniem w większych społecznościach. Co więcej, zasugerowaliśmy, że język powstał na bazie śmiechu. Jednak w tym miejscu ponownie uderzyliśmy w szklany sufit. Potrzebowaliśmy czegoś innego, co pozwoliłoby naszym trzem homininom o dużych mózgach – *h. heidelbergensis*, neandertalczykom i *h. sapiens* – dalej zwiększać rozmiar grupy.

Tym czymś była muzyka lub, aby zachować precyzję, śpiew i taniec – jak zauważył Steven Mithen w swojej książce *Singing Neanderthals* (2005). [...] Tworzenie muzyki ma jeszcze jedną ważną, dodatkową cechę: pozwala ono na zaangażowanie większej grupy osobników niż ma to miejsce w przypadku śmiechu. Nie wiem, jakie jest górne ograniczenie liczebności grupy śpiewającej czy tańczącej, ale z pewnością jest ona znacznie większa niż trzy lub cztery osoby tworzące grupę wspólnie się śmiejącą. Niemniej jednak ważny jest fakt, że taka

aktywność muzyczna posiada jeszcze jedną cechę, która wydaje się mieć istotne konsekwencje przy uwalnianiu endorfin: to aktywność bardzo zsynchronizowana. Synchroniczne wykonywanie muzyki zdaje się zwiększać ilość uwalnianych endorfin w porównaniu z samodzielnym wykonaniem tej czynności – to doskonały przykład wzmacniania tego, co już istnieje jako odpowiedź na problem społeczny. To także dobre wytłumaczenie tego, dlaczego lubimy iść równym marszem i śpiewać synchronicznie⁴.

Kognitywista Geoffrey Miller w klasycznej już dziś pracy z zakresu badania atrakcyjności seksualnej wskazuje, że za komunikowaniem i zdolnościami społecznymi kryje się także ważna historia powiązana z męską atrakcyjnością⁵. Nieprawdą jest bowiem twierdzenie, że męska seksualność wiąże się jedynie z atrakcyjnością czysto biologiczną (zdrowie, witalność) czy ze skutecznym zdobywaniem zasobów materialnych. Miller twierdzi, że znaczący wzrost ludzkiej kory nowej związany był z faktem, że na pewnym etapie naszej ewolucji za bardzo atrakcyjnych uznani zostali także ci mężczyźni, którzy umieli bawić, rozśmieszać i porywać emocjonalnie społeczność, której byli członkami. W przypadku grup ludzkich, których jedną z właściwości jest stawianie do otwartej rywalizacji raczej mężczyzn niż kobiet, oznaczało to, że zdolność do opowiadania, tańczenia i/lub melorecytacji szybko musiała stać się elementem męskiej rywalizacji.

Ta szczególna właściwość człowieka komunikującego lub też człowieka mówiącego, którego zdolności oratorskie (lub im podobne) stają się cenne z punktu widzenia organizacji grupy, sprawiła, że w jej ramach obok jednostek posiadających władzę, których prestiż był konieczny dla utrzymania struktury hierarchicznej, także jednostki zdolne komunikacyjnie mogły walczyć o prestiż, choć z wykorzystaniem innych atrybutów. Prawdopodobnie to właśnie z tego powodu cenimy poetów, piosenkarzy, aktorów, również kapłanów (jeśli religię potraktujemy jako formę narracji) oraz – poetki, piosenkarki, aktorki i kapłanki. Role społeczne i płeć to bardzo drażliwe obecnie kwestie, nie da się jednak pominąć faktu, że kultury

⁴ C. Gamble, J. Gowlett, R. Dunbar, *Potęga mózgu. Jak ewolucja życia społecznego kształtowała ludzki umysł*, przeł. R. Kosarzycki, Copernicus Center Press, Kraków 2012, s. 235.

⁵ G.F. Miller, *How mate choice shaped human nature: A review of sexual selection and human evolution*, w: *Handbook of evolutionary psychology: Ideas, issues, and applications*, red. C. Crawford & D. Krebs, Lawrence Erlbaum 1998, s. 87–130.

konserwatywne na ogół większe pole społecznej sprawczości przypisują mężczyźnie. Może się nam to podobać lub nie, ale środowiska społeczne, z których wyrosła kultura hip-hopu, były postępowe politycznie, ale bardzo konserwatywne obyczajowo.

Podsumowując, nasza historia ewolucyjna, premiując rozwiązania zwiększające spójność organizacji grupowej, premiuje zdolności komunikacyjne; nasza ewolucja społeczna, czyli proces rozwoju form organizacji grup, przypisuje kapitał prestiżu osobom sprawnym komunikacyjnie w różnych polach ekspresji.

Raper, wyrzucający z siebie długi monolog do jednostajnego rytmu, jest ważnym elementem tego procesu.

Muzyka, która nie jest muzyką

Rap, ściśle związany z kulturą hip-hopu, pojawił się w latach 70. w Nowym Jorku. Z całą pewnością jest jednym z tych gatunków muzycznych, które zawdzięczamy Amerykanom, których przodkowie przybyli z Afryki i Jamajki przed dziesięcioleciami. I jest to niejedyny taki gatunek. Afroamerykanie przyczynili się znacznie do rozwoju jazzu, bluesa, rhythm and bluesa, także rock and rolla i rocka rozumianego jako cała dziedzina twórczości w muzyce rozrywkowej. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie muzykalność tej szczególnej, ogromnej grupy społecznej w Stanach Zjednoczonych stoi za niezwyklejmi sukcesami kultury rozrywkowej.

Kiedy jednak wsłuchuję się w klasyczne utwory jazzowe, bluesowe, a potem porównuję je z muzyką hip-hopową, nie mogę nie zauważyć, że istnieją między nimi ogromne, niezaniebnywalne różnice. Jazz i blues swoje korzenie mają w okresie przedwojennym, rap i kultura hip-hopu to lata 70. XX wieku – odstępstwo czasowe jest więc dość znaczące. Ale są i inne różnice, które układają się w schemat celowego zerwania ciągłości – jest muzyka rozrywkowa i jest rap, osobno.

Bardzo wiele gatunków muzycznych powstaje na drodze ewolucji bądź rozwoju innych form lub w jakiejś relacji do nich. Disco polo na przykład jest bardzo uproszczoną wersją gatunku disco, a muzyka rockowa wywodzi się w prostej linii z rock and rolla, a ten z bluesa. Przykład anegdotyczny, ale prawdziwy i zarazem bardzo miarodajny, to osoba Keitha Richardsa,

najważniejszego gitarzysty i muzyka zespołu The Rolling Stones, rozwijającego się między innymi pod skrzydłami Chucka Berry'ego, uważanego za twórcę rhythm and bluesa, który rozpoczął od bluesa.

Linie ciągłości między formami i gatunkami muzycznymi to również instrumenty. Muzycy jazzowi zmienili użycie instrumentów dętych, takich jak saksofon czy trąbka. Muzycy bluesowi przejęli gitarę od muzyków country i ta przewędrowała przez różne style i adaptacje, aż do najbardziej progresywnych form rocka. Tymczasem w muzyce rap prawie nie wykorzystuje się instrumentów, za to używa się sampli i bitów, będących najczęściej fragmentami innych utworów, które, niczym wycinanki z prasy, łączy się na nowo, składa, zapętla itd. Muzyka rap to wyrazisty rytm i mieszanka owych skrawków dźwiękowych z przeróżnych stylów i gatunków. To swoisty *patchwork*, będący podkładem pod słowa wypowiedane przez rapera.

Oczywiście można uznać, że rap jest przedłużeniem stylu funk bądź funky, który był uproszczoną wersją bluesa czy też rhythm and bluesa. Tylko że znów łatwo trafimy na kilka ważnych różnic – zespoły muzyki funk były klasycznymi zespołami muzycznymi, z instrumentami i śpiewem. W muzyce rap nie ma ani śpiewu, ani instrumentu – jest urządzenie do samplowania i skreczowania, i jest melorecytacja⁶.

Wreszcie to, o czym mówi rap, też nie jest bez znaczenia w tej historii.

6 Czy sampling i skreczing to takie same formy tworzenia muzyki, jak wszystkie inne? Sądzę, że nie, choćby dlatego, że ich bazą są dostępne nagrania muzyków grających na instrumentach. Są to zdecydowanie urządzenia otwierające nowe pole kreacji muzycznej, ale nie instrumenty. I nie sądzą, żeby to zdanie ujmowało w czymkolwiek twórcom muzyki hip-hop, zwłaszcza jeżeli uświadomimy sobie, że jest to muzyka kontrkultury, która ostentacyjnie odrzuca zastane estetyki. Przytoczę tu nieco dłuższy fragment z hasła na temat pionierskiego zespołu rapowego z *Encyklopedii hip-hopu* Andrzeja Budy: Grandmaster Flash & The Furious Five: „Grupa, która wprowadziła do rapu świadomość, a jej lider, Grandmaster Flash, udoskonalił technikę DJ-owania jako wynalazca grania z tzw. cutów – fragmentów wokali. Jego rodzice przybyli z Barbadosu na Bronx we wczesnych latach 60. W 1974 r. Flash zobaczył, jak DJ Kool Herc gra breaki na imprezach. Wyposażył się w gramofon Technics SL-20 i grał imprezy w domach i małych dyskotekach między 137 ulicą a Gun Hill Road. Towarzyszył mu DJ Mean Gene, którego młodszy brat – Grand Wizzard Theodore Livingston bawiąc się gramofonem 1975, wynalazł kamień milowy w historii muzyki – scratch”. Grand Wizzard Theodore: „Codziennie jak przychodziłem do domu po szkole, grałem sobie płyty. Tego szczególnego dnia mama waliła do moich drzwi krzycząc na mnie, bo grałem muzykę za głośno. Kiedy weszła, ręką zatrzymałem płytę. Trzymałem ją i poruszałem do tyłu i do przodu. Kiedy wyszła, pomyślałem Yo! To zabijiecie brzmie! Lepiej poeksperymentuję z tym!”. Zob. *Grandmaster Flash & The Furious Five*, w: A. Buda, *Encyklopedia hip-hopu*, współpraca: Druh Sławek, M. Wróbel, Tomasz „Ucho One” Skrzypczak, Wydawnictwo Niezależne 2005. Warto dodać w tym

Wrzenie klasowe

Muzyka rap i kultura hip-hopu zrodziły się w biednych dzielnicach Nowego Jorku. Jest to miasto na mapie Stanów Zjednoczonych Ameryki wyjątkowe i zarazem odbijające procesy społeczne, które dzieją się w całym kraju. Nie sposób zrozumieć społeczności nowojorczyków, jeśli nie zrozumie się specyfiki tego społeczeństwa, jego ekonomii, różnic społecznych i sposobów radzenia sobie z nimi.

Świetnym kontekstem dla rozumienia amerykańskiego kapitalizmu jest książka Ewy Winnickiej, autorki znakomitego dzieła literatury faktu pt. *Zbuntowany Nowy Jork*, w którym przedstawia to miasto na początku XX wieku, w okresie prohibicji. Od swojego zarania po okres największego rozkwitu, gdy na Manhattanie powstają najbardziej imponujące wieżowce w stylu *empire*, jest to miasto-system pulsujące bezdusznym prawem sukcesu. Wówczas uwidacznia się jego charakter bezwzględnej maszyny produkującej różnicę klasową. Jednym z podstawowych zasobów są dla USA i Nowego Jorku uchodźcy, którzy napędzają gospodarkę i są bezlitośnie eksploatowani. Miasto staje się wkrótce stolicą gospodarczą i kulturalną całego cywilizowanego świata, jednocześnie wytwarzając dzielnice biedy i wykluczenia.

Bieda i wykluczenie szczególnie dotyczą ludności, której przodkowie przybyli z czarnego kontynentu. Afroamerykanie zajmują od początku bardzo niskie miejsce w hierarchii społecznej, i to w tej przestrzeni społecznej kiełkują, często radykalne, ruchy społeczne, których zadaniem jest obrona godności ludzkiej, wzajemne wsparcie, a czasem interwencje z użyciem siły. Jedną z pierwszych, bo jeszcze z okresu przedwojennego, jest organizacja Naród Islamu (Nation of Islam). Jeden z jej liderów, Elijah Muhammad, pisał w roku 1965:

W ciągu trzystu lat niewoli chłostano nas, bito i zabijano, nie pozwalano chodzić do szkół, hodowano i traktowano jak inwentarz (konie, krowy i inne zwierzęta domowe) właściciela niewolników. Odbierano nam dzieci i oddawano je właścicielom różnych plantacji. Przez ostatnie sto lat tzw. wolności, tzw. Murzyni byli bardziej nieludzko traktowani niż ktokolwiek, kto kiedykolwiek żył

kontekście, że za wynalazcę grania z tzw. breaków uchodzi Clive Campbell, znany jako Kool Herc. Zob. w: ibidem, [hasło:] „Kool Herc”.

na Ziemi. W ciągu minionego stulecia oni (diabły) linczowali i palili tzw. Murzynów dla sportu, ku ucieście swoich żon i dzieci!⁷

Napięcia między grupami i klasami w amerykańskim społeczeństwie są liczne, silne i często przecinają się ze sobą. Nawet sto lat po wojnie secesyjnej, wygranej przez zwolenników zniesienia niewolnictwa, różnice pomiędzy białymi i czarnoskórymi członkami tego społeczeństwa bywają większe i donioślejsze w skutkach niż między biednymi a bogatymi. Ten tekst piszę pod koniec roku 2022, czyli dawno po dwóch udanych kadencjach Baracka Obamy jako prezydenta USA, jednak do dziś w statystykach policyjnych czarnoskórzy dominują jako grupa najczęściej podejrzewana o popełnienie przestępstw.

Z klasowo-rasowej walki, bo chyba tak należy ją nazywać, wywodziły się legendy ruchów emancypacyjnych. Martin Luther King, pastor Kościoła anglikańskiego, zamordowany w 1968 roku przez przeciwników politycznych, i Malcolm X, przywódca ruchu separatystycznego Narodu Islamu, zamordowany w 1965 roku przez członków własnego ugrupowania, które próbował opuścić – to dwie najbardziej wyraziste postacie tych wydarzeń. Obaj byli jednocześnie przywódcami religijnymi, którzy umieli porywać tłumy na wiecach. Społeczność wykluczonych rodziła zapotrzebowanie na liderów, na przywódców, na głos, który opowie ich historię – ten głos jest niezwykle istotny w perspektywie czysto antropologicznej, to przez głos właśnie zdobywa się tożsamość – przez głos, przez tekst, śpiew czy melorecytację połączoną ze wspólnym tańcem.

W latach 70. XX wieku w Nowym Jorku biały przedstawiciel klasy średniej, średniej wyższej i wyższej tańczył do wtóru migających światełek kuli dyskotekowej i rytmu modnego wówczas disco. Kultowe sceny tańca z filmu *Gorączka sobotniej nocy*, w których do piosenek zespołu Bee Gees tańczy młody John Travolta, były rzeczywistością białych mieszkańców z centrum. W tym samym czasie, kiedy biali nowojorczycy korzystali ze zdobyczy kolejnej rewolucji obyczajowej, wijąc się na parkietach, otuleni w bezpieczny, spełniony *American dream*, w biednych dzielnicach, takich

⁷ E. Muhammad, *Message to the Blackman in America*, „Muhammad Mosque of Islam”, Chicago 1965, nr 2, s. 223, cyt. za: Z.M. Kowalewski, *Czarny Bóg i biały diabeł w miejskich gettach Ameryki. Religia i czarny nacjonalizm Narodu Islamu*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 2.

jak Bronx czy Harlem, nie gasły pożary – w przenośni i dosłownie. Czarne dzielnice, zaniedbane, pozbawione racjonalnego zarządu pod każdym względem, pełne biedy, bezrobocia i przestępczości trawiły plaga pożarów i wrzenie społecznego gniewu.

Narodziny medium – energia i zbieg okoliczności

Nieprawdą byłoby jednak stwierdzenie, że za kulturą hip-hopu i muzyką rap stoi wyłącznie społeczny gniew. Właśnie na tym polega fascynująca złożoność tego zjawiska, że tu się dzieje znacznie więcej. Kiedy się wsłuchać w rytm najbardziej klasycznych utworów z tego gatunku, to w warstwie czysto brzmieniowej, rytmicznej i melodycznej nie czuć napięcia typowego na przykład dla punk rocka, który, tu ciekawe podobieństwo: również był muzyką w nurcie kontestacji – punkowcy kontestowali kulturę rocka i rock and rolla, raperzy kulturę disco. Muzyka hip-hopu (tak ją odbieram, zakładam, że nie tylko ja) w mniejszym stopniu (niż punk czy hard rock) drażni i budzi niepokój; w moim odczuciu zdecydowanie kołysze do zawsze mocno zaznaczonego i bardzo przewidywalnego rytmu. Między MC (*Master of Ceremony*, didżej łączący miksowanie muzyki z zabawianiem publiczności melorecytowaną konferansjerką) a publicznością istnieje niepisana, nieformalna, ale ważna umowa, że oto – wbrew okropnościom otaczającej rzeczywistości klasowego i rasowego wykluczenia – współtworzymy przestrzeń bezpiecznej ucieczki za pomocą tańca, rytmu, słowa, harmonii. Tam pożar i bieda, tu ekspresja muzyki tworzonej z innych utworów (w kontekście stert śmieci, które zalegały na Bronksie w latach 70., trudno nie ustrzec się przez skojarzeniem samplowania i skreczowania z recyklingiem, przetwarzaniem odpadów). Hip-hop, w którym jest dużo ulicy (do jego kultury zalicza się przecież także grafciarzy i deskorolkarzy), ma silny i niebagatelny dla jego powodzenia komponent rozrywkowo-ludyczny.

Gniew społeczny się pojawia, ale nie sam i nie od razu. Świetnie tę zależność widać na przykładzie historii powstania dwóch utworów z tego gatunku, bezdyskusyjnie kultowych i historycznie doniosłych. Pierwszy z nich to *Rapper's Delight* zespołu Sugarhill Gang, który powstał właściwie z inicjatywy producenckiej Sylvii Robinson, znanej od lat 60. artystki

śpiewającej lekkie, rhythm and bluesowe ballady⁸. Robinson w drugiej połowie lat 70. odwiedziła jeden z nowojorskich czarnych klubów, w którym grano hip-hop, co zaowocowało u niej natychmiastową potrzebą nagrania płyty z tą muzyką. Trzeba dodać, że nie powstało żadne nagranie z muzyką rap aż do 1979 roku – właśnie do czasu inicjatywy Robinson – ponieważ w opinii przedstawicieli kultury hip-hopu ich rola i znaczenie były lokalne, jakoś osobne – grali muzyczno-wokalny freestyle na ulicy i dla ulicy. Świat wytwórni płytowych był światem kulturowego mainstreamu, był obcy.

Robinson, nie mogąc nawiązać kontaktu z nikim z Bronksu, utworzyła zespół z ludzi – jednego podobno wyciągnęła wprost z pizzerii – których udało jej się znaleźć w New Jersey. Efekt przekroczył wszelkie oczekiwania: hip-hop, skrywany wcześniej w klubach biednych dzielnic, wystrzelił w sposób niespodziewany. Przebój osiągnął rekordową popularność i to ona w pewnym sensie zmusiła „prawdziwych” raperów z Bronksu do wejścia w świat wydawców, wolnego rynku i komercji.

Warto przyrzeć się treści utworu, największego hitu Sugarhill Gang, który na wiele lat zdominował listy przebojów w USA i na całym świecie:

*I said-a hip, hop, the hippie, the hippie
To the hip hip hop-a you don't stop the rock
It to the bang-bang boogie, say up jump the boogie
To the rhythm of the boogie, the beat
Now what you hear is not a test: I'm rappin' to the beat
And me, the groove, and my friends are gonna try to move your feet
See, I am Wonder Mike, and I'd like to say hello
To the black, to the white, the red
And the brown, the purple and yellow
But first I gotta bang bang the boogie to the boogie
Say up jump the boogie to the bang bang boogie
Let's rock, you don't stop
Rock the riddle that will make your body rock
Well, so far you've heard my voice, but I brought two friends along
And next on the mike is my man Hank, come on Hank, sing that song*

⁸ Jeden z jej przebojów, *Love is Strange*, na stałe związał się z filmem *Dirty Dancing* z Patrickiem Swayze w roli głównej.

„Nazywam się Wonder Mike, rapuję dla czarnych, białych, czerwonych, brązowych, fioletowych i żółtych” – to w zasadzie cała informacyjna treść utworu, reszta tekstu to słowa sprzężone z hip-hopową melorecytacją. Utwór jest dynamiczny, lekki, pogodny, wprawiający ciało w energetyczne kołysanie. Mimo że nie nagrali go muzycy z Bronksu ani Harlemu, jest kwintesencją rozrywkowej kultury hip-hopu, kultury muzycznej – dodajmy – nagrywanej w profesjonalnym studiu, ale wykonywanej przez ludzi bez żadnego wykształcenia muzycznego i szczególnych umiejętności wokalnych – idealnie egalitarna muzyka rozrywkowa o wysokim potencjale sukcesu na listach przebojów.

Drugi muzyczny emblemat muzyki rap to utwór *The Message* zespołu Grandmaster Flash and the Furious Five. Co ciekawe, ten utwór również wyprodukowała ta sama Sylvia Robinson, jednakże nie stworzył go zespół poskładany naprędce przez producentkę, lecz rodowici nowojorczycy z Bronksu, uznani w środowisku hip-hopowym raperzy, którzy doskonale wiedzieli, o czym chcą chcieć śpiewać/mówić i po co:

*It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from going under
It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from going under
Broken glass everywhere
People pissing on the stairs, you know they just don't care
I can't take the smell, can't take the noise
Got no money to move out, I guess, I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkies in the alley with a baseball bat
I tried to get away, but I couldn't get far
'Cause the man with the tow-truck repossessed my car
Don't push me
'Cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head
Ah-huh-huh-huh
It's like a jungle sometimes it makes me wonder
How I keep from going under*

W tym utworze, podobnie jak w przeboju zespołu z New Jersey, podstawą jest również muzyka z jej specyficznym, łatwo rozpoznawalnym

rytmem i brzmieniem, także i tu czuć, że materia językowa i słowna zlewają się w jedno – to ważny fenomen medium hip-hopu. Jednak w *The Message* mamy do czynienia z pierwszym tak głośnym i tak szeroko zauważonym utworem muzyki rap, która jest wyrazem klasowego (wyrażonego wprost) i rasowego (w domyśle) gniewu. Tekst tej piosenki jest jak lista problemów społecznych – bieda, wykluczenie, bezdomność, uciążliwość miasta zalanego betonem, rozpacz bezrobocia i widok limuzyn wartych setki tysiące dolarów. Był to jeden z pierwszych utworów muzyki rozrywkowej, którego nie napisano dla rozrywki. I zarazem początek muzyczno-kulturowej rewolucji. Był to też moment, w którym medium rapu, zrodzone z mieszaniny złożonych zjawisk społecznych, opuściło swoje środowisko naturalne i w mgnieniu oka zyskało popularność w społecznościach muzycznych na całym świecie. W żadnym jednak razie nie były to społeczności przypadkowe – rap działał i działa na tych, którzy choć trochę podobni byli do „dzieci ulicy” z Bronksu.

Podsumujmy. Medium rapu, rozumiane jako specyficzny społeczny mechanizm, łączy w sobie kilka elementów: autorytet poety/oratora, ceniony w każdej populacji, która ma potrzeby samoorganizacyjne; muzyka opierająca się na kolażu, samplowaniu innej muzyki, do tworzenia której nie jest potrzebny profesjonalny zespół muzyczny, wystarczy jedynie konsola i didżej łączący lub tworzący samplowany tok muzyczny; społeczność, dla której odrębny gatunek muzyczny jest sposobem na stworzenie własnej tożsamości grupowej; presja klasowości społecznej, która sprawia, że melorecytujący raper staje się rzecznikiem problemów klasy wykluczonych lub pokrzywdzonych. Do cech medium rapu dopisać należy również język niestroniący od wulgaryzmów; używane przez część raperów dosadne sformułowania to działanie społeczne na poziomie estetycznym. Wulgaryzmy zawsze pełnią funkcję ekspresyjno-performatywną, tj. łączą ekspresję (wyrażanie emocji) z dystynktywną funkcją używania języka zakazanego.

Utwory zespołów The Sugarhill Gang i Grandmaster Flash and the Furious Five, przez fakt realizacji w profesjonalnych studiach nagranych, rozpoczęły gwałtowny proces absorpcji muzyki rap przez przemysł muzyczny i rozrywkowy. W ciągu kilku lat hip-hop i rap stały się źródłem bodaj największego komercyjnego sukcesu muzyki rozrywkowej.

Przyczyna leży w fakcie, że jest to zjawisko wykraczające poza ramy zwykłego gatunku muzycznego.

Przyjmując rap jako medium, przyjmujemy część historii ludzi, którzy go stworzyli, którzy za jego sprawą osiągnęli często znaczący sukces społeczny – to jego moralny aspekt. Przyjmujemy jednak również pewien styl życia, echo specyficznego habitusu mieszkańca Bronksu wraz z jego specyficzną estetyką (graffiti, podpisy na murach), stylem ubierania się, a nawet sportem (deskorolka, koszykówka). Przyjmujemy przede wszystkim bardzo charakterystyczny i egalitarny (niewymagający wykształcenia muzycznego) styl muzyczny, który jest prosty, ale nie prostacki. Przyjmujemy wreszcie kanał komunikacji, za pomocą którego możemy zaznaczyć naszą tożsamość, zabrać głos w społecznej sprawie, ale także działać na otoczenie społeczne – rap jak żadne inne medium ma silnie społeczne, wspólnotowe wręcz działanie. Zarazem jednak wszystkie wskazane wyżej jego moduły są do pewnego stopnia elastyczne, nie jest to kultura ze ścisłym kodem kulturowym bądź rygoryzmem gatunkowym.

Eksplzja i transmisja medium – przypadek Polski

Rap z Bronksu bardzo szybko rozprzestrzenił się na pozostałe dzielnice miasta, zdumiewająco szybko wchodząc w obszar świata przedstawicieli białej klasy średniej, która bez większych oporów dopuściła go na równi z dominującą wówczas muzyką disco. Nie było to zjawisko zupełnie zwyczajne, bo w kraju silnego wciąż rasizmu „czarna” muzyka nie mogła tak po prostu wejść na białe salony. Do tego jednak doszło i to, jak sądzę, głównie z dwóch powodów.

Pierwsza rzecz to kanał muzyczno-rozrywkowy. Hip-hop uwodzi jako muzyka rozrywkowa, z tego powodu łatwiej go przyjąć aniżeli muzykę punkową, która miała raczej drażnić, niż pozwalać na przyjemne bujanie się do rytmu. Jednocześnie rap – to być może drugi powód – wpisał się jakoś w ścieżkę kultury kontestacji. Zespół The Beatles wzrastał na fali zmęczenia piosenkami Elvisa Presleya, hard rock w wykonaniu The Rolling Stones czy Deep Purple kontestował kulturę Beatlesów; punk rock grany przez The Sex Pistols był przejawem zmierzchu rocka i rock and rolla itd. Raperzy z Bronksu byli zaprzeczeniem zespołów takich jak Bee

Gees czy Abba (oba grające klubową muzykę białego salonu) – dominujących niewątpliwie w ówczesnych rozgłośniach i na parkietach tanecznych. Cykliczne zmiany mód i następowanie po sobie nowych rzeczywistości muzycznych stały się elementem stabilnej nowoczesności i rap wpisał się w tę cykliczność. Przy czym rap niósł ze sobą także niebanalny wówczas przekaz – nikt wcześniej nie pisał utworów, które tak silnie prezentowałyby problemy określonej grupy społecznej.

Polska recepcja medium rapu pokazuje, że jest on przyjmowany właśnie jako złożone społeczne medium, a nie tylko gatunek muzyczny. Przypadek ten, choć w nieoczywisty sposób, ilustrują dwa pionierskie artystyczne performanse, które na początku lat 90. rozpoczęły recepcję rapu i hip-hopu w Polsce. Mowa rzecz jasna o projektach Kazika Staszewskiego (Kult, Kazik, Kazik na Żywo) oraz Liroya, rapera z Kielc (właśc. Piotra Krzysztofa Marca)⁹.

Kazik Staszewski, jeden z najbardziej znanych twórców muzyki rozrywkowej w Polsce, zarówno przed rokiem 1989, jak i po nim, na początku lat 90. był już bardzo znanym twórcą zespołu Kult, który miał za sobą znaczne sukcesy na rynku i scenie muzycznej. Styl muzyczny Kultu łączy się powszechnie z eksperymentami tzw. Nowej Fali w muzyce, tym niemniej *differentia specifica* zespołu tkwiła tu także w szczególnych, komentujących rzeczywistość lirykach jedyne wokalisty zespołu, właśnie Staszewskiego. Utwory takie jak *Polska* czy *Bal młodych wioślarzy* to element ponadczasowego kanonu kultury polskiej. Ten sam Staszewski – z przyczyn, jak zdradza w wywiadzie, ekonomicznych – postanawia nagrać płytę solową, w pełni autorską. W roku 1991 wychodzi album *Spalam się*, który bardzo szybko staje się przebojem.

Na płycie tej znajdują się utwory, które jako żywo przypominają rap – zniknęła muzyka grana przez zespół muzyczny, pojawiają się sample i bity.

⁹ Na temat historii polskiego rapu zob. *Hip-hop w Polsce. Od blokowiska do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014; A. Buda, *Historia kultury hip-hop w Polsce*, Wydawnictwo Niezależne, Głogów 2012; Druh Sławek, *Wstęp*, w: R. Miszczak, A. Cała, *Beaty, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop* (notabene Druh Sławek, czyli Sławomir Jabrzemski, w tym wstępie uznaje, że tzw. polski hip-hop nigdy nie osiągnął poziomu hip-hopu światowego, pozostając namiastką odbijającą zachodnie wzorce), a także Tomek „CNE” Kleyff, *Wstęp*, w: D. Węclawek i in., *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

Teksty, jeszcze bardziej niż w Kulcie, dotyczą problemów społecznych – Kazik śpiewa o zagrożeniu militaryzmem, o biedzie, o dylematach tożsamościowych jego pokolenia, nawet o wojnie na Bliskim Wschodzie. Płyta znajduje bardzo duże uznanie, ale nie uzyskuje statusu pierwszej polskiej płyty raperskiej, choć jest w tym kontekście przywoływana w bardzo wielu publikacjach¹⁰.

Prawdziwy początek polskiego rapu to rok 1995 i premiera płyty *Alboom* Liroya. Zaraz po niej jak grzyby po deszczu wyrosły inne zespoły, płyty, wytwórnice zainteresowały się nowym gatunkiem, a stacje telewizyjne zaczęły emitować programy poświęcone nowemu zjawisku na rynku muzycznym. Utwory mało znanego rapera z Kielc, a nie Kazika, stały się początkiem powstania szerokiej społeczności raperów i hip-hopowców, mimo że wokalista Kultu był już wówczas bardzo popularny.

Odpowiedź, dlaczego tak się stało, zawiera się w moim odczuciu w istocie tego gatunku muzycznego, który jest czymś więcej niż gatunkiem – właśnie medium społecznym. Otóż propozycja Kazika, gdy porównamy ją z Liroyem, jest nawet ciekawsza, bo jest twórcza; Kazik nigdy nie śpiewał typowego rapu, tylko próbował go rozwijać na swój autonomiczny sposób. Z dobrym skutkiem. Liroy natomiast zrealizował wzorzec, który przejął wprost od muzyków z Bronksu i to ta ścieżka okazała się skuteczna. W jego wersji mamy bowiem do czynienia z pełnym pakietem kultury hip-hopu i rapu, kultury, która była obecna w latach 70. w Nowym Jorku i zadziałała kilkanaście lat później w Kielcach, Szczecinie, potem także w Warszawie i wszędzie.

Liroy rozpoczął od silnego przekazu, typowo wodzowskiego rapu – jestem z Kielc, wołają na mnie scyzoryk, mieszkam w okropnym mieście, mam godność i mam głos. Najbardziej znany utwór z tej płyty, *Scyzoryk*, brzmi nawet nieco chropowato i odrobinę rockowo (silne wykorzystanie riffów gitarowych), jednak cała płyta jest utrzymana w rytmie, stylu i klimacie hip-hopu. Ponadto Liroy był już członkiem kiełkującej społeczności raperskiej i wkrótce po jego występie jak z worka wysypały się albumy

10 Oprócz wymienionych w przypisie 7. pozycji bibliograficznych warto osoby poszukujące odeśłać także do opracowań niekonwencjonalnych. W 2022 r. dwaj dziennikarze nagrali bardzo obszerną audycję o historii polskiego rapu. Zob. M. Flint, K. Szewczyk, *Od Kimona do Maty. Historia polskiego rapu*, <http://audtk.com/fb/go/od-kimona-do-maty> (dostęp 10.07.2023).

muzyczne zespołów takich jak Wzgórze Ya-Pa-3 czy Paktofonika. Ten ostatni stał się zresztą tematem znakomitego filmu fabularnego, opartego na motywach życia jego twórców. Kiedy na ekrany kin wszedł film w reżyserii Leszka Dawida *Jesteś bogiem*, polska społeczność hip-hopowa i rapowa była już zinstytucjonalizowana, przyciągająca ogromną publiczność i pieniądze wydawców.

Produkcje Liroya, Wzgórza Ya-Pa-3 czy Paktofoniki oferowały bowiem cały społeczno-medialny pakiet rapu i hip-hopu: mówiły o problemach społecznych, były śpiewane nieprofesjonalnym głosem chłopaków z wielkich, przemysłowych blokowisk, nosiły znamiona tworu tożsamościowego i godnościowego (wspólne My, rapujące Ja), ale także zawierały w sobie bardzo ważny komponent rozrywkowy. Kazik rapował wyłącznie o trudnych kwestiach, czasem w wyszukany sposób – młodzi ludzie z blokowisk absorbowali medium rapu z pełnią jego przekazu, otoczką kulturową, obyczajami, modą itp. Tylko tak, tylko w pełnym pakiecie ta muzyka, ten styl bycia, ekspresji, zabierania głosu mogły się osadzić w bardzo odległej od Nowego Jorku rzeczywistości społecznej – i podobnie rzecz ma się we wszystkich przypadkach – rap i hip-hop zrozumieć można tylko jako medium społecznej interakcji.

Słowa kluczowe: rap, kultura popularna, kontrkultura, bunt, poetyka hip-hopu

Bibliografia

- Antologia polskiego rapu*, <https://www.nck.pl/wydawnictwo/archiwum/-antologia-polskiego-rapu-bezplatny-e-book> (dostęp 6.07.2023).
- Buda A., *Historia kultury hip-hop w Polsce*, Wydawnictwo Niezależne, Głogów 2012.
- Druh Sławek, *Wstęp*, w: R. Miszczak, A. Cała, *Beaty, rymy, życie. Leksykon muzyki hip-hop*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 2005.
- Flint M., Szewczyk K., *Od Kimona do Maty. Historia polskiego rapu*, <http://auctk.com/fb/go/od-kimona-do-maty> (dostęp 10.07.2023).

- Gamble C., Gowlett J., Dunbar R., *Potęga mózgu. Jak ewolucja życia społecznego kształtowała ludzki umysł*, przeł. R. Kosarzycki, Copernicus Center Press, Kraków 2012.
- Grandmaster Flash & The Furious Five*, w: A. Buda, *Encyklopedia hip-hopu*, współpraca Druh Sławek, M. Wróbel, T. „Ucho One” Skrzypczak, A. Buda, Wydawnictwo Niezależne, Głogów 2005.
- Hip-hop w Polsce. Od blokowiska do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Kool Herc*, w: A. Buda, *Encyklopedia hip-hopu*, współpraca Druh Sławek, M. Wróbel, T. „Ucho One” Skrzypczak, A. Buda, Wydawnictwo Niezależne, Głogów 2005.
- Kowalewski Z.M., *Czarny Bóg i biały diabeł w miejskich gettach Ameryki. Religia i czarny nacjonalizm Narodu Islamu*, „Praktyka Teoretyczna” 2013, nr 2, s. 87–119.
- Kwiatkowski M., *Sztuka melorecytacji. Studia nad genezą muzyki rap*, „Vade Nobiscum” 2021, t. XXIII, s. 139–157.
- Miller G.F., *How mate choice shaped human nature: A review of sexual selection and human evolution*, w: *Handbook of evolutionary psychology: Ideas, issues, and applications*, red. C. Crawford, D. Krebs, Lawrence Erlbaum 1998, s. 87–130.
- Muhammad E., *Message to the Blackman in America*, „Muhammad Mosque of Islam”, Chicago 1965, nr 2.
- Sachdeva I., *Are You Listening? Misogyny in Rap Music and What It Means for Women in Society*, <https://bpr.berkeley.edu/2020/12/21/are-you-listening-misogyny-in-rap-music-and-what-it-means-for-women-in-society> (dostęp 6.07.2023).
- Smith S.L. i in., *Inclusion in the Recording Studio? Gender and Race/Ethnicity of Artist, Songwriters & producers across 700 Popular songs from 2012–2018*, <https://annenbergs.usc.edu/news/research-and-impact/stereotyped-sexualized-and-shut-out-plight-women-music> (dostęp 6.07.2023).
- The Greatest Rapper Of All Time*, <https://www.ranker.com/crowdranked-list/the-greatest-rappers-of-all-time> (dostęp 6.07.2023).
- Tomek „CNE” Kleyff, *Wstęp*, w: D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jaczyński, *Antologia polskiego rapu*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

Streszczenie

Autor ukazuje rap w kilku wymiarach: jako rodzaj muzyki, jako subkulturę, jako zjawisko znamienne dla współczesnego państwa klasowego (sposób samoorganizacji społecznej), jako fenomen medialny. Ponadto w szkicu opisano rap w perspektywie ewolucji człowieka. W tym kontekście autor artykułu omawia też narodziny polskiego rapu.

EWA KOŁODZIEJEK

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0001-5387-1430

O brzydkich słowach

Gdy mówimy „brzydkie słowa”, mamy zwykle na myśli wyrazy wulgarne, łamiące tabu kulturowe, normę obyczajową i etykietę językową. Są one częścią składową niskiego rejestru polszczyzny, obejmują głównie nazwy genitaliów, fekaliów i zachowań seksualnych, a używa się ich na zasadzie słów-wytrychów, słów do wszystkiego. Takie rozumienie wulgaryzmu ma motywację kulturową i obyczajową, w naszej kulturze bowiem nie mówi się otwarcie o intymnych częściach ciała, o procesach fizjologicznych, o akcie seksualnym.

Pojęcie wulgaryzmu nie jest ostre ani jednoznaczne, co użytkownicy polszczyzny czują intuicyjnie, a autorzy słowników wyrażają zróżnicowanymi kwalifikatorami, na przykład: „słowo wulgarne”, „słowo bardzo potoczne, dla wielu osób wulgarne”, „słowo zdecydowanie potoczne, dla niektórych osób słowo wulgarne”¹. Nie budzą wątpliwości wulgaryzmy systemowe, które Maciej Grochowski, autor *Słownika polskich przekleństw i wulgaryzmów*, opisuje jako jednostki leksykalne objęte tabu językowym ze względu na ich cechy formalne, niezależnie od ich właściwości semantycznych i kontekstu użycia. Natomiast wulgaryzmy referencyjno-obyczajowe, w ujęciu Grochowskiego objęte zakazem użycia tylko w odniesieniu do ciała i czynności fizjologicznych, np. *dmuchać*, *fujara*, *szpara*, w wielu kontekstach zachowują swoje neutralne znaczenie². To te dwa rodzaje wulgaryzmów zwykle nazywamy „brzydkimi słowami”.

Obserwując zachowania językowe współczesnych Polaków, można dojść do wniosku, że lubujemy się w brzydocie słownej, wulgaryzmy stały

¹ *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

² M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, PWN, Warszawa 1995, s. 16.

się bowiem nieodłącznym elementem współczesnej komunikacji językowej. Tak też twierdzą autorzy *Słownika polszczyzny rzeczywistej*, którzy zbudowali go z pięciu podstawowych słów wulgarnych, ich derywatów, znaczeń i funkcji. Dowodzą w nim, że wulgaryzmy są w równym stopniu zjawiskiem językowym, jak komunikacyjnym, „gdyż używanie tych niewielu słów [...] nie jest ograniczone ani płcią, ani wiekiem, ani wykształceniem, ani pozycją społeczną czy charakterem jednostki, czyli nie jest reglamentowane tradycyjnymi wyznacznikami demograficznymi czy społecznymi. Widzimy, że »wszyscy tak mówią«, coś zatem musi być w tych słowach na rzeczy i w tych użytkownikach języka, że do takiego rozwoju komunikacji doszło”³.

Przyczyn używania wulgaryzmów jest wiele: nasza sarmacka skłonność do rubasznego humoru, do sprośnego żartu, do erotyczno-fizjologicznych dowcipów, nasze poczucie wolności, a zwłaszcza wolności słowa umożliwiającej wyrażanie po swojemu myśli i poglądów, nasze przekonanie, że swoboda językowa przydaje nam atrakcyjności, w końcu nasza potrzeba rozładowania emocji, zwłaszcza agresji, gniewu, wściekłości. Sądzimy bowiem, że słowa wulgarne wzmacniają argumenty, wyrażają poglądy, wymuszają posłuszeństwo. Trzeba tu jeszcze dodać jeden czynnik: ubóstwo słownictwa kompensowane przez słowa znaczeniowo uniwersalne, za to „mocne”⁴. Autorzy przytaczanego wyżej *Słownika polszczyzny rzeczywistej* na pytanie, ile można przy pomocy czterech słów „polszczyzny rzeczywistej rzeczywiście wyrazić”, mówią tak: „Ostrożna odpowiedź brzmi – bardzo dużo, nieostrożna – wszystko”, choć łączą ów fenomen komunikacyjny przede wszystkim z bezrefleksyjnością użytkowników języka⁵.

Byłoby jednak zbyt prostym uproszczeniem uznać, że używanie słów wulgarnych to efekt wyłącznie niedostatków intelektualnych i komunikacyjnych. Słowa wulgarne pojawiają się także w wypowiedziach osób o wysokich kwalifikacjach intelektualnych bez względu na kanał przekazu: prywatny, publiczny, mówiony, pisany, i bez względu na sytuację komunikacyjną:

3 JanKomunikant, *Słownik polszczyzny rzeczywistej (siłą rzeczy – fragment)*, Primum Verbum, Łódź 2011, s. 8.

4 Szerzej o przyczynach wulgaryzacji patrz: J. Kowalikowa, *O wulgaryzacji i dewulgaryzacji we współczesnej polszczyźnie*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 81–88.

5 JanKomunikant, *Słownik polszczyzny rzeczywistej...*, s. 9.

oficjalną, nieoficjalną, koleżeńską, intymną. Dla młodszego pokolenia Polaków słowa opatrywane w słownikach kwalifikatorem „wulgarne” nie są tak mocno nacechowane jak dla pokolenia ich rodziców czy dziadków. Młodzi mówią swobodniej i dosadniej, przekraczając tym samym nienaruszalne – wydawałoby się – tabu kulturowe. A że młodość i jej atrybuty są w kulturze konsumpcji (której jesteśmy mimowolnymi uczestnikami) obiektem pożądania, więc i nasza swobodna mowa jest swobodniejsza, a dosadne słowa – mocniejsze. Wulgaryzmy stały się modne jako środek wyrazu (wyrażania siebie) i jako oręż w walce o prawa i idee. Używa się ich, by pokazać swoją „fajność”, jak Katarzyna Czyż, psycholożka, psychoterapeutka, prawniczka z doktoratem, która swoje książki sprzedawane w księgarniach tytułuje: *Miej wyje**ne, będzie ci dane. O trudnej sztuce odpuszczania, Emocje zadbane i masz wyje**ne. O trudnej sztuce radzenia sobie z uczuciami*. Stosuje się je, by zaprotestować, jak Ilona Witkowska i Marta Karaś, które oburzone seksistowskimi żartami kolegów dziennikarzy, publikują w „Przekroju”, czasopiśmie społeczno-kulturalnym, artykuł zatytułowany *Taka, kurwa, konwencja*, najeżony wulgaryzmami⁶. Albo by dostosować się do realiów, jak Marcin Matczak, felietonista, profesor prawa, który pisze, że stał się „dostarczycielem cotygodniowej dawki wkurwu dla zamkniętych w bańce”⁷. Przykłady takich swobodnych publicznych zachowań można by mnożyć. Wulgarna polszczyzna przestała kompromitować, stała się potrzebna, atrakcyjna, modna, a płeć nie jest już czynnikiem hamującym użycie wulgaryzmów.

Wulgaryzmy nie są też tylko „symbolami kolektywnymi służącymi komunikacyjnemu manifestowaniu przynależności do określonej formacji społecznej” – jak to ujmują autorzy *Słownika polszczyzny rzeczywistej*⁸. Stały się niewstydliwym składnikiem komunikacji w jej wszystkich wymiarach i na wszystkich poziomach; chętnie korzystają z nich także twórcy różnorodnych dzieł artystycznych. Dla najmłodszego pokolenia świadomych użytkowników języka (mam na myśli młodzież szkolną) są oczywistą,

6 M. Karaś, I. Witkowska, *Taka, kurwa, konwencja*, <http://www.przekroj.pl/arttykul/906094.html> (dostęp 26.06.2023).

7 M. Matczak, *Pisanie felietonów to terapia, za którą mi płacę, mimo że to ja jestem terapeutyzowany*, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,29099025,pisanie-felietonow-to-terapia-za-ktora-mi-placa-mimo-ze-to.html> (dostęp 26.06.2023).

8 janKomunikant, *Słownik polszczyzny rzeczywistej...*, s. 16.

by nie powiedzieć – naturalną częścią ich słownictwa, używaną zwłaszcza w kontaktach z rówieśnikami. Raport CBOS z 2013 roku (nowsze go nie ma) wskazał na zmniejszanie się liczby najmłodszych respondentów, uczniów i studentów, którzy deklarują, że używanie wulgarnych słów zawsze jest dla nich rażące, a wśród respondentów mających od 25 do 34 lat akceptacja wulgarnych wypowiedzi wyraźnie wzrasta⁹. Raport jest dość odległy w czasie, dziś można już mówić nie tylko o przekraczaniu normy obyczajowej, lecz wręcz o zmianie językowo-kulturowej waloryzującej wulgaryzmy, przyzwalającej na ich publiczne funkcjonowanie.

Słowa wulgarne są komunikacyjnie wygodne, mają bowiem szczególną cechę: są niezwykle pojemne znaczeniowo, możliwe do zastosowania w każdym kontekście, a to zwalnia użytkowników języka z poszukiwań odpowiednich środków wyrazu. Popularny czasownik z rdzeniem *-jeb-* ma w słowniku Grochowskiego dwanaście znaczeń i kolokacji: „kogoś coś lub ktoś nic nie obchodzi”, „coś komuś dokucza”, „ktoś współżyje z kimś seksualnie”, „ktoś lekceważy coś lub kogoś”, „coś się komuś miesza”, „ktoś się zajmuje czymś zbyt długo lub zbyt delikatnie”¹⁰. Łączy się z wieloma przedrostkami, co daje mówiącym pole do językowej kreatywności. Produktywne są takie przedrostki, jak *za-*: „ukraść coś komuś”, *wy-*: „wyrzucić kogoś albo coś z jakiegoś miejsca”, *do-*: „zbić kogoś” lub „zniszczyć coś”, *z-* i *prze-*: „stracić coś lub kogoś”, „zmarnować coś”, *po-*: „zwariować, stracić zmysły”, *od-*: „wygłupiać się, oszaleć”. Podobnie otwarty na zabiegi słowotwórcze jest czasownik z rdzeniem *pierd-*. Jeszcze bardziej popularny wulgaryzm z rdzeniem *kur-* w słowniku Grochowskiego odnotowany jest w pięciu znaczeniach i piętnastu kolokacjach, ma trzynaście derywatów i sześć eufemizmów, a *Słownik polszczyzny rzeczywistej* odnotowuje aż 40 znaczeń i 26 derywatów. Wyraz ów pełni liczne funkcje w zdaniu, może być „otwieraczem”, tj. otwierać każdą wypowiedź, i „wypełniaczem” („zaśtepować przecinki”)¹¹, można go użyć dosłownie i przenośnie, może być inwektywą, wykrzyknikiem, partykułą. Zastępuje dawne lamenty: *olaboga!*,

⁹ CBOS, Komunikat z badań, BS/164/2013, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_164_13.PDF (dostęp 26.06.2023).

¹⁰ M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw...*, s. 77–78.

¹¹ Tak są nazywane przez autorów *Słownika polszczyzny rzeczywistej*, gdy stoją na początku albo w środku wypowiedzenia i nie komunikują sensu, a jedynie emocje.

o retyle!, *o matko!*, wypiera niemodne przerywniki w rodzaju *mocium panie*, *panie tego* itp. Można bez zbytnej przesady powiedzieć, że to słowo pansemantyczne, omnisytuacyjne i omnitemporalne¹².

Funkcja komunikacyjna wulgaryzmów jest zdominowana przez funkcję ekspresywną, ponieważ brzydkie słowa przede wszystkim wyrażają różnorakie skrajne emocje: zarówno nienawiść, złość, gniew, bezsilność, bezradność, jak i podziw, zachwyt, uznanie, aprobatę. Będąc jednocześnie komunikatami i emocjonalizmami, są przekaźnikami mocy i narzędziem przemocy. Nie bez znaczenia jest utożsamianie wulgaryzmów z przekleństwami, choć te drugie mają inny rodowód, są bowiem pierwotnie związane z wiarą w magiczną moc słów, gdy *rzucić przekleństwa*, *przeklinać kogoś* znaczyło „mocnym słowem spowodować komuś coś złego”¹³. We współczesnej polszczyźnie ogólnej z pierwotnej magii zostało tylko „mocne słowo”, wciąż mające osobiłą cechę „czynienia złego”: może gorszyć, razić, ranić. Przekleństwo jest dziś rozumiane przede wszystkim jako „wulgarne i obelżywe słowo wypowiedane w złości, gniewie lub w chwili zdenerwowania, używane w celu wyrażenia złego stosunku do kogoś lub do czegoś”¹⁴. W tym znaczeniu jest narzędziem agresji werbalnej zastępującej lub poprzedzającej agresję fizyczną.

Szczególną moc mają przekleństwa i wulgaryzmy wypowiedane publicznie, zwłaszcza gdy nadawcą jest podmiot zbiorowy. Kto był na stadionie podczas meczu piłki nożnej, ten na pewno poczuł dreszcz grozy, gdy z gardeł kibiców wydobyły się różnorodne rymowanki w rodzaju: *Arka Gdynia, kurwa, świnia!* skandowane pod adresem obcej drużyny i jej kibiców. Stadionowe zwulgaryzowane przyśpiewki, przełamując kulturowe i obyczajowe tabu, dają wspólnocie poczucie bezkarności i siły¹⁵. Są domeną mężczyzn, a męska wulgarność budzi mniej reakcji potępiających. Stadionowa

12 Jeśli ten pospolity wulgaryzm zasługuje na tak wyszukanie określenia.

13 Funkcja magiczna słowa wulgarne ujawnia się w subkulturze więziennej, w której wulgaryzm, użyty zgodnie z regułami wspólnoty grypujących, ustanawia hierarchę społeczną: może wywyższyć albo poniżyć osobę, do której jest skierowany. Więcej o tym w mojej książce: E. Kołodziejek, *Człowiek i świat w języku subkultur*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2015.

14 *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

15 Więcej o zachowaniach słownych na stadionach w mojej książce: E. Kołodziejek, *Człowiek...*

brutalizacja języka spotyka się w gruncie rzeczy z pobrażaniem, nawet jeśli przenosi się na ulice i zakłóca społeczny ład. Inaczej jest z akceptacją wulgarności języka kobiet. W naszej kulturze kobieta musi mówić grzecznie i miło. Choć u schyłku XX wieku badacze języka kobiet odnotowywali nadużywanie przez nie słów nacechowanych negatywnie (przekleństwa, epitety, wulgaryzmy, formy zgrubiałe), to jednak wyrażali nadzieję, że jest to stan przejściowy, który się zmienia, gdy ustąpią „stresogenne czynniki zewnętrzne”¹⁶. Tymczasem język kobiet dorównuje w ekspresji negatywnej językowi mężczyzn, bo „stresogenne czynniki” nie ustąpiły, a wręcz się pomnożyły. Czarne Protesty¹⁷, których uczestniczkami były głównie (choć nie wyłącznie) kobiety, pokazały ogrom społecznej frustracji wyrażającej się w hasłach umieszczanych na kartonach i transparentach. Najbardziej wyrazistym przejawem buntu były pojawiające się w nich wulgarne słowa, które szokowały i gorszyły, bo nie tylko wydobyły na światło dzienne tabuizowaną dotąd sferę języka, lecz także tabuizowane użytkowniczkami języka. Te obrazoburcze słowa to inwektywy, pogróżki, przekleństwa pod adresem instytucji opresyjnych wobec kobiet: rządu, partii, kościoła. Najmocniejsze z nich: *Wypierdalać!* i *Jebać PIS!* nie są jednak przejawem prymitywnej mowy, jak we wspólnotach „bezrefleksyjnych”. Są sygnałem skrajności debaty publicznej, wyczerpania innych komunikacyjnych możliwości, najtrafniej wyrażających się w hasle: „Grzeczne już byliśmy”. Kolektywne przełamywanie obyczajowego tabu słownego stało się symbolem burzenia zastanego porządku, a jednocześnie sygnałem izolacji wspólnego wroga, wykluczenia go, postawienia poza wspólnotą. Jak pisała na Facebooku Inga Iwasiów, wulgaryzmy: „Są stopniem najwyższym od umiarkowanych postulatów, mocnych twierdzeń, powoływania się na prawa człowieka; zastąpiły rozgrzane do czerwoności #mamadość. Są emocją, ale też wskazaniem kresu innej komunikacji”¹⁸.

16 K. Handke, *Stosunek Polek do nurtów feministycznych i języka*, w: *Polszczyzna a/i Polacy u schyłku XX wieku. Zbiór studiów*, red. K. Handke i H. Dalewska-Greń, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 1994, s. 353.

17 Społeczne protesty przeciwko wyrokowi Trybunału Konstytucyjnego z 2020 r. drastycznie ograniczającemu prawa kobiet do aborcji i decydowania o sobie.

18 I. Iwasiów, <https://www.facebook.com/inga.iwasiow.5/posts/4680555755320067> (dostęp 26.06.2023).

Czymże więc są dziś brzydkie słowa i czy dla wszystkich są brzydkie? Na pewno zwiększyła się społeczna akceptacja tych wyrazów, które kilkadziesiąt lat temu były eufemizмами mocniejszych odpowiedników (i których najstarsze pokolenie raczej nie używa). Chodzi o zdewulgaryzowane wyrażenia współcześnie kwalifikowane w słownikach jako potoczne: *kurczę*, *kurde*, *wkurzyć się*, *pieprzyć* itp., których można bez większych towarzyskich zgrzytów użyć publicznie. Za niewulgarne uchodzą też w społecznej świadomości słowa zawierające deprecjonujące rdzenie: *upierdliwy* (w *Innym słowniku języka polskiego* opatrzony kwalifikatorem „bardzo potoczny”) i *zajebisty*. Ten ostatni podzielił użytkowników według kryterium wieku, co odnotowuje *Wielki słownik języka polskiego* IJP PAN: „Wyraz używany powszechnie zwłaszcza przez młodzież, która nie uważa go za niestosowny. W odczuciu jednak znacznej części mówiących po polsku jest to wyraz wulgarny, przez swoje powiązanie z czasownikiem *jebać*. Za wulgarny uznała go Rada Języka Polskiego przy Prezydium PAN, której stanowisko w tej sprawie można znaleźć na jej stronach internetowych”.

Niewątpliwie w kwestii wulgaryzmów mamy w języku konflikt pokoleń, znany od wieków. Mamy też językową rewolucję, wspomaganą przez piętrzące się społeczne lęki i frustracje, wymagające mocniejszych środków ekspresji. Słowa wulgarnie są wciąż domeną komunikacji ludzi młodych, ale ich posiadaczami jesteśmy wszyscy, bez względu na wiek (bo chyba nie ma osoby, która by jakiegoś mocniejszego słowa okazjonalnie nie użyła¹⁹). Co roku 17 grudnia obchodzony jest Dzień bez Przekleństw. Ustanowienie takiego „święta” dużo mówi o praktyce językowej współczesnych Polaków i miejscu wulgaryzmów w naszym osobistym słowniku.

Na koniec rozważań jeszcze krótka refleksja o wulgaryzmach w polskim rapie, a konkretnie w tekstach Adama Zielińskiego, wszak to twórczości rapera Łony poświęcone są w niniejszym tomie prawie wszystkie artykuły.

19 Piękną anegdotę przytacza Jan Miodek w zbiorze *O języku do kamery*: „Miałem kiedyś ciotkę, która czasem [...] krzyczała na nas: *wy piolety!*, co było – nietrudno się domyślić – ucieczką przed brzydkimi *piorunami* czy *pieronami*”. Zob. J. Miodek, *O języku do kamery*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Rzeszów 1992, s. 14.

Rap jest domeną ludzi młodych, głównie mężczyzn, więc – a wynika to z powyższych refleksji – jest oczywiste, że słowa wulgarne są w nim mocno obecne. Ale jako słuchaczka zespołów hiphopowych mogę powiedzieć, że nasycenie rapu wulgarnością zależne jest od kultury języka i sprawności językowej autorów tekstów. Są teksty tak zwulgaryzowane, że ich sens ginie pod ciężarem mocnych słów. Ale są też autorzy niegustujący w nadmiarze wyrazów obscenicznych. Do nich należy Adam Zieliński, który używa wulgaryzmów oszczędnie i – chciałoby się powiedzieć – akuratnie. Czasem traktuje wulgaryzmy jak środek artystyczny. W *Niepogodzie* mistrzowsko naśladuje sposób myślenia i sposób mówienia rodaków, wiecznie złych i narzekających, zwłaszcza na pogodę: „Deszcz, znowu deszcz, deszcz z recydywy, kurwa / Czy to musi tak dzwonić o te szyby, ten psubrat? / I te dżdże tu tłuc w mój sektor? / Tu naprawdę jak nie urok, to pech to. Zresztą chuj, niech to [...] Więc brnę przez te błota, głównie żeby klnąć, brnąć i wątpić / Jeszcze ten wiatr pierdolony / To już może kruki niech się kurwa zleca. Kruki oraz wrony / Nie zleca. Też chcą pryskać stąd”²⁰. Jednocześnie prowadzi inteligentną grę z odbiorcą, stawiając obok słów wulgarnych słowa wyszukane, książkowe: *dżdże*, *psubrat*, czyni też aluzje do różnych tekstów kultury, w których „o szyby deszcz dzwoni”, mija „ostatni dzień lata”, zlatują się „kruki i wrony”. Większość tekstów Łona jest jednak pozbawiona nadmiaru wulgaryzmów, pojawiają się raczej jako znaki emocji: „A Ty znów ceniony dawniej za nadmiar fantazji / Nagle kupiłeś kombi, kurwa, kombi? / Po co ci taki bagażnik?”²¹ albo interpunkcyjne „przecinki”: „Spór jest, kurwa, fundamentalny / Bo jeden dziadek bije na alarm, że to, czym płyniemy, to nie jest statek tylko katamaran”²². Taką strategię ceniał odbiorcy rapu (także pisząca te słowa), za taką strategię Adam Zieliński jest podziwiany.

Łona to twórca wrażliwy na słowa, uważny obserwator społecznych zachowań językowych, obrońca ortograficznych „kropeczek i kreseczek” (*badz człowiekiem laskawym tak i od czasu do czasu wcisnij prawy alt – „A,*

²⁰ Łona, Webber, *Niepogoda*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,niepogoda.html (dostęp 26.06.2023).

²¹ Łona, Webber, *Nie mam pojęcia*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,nie_mam_pojecia.html (dostęp 26.06.2023).

²² Łona, Webber, *Błąd*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,blad.html (dostęp 26.06.2023).

Ę”), tropiciel modnych słów. W znakomitym tekście o *gdyby*, „jednym słowie jak zakłęcie”, punktuje naszą skłonność do nadużywania słów-żetonów: „Cały mój kraj zamknięty w »gdyby« [...] »Gdybym przeczytała przepis zanim to odcedzę« / »Gdybym nie uciekł, gdybym wiedział, jak mu odpowiedzieć« / »Gdyby nie, kurwa, klęska po klęsce« / »Gdyby oni na górze mieli przeżyć za moją pensję« / »Gdyby nie te ruskie, gdyby nie te żydy« / Cały mój kraj zamknięty w »gdyby«”²³. Przewrotną obecność wulgarnego wyrazu w tekście krytykującym nasze niedostatki językowe trafnie skomentował jeden z internautów: „Tak oto obecny mistrz rymu zjada na przystawkę na raz całe grono raperów i ich pseudonaśladowców. Uczta dla ucha i kopalnia przemysłów z tylko jednym przekleństwem w trakcie, ale jakże smacznym”²⁴.

Bo Łona – raper, rymiarz, poeta, człowiek kultury i miłośnik słowa wie, że mniej znaczy więcej! Udowadnia, że rap nie traci nic ze specyfiki swojego gatunku, jeśli się go pozbawi nadmiernej wulgarności. I dlatego słucha tych rymów z przyjemnością...

Słowa kluczowe: wulgaryzm, przekleństwo, etykieta językowa, tabu, protest

Bibliografia

CBOS, Komunikat z badań, BS/164/2013, [https://www.cbos.pl/SPISKOM.](https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_164_13.PDF)

POL/2013/K_164_13.PDF (dostęp 26.06.2023).

Grochowski M., *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, PWN, Warszawa 1995, s. 16.

Handke K., *Stosunek Polek do nurtów feministycznych i języka*, w: *Polszczyzna a/i Polacy u schyłku XX wieku. Zbiór studiów*, red. K. Handke i H. Dalewska-Greń, Ślawistyczny Ośrodek Wydawniczy, Warszawa 1994.

²³ Łona, Webber, *Gdzie tak pięknie?*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,gdzie_tak_pieknie_.html (dostęp 26.06.2023).

²⁴ Łona, Webber, *Gdzie tak pięknie?*, https://www.youtube.com/watch?v=rAtKr_nsZSs (dostęp 26.06.2023).

Inny słownik języka polskiego, red. M. Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

Iwasiów I., <https://www.facebook.com/inga.iwasiow.5/posts/4680555755320067> (dostęp 26.06.2023).

janKomunikant, *Słownik polszczyzny rzeczywistej (siłą rzeczy – fragment)*, Primum Verbum, Łódź 2011.

Karaś M., Witkowska I., *Taka, kurwa, konwencja*, <http://www.przekroj.pl/artukul/906094.html> (dostęp 26.06.2023).

Kołodziejek E., *Człowiek i świat w języku subkultur*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2015.

Kowalikowa J., *O wulgaryzacji i dewulgaryzacji we współczesnej polszczyźnie*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 81–88.

Łona, Webber, *Błąd*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,blad.html (dostęp 26.06.2023).

Łona, Webber, *Gdzie tak pięknie?*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,gdzie_tak_pieknie_.html (dostęp 26.06.2023).

Łona, Webber, *Gdzie tak pięknie?*, https://www.youtube.com/watch?v=rAtKr_nsZSs (dostęp 26.06.2023).

Łona, Webber, *Nie mam pojęcia*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,nie_mam_pojecia.html (dostęp 26.06.2023).

Łona, Webber, *Niepogoda*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,lona_i_webber,niepogoda.html (dostęp 26.06.2023).

Matczak M., *Pisanie felietonów to terapia, za którą mi płacą, mimo że to ja jestem terapeutyzowany*, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,29099025,pisanie-felietonow-to-terapia-za-ktora-mi-placa-mimo-ze-to.html> (dostęp 26.06.2023).

Miodek J., *O języku do kamery*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Rzeszów 1992.

Uniwersalny słownik języka polskiego, red. S. Dubisz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

Streszczenie

Autorka zwraca uwagę, że przekleństwa są w równym stopniu zjawiskiem językowym, jak i komunikacyjnym. Ponadto twierdzi, że wulgarna polszczyzna przestała kompromitować jej użytkownika; stała się potrzebna, atrakcyjna, modna. W artykule podkreślono swoistą ekonomię wulgaryzmów. Przekleństwo jest komunikacyjnie wygodne, ma bowiem szczególną cechę: jest niezwykle pojemne znaczeniowo, możliwe do zastosowania w wielu sytuacjach. Poza tym wulgaryzmy stały się przydatne jako środek wyrazu (ekspresja siebie) i jako oręż w walce o prawa i idee.

MACIEJ PIECZYŃSKI

Uniwersytet Szczeciński

ORCID: 0000-0002-7746-954X

Ukraińskie pieśni wojny

Obraz walki z agresją rosyjską zapisał się w licznych dźwiękach ukraińskiej muzyki rozrywkowej. Współczesne pieśni wojny znacząco różnią się od tradycyjnych pieśni patriotycznych, choć często korzystają z ich tekstów czy melodii. Utwory przedstawiające wydarzenia na froncie oraz ich polityczny, społeczny czy kulturowy kontekst wpisują się w ramy różnych gatunków muzycznych, takich jak rap, rock, folk, reggae. Dość powszechne są również próby łączenia odmiennych stylistyk. Dla ukraińskiej muzyki rozrywkowej popularną formą jest folk rock, a także – mniej znane polskim słuchaczom – syntezy folku z rapem lub folku z reggae.

24 lutego 2022 roku rozpoczęła się inwazja regularnej armii Federacji Rosyjskiej na Ukrainę. Należy jednak pamiętać, że wojna wybuchła już osiem lat wcześniej, gdy Moskwa zaanektowała Krym i, za pośrednictwem prorosyjskich separatystów, podporządkowała sobie część Donbasu.

Już ten pierwszy, hybrydowy etap konfliktu stał się ważnym tematem ukraińskiej muzyki rozrywkowej. Jako przykład omówię utwór *Arkana!* w wykonaniu zespołu Haydamaky, we współpracy z Tanią Hawryluk, Bohdanem Kutiepowem oraz DJ Cai Caslavinieri¹. Utwór łączy elementy folku, rocka i rapu. Tytuł jest nazwą bojowego tańca „opryszków”, czyli huculskich zbójników. Zgodnie z autointerpretacją samych muzyków, jest to „przesłanie dla tych, którzy przynieśli wojnę na naszą Ukrainę, od zjednoczonych sił artystyczno-patriotycznych”². Nawiązanie do tradycji

1 DJ Cai Caslavinieri & HAYDAMAKY, Таня Гаврилюк та Богдан Кутепов, *Аркана!*, <https://www.youtube.com/watch?v=0BtudJg1ogl> (dostęp 31.07.2022).

2 Київський рок клуб, Рок. Енциклопедія, <https://rock.ua/video/gaydamaki/114> (dostęp 29.06.2023).

Hucułów wpisuje się w typową dla zespołu Haydamaky fascynację rodzimą kulturą ludową.

Adresatem tekstu jest zbiorowy antybohater – prorosyjski „separatysta”, do którego zwraca się podmiot liryczny, reprezentujący proukraiński punkt widzenia. Już w pierwszych wersach wojna zostaje określona mianem „bratobójczej”³. Autor tekstu, frontman Haydamaków Ołeksandr Jarmola, wyraźnie podkreśla w ten sposób wewnętrzny, domowy charakter ówczesnej fazy konfliktu. Refren piosenki zawiera jednoznaczną zapowiedź kary, jaka powinna spotkać zdrajcę:

Separatysto! Śmierć twoja blisko!
 Śmierć jest w tych kulach,
 które jeszcze nie trafiły w ciebie,
 Ale już trafiły w twoich towarzyszy.

*(Сепаратиста! Смерть твоя близько!
 Вона в тих кулях,
 Що ще не трапили в тебе,
 Але вже трапили у твоїх друзів).*

Przekaz jest jednoznaczny – separatysta zasługuje na śmierć, ponieważ przeszedł na stronę wroga zewnętrznego, stając się tym samym wrogiem wewnętrznym:

Separatysto!
 Twoja stolica to nie Moskwa,
 Tylko ojciec Kijów!
 Jesteśmy z jednego kraju,
 Ty się pomyliłeś – śmierć twoja blisko,
 Separatysto! Pomyliłeś się
 Podnosząc broń przeciwko swemu narodowi
 uwierzyłeś na słowo nie bratu, a wrogowi.

*(Сепаратиста!
 Твоя столиця – не Москва,
 А батько Київ!)*

³ O. Ярмола, *Аркана!*, <https://www.pisni.org.ua/songs/8283603.html> (dostęp 29.07.2022). Wszystkie tłumaczenia moje – M.P. (przekład filologiczny).

*У нас з тобою одна країна,
 Ти помилився – смерть твоя близько!)
 [...]*

Separatysto! Pomyliłeś się,
 Podnosząc broń przeciwko swojemu narodowi,
 Wykorzystają cię i wyrzucą,
 Bo uwierzyłeś na słowo nie bratu, lecz wrogowi.

*(Сепаратиста! Ти помилився,
 Піднявши зброю проти свого народу,
 Тебе скористають і злиють,
 Бо ти повірив на слово не брату, а ворогу).*

Tragizm „separatysty” polega na tym, że dla Kijowa jest zdrajcą zasługującym na śmierć, zaś dla Moskwy, której służy, jedynie chwilowo użytecznym narzędziem do walki z Kijowem. Dlatego musi przegrać.

W 2014 roku propaganda kremlowska częściowo jeszcze trafiała na podatny grunt. Nastroje prorosyjskie sporej części ludności południowego wschodu kraju były wówczas realnym problemem dla władz w Kijowie. Skala kolaboracji pozwoliła wtedy agresorowi na utworzenie państw – tak zwanych Donieckiej oraz Ługańskiej Republik Ludowych. Osiem lat później sytuacja jest całkowicie odmienna. Po 24 lutego 2022 roku tematyka poruszona przez Haydamaky w utworze *Arkana!* nie jest już aktualna. Rosyjskojęzyczna ludność obwodów donieckiego, ługańskiego (tych ich części, które nie weszły wcześniej w skład „republik ludowych”), zaporoskiego czy chersońskiego, wbrew oczekiwaniom Moskwy, nie poparła masowo „operacji specjalnej”, nie powitała kwiatami „wyzwolicielei spod nazistowskiej okupacji”. Agresja regularnych sił zbrojnych, połączona z ostrzałem artyleryjskim czy raketowym oraz nalotami bombowymi, ostatecznie zniechęciła absolutną większość mieszkańców „Jugowostoka” (ros. południowego wschodu) do idei „rosyjskiego świata”. Działania hybrydowe na Krymie i w Donbasie nie wpłynęły na postawy wobec Moskwy tak znacząco, jak pełnowymiarowa inwazja. Wielu rosyjskojęzycznych Ukraińców, przed 24 lutego prezentujących postawę neutralną bądź nawet prorosyjską, po tej dacie ostatecznie przeszło na patriotyczną stronę ideowej barykady. Dotyczy to również gwiazd sceny muzycznej.

Charakterystycznym przykładem jest Serhij Babkin, znany wokalista, muzyk, aktor, showman. W 2000 roku wraz z Andrijem Zaporozcem założyli w swoim rodzinnym Charkowie, na wschodzie kraju, legendarny zespół 5'nizza. Po siedmiu latach grupa przerwała swoją działalność, by wrócić na scenę w 2015 roku. W międzyczasie obaj muzycy kontynuowali karierę w innych zespołach, jak również solowo. 5'nizza wypracowała swój unikalny styl, który określano mianem „akustycznego reggae”. W utworach można było usłyszeć również elementy ragga, hip-hopu czy poezji śpiewanej. Wokalistą był Zaporozec, Babkin zaś grał na gitarze akustycznej. Większość utworów zespół wykonywał po rosyjsku.

Po wybuchu wojny w 2014 roku Babkin, zarówno solo, jak i w składzie 5'nizy, nie przestał występować w Rosji, gdzie grupa była niezwykle popularna. Praktycznie od razu po reaktywacji w 2015 roku zespół wyruszył w trasę koncertową między innymi do Moskwy i Petersburga. Według mediów to właśnie chęć zagrania dla rosyjskiej publiczności była jedną z przyczyn powrotu 5'nizy na scenę⁴. Sam Babkin już rok wcześniej wystąpił na okupowanym Krymie, za co spotkała go fala krytyki na Ukrainie. Do zarzutów odniósł się za pośrednictwem mediów społecznościowych:

Dlaczego nie powinienem jechać na Krym? Czy tam żyją jakieś rogate biesy? Nie ogarniam. Dla mnie Krym, i nie tylko dla mnie, wciąż jest tym samym Krymem. Nic się nie zmieniło [...]. Przecież tam żyją zwyczajni ludzie⁵.

Jednocześnie podkreślił, że nie uznaje aneksji półwyspu. Samą wojnę rosyjsko-ukraińską Babkin nazwał wówczas „porachunkami biznesowymi na wyższym poziomie”, „grą” wielkich tego świata, z którą „zwykli Rosjanie i zwykli Ukraińcy” nie mają nic wspólnego⁶. Muzyk wyraził też oburzenie z powodu „nienawiści” panującej w ukraińskim społeczeństwie oraz zdziwienie, że Kijów nie chce zawrzeć z Moskwą kompromisu. Usprawiedliwiał zwolenników prorosyjskiego separatyzmu, nazywając ich „ludźmi, którzy

⁴ *Группа 5'nizza воссоединилась для концертов в Москве и Петербурге*, <https://meduza.io/news/2015/03/04/gruppa-5-nizza-vossoedinilas-dlya-kontsertov-v-moskve-i-peterburge> (dostęp 1.08.2022).

⁵ *ЕКС-СОЛІСТ «5'NIZZA» ПРО ВІЙНУ В УКРАЇНІ: ЦЕ ГРА. ВІДЕО*, <https://tabloid.pravda.com.ua/news/53edde607e02a/> (dostęp 1.08.2022).

⁶ Ibidem.

po prostu chcą żyć inaczej”. W 2017 roku lokalni działacze patriotyczni doprowadzili do odwołania koncertu Babkina. Wcześniej wystosowali wobec artysty ultimatum, żądając, by publicznie nazwał Rosję agresorem. Babkin miał odmówić. „Uważam, że 10 tysięcy ludzi, którzy chórem śpiewają po ukraińsku (na koncercie) w centrum Moskwy – to zwycięstwo Ukrainy” – tak artysta tłumaczył się ze swoich występów w rosyjskiej stolicy⁷. Dodał też, że gra nie dla polityków, tylko dla zwykłych ludzi, a ci są tacy sami po obu stronach granicy. Zapewnił, że część jego rosyjskich fanów prosiło go o wybaczenie za działania swoich władz. Jednocześnie nazwał siebie „patriotą Ukrainy”.

Babkin w swoich medialnych wypowiedziach starał się więc prezentować postawę apolityczną, neutralną. Zdaniem wielu przedstawicieli ukraińskiej opinii publicznej w ten sposób jednak biernie wspierał politykę agresora.

Wojna jest tematem bodaj najśłynniejszego przeboju w repertuarze zespołu 5'nizza. Utwór pt. *Soldat (Żołnierz)* powstał w 2003 roku, a więc na wiele lat przed wybuchem konfliktu na wschodzie Ukrainy⁸. Niecałe dwa lata przed pomarańczową rewolucją, która zapoczątkowała prozachodni, a zatem wywołujący sprzeciw Moskwy, kurs polityki Kijowa. Co ciekawe, utwór pojawił się w filmie *Wojna polsko-ruska* Xawerego Żuławskiego z 2009 roku, nakręconym na motywach głośnej powieści Doroty Maślowskiej. Tytułowy bohater tekstu pieśni „nie spał pięć lat”, „pod oczami ma wory”, a głowę „rozbitą podkutymi buciorami”⁹. Żołnierzowi jest „żał”, kiedy w magazynku zostaje mu ostatni nabój. Oznacza to bowiem tragizm wyboru: „albo ja, albo on”. Autor nie rozstrzyga, po czyjej stronie jest słuszność, bo też tytułowy bohater nie jest żołnierzem ani ukraińskiej, ani rosyjskiej, ani jakiegokolwiek innej armii świata. Parafrazując zaczerpniętą ze średniowiecznych moralitetów i rozpowszechnioną w późniejszej

⁷ *Бабкин прокомментировал свои гастроли в России и оккупированном Крыму*, <https://www.unian.net/society/2176729-babkin-prokommentiroval-svoi-gastroli-v-rossii-i-okkupirovannom-krymu.html> (dostęp 21.08.2022).

⁸ 5'nizza, *Солдат*, <https://www.youtube.com/watch?v=2GZ60fcfBaA> (dostęp 1.07.2022).

⁹ 5'nizza, *Солдат*, <https://teksty-pesenok.ru/rus-pyatnica/tekst-pesni-ya-soldat/1899578/> (dostęp 2.08.2022).

literaturze kategorię „everymana”, jest to „everysoldier”. Takich jak on – śpiewa Zaporozec – jest „milion w całym ONZ”¹⁰.

Celem „everysoldiera” nie jest obrona ojczyzny czy agresja na wrogi kraj, tylko zabijanie:

Jestem żołnierzem i znam swoje zadanie,
Moje zadanie – strzelać tak, żeby kula trafiła w ciało wroga
To jest ragga dla ciebie, mamó wojno, jesteś zadowolona?

*(Я – солдат и я знаю свое дело,
мое дело стрелять,
Чтобы пуля попала в тело врага
Эта рагга для тебя мама-война, теперь ты довольна?)*

Pacyfistyczna, w sposób uniwersalny antywojenna wymowa utworu zostaje podkreślona w refrenie:

Jestem żołnierzem, niedorobionym dzieckiem wojny
Jestem żołnierzem, mamó, ulecz moje rany
Jestem żołnierzem kraju zapomnianego przez Boga
Jestem bohaterem – powiedzcie tylko, jakiej powieści?

*(Я – солдат, недоношенный ребенок войны
Я – солдат, мама залечи мои раны
Я – солдат, солдат забытой богом страны
Я – герой скажите мне какого романа).*

Pełen gorzkiej ironii ostatni wers można rozumieć jako deheroizację tradycyjnego obrazu wojny. Zastosowana tutaj gra słów pozwala postawić pod znakiem zapytania autentyczność kultu bohaterów, którzy zdaniem autora więcej mają wspólnego z literacką fikcją, wykreowaną „ku pokrzepieniu serc”, w ramach budowy patriotycznego mitu, niż z realistyczną opowieścią o wojnie.

12 marca 2022 roku na kanale YouTube pojawiło się nagranie nowej wersji *Солдата* w wykonaniu Serhija Babkina¹¹. Utwór rozpoczyna się od

¹⁰ Ibidem (dostęp 30.06.2023).

¹¹ С. Бабкін, *Я солдат – Русский военный корабль, иди нах@й*, <https://www.youtube.com/watch?v=ADrrGk0dZ7c> (dostęp 1.07.2022).

dźwięku syreny alarmowej ostrzegającej przed nalotem bombowym. Prześledzę zmiany w tekście, aby przedstawić ewolucję w wyznawanych przez założyciela 5'nizy poglądach na wojnę. „Soldat”, podobnie jak dziewiętnaście lat wcześniej, przyznaje, że od dawna nie zmrzył oka. Tym razem jednak udaje się pokonać zmęczenie, ponieważ na duchu podtrzymuje go siła męstwa jego ojczystego kraju¹². W oryginale „soldat” skarżył się na ból głowy skopanej przez innych żołnierzy. W nowej wersji on sam zamierza rozbić własnym podkutym butem „dziurawe łby” tych, którzy najechali Ukrainę. W 2003 roku Zaporoziec śpiewał o dowódcy batalionu, który krzyczy z bólu, ponieważ usta rozerwał mu granat. W 2022 roku „rozerwana” jest „gęba”, którą wydziera się wróg. Babkin śpiewa: „(oni) będą prochem, bijemy ich bez strachu” (*„Будут прахом, Мы рвем их без страха”*). Zwraca uwagę użycie zaimka „my”, który w pierwotnej wersji nie występował. Indywidualny krzyk rozpaczcy pacyfisty, zdającego sobie sprawę z absurdalności wojny, pacyfisty, który nie rozumie, dlaczego ma zabijać innych ludzi, przeradza się we wspólnotowy manifest walecznego narodu, gotowego do obrony. A ściślej rzecz biorąc: manifest Ukraińców gotowych walczyć z Rosjanami.

Nie oznacza to jednak, że żołnierz A.D. 2022 chce zabijać i z zabijania czerpie przyjemność. Babkin śpiewa: „Jestem żołnierzem i uwierzcie, nie chciałem tej wojny, ale ona wypełnia wszystkie kanały w TV” (*„Я солдат, и поверьте, не хотел я войны, Но она заполняет все прямые эфиры”*). Po 24 lutego wcześniej symetryzujący założyciel 5'nizy nie ma jednak żadnych wątpliwości, kto odpowiada za wybuch konfliktu.

W pierwszej wersji piosenki tytułowy bohater jest jednym z miliona takich samych jak on żołnierzy walczących nie o swoją sprawę. Ten fragment Babkin dziewiętnaście lat później parafrazuje:

Jestem żołnierzem, i widzę rakiety, lecące w cywilny dom,
To jest piekło i Sodoma.
Jestem bardzo zły i silny, takich jak ja jest nas milion,
Paszoł won, Babilonie!

¹² С. Бабкин, *Я солдат – Русский военный корабль, иди нах@й*, <https://lyricstranslate.com/pl/sergey-babkin-soldat-lyrics.html> (dostęp 8.07.2022).

*(Я солдат, и я вижу ракеты, летящие в мирный дом,
 Это ад и Содом.
 Я очень зол и силен, нас таких миллион,
 Пошел вон, Вавилон!)*

Utwór, podobnie jak oryginał, utrzymany jest w stylistyce akustycznego reggae. Stąd też nie dziwi porównanie Rosji do Babilonu, który w subkulturze rastafarian jest synonimem wszelkiego zła.

Zadaniem „everysoldiera” było strzelać tak, żeby kula zabiła wroga. Zadaniem ukraińskiego „soldata”, o którym śpiewa Babkin, jest „na straży stać, żeby ziemię usłały trupy wroga”. W pierwszym wypadku podmiot liryczny z gorzkim wyrzutem zadaje retoryczne pytanie: „mamo, wojno, jesteś zadowolona?!” W drugim wypadku znienawidzoną mamę-wojną zastępuje szczerze ukochana „mama-mamusia”. Można ją utożsamiać również z ojczyzną, ponieważ Babkin śpiewa: „mamo-mamusiu, będziesz wolna, moja rodzona” (*піденька* to zdrobnienie od *рідна*, co w języku ukraińskim oznacza zarówno „rodzona”, „kochana”, jak „rodzima”, „ojczyzna”). Szczególnie, że to jeden z dwóch tylko wersów wybrzmiewających w języku ukraińskim („*Мама-Ненька, Будеш вільна, ріденька*”), podczas gdy (poza tym) cały utwór, podobnie jak oryginał, jest w języku rosyjskim.

W 2003 roku „soldat” mógł być bohaterem jedynie powieści. W 2022 roku „soldat” deklaruje z dumą:

Jestem żołnierzem wolnego i wielkiego kraju,
 Jestem bohaterem, o którym niedługo napiszą powieści.

*(Я солдат свободной и великой страны,
 Я герой, обо мне напишут вскоре романы).*

Perspektywa zostaje odwrócona. W pierwszej wersji pod słowem „bohater” można rozumieć wyłącznie postać fikcyjną. W nowej wersji okazuje się, że postaci fikcyjne nie są całkowitym wytworem wyobraźni autora. Powstają bowiem na podstawie prawdziwych osób. To nie kultura wymyśla bohaterów, ale bohaterowie inspirują kulturę. Ponadto, słowo „bohater” zyskuje również nowy, heroiczny kontekst. Heroiczny, a nie ironiczny, czy też „heroironiczny” jak w pierwszej wersji.

W tekście Babkina pojawia się słynna fraza „rosyjski okręcie wojenny, idź na chuj” (*„Русский военный корабль, иди нахуй”*). Jak powszechnie wiadomo, właśnie tymi słowami jeden z obrońców ukraińskiej Wyspy Węży odpowiedział na żądanie złożenia broni. Słowa te stały się niemal hasłem wojny z Rosją. Wpisały się w popkulturę. Pojawiły się na specjalnie wyemitowanych znaczkach pocztowych, koszulkach, billboardach.

Obecne są również w piosenkach – nie tylko Serhija Babkina, ale także chociażby zespołu Botashe. Na początku marca grupa opublikowała nagranie utworu *PNCh* (*ПНХ*, skrót od ukraińskojęzycznego wariantu przekleństwa – *пiшов на хуй*, czyli „poszedł na chuj”). Oryginalnie słynna fraza została wypowiedziana po rosyjsku¹³. Piosenka utrzymana jest w klimacie popowym. Hasło obrońców Wyspy Węży wybrzmiewa w melodyjnym refrenie:

Rosyjski okręcie wojenny, poszedłbyś ty na chuj,
Cały mój kraj, wielka rodzina tu,
Was nigdy nikt nie potrzebował,
Robicie takie ohydne rzeczy, że świat nie może na to patrzeć.

(*Руский военний корабль пішов би ти нахуй
Вся моя країна велика рідна сім'я тут
Вас ніколи нікому не було потрібно
Робите таке що від того світу огидно*)¹⁴.

Inaczej niż w przypadku *Soldata*, tekst jest ukraińskojęzyczny¹⁵. Po rosyjsku sformułowana jest tylko pierwsza część hasła: „rosyjski okręt wojenny” (*„русский военный корабль”*), druga (jak w przetłumaczonym powyżej skrócie) jest już po ukraińsku. W jednej ze zwrotek pojawia się zresztą żartobliwe, autoironiczne nawiązanie do ojczystej mowy twórców:

Idę do sklepu koło dworca
Dajcie mi bochenek chleba o smaku truskawki.

(*Я заходжу до крамниці біля залізниці
Дайте мені паляницю з смаком полуниці*).

13 Botashe, *ПНХ*, <https://www.youtube.com/watch?v=tbGCrSimQDQ> (dostęp 1.08.2022).

14 Botashe, *ПНХ*, <https://pesnihi.com/lyrics/b/botashe/pnh.html> (dostęp 1.07.2022).

15 Na marginesie należy zaznaczyć, że *Soldat* to jedna z niewielu rosyjskojęzycznych pieśni wojny.

„Zaliznycia” (kolej, w tym kontekście stacja lub dworzec kolejowy), „palianyia” (chleb, bochenek chleba) i „połunyia” (truskawka) to podobnie brzmiące słowa, pod względem fonetycznym typowo ukraińskie, w przeciwieństwie do wielu innych słów w tym języku nieprzypominające języka rosyjskiego. Powyższe wersy z pozoru w żaden sposób nie są związane z ogólną tematyką utworu. Ich sens polega więc na swoistej grze językowej w pewien sposób oddającej patriotyzm językowy twórców. Patriotyzm ten nie ogranicza się wyłącznie do kwestii kulturowych, lingwistycznych. Bo-tashe sięga również po ważną postać z panteonu ukraińskich bohaterów narodowych:

Dzisiejszy wieczór spędzamy w gronie przyjaciół
Razem z nimi sporządzimy banderowskie smoothie

*(Ми сьогодні вечір проводимо в колі друзів
Намішаєм разом з ними бандерівське смузі)*

„Banderowskie smoothie” to ukraińskie określenie na „koktajl Mołotowa”. Popularność zdobyło po 24 lutego 2022 roku. Według badań przeprowadzonych pod koniec kwietnia przez grupę Rejtynh, 74 procent Ukraińców pozytywnie ocenia postać Stepana Bandery. W ciągu dziesięciu lat jego popularność wzrosła aż o 52 procent. Przywódca jednej z frakcji Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów wcześniej cieszył się sympatią głównie mieszkańców Galicji. Jak w komentarzu do ostatniego sondażu zaznaczają eksperci grupy Rejtynh: „pozytywny stosunek do ideologa ukraińskiego nacjonalizmu przeważa dziś również w regionach południowych i południowo-wschodnich, a także wśród tych, którzy w życiu codziennym posługują się wyłącznie językiem rosyjskim”¹⁶. Należy jednak zaznaczyć, że Bandera w ukraińskiej świadomości narodowej jest kimś zupełnie innym niż Bandera w polskiej świadomości narodowej. Kult (w kręgach nacjonalistycznych) czy sympatia (w powszechnym odbiorze społecznym) ideologa i przywódcy OUN ma charakter antyrosyjski i antysowiecki, nie zaś antypolski. Dla sporej części Ukraińców Bandera nie jest zbrodniarzem

¹⁶ ДЕСЯТЕ ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНЕ ОПИТУВАННЯ: ІДЕОЛОГІЧНІ МАРКЕРИ ВІЙНИ (27 КВІТНЯ 2022), https://ratinggroup.ua/research/ukraine/desyatty_obschenacionalnyy_opros_ideologicheskije_markery_voyny_27_aprelya_2022.html (dostęp 1.07.2022).

odpowiedzialnym w tej czy innej mierze za ludobójstwo na Wołyniu (na Ukrainie często nazywane eufemistycznie „tragedią wołyńską” i zazwyczaj przez historyków uznawane za jeden z epizodów wojny polsko-ukraińskiej, w której wina leży po obu stronach, ze wskazaniem na tę pierwszą), tylko twarzą podziemia antykomunistycznego, ruchu partyzanckiego, walczącego po drugiej wojnie światowej o niepodległość spod okupacji ZSRR. Podobnie zresztą jak OUN, Ukraińska Powstańcza Armia czy jej dowódca Roman Szuchewycz. Bandera stał się wręcz bohaterem ukraińskiej (szczególnie zachodniej, galicyjskiej) popkultury. Ponadto przez wiele lat był on ważną postacią rosyjskiej propagandy. Po 24 lutego nazywa ona broniących się przed inwazją Ukraińców głównie „nazistami”, wcześniej jednak dominującym określeniem byli „banderowcy”. Sympatia do ideologa nacjonalizmu była więc do pewnego stopnia przekorną, utrzymaną w konwencji czarnego humoru odpowiedzią na narrację Moskwy. Narrację, która przy każdej okazji utożsamiała ukraiński patriotyzm z krwiożerczym „banderyzmem”.

Pieśni wojny powstające po 24 lutego 2022 roku pełne są odwołań do świata, który znamy z przekazu medialnego na temat tego konfliktu. Bohaterem tekstów często staje się sprzęt wojskowy kojarzony z działaniami na froncie ukraińsko-rosyjskim. Najbardziej reprezentatywne przykłady to rapowe utwory *Bayraktar*¹⁷ oraz *HIMARS*¹⁸. W pierwszym przypadku tytułowym bohaterem jest turecki dron wsławiony niszczeniem rosyjskich czołgów. W drugim – amerykańska wyrzutnia rakiet. Szczególnie *Bayraktar* zdobył ogromną popularność i doczekał się licznych coverów. Autorem i wykonawcą obu tekstów jest ukraiński scenarzysta oraz żołnierz (pułkownik sił zbrojnych) Taras Borowok. Pieśń patriotyczna o tureckim dronie powstała na zamówienie armii. Borowok przyznał w jednym z wywiadów:

Zadzwonili do mnie z dowództwa i powiedzieli: „teraz, gdy bayraktary ratują nasze wojska i zatrzymują ofensywę wroga, możesz napisać jakikolwiek utwór,

17 *BAYRAKTAR Ukraine war song*, <https://www.youtube.com/watch?v=iiaYZ3tpqRg&t=3s> (dostęp 19.07.2022).

18 *TAPAC – HIMARS*, <https://www.youtube.com/watch?v=Yd79uNjeEFc&t=27s> (dostęp 18.07.2022).

w którym można byłoby powiedzieć dziękuję Turkom za drona uderzeniowego?”. Usiadłem i w piętnaście minut napisałem *Bayraktara*¹⁹.

Pieśń zawiera elementy satyry. Borowok nazywa Rosjan „baranami”, które „przylazły” na Ukrainę po to, aby „odbudować wielki kraj”²⁰. *Bayraktar* jest w tym ujęciu „najlepszym pastuchem baranich stad”. Putina autor określa mianem „cara”, ale również „kremłowskiego fiuta”, którego propagandę naród „łyka” bez zastanowienia. To typowy dla ukraińskich pieśni wojny obraz Rosjan jako posłusznej swojemu tyranowi, pozbawionej własnego zdania, masy „rabów”. Wątek ten pojawia się także między innymi w hip-hopowym utworze *Co wy bracia (Шо ви браття)* w wykonaniu zespołu Jockii Druce:

Z Moskalami nie piszcie i nie odpowiadajcie, kurwa,
Po co im piszecie, o co, kurwa, wy błagacie,
Rab zostanie rabem – ich nie przekonacie.

(А москалякам не пишiть i не відповiдайте, бл*ть
От нашо ви їм пишете, що ви, бл*ть, благаєте
Раби будуть рабами, ви їх х*й переконаєте)²¹.

Jak widać, etnonim „Moskal”, uważany dziś za archaiczny, pejoratywny lub pogardliwy, funkcjonuje nie tylko w języku polskim, ale również ukraińskim. Stereotyp Rosjanina jako posłusznego swemu władcy „raba” często przeciwstawiany jest wizerunkowi Ukraińca, kochającego wolność i w jej imię walczącego z tyranią. Dość powiedzieć, że w trakcie ponaddwudziestoletnich, coraz bardziej autorytarnych rządów Władimira Putina w Rosji, na Ukrainie dwukrotnie zmiana władzy została wymuszona przez oddolną rewolucję.

Wróćmy do utworu *Bayraktar*. Taras Borowok odwołuje się również do powszechnego przekonania o tym, że Kreml zlekceważył przeciwnika,

¹⁹ Д. Скуб, «Мене хотіли прибрати із шахової дошки як сильну бойову одиницю» – ексклюзивне інтерв'ю з автором пісні «Байрактар», <https://news.obozrevatel.com/ukr/show/people/mene-hotili-pribrati-iz-shahovoi-doshki-yak-silnu-bojovu-odinitsyu-eksklyuzivne-intervyu-z-avtorom-pisni-bajraktar.htm> (dostęp 2.07.2022).

²⁰ Т. Боровок, *Байрактар*, <https://pesnihi.com/lyrics/t/taras-borovok/bajraktar.html> (dostęp 1.07.2022).

²¹ Jocky Druce, *Шо ви браття*, <https://l-hit.com/uk/1578> (dostęp 10.07.2022).

ponieważ uwierzył we własną propagandę o „państwie upadłym”, które rozleci się jak domek z kart od jednego uderzenia:

Oni chcieli nas podbić od razu
Lecz my zaczaiłmy się na orków zarazę.
Z bandytów rosyjskich robimy wywar,
To bayraktar.

*(Вони захопити хотіли нас зразу
І ми зачайли на орків образу.
З бандитів російських робить примар
Байрактар... Байрактар...).*

Rosyjscy najeźdźcy bardzo często są na Ukrainie określani mianem „orków” przez analogię do prozy Tolkiena, który tak nazwał rasę plugawych istot humanoidalnych stanowiących główną siłę militarną wojsk walczących po stronie zła. Dehumanizacja agresora jest powszechną i z moralnego punktu widzenia zrozumiałą praktyką w narracji obrońców. Rosjanie z tej perspektywy to naród przybyłych ze wschodu barbarzyńców, przed którymi Ukraińcy bronią całego zachodniego świata. Bywają porównywani nie tylko do potworów z uniwersum pisarzy fantasy, ale również do Tatarów. Raper Yarmak w tekście napisanym po wybuchu wojny w 2014 roku, ale przed pełnowymiarową inwazją, nazwał Rosjan „ordą”, która nie daje spokoju Ukraińcom „od czasów króla Daniela”²². Ów władca Rusi Halickiej w pierwszej połowie XIII wieku zmagał się z najazdami Tatarów, którzy wówczas panowali już na ogromnych przestrzeniach późniejszej Rosji. Takie asocjacje wpisują się w punkt widzenia, zgodnie z którym moskiewski despotyzm i imperializm zostały ukształtowane podczas niewoli mongolsko-tatarskiej²³.

W tekście *Bayraktara* Rosjanie nazywani są również „raszystami”. To, obok „orków”, bodaj najbardziej rozpowszechnione określenie rosyjskich najeźdźców. Powstało z połączenia anglojęzycznej nazwy państwa (*Russia*) oraz rzeczownika „faszysta”. Jest to obelga szczególnie celna

²² Yarmak, *Потрібен живим*, <https://www.youtube.com/watch?v=oTHCPpCyup8> (dostęp 30.06.2023).

²³ И. Кондаков, *Культурология: История культуры России*, Москва 2003, <https://www.twirpx.com/file/1420215/> (dostęp 30.06.2023).

propagandowo, biorąc pod uwagę fakt, iż oficjalnym celem tak zwanej „operacji specjalnej” jest walka z nazizmem. Sama Rosja natomiast często nazywana jest pogardliwie „Rusnią”. Między innymi w utworze Chrystyny Sołowij *Ukraińska złość* (*Українська лють*), wykonanym na melodię słynnej i bardzo popularnej w zachodniej popkulturze pieśni włoskich antyfaszystów *Bella ciao*²⁴. Sołowij, podobnie jak Borowok, sławi śpiewem sprzęt wojskowy:

I javeliny, i bayraktary
Za Ukrainę biją dziś Rusnię!

(*І джавеліни, і байрактари
За Україну б'ють русню!*)²⁵.

Ukraińska wersja *Bella ciao* jest pieśnią pełną patriotycznego optymizmu, nawołującą do twardej walki z wrogiem:

Pewnego ranka, jeszcze o świcie
Ziemia zadrżała,
Krew w nas zawrzała,
Rakiety z nieba,
Kolumny czołgów,
I ryczał w gniewie stary Dniepr!
Nikt nie pomyślał, nikt nie zobaczył,
Jaka naprawdę była ukraińska złość.
Katów przeklętych bez żalu mordujemy
Tych, co na naszą ziemię przyszli!

(*Одного ранку, ще й на світанку
Земля здригнулась
І враз закипіла наша кров,
Ракети з неба, колони танків
І заревів старий Дніпро!
Ніхто не думав, ніхто не бачив.
Яка насправді бува українська лють.*

²⁴ X. Соловій, *Українська лють*, <https://www.youtube.com/watch?v=PqVCQEthhOU-&t=14s> (dostęp 10.07.2022).

²⁵ X. Соловій, *Українська лють*, <https://www.pisni.org.ua/songs/3443962.html> (dostęp 1.07.2022).

*Катів проклятих безжально мочим
Тих, хто на на нашу землю пруть!)).*

Na wideoklipie opublikowanym w internecie Chrystyna Sołowij, śpiewając o „mordowaniu wrogów”, pokazuje palcem gest podrzynania gardła. Piosenkarka koncertuje po kraju w czasie wojny właśnie pod hasłem *Ukraińska złość*. Jednym z przystanków na trasie miała być Winnica. Gdy w połowie lipca w ostrzale miasta zginęło ponad dwadzieścia osób, koncert miał zostać odwołany. W rozmowie z Kanałem 24 Sołowij przyznała, że bardzo się bała wystąpić, ostatecznie jednak przypomniała sobie „te emocje i to przesłanie”, z jakim wyruszyła w trasę, i postanowiła zaryzykować²⁶. „Żadna rakiet, żadna rusnia nie może nam przeszkodzić w tym, aby ukraińska kultura odbywała się na Ukrainie” – zadeklarowała. Tak tłumaczyła swoją postawę: „Wróg właśnie tego chce – aby nasze życie się zatrzymało, żebyśmy siedzieli w schronach przeciwlotniczych i trzęśli się ze strachu. Obecnie nie widzę i nie czuję powodów do strachu. Czuję śmiałość i widzę, jak ludzie masowo chodzą na koncerty”²⁷. Dochody z występów przeznaczone są na pomoc dla żołnierzy ukraińskich walczących na froncie.

Pieśni patriotyczne wykonywane przez kobiety sławią nie tylko męstwo, ale również męskość, czy też atrakcyjność mężczyzn walczących na froncie, jak również liderów politycznych kierujących walką z wrogiem. Chrystyna Sołowij śpiewa o tym, że w obronie terytorialnej służą „najpiękniejsi chłopcy”, a w szeregach Sił Zbrojnych Ukrainy walczą sami bohaterowie. Raperka Roxolana w utworze *I see you* stwierdza, że „superbohaterowie żyją naprawdę”, a są nimi „chłopcy i dziewczęta z naszych SZU (Sił Zbrojnych Ukrainy)” oraz Wołodimir Zełenski²⁸. Do swojego potencjalnego słuchacza, który śledzi wydarzenia na froncie, zwraca się porozumiewawczo:

Ty już wiesz [...] Ile córek zostanie nazwanych Dżewelina,
A ile (matek) chce mieć synów, spłodzonych przez mister Kima.

²⁶ О. Кандяк, *Жодна ракета, жодна р*сня нам не завадить*, – Соловій розповіла про свій тур Україною, https://showbiz.24tv.ua/zhodna-raketa-zhodna-rsnya-nam-ne-zavadiit-soloviy-rozpovila-pro_n2116241 (dostęp 18.07.2022).

²⁷ Ibidem (dostęp 30.06.2023).

²⁸ ROXOLANA, *I CiЮ / I SeeYou*, <https://www.youtube.com/watch?v=37p6YPwjhfA> (dostęp 1.07.2022).

*(Ти вже знаєш [...] Скільки дочок буде звати Джевеліна,
А скільки синів хочуть вже від містера Кіма).*

Imię Dżewelina odsyła do amerykańskiej broni przeciwpancernej javellin, która zawojowała pole walki z Rosją, podobnie jak Bayraktar czy HIMARS. Z kolei „mister Kim” to Anatolij Kim, niezwykle popularny i medialny mer przyfrontowego Mikołajowa znany z licznych wypowiedzi zażegrywających Ukraińców do walki.

W utworze *I see you* można usłyszeć liczne detale składające się na obraz inwazji rosyjskiej. Cały tekst zbudowany jest na zwrotach do słuchacza, który „wie, o co chodzi”. „Ty już wiesz, co się stało z rosyjskim okrętem, no i ty już wiesz, co będzie z Moskałem” – rapuje Roxolana. Zapewnia swojego odbiorcę, że „orki” nie mają szans zdobyć Odessy. Wyśmiewa Emmanuela Macrona za słynną sesję fotograficzną, na której zatroskany francuski przywódca w bluzie z kapturem próbuje nieudolnie naśladować nieoficjalny styl Zełenskiego. Przekonuje, że Ukraińcy „nie dadzą się pokonać”, choć dodaje też: „będziemy wdzięczni, jeśli NATO zamknie niebo” nad Ukrainą dla lotnictwa agresora. Utwór kończy hurraoptymistyczną (już wiadomo, że niespełnioną) zapowiedzią: „na majówkę widzimy się na (odbitym przez Ukrainę) Krymie”.

Pieśni wojny często pisane są nie tyle ku pokrzepieniu, ile ku rozba-
wieniu serc. Również czarny humor albo po prostu humor towarzyszy au-
torom tekstów na temat bieżącego konfliktu. Raper Oisho BTZ kpi z sił
zbrojnych Federacji Rosyjskiej:

Druga armia świata
Podpierdała we wsi kury
Generałowie-dowódcy
Wysyłają na front dzieci.

*(Друга армія у світі
Пиздить в селищі курей
Генерали-палкаводці
Воювати шлють дітей)²⁹.*

²⁹ Oisho BTZ, *Друга армія у світі*, <https://pesnihi.com/lyrics/o/oisho-btz/druga-armiya-u-sviti.html> (dostęp 19.07.2022).

Raper wyśmiewa Rosjan, którzy uciekają w panice, kiedy tylko usłyszą, że zbliża się pułk „Azow”. Jest to nawiązanie do narracji kremłowskiej propagandy, która demonizuje tę osławioną jednostkę, rzeczywiście powstałą niegdyś na bazie paramilitarnych organizacji o profilu narodowosocjalistycznym. Ukraińcy żartują, że tam, gdzie tylko spadnie rosyjska bomba, zaraz okazuje się, że była baza „Azowa”. Tak między innymi Moskwa tłumaczyła bombardowanie szpitala w Mariupolu, w którym rzekomo „stacjonowali neonaziści”.

Częstym obiektem żartów są znane z mediów społecznościowych przypadki, gdy ukraińscy rolnicy lub „Cyganie” kradli rosyjskie czołgi czy wozy opancerzone. Wspomina o nich Roxolana w cytowanym utworze *I see you*. Oisho BTZ rapuje o rosyjskim żołnierzu, który „szwenda się jak turysta, bo mu czołg zająbał wujek Wasia traktorzystą”. Drwi z nieudolności agresora, który nie umie trafić w cele wojskowe, a zamiast tego ciągle, jakoby omyłkowo, trafia w cele cywilne. W tekście pojawia się też wątek kadyrowców, którzy niczym oddziały zaporowe NKWD stoją na tyłach armii, aby w razie odwrotu „złapać w zasadzkę” tych, którzy nie chcą walczyć. Oisho BTZ lapidarnie konkluduje, zwracając się do „raszki” (czyli do Rosji, od ang. *Russia*):

Wasza armia to po prostu chujnia!
 Wasz wywiad to po prostu chujnia!
 Wasza broń to po prostu chujnia!

*(Вся ваша армія просто ХУЙНЯ!
 Вся ваша розвідка просто ХУЙНЯ!
 Вся ваша зброя це просто ХУЙНЯ!)*

Wątek traktorzystów i Cyganów pojawia się również w żartobliwej, biesiadnej pieśni *Ukraina zwycięży* (*Україна переможе*) nagranej przez kilku wykonawców oraz opublikowanej w serwisie YouTube w formie barwnego wideoklipu³⁰. Jednym z nich jest Petro Czornyj, ukraiński muzyk pochodzenia romskiego, wykonawca folku cygańskiego. Czornyj w swojej zwrotce, stojąc obok traktora, w towarzystwie tancerek ubranych w romskie stroje

³⁰ О. Пономарьов i in., *УКРАЇНА ПЕРЕМОЖЕ*, <https://www.youtube.com/watch?v=fRuiEv3JRDQ> (dostęp 31.07.2022).

ludowe, śpiewa o „wojskach traktorowych” zajmujących się kradzieżą czołgów agresora. W pieśni występuje również Jewhen Koszowyj, znany komik i wieloletni współpracownik Wołodymyra Zełenskiego z czasów kariery w kabarecie Kwartal 95. Bawi się stateczkiem z papieru pływającym w misce wody. Po chwili widać fragment nagrania płonącego okrętu rosyjskiego w porcie w okupowanym Berdiańsku. Koszowyj śpiewa zaś o tym, że „wraży desant” karmi teraz morskie ślimaki.

Warto również wspomnieć o dwóch bodaj najsłynniejszych na świecie ukraińskich utworach z wojną związanych, co ważne, pośrednio. Chodzi o *Czerwoną kałynę* oraz *Stefaniję*. *Czerwona kałyn*a znana jest głównie w wykonaniu Andrija Chływniuka. Wokalista popularnej funkowej grupy Bumboks w pierwszych dniach inwazji wstąpił do obrony terytorialnej. Na Instagramie opublikował nagranie, na którym, już w pełnym rynsztunku: z żółto-niebieską opaską na ramieniu oraz bronią w ręku śpiewa *a capella* właśnie *Czerwoną kałynę*³¹. Aranżacja ta doczekała się mnóstwa przeróbek. Rockowy cover wersji Chływniuka nagrał legendarny zespół Pink Floyd³². *Czerwona kałyn*a to pieśń patriotyczna napisana w 1911 roku przez poetę Stepana Czarneckiego jako pieśń do spektaklu *Słońce ruin* – tragedii historycznej poświęconej hetmanowi Doroszenko, siedemnastowiecznemu przywódcy Kozaków. Pieśń stała się hymnem Ukraińskich Strzelców Siczowych – legionu walczącego podczas pierwszej wojny światowej u boku Austro-Węgier³³. Nie ma w niej żadnych odwołań do walk z Polakami. Tekst utrzymany jest w stylistyce ludowej. Pochylona czerwona kalina symbolizuje zasmuconą Ukrainę, którą trzeba rozweselić.

Hej, na polu jarej pszenicy złocisty łan,
Rozpoczęli strzelcy ukraińscy już z wrogami tan!
[...]
Jak powieje bujny wiatr z szerokich stepów,
I rozsławi po całej Ukrainie siczowych strzelców.

31 A. Хливнюк (Бумбокс), *Червона калина*, <https://www.youtube.com/watch?v=SCGhRd-gtidM> (dostęp 31.07.2022).

32 Pink Floyd/A. Khlyvniuk, *Ой у лузі червона калина*, <https://www.youtube.com/watch?v=LMYSiOrpC6o> (dostęp 31.07.2022).

33 В. В'ятрович, *Історія пісні "Червона калина" – це історія нашого народу*, <https://www.istpravda.com.ua/columns/2022/04/23/161248/> (dostęp 30.06.2023).

A my tę strzelecką sławę zachowamy,
A my naszą sławną Ukrainę rozweselimy!

(Гей, у полі ярої пшениці золотистий лан,
Розпочали стрільці українські з ворогами тан!
[...])

(Як повіє буйнесенький вітер з широких степів,
Та й прославить по всій Україні січових стрільців.
А ми тую стрілецькую славу збережемо,
А ми нашу славу Україну, гей, гей, розвеселимо!)³⁴

Pieśń popularna była także przed pełnowymiarową inwazją, ale już w czasie wojny z Rosją. Wspomniany zespół Haydamaky wspólnie z wokalistką Tonią Matwijenko nagrał folk rockową wersję *Czerwonej kałyny* na potrzeby ścieżki dźwiękowej filmu historycznego *Czerwony*³⁵. Reżyser Zaza Buadze przeniósł na srebrny ekran powieść Andrija Kokotiuchy. Tytułowy bohater to partyzant Ukraińskiej Powstańczej Armii, który po drugiej wojnie światowej trafił do sowieckiego łagru i zorganizował tam powstanie więźniów. Fabuła częściowo oparta jest na faktach historycznych.

Stefanija zespołu Kalush Orchestra to zwycięski utwór Eurowizji 2022. W swoim brzmieniu łączy elementy folku i rapu typowe dla ukraińskiej muzyki rozrywkowej, znanej chociażby z twórczości Haydamaków. Tekst w ogóle nie dotyczy wojny z Ukrainą. Jest to opowieść o tęsknocie za matką:

Stefanio, mamо Stefano,
Rozkwita pole, a ty siwiejesz,
Zaśpiewaj mi kołysankę,
Chcę poczuć twoje dobre słowo.

(Стефанія мамо мамо Стефанія,
Розквітає поле, а вона сивіє,

³⁴ В. Хмельницька, «Ой, у лузі червона калина» – текст пісні, історія її виникнення і найпопулярніші виконання, <https://tsn.ua/ukrayina/oy-u-luzi-chervona-kalina-tek-s-pisni-istoriya-yiyi-viniknennya-i-naypopulyarnishi-vikonannya-2026975.html> (dostęp 31.07.2022).

³⁵ Гайдамаки та Тоня Матвієнко, Ой, у лузі червона калина..., <https://www.youtube.com/watch?v=2KFmijE0lkw> (dostęp 2.08.2022).

*Заспівай мені мамо колыскову,
Хочу ще почути твоє рідне слово*³⁶.

Dopiero po wybuchu wojny frontman zespołu dodał interpretację, zgodnie z którą matką może być również ojczyzna – Ukraina. Już po zwycięstwie na Eurowizji zespół opublikował w internecie oficjalny teledysk do piosenki – zdjęcia nakręcono w zniszczonej przez okupantów Buczy, Irpieniu i Hostomlu, co jeszcze wzmocniło tę nową, wojenną interpretację utworu³⁷.

Ukraińskie pieśni wojny odgrywają istotną rolę w psychologicznym oraz kulturowym wymiarze walki z agresorem. Bez wątpienia podtrzymują na duchu zarówno walczących na froncie żołnierzy, jak i ogół społeczeństwa. Wzmacniają poczucie wspólnoty. Ponadto, poświęcone aktualnym wydarzeniom, pieśni patriotyczne kształtują współczesną kulturę niepodległej, świadomej narodowo oraz najwyraźniej ostatecznie zderusyfikowanej Ukrainy.

Słowa kluczowe: rap, reggae, folk, folk rock, pieśni patriotyczne, wojna na Ukrainie

Bibliografia

BAYRAKTAR. *Ukraine war song*, <https://www.youtube.com/watch?v=iiaYZ3t-pqRg&t=3s>.

Botashe, ПНХ, <https://www.youtube.com/watch?v=tgbCrSimQDQ>.

DJ Cai Caslavinieri & HAYDAMAKY, Таня Гаврилук та Богдан Кутєпов, *Аркана!*, <https://www.youtube.com/watch?v=0BtudJg1ogl>.

Jocky Druce, *Шо ви браття*, <https://l-hit.com/uk/1578> (dostęp 10.07.2022).

³⁶ К. Пікуліна, *Kalush Orchestra – Stefania: повний текст і сенс хіткової пісні*, <https://www.unian.ua/lite/music/kalush-stefaniya-povniy-tekst-i-zmist-pisni-11822220.html> (dostęp 12.07.2022).

³⁷ Kalush Orchestra, *Stefania* (Official Video Eurovision 2022), <https://www.youtube.com/watch?v=Z8Z51no1TD0> (dostęp 3.08.2022).

Kalush Orchestra, *Stefaniya* (Official Video Eurovision 2022), <https://www.youtube.com/watch?v=Z8Z51no1TD0>.

Oisho BTZ, *Друга армія у світі*, <https://pesnihi.com/lyrics/o/oisho-btz/druga-armiya-u-sviti.html>.

ROXOLANA, *I CiЮ / I SeeYou*, <https://www.youtube.com/watch?v=37p6Y-PwjhfA>.

*

5'nizza, *Солдат*, <https://www.youtube.com/watch?v=2GZ60fcfBaA>.

5'nizza, *Солдат*, <https://teksty-pesenok.ru/rus-pyatnica/tekst-pesni-ya-soldat/1899578/>.

Бабкин прокомментировал свои гастроли в России и оккупированном Крыму, <https://www.unian.net/society/2176729-babkin-prokommentiroval-svoi-gastroliv-rossii-i-okkupirovannom-kryimu.html>.

Yarmak, *Потрібен живим*, <https://www.youtube.com/watch?v=oTHCPpCy-up8>.

Бабкін С., *Я солдат – Русский военный корабль, иди нах@й*, <https://www.youtube.com/watch?v=ADrrGk0dZ7c>.

Бабкін С., *Я солдат – Русский военный корабль, иди нах@й*, <https://lyricstranslate.com/pl/sergey-babkin-soldat-lyrics.html>.

Боровок Т., *Байрактар*, <https://pesnihi.com/lyrics/t/taras-borovok/bajraktar.html> (dostęp 1.07.2022).

Гайдамаки та Тоня Матвієнко, *Ой, у лузі червона калина...*, <https://www.youtube.com/watch?v=2KFmijE0lkw>. Група 5'nizza *воссоединилась для концертов в Москве и Петербурге*, <https://meduza.io/news/2015/03/04/gruppa-5-nizza-vossoedinilas-dlya-kontsertov-v-moskve-i-peterburge>.

ДЕСЯТЕ ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНЕ ОПИТУВАННЯ: ІДЕОЛОГІЧНІ МАРКЕРИ ВІЙНИ (27 КВІТНЯ 2022),

https://ratinggroup.ua/research/ukraine/desyaty_obschenacionalnyy_opros_ideologicheskie_markery_voyny_27_aprelya_2022.html.

ЕКС-СОЛІСТ «5'NIZZA» ПРО ВІЙНУ В УКРАЇНІ: ЦЕ ГРА. ВІДЕО, <https://tabloid.pravda.com.ua/news/53edde607e02a/>.

Пікуліна К., *Kalush Orchestra, Stefania: повний текст і сенс хіткової пісні*, <https://www.unian.ua/lite/music/kalush-stefaniya-povniy-tekst-i-zmist-pisni-11822220.html>.

- Кандяк О., *Жодна ракета, жодна р*синя нам не завадить*, – Соловій розповіла про свій тур Україною, https://showbiz.24tv.ua/zhodna-raketa-zhodna-rsnya-nam-ne-zavadit-soloviy-rozpovila-pro_n2116241.
- Кондаков И., *Культурология: История культуры России*, Москва 2003, <https://www.twirpx.com/file/1420215/>
- Пономарьов О., Хома М., Тополя Т., Кошовий Є., Ткач Ю., Чорний П., *УКРАЇНА ПЕРЕМОЖЕ*, <https://www.youtube.com/watch?v=fRuiEv3-JRDQ>.
- Скуб Д., «Мене хотіли прибрати із шахової дошки як сильну бойову одиницю» – ексклюзивне інтерв'ю з автором пісні «Байрактар», <https://news.obozrevatel.com/ukr/show/people/mene-hotili-pribrati-iz-shahovoi-doshki-yak-silnu-bojovu-odinitysyu-eksklyuzivne-intervyu-z-avtorom-pisni-bajraktar.htm>.
- Соловій Х., *Українська лють*, <https://www.youtube.com/watch?v=PqVCQE-thhOU&t=14s>.
- Соловій Х., *Українська лють*, <https://www.pisni.org.ua/songs/3443962.html>.
- ТАРАС, *HIMARS*, <https://www.youtube.com/watch?v=Yd79uNjeEFc&t=27s>.
- Хмельницька В., «Ой, у лузі червона калина» – текст пісні, історія її виникнення і найпопулярніші виконання, <https://tsn.ua/ukrayina/oy-u-luzi-chervona-kalina-tekst-pisni-istoriya-yiyi-viniknennya-i-naupopulyarnishi-vikonannya-2026975.html>.
- Ярмола О., *Аркана!*, <https://www.pisni.org.ua/songs/8283603.html> (dostęp 29.07.2022).

Streszczenie

Współczesne ukraińskie pieśni patriotyczne zagrzewają do walki w obronie przed najazdem ze wschodu. Armia rosyjska przedstawiona jest w nich nie tylko jako krwawy, brutalny agresor, ale również jako banda prymitywnych barbarzyńców. Dlatego też są to teksty pisane zarówno ku pokrzepieniu, jak i ku rozbawieniu serc – z elementami satyry i czarnego humoru. Przeważają utwory w stylistyce folk rock, rap, folk, a także w typowym dla ukraińskiej sceny połączeniu tych wszystkich gatunków.

Supplement



Potrzeba dialogu

Z ADAMEM „ŁONĄ” ZIELIŃSKIM ROZMAWIA PAWEŁ DZIEL

Dzisiaj na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego odbyło się sympozjum poświęcone twojej twórczości. Autorzy referatów często odwoływali się do kultury buntu, kultury sprzeciwu. Czujesz się buntownikiem? A może raczej komentatorem, krytycznym obserwatorem zjawisk społecznych?

Po trosze jestem tym wszystkim, o czym powiedziałeś. Czasami jest to bunt, czasami niezgoda na rzeczywistość, a najczęściej ironia, chowanie się za przekorą. Staram się być w miarę prawdziwy w tym wszystkim. Jestem jednostką o różnorodnej budowie, różnie więc reaguję. Jak powiedział Jaromír Nohavica, zanim zupełnie oszalał na starość – moja *hudba* (czes. muzyka – przyp. red.) jest taka, jakie życie. Czasami bardziej przemyślana, czasami sentymentalna, czasami prosta jak cep. Na tym polega niewątpliwa uroda jego piosenek. I taka jest też prawda w niej schowana.

Podczas sympozjum zastanawialiśmy się, w jakim kontekście społeczno-politycznym należy umiejscowić kulturę hip-hopową. A jakie jest twoje zdanie na ten temat?

Ja się specjalnie nie kryję z dosyć wyraźnymi poglądami. Ale jaki jest hip-hop w ogóle? Przede wszystkim rap to tylko forma wyrazu. A raperzy też ludzie, bywają różni. I na pewno nie przeceniałbym polskiego rapu nacjonalistycznego. Wydaje mi się, że jest to zjawisko marginalne. Rap jest taki, jak my wszyscy. Może z lekką przewagą takiego centrolewicowego

myślenia, ale w większym stopniu jest to chyba kwestia pokoleniowa. Dostać mało jest bowiem siedemdziesięcioletnich raperów...

A kogo sobie wyobrażasz w roli odbiorców, gdy pracujesz nad tekstami?

Podczas dzisiejszego sympozjum usłyszałem tezę, że immanentną cechą rapu jest skupienie wykonawcy na sobie. Jest w tym dużo prawdy. Piszę teksty, żeby samemu czerpać z tego radość. Ale proszę nie myśleć, że z upodobaniem słucham własnej muzyki. Nie jeżdżę samochodem po Szczecinie, słuchając z ustawionym na maksa głośnikiem swoich i Webbera płyt sprzed dziesięciu lat. Istnieje jednak coś takiego, jak radość twórcy z tego, co właśnie stworzył, na przykład ze świeżo zmiksowanego numeru. Polecam to doświadczenie każdemu, trudno je z czymkolwiek porównać. W okresie przed premierą dosyć często słucham własnych nagrań. I dopóki sprawia mi to przyjemność, dopóty widzę cel takiego działania. I co z tego wynika? No właśnie to, że tym odbiorcą jestem ja. Sprzeciwiam się jednak temu, by traktować opisaną sytuację jako monolog. Ja mam taką intencję, nie jestem pewien, czy mi się to udaje, że cała ta muzyka, wszystkie te teksty w gruncie rzeczy są o spotkaniu, może bardziej nawet o niemożliwości spotkania. O potrzebie rozmowy i o samotności. O szukaniu drugiego człowieka.

Twoje teksty z albumu na album są coraz poważniejsze. Czy tematyka, którą obecnie poruszasz, ma charakter interwencyjny? Wracam tym samym do pytania o sprzeciw. Czy swoją muzyką rzeczywiście chcesz coś zmienić?

Balansuję. Usiłuję nie spaść z tej liny, którą rozpiąłem sobie między dwoma punktami: jeden to zajęcie głosu w jakiejś sprawie, a drugi – forma tej wypowiedzi. Moim ulubionym ostatnio przykładem na przejście po tej linie z sukcesem jest utwór *This is America* Childisha Gambino. Gdy udaje się zrobić artystyczny majstersztyk, a równocześnie zająć stanowisko w ważnej sprawie, to jest wielki sukces, bo to zostanie na dłużej. Ale to się zdarza rzadko. Innym dobrym przykładem jest *Spartakus* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Spektakl wybitnie interwencyjny, a równocześnie porywający inscenizacyjnie. Ale prawda jest taka, że nie zawsze udaje się te

dwa punkty połączyć. Boję się manifestów wygłaszanych wprost, bo wówczas cierpi na tym forma.

Emocjonalny odzew odbiorców na artystyczny manifest jest ważny. Gdy byłem w teatrze na spektaklu *Spartakus*, reakcja publiczności była naprawdę żywa. To było dla mnie i budujące, i wzruszające. Wyobrażam więc sobie, że tak intensywna interakcja może bardzo inspirować, mobilizować do tworzenia. A czy do pisania tekstów inspirowuje cię poezja?

Chciałbym, ale uważam, że dosyć źle piszę. Cały mój dar polega na tym, że mam słuch – potrafię od biedy odróżnić frazę dobrze napisaną od kiepskiej. A że te pierwsze trafiają mi się relatywnie rzadko, to cały proces jest u mnie morderczo żmudny. Albo się jest Mozartem, albo się nim nie jest. Ja nie jestem. U mnie pisanie to pasmo skreśleń.

Skreślenia z pewnością świadczą o dużej świadomości literackiej. Porozmawiajmy o tej hip-hopowej lekkości. Kiedy właściwie zetknąłeś się z rapem? Dobrze pamiętam pierwszą solową płytę Kazika Staszewskiego, *Spalam się*, to był 1991 rok. Miałem wtedy 10 lat, ten album zrobił na mnie ogromne wrażenie...

Kazik nie jest ojcem chrzestnym polskiego rapu, bardziej chyba dalekim wujem. Dla mnie prawdziwy wybuch nastąpił w 1995 roku, gdy Liroy wydał pierwszą płytę. Teraz możemy być w jej ocenie surowi, ale wtedy ten album zmienił nasze patrzenie na muzykę. Ja i podobni mi nastolatkowie zachłysnęliśmy się tą poetyką. Dzięki Liroyowi weszliśmy głębiej w to wszystko, czym się inspirował, na przykład House of Pain czy Cypress Hill. Historia polskiego rapu to jest bardzo ciekawy temat. Całe nasze pokolenie musiało się jakoś określić względem rapu.

A zjawiska muzyczne na skrzyżowaniu gatunków? Rapcore, połączenie rapu z cięższym, gitarowym brzmieniem. U Liroya też było trochę gitary... Szczególnie jednak zapamiętałem z tego okresu płyty Rage Against the Machine, narobili sporo zamieszania.

W latach 90. to słuchałem raczej H-Blockx, no i może trochę Dog Eat Dog. Był jeszcze ten słynny soundtrack z *Judgment Night*, ale to już naprawdę

sięgamy do prehistorii, gdy raperzy spotykali się z gitarowcami. A niektóre z tych spotkań były bardzo owocne i do dzisiaj się bronią...

A teraz? Zajmuje cię ta cięższa muzyka?

Mnie się wydaje, że nie. Ale ilekroć chłopaki z The Pimps, z którymi koncertuję, rozkręcają się na scenie, to okazuje się, że taka gitarowa muzyka może wyciągnąć mnóstwo chowanej na co dzień energii. Jakbym się więc nie zaklinał, to okazuje się, że w środku mam maluteńkie dążenie do takiego brzmienia.

A jak się odnosisz do tezy, że hip-hop jest przedłużeniem kultury punkowej?

W sensie buntu i kontestacji, odrzucania wszystkiego, co zastane? Może tak, ale czy nie jest to cecha nastolatków, że odrzucają wszystko, co było przed nimi? Hip-hop nie jest wyjątkowy pod tym względem. Pod innym względem jest wyjątkowy – gdy ktoś słucha rapu, to po trzech słowach to słysząc. Zarówno w latach 90., jak i teraz hip-hop na pewno był sposobem na odróżnianie się od innych. Ale czy to jest odrzucenie całej rzeczywistości? Raczej budowanie alternatywnej. Pamiętam jednak, że w latach 90. hip-hopowcy byli naprawdę zjednoczeni. Wiem, że w takich opowieściach jest trochę nostalgicznego bajania... Ale na pewno mieliśmy duże poczucie przynależności do grupy.

Jaką rolę w procesie tworzenia odgrywa dla ciebie muzyka? Czy to jest tak, że przygotowujesz tekst i później dyskutujesz z Webberem, czyli Andrzejem Mikoszem, o oprawie muzycznej? A może odwrotnie – najpierw powstaje beat, wybrane zostają sample i to dopiero wywołuje w tobie ciąg skojarzeń...?

Zawsze na początku jest muzyka. Beat jest fundamentalny, bo z niego wynika nie tylko rytm, który w 99% jest na cztery czwarte, ale też *groove*, czyli to trudne do określenia rytmiczne natężenie w danej jednostce muzycznej, które decyduje o całości. Zawsze piszę do muzyki. Przecież jak Andrzej Mikosz wysłał mi beat do *Co tak wyje?*, to ja najpierw usłyszałem tam pociąg, a reszta już się sama napisała. Jeżeli analizujemy sam tekst, oderwany od nawijania, to trudno ocenić, czy rap jest udany. Niekiedy im bardziej

jest powyginany, tym lepszy. Na papierze się nie broni, a na ucho – klasa. Dlatego nie jestem pewien, czy mamy odpowiednie narzędzia do tego, żeby oderwać tekst hip-hopowy od muzyki, położyć na stole i tak analizować, jak to czasami próbuje się robić.

A odwrotnie, jaki masz wpływ na muzykę? Czy zdarza się, że we współpracy z Webberem mówisz: „Nie, to nie brzmi; musi być inaczej; tutaj nie pasuje”?

Naturalnie. To jest właśnie istota tej współpracy, tego rodzaju rozmowy. To, do czego ja piszę, to jest niekiedy tylko zarys. Andrzej Mikosz ma zresztą zwyczaj podstępnie wysyłać mi tylko zaczyn muzyki. No i później są ciężkie boje o to, jak ten numer będzie się rozwijał. Rzadko mam taki komfort, żeby pisać do czegoś, co jest domkniętą całością. Webber jest uparty, ale potrafi przyjąć moje argumenty – udaje mi się więc ocalić fundamentalne dla mnie rzeczy.

Mamy zatem tekst, mamy warstwę instrumentalną, a jest jeszcze obraz. Teledyski do waszych utworów są przemyślane, wysmakowane, nierzadko dopowiadają istotne treści. A nie obawiasz się, że teledyski odciągają nieco uwagę od samego tekstu?

Dopóki mam nad tym znaczną kontrolę, jak w *To nic nie znaczy* czy w *Błędzie*, to się nie obawiam, bo to jednak jest obraz dosyć mocno powiązany z tekstem. Kiedy jednak mój tekst dostaje się w ręce innych interpretatorów, to może powstać coś wyjątkowego w stylu teledysku do *#nikiforaszczecińskiego*, czyli przepięknego animowanego eseju. Klip jest rezultatem dwumiesięcznych twórczych zmagani Piotra „Lumpa” Pauka oraz Marka Kowalczyka. Jestem zachwycony tą sztafetą – najpierw był artysta, czyli Nikifor Szczeciński ze swoimi pracami, później mój tekst, z którym przyszedłem do Webbera, następnie jego muzyka, wreszcie z gotowym numerem wybraliśmy się do twórców teledysku. Zwróć uwagę, jaki to łańcuch synergii, jak te wszystkie ogniwa na siebie oddziałują, jak wspaniała jest ta współpraca między ludźmi. A Nikifor Szczeciński nie miał bladego pojęcia o tym, że o nim mówimy, bo nie żyje już od 2018 roku.

A czy prace Nikifora Szczecińskiego rzeczywiście cię zachwyciły, czy raczej zwróciłeś uwagę na pewne zjawisko społeczne, na interesujący przykład sztuki ulicy?

Na początku robiłem te zdjęcia, żeby znajomym pokazać: „patrzcie, co za many”. Gdy przejeżdżałem tamtędy po raz kolejny danego dnia i dostrzegłem nową, dopiero co przygotowaną instalację, nie mogłem nie zauważyć, że za tym stoi jakaś większa myśl. A może nie tyle myśl, co potężna energia twórcza, którą on gdzieś musiał wyładować. Byłem urzeczony tą wolnością. U niego proces między pojawieniem się kreacyjnego pierwiastka a działaniem był skrócony do minimum. Publiczność oczywiście istniała, ale raczej nie dostawał od niej feedbacku – a jeśli już, to raczej: „weź pan to zdejmij”. Czy może istnieć prawdziwszy twórca, który zupełnie nie patrzy na to, jak będzie odbierany? On po prostu musiał się wyrazić i robił to w oknie, na parapecie swojego mieszkania. I co chwila inny pomysł, więc wciąż zmieniał to wszystko.

Chciałbym jeszcze zapytać, pozostając przy teledyskach, o twoją przygodę z aktorstwem. Realizujesz się w tej roli?

Wszystkie nasze teledyski pokazały mi jedną smutną prawdę: jestem miernym aktorem. Co gorsza, próbuję sił po drugiej stronie kamery.

A przyjemność...?

Przyjemność jest olbrzymia. Przyjemność jest na dziesięć.

Prowadzisz warsztaty z rapowania, warsztaty hip-hopowe. Raper jako nauczyciel?

To jest trudna rola w związku z tym, że rapu nie da się nauczyć. Ale można wynieść coś ciekawego ze spotkania z aktywnym raperem, jeżeli lubi się tę muzykę. I do tego sprowadzają się te warsztaty – razem przygotowujemy tekst. Przy okazji tego pisania staram się pokazać wszystkie swoje warsztatowe triki. Tak naprawdę chodzi o wspólne twórcze działanie. Czasami wychodzą z tego fajne rzeczy.

Czym dla ciebie jest koncert? Z pewnością wyzwała silne emocje... Czy można na chłodno podchodzić do koncertów?

Bardzo dobrze kombinujesz. To nie są małe emocje, bliżej już temu do palenia heroiny ze wszystkimi konsekwencjami. Ja jestem związany z Monarem jako taki „przyjaciel domu”, czasem prowadzę tam warsztaty. Proszę mi wierzyć, że zjazd po koncercie to nie jest jakiś wymysł, to jest naprawdę ciężka przeprawa. Wcale się nie dziwię tym znajomym, którzy sobie słabo z tym radzą i sięgają po mniej lub bardziej legalne farmaceutyki, żeby z tego stanu łagodniej wyjść. Potworne bywa to przejście ze stanu euforycznej rozmowy z publicznością do świata szarej rzeczywistości. Każdy koncert ma swoistą poetykę, swój odrębny charakter. Każda publiczność jest inna. To jest rap z dość trudnymi tekstami i nie zawsze audytorium okazuje zrozumienie. Ale gdy już je okaże, to trudno o większe szczęście. I tym trudniej z tego później wrócić do normalności.

W wielu twoich tekstach występuje motyw przemieszczania się: spacer, samochód, tramwaj, autobus, pociąg. Jakbyś to zinterpretował? Czym jest dla ciebie ten ruch?

Jestem dzieckiem swoich czasów, to jest wpływ Starego Miasta, który miał taki singiel *Jak się poruszać po mieście*: „Tramwaj, autobus, metro i znowu!”. Nie szukałbym strasznie głęboko, to jest chyba głównie wynik doświadczeń. Choćby ten pociąg – nie wiem, występuje chyba w trzech piosenkach, może w pięciu. To wynika z tego, że swego czasu często jeździłem pociągiem. Czy jest to muzyka drogi? Niekoniecznie. To jest raczej muzyka przemieszczania się z punktu A do punktu B. Nie uważam, żeby stała za tym jakaś większa myśl. Chociaż rzeczywiście z tym pociągiem jest coś na rzeczy. To ewidentnie wymaga jakiegoś poleżenia na kozetce. Podejrzane.

No właśnie. Może w skrytości serca chciałbyś z tego naszego Szczecina wyjechać?

A może w skrytości serca wychodzi ze mnie, że jako dziecko nie miałem kolejki, która jeździła dookoła i teraz sobie to odbijam. I to jest tak naprawdę jedna wielka smutna opowieść o moim dramacie, o traumie...

O Szczecin jednak pytam na poważnie. Czym jest dla ciebie Szczecin, to Niebuszewo, które opisujesz? Tego regionalizmu w twoich utworach jest wiele.

Szczecin jest wszystkim: i niedużym miastem na prowincji, i całym kosmo-
sem. Niekoniecznie zamkniętym – stąd się świetnie wyjeżdża i doskonale
wraca. Szczecin jest wielkim różnorodnym światem, który ma olbrzymi
potencjał, mocno zresztą niewykorzystany. Tym ciekawsze wydaje się opo-
wiadanie o nim, zwłaszcza że takich opowieści jest mało. *Echo* wynika tro-
chę z tego, że opowieść o Marcu '68 jest bardzo warszawocentryczna. A ja
chodzę po Szczecinie, po Niebuszewie, gdzie owo „echo” da się usłyszeć
bez wysiłku. Tam mieszkali ludzie, którzy w '68, a i wcześniej, musieli wy-
jechać. Jak się ma szczęście, to można wpaść na instalacje Weroniki Fibich
i Adama Ptaszyńskiego. Ale tak naprawdę wystarczy się trochę rozejrzeć po
tym mieście, które jest przebogie w znaczenia, o których nikt nie mówi –
jak ten Nikifor Szczeciński właśnie. Spacer po Szczecinie z Pomorzan na
Gorkiego 15 mieszkania 6 to przecież jest owoc takich spacerów, które się
naprawdę odbywały. Na pewno trochę jest w tym klasycznego rapowego
przywiązania do swojego miasta i w ściśle rapowy sposób rozumianego
lokalnego patriotyzmu. Ale też dużo zachwyty nad swoim miejscem na
ziemi.

Wróć jeszcze do poezji. W wywiadach przyznajesz się do inspiracji twór-
czością Jeremiego Przybory, Wojciecha Młynarskiego. Co raper bierze
z piosenki literackiej?

Wszystko. Bo nikt tak pięknie nie pisał piosenek jak Przybora i Młynarski.
Myślę, że to, co wiem o pisaniu piosenek, sprowadza się do znajomości
tekstów Przybory i Młynarskiego na pamięć – trochę kwestia szczęścia,
a trochę rzecz pokoleniowa. Dorastałem w końcówce lat 80., Starsi Pano-
wie regularnie „szli” jeszcze w telewizji. Miałem szczęście, że mama zabrała
mnie na koncert Młynarskiego, jak byłem dziesięciolatkiem. Młynarski był
obdarzony nie tylko wspaniałym piórem, ale też wielką charyzmą koncer-
tową. Po tym koncercie wszedłem w twórczość Młynarskiego i już stamtąd
nie wychodzę, w tym sensie, że cały czas wracam do piosenek mistrza.

Jesteś raperem-prawnikiem. To jest dość osobliwa sytuacja. Kulturowo hip-hop kojarzy się raczej z negocjowaniem norm prawnych. Ty jesteś po drugiej stronie, występujesz jako ekspert od kodeksu. Jakie to ma dla ciebie znaczenie?

To zgrabne z pozoru porównanie przyłożone do rzeczywistości troszeczkę zaczyna trzeszczeć – żebym ja znajdował się po drugiej stronie, to bym musiał zostać prokuratorem. A jestem zwykłym *inhausowym* prawnikiem po aplikacji radcowskiej, który zajmuje się na wskroś cywilnymi sprawami – gospodarczymi i przede wszystkim autorskimi. Nie widzę w tym nic strasznie dziwnego. Moi znajomi z branży rapowej mają szerokie, czasami przedziwne zainteresowania. I jest to dowód, że jako środowisko jesteście bardzo różnorodni. Co jeden, to egzemplarz. Raperzy potrafią być też bardzo dobrzy w innych niż muzyka dziedzinach.

A nie jest tak, że klientom trochę przeszkadzają te wulgaryzmy: „A nie, to ten, który tak brzydko powiedział na koncercie”?

Moi klienci to dorośli ludzie, gorsze rzeczy już słyszeli.

Pociągnę jeszcze temat wulgaryzmów. Jak ważne są dla ciebie przekleństwa, jak pracują w tekstach?

Tego akurat nie wziąłem od Przybory i Młynarskiego. Oni właściwie w ogóle nie używali wulgaryzmów. Zdaje się, że raz Przybora użył wyrazu „dupa” w utworze *Shimmy szuja*, a Młynarski zaśpiewał: „Trudny dialog z kimś, kto wciąż ci sra na łeb”. Nie mam pojęcia, skąd się u mnie te przekleństwa wzięły. Uważam jednak wulgaryzmy za bardzo ważną część języka, która niezwykle pomaga w ekspresji. Trudno je zastąpić, ba, czasem to niemożliwe. Weźmy Świetlickiego. Gdyby na końcu *Nieprzysiadalności* nie pojawiły się wulgaryzmy, ten tekst straciłby wszystko.

Tym między innymi charakteryzuje się poezja, że każdy wyraz, każdy znak interpunkcyjny jest nie do zastąpienia. I oczywiście tak samo niezastępowalny jest w wierszu wulgaryzm.

Przy używaniu tych wyrazów istotna jest maksyma „mniej znaczy więcej”. Wulgaryzmów warto używać z umiarem właśnie po to, by mocniej

zadziały. Jeśli mi się to kiedyś udało, to może we fragmencie z *#nikiforaszczecińskiego*: „Ars longa? Chuja. Dzisiaj piękny plakat / Jutro szmata wyciągnięta z gardła psu jak”. Roman Wilhelmi ponoć mawiał, że w sztuce aktorskiej trzeba na zmianę odpuszczać i przypierdalać. Myślę, że ta praktyka pasuje także do pisania tekstów.

Bibliografia

I. Dyskografia

1. Łona, *Koniec żartów*, Asphalt Records 2001.
2. Łona, *Nic dziwnego*, Asphalt Records 2004.
3. Łona i Webber, *Absurd i nonsens!*, Asphalt Records 2007.
4. Łona i Webber, *Insert*, Asphalt Records 2008.
5. Łona i Webber, *Cztery i pół*, Dobrzewiesz Nagrania 2011.
6. Łona i Webber, *The Pimps w S-1*, Dobrzewiesz | Warner Music Poland, Asphalt Records 2013.
7. Łona, Albán Juárez, José Manuel, Beata Borawska, *Mam dwóch wnuków w Birmingham*, Big Flow 2014.
8. Łona i Weber, *Nawiasem mówiąc*, Dobrzewiesz, Warner Music Poland 2016.
9. Adam L, Bezczel, Bu, Buka, Dino, DJ BRK, Donde, DrySkull, Fokus, Grizzlee, Lilu, Łona, Pezet, Rahim, Snobe, Wuzet, Zetena, EmylyRose, MaxFloRec, *Rekolekcja / Pokahontaz*, 2016.
10. Katarzyna Nosowska, Łona, *Boję się, w: tejże, Basta*, Kayax 2018.
11. *Męskie granie*, Polskie Radio 2019.
12. Łona i Webber, *Śpiwnik domowy*, Dobrzewiesz Nagrania 2020.
13. Narodowa Orkiestra Dęta, DAGADANA, Łona, *Luksus*. Album kompilacyjny: Narodowa Orkiestra Dęta, M. Dziubek, *Wind Rap Orchestra. Vol. 1*, Narodowa Orkiestra Dęta 2022.
14. Łona x Konieczny x Krupa, *TAXI*, Def Jam Recordings Poland 2023.

II. Artykuły w czasopismach

1. *Ambasadorzy Łona i Webber*, „Kurier Szczeciński” 2020, nr 173, dodatek „Wiadomości Szczecin”, s. 2.
2. (as.), *Świętujemy 40. urodziny Łony: na US i w Książnicy Pomorskiej*, „Kurier Szczeciński” 2022, nr 98, s. 4.
3. AS, *Komu jeszcze ufamy?*, „Gazeta Wyborcza” (wyd. zasadnicze) 31 III – 2 IV 2018, nr 76, dodatek „Wyborcza na Wielkanoc”, s. 10–11.
4. Bobrowicz A., *Słowa, za które go kocham*, 18–19 III 2017, „Gazeta Wyborcza” 2017, nr 65, s. 30.
5. Całkowska A., *Kolacja z okrucieństwem: bardzo mi się podoba, że Zeleński zabronił ukraińskim mężczyznom wyjazdu*, „Gazeta Wyborcza” 2022, nr 111, s. 32–33.
6. Chmielewska K., *Grając (w) rap: o tekstach Łony, czyli Adama Zielińskiego*, w: *W kręgu języka i kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2020.
7. EP, *Leszek Wójtowicz, Kukiz i Łona na rocznicę Sierpnia '88*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 200, dodatek „Szczecin”, s. 4.
8. Gierke M., *Raperzy, prawnicy i pustosłowie: Adam „Łona” Zieliński w rozmowie z Michałem Gierke*, „Więź” 2019, nr 2, s. 194–199.
9. Grzebałkowska M., Karaś D., *Łona raper wykształciszny*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 94, dodatek „Wysokie Obcasy”, nr 16, s. 50–54.
10. Klimczak M., *Laura Hołowacz oraz Łona i Webber rozślawiają miasto*, „Głos Szczeciński” 2020, nr 155, s. 1.
11. Klimczak M., *Łona i Webber: od lat działamy w służbie dyplomatycznej Szczecina*, „Głos Szczeciński” 2020, nr 160, dodatek „Głos Szczecina”, s. 3.
12. Klimczak M., *Narzekać? Życie mam wcale udane: rozmowa z Łoną, szczecińskim raperem, laureatem – wspólnie z producentem Webberem – Nagrody Artystycznej Miasta Szczecina za rok 2012*, „Moje Miasto Szczecin” 2013, nr 12, s. 7.
13. Łona, *Taniec przed burzą*, „eleWator. Kwartalnik literacko-kulturalny” 2013, nr 1, s. 5.
14. MARC, *Łona i Żakowski*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 192, dodatek „Szczecin”, s. 2.
15. Mazurek R., *Przyszłość? Słabo to widzę*, „Przekrój” 2011, nr 49, s. 12–13.

16. Olszewski M., *Diss na świat: mowa nienawiści*, „Tygodnik Powszechny. Katolickie pismo społeczno-kulturalne” 2011, nr 40, s. 11–12.
17. Strzelczyk B., *Posuńcie się*, „Tygodnik Powszechny. Katolickie pismo społeczno-kulturalne” 2016, nr 21, s. 58–61.
18. Szubrycht J., *Tęsknię za tobą wstydzie: nowa płyta ulubionego rapera inteligencji*, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 94, s.16.
19. *Świętujemy 40. urodziny Łony: na US i w Książnicy Pomorskiej*, „Duży Format”, dodatek „Gazety Wyborczej” 2016, nr 21, s. 20–21.
20. *Świętujemy 40. urodziny Łony: na US i w Książnicy Pomorskiej*, w: *W kręgu języka i kultury*, red. M. Marczevska, H. Mijas, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2020, s. 225–247.
21. Turkiewicz S., *Łona w Londynie* [rozmowa z Łoną, muzykiem], „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 272, dodatek „Szczecin”, s. 2.
22. Winnicka E., *Łona rymuje politycznie. Rozmowa z raperem*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Duży Format” 25.05.2016.
23. Witwicki P., *Freestyle Macierewicza*, „Rzeczpospolita” (wyd. zasadnicze) 25–26 I 2017, nr 274, s. 20–21.

III. Artykuły w internecie

1. *27 Finał WOŚP*, <https://ckzamek.pl/wydarzenia/4116-27-fina-wosp-koncert-zespou-ona-i-webber/> (dostęp 15.07.2022).
2. *Adam „Łona” Zieliński & Andrzej „Webber” Mikosz*, <http://www.szczecin-filmfestival.com/Adam-Lona-Zielinski-Andrzej-Webber-Mikosz> (dostęp 15.07.2022).
3. *Archiwum polskiego rocka*, <https://polskirock.eu/muzyk/adam-bogumil-lona-zielinski/> (dostęp 15.07.2022).
4. *Bałczewski M., Łona, Webber & The Pimps w scenografii*, <https://plasterlodzki.pl/ona-webber-a-the-pimps-w-scenografii-foto/> (dostęp 15.07.2022).

5. *Bez żartów*, <https://anchor.fm/mateusz-macierakowski/episodes/Adam-ona-Zieliski-Szczeciski-rap--Szczeciskie-morze---to-wszystko-jest-spoko--BEZ-ARTW6-egsm1i> (dostęp 15.07.2022).
6. Bodziony J., *Oni nie zbudują nam państwa*, <https://kulturaliberalna.pl/2019/01/01/lona-panstwo-polityka-wywiad-bodziony/> (dostęp 15.07.2022).
7. Całkowska A., *Raper Lona: bardzo mi się podoba, że Żelenski zabronił mężczyznom wyjazdu*, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,28436091,raper-lona-bardzo-mi-sie-podoba-ze-zelenski-zabronil-mezczyznom.html?disableRedirects=true> (dostęp 15.07.2022).
8. Chaciński B., *O wszystkim z kulturą*, <https://polskieradio24.pl/8/3664/Artykul/1950296,A-E-Ambasador-Lona-w-poszukiwaniu-ogonkow> (dostęp 15.07.2022).
9. Chomątowska B., *Jakoś to będzie*, https://books.google.pl/books?id=ILs9-DwAAQBAJ&pg=PT263&lpg=PT263&dq=adam+%C5%82ona+zieli%C5%84ski&source=bl&ots=AvzrtoJ0vO&sig=ACfU3U207TnVmOVL02LLzKOTh0n0ku-vLQ&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKewjK44i62qr4AhVPi_0HH-WYPCjo4bhDoAXoECBQQA (dostęp 15.07.2022).
10. *Co sobie kto na swój temat wymyśli*, <https://trafo.art/co-sobie-kto-na-swoj-temat-wymysli-2/> (dostęp 15.07.2022).
11. *Czarno na białym. Boże uchronij nas przed takim słuchem społecznym*, <https://tvn24.pl/go/programy,7/czarno-na-bialym-odcinki,11367/odcinek-999,S00E999,487167> (dostęp 15.07.2022).
12. Czubkowska S., *Łona: Spotify? Dziękuję, ale patrz trochę szerzej*, <https://spidersweb.pl/plus/2021/01/spotify-tajemnica-algorytm-lona-muzyka-hip-hop> (dostęp 15.07.2022).
13. *Dni Kultury Żydowskiej Adlojada, Muzeum w Szczecinie*, https://adlojada.muzeum.szczecin.pl/images/pliki/Adlojada_2019_program_bez_AM.pdf (dostęp 15.07.2022).
14. Frymus M., *Hip-hop na Uniwersytecie Szczecińskim*, <https://radioszczecin.pl/172,8106,hip-hop-na-uniwerytecie-szczecinskim-symposium-> (dostęp 15.07.2022).
15. Frymus M., *Nielegal to stan ducha*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4217-nielegal-to-stan-ducha.html> (dostęp 15.07.2022).

16. *Gdzie tak pięknie. Łona i Webber*, <https://prezi.com/p/qccg5tg2372t/gdzie-tak-pieknie/> (dostęp 15.07.2022)
17. Gębka-Wolak M., *To nic nie znaczy...*, <https://lingwistykapraktyczna.wordpress.com/2016/10/04/to-nic-nie-znaczy-adama-bogumila-zielinskiego-lony-czyli-o-przelamywaniu-stereotypu/> (dostęp 15.07.2022).
18. Gierke M., *Raperzy, prawnicy i pustosłowie*, <https://wiez.pl/2019/06/20/raperzy-prawnicy-i-pustoslowie-rozmowa-z-adamem-lona-zielinskim/> (dostęp 15.07.2022).
19. *Gryfiński Festiwal Miejsc i Podróży*, http://www.wloczykij.com/index.php?plik=pokaz&pokaz_ID=1240&pokaz_kat=k (dostęp 15.07.2022).
20. Grygielewicz H., „Z »Łonq« o...”, <https://www.szczecinglowny.org/wywiady/z-lona-o> (dostęp 15.07.2022).
21. Grzebałkowska M., Karaś D., *Łona – raper wykształciuszny*, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53668,11576569,lona-raper-wyksztalcuszny.html> (dostęp 15.07.2022).
22. *Inga Iwasiów i Łona podębatują o Szczecinie*, <https://www.super.fm/wiadomosci/1239/inga-iwasiow-i-lona-podebatuja-o-szczecinie> (dostęp 15.07.2022).
23. Jośko M., *Łona, czyli raper-prawnik o tym, że łamanie prawa przez PiS ma pewne zalety*, <https://natemat.pl/313595,lona-o-beefach-pis-andrzejududzie-wyborach-alkoholu-i-narkotykach> (dostęp 15.07.2022).
24. Kosz A., *Łona*, <http://bip.brpo.gov.pl/pl/osoba/%C5%82ona> (dostęp 15.07.2022).
25. Kowalik A., *Łona i Szymkiewicz w poznańskich taxi*, <https://poznan.tvp.pl/48636426/lona-i-szymkiewicz-w-poznanskich-taxi-artysci-podazaja-z-taksowkarskimi-historiami> (dostęp 15.07.2022).
26. KRY, *Król wchodzi na salony*, <https://pogonszczecin.pl/newsy/1606/krol-wchodzi-na-salony> (dostęp 15.07.2022).
27. Kulpiński P., *Zdania Składowe Miasta: Koniec żartów*, <https://niewinni-czarodzieje.pl/zdania-skladowe-miasta-koniec-zartow> (dostęp 15.07.2022).
28. *Last.fm. Biografia*, <https://www.last.fm/pl/music/%C5%81ona/+wiki> (dostęp 15.07.2022).

29. Lizut M., *Łona: Dla nikogo, kto odrobinę rozumienie prawo nie powinno być żadną tajemnicą, że reformy PiS-u nie zmierzają do uzdrowienia systemu sprawiedliwości, tylko do kompletnej destrukcji tego co udało się zbudować w ciągu ostatnich trzech dekad*, <https://audycje.tokfm.pl/podcast/86454,Lona-Dla-nikogo-kto-odrobine-rozumienie-prawo-nie-powinno-byc-zadna-tajemnica-ze-reformy-PiS-u-nie-zmierzaja-do-uzdrowienia-systemu-sprawiedliwosci-tylko-do-kompletnej-destrukcji-tego-co-udalo-sie-zbudowac-w-ciagu-ostatnich-trzech-dekad> (dostęp 15.07.2022).
30. *Łona*, <https://hiphop.fandom.com/pl/wiki/%C5%81ona> (dostęp 15.07.2022).
31. *Łona i Webber*, <https://cudawianki.eu/album/lona-i-webber/> (dostęp 15.07.2022).
32. *Łona i Webber*, <https://mok.swidnik.pl/lona-i-webber/> (dostęp 15.07.2022).
33. *Łona i Webber*, <https://www.klubstudio.pl/news/2260/15/LONA-i-WEBBER> (dostęp 15.07.2022).
34. *Łona. Poetyka tekstów rapera*, https://mbp.szczecin.pl/wydarzenia_01/lona-poetyka-tekstow-rapera/ (dostęp 15.07.2022).
35. *Łona, Webber & The Pimps*, <https://deluxe.trojmiasto.pl/Lona-Webber-The-Pimps-imp434363.html?vop=std> (dostęp 15.07.2022).
36. *Łona, Webber & The Pimps w Szczecinie*, <https://www.koncertomania.pl/koncert/3318383/lona-i-webber-the-pimps-szczecin-07-12-2018.html> (dostęp 15.07.2022).
37. *Łona, Webber i The Pimps na Małej Scenie*, <https://kreciola.tv/news/show/2257> (dostęp 15.07.2022).
38. *Łona, Webber & The Pimps-Pol'and'rock 2021*, <https://polandrockfestival.pl/multimedia/galeria/1703> (dostęp 15.07.2022).
39. *Łona i Webber*, <https://open.spotify.com/artist/6DMuRVdgTNmZCYRlekKWvO> (dostęp 15.07.2022).
40. *Łona i Webber popełnili błąd*, <https://www.wywrota.pl/muzyka/32775-lona-i-webber-popeelnili-blad.html> (dostęp 15.07.2022).
41. Łyczywek W., *Adam „Łona” Zieliński*, <https://radioszczecin.pl/29,8671,adam-lona-zielinski> (dostęp 15.07.2022).

42. Madejski T., *Adam „Łona” Zieliński: Dostało mi się po głowie za wsparcie uchodźców*, <https://radioszczecin.pl/1,362430,adam-lona-zielinski-dostalo-mi-sie-po-glowie-za-> (dostęp 15.07.2022).
43. (mag), *Łona młodym ambasadorem polszczyzny*, <https://24kurier.pl/aktualnosci/kultura/lona-mlodym-ambasadorem-polszczyzny/> (dostęp 15.07.2022).
44. Mleczko A., *Podróżując*, https://books.google.pl/books?id=V-NLDwAA-QBAJ&pg=PA30&lpg=PA30&dq=adam+%C5%82ona+zieli%C5%84ski&source=bl&ots=rGjgCwKOro&sig=ACfU3U3cTG1Ci3xJwVzxDSOfsgmHwkKoFg&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjK44i62qr4AhVPi_0HHWYPCjo4bh-DoAXoECBUQAw (dostęp 15.07.2022).
45. *Muzyk na backstage'u – Łona i Webber*, <https://www.umcs.pl/pl/tv-umcs-aktualnosci,8227,muzyk-na-backstageu-lona-i-webber,51319.chtm> (dostęp 15.07.2022).
46. Natali M., *Łona uhonorowany tytułem młodego ambasadora polszczyzny*, <https://www.popkiller.pl/2017-11-09%2Clona-uhonorowany-tytulem-mlodego-ambasadora-polszczyzny> (dostęp 15.07.2022).
47. Nicińska M., *Zamieniam się w słuch*, <https://kulturaupodstaw.pl/tag/adam-lona-zielinski/> (dostęp 15.07.2022).
48. *Obawiam się czy nie zaleje nas fala opowieści z kwarantanny*, <https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2020-04-19/obawiam-sie-czy-nie-zaleje-nas-fala-opowieści-z-kwarantanny-lona-o-muzyce-zyciu-i-kolejkach/> (dostęp 15.07.2022).
49. Onyfryjuk M., *Łona: „W Polsce trwa budowa państwa totalitarnego...”*, <https://noizz.pl/spoleczenstwo/lona-dla-kultury-liberalnej-w-polsce-trwa-budowa-panstwa-autorytarnego/cjxsmqk> (dostęp 15.07.2022).
50. *Polish hip-hop*, <https://pl.pinterest.com/goodkidpl/polish-hip-hop/> (dostęp 15.07.2022).
51. *Posuńcie się*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/autor/adam-lona-zielinski-11513> (dostęp 15.07.2022).
52. Rabikowski Ł., Wojtyła K., *Łona i Webber ze Złotą Płytą*, <https://mail.radio.szczecin.pl/172,322&idpi=4&idxi=346079&go=morelistinsert&si=242> (dostęp 15.07.2022).
53. Radio Łódź, *Hip-hop w fabryce sztuki*, <https://www.radiolodz.pl/post-s/6914-hip-hop-w-fabryce-sztuki> (dostęp 15.07.2022).

54. *Raper Łona, czyli Adam Zieliński, prawnik*, https://play.acast.com/s/rozmowy_rzeczpospolitej/raper-lona-czyli-adam-zielinski-prawnik (dostęp 15.07.2022).
55. *Raper „Łona” w „Fakcie”: Grodzki uratował moją mamę*, <https://wydarzenia.interia.pl/kraj/news-raper-lona-w-fakcie-grodzki-uratowal-moja-mame,nld,4311394> (dostęp 15.07.2022).
56. *Rzeczpospolita rozmowy*, https://www.podkasty.info/katalog/podkast/1602-Rzeczpospolita_Rozmowy/Raper_%C5%81ona_czyli_Adam_Zieli%C5%84ski_prawnika (dostęp 15.07.2022).
57. *Są znani w Polsce i na świecie...*, <https://gs24.pl/sa-znani-w-polsce-i-na-swiecie-pochodza-ze-szczecina-i-regionu-zobacz-zdjecia/ga/c11-14322075/zd/37674577> (dostęp 15.07.2022).
58. *Siwy Dym*, <https://www.kana.art.pl/repertuar/wpis/siwy-dym,740> (dostęp 15.07.2022).
59. Smelczyńska I., Michnik A., *Poza rejestrem. Rozmowy o muzyce i prawie autorskim*, https://prawokultury.pl/media/entry/attach/Poza_rejestrem_Fundacja_Nowoczesna_Polska.pdf (dostęp 15.07.2022).
60. *Sylwetki-Łona*, <https://genius.com/Antologia-polskiego-rapu-sylwetki-ona-annotated> (dostęp 15.07.2022).
61. Szewczyk K., *Łona vs Wojciech Młynarski*, <https://skrr.pl/lona-vs-wojciech-mlynarski-raper-vs-klasyk/> (dostęp 15.07.2022).
62. Szwed P., *My się znamy?*, <https://czaskultury.pl/czytanki/my-sie-znamy/> (dostęp 15.07.2022).
63. Turnau G., *Wstydu ubywa*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wstydu-ubywa-135485> (dostęp 15.07.2022).
64. Tyburski R., *Prawnicy, którzy łączą prawo z zawodem...*, <https://bezprawnik.pl/prawnicy-ktorzy-lacza-prawo-z-zawodem-na-ktory-nigdy-bysnie-wpadl/> (dostęp 15.07.2022).
65. Witwicki P., *Adam „Łona” Zieliński...*, <https://www.rp.pl/plus-minus/art8972891-adam-zielinski-lona-na-razie-sie-przyczaiem-i-obszerwuje> (dostęp 15.07.2022).
66. wszczecinie.pl, *Adam „Łona” Zieliński, szczeciński raper i prawnik, poprowadzi webinar o prawie autorskim*, https://wszczecinie.pl/aktualnosci,adam_lona_zielinski_szczecinski_raper_i_prawnika_poprowadzi_webinar_o_prawie_autorskim,id-35396.html (dostęp 15.07.2022).

67. Wysocka K., *Przejażdżka z Żeromskim*, <https://prestizszczecin.pl/kronika-prestizowa/119/przejazdka-z-zeromskim> (dostęp 15.07.2022).
68. Zaręba M., *Kim jest Nikifor Szczeciński*, <https://www.eska.pl/szczecin/kim-jest-nikifor-szczecinski-aa-L6gH-bqJx-MD1m.html> (dostęp 15.07.2022).
69. Zakrzewski P., *Łona: Takiej szkoły rymowania, jak u Młynarskiego i Przybory, nie ma nigdzie indziej*, <https://culture.pl/pl/arttykul/lona-takiej-szkoly-rymowania-jak-u-mlynarskiego-i-przybory-nie-ma-nigdzie-indziej-wywiad> (dostęp 15.07.2022).
70. Zielińska A., *Adam „Łona” Zieliński: „Żyjemy w kraju wojny. To mi się strasznie nie podoba”*, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,152121,16372459,adam-lona-zielinski-zyjemy-w-kraju-wojny-to-mi-sie-strasznie.html> (dostęp 15.07.2022).
71. Zieliński A., *Z tyłu wagon trzeciej klasy wyje*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1784946,1,lona-z-tylu-wagon-trzeciej-klassy-wyje-ostatkiem-sil.read> (dostęp 15.07.2022).
72. Żabczak K., *Inga Iwasiów i Łona podebatują o Szczecinie*, <https://www.super.fm/wiadomosci/1239/inga-iwasiow-i-lona-podebatuja-o-szczecinie> (dostęp 15.07.2022).

Opracował Przemysław Garlicki
Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica w Szczecinie

Biogramy autorów

Bogdan Balicki, doktor nauk humanistycznych, radykalny konstruktywista, badacz literatury i komunikacji. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, w 2021 roku wydał książkę *Radykalny konstruktywizm. Krótkie wprowadzenie*.

Katarzyna Buganik, doktorantka Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Szczecińskiego (doktorat interdyscyplinarny – literaturoznawstwo i nauki teologiczne). Absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz studiów podyplomowych z teologii na Uniwersytecie Szczecińskim. W latach 2011–2021 dziennikarka w zielonogórsko-gorzowskiej redakcji „Gościa Niedzielnego”. Autorka artykułów z zakresu literatury lagrowej. Publikowała m.in. w „Ethosie” i „Studiach Paradyskich”. Członkini komitetu naukowego interdyscyplinarnych debat dla doktorantów „Colloquia Erasmiana”. Zainteresowania badawcze: obozowa literatura wspomnieniowa, ikona i jej kult.

ks. Andrzej Draguła, dr hab. teologii, profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, członek Komitetu Nauk Teologicznych Polskiej Akademii Nauk. Publicysta. Redaktor kwartalnika „Więź”. Stały współpracownik „Tygodnika Powszechnego”. Laureat Nagrody Dziennikarskiej „Ślad” im. bp. Jana Chrapka w roku 2018. Autor wielu książek, m.in. wydanych w Bibliotece „Więzi”: *Ocalić Boga. Szkice z teologii sekularyzacji*; *Copyright na Jezusa. Język, znak, rytuał między wiarą a niewiarą*; *Bluźnierstwo. Między grzechem a przestępstwem*; *Emaus. Tajemnice dnia ósmego*; *Kościół na rynku. Eseje pastoralne*. Jego najnowsza książka to *Syn marnotrawny. Biografia ocalenia*.

Paweł Dziel, doktorant na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Absolwent polonistyki i socjologii US. Autor artykułów naukowych oraz szkiców krytycznych z zakresu współczesnej literatury polskiej i filozofii.

Publikował m.in. w „Pograniczach”, „Autobiografii”, „Forum Poetyki”, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”. Organizator wydarzeń naukowych oraz edukacyjno-kulturalnych. Członek komitetu naukowego interdyscyplinarnych debat Szkoły Doktorskiej US z cyklu Colloquia Erasmania. Główne obszary zainteresowań badawczych obejmują eseistykę, autobiografizm, literaturę obozową oraz relacje między literaturą a filozofią.

Marcin Fisz, doktorant na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Absolwent filologii polskiej US. Zajmuje się gramami cyfrowymi, planszowymi oraz miejskimi, wykorzystując narzędzia badawcze z zakresu teorii literatury i ludologii. Publikował w „Homo Ludens”. Pasjonat literatury i kultury popularnej oraz nowych mediów.

Inga Iwasiów, prof. dr hab., prozaiczka, krytyczka literacka, publicystka, aktywistka, felietonistka, profesorka literaturoznawstwa, pracuje w Instytucie Literatury i Nowych Mediów w Uniwersytecie Szczecińskim. Członkini Rady Doskonałości Naukowej i Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Współredaktorka naczelnia (z Jerzym Madejski) czasopisma „Autobiografia”. Jurorka Nagrody Literackiej Nike i Poznańskiej Nagrody Literackiej. Autorka esejów: *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie; Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania; Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*; zbiorów wierszy: *Miłość i 39/41*; opowiadań *Smaki dotyki*. Powieści: *Bambino, Ku słońcu, Na krótko, W powietrzu; Pięćdziesiątka; Późne życie*; zbioru felietonów *Blogotony*; książki autobiograficznej *Umarł mi. Notatnik żałoby*. W 2019 roku ukazała się jej powieść *Kroniki oporu i miłości* nawiązująca do wydarzeń politycznych ostatnich lat, a w roku 2020 – zbiór szkiców *Odmrażanie. Literatura w potrzebie*, związany z tematyką akademickiego nauczania pisarstwa oraz pandemii. Felietonistka „Dużego Formatu”.

Wiktoria Klera, doktor nauk humanistycznych, krytyk literatury, w pracy badawczej zajmuje się przede wszystkim autorami pokolenia „brulionu”, w szczególności Marcinem Świetlickim (autorka monografii *Namolna refreniczność. Twórczość Marcina Świetlickiego*, Wydawnictwo Pasaże, Kraków 2017), Marcinem Baranem i Marcinem Sendeckim, wierszami *noir* oraz Totartem. Zajęcia ze studentami prowadziła na Uniwersytecie Szczecińskim, w Wyższej Szkole Humanistycznej Towarzystwa Wiedzy Powszechnej w Szczecinie, Collegium Balticum i Stargardzkiej Szkole Wyższej Stargardinum. Pracuje w Wydawnictwie Muzeum Narodowego w Szczecinie. Teksty krytyczne publikowała

w „Pograniczach”, „Portrecie”, „eleWatorze”, „artPapierze”, „eCzasie Kultury”, „Arteriach” „Autobiografii”, „Fragile”. Autorka wierszy.

Ewa Kołodziejek, prof. dr hab., językoznawczyni, popularyzatorka wiedzy o języku, wiceprzewodnicząca Rady Języka Polskiego, przewodnicząca Zespołu Retoryki i Komunikacji Publicznej RJP, przewodnicząca szczecińskiego oddziału Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego. Na Uniwersytecie Szczecińskim prowadzi poradnię językową, opiekuje się studenckim Kołem Młodych Językoznawców. Autorka książek z zakresu socjolingwistyki, m.in. *Człowiek i świat w języku subkultur* (2005, 2015), językoznawstwa współczesnego: *Nowe, nowe, najnowsze. O zmianach we współczesnej polszczyźnie* (2019) i poradników językowych, m.in. *Walczymy z bykami. Poradnik językowy* PWN (2010, 2023). Współautorka poradnika: *Etyka języka. Jak mówić i pisać o grupach narażonych na dyskryminację*.

Maciej Kowalewski, dr hab. prof. US, pracuje na Uniwersytecie Szczecińskim, kieruje Instytutem Socjologii, pełni również funkcję kierownika Katedry UNESCO na Rzecz Zrównoważonego Rozwoju Społecznego. Laureat Zachodniopomorskiego Nobla w 2021 roku w dziedzinie nauk humanistycznych. Zajmuje się badaniami miast, polityką protestu i kulturą miejską. Jego obecne badania koncentrują się na relacji między polityką a miejskim imaginariem. Jest (współ) autorem i redaktorem kilku monografii (m.in. *Protest miejski. Przestrzenie, tożsamości i praktyki niezadowolonych mieszkańców miast*, Kraków 2016) oraz artykułów w czasopismach z zakresu studiów miejskich i badań nad ruchami społecznymi (m. in. „Social Movement Studies”, „City”, „Space and Culture”).

Jerzy Madejski, prof. dr hab., literaturoznawca, krytyk. Pracuje w Instytucie Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Redaktor naczelny (z Iną Iwasiów) czasopisma „Autobiografia”. Ostatnio opublikował: *Poetologie postrukturalne. Szkice krytyczne* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2018); *Poetyka ekstremalna oraz inne noty o liryce i krytyce współczesnej* (Wydawnictwo Pasaże), Kraków 2021. Redaktor i współredaktor wydawnictw zbiorowych, m.in. tomu *Geoliteratura. Przewodnik, bedeker, poradnik*, współredakcja Sławomir Iwasiów (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Universitas, Szczecin–Kraków 2019).

Patrycja Masternak, absolwentka Wydziału Prawa, Prawa Kanonicznego i Administracji KUL; studentka polonistyki na Wydziale Humanistycznym US. Interesuje się tradycją literacką dwudziestolecia międzywojennego oraz literaturą polską na emigracji po roku 1939. Publikowała w pismach: „Polonia Inter

Gentes”, „Głos Prawa. Przegląd Prawniczy Allerhanda”. Redaktorka zbiorów esejów Jana Stanisława Łosia: *Szkice z historii kultury* (Lublin 2022); *Recenzje i polemiki* (Lublin 2022) oraz wywiadu Michała Lewandowskiego z Teresą Romer *Czuję się uprzywilejowana* (Lublin 2023).

Weronika Migowicz, doktorantka Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Szczecińskiego (doktorat interdyscyplinarny – literaturoznawstwo i językoznawstwo). Absolwentka polonistyki (US). Nauczycielka w I Prywatnym Liceum w Szczecinie. Autorka artykułów naukowych z zakresu literatury współczesnej oraz dydaktyki. Jej głównym obszarem zainteresowań badawczych jest poezja współczesna.

Alicja Obirek, studentka polonistyki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Wśród jej zainteresowań badawczych znajdują się m.in.: literatura czasów PRL-u, publicystyka kulturalna oraz feminizm we współczesnej literaturze polskiej i azjatyckiej.

Maciej Pieczyński, dr, literaturoznawca. Pracownik Instytutu Literatury i Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego. Rusycysta, ukrainista, publicysta. Autor książek: *Jak nas piszą cyrylicą. Białorusini, Rosjanie i Ukraińcy o Polakach* (Wydawnictwo Fronda), *Modele dialogu z tradycją w najnowszej dramaturgii rosyjskiej* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego) oraz *Granica propagandy. Łukaszenka i Putin na wojnie hybrydowej z Polską* (Państwowy Instytut Wydawniczy). Publikował m.in. na łamach czasopism: „Mirgorod”, „Studia Wschodniosłowiańskie”, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, „Przegląd Rusycystyczny”.

Marta Sobolewska, studentka polonistyki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Główne obszary jej zainteresowań badawczych obejmują eseistykę, humanistykę środowiskową, feministyczną krytykę literacką oraz analizę języka używanego przez współczesne środowisko twórców muzycznych.

Sebastian Urbaniak, doktorant na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego. Absolwent archeologii US i technologii chemicznej ZUT. Publikował m.in. w „Nowej Krytyce”, „Czasie Kultury”, „Kulturze i Społeczeństwie”, „Ekranach”. Główne zainteresowania: krytyka neoliberalizmu, możliwość marksizmu, (zmierzch?) etniczności, a bardziej praktycznie: literatura spekulatywna i filozofia społeczna ruchu Black Power.

Beata Zawadka, zatrudniona w Uniwersytecie Szczecińskim (Instytut Literatury i Nowych Mediów) na stanowisku profesora uczelnianego. Z wykształcenia jest literaturoznawczynią i amerykanistką, specjalizuje się w studiach południowych (U.S. South) – i jest zagorzałą kinofilką. Obecnie prowadzi zajęcia głównie z filmu. Jej ostatnia książka zatytułowana *Dis/Reputed Region. Transcoding the U.S. South* opublikowana została w 2018 roku. Następna książka dotyczyć będzie recepcji kina digitalnego. Profesor Zawadka jest członkinią Performance Studies international (PSi), IASA, EAAS (PAAS) oraz the Southern Studies Forum of the EAAS; uczestniczyła także w wielu konferencjach w Unii Europejskiej i poza nią. Jej publikacje – w Polsce i za granicą – dotyczą zagadnień związanych z aktualną dyscypliną badawczą, tj. kinem.

Indeks nazwisk*

- Adam L 241
Afrika Bambaataa (DJ) 176
Agaciak Aleksandra (Lilu) 241
Agamben Giorgio 171, 172
Allen Tony 157
Alszer Wojciech (Fokus) 241
Altman Robert 137
Aminpur Qejsar 45, 63
Ayerman Ron 150, 158

Babkin Serhij 210–215, 227
Bachtin Michaił 171, 172
Bahsen David L. 13, 15
Baker Kevin 136, 146
Balicki Bogdan 175, 251
Bałczewski Marcin 243
Banaszek Michał (Bezczel) 241
Bandera Stepan 216, 217
Bańko Mirosław 195, 204
Baran Bogdan 60, 62
Baran Marcin 252

Barańczak Stanisław 7, 14, 15
Beethoven Ludwig van 33, 37, 44
Benash W. Richard 134, 146
Berry Chuck 182
Bhabha Homi 140
Blackmore Susan 89, 100
Błaszczak Jan 11, 15
Bobrowicz Alicja 242
Bodziony Jakub 23, 24, 27, 244
Bogalecki Piotr 170–172
Bogle Donald 134, 146
Böhme Hartmut 142, 146
Bolecki Włodzimierz 121, 129
Boltanski Luc 120, 127
Boniecka Barbara 44, 62
Borawska Beata 241
Borowok Taras 217, 218, 220, 227
Borysowska Agnieszka 15, 98
Bożek Jakub 120, 129
Braid Barbara 15
Braudy Leo 143, 147

* W indeksie nie uwzględniono Adama „Łony” Zielińskiego.

- Brockhaus Friedrich A. 57
 Brodie Richard 89
 Brown Jim 134
 Bruhn Jørgen 147
 Brylska Karolina 93, 100
 Brzechwa Jan 111
 Bu 241
 Buadze Zaza 225
 Buber Martin 59
 Buda Andrzej 118, 127, 182, 190, 192, 193
 Budzyńska-Łazarewicz Magdalena 123, 128
 Buganik Katarzyna 77
 Butenko Bohdan 111–113
 Butler Judith 25, 27

 Cai Caslavinieri (DJ) 207, 226
 Cała Andrzej 39, 62, 114, 129, 176, 190, 192, 193
 Całkowska Agata 24, 25, 27, 242, 244
 Campbell Clive (Kool Herc) 175, 182, 183, 193
 Carol Francois 30, 39
 Chachulski Tomasz 170, 173
 Chaciński Bartłomiej 90, 100, 157, 158, 244
 Chang Jeff 118, 127
 Chiapello Eve 120, 127
 Childish Gambino (właśc. Donald McKinley Glover) 149, 232
 Chlywniuk Andrij 124
 Chmielewska Katarzyna 242
 Chomątowska Beata 244
 Chorąży Adrianna 42, 62
 Cieślowski Jerzy 103, 104, 106, 112, 113
 Coelho Paolo 51
 Cohen Marshall 143, 147
 Coogler Ryan 135, 145, 148
 Coppola Francis Ford 137
 Cousins Mark 138, 139, 146
 Crawford Charles 180, 193
 Cyborg 154
 Czaja Kamila 56, 62
 Czarnacka Agata 122, 128
 Czarnecki Stepan 224
 Czornyj Petro 123, 128
 Czubernatowa Wanda 59
 Czubkowska Sylwia 244
 Czyż Katarzyna 197

 Dalewska-Greń Hanna 200, 203
 Daniecki Mateusz (Buka) 241
 Daniel I Romanowicz 219
 Dawid Leszek 192
 Dawkins Richard 89, 90, 100
 De Niro Robert 136
 De Palma Brian 137
 Dembińska-Pawelec Joanna 14, 15
 Denderski Mikołaj 120, 129
 Derrida Jacques 120, 127
 Dixon Jr. Thomas 141, 146
 Dobrzyniecki Zdzisław 169, 172
 Donde 241

Draguła Andrzej 81, 86, 161, 172,
251

Drygalska Ewa 81, 86

Dubisz Stanisław 199, 204

Duda Andrzej 98

Dunbar Robin 179, 180, 193

Dylan Bob (właśc. Robert
Zimmerman) 7, 9

Dziel Paweł 41, 231, 251

Dziubek Mariusz 57, 63, 241

Ebner Ferdinand 59

Edwards Paul 31, 32, 34, 38, 40

Eliade Mircea 162, 166, 167, 172

Elliott Kamilla 140, 141, 146, 147

Elsaesser Thomas 145, 147

Emyly Rose 241

Faulkner William 147

Fibich Weronika 238

Fisher Mark 119, 120, 127

Fisz Marcin 89, 252

Flint Marcin 39, 62, 103, 114, 129,
191–193

Florczyk Tomasz 60, 62, 123, 128

Ford John 145, 148

Frajlich Anna 8, 15

Franciszek, papież (Jorge Mario
Bergoglio) 99

Friedman Milton 12

Friedrich Michał 9, 15

Frymus Małgorzata 11, 15, 244

Gackowski Tomasz 93, 100

Gadamer Hans-Georg 60, 62

Gainsbourg Serge 133

Gajda Krzysztof 123, 128, 154, 158

Gamble Clive 180, 193

Garbol Tomasz 171, 172

Garlicki Przemysław 249

Gaye Marvin 149

Gazda Grzegorz 121

Geremek Bronisław 150, 158

Gębka-Wolak Małgorzata 245

Gierke Michał 11, 16, 242, 245

Gintrowski Przemysław 54, 55, 62,
63

Gjelsvik Anne 147

Glińska-Lachowicz Anna 120, 128

Gliński Piotr 20

Głowacka Zuzanna 52

Goreniowie Anna i Andrzej 171,
172

Gowlett John 180, 193

Górny Antoni 134, 147

Górska Kinga 81, 82, 86

Grabka Błażej 92, 94, 100

Grabowski Kuba (Quebonafide) 30

Gregorowicz Dagmara 57

Griffith David Work 141, 148

Grochowski Maciej 195, 198, 203

Grygielewicz Hubert 245

Grzebałkowska Magdalena 242, 245

Gulińska-Grzeluska Diana 120,
128

Guriewicz Aron 168, 169, 172

- Habermas Jürgen 157
 Hagerer Malte 145, 147
 Handke Kwiryna 200, 203
 Hanssen Eirik Frisvold 147
 Harling Robert 135, 141, 147
 Harrelson Woody 144
 Hawryluk Tania 207, 226
 Hącia Agata 90, 100
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 47
 Herbert Zbigniew 80
 Hłasko Marek 111
 Hoffmann Michał Gabriel
 (Afrojax) 23
 Homer 137
 Hopper Dennis 137

 Iwański Mikołaj 22
 Iwasiów Inga 19, 200, 204, 252, 253
 Iwasiów Sławomir 65, 66, 74, 90,
 101

 Jabrzemski Sławomir (Druh Sławek)
 176, 182, 190, 192, 193
 Jaczyński Kamil 39, 62, 114, 129,
 193
 Jamal SKW 154
 Jameson Fredrik 119, 128
 Jan Paweł II, papież (Karol Wojtyła)
 96, 101
 janKomunikant 196, 197, 204
 Jarmoła Ołeksandr 208, 228
 Jarniewicz Jerzy 7, 16, 20, 27
 Jarzębski Jerzy 7, 15
 Jedliński Marek 162, 166, 167, 172

 Jerzyk Krzyżyk 154
 Jezus Chrystus (Mesjasz) 82, 84–86
 Johnston Hank 151
 Jośko Michał 245
 Juárez Albán 241

 Kaczmarek Jacek 54–56, 62, 63,
 150, 152, 154
 Kalinowski Daniel 78, 84, 87
 Kalwas Piotr Ibrahim 36, 39
 Kałuża Dawid (Dino) 241
 Kant Immanuel 47
 Kapek Maciej 97, 100
 Kapliński Paweł (Pezet) 241
 Karalus Andrzej 120, 127
 Karaś Dorota 242, 245
 Karaś Marta 197, 204
 Kasprończak Jan 163–165, 167, 172,
 173
 Kazana Marek 92
 Khan Masud 142
 Kim Anatolij 222
 Kimmel Michael 140, 147
 King Martin Luther 184
 Kitliński Tomasz 22
 Kittles Tory 144
 Klera Wiktoria 29, 252
 Kleyff Tomasz (CNE) 39, 62, 103,
 114, 129, 190, 193
 Klimczak Małgorzata 242
 Kłosińska Katarzyna 90, 100
 Kłosowska Antonina 153
 Kochanek Bartosz (DJ BRK) 241

- Kokotiucha Andrij 225
 Kołakowski Leszek 60, 171, 173
 Kołodziejek Ewa 195, 199, 204, 253
 Kołowiecki Wiktor 90, 91, 100
 Komorowski Bronisław 97, 98, 101
 Konieczny Andrzej 52, 63, 241
 Kornhauser-Duda Agata 99
 Korwin-Mikke Janusz 98, 99
 Kosarzycki Radosław 180, 193
 Kosz Aneta 245
 Koszowy Jewhen 224, 228
 Koterski Marek 35
 Kotowski Bartłomiej 43, 63
 Kowalczyk Marek 235
 Kowalczykowa Alina 8, 16
 Kowalewski Maciej 149, 253
 Kowalewski Zbigniew Marcin 118, 128, 184, 193
 Kowalik Anna 245
 Kowalik Jadwiga 196, 204
 Kowalska Małgorzata 58, 63
 Kozak Jolanta 117, 129
 Krajewski Marek 155, 158
 Krasicki Ignacy 80
 Krasieński Zygmunt 57
 Krawczyk Robert (DrySkull) 241
 Krebs Dennis L. 180, 193
 Kruczek Zygmunt 67, 74, 75
 Krupa Kacper 52, 63, 241
 Krupiński Piotr 15
 Krzyżyk Jerzyk 154
 Kukiz Paweł 23, 242
 Kukołowicz Tomasz 31, 32, 39, 42, 43, 63
 Kulas Piotr 121, 128
 Kulawik Adam 32, 39
 Kulpiński Paweł 245
 Kusio Urszula 58, 63
 Kutiepow Bohdan 208, 226
 Kuźniarz Bartosz 119, 128
 Kwaśniewski Aleksander 24, 98, 99
 Kwaterko Mateusz 171, 172
 Kwiatkowska-Ratajczak Maria 80, 85, 87
 Lamar Kendrick 149
 Leavitt John 138, 147
 Lec Stanisław Jerzy 13
 Lee Spike 135
 Legendarny Afrojax 23 (właśc. Michał G. Hoffmann)
 Leon Kenny 135, 141, 142, 148
 Lesiak Michał 137, 147
 Leszczyński Adam 123, 128
 LeVan Michael 156, 158
 Levinas Emmanuel 58, 59, 63
 Lewandowska Barbara 92
 Libich Maciej 125, 129
 Libicki Piotr 168, 173
 Lichtblau Krzysztof 66, 74, 75
 Liskowacki Artur Daniel 8, 16, 73, 74
 Livingston Theodore (Grand Wizzard Theodore) 182
 Lizut Mikołaj 246
 Loth Roman 163, 172

Lovas Lemez 151, 158
Lubelski Tadeusz 137, 147

Łapiński Zbigniew 54, 55, 62, 63
Łobodziński Filip 120, 129
Łukaszenka Alaksandr 151
Łyczywek Weronika 246

Macron Emmanuel 222
Madejski Jerzy 7, 65, 74, 90, 101, 252, 253
Madejski Tobiasz 247
Majcher Grażyna 122, 128
Majewski Piotr 53, 63, 118, 125, 128, 156
Malcolm X (właśc. Malcolm Little) 184
Małeńczuk Maciej 23
Małanicz-Przybylska Maria 155, 158, 159
Małyś Bartek 8, 15
Mann Tomasz 107
Manuel José 241
Marczewska Marzena 243
Martel Frédérick 122, 128
Marzec Andrzej 120, 128
Marzec Piotr Krzysztof (Liroy) 190–192, 233
Masłowska Dorota 211
Masojć Irena 80, 87
Masternak Patrycja 253
Maczak Marcin 197, 204
Maczak Michał (Mata) 121–123, 126

Matwijenko Tonia 225, 227
Mazurek Robert 242
McConaughy Matthew 144
McLaren Norman 118
Medich Maya 151, 158
Michalski Maciej 59, 63
Michnik Antoni 248
Mickiewicz Adam 57, 71, 80
Mieszkowski Tadeusz 163, 173
Migowicz Weronika 98, 103, 254
Mijas Hanna 243
Mikołajko Zbigniew 170, 173
Mikosz Andrzej Marek (Webber) 19, 20, 23, 29, 43–57, 60, 61, 63, 67, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 104–114, 201, 203, 204, 232, 234, 235, 241
Miller Geoffrey F. 180, 193
Miller Walter B. 156, 158, 159
Miodek Jan 201, 204
Miszczak Radosław 176, 190, 192
Miszczyński Miłosz 41, 63, 64, 81, 87, 118, 128, 190, 193
Misztal Karolina 108, 114
Mithen Steven 179
Mleczko Agata 247
Młudzik Grzegorz 92
Młynarski Wojciech 13, 238, 239
Mojżesz 85
Momro Jakub 7, 15
Morawiecki Mateusz 98
Mozart Wolfgang Amadeus 233
Mrożek Sławomir 34, 37
Mucha Sebastian 92

Muhammad Elijah 183, 184, 193
 Mulvey Laura 143, 147

Napiórkowski Marcin 125, 129

Naruniec Romuald 80, 87

Natali Mateusz 247

Nawalny Aleksiej 24

Nerlicki Krzysztof 15

Nicińska Martyna 247

Niemen Czesław 8

Nietzsche Fryderyk 47

Niewiadomski Eligiusz 67, 70

Niezgoda Jan 20, 27

Nikifor Szczeciński 45, 46, 63, 235,
 236, 238

Noakes John A. 151, 158

Noe 85

Nohavica Jaromír 231

Norwid Cyprian Kamil 57

Nosowska Katarzyna 241

Obama Barack 184

Obirek Alicja 65, 254

Oisho BTZ 222, 223, 227

Okerlund Gene (DJ Gene
 Mean) 182

Oleszczyk Michał 134, 147

Olszewski Michał 243

Onufryjuk Marcin 247

Ośka Michał Jerzy (Ośka) 12, 13

Owsiak Jurek 20, 21

Oztuna Berk 133, 147

Pachciarek Paweł 163, 173

Paluch Sylwia 108, 114

Parker Lawrence Krishna
 (KRS-One) 30

Parks Gordon 135, 139, 148

Paryski Henryk 163, 164, 173

Pauk „Lump” Piotr 235

Pawłowicz Krystyna 21

Pedelty Mark 156, 158

Peszek Maria 23

Petru Ryszard 98

Pieczyński Maciej 207, 254

Pimp Lil 156

Piotr, św. 48, 78, 85

Piotrowicz Stanisław 21

Pisarkowa Krystyna 104, 106, 110,
 114

Pizzolatto Nic 135, 144, 148

Platon 47

Plichta Paweł 84, 87

Płaza Maciej 119, 128

Płuciennik Jarosław 13, 16, 157,
 158, 159

Pobłocki Kacper 123, 129

Poitier Sidney 134

Popowski Wacław Jan 126, 129

Poprawa Adam 7, 15

Potkański Jan 125, 129

Potts Michael 144

Presley Elvis 189

Prydz Eric 154

Przybora Jeremi 238, 239

Przyłębska Julia 22

Ptaszyński Adam 238

Putin Władimir 218

Rabikowski Łukasz 247

Raciborski Kamil (Grizzlee) 241

Raczkowski Tomasz 135, 147

Radomski Norbert 89, 100

Radwańska-Paryska Zofia 163, 164,
173

Rahner Karl 162, 173

Rajtar Małgorzata 138, 147

Rakowiecka-Asgari Karolina 45, 60,
63

Reale Giovanni 112, 114

Reymont Władysław 95

Reynolds Simon 120, 129

Richards Keith 181

Robinson Sylvia 185–187

Rogalski Filip 120, 127

Rorty Richard 126, 129

Rosenzweig Franz 59

Ross Herbert 135, 141, 142, 148

Roundtree Richard 139

Roxolana 221–223, 227

Rydzik Tadeusz 53

Rzepliński Andrzej 99

Sabat Karolina 92

Sachdeva Ishika 178, 193

Saddler Joseph (Grandmaster
Flash) 182, 187, 188

Saja Krystian 90, 91, 101

Salbert Sebastian (Rahim) 241

Salinger Jerome David 137

Savage Jon 118, 120, 129

Schönberg Arnold 133

Scorsese Martin 135–138, 148

Seeger Pete 149

Sendecki Marcin 252

Shankman Adam 141, 148

Sieradzan Jacek 78, 87

Siksa (właśc. Aleksandra
Dudczak) 23

Simonides Dorota 108, 114

Sirk Douglas 141, 148

Skarga Barbara 58, 63

Skoneczny Marek 89, 100

Skrzypczak Tomasz („Ucho
One”) 182, 193

Słowacki Juliusz 57

Small Christopher 153, 158, 159

Smelczyńska Izabela 248

Smith Stacy L. 178, 193

Snobe 241

Snopek Jerzy 170, 173

Sobieraj Andrzej 79, 87

Sobolewska Marta 65, 254

Sołowij Chrystyna 220, 221, 228

Sowińska Iwona 137, 147

Spielberg Steven 137

Staszewski Kazimierz (Kazik) 23,
155, 190–192, 233

Steciąg Magdalena 155, 158, 159

Stelingowska Barbara 97, 100

Straczuk Justyna 138, 147

Strzelczyk Błażej 243

- Susterman Richard 85
 Swayze Patrick 186
 Syska Rafał 137, 147
 Szalewska Katarzyna 65, 74, 75
 Szewczyk Kajetan 191, 192
 Szewczyk Kajetan 248
 Szklarski Bohdan 134, 147
 Szóstka Alicja 9, 15
 Szpak Michał 154
 Szubrycht Jarek 243
 Szuchewycz Roman 217
 Szwed Piotr 11, 16, 23, 27, 248
 Szwedek-Kwiecińska Zuzanna 85, 87
 Szymborska Wisława 12, 16

 Ślusarska Magdalena 170, 173
 Świeściak Alina 7, 16
 Świetlicki Marcin 239, 252

 Taco Hemingway (właśc. Filip Tadeusz Szcześniak) 121, 126, 154
 Tański Paweł 41, 64
 Tatarkiewicz Anna 162, 172
 Tidyman Ernest 139
 Tischner Józef 59, 60
 Tischner Łukasz 171, 172
 Tolkien John Ronald Reuel 219
 Tomasik Wojciech 11, 16
 Travolta John 184
 Trilling Lionel 72, 75
 Turkiewicz S. 243
 Turnau Grzegorz 248

 Tuwim Julian 7, 8, 16, 112
 Tyburski Radosław 248
 Uniłowski Krzysztof 121, 129
 Urbaniak Sebastian 117, 254

 Vorgrimler Herbert 162, 173

 Waglewski Bartosz (Fisz) 121, 123, 126
 Wallace David Foster 117, 129
 Waters John 141, 148
 Wayne John 145
 Węglarz Kristine 156, 158
 Węclawek Dominika 31, 39, 41, 62, 103, 114, 118, 129, 190, 194
 Wieczorkiewicz Anna 72–75
 Wilhelmi Roman 240
 Winnicka Ewa 11, 16, 183, 243
 Winnicki Robert 24
 Winnicott Donald W. 142, 147
 Wiśniewski Michał R. 89, 101
 Witczak Krzysztof 162, 172
 Witkowska Ilona 197, 204
 Witwicki Piotr 11, 243, 248
 Władysław Jagiełło 69
 Wojewódzki Jakub 99, 121
 Wojtyła Konrad 247
 Wolski Paweł 66, 74
 Wood Ralph 133, 148
 Wójtowicz Leszek 242
 Wójtowicz Stanisław 41, 42, 64
 Wrońska Zuzanna 154
 Wróbel Marta 182, 193

Wuzet 241

Wysocka Karolina 249

Yarmak Oleksandr 219

Zając Antoni 125, 129

Zakrzewski Bogdan 57, 64

Zakrzewski Patryk 11, 16, 82, 87

Zakrzewski Patryk 249

Załuski Tomasz 120, 127

Zańko Dorota 171, 173

Zaporożec Andrij 210, 212, 213

Zaręba Michał 249

Zawadka Beata 133, 141, 148, 255

Zbróg Piotr 90, 100

Zbylut Agata 15

Zdybicka Zofia 163, 173

Zelenski Wołodymyr 221, 222, 224

Zetena 241

Zielińska Aleksandra 249

Ziemkiewicz Rafał A. 123, 129

Zwykła Polka 154

Zygmunt I Stary 70

Żabczak Karolina 249

Żebrowska-Mazur Barbara 104, 110,
114

Żuławski Xawery 211

Summary

The Rhythm Hidden in Lyrics: Adam „Łona” Zieliński and Popular Culture

Adam Zieliński's work deserves academic interest since he is a significant figure in contemporary activism, and because the poetics, philosophy and the rhyming art of the rapper from Szczecin are worth a more detailed critical examination. A rhyme both differentiates words and connects them. It implies they are alike both in sound but also in meaning. After all, it is not just about the pleasure of reading and listening. As the artist explores the rhymes, he demonstrates the diversity of language (although there are still those listeners, who notice mainly swearing in his songs). It is the innovation of word combinations used by Adam Zieliński that is his distinctive contribution to literary culture. Let us emphasise this further – it is not only about the aesthetics. Łona reveals, somewhat in passing, the mechanisms that rule over language. He uncovers how the word 'works'. In so doing, he teaches us about Polish language and its social flexibility. Above all, he helps us differentiate expressive and communicative speech from mumbling.

Our book is occasioned by an anniversary: the rapper's birthday has inspired us to approach his work creatively and critically. The artistic and scholarly community and the citizens of Szczecin owe a great deal to Adam Zieliński's artistic achievements and social activism. Thus, we have succeeded in inviting representatives of several institutes from University of Szczecin (these include Institute of Linguistics, Institute of Literature and New Media, Institute of Sociology, Institute of Theology and Institute of

History) and important academic and cultural institutions (Książnica Pomorska and The National Museum in Szczecin) to celebrate Łona's jubilee.

The book is divided into three sections: Poetics, Contexts, and Appendix. In the first part (Poetics), we analyse Łona's lyrics and songs with a look at the significance of the rapper's public actions. We are convinced that the magnitude of our subject's artistic achievements requires further consideration. Therefore, in the second part of the book (Contexts), we deliberate on American counterculture, contemporary war songs, present-day Polish language, post-secularism, the media status of rap, etc. The analytical sketches are complemented by an interview with the rapper and a compilation of the artist's discography (Appendix).

Translated by Wiktoria Klera, Barbara Braid