

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura V (2013)

Arkadiusz Sylwester Mastalski

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Twórca hiphopowy jako artysta intermedialny: *ἄοιδός, vates, performer*

Sztuka pierwotna a intermedialność

Twórczość nazywana intermedialną nie jest wyłączną własnością czy wynalazkiem ubiegłego stulecia. Co więcej, jak spróbuję wykazać, łączenie różnych *mediów* (w rozumieniu „środków przekazu”, „przekazników” [por. Balcerzan 2000: 88, Kopaliński 1999: 321]) w jednolitą, amalgamatyczną strukturę jest „stanem pierwotnym” wszelkiego rodzaju sztuki, a obserwacja jej archaicznych, rytualnych początków skłania do postawienia tezy, iż u swych źródeł miała ona charakter intermedialny (w jakim sensie – postaram się za chwilę wyjaśnić).

Współcześnie nie ulega wątpliwości, że znaczenie słowa pierwotnego jest, od jego prapoczątków, tworzone niesamoistnie i pozostaje w silnej korelacji z muzyką, gestem i ruchem – ruchem, z którego rytmicznej powtarzalności wywodzi się rytualny taniec (por. West 2007: 26–38, Schaeffer 1987: 136–137). Słowo i ruch nie egzystują nigdy jako puste formy, jako abstrakty, ale – podobnie jak każde zachowanie pierwotne – posiadają własną, głęboką semantykę. Są zatem, jak już zostało to zasygnalizowane, obligatoryjnie ze sobą powiązane, a sam akt werbalno-kinetyczny: pierwotnie akt mówienia mimetycznego, czyli naśladowania odgłosów otaczającej przyrody (Freudenberg 2005: 187–189), następnie zaś mówienia–deklamacji, czy wreszcie mówienia–śpiewania, niesie – jak zauważa Olga Michajłowa Freudenberg – treści głęboko umotywowane symbolicznie. Poddane rytmizacji słowo stanowi werbalny ekwiwalent działania, a powstałe – w wyniku połączenia z ruchem – rytmiczno-kinetyczne akty o charakterze naśladowczym mają (w przekonaniu ich odbiorców) moc performatywną, moc wpływania na rzeczywistość, stanowienia jej i zmieniania (tamże: 191). Są one podstawowym elementem bytu i jako istotne składniki czynności sakralnych stanowią nierozzerwalną, koherentną całość.

Konsekwencją owej sakralizacji jest również nobilitacja społeczna samego wykonawcy owych rytualnych czynności. W oczach swych współplemieńców artysta–szaman (por. West 2007: 26–45), człowiek mówiący w ten szczególny, rytymizowany sposób, jest kimś wyjątkowym, jest demiurgiem, który – poprzez ruch, gest i słowo – tworzy i przekształca otaczającą rzeczywistość, daje życie, ale może je również odbierać (zob. Freudenberg 2005: 249–252]. Freudenberg sugeruje

wręcz, iż w folklorze antycznym mówienie jest tożsame z życiem. Milczenie – oznacza śmierć (tamże: 199). Ta – na pozór zaskakująca – teza nie może dziwić, jeśli uświadomimy sobie, że (wobec nieistnienia pisma) komunikacja werbalna jest *en fait* jedyną możliwą drogą przekazywania nie tylko wierzeń, ale nawet stosunkowo prostych umiejętności i wiedzy o otaczającym świecie.

Status archaicznego kapłana jest wobec tego szczególny, bo i szczególnej wagi są spoczywające na nim obowiązki. Kapłanami – a wobec tego także prapoezami (muzykami, aktorami etc.) mogą zostać wyłącznie nieliczni, często wybierani z arystokratycznych rodzin chłopcy, którzy na drodze żmudnych, wieloletnich przygotowań zdobywają odpowiednią wiedzę i umiejętności niezbędne do wypełniania praktyk religijnych. Stając się mędrkami–magami spełniającymi następnie czynności sakralne, są jednocześnie potężnymi i wpływowymi przedstawicielami władz lokalnych społeczności plemiennych: nauczycielami i wychowawcami tłumów, lekarzami i sędziami. Strzegą oni też przekazywanej z pokolenia na pokolenie wiedzy (Huizinga 1985: 172–175), a poprzez rytualny taniec, zarówno grupowy, jak i indywidualny (por. Gieysztor 1982: 164) połączony z wykonywaniem odpowiednich gestów i właściwymi im melorecytowanymi słowno-rytmicznymi inkantacjami, kontaktują się z siłami nadnaturalnymi, i z tej przyczyny przypisywana im jest moc profetyczna. Dla Homera poeta był „boskim śpiewakiem”, natomiast Rzymianie nazywali go *vates* – wieszcz (Curtius 1997: 495–510). Liczne przesłanki dla pojmowania archaicznego poety jako reprezentanta sfery *sacrum* znajdziemy badając zasoby praindoeuropejskiej i indoeuropejskiej leksyki związanej z muzyką, mówieniem i kultem religijnym. Wiele inspirujących przykładów przytaczają w swej pracy autorzy *The Oxford Introduction to Proto-Indo-European and the Proto-Indo-European World* (zob. Mallory, Adams 2006: 355–359).

Jak widzimy, osiągnięcie tego szczególnego statusu nie było możliwe bez uprzedniego zgłębienia artystycznego rzemiosła, rzemiosła wielokomponentowego, a jednak niezaprzeczalnie opartego na poetycko ustrukturuowanym, żywym i władczym słowie. Dlatego też archaiczny poeta–szaman może zostać uznany za „artystę” (sensu *largo*) intermedialnego, to znaczy takiego, który z pomocą różnych mediów (języka, muzyki, ruchu i gestu) buduje zintegrowany przekaz umiejscowiony – mówiąc słowami twórcy terminu intermedialność, Dicka Higginsa – „między mediami” (Higgins 2001: 49); istniejący jako emergentna (Evans 2009: 30, Szymczak 1982: 541) całość będąca czymś więcej, niż sumą składową swoich elementów.

Sztuka pierwotna a rap

By uzupełnić nakreślony przed momentem obraz, zmuszony jestem w tym miejscu poświęcić kilka słów związkowi, jaki łączy twórcę hiphopowego z archaicznym helleńskim aoidą, starogermańskim bardem i innymi poetami–czarownikami. Paralela nie jest bowiem oczywista i wątplię, by zaproponowane tutaj porównanie było powszechnie akceptowalne bez dodatkowej jego legitymizacji. O pewnych

podobieństwach i różnicach pomiędzy artystami uprawiającymi rap¹ i ich odległymi antenatami, a także o sposobie funkcjonowania słowa w pierwotnych kulturach oralnych i w subkulturze hiphopowej pisałem w sposób szczegółowy w pracy *Poetyka tekstu hiphopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego* (Mastalski 2011: 31–47), dlatego też nie będę w tym miejscu referował zawartych tam koncepcji i spostrzeżeń, a ograniczę się jedynie do najistotniejszych, niezbędnych dla dalszych rozważań wniosków. Z drugiej strony, postaram się podjąć przemilczane wcześniej kwestie i uwydatnić te wątki, które kiedyś tylko zarysowałem.

Otóż, jak starałem się wykazać, mimo istotnych różnic pomiędzy pierwotnymi kulturami oralnymi, a współczesną subkulturą hiphopową, wynikających przede wszystkim z odmiennego charakteru nośnika treści (nietrwałe, dostępne wyłącznie w bezpośrednich sytuacjach komunikacyjnych pierwotne słowo oralne wobec utrwalonego w postaci cyfrowych „śladów”, zawieszzonego „w połowie drogi” między spontaniczną mową a pismem (Ong 1990: 206–229, por. Derrida 1975) komunikatu hiphopowego (Mastalski 2011: 23–30), tekst kompozycji rapowej wykazuje, względem werbalnej aktywności archaicznej, daleko idące strukturalne (m.in. mnemoniczne konstrukcje, o których pisze James Walter Ong) i funkcjonalne podobieństwo, a także pełni w ramach używającej go społeczności *de facto* analogiczną funkcję – stwarza w obrębie aktu komunikacji silne poczucie wspólnoty (Mastalski 2011: 36)², a jednocześnie predestynuje rapera do pełnienia roli dysponenta sensów.

Najważniejszym składnikiem tworzonego przez niego komunikatu jest żywy, pulsujący i w konsekwencji silnie oddziałujący na percepcję rytm. Dzięki fonetycznemu utrwaleniu i połączeniu z niezależnym od niego rytmem muzycznym, staje się on dla odbiorcy nie tylko wyczuwalny (podczas gdy w poezji istnieje jedynie potencjalnie), ale również może aktywnie wpływać na percepcję. Adam Bradley, autor *The Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, pisze wręcz, iż: „Rytm jest podstawą rapu – na równi ten należący do *beatu*, jak i rytm samego wiersza. *Flow* raperów, ich charakterystyczne kadencje ustanawiają obustronne relacje pomiędzy głosem i *beatem*. MC’s mogą [...] wykorzystać swój głos jako kontrapunkt, lub po prostu «płynąć» po *beacie* tak, jak on nimi kieruje. Muszą jednak respektować integralność rytmiczną utworu nie pozwalając, by przeistoczyła się ona w chaos i dysharmonię” (Bradley 2009: 207–208)³.

Aktualizacja potencjalnego charakteru ekspresywnego słowa pisanego jakiej dokonuje raper, a która szczególną moc posiada w warunkach wykonania

¹ *Rap* – obok takich form aktywności artystycznej, jak *breakdance*, *graffiti* czy *dj-ing* – jest jednym z typowych dla społeczności hiphopowej środków wyrazu. Jest mianowicie rodzajem śpiewu (czy raczej rytmicznej melorecytacji) stanowiącej element słowno-muzycznej kompozycji uprawianej w ramach wzmiankowanej subkultury (por. Price 2006: 21–42). Określenie *rap* funkcjonuje również jako nazwa gatunku (Fliciński, Wójtowicz 2008: 144).

² O wspólnototwórczym znaczeniu poezji i muzyki w sposób niezwykle interesujący pisze w pracy *Stwarzanie świętości. Ślady biologii we wczesnych wierzeniach religijnych* Walter Burkert (Burkert 2006: 129–131).

³ Por. Gates, McKay (eds.) 1997: 60. Jeśli nie zostało podane inaczej, tłumaczenie pochodzi od autora.

koncertowego (choć oczywiście nie traci jej, gdy percypujemy kompozycję słuchając nagrania) tworzy między uczestnikami aktu komunikacji niepowtarzalną więź, a twórcy pozwala efektywnie wpływać na emocjonalne reakcje publiczności względem komunikatu. Naturalną drogą odbioru tekstu rapowanego jest bowiem percepcja ukierunkowana emocjonalnie, a nie – jak to ma miejsce w przypadku utworu literackiego – intelektualnie: „Rytm jest warunkiem istnienia rapu [...] jest jego podstawowym elementem. Czymkolwiek bowiem nie byłby rap, jest on [przede wszystkim – ASM] zrytmizowaną [*patterned*] ekspresją słowną. Jest dzieckiem głosu i rytmu. *Beat* jest oczywiście najwyraźniejszym rytmem, jaki słyszymy [...]. W przypadku większości słuchaczy rapu, nawet tych potrafiących w pełni zrozumieć przekaz słowny, rytm może przesłaniać znaczenia” (tamże: 3–4).

Połączenie rytmu muzycznego, żywego słowa, a często również obrazu i ruchu pozwala osiągnąć nowe jakości percepcyjne i semantyczne niedostępne zapisanemu na kartce poematowi.

Szczególne emocjonalne oddziaływanie muzyki dostrzegali już Platon, który w *Fajdosie* wkłada w usta Sokratesa następujące słowa: „A kiedy przyszedł Muzy i zjawił się śpiew po raz pierwszy, taki zachwyt szalony ogarnął niektórych ludzi ówczesnych, że dla śpiewu zaniebdywali jadła i napoju. Śpiewali tylko i marli, nie zdając sobie z tego sprawy” (Platon 2007: 47). Natomiast Alkibiades, jeden z uczestników *Uczty*, tak opisuje Sokratesa jako mówcę: „Przede wszystkim jesteś szelma [...]. Tylko na flecie nie grywasz, ale z ciebie muzyk jeszcze bardziej osobliwy, niż tamten [Marsjasz – ASM]. [...] A ty się tym tylko różnisz od niego, że bez instrumentów, samymi słowami, robisz podobne rzeczy. [...] [Bo] kiedy kto ciebie słucha [...], wszystkich nas twoja mowa bierze i porywa” (tamże: 115).

Z możliwości, jakie niesie połączenie w ramach jednego komunikatu tekstu muzycznego i żywego słowa doskonale zdaje sobie sprawę Marcin Świetlicki, który z bycia-na-scenie uczynił nieodłączny element swej artystycznej drogi (por. Mastalski 2011: 28), „składnik poetyckiej strategii, traktowania własnego życia w kategoriach specyficznego komunikatu, mającego utrwalić [się – ASM] w świadomości odbiorczej jako obowiązujący obraz wykreowany przez artystę” (Traczyk 2009: 82).

O związkach pomiędzy twórczością rapową i homeryckimi heksametrami pisało już niejednokrotnie (Gainsford 2010, Pihel 1996)⁴, jeśli natomiast potraktujemy Homera (czy raczej „Homera”) tak, jak on w istocie na to zasługuje – czyli jako figurę bardziej niż jednostkę, przedstawiciela znacznie przecież starszej tradycji poezji oralnej – pozornie krucha paralela pomiędzy pierwotną twórczością poetycką a rapem nabiera konkretnego kształtu.

⁴ Analogie pomiędzy omawianymi typami działalności artystycznej wylicza również, w cytowanej już *The Book of Rhymes*, Adam Bradley.

Wspólnotowość i komunikacja

Na czym jednak polega owa opisana przed chwilą wspólnota, skoro należy przypuszczać, że – poza funkcjonalnym podobieństwem i specyficzną formalną konstrukcją tekstów – musi ona posiadać również pewne społeczne uprawomocnienie, które (będąc wszelako warunkiem *sine qua non* jej zaistnienia), nie wystarcza jeszcze do jej faktycznego powstania? Wiemy przecież, że w społeczeństwach pierwotnych, ale i później, słowo poetyckie (tak w postaci mówionej, jak i u początku swej „pisanej” historii, czyli jeszcze w średniowieczu) miało szczególną sensuálną moc (por. Derive 2003), jakiej brak mu w literaturze powstającej, mówiąc słowami Norwida: „Za panowania Panteizmu-druku,/Pod ołowianej litery urzędem” (Norwid 2010: 55), czyli w zdominowanej przez typograficzne i cyfrowe utrwalenie tekstu epoce rozumu; w bieżącym czy ubiegłym stuleciu, które – wraz z pooświeceniowym rozwojem naukowego postrzegania świata i postępującą desakralizacją myślenia – odiera nas nie tylko z głębokich, umocowanych metafizycznie znaczeń, ale również z poczucia niezbywalnej, wszechogarniającej wspólnoty. Tym, co najsilniej ową wspólnotę łączyło, był żywy, usymboliczniony i przekazywany w bezpośredniej komunikacji język.

Obecnie, pomimo pozornej wszechobecności języka i niczym nieograniczonych możliwości komunikowania będących wynikiem rozwoju telekomunikacji i ekspansji mediów, mamy do czynienia z postępującą alienacją jednostki względem grupy objawiającą się między innymi zanikiem międzyludzkich więzi czy też przeniesieniem wielu aspektów naszej egzystencji do świata wirtualnego. Hans-Georg Gadamer w swej książce *Czy poeci umilkną?* notuje: „Słowo używane w komunikacji jest jak zdawkowa moneta. Czyli oznacza coś, czym nie jest. [...] [natomiast – ASM] poeta przekazuje coś temu, kto umie tego słuchać i gotów jest wysłuchać” (Gadamer 1998: 35, 41). By porozumienie stało się możliwe, konieczne jest nie tylko zaistnienie dwóch zorientowanych „na siebie” instancji (nadawcy komunikatu i jego odbiorcy), ale i przekonanie, że sama komunikacja stanowi jakąś wartość.

Proces tak rozumianej alienacji nie został oczywiście zapoczątkowany w ubiegłym stuleciu (wraz z powstaniem telewizji czy Internetu), a jego źródła należy upatrywać w wieku XV, w dobie wynalezienia przez Jana Gutenberga ruchomej czcionki drukarskiej (choć oczywiście to odkrycie było tylko jednym z wielu współdziałających czynników, na tyle jednak symptomatycznym, że – co istotne dla nas – umożliwiło stopniowe przejście od żywej mowy do pisma oraz upowszechnienie, a z drugiej strony „prywatyzację” lektury). Krzysztof Penderecki, mówiąc w swym cyklu wykładów zatytułowanym *Labirynt czasu* o obawach i nadziejach przełomu XX i XXI wieku, widzi w alienacji człowieka względem człowieka, ale i wobec kultury jedną z największych tragedii naszych czasów, kiedy to: „produkty wysokiej techniki – kasety wideo i compact dyski – zastępują potrzebę żywego obcowania z literaturą, filmem, teatrem, muzyką”, a naturalną reakcją obronną jest „ucieczka, zamknięcie się we własnym świecie” (Penderecki 1997: 20)⁵.

⁵ Por. „Proces globalizacji zaciera różnice pomiędzy dotychczas względnie samodzielnie rozwijającymi się tradycjami, miejsce kultury ludowej zajmuje sterowana mediami kultura popularna,

Iluzja wspólnoty, jeśli w ogóle jeszcze istnieje, zdaje się pozostawać wyłączną domeną niewielkich grup ludzkich, które oddziela od świata zewnętrznego religia czy wspólnota przekonań (zob. Duvignaud 1970: 67–68). Różnica między nimi a społecznościami archaicznymi polega na tym, że człowiek pierwotny „był zorientowany na grupę, ponieważ nie jawiła mu się żadna inna alternatywa”. Natomiast współcześnie społeczności oralne – jak choćby kultura hiphopowa – powstają „świadomie i programowo” (oba cytaty za Ong 1990: 183, por. Mastalski 2011: 14–17), są więc efektem wyboru; wyboru jednej formy uczestnictwa w kulturze wobec innej. Rap „powstał jako muzyka do tańca, którą można się rozkoszować przez ruch, nie zaś wyłącznie przez samo słuchanie. Pierwotnie był przeznaczony do wykonania na żywo [...] nie był więc – co podkreśla Richard Shusterman – przeznaczony dla publiczności masowej i przez kilka lat znano go jedynie w rejonie miasta Nowy York” (Shusterman 1998: 264–265, por. Thorne 1999: 139–140), zatem zasięg jego oddziaływania rozszerzał się wraz z rozwojem subkultury, która powołała go do życia. Nigdy też nie stał się, nie licząc komercyjnego użycia w mass-mediach, zjawiskiem masowym. Każdy kraj (miasto, dzielnica) może poszczycić się własnym środowiskiem rapowym, nieznanym szerzej. Jednocześnie raper, nawet osiągając komercyjny sukces, pozostaje w istocie członkiem niewielkiej społeczności, dla której pisze i wciąż może dzielić z nią wspólne przekonania estetyczne i etyczne (por. tamże: 270), a także pozostawać z nią w relatywnie bliskim kontakcie. Dzięki społecznemu oddziaływaniu tworzonej przez siebie sztuki zaskarbia sobie szacunek słuchaczy, co pozwala mu pełnić funkcję wieszczki-przywódcy, która nie różni się zasadniczo od opisaną już relacji pomiędzy archaicznym poetą-szamanem i jego współplemieńcami (Shusterman 1998: 278). Oczywiście ta aoidyczna-homiletyczna funkcja artysty hiphopowego ujawnia się najpełniej w sytuacji bezpośredniego kontaktu z publicznością, to znaczy w trakcie trwania koncertu, jednakże jej tekstualne wyznaczniki odnajdziemy również i w samych kompozycjach (Mastalski 2011: passim), a o sile emocjonalnego oddziaływania kompozycji hiphopowej przekonać się może każdy, kto po prostu – bez zawczasu przygotowanych pretensji – posłucha jej. Hiphopowcy wiedzą bowiem, iż człowiek współczesny zbyt jest zabiegany i za wiele ma „na głowie”, by kontemplować *De l'esprit des lois* Montesquieu czy *La rebelión de las masas* José Ortegi y Gasset, a jednocześnie zdają się instynktownie podzielać wyrażone przez Miłosza w *Traktacie poetyckim* przekonanie, iż: „więcej waży jedna dobra strofa/Niż ciężar wielu pracowitych stronic” (Miłosz 2011: 383).

Intermedialna natura rapu

Druga połowa lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku, kiedy to Higgins piše swój „manifest” – założycielski szkic sztuki intermedialnej rozpoczynający się znamienym sformułowaniem: „Wiele spośród najlepszych powstających obecnie prac wydaje się istnieć pomiędzy mediami. Nie jest to przypadek” (Higgins 2001:

wysoka technologia wypiera z naszego życia naturę i tradycję na najbardziej niespodziewanych poziomach egzystencji [...]” (Tajber 2009).

49) – to okres istotnych przewartościowań – zarówno społecznych, kulturalnych, jak i *stricte* artystycznych⁶, których konsekwencją będzie powstanie nowej formacji kulturowej zwanej ponowoczesnością czy postmodernizmem. Jak notuje Peter Frank (Frank 2005: 17): „Heroiczna epoka sztuki awangardowej została zamknięta. Progresjaizm, manifestów i ataków na tradycję akademickiej sztuki toczyła się swoim biegiem, torując drogę anty-heroicznemu postmodernizmowi [...], który rzucił wyzwanie naszym koncepcjom wypowiedzi artystycznej. [...] Nowe postawy [względem sztuki – ASM] oraz sposoby malowania, komponowania, jak i rodzaje tańca, dramatu czy wiersza [...] wciąż są wypracowywane przez artystów i bywają rozpoznawane przez historyków czy krytyków. Te rozróżnienia istnieją jednak bez właściwego im kontekstu, [...] który w erze szczególnej historycznej samoświadomości nie jest już zdolny sugerować, że sztuka wciąż może się rozwijać, lecz jedynie otwiera drogę dla coraz większej ilości alternatyw. Sztuka już nie rozwija się, ale po prostu trwa (*proceeds*) [podkr. – ASM]”.

Nie ulega zatem wątpliwości, iż rozwój sztuki intermedialnej wiąże się nieodłącznie ze zmierzchem paradygmatu modernistycznego (wraz z wpisanymi w niej ideałami: sztuki rozumianej jako nieustanny postęp oraz integralnego, pojedynczego i niepowtarzalnego dzieła – jej wytworu)⁷, czyli – mówiąc krótko – z całością tego „fermentu”, który doprowadził do wykrystalizowania się między innymi sztuki popularnej i szerokiej gamy kultur alternatywnych (kontrkultur) w tym i subkultury hiphopowej (wraz z właściwymi jej gatunkami artystycznymi).

Kultura hiphopowa jest bowiem na wskroś postmodernistyczna – i to zarówno na płaszczyźnie treści, jak i w kwestiach formalnych (Mastalski 2011: 18–21). Trafnie ujmuje to Richard Shusterman, według którego: „[rap – ASM] rzuca wyzwanie tradycyjnej idei oryginalności i wyjątkowości, które na długi czas zniewoliły nasze pojmowanie sztuki. Romantyzm i związany z nim kult geniuszu upodobnił artystę do boskiego twórcy i głosił, że jego dzieła muszą być nowatorskie i wyrażać jego wyjątkową osobowość. Modernizm, w swoim zaangażowaniu na rzecz postępu artystycznego i awangardy, nadawał dodatkową siłę dogmatowi, że radykalne nowatorstwo jest istotą sztuki. [...] Sztuka postmodernistyczna taka jak rap zaciera tę dychotomię przez twórcze stosowanie zapożyczeń i mówienie o własnych zapożyczeniach, aby wykazać, że zapożyczanie i tworzenie nie są ze sobą sprzeczne” (Shusterman 1998: 267).

Wybór literackiego i muzycznego „surowca”, jakiego dokonali pierwsi twórcy hiphopowi nie jest ani dziełem przypadku, ani też li tylko wynikiem uwarunkowań technicznych czy braku formalnej edukacji artystycznej, lecz stanowi w istocie

⁶ Mam na myśli m.in. takie wydarzenia, jak publikacja książki Michela Foucaulta *Raymond Russel* (1963), konferencja na uniwersytecie Johna Hopkinsa w Baltimore pod tytułem „The Languages of Criticism and The Sciences of Man” (1966), francuska premiera książek Jaquesa Derridy *O gramatologii, Pismo i różnica* oraz *Głos i fenomen* (1967), zamieszki na Sorbonie, wydanie *Śmierci autora* Rolanda Barthesa (1968) i inne (Burzyńska, Markowski 2007: 305–345, por. Burzyńska 2006: *passim*).

⁷ Zob. przypis numer 2.

świadomy akt wartościujący (Mastalski 2011: 18). Zintegrowanie na przestrzeni jednego wytworu artystycznego: (1) zapośredniczonego między oralnością, a post-typograficzną cyfrowością „żywego” głosu ludzkiego – *rapu* (będącego czymś pomiędzy śpiewem, skandowaniem, a zwyczajną, „codzienną” mową (tamże: 23–48)), (2) komputerowo wygenerowanego *beatu* i (3) *samplingu* – stanowiącego rodzaj swoistego muzycznego *bricolage’u* (por. Lévi-Strauss 1969: 30, Derrida 1986) – koresponduje z typowo ponowoczesną predylekcją do intertekstualności. Twórca hiphopowy „tnie” i „skleja” fragmenty innych kompozycji (np. utworów należących do muzycznej klasyki, ale też aktualnie popularnych piosenek), a łącząc je z fragmentami reklam czy przemówień polityków, tworzy nowy tekst (por. Shusterman 1998: 262–271) o strukturze amalgamatu. Pozwolę sobie w tym miejscu zacytować dłuższą wypowiedź Artura Tajbera, który tak opisuje amalgamatyczną strukturę dzieła intermedialnego: „[Istniejąca w obrębie intermedium – ASM] reakcja tak głęboko zachodzącego procesu syntezy [...] jest też skutkiem zmiany zachodzącej wewnątrznie w samych mediach. [...] Intermedium jest więc na pewno płodną hybrydą wielu gatunków, porządków i środków [...], a warunkiem jego zaistnienia jest doprowadzenie pomiędzy nimi do aktywnego, unikalnego związku. [...] sztuka intermediów jest nie tyle projektem innej (nowej) formy sztuki, ile opisową kategorią obejmującą proces syntezy następującej w skutek przemiany samych mediów, w tym ich konwergencji, [zatem – ASM] musimy się też zgodzić z wzajemną zależnością procesów artystycznych, technologicznych i społecznych [...]” (Tajber 2009).

Kompozycja hiphopowa jest, w moim przekonaniu, tworem intermedialnym o dwustopniowej konstrukcji. Na poziomie „podstawowym” stanowi *per se* holi-styczny konglomerat erygowany z takich elementów, jak: (1) uposażone w autonomiczny sens słowo mówione, które połączone z (2) zewnętrznymi wobec niego, osobnymi tekstami (por. Mastalski 2011: 64) i zespolone z (3) elektronicznie komponowaną i przetwarzaną muzyką, tworzy syntetyczny stop elementów wzajemnie się przenikających i powołujących do życia jakości semantyczne, jakie nie są dostępne każdej ze składowych osobno. Natomiast na poziomie „rozszerzonym” (tzn. w przypadku wykonania koncertowego, a szczególnie teledysku) amalgamat ten zostaje połączony z takimi elementami, jak gest, ruch oraz te elementy, które są domeną obrazu kinowego, pokazu multimedialnego itp.

Doskonałym przykładem artysty hiphopowego tworzącego kompozycje intermedialne jest Łukasz Rostkowski⁸, z pewnością najbardziej wszechstronny muzyk łączony z nurtem rap. W swej twórczości syntezuje elementy kultury hiphopowej,

⁸ Łukasz Rostkowski (pseud. L.U.C.), ur. w 1981 roku, w Zielonej Górze: absolwent Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, założyciel, wokalista i współproducent projektu muzycznego Kanał Audytywny, wraz z którym skomponował muzykę m.in. do spektaklu „C-Aktiv” opartego na tekstach Stanisława Ignacego Witkiewicza (2007). Autor siedmiu albumów solowych, wielokrotnie nagradzany: Fryderyki (2006, 2008), Paszport „Polityki” (2010), Nagroda TVP Kultura, Wrocławska Nagroda Muzyczna (2009). Współpracował m.in. z Leszkiem Możdżerem, Zbigniewem Namysłowskim czy Michałem Urbaniakiem [1] [Numer w nawiasie kwadratowym oznacza odpowiedni link zamieszczony w bibliografii pod tekstem].

filmu, grafiki oraz innych gatunków muzycznych. Jak sam mówi: „Gatunki to tylko składniki, z których pragnę stworzyć własną potrawę. Muzyka nie dzieli się bowiem według mnie na gatunki [...]” [cyt. za 1].

Jednym z najciekawszych projektów wspomnianego rapera jest wydawnictwo *39/89 Zrozumieć Polskę* (2009)⁹. Artur Kasprzyk w swej recenzji płyty pisze: „Na tle polskich wydawnictw jest to płyta wyjątkowa. Concept album, [który – ASM] za pomocą archiwalnych zapisów przedstawia nam w skrócie historię Polski lat 1939–1989 [...], tworząc coś, czego przedtem jeszcze nie słyszeliśmy. [...] L.U.C jak zwykle zadbał o szczegóły. Płytę zapakował w świetny *digipack* z genialną grafiką” [cyt. za 3]. Już dzięki temu krótkiemu wyimkowi możemy się zorientować, iż artysta znacząco wykracza poza tradycyjne pojmowanie ramy płyty kompaktowej z piosenkami. Na zawartość dysku składają się bowiem kompozycje integrujące tradycyjną muzykę instrumentalną, muzykę konkretną, skrecze, elektronikę i jazz połączone z archiwalnymi nagraniami ze zbiorów Instytutu Pamięi Narodowej (m.in. sejmowe przemówienie Józefa Becka, kazania Jana Pawła II, wystąpienie Adolfa Hitlera, Wojciecha Jaruzelskiego czy mowa noblowska Lecha Wałęsy). Tekst akustyczny wzbogacony jest ponadto przesyconymi symboliką animowanymi obrazami, a podczas koncertu projekt przybiera formę: „spektaklu multimedialnego, który wykonywany jest na żywo w oktecie. Elektronika generowana przez L.U.C i skreczowane przez Michała Paradowskiego wypowiedzi historyczne wybrzmiewają do muzyki wykonywanej przez spory skład wrocławskich instrumentalistów. [...] Całość okraszona została multimedialnym pokazem zdjęciowym, który jest dopełnieniem do muzyki granej na żywo” [cyt. za 1]¹⁰.

To, co najbardziej chyba w działalności L.U.C.'a zaskakuje, nie mieści się jednak w ramach twórczości artystycznej jako takiej, ale wykracza poza jej ramy, stając się elementem szerszej zakrojonej całości. Idee zawarte w kompozycjach Rostkowskiego przenikają się bowiem z działaniami podejmowanymi w „rzeczywistej”, geograficzno-społecznej przestrzeni Polski początku wieku. Poszczególne elementy tego programu uzupełniają się tworząc spójną, harmonijną całość. W swej twórczości raper nie ucieka przeto od problemów historii i trudnych zagadnień współczesności – dziedzictwa komunizmu, dylematów kapitalizmu: konsumpcjonizmu, bezrobocia, biurokracji, bezideowości; czyli tego wszystkiego, co sam określa mianem *soviet mental*. Rostkowski realizuje formułę zawartą przez Czesława Miłosza w wierszu *Który skrzywdziłeś* wyrażającą się w słowach „Poeta pamięta” (Miłosz 2011: 341). Ma odwagę komentowania i oceniania rzeczywistości za pomocą sztuki. Zmianym jest również, iż jego aktywność nie ogranicza się do Mickiewiczowskiego „widzę i opisuję”, bowiem artysta angażuje się również w pozamuzyczne działania społeczne i kulturalne – jak choćby ostatnia zainicjowana przez autora akcja Pospolite Ruszenie (Błaszczak 2011) mająca na celu poprawę estetyki polskich miast poprzez rewitalizację postkomunistycznej zabudowy [2].

⁹ Płyta-słuchowisko miała swoją oficjalną premierę 17 września 2009 roku na antenie Trzeciego Programu Polskiego Radia.

¹⁰ Link do jednego z nagrań koncertu *39/89 Zrozumieć Polskę* w bibliografii [4].

Analizując i interpretując projekt *39/89 Zrozumieć Polskę* oraz inne dokonania artystyczne L.U.C.'a, można oczywiście ograniczyć się do lakonicznego stwierdzenia typu: „różne warstwy kompozycji wzajemnie się komentują stanowiąc swoiste dopełnienie”¹¹. Niemniej jednak – a takie jest moje przekonanie – trafniejszym ujęciem problemu byłoby rozpatrzenie go w kategorii intermedialności właśnie. Elementy składowe projektu nie tyle bowiem są analogicznymi „obrazami” tego samego sensu zmediatyzowanymi w składowych elementach przekazu, ale raczej tworzą emergentną całość. Jej semantyka nie mieści się w żadnym z nich z osobna, lecz powstaje niejako „pomiędzy” częściami – często niespójnymi, czy wręcz przeczącymi sobie. Przykładem takiej intermedialnej interferencji semantycznej jest zarówno konsensualne, jak i kontrastowe zestawianie tekstu słownego i warstwy muzycznej czy tekstu słownego i obrazu wizualnego, ale także ingerowanie w semantykę poszczególnych fragmentów wypowiedzi poprzez skreczowanie (por. Fliciński, Wójtowicz 2008: 156–157), które możemy uznać za rodzaj rozumianego formalistycznie chwytu dezautomatyzującego percepcję, jak również sposób wyrażania odautorskiego, często ironicznego komentarza. Innym sposobem kształtowania znaczeń jest zdezerowanie wzajemnie niespójnych czy przeciwstawnych pod jakimś względem cytatów, możliwe dzięki ich remiksowaniu. Przykłady znajdzie Czytelnik na wspomnianej płycie między innymi w utworach: *Everest hipokryzji* oraz *Odmóżdżanie adypinowe*.

Ograniczenie się do słuchowej percepcji kompozycji Rostkowskiego mogliśmy zatem określić mianem oglądania ubezdźwięcznionej wersji filmu dźwiękowego czy przedstawienia operowego bez znajomości tekstu libretta *á rebours*. Jak istotny dla całościowej semantyki projektu *39/89* jest obraz wizualny, możemy się przekonać analizując teledysk do utworu *Tribute to Stefan Starzyński* [5]. Animowany obraz nie jest uzupełnieniem tekstu muzyczno-słownego, nie komentuje go, lecz stanowi równorzędną, osobną w zasadzie narrację, na którą składa się kilka motywów o dobitnie symbolicznej wymowie. Narracja filmowa ma się do tekstu akustycznego tak, jak Platońska $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ do $\delta\acute{\iota}\upsilon\gamma\eta\sigma\iota\varsigma$. Słowo mówione opowiada fikcyjną rzeczywistość, natomiast teledysk unaocznia ją (por. Helman, Pitrus 2008: 11–12). Oczywiście omawiany obraz nie jest typowym „filmem”, a zdaje się raczej zbliżać do takich odmian sztuki przedstawiającej, jak obraz malarski czy komiks (na co wskazuje jego wyraźnie komiksowa estetyka). Na całość składa się szereg usymbolizowanych scen-obrazów, a podstawowym środkiem obrazowania organizującym całość jest synekdocha – zarówno w postaci *pars pro toto*, jak i odwrócenia pierwszego typu: *totum pro parte* (por. Kulawik 1994: 99–100). Przykładem pierwszego rodzaju metaforyzacji jest poruszająca animacja przedstawiająca niemiecki czołg dewastujący na ulicy Warszawy krzesła i fortepiany. Umieszczona centralnie kamera cofa się, ukazując (ujęta kolorystycznie w palecie szarości i czerni)¹²

¹¹ Byłoby to zatem ujęcie w kategoriach multimedialności (połączenie w jednym akcie twórczym kilku mediów, jednak bez charakterystycznej dla intermedium spoistości i emergencji).

¹² *Słownik symboli* podaje, iż kolor szary symbolizuje m.in. zło, żalobę, starość, bezpłodność, cierpienie, zmartwychwstanie, pokutę, smutek, obojętność, nieczułość i inne (zob. Kopalński 1991: 792).

fizyczną destrukcję kolejnych rozmieszczonych symetrycznie po obu stronach jezdni instrumentów i elementów wyposażenia domu, jakiej dokonuje nadjeżdżający pojazd. Możemy w tym widzieć nie tylko nawiązanie do Norwidowskiego *Fortepianu Chopina* (Norwid 2010: 133–137), ale przede wszystkim synekdochiczne przedstawienie cierpień społeczeństwa i strat, jakie podczas wojny poniosła polska kultura. Obraz ten odsyła również – na zasadzie intertekstu – do innego zamieszczonego na płycie utworu: *Płonie forte Chopina*.

Inny fragment kompozycji przedstawia z kolei (na zasadzie *totum pro parte*) zbrojną agresję III Rzeszy ujmując jej całokształt w ramach jednej zmetaforyzowanej sceny, w której czarny, gigantyczny i najeżony tysiącem monstualnych kolców oraz ruchliwych odnóży stwór o robakowatym kształcie sunie przez jałową równinę wchłaniając szarżującą nań, nieporównywalnie mniejszą (niemalże niewidoczną) polską jazdę – bez jakiegokolwiek szkody dla siebie. Ta przemyślnie skonstruowana wizja oddziałuje na odbiorcę przede wszystkim dzięki aktywacji jego podświadomych fobii (głównie lęku przed owadami), ale także z powodu negatywnych skojarzeń niesionych przez umieszczony na ciele robaka *Hakenkreuz* – symbol zawłaszczony przez hitlerowskie Niemcy.

Oczywiście nie sposób omówić tutaj w całości poetyki choćby tego jednego teledysku, a co dopiero animacji prezentowanych na żywo podczas koncertu. Niemniej jednak mam nadzieję, że pokazane przed chwilą chwytły organizujące obraz wizualny pozwolą na częściowe choćby zrozumienie stosunków zachodzących pomiędzy poszczególnymi komponentami intermedium.

Kończąc swoje (z konieczności dosyć ogólne) rozważania, chciałbym poruszyć jeszcze jedną znamioną dla omawianego projektu Rostkowskiego kwestię. Choć może ona ująć uwadze nieobebranego z twórczością hiphopową słuchacza, to jednak każdy, komu ten gatunek nie jest obcy, z całą pewnością uzna ją za znaczącą: co najmniej zastanawiającą, a nawet kontrowersyjną. Ową charakterystyczną cechą intermedialnego tekstu 39/89 *Zrozumieć Polskę* jest fakt, iż autor – *spiritus movens* całego projektu (choć jest przecież przede wszystkim raperem, to znaczy *nomen omen* wokalistą!) sam nie zabiera na płycie głosu. To powstrzymanie się od komentarza – mające tutaj (jak się zdaje) charakter zbliżony do znanej z filozofii sceptyków kategorii ἀφασία, która jest uniknięciem sądu wynikającym z niemożności trafnego rozstrzygnięcia jakiegokolwiek kwestii (ἀκαταληψία) (por. Tatarkiewicz 2007: 165–166) – zdaje się logicznie wynikać z koncepcji płyty i stanowi, paradoksalnie, najdobitniejszy „zwornik” całego dzieła, swego rodzaju sygnaturę, a zarazem podkreśla, że sens lokuje się *gdzie indziej* – nie w odautorskim komentarzu czy samej polimedialnej strukturze, a raczej w wolnej grze elementów znaczących (określenie pożyczam z pracy Jacquesa Derridy *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych* [1986]). Aktywność twórcza autora ogranicza się z pozoru wyłącznie do wyboru i układu elementów składowych, a ich połączenie w ramach pewnej struktury uruchamia samoczynny mechanizm, którego użycie pozwala twórcy nie tylko zachować ironiczny dystans, ale też stwarza w umyśle czytelnika poczucie obiektywności

percypowanego przekazu (będącego oczywiście – co za chwilę postaram się zobrazować – czystą iluzją).

Funkcjonowanie zastosowanego tutaj mechanizmu można z powodzeniem opisać za pomocą aparatu metodologicznego historii. Historycy dzielą wykorzystywane w swych badaniach informacje m.in. na potencjalne i efektywne (Topolski 1998: 37). Informacje potencjalne to te, które tkwią immanentnie w źródle, ale nie są jeszcze poddane interpretacji badacza. Z drugiej strony informacje są nazywane efektywnymi, ponieważ nigdy nie mamy pewności, czy źródło zostało przez nas właściwie zrozumiane. Informacje źródłowe podzielić możemy również na pośrednie i bezpośrednie oraz adresowane i nieadresowane (Pomorski 1998), za czym kryje się przekonanie o tym, jakoby źródła bezpośrednie miały w sposób niezapośredniczony „odbijać” rzeczywistość (niczym Stendhalowskie „zwierciadło przechadzające się po gościńcu”), podczas gdy źródła pośrednie przefiltrowane są przez medium informatora (jego autora). Cechą źródła nieadresowanego jest natomiast to, że nie zawiera ono elementu perswazyjnego.

Rostkowski stara się stworzyć w odbiorcy przekonanie, jakoby obcował on ze źródłami (mowa przecież o archiwalnych zapisach fonograficznych) bezpośrednimi i nieadresowanymi, podczas gdy nie tylko sam ich wybór, ale i umiejscowienie na przestrzeni kompozycji, w samokomentujących się kontekstach, powoduje zapośredniczenie i jest elementem perswazyjnym. Intermedialność przekazu pozwala, jak widzimy, na rozszerzenie semantyki tekstu słownego i pełniejszą realizację perswazyjnych strategii tkwiących w samej jego strukturze, nie niwelując przy tym rzekomego dystansu pomiędzy podmiotem twórczym i jego wytworem. Odbiorca ma złudne wrażenie, jakoby dokonywał percepcji faktów, materialnych „śladów” historii, podczas gdy w rzeczywistości do jego oczu i uszu docierają jedynie interpretacje (por. Burzyńska, Markowski 2007: 497), wobec czego jego własne odczytania tekstu 39/89 mają w swej istocie charakter interpretacji wtórnej.

Opisana przed chwilą $\alpha\varphi\alpha\sigma\iota\alpha$ jest więc najzupełniej pozorna. Nie możemy przy tym zapominać, że nie tylko sam wybór i układ historycznych tekstów (który jako taki nie mieści się jeszcze w ramach intermedialności), ale i połączenie ich z oddziaływującymi na emocjonalne reakcje odbiorcy komponentami muzycznymi i plastycznymi oraz poddanie sensotwórczemu wpływowi chwytu (*scratching*) stanowi o rzeczywistym kształcie komunikatu jako całości. Dzięki możliwościom, jakie daje emocjonalny odbiór warstwy plastycznej i muzycznej dzieła (por. Mastalski 2011: 27–28) oraz subtelności zastosowanych mechanizmów perswazyjnych, odbiorca ulega wrażeniu „czystości przekazu”, podczas gdy tak naprawdę otrzymuje już „na wstępie” konkretną wizję. Cytując Haydena White’a, można rzec, iż: „W istocie związek pomiędzy historią i literaturą jest tożsamy z tym, jaki łączy dwa rodzaje (lub typy) dyskursu pisanego: historiografii, prozy historycznej, czyli pisarstwa na temat „historii”, oraz imaginatywnego pisarstwa literackiego w ogóle. [...] przeszłość podlega literaturze, to znaczy obróbce artystycznej i poetyckiej [a – ASM] pisarstwo historyczne [...] jest rodzajem literatury” (White 2006: 13–14, 16–17, por. White 2011: 9).

Analogicznie postępuje Rostkowski, który nie opowiada historii („faktów”), lecz buduje poetycko ustrukturyzowaną opowieść. Zaistnienie tej poetycko-muzyczno-historycznej narracji nie jest – jak pisałem wcześniej – w przypadku omawianego tekstu domeną jednego tylko medium, ale stanowi efekt syntezy i ma charakter emergentny.

Podsumowanie

Asymilacja różnych mediów dokonywana przez twórców hiphopowych (omówiony przed momentem projekt reprezentuje oczywiście wartość skrajną) jest, jak się zdaje, wymowną egzemplifikacją postawionej w pierwszej części tekstu tezy, iż intermedialność nie jest ponowoczesną „nowomową”, lecz pierwotnym (generycznym) stanem wszelkiego rodzaju działalności artystycznej, a twórcy epoki „płynnej nowoczesności” (Bauman 2000) nie konstruują nowego modelu uczestnictwa w kulturze, a raczej sięgają do archetypalnych, zapomnianych źródeł sztuki w ogóle.

Moją obserwację zdaje się potwierdzać Aniela Książek-Szczepanikowa, która w swym szkicu „Czytanie” obrazu jako przekład intersemiotyczny pisze, że ponowoczesna intermedialność odsyła do „pierwotnego odbioru świata. Jawił się on jako hipertekst wieloznakowy i wymagał zaangażowania zmysłów człowieka – jego wzroku, słuchu, a nawet dotyku i smaku” (Książek-Szczepanikowa 2007: 402).

Dzięki tak pojętej syntezie elementów składowych w przestrzeni jednego komunikatu niektórzy współcześni twórcy alternatywni (a ich reprezentantami są omówieni w tym szkicu artyści hiphopowi) mogą dążyć do, choćby częściowego, przywrócenia pierwotnego ładu – wspólnoty myśli i przekonań zachodzącej pomiędzy uczestnikami procesu komunikacji – jaki był udziałem społeczeństw pierwotnych. W moim bowiem przekonaniu większość kultur alternatywnych – a subkultura hiphopowa w szczególności – odnawia zerwany przez dwudziestowiecznych awangardystów „pakt” pomiędzy artystą i jego publicznością (por. Picz 2009: 80–89). Dzięki temu mogą (oczywiście tylko i wyłącznie w ramach ściśle ograniczonych przestrzennie grup społecznych) pełnić funkcję „nauczycieli i mistrzów”, być na powrót dysponentami sensów i kreatorami wartości.

Taka relacja nie byłaby jednak możliwa, gdyby raperzy nie czerpali swej siły z restytucji pierwotnej kultury oralnej wraz z całym arsenałem dostępnych jej środków formalnych, ale również z typową dla niej relacją artysta–społeczeństwo. Nie przypadkowo bowiem zwykliśmy nazywać najbardziej wpływowych twórców kultury popularnej i alternatywnej idolami – słowem, które pochodzi przecież od greckiego εἶδωλον, gdzie oznaczało: bóstwo, posąg, symbol, obraz boga (por. Kopaliński 1999: 222). Dzięki quasi-sakralnej, opartej na idealizacji więzi łączącej raperów i ich słuchaczy oraz dyskursywnej przewadze tych pierwszych, mogą oni kreować własne interpretacje świata nie musząc jednocześnie obawiać się braku zrozumienia i odrzucenia, jakie stało się udziałem współczesnych artystów. Nawiązując do stwierdzenia Gadamera, który powiedział kiedyś: „Poeci z konieczności stali się cisi”, można odrzec, iż podobny los nie grozi raperom. Rap nie jest w moim przekonaniu

popkulturową efemerydą, lecz koniecznym i wartościowym sposobem uczestnictwa w kulturze – wyraża myśli i przekonania wielu tych, którzy nie znajdują dla siebie miejsca w głównym nurcie wysychającej rzeki późnej nowoczesności¹³.

Bibliografia

Teksty drukowane:

- Balcerzan E. (2000), *W stronę genealogii multimedialnej*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa.
- Bauman Z. (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge.
- Bielik-Robson A. (2008), „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków.
- Błaszczak E., *Pospolite Ruszenie. Pokolenie remontu odkaza bloki*, „Metro”, online: http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,10468075,Pospolite_Ruszenie_Pokolenie_remontu_odkaza_bloki.html (dostęp: 24.01.2012).
- Bradley A. (2009), *The Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, New York.
- Burkert W. (2006), *Stwarzanie świętości. Ślady biologii we wczesnych wierzeniach religijnych*, przeł. L. Trzcionkowski, Kraków.
- Burzyńska A., Markowski M.P. (2007), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków.
- Burzyńska A. (2006), *Anty-teoria literatury*, Kraków.
- Curtius E.R. (1997), *Literatura europejska a łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków.
- Derrida J. (1975), *Pismo i telekomunikacja*, przekład J. Skoczylas, „Teksty”, nr 3.
- Derrida J. (1986), *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, z. 2.
- Direve J. (2003), *Słowo i władza w kulturze oralnej*, przeł. A. Kędzierska, [w:] *Antropologia słowa: zagadnienia i wybór tekstów*, opr. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, wstęp i red. G. Godlewski, Warszawa.
- Evans V. (2009), *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, przeł. M. Buchta, M. Cierpisz, J. Podhorodecka, A. Gicała, J. Winiarska, Kraków.
- Fliciński P. (2008), Wójtowicz S., *Hip-hop słownik*, Warszawa.
- Frank P. (2005), *The Arts in Fusion: Intermedia Yesterday and Today*, [w:] *Intermedia: Enacting the Liminal*, ed. H. Breder, K.-P. Busse, Dortmund.
- Freudenberg O.M. (2005), *Semantyka kultury*, red. nauk. D. Ulicka, wstęp W. Grajewski, Kraków.
- Gadamer H.-G. (1998), *Czy poeci umilkną?*, tłum. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz.
- Gainsford P. (2010), *Homer and Hip-Hop: Improvisation, Cultural Heritage, and Metrical Analysis*, „Melburne Historical Journal”, No. 38.
- Gates H.L. Jr., McKay N.Y. (eds.) (1997), *The Norton Anthology of African American Literature*, New York–London.
- Gieysztor A. (1982), *Mitologia Słowian*, Warszawa.
- Helman A., Pitrus A. (2008), *Postawy wiedzy o filmie*, Gdańsk.

¹³ Nawiązuję tutaj do tytułu książki Agaty Bielik-Robson „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.

- Higgins D. (2001), *Intermedia*, „Leonardo”, Vol. 34, No. 1.
- Huizinga J. (1985), *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa.
- Kopaliński W. (1991), *Słownik symboli*, Warszawa.
- Kopaliński W. (1999), *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa.
- Książek-Szczepanikowa A. (2007), „Czytanie” obrazu jako przekład intersemiotyczny. Dwa teksty: literacki i malarski, [w:] *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin.
- Kulawik A. (1994), *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków.
- Lévi-Strauss C. (1969), *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa.
- Mallory J.P., Adams D.Q. (2006), *The Oxford Introduction to Proto-Indo-European and the Proto-Indo-European World*, Oxford–New York.
- Mastalski A.S., *Poetyka tekstu hiphopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego*, praca magisterska, komputeropis, Kraków, online: <http://www.up.krakow.pl/polski/index.php?p0=11&p1=66> (dostęp: 21.11.2011).
- Miłosz Cz. (2011), *Wiersze wszystkie*, Kraków.
- Norwid C.K. (2010), *Poezje*, red. M. Czajka, I. Misiak, wyb. M. Czajka, Kraków.
- Ong J.W. (1990), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin.
- Penderecki K. (1997), *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa.
- Picz R. (2009), *Hip-hop – muzyka amatorów, czy wysoce profesjonalna forma komunikacji?*, [w:] *Amatorzy kontra profesjonaliści. „Zeszyty Komunikacji Kulturowej”*, Prace Studentckiego Koła Naukowego Komunikacji Kulturowej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, red. A. Maj, Katowice.
- Pihel E. (1996), *A Furified Freestyle: Homer and Hip-Hop*, „Oral Tradition”, No. 11.
- Platon (2007), *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, Warszawa.
- Pomorski J. (1998), *Historia, metodologia, współczesność*, Lublin.
- Price E.G. (2006), *Hip Hop Culture*, Santa Barbara.
- Schaeffer B. (1987), *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków.
- Shusterman R. (1998), *Piękna sztuka rapowania*, [w:] tegoż, *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. Adam Chmielewski et al., red. nauk. przekładu A. Chmielewski, Wrocław.
- Szymczak M. (red.) (1982), *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa.
- Tajber A., *Intermedia w Krakowie*, Kraków 2009, online: <http://imedia.asp.krakow.pl/wikka/wikka.php?wakka=IntermediaWKrakowie> (dostęp: 20.11.2011).
- Tatarkiewicz W. (2007), *Historia filozofii*, t. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, wyd. XXII (dodruk) Warszawa.
- Thorne T. (1999), *Mody, kulty, fascynacje. Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*, przeł. Z. Batko, Warszawa.
- Topolski J. (1998), *Wprowadzenie do historii*, Poznań.
- Traczyk M. (2009), *Poezja w piosence: od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań.
- West M.L. (2007), *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford.
- White H. 2011, *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*, přeložil M. Kotásek, Brno.

White H. 2009, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, tłum. R. Borysławski, T. Dobrogosz, E. Domańska i in., Kraków.

Strony internetowe [dostęp: 21.11.2011]:

<http://www.eluce.pl/>

<http://pospoliteruszenie.com/>

http://stacjakultura.pl/7,38,1071,L_U_C-_38-89_Zrozumiec_Polske_recenzja,artykul.html

http://www.youtube.com/watch?v=5xub76yDYd4&feature=player_embedded#!

<http://www.youtube.com/watch?v=WPzBLDpLYa8>

Hip-hop artist as an intermedial artist: *ἀοιδός, vates, performer*

Abstract

This paper will analyze the hip-hop art composition as an intermedial structure created from such elements as: musical text, post-typographic orature and visual image, in which the postmodern poetics is linked with elements of archaic oral culture. Its connection allows the author to exceed the limits of the contemporary “high” art and create the common text-reality which mediates between the sender and the receiver. In the paper I will also analyze the intratextual persuasive mechanisms and rhetorical strategies which allow the rap artist to present his own vision of the world to the listener. The analysis is based on the works of Łukasz Rostkowski (stage name L.U.C.), especially the album *38/89 Understanding Poland*.

Słowa kluczowe: intermedialność, hip-hop, Łukasz Rostkowski, literatura, poezja ustna

Key words: intermedia, hip hop studies, Łukasz Rostkowski, literature, oral poetry

Arkadiusz Sylwester Mastalski

(ur. 1987) – absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie (praca magisterska: *Poetyka tekstu hiphopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego*), gdzie kontynuuje naukę na studiach doktoranckich. Interesuje się naukami kognitywnymi, teorią wiersza oraz kulturą hip-hop, szczególnie w jej wymiarze artystycznym. W wolnych chwilach zgłębia historię krakowskiej komunikacji zbiorowej oraz grywa na barokowym flecie prostym w Zespole Muzyki Dawnej *Salsamentum*.