

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy  
im. Jana Długosza w Częstochowie  
Wydział Filologiczno-Historyczny  
Instytut Filologii Polskiej

Tomasz Florczyk

**Obrzeża genologii. Gatunki literackie obecne w tekstach polskich  
wykonawców hip-hopowych**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
Prof. dra hab. Adama Regiewicza

Częstochowa 2019



## SPIS TREŚCI

1. Wprowadzenie	4
2. Rozdział I. Uwagi metodologiczne	13
3. Rozdział II. Konstrukcje narracyjne w polskim rapie	34
4. Rozdział III. Hip-hopowe konwencje poetyckie	95
5. Rozdział IV. Genologiczne eksperymenty	160
6. Zakończenie	202
7. Bibliografia	205

## Wprowadzenie

Banalne stwierdzenie, że kultura współczesna, a zatem i badania nad nią, wciąż ewoluują, wydaje się na wstępie tej pracy zarazem konieczne i zbędne. z jednej strony bowiem konieczność ciągłego rozwoju badań literaturoznawczych i rozszerzania obszarów tychże – jest naturalna i oczywista dla każdego, kto zajmuje się najnowszymi zjawiskami kulturowymi; z drugiej – zawsze może pojawić się lęk przed zasadnością włączania do zakresu zadań literaturoznawstwa rejonów, których jeszcze nie tak dawno nikt nie ośmieliłby się tu zaklasyfikować. i chociaż główny temat tych rozważań, czyli piosenka hip-hopowa, staje się powoli coraz częstszym tematem badań naukowców, również polskich, to wciąż będą pojawiać się pytania o ryzyko związane z uczynienia z niej pełnoprawnego obiektu dyskursu naukowego.

Tomasz Kukołowicz w książkowej wersji swojej rozprawy doktorskiej *Raperzy kontra filomaci* napisał we wstępie: „Muzyka hip-hopowa należy do kultury młodzieżowej i jako taka nie uszła uwadze naukowców. Uważam jednak, że do tej pory nie została opisana w sposób wnikliwy. Przyklejono jej łątkę zjawiska subkulturowego”.<sup>1</sup> z kolei w swoim tekście zatytułowanym o *kierunkach w polskich badaniach literaturoznawczych nad hip-hopem* zamieszczonym w monografii *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej* Stanisław Wójtowicz wymienia cztery przyczyny niechęci literaturoznawców wobec zjawiska: wahania co do zajmowania się przez nich kulturą popularną w ogóle, hermetyzm kultury hip-hopowej, brak odpowiednich narzędzi badawczych i wreszcie – fakt, iż duża część literaturoznawców uznaje teksty hip-hopowe za niewystarczająco wartościowe.<sup>2</sup> z trzema pierwszymi problemami poradzić można sobie dość łatwo, przywołując choćby *casus* muzyki rockowej i stosunek świata nauki do tego zjawiska, który zmienił się gwałtownie na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu, a w Polsce – kilkunastu ostatnich lat. Kiedy w 2003 roku redaktorzy publikacji *a po co nam rock? Między duszą i ciałem* utyskiwali we wstępie do książki nad nieobecnością kultury rocka jako przedmiotu naukowej refleksji, z pewnością mieli rację. Swoje rozczarowanie, zawierające się w stwierdzeniu, że „akademicka »poprawność« intelektualna nadal każe spoglądać na muzykę rockową jako na wytwór »niskiej«, prymitywnej kultury masowej i odmawiać temu zjawisku jakiegokolwiek wartości artystycznej czy nawet

---

<sup>1</sup> T. Kukołowicz, *Raperzy kontra filomaci*, Warszawa 2014, s. 13.

<sup>2</sup> S. Wójtowicz, o *kierunkach w polskich badaniach literaturoznawczych nad hip-hopem* [w:] *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Warszawa 2014, s. 183.

szerzej: kulturotwórczej”, przekuli na książkę, która stała się niezwykle istotnym głosem w sprawie „emancypacji” rocka.<sup>3</sup> Od wydania tej pozycji upłynęło szesnaście lat i sytuacja zmieniła się diametralnie: kultura masowa wtargnęła do akademickiego dyskursu, muzyka rockowa, jako jeden z jej najważniejszych przejawów, stała się naturalną tematyką rozpraw naukowych, konferencji (choćby „Unisono” zorganizowane przez Uniwersytet Opolski, „Kultura rocka” przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu czy „Frazy” przez Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu) i wszelakich publikacji, wreszcie również w Polsce. Ostateczne wątpliwości na temat wagi tematu zostały prawdopodobnie rozwiane przez Akademię Szwedzką, która w 2016 roku przyznała Bobowi Dylanowi Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, komentowaną szeroko również w naszym kraju i ostatecznie spuentowaną znakomitymi przekładami Noblisty dokonanyymi przez Filipa Łobodzińskiego.<sup>4</sup>

Najtrudniej rozprawić się z argumentem ostatnim. Niezwykła łatwość tworzenia muzyki hip-hopowej, tak w warstwie kompozytorskiej (hip-hop jest w całości kulturą remiksu), jak i tekstowej (możliwa częstochowszczyzna rymów, miałkość tematów) i wykonawczej (brak wymogu śpiewania) sprawiają, że rynek, zwłaszcza podziemny, zalał ogrom materiału nijak nieprzystającego do jakichkolwiek standardów, nawet szeroko pojętej muzyki popularnej. Jest to oczywiście związane z możliwościami technologicznymi i łatwością dostępu do muzyki, a także błyskawicznym dotarciem do odbiorcy poprzez umieszczaniem własnych utworów w Sieci. w tekście zatytułowanym *Kultura masowa i muzyka dla mas* Adam Regiewicz przygląda się bliżej temu zjawisku, zwracając szczególną uwagę na banalizację i problem kreowania przeciętności gustu w najnowszych produkcjach.<sup>5</sup> w przypadku hip-hopu zjawisko jest o tyle ciekawsze, zwłaszcza w takich krajach jak środkowoeuropejskie, że ten gatunek jest jednak wyraźnie importowany na grunt białej i nieanglojęzycznej kultury. z jednej strony dostęp do muzyki owocuje świadomością i możliwością bieżącego śledzenia najnowszych trendów tej i każdej innej kultury, by zacytować choćby samych raperów („Twój syn przy kompie zarywa całe noce/ bo na zabitej wiosce ma do rapu dostęp/ Twoja córka wydaje tve pieniądze i bawi się moim polifonicznym dzwonkiem”)<sup>6</sup>, z drugiej – dochodzi do sytuacji paradoksalnej, bo hip-hop to dziś właśnie coś znacznie więcej niż zabawa, a ambicje tworzących tę muzykę, zwłaszcza młodych, ludzi zdają się mieć często podłoże kontrkulturowe

---

<sup>3</sup> W. J. Burszta, M. Rychlewski, *Odpowiedź na pytanie: po co nam rock?* [w:] *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, red. ciż, Warszawa 1993, s. 5.

<sup>4</sup> B. Dylan, *Duszny kraj*, tłum. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017.

<sup>5</sup> A. Regiewicz, *Kultura masowa i muzyka dla mas* [w:] tenże, J. Warońska, A. Żywiołek, *Muzyka w czasach ponowoczesnych*, Częstochowa 2013, s. 176.

<sup>6</sup> AbradAb, Joka, *Rap to nie zabawa* [na płycie:] AbradAb, *Emisja spalin*, SP Records 2005.

i – w bardzo wielu przypadkach – artystyczne. Zderzenie takich aspiracji z brakiem talentu i łatwością procesu tworzenia musi skończyć się klęską.

Wróćmy jednak do tego, co tutaj najbardziej interesujące – czyli do literackiego statusu tekstu hip-hopowego. Aby zastanowić się bliżej nad tym zjawiskiem, należałoby sięgnąć do definicji literatury proponowanej przez różne metodologie i szkoły, ale takie spojrzenie zawsze obarczone będzie specyfiką czasu formułowania teorii, warunków historycznych, koncepcji filozoficznych, a nawet miejsca, w którym są one postrzegane. Widać tu znaczne przesunięcie w koncepcjach badań nad przedmiotem literatury, bo jeszcze zarówno w słowniku Sławińskiego, Okopień-Sławińskiej, Kostkiewiczowej i Głowińskiego, jak i w podręczniku Zofii Mitosek, ten problem zostaje, częściowo przynajmniej, zdominowany przez tradycje strukturalistów, którzy stawiali dość jasne warunki literackości właśnie.<sup>7</sup> Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski twierdzą, że pytania o literackość tekstu, zdominowane w XX wieku przez dyskurs filozoficzny (zatem pytania ontologiczne, epistemologiczne, pytania o interpretację, o podmioty, pytania metateoretyczne) zostały zastąpione w badaniach najnowszych przez swoiste przekształcenie tradycyjnej teorii literatury w poetykę kulturową<sup>8</sup>. Dlatego też pojawiają się zupełnie nowe tendencje, o wiele łatwiej pozwalające wpisać poetykę hip-hopową w zakres takich badań: przesunięcie ciężaru zainteresowań w stronę praktyk interpretacyjnych, przejście od esencjonalizmu do pragmatyzmu, więc zastąpienie pytania „czym jest literatura” pytaniem „jak ona działa?”, wreszcie – co szczególnie interesujące w kontekście niniejszej pracy – uruchamianie w praktykach interpretacyjnych wszelkich możliwych kulturowych odniesień dzieła.<sup>9</sup> Jeszcze ciekawszym dla przedmiotu naszych zainteresowań może być stwierdzenie Jonathana Cullera, który w rozdziale o znamienym tytule *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jakiegokolwiek znaczenie* w książce *Teoria literatury* napisał wprost: „...zamiast pytać »co to jest literatura«, powinniśmy raczej zastanowić się nad tym, »co sprawia, że przedstawiciele danej społeczności zaliczają tekst w poczet dzieł literackich«”, a dalej przedstawia dwie perspektywy problemu: „Można traktować dzieło literackie jako język o określonych cechach i właściwościach, można też uznać literaturę za wytwór konwencji oraz specyficznego rodzaju uwagi, jakiej wymaga”.<sup>10</sup> Taka

---

<sup>7</sup> Por. J. Sławiński, *Literackość* [hasło w:] J. Sławiński, A. Okopień-Sławińska, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław, Warszawa, Kraków 1988, s. 258 lub Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 5-8.

<sup>8</sup> A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Warszawa 2006, s. 39-40.

<sup>9</sup> Tamże, s. 37-38.

<sup>10</sup> J. Culler, *Teoria literatury*, Warszawa 1998, s. 33.

interpretacja zwalnia nas zatem od pewnych obaw i pozwala z czystszy sumieniem zająć się badanym przedmiotem.

Naturalnie rap nie jest czystą literaturą, bowiem przynależy do kultury oralnej i jako taki nie może być traktowany jako przykład czegoś, co choćby cytowany przed momentem Culler traktowałby jako gałąź piśmiennictwa. Potraktowanie rapu jako przykładu współczesnej kultury oralnej jest wpisane w tradycję *hip-hop studies*. Wydaje się to zresztą oczywiste, zwłaszcza w kontekście muzyki popularnej w ogóle, w której tekst towarzyszący muzyce traktowany jest jako właściwy oralności wyłącznie. Warto tu może przypomnieć, że sam nurt badań ma już – wbrew pozorom – długą tradycję. „Opublikowany w 1994 roku artykuł *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (Tricia Rose) był znaczącym momentem dla kultury hip-hopu, stanowiąc jego przepustkę do świata akademii i inicjując wiele ważnych tekstów” (tłum. autora) – napisał w 2010 roku Gail Hilson Woldu w publikacji będącej przeglądem stanu badań nad tą kulturą.<sup>11</sup> w 2014 roku powstaje „Journal of Hip-Hop Studies”, w którego wstępie autorzy piszą o ponad dwudziestoletniej tradycji akademickiego pisania o hip-hopie, zaznaczając że największy rozkwit badań przypadał wówczas na ostatnie dziesięciolecie.<sup>12</sup> Za klasyczne już kamienie milowe w rozwoju tej dziedziny nauki podaje się m.in. książki *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader* pod redakcją Murraya Formana i Marka Neala z 2004 r.<sup>13</sup>, *Can't Stop Won't Stop. a History of Hip-Hop Generation* Jeffa Changa<sup>14</sup> i *Know What i Mean? Reflections On Hip-Hop* Michaela Erica Dysona<sup>15</sup> – obie wydane w 2005 r.

Oczywiście współczesny rap nie może być widziany jako typowy dla kultury oralnej sensu *stricto*, czyli tak, jak definiował ją choćby Walter J. Ong, który mówił o „kulturze, której nie jest znane pismo, a nawet możliwość pisania”.<sup>16</sup> Być może właściwsze będzie zatem nazwanie rapowanych tekstów „współczesnym wariantem kultury oralnej”, jak czyni to Mirosław Pęczak w swoim tekście wygłoszonym podczas konferencji Rady Języka Polskiego w 2011 r.<sup>17</sup> Zdaje się o tyle słuszne, że słowo „wariant” ukazuje zjawisko jako jedno z wielu,

---

<sup>11</sup> “The publication of Tricia Rose’s *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994) was a landmark moment for hip-hop culture, giving tacit approval to scholarly discourse on hip-hop and leading to other important writing” [w:] G. H. Woldu, *The Kaleidoscope Of Writing On Hip-Hop Culture* [w:] “Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association” 67 (1) 2010, s.9.

<sup>12</sup> M. Miller, D. W. Hodge, J. Coleman, C. D. Channey, *The Hip in Hip Hop: Toward The Discipline of Hip Hop Studies* [w:] “Journal of Hip Hop Studies” 1 (1) 2014, s. 5.

<sup>13</sup> *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, red. M. Forman, M. Neal, Nowy Jork, Londyn 2004.

<sup>14</sup> J. Chang, *Can't Stop Won't Stop. a History of Hip-Hop Generation*, Londyn 2007.

<sup>15</sup> M. E. Dyson, *Know what i Mean? Reflections On Hip-Hop*, Nowy Jork 2007.

<sup>16</sup> W. J. Ong, *Oralność i piśmienność*, Warszawa 2011, s. 55.

<sup>17</sup> M. Pęczak, *Hip-hop – współczesny wariant kultury oralnej*, [online:] [http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1366&Itemid=50](http://www.rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1366&Itemid=50) [dostęp: 21.06.2019].

jako niejedynym współczesnym odniesieniem. Co ciekawe, Pęczak idzie w swoich rozważaniach nieco dalej, traktując jako dowód na oralność hip-hopu również fakt jego rytualności: „W hip-hopie przeważnie nie ma dystansu między sceną a widownią, co jest zasadą główną, świadcząca o wybitnie demokratycznym, a z drugiej strony quasi-plemiennym charakterze tej muzyki. Koncert ma w sobie coś z rytuału, gdzie ton nadaje Mistrz Ceremonii – szaman, czyli MC, a wszyscy uczestnicy są sobie równi”.<sup>18</sup> Oczywiście można by w tym miejscu zarzucić socjologowi pewne uproszczenie, bo podobna rewolucja miała miejsce w przypadku choćby punk rocka w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, gdzie dystans między wykonawcami a twórcami na scenie był programowo niemal jeszcze mniejszy. i w drugą stronę – współczesna scena rapu to również wielkie gwiazdy koncertujące przed wielotysięczną publicznością, gdzie o takiej plemienności, jak widzi ją Pęczak, nie może być mowy. Ale oczywiście ta interpretacja jest słuszna, jeśli brać pod uwagę intymny i bardzo bezpośredni charakter tej muzyki.

Do oralności hip-hopu odwołują się również inni badacze, którzy umieszczają te dywagacje w kontekście interesujących nas rozważań na temat literackości rapu. w książce Tomasza Kukołowicza autor przygląda się związkom rapu z poezją w dwóch przewrotnie zatytułowanych rozdziałach *Dlaczego rap jest poezją?* i *Dlaczego rap nie jest poezją?* Ze zdumieniem można dostrzec, że argumenty przemawiające za przyporządkowaniem rapu do kultury oralnej (albo za Pęczakiem określające go jako wariant) pojawiają się paradoksalnie w obu tych rozdziałach. z jednej strony Kukołowicz wymienia pochodzenie rapu z „tradycji oralnej ludów Afryki” jako jeden z pięciu argumentów na rzecz rapu jako poezji, z drugiej – wykazuje, że rapowy tekst bez muzyki, w zasadzie traci swoją formę.<sup>19</sup> Podobnie uważa Piotr Kajak, w którego artykule *Chłopaki z bloku, osiedle...* pojawia się wręcz spostrzeżenie, że „sam tekst, zapisany i zaprezentowany na kartce papieru, nie może być uznany za utwór hip-hopowy”.<sup>20</sup> Zatem intuicyjna nawet teza o oralności rapu zdaje się jedyną słuszną. Tekst hip-hopowy nie funkcjonuje samodzielnie, pozbawiony atrybutu wypowiedzenia, zwyczajnie traci na wyrazie artystycznym, dlatego też trudno oczekiwać, by nawet najbardziej oryginalne teksty twórców hip-hopowych opublikowane w druku były czymś więcej niż tylko wydawniczą ciekawostką.

Po wyjaśnieniu najważniejszych wątpliwości czas na przedstawienie głównego tematu rozważań, które znajdują się poniżej. Celem pracy ma być zajęcie się skomplikowanymi

---

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> T. Kukołowicz, dz.cyt., s. 163-192.

<sup>20</sup> P. Kajak, „*Chłopaki z bloku, osiedle...*”: hip-hop czyli sztuka ulicy, „*Journal of Urban Ethnology*. Vol 8, 2006, s. 91-100.



związkami genologicznymi rapowych tekstów wybranych wykonawców z obecnymi w literaturze polskiej gatunkami literackimi różnych epok. Współczesna genologia jest pełna znaków zapytania o sensowność całej dziedziny. Redaktorzy tomu *Genologia dzisiaj* napisali we wstępie do tegoż: „Czyż w czasach manifestacyjnego zacierania granic pomiędzy wszelkimi formami wypowiedzi, pomiędzy literaturą a formami pozaliterackimi, a przede wszystkim w czasach, gdy piśmiennictwo zdaje się składać niemal wyłącznie z form hybrydycznych, nienazwanych i jeszcze nierozpoznanych, genologia jest jeszcze potrzebna? Lub choćby użyteczna?”.<sup>21</sup> Niniejsza praca ma ambicje być jedną z możliwych twierdzących odpowiedzi na to pytanie. Jeśli zmierzyć się z kwestią sensowności współczesnej genologii, to właśnie w ten sposób. Przywoływany już tutaj Stanisław Wójtowicz w tekście dotyczącym możliwych kierunków badań nad polskim hip-hopem pisze wprost, że naturalnym punktem odniesienia dla badania poetyki rapu wydają się utwory przynależące do głównego nurtu polskiej poezji.

Taka hybrydyzacja form mieści się również – jak wolno sądzić – w nurcie tego, o czym pisał Stanisław Balbus w szkicu *Zagłada gatunków*. z jednej strony stawia on bowiem tezę, że zanikanie gatunków od czasów romantycznych, a przynajmniej poromantycznych jest faktem, który dokonał się i z którym trudno się spierać, z drugiej zaś – twierdzi, że to, co tak naprawdę uległo zagładzie, to teoria, która tymi gatunkami każe się zajmować.<sup>22</sup> Każdy bowiem utwór zadaje się kształtowanym przez oddzielną poetykę, każdy więc – w pewnym sensie – stanowi odrębny gatunek, bo konkretne formy literackie nie muszą realizować określonych paradygmatów, pomimo że te paradygmaty istnieją, jako „dostępny potencjalnie każdemu zasób form tradycji literackiej”.<sup>23</sup> Dla założeń niniejszej pracy taka interpretacja jest zbawcza, zwłaszcza, że Wójtowicz pisze o niszy w badaniach nad hip-hopem dotyczących nieświadomych inspiracji barokowymi, oświeceniowymi i romantycznymi.<sup>24</sup>

Niniejsza propozycja będzie więc dotyczyła próby odnalezienia ukrytych inspiracji wieloma gatunkami literackimi tradycyjnie obecnymi w rodzimym piśmiennictwie. Nie zawsze jest to możliwe w znaczeniu literalnym, stąd pewne fragmenty pracy skupią się raczej na poetykach, ideach, sposobach tworzenia bądź nawet samej interpretacji. Koncepcja pracy zakłada zatem korzystanie z wprowadzonego przez Edwarda Balcerzana pojęcia „genologii multimedialnej”, nieistniejącego wcześniej w teorii literatury, ale odnoszącego się właśnie do zjawisk, o których będę pisał. Zwłaszcza, że Balcerzan wymieniając różne porządki

---

<sup>21</sup> W. Bolecki, I. Opacki, [wstęp do:] *Genologia dzisiaj*, red. ciż, Warszawa 2000, s. 5.

<sup>22</sup> S. Balbus, „*Zagłada gatunków*”, [w:] *Genologia dzisiaj*, dz.cyt. s.19-20.

<sup>23</sup> Tamże, s. 27-28.

<sup>24</sup> S. Wójtowicz, dz.cyt., s. 186.

komunikacyjne, w swoich przykładach – obok łączenia liturgii i teatru, mitu i filmu – mówi o zestawieniu liryki i muzyki.<sup>25</sup> Pomimo, że takie łączenie wydaje się naturalne, u Balcerzana ta multimedialność genologiczna nabiera jeszcze innego, pełniejszego znaczenie w świetle najnowszych badań teoretycznoliterackich.

Celowo zaproponowano w pracy przyjrzenie się twórczości jedynie wybranych artystów. Ta decyzja wynika raz z wartości artystycznej hip-hopowej liryki, a ponadto z chęci ograniczenia się do przykładów; być może otwarta byłaby tym samym droga dla innych badaczy, którzy zechcieliby się zająć tym problemem. Wybór wykonawców, których teksty będą przywołane, jest w pewnym sensie subiektywny – ogrom materiału badawczego sprawia, że nikt nie jest w stanie dotrzeć do całości zjawiska, jakim jest rap we współczesnej Polsce.

Pierwszy rozdział będzie poświęcony zagadnieniom metodologicznym. Przedstawione zostaną narzędzia, które musiały posłużyć do poszczególnych analiz. Jak już zauważono – są to w znacznej mierze narzędzia literaturoznawcze, choć wykraczające poza ten status w kierunku szeroko pojętego kulturoznawstwa. Ich mnogość jest wymuszona przez skomplikowanie i obszerność tematu – przyglądanie się rapowym tekstom w kontekście ich literackich „poprzedników” stawia badaczowi pułapkę chaosu; wszak te poszukiwania dotyczą różnych aspektów literackości: treści, formy, kontekstu, uwarunkowań społecznych czy nawet polityczności. Inaczej bada się genologicznie powikłane pokrewieństwa rapowanej liryki z pozytywistyczną nowelą, inaczej z barokowym konceptualizmem, a jeszcze inaczej szuka się wpływu słowno-muzycznej interpretacji na kształt wiersza wolnego. Orbita badań jest na tyle duża, że nie wolno było się wahać przed sięganiem po różne, nawet odległe od siebie metodologie.

Druga część będzie skupiona już konkretnej analizie – tych tekstów polskich raperów, w których dominuje podstawowa zasada epickości, czyli narracja. Wybór materiału badawczego nie był łatwy, dlatego kierowano się tu zasadą pewnej dosłowności przyporządkowania danych utworów do poetyki i struktury konkretnych gatunków literackich, oczywiście z pewnymi naturalnymi zastrzeżeniami dotyczącymi różnic w porównywanych tekstach. Wynikające z nich kontrowersje i zawahania (np. zestawienia rymowanych *storytellingów* z formami prozatorskimi sprzed dwóch wieków) nie mogły nie wpłynąć na ogląd materii; stąd wynikają pewne próby asekuracji w odniesieniu do niektórych przypadków.

---

<sup>25</sup> E. Balcerzan, w *stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, s. 271.

Jako podstawę do badań potraktowano jedynie te gatunki, których odbicie w omawianych tekstach jest widoczne tak w formie, jak w treści analizowanego materiału. Przyglądać się więc będziemy noweli, obrazkowi, satyrze, anegdocie, opowiadaniu, powieści – najbardziej typowym epickim gatunkom, zwracając uwagę przede wszystkim na ich narracyjność.

Kolejny rozdział dotyczy zagadnień związanych z poezją i lirycznością. Ze względów oczywistych gatunkowe poszukiwania będą tym razem nieco inne – nie sposób bowiem odnaleźć w rapie rygorystyczne zasady rządzące strukturą „czystych” gatunków poetyckich: „Rap jako forma ma korzenie w twórczości Afroamerykanów. Na porażkę skazana byłaby osoba poszukująca w nim tradycyjnych europejskich form lirycznych, takich jak sonet czy bajka”.<sup>26</sup> Tu zatem skupimy się raczej na charakterystycznych elementach lirycznych – nurtach, poetykach, stylach, konwencjach. Wybór padł tym razem na takie elementy hip-hopowej liryczności, które – głównie ze względu na ukształtowanie warstwy językowej – mogą wpisać się w sugerowane konteksty. Spora część rozdziału będzie poświęcona na określenie stanu badań, jednoznacznie kwalifikującego rap jako „poezję”, po to, by następnie skupić się na takich zagadnieniach, jak ironia romantyczna, barokowy konceptualizm (przefiltrowany przez twórczość lingwistyczną pokolenia Nowej Fali), improwizacja i wreszcie – tradycja polskiej piosenki poetyckiej. Odwołania do tekstów źródłowych posłużą tu do zbadania formalnej paraleli pomiędzy takimi tradycjami a współczesnym polskim rapem.

Wreszcie ostatni rozdział pracy zorientowany jest na zbadanie przypadków szczególnych. Zajmiemy się w nim w pierwszej kolejności interpretacjami tekstów poetyckich, pochodzących z poprzednich epok bądź współczesnych, dokonanych przez wykonawców hip-hopowych. Przyglądać się będziemy, jak formuła stylu muzycznego i sposobu podania tekstu wpływa na odczytanie Mickiewiczowskiego trzynastozgłoskowca, jak można – rapując – wykonać wiersz wolny oraz jak można wykonać swoistą „kontynuację” futurystycznego erotyku. Kolejne zagadnienie związane będzie ze studiami nad albumem, który można określić gatunkowo jako „kryminalny poemat dygresyjny” – zostanie tu przeanalizowana specyficzna gra, jaką autor i wykonawca w jednej osobie podejmuje z odbiorcą oraz celowość przyjęcia przez niego strategii napisania kryminalnej rymowanej opowieści. Ostatnie zagadnienie tu poruszone będzie być może najtrudniejsze, bowiem dokonamy analizy fragmentów twórczości artystki niemającej na co dzień z hip-hopem wiele wspólnego, ale wykorzystującej konwencję rap do przedstawienia bardzo kobiecej historii (stąd pojawi się tu perspektywa metodologii

---

<sup>26</sup> T. Kukołowicz, *Raperzy kontra filomaci*, dz.cyt., s. 213.

feministycznej w jej genologicznej odsłonie). Omówiony album zostanie również zbadany pod kątem powiązań gatunkowych z rymowanymi, naśladującymi język hip-hopowych monologów powieściami Doroty Masłowskiej.

Celowość mojej pracy – obok oczywistej humanistycznej gry intelektualnej – może być postrzegana jako konsekwentny udział w badaniach nad nową genologią, tą postrzegającą gatunki literackie jako nie „wymarłe” w sensie biologicznym, jak pisał Balbus, ale odradzające się w najmniej spodziewanych formach, w tym – również w poetyce polskiego rapu.

## Rozdział I. Uwagi metodologiczne

We wstępie do niniejszej pracy wspomniane zostały przyczyny, dla których – zdaniem Stanisława Wójtowicza, który pisze o tym w szkicu *o kierunkach polskich badań literaturoznawczych nad hip-hopem* – badanie polskiego rapu jest problematyczne dla literaturoznawców. Najtrudniejszy z tych problemów został już omówiony, pozostaje jeszcze jeden któremu musimy przyjrzeć mu się bliżej – zagadnienie braku odpowiednich narzędzi metodologicznych<sup>27</sup>. Problem faktycznie istnieje; humanistyka jednak musi radzić sobie z takimi kłopotami w sposób radykalny. Jeśli założymy, że brak narzędzi miałby być barierą, którą trudno jest przekroczyć, należy albo takie narzędzia stworzyć albo – co wydaje się rozsądniejsze w przypadku tej pracy – skorzystać z już istniejących, zarówno tych tradycyjnych, jak i nowoczesnych. Narzędzia literaturoznawcze zdają się tu jedyną sensowną opcją, a ewentualne opory można odrzucić, przywołując jeszcze raz zdanie Jonathana Cullera, twierdzącego, że jeśli dane społeczeństwo jakieś zjawisko traktuje jak literaturę, to ono się nią automatycznie staje, zatem jest literatura „...zbiorem tekstów zaliczanych przez kulturalnych arbitrów w poczet dzieł literackich”.<sup>28</sup>

Oczywiście można by zarzucić Cullerowi pewne uproszczenie i zastanowić się, kim są „kulturalni arbitrzy”. Jednak autor niniejszej pracy jest w tym szczęśliwym położeniu, że wszelkie wątpliwości, jak już wspomniano, zostały ostatecznie rozwiane przed kilku laty. Akademia Szwedzka, przyznając Literacką Nagrodę Nobla Bobowi Dylanowi jednoznacznie pozwoliła na wpisanie tekstów piosenek w poczet autentycznych dzieł literackich<sup>29</sup>. Choć w posłowie do wydanych niedawno swoich tłumaczeń poezji Dylana, Filip Łobodziński napisał, że ów wybór „...wśród wielu wciąż (...) budzi grozę lub kpiny. Dlaczego je budzi? Bo to piosenkarz. a piosenka – w polszczyźnie zbrukana w dodatku nutą niepowagi przez zdrobniałą formę rzeczownika – to krotochwila, to błahostka, to błyskotka”, to można mieć wrażenie, że taki sposób myślenia jest coraz rzadszy<sup>30</sup>. Tym bardziej, że coraz częściej docenia się piosenkową tradycję, która przecież od lat osiemdziesiątych XIX wieku rozwija się w zupełnie wówczas nowej gałęzi sztuki, w znacznej mierze opartej na piosenkach właśnie – kabarecie. Jego korzenie sięgają paryskiego „Czarnego Kota”, ale ostatecznie kabaret

---

<sup>27</sup> S. Wójtowicz, dz. cyt., s.183

<sup>28</sup> J. Culler, dz.cyt., s. 33

<sup>29</sup> Informacja ze strony Akademii Szwedzkiej informująca o wydarzeniu:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/>

<sup>30</sup> F. Łobodziński, *Słowo od tłumacza* [w:] B. Dylan, dz. cyt., s. 333

wywędrował z Francji po to, by przenieść się do wielu krajów europejskich, w tym – Polski. w znakomitej monografii polskiego kabaretu, Izolda Kiec, cytując co cenniejsze wykonywane podczas występów, najczęściej sięga właśnie do piosenek; owszem – często niepoważnych i, używając języka Łobodzińskiego, krotchwilnych, ale często też zaskakująco istotnych.<sup>31</sup> To w piosenkach komentowano aktualne wydarzenia, wyśmiewano polityków, oddawano hołd ekscesom alkoholowym, czyniono aluzje erotyczne albo snuto melancholijne refleksje na temat marności życia. Wydaje się zresztą, że ten charakter piosenkowej refleksji był szczególnie właściwy dla krajów, które po 1945 roku znalazły się „za żelazną kurtyną”. Do kabareciarzy dołączyły całe rzesze bardów, pieśniarzy, śpiewających poetów, którzy poprzez tę właśnie formę chcieli zaznaczyć swój stosunek do świata.

Dla założeń niniejszej pracy nie ma znaczenia, że Dylan czy śpiewający poeci nie są raperami. Nobel dla Dylana oznacza jednoznaczne zakwalifikowanie jego twórczości i ta decyzja musi być brzemienna w skutki, nie zmienia tego próby wartościowania wierszy Dylana i zestawiania ich z jakimikolwiek innymi piosenkami. Kategoria literackości tekstu przestaje dotyczyć tylko i wyłącznie dzieł nobilitowanych ukazaniem się w formie książki. Dlaczego bowiem mielibyśmy – zdają się pytać członkowie Akademii – traktować jako literaturę słabe i grafomańskie romanse, produkowane „na ilość” horrory, czy pseudowiersze wydawane własnym sumptem (o co w dobie *self publishingu* wyjątkowo łatwo), a odmawiać tego prawa niezwyklej twórczości oralnej jednego z najważniejszych i najbardziej wpływowych twórców? i konsekwentnie – dlaczego zatem nie zaproponować tej kategorii dla jednego z najprężniej rozwijających się elementów kultury XXI w., jaką niewątpliwie jest hip-hop? Kwestia wartościowania może być tu istotna, ale jednym z zadań tej pracy jest właśnie próba udowodnienia, że pisane i wykonywane przez raperów teksty bywają wartościowe i pomysł, aby je odrzucić tylko dlatego, że ogromna ich większość jest zwyczajnie nieatrakcyjna literacko, jest nietrafiony i błędny z założenia. Adam Bradley w kanonicznym już dla teorii *hip-hop studies* tekście *Books of Rhymes* napisał:

Rap jest poezją, ale jego popularność polega na tym, że ludzie go tak nie postrzegają. Przecież rap jest zabawą: odtwarzamy go w autach, słuchamy na imprezach czy w klubach. a większość ludzi kojarzy poezję z ciężką pracą – to coś, czego uczysz się w szkole albo coś, w czym doszukujesz się ukrytych znaczeń. Poezja jest niewyobrażalnie odległa od naszego codziennego życia albo przynajmniej tak nam się zdaje, dlatego rzadko po nią sięgamy.

---

<sup>31</sup> I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014.

Nie było tak zawsze; poezja kiedyś miała istotne znaczenie w życiu publicznym i prywatnym. Przy narodzinach i przy śmierci, podczas ślubów i pogrzebów, świąt i rodzinnych spotkań – ludzie recytowali poezję, aby w ten sposób wyrazić własne uczucia. Ta nieobecność poezji w dzisiejszych czasach sporo mówi o krótkim czasie koncentracji, na który cierpimy w obecnej kulturze albo o dominacji innych form rozrywki – ale też o poezji samej w sobie. Rap jest sztuką publiczną a raperzy są być może naszymi największymi publicznymi poetami, którzy przedłużają tradycję liryczności tak w czasie, jak w przestrzeni. Oczywiście nie każdy rap jest doskonałą poezją, ale generalizując – zrewolucjonizował sposób, w jaki nasza kultura odnosi się do słowa mówionego. Dobrzy raperzy potrafią uczynić z rzeczy oczywistych – niezwykle, poprzez rytm, rym i zabawę słowem. (...) Sprawiają, że rozszerzamy nasze rozumienie człowieczeństwa, opowiadając nam historie, których w innych sytuacjach nie usłyszymy. Najlepsi MC, tacy jak Rakim, Jay-Z, Tupac i wielu innych, zasługują na miejsce pośród największych nazwisk amerykańskiej poezji. Ignorujemy ich na własne życzenie (tłum. autora).<sup>32</sup>

Wyjaśnienie potraktowania tekstów hip-hopowych „jak” literatury, czy też może „jako” literatury generuje zatem kolejny obowiązek: próbę umiejscowienia tej twórczości w szeroko pojętej teorii literatury. Zaczniemy jednak od teorii, która sankcjonuje nasze badania w kontekście literaturoznawczym właśnie, porządkując nieco teorię muzyki popularnej i jej realizacji – piosenki.

## POPULAR MUSIC STUDIES

„Badania nad muzyką popularną, czyli muzykoznawstwo, funkcjonujące w literaturze anglojęzycznej jako *poular music studies*, stanowią istotny element w kulturoznawczej analizie zjawisk o wszelakim charakterze (...). Jako niezwykle wartościowa perspektywa, wpisująca się w ramy nauk o kulturze, omawiająca znaczący element rzeczywistości, daje ona możliwość zbliżenia się do pełniejszego poznania problematyki z kręgu nauk społecznych i humanistycznych” – te słowa otwierają tekst Macieja Smółki zamieszczony w książce *Muzyka/*

---

<sup>32</sup> “Rap is poetry, but its popularity relies in part on people not recognizing it as such. After all, rap is for good times; we play it in our cars, hear it at parties and at clubs. By contrast, most people associate poetry with hard work; it is something to be studied in school or puzzled over for hidden insights. Poetry stands at an almost unfathomable distance from our daily lives, or at least so it seems given how infrequently we seek it out. This hasn’t always been the case; poetry once had a prized place in both public and private affairs. At births and deaths, weddings and funerals, festivals and family gatherings, people would recite poetry to give shape to their feelings. Its relative absence today says something about us—our culture’s short attention span, perhaps, or the dominance of other forms of entertainment—but also about poetry itself. Rap is public art, and rappers are perhaps our greatest public poets, extending a tradition of lyricism that spans continents and stretches back thousands of years. Thanks to the engines of global commerce, rap is now the most widely disseminated poetry in the history of the world. Of course, not all rap is great poetry, but collectively it has revolutionized the way our culture relates to the spoken word. Rappers at their best make the familiar unfamiliar through rhythm, rhyme, and wordplay. (...). They expand our understanding of human experience by telling stories we might not otherwise hear. The best MCs— like Rakim, Jay-Z, Tupac, and many others—deserve consideration alongside the giants of American poetry. We ignore them at our own expense.” [w:] A. Bradley, *Books of rhymes*, Nowy York 2009, s. xii

*Uniwersytet/ Technologia/ Emocje*, będącej pokłosiem konferencji *M.U.T.E.*, która odbyła się po raz pierwszy w Krakowie w 2016 r. i choć sam artykuł dotyczy roli muzykoznawstwa w amerykanistyce, to powyższy cytat jest oczywiście uniwersalny i daje szeroki ogłąd stosunkowo nowej dyscypliny.<sup>33</sup> o tym, że jest to pojęcie nowe niech zaświadczy choćby fakt, że popularny edytor tekstu, przy pomocy którego pisana jest ta praca, słowo „muzykoznawstwo” zaznacza jako nieznane. a przecież jest niezwykle ważny element współczesnych studiów kulturowych, niezależnie od tego, jaką przyłożymy do nich dyscyplinę.

Studia nad muzyką popularną nie mają w Polsce bardzo rozwiniętej tradycji. Przeglądu stanu badań na ten temat dokonała Magdalena Budzyńska-Łazarowicz w artykule otwierającym monografię będącą z kolei publikacją po konferencji zorganizowanej w ramach pierwszej edycji Festiwalu *Frazy* w Poznaniu w roku 2015.<sup>34</sup> Jak ustaliła badaczka, autorstwo pierwszych nieśmiałych prób pisania o piosence należy przyznać Julianowi Tuwimowi; mówiąc, że były to próby „nieśmiałe”, mamy na myśli przede wszystkim miejsce publikacji – tygodnik społeczno-kulturalny „Przekrój”. Na internetowej stronie czasopisma (dziś kwartalnika) można znaleźć skany dwóch artykułów, o których pisze Budzyńska-Łazarowicz. w jednym z nich natrafimy na taki oto, nieco zabawny, ale bardzo przystający do naszych studiów fragment: „Miłośnik piosenki nie tylko chętnie jej słucha w artystycznym, szlachetnym wykonaniu (tj. gdy wykonawca, a zwłaszcza wykonawczyni, mniejszą uwagę zwraca na wszelkie kaskady, rulady i fioritury głosowe, a większą na inteligentne podanie jej muzycznego i literackiego sensu), nie tylko sam ją pomrukuje na trzeźwo, a wrzeszczy na całe gorejące gardło po pijanemu, - ale pilnie studiuje zbiory pieśni, ich wątki, dziej i źródła”.<sup>35</sup> Interesujące jest tu i to, że poeta zachęca i postuluje badanie piosenki jako takiej, ale – być może przede wszystkim – że wspomina o jej „literackim sensie”.

Artykuł Budzyńskiej-Łazarowicz wyraźnie wskazuje na ubóstwo refleksji naukowej nad taką formą wypowiedzi jeszcze kilkadziesiąt lat temu. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia tylko Anna Barańczak i Edward Balcerzan pochylali się nad piosenkami; wówczas nie mówiono jeszcze o *popular music studies* jako odrębnej dziedzinie humanistyki.<sup>36</sup> Lata osiemdziesiąte przynoszą kilka artykułów Hanny i Tadeusza

---

<sup>33</sup> M. Smółka, *Rola muzykoznawstwa w badaniach amerykanistycznych* [w:] *Muzyka/ Uniwersytet/ Technologia/ Emocje*, Kraków 2017, s. 49-51

<sup>34</sup> M. Budzyńska-Łazarowicz, *Stan badań nad piosenką w Polsce – próba uporządkowania* [w:] *Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*, Poznań 2017, s. 11-21

<sup>35</sup> J. Tuwim, o *piosence* [w:] „Przekrój” 1946, nr 88, s. 11 [skan dostępny na stronie:] [przekroj.pl](https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/8376?f=autor:106), <https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/8376?f=autor:106> [dostęp: 21.06.2019]



Zgólków, którzy jako pierwsi proponują analizy tekstów rockowych w naukowym ujęciu, są to jednak prace – co nie dziwi, jeśli weźmiemy pod uwagę czasy, w jakich powstały i stosunek ówczesnego *establishmentu* do rocka – mocno wartościujące i z reguły dyskredytujące tę nową gałąź sztuki.<sup>37</sup> Dopiero przełom antykomunistyczny i transformacja ustrojowa otwierają pole dla takich badań, których teraz jest naprawdę sporo.

Jak ma wykorzystać tę wiedzę badacz zajmujący się hip-hopem, zwłaszcza w ujęciu literaturoznawczym? Powinniśmy przede wszystkim zastanowić się, jak założone tu stanowisko dotyczące studiów nad tekstami jako formami literackimi, traktują inni badacze. Zdania są podzielone, bo we wspomnianej już publikacji *Muzyka/ Uniwersytet/ Technologia/ Emocje* znajdziemy tekst Patryka Mamczura o znamienym tytule „*I’m a poet and i know it*”, czyli *dlaczego nie powinno się badać muzyki popularnej jak poezji*.<sup>38</sup> Autor stawia dość radykalną tezę, z której wynika jednoznacznie, że skupienie się wyłącznie na warstwie tekstowej zabija analizowany utwór, daje nam jedynie jego jedną ze składowych części. z tekstu Mamczura wynika, że takie działanie utrwała podział na kulturę wysoką i niską, jest niezgodne z intencją twórców, nie daje możliwości analizy rejestru dźwiękowego, brzmienia, rytmizacji, ogranicza (poprzez odcięcie podmiotu mówiącego od wykonawcy) kryterium autentyczności i wreszcie – pomija cały kontekst powstania.<sup>39</sup> Choć trudno nie zgodzić się z pewnymi uwagami, tak ekstremalne postawienie sprawy budzi jednak wątpliwości. Na szczęście dla obiektu naszych badań, powstałe ostatnio inne pozycje stawiają tę sprawę w zupełnie innym świetle.

W wydanej w ubiegłym roku ogromnej monografii pod tytułem *Szarpidruty i poeci* (tytuł znów wydaje się znamieny) Krzysztof Gajda wyjaśnia powody, dla których literaturoznawca ma nie tylko prawo, ale i obowiązek, zajmować się słowną warstwą przekazu zawartego w muzyce popularnej. Owszem, badacz nie neguje faktu, że piosenka jest wytworem „twórczości wielokulturowej”, ale wykazuje zarazem, że jeśli będziemy skupiać się na wszystkich kodach wynikających z odbioru muzyki popularnej, to dojdziemy do wniosku, że pełna analiza jest niewykonalna.<sup>40</sup> Mamy ją zatem zarzucić, bo nie władamy wszystkimi narzędziami? – zdaje się pytać badacz i odpowiada na to pytanie całą swoją książką, w której – na przekór malkontentom – do analizy zjawisk w muzyce przykłada metodologię

---

<sup>37</sup> M. Budzyńska-Łazarowicz, dz. cyt., s. 12-15

<sup>38</sup> P. Mamczur, „*I’m a poet and i know it*”, czyli *dlaczego nie powinno się badać muzyki popularnej jak poezji* [w:] *Muzyka/ Uniwersytet/ Technologia /Emocje*, dz. cyt., s. 23-30

<sup>39</sup> Tamże, s. 29-30

<sup>40</sup> K. Gajda, *Szarpidruty i poeci*, Poznań 2017, s. 7-9

literaturoznawczą. w podobnym tonie wypowiada się Paweł Tański, który we wstępie do zbioru artykułów na temat muzyki rockowej pisze wprost: „Moja książka – mimo że podkreślam chętnie aspekt antropologiczny – jest w dużej mierze rozprawą literaturoznawczą, Skupioną na analizach poetyki tekstów, a nawet analizach językoznawczych. i na wyszukiwaniu kontekstów literackich, które – jak to rozumiem – prowadzą w kierunku nadania piosenkom rockowym statusu literatury, artystycznego gestu, wprowadzenia do symbolicznej sfery kultury”.<sup>41</sup>

Choć w niniejszej pracy często będziemy podkreślać związek rapowych tekstów z muzyką, to powyższe opinie obu badaczy będą patronowały tym rozważaniom. i oczywiście – bez znaczenia jest to, że obaj autorzy nie piszą o hip-hopie tylko (przede wszystkim, choć u Gajdy nie jest to jedyny obiekt analizy) o rocku. Identyczne wytłumaczenie można przyjąć w odniesieniu do całego szerokiego zjawiska, jakim jest muzyka popularna.

Choć przyznać należy, że nauka ma wciąż problem ze zdefiniowaniem samego tego zjawiska. Jak zauważają autorzy zajmujący się problemem, do niedawna jeszcze stosowano zamiennie terminy „muzyka rozrywkowa” i „muzyka popularna”. Takie uwagi znajdziemy w trzech wydanych niedawno pozycjach – *Muzyka popularna* Grzegorza Piotrowskiego, *Historia muzyki popularnej* Jakuba Kasperskiego i *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury. Na przykładach z pierwszej dekady XXI wieku* Piotra Pierzchały.<sup>42</sup> Autorzy tych książek wykazują ważną różnicę terminologiczną, przeciwstawiając się powszechnemu rozumieniu tej dziedziny sztuki jako służącej rozrywce jedynie. w przymiotniku „popularna” nie mieści się ani wartościowanie, ani spekulacje dotyczące wyłącznie zabawowej funkcji. Piotrowski pisze, że *popular music* (celowo posługujemy się tu zamiennie terminem polskim i anglojęzycznym ze względu na tradycję badań, co zresztą podkreśla cytowany za chwilę badacz) „...jest określeniem pojemnym, uniwersalnym i neutralnym, wytworzonym ponadto przez klarowny mechanizm: semantyczną i słowotwórczą analogię do »kultury popularnej« (...) Oczywiście, nie bez znaczenia jest tu prymat języka angielskiego, ale również trzydziestoletnia tradycja badań, eksponowana w nazwie *International Association for the Study of Popular Music (IASPM)*”.<sup>43</sup> Kasperski próbuje stworzyć nieco konkretniejszą definicję:

Współczesne definicje muzyki popularnej próbują jeszcze dokładniej określić zakres tego pojęcia w zmieniającej się rzeczywistości i podkreślają jej następujące cechy. Po pierwsze, muzyki

---

<sup>41</sup> P. Tański, *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – interpretacje*, Poznań 2016, s. 8

<sup>42</sup> G. Piotrowski, *Muzyka popularna*, Warszawa 2016; J. Kasperski, *Historia muzyki popularnej*, Warszawa 2019; P. Pierzchała, *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury. Na przykładach z pierwszej dekady XXI wieku*, Katowice 2016

<sup>43</sup> G. Piotrowski, dz. cyt., s. 27

popularnej słuca szeroki grono odbiorców, będących częścią społeczeństwa masowego, kształtującego się w Europie i Stanach Zjednoczonych od XIX wieku w wyniku gwałtownych procesów industrializacji, urbanizacji, demokratyzacji oraz rozwoju kapitalizmu. Po drugie, jest tworzona jako produkt kulturowy przez zorganizowany przemysł muzyczny i sprzedawana zwykle na wolnym rynku w postaci nagrań, teledysków czy koncertów. Po trzecie, jej podstawowym sposobem dystrybucji i rozpowszechniania są środki masowego przekazu (fonografia, radio, telewizja, Internet). Po czwarte, muzyka ta ma głównie charakter rozrywkowy i jest najczęściej związana z kulturą młodzieżową.<sup>44</sup>

Warto zwrócić uwagę, że autor wyraźnie asekurować się przy ostatniej cesze, dodając słowa „głównie” i „najczęściej”. Zresztą dopowiada całość w duchu ponowoczesnym: „Wszystkie te nazwy i definicje mają oczywiście charakter umowny. To, co rozrywkowe, poważne, klasyczne, popularne i ludowe, często zająbia się, jest płynne, zmienne, w zależności od okresu historycznego, miejsca geograficznego czy kręgu kulturowego, a twórcy muzyki, zwłaszcza dziś, starają się wymykać definicjom, mieszając rozmaite style oraz gatunki”.<sup>45</sup> Piotr Pierzchała nie decyduje się na konkretne definiowanie, zauważa tylko (co tutaj bardzo ważne), że określenie „muzyka popularna” ma znacznie szersze znaczenie niż „muzyka pop” zazwyczaj utożsamiana z muzyką rozrywkową i że obie te kategorie nie powinny być mylone.<sup>46</sup>

Przyjmijmy zatem, że te podstawy teorii muzyki popularnej będą w naszej pracy istotnym założeniem, dającym ważne narzędzie do uzasadnienia przyjętych tez.

Gatunkowe poszukiwania, którymi zajmiemy się w kolejnych rozdziałach, muszą podlegać konkretnym tropom, a użyte metody i narzędzia badawcze mają mieć uzasadnienie w zakładanej tezie o ciągłości tradycji literackiej również na poziomie genologicznym. Kolejne zastosowane metody będą dotyczyły tego już bardziej bezpośrednio.

## NOWA GENOLOGIA EDWARDA BALCERZANA

Przegląd tychże metod i narzędzi, które będą wykorzystywane podczas pisania pracy należy rozpocząć od zjawiska, które pod koniec ubiegłego wieku Edward Balcerzan nazwał „genologią multimedialną”.<sup>47</sup> Używana początkowo nazwa „nowa genologia” wydaje się szersza i bardziej pojemna; badacz jednak zdecydował się na jej dookreślenie, prawdopodobnie nie zdając sobie sprawy, że termin „multimedialność” stanie się – głównie przez rozwój nowych

---

<sup>44</sup> J. Kasperski, dz. cyt., s. 8

<sup>45</sup> Tamże

<sup>46</sup> P. Pierzchała, dz. cyt., s. 28-31

<sup>47</sup> E. Balcerzan, dz.cyt. 271-272

mediów – mocno nadużywany. Celowo zatem będziemy używać obu tych terminów, korzystając z proponowanych przez autora (oraz badaczy komentujących i przetwarzających teorię tego zjawiska) różnych rozwiązań.

Edward Balcerzan, przyglądając się zmianom zachodzącym we współczesnej genologii proponuje bardzo prostą, ale logiczną i konsekwentną drogę, która doprowadziła go do ukucia terminu „genologii multimedialnej”. Wychodząc z założenia istnienia w nauce od wieków „genologii ogólnej”, przyporządkowuje ją kategoriom tożsamości rodzaju jako rodzaju i gatunku jako gatunku. Takie widzenie dotyczy oczywiście zupełnie osobno każdej odmiany sztuki, a więc – w przypadku nas interesującym – po prostu literatury. Balcerzan, pamiętając, że najistotniejsza jest zawsze kategoria tekstu i jego znaczenia<sup>48</sup>, zakłada konieczność istnienia „genologii semiotycznej” bądź „semiologicznej”, która z kolei – rozszerzona na tekst jako tekst kultury, mogłaby być nazwana „genologią kultury”. Doskonale wiąże się to z jego koncepcją przenikania się gatunków różnych rodzajów sztuki, co – w przypadku nieuniknionego w takim razie zestawienia lub porównania – prowadzi go w prostej linii do stworzenia „genologii komparatystycznej”. Połączenie tych języków musi zatem ewoluować do zupełnie nowego zjawiska, które, zgodnie z trendami obecnymi świeżo na przełomie XX i XXI wieku, decyduje się nazwać „genologią multimedialną” właśnie.<sup>49</sup>

Cały wywód Balcerzana zdaje się idealnie wpisywać w założenia niniejszej pracy. z jednej bowiem strony poszukiwania, których się podejmujemy dotyczyć będą klasycznych gatunków literackich – to na ich przykładach będziemy podejmować próby szukania świadomego bądź (częściej) nieuświadomionego czerpania z tradycji literackiej przez twórców rodzimego hip-hopu; z drugiej zaś – nie będziemy zapominać o jego oralnej tradycji. Jest to

---

<sup>48</sup> Badacz wpisuje swoje rozważania przede wszystkim w semiotykę; należy jednak oczywiście pamiętać, że kategoria tekstu jest podstawowa dla niemal wszystkich metodologii. Nie ma tu miejsca na szczegółową analizę zjawiska, które łatwo znaleźć choćby w podręczniku Burzyńskiej i Markowskiego, warto zauważyć tylko, że np. Barthes pisał o poziomach znaczenia i jego funkcjach w tekście, Ingarden o warstwowości utworu literackiego, w której jedną z warstw są przecież sensy zdań wchodzących w skład dzieła, a Derrida przypominał, że „nie istnieje poza-tekst” (por. A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt.; R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Warszawa 2006, s. 258-260; R. Ingarden, *Formy poznawania dzieła literackiego* [w:] „Pamiętnik literacki” 33/1/4, 1936, [dostępny online:]

[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1936-t33-n1\\_4/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1936-t33-n1\\_4-s163-192/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce\\_literatury\\_polskiej-r1936-t33-n1\\_4-s163-192.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1936-t33-n1_4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1936-t33-n1_4-s163-192/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1936-t33-n1_4-s163-192.pdf) [dostęp: 21.06.2019], s. 165; J. Derrida, o *gramatologii*, tłum. R. Banasiak, cyt. za A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt., s. 372)

<sup>49</sup> Balcerzan, dz.cyt., s. 270

bardzo ważne, przede wszystkim dlatego, że oralność hip-hopowej twórczości skłania uważnego jej odbiorcę do wyciągnięcia z niej najistotniejszych literackich odwołań. Mirosław Pęczak, wykazując w swoim wykładzie wygłoszonym podczas konferencji Rady Języka Polskiego, że współczesny rap jest wariantem kultury oralnej jednocześnie odnosi nas do tej tradycji i każe widzieć hip-hop jako bardzo oczywista kontynuację zjawiska<sup>50</sup>. i chociaż Przemysław Czapliński sugeruje, że „literaturą” ustną wolno nazwać wyłącznie te dzieła, które „zostały utrwalone na piśmie i tym samym przeniesione do innego – obcego sobie – medium”<sup>51</sup>, to można mieć wrażenie, że odbiorcy współczesnego rapu, uważnie wsłuchujący się w teksty wykonywane przez twórców, mają na ten temat inne zdanie, a to przecież oni mają rację, bo (z całą świadomością ryzyka, które niesie ze sobą takie stwierdzenie) czyż nie możemy ich właśnie nazwać za Cullerem „kulturalnymi arbitrami”, którzy decydują, co jest literaturą? Literatura warunkowana jest odbiorcą, zatem to ich opinia wydaje się najbardziej miarodajna, nawet jeżeli musimy mieć zastrzeżenia do kompetencji. Najprostszy przykład – słuchacze hip-hopu, biorący udział w misterium koncertu, *rap battles*, czy kupujący płyty lub ściągający z Internetu pliki, używając terminów *freestyle* czy *storytellings* odnoszą się właśnie do tekstów rapowanych przez twórców i – najczęściej bez świadomości literackiej, ale jednak z pełną świadomością hermetycznej kultury, jaką tworzą – odnoszą je do zakorzenionych w literackiej tradycji zjawisk improwizacji i wierszowanych obrazków. Łączy się to bezpośrednio z przyjętą konwencją, którą zresztą świetnie można odnieść do tego, co Richard Bauman określa w swoim tekście *Sztuka słowa jako performance*<sup>52</sup>. Dlatego też, mimo specyfiki twórczości ustnej, którą jest piosenka, a także utwór hip-hopowy, konieczność zbadania zjawiska jest niezbędna do zrozumienia całości procesu, który wpisuje się paradygmat ciągłości kultury europejskiej z jednej strony, z drugiej zaś – ze względu na nieuniknioną w przypadku artystycznego *performance'u*, jakim jest wydarzenie hip-hopowe (celowo użyto tu słowa wydarzenie, nie skupiając się jedynie na koncertach, ponieważ studyjne nagranie rapowanego tekstu odtwarzanego potem z urządzeń medialnych wolno traktować w tych samych kategoriach) – rytualność tej kultury.

Podobnie istotna jest tu druga sugerowana przez Balcerzana składowa, komponująca postulowany przez niego termin „genologii multimedialnej”, czyli „genologia semiotyczna”, a także pokrewna jej genologia kultury. Znaczenie tekstu, jego wymowa, treści, które ze sobą niesie mają oczywiście dla odbiorców o wiele większe znaczenie niż ich klasyfikacja

---

<sup>50</sup> M. Pęczak, dz.cyt..

<sup>51</sup> P. Czapliński, *Słowo i głos* [w:] *Literatura ustna*, red. tenże, Gdańsk 2010, s. 9

<sup>52</sup> R. Bauman, *Sztuka słowa jako performance*, [w:] *Literatura ustna*, dz.cyt., s. 202-231

gatunkowa (choć ta druga nie jest bez znaczenia w kontekście celowej hermetyczności kultury; pozwala bowiem jej uczestnikom na świadomość przynależności do grupy, uczestnictwa w czymś zamkniętym, wyjątkowym, właściwym jedynie „elicie”, choćby ze względu na język właśnie<sup>53</sup>). Nie sposób zatem nie zauważyć, że kategorie semiotyki i hermeneutyki będą tu najważniejsze, do czego powrócimy jeszcze w kolejnych akapitach tego rozdziału. Można przecież uznać, że treść, czyli tekst sam w sobie, który poprzez symbole (w tym przypadku również ów hermetyczny język) jest – nośnikiem gatunku, więc zbadanie gatunkowości przeniesionej z jednego medium (muzyka) do innego (literatura) wpisuje się w sposób znaczący w pojęcie genealogii kulturowej. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że w takim przypadku kategoria medium staje się podrzędna wobec zarówno tekstu, jak i gatunku. Pojęcie tekstu kultury staje się bowiem kategorią prymarną wobec innych; szeroko rozumiany twór artystyczny, jakim jest tekst hip-hopowy (znowu – bez znaczenia zdaje się tu jego wartość, skoro jest ona pojęciem najbardziej względnym z możliwych) staje się częścią czegoś większego, pewnej gatunkowej rodziny, w przestrzeni której możemy swobodnie snuć dywagacje teoretyczne. Przykładowy hip-hopowy *storytelling* staje się obiektem badań, w którym rozpoznania teoretycznoliterackie są tak samo uprawnione jak każde inne; można powiedzieć, że tak samo jest tekstem literackim, jak wykracza poza najprostszą jego definicję. Od najdawniejszych czasów obserwujemy wszak przesunięcia międzygatunkowe, które również na poziomie teoretycznego języka poza te ramy wykraczają (pieśń, ballada, epos, a nawet na poziomie rodzajów – dramat).

Kolejny element „układanki” Balcerzana kieruje nas bezpośrednio w stronę komparatystyki kulturowej, którą również szerzej zajmiemy się później. Teraz tylko wspomnieć należy o pewnej paradoksalności rapu, który z jednej strony jest tak hermetyczny, a z drugiej – jest przecież najbardziej oczywistym być może przykładem tego, czym jest postmodernistyczna kultura remiksu<sup>54</sup>, zwłaszcza jeśli zgodzimy się z diagnozą Jarosława Lipszyca: „Remiks to kultura. Kultura zawsze była remiksem. w końcu twórczość nie istnieje w próżni. Jeśli dziś możemy mówić, to tylko dzięki tym wszystkim, którzy byli przed nami. Za każdym naszym słowem stoi biblioteka, za każdym zdaniem czają się inne zdania. Znaczenie istnieje tylko w kontekście, w systemie odniesień. Bez kontekstu znaczenia nie ma. Dialog jest

---

<sup>53</sup> Interesującą uwagą może być tu fakt, że Stanisław Wójtowicz hermetyczność kultury hip-hopu określa jako jedną z przyczyn niechęci zajmowania się przez literaturoznawców tą częścią kultury (por. S. Wójtowicz, dz. cyt., s. 183)

<sup>54</sup> Por. *Remiks. Teorie i praktyki*, red. L. Onak, M. Gulik, P. Kaucz, Kraków 2011

istotą kultury, bo kultura jest niczym innym jak rozłożonym w czasie procesem komunikacji społecznej”.<sup>55</sup>

W takiej perspektywie konieczność genologii komparatystycznej, widzianej przez to, co „zamknięte w kulturach lokalnych” jest tu więcej niż oczywista.<sup>56</sup> Na czym polega użyteczność całości komparatystyki kulturowej w takim ujęciu, jak widzi ją choćby Andrzej Hejmej, wyjaśnimy za chwilę.

W ten sposób dociera Balcerzan do pojęcia genologii multimedialnej, widząc ją nie tylko jako język współczesnej technologii informatycznej, ale znacznie szerzej. Przywołuje tu pojęcie multimediiów zdefiniowane w rozszerzonym wydaniu klasycznego już *Słownika terminów literackich* Sławińskiego i Głowińskiego<sup>57</sup>, ale na nowo definiując sam zakres nowego typu genologii. Nazywa ją „pewnym działem semiotyki – analizującym i systematyzującym genologiczne konsekwencje istnienia różnych przekazników w przestrzeni kultury”<sup>58</sup>. Jest to spojrzenie o tyle interesujące, że – być może nieświadomie, bo trudno przypuszczać, by badacz przewidział wówczas rozwój kultury hip-hopu, zwłaszcza, że ta w Polsce dopiero raczkowała – jakby idealnie wpisuje się w tematykę tu zaproponowaną. Bowiem taka próba spojrzenia na działania raperów pozwala ujrzeć w nich dokładnie to, co postulował Balcerzan – obok muzyki mamy tu przecież do czynienia z rozmyślnym korzystaniem z całego bagażu doświadczeń kulturowych: teatru (koncert), rytuału (*rap battle*), improwizowanego monologu (*freestyle*), wszystkich rodzajów literackich (epickich, lirycznych i dramatycznych), remiksu (produkcja muzyczna, *cut-upy*), przetwarzania dźwięku na inne znaczenia (skrecze), nowych mediów (zjawisko *hash-tagów*), cykli literacko-muzycznych (albumy koncepcyjne), graffiti (pseudonimy jako tagi), niemal religijnej mistyki (*hardcore psychorap*), poszukiwań muzycznych w najróżniejszych rejonach (muzyka klasyczna i jazzowa jako podkład do rapowanych tekstów), formuła kabaretu (przetwarzanie klasycznych kabaretowych tekstów), cyklicznej polemiki (zjawisko *dissów*), publicystyki (bieżące komentarze), adaptowanie istniejących tekstów poetyckich, sięganie po różne poetyki (od stylizowanego bądź naturalnego języka ulicy po eksperymenty językowe rodem z międzywojennej awangardy lub poezji lingwistycznej), czerpanie z popkultury (inwencja hip-hopowych porównań), typowe dla rapu

---

<sup>55</sup> J. Lipszyc, *Infoholik: Kultura jest remiksem*, [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2013-infoholik-kultura-jest-remiksem.html>

<sup>56</sup> Balcerzan dz. cyt., s. 87

<sup>57</sup> Hasło: multimedia [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński. Wydanie trzecie, poprawione i poszerzone, Warszawa 1998, s. 328 multimedia

<sup>58</sup> Balcerzan, dz. cyt., s. 88

cytaty, autocytaty, kryptocytaty w obrębie tego samego kręgu kulturowego, działania wspólnotowe (nieodzwonne w rapie *featuring*, wspólne sceny, kooperacja różnych artystów na efemerycznych płytach). Trudno zatem było nie skorzystać z wprowadzonego przez badacza terminu; można mieć nawet wrażenie, że w przypadku hip-hopu nabiera on jeszcze właściwszego, pełniejszego znaczenia.

Warto wspomnieć, że pojęcie wprowadzone przez Balcerzana nie jest oderwane od wcześniejszych badań na temat genologii; problem z klasyfikacją gatunkową, a zarazem jej łączenia w obrębie badań literackich pojawia się we współczesnym literaturoznawstwie o wiele wcześniej. z kolei późniejsi badacze będą sięgać do tekstu Balcerzana jako niemal kanonicznego dla nowych problemów genologicznych. Wspomnijmy tu o najważniejszych, ponieważ będą również wykorzystane podczas pisania niniejszej rozprawy. Już w 1952 Stefania Skwarczyńska postulowała ponowne przyjrzenie się problemowi, twierdząc, że ogrom literatury najnowszej sprawił, że nie został on „rozpatrzony w swym aspekcie rodzajowym; gatunki i odmiany nie zostały wytypowane, nazwane, określone”<sup>59</sup>. Jeszcze bliżej zakładanym tu teoriom zdają się być słowa Jana Trzynadłowskiego, który na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku formułował opinie na temat zmienności gatunku literackiego. Choć pozostawał wciąż w obrębie literatury wyłącznie, to z całą pewnością jego tezy przysłużyły się Balcerzanowi do odkrycia nowej genologii. Trzynadłowski pisał bowiem: „Gatunek literacki w aspekcie historycznym to z jednej strony proces powstawania, kształtowania gatunków literackich oraz z biegiem czasu ich zarzucania (zjawisko »umierania« gatunku literackiego), z drugiej zaś coś, co można by nazwać nieustanną ewolucją gatunków istniejących. w tym drugim wypadku stwierdzono niejednokrotnie zastanawiający fakt »długowieczności«, trwałości czy też »nośności« jednych gatunków oraz krótkotrwałości (naturalnie względnej) czy też okazjonalności innych gatunków.”<sup>60</sup>

Poszukiwania gatunkowe we współczesnej kulturze, jej „wariacie oralnym”, w sposób naturalny sięgają do tej koncepcji. Zresztą musiał mieć ją na uwadze także choćby Stanisław Balbus, który prawie czterdzieści lat po Trzynadłowskim formułował tezę o „zagładzie gatunków”, mając na myśli kryzys teorii literatury:

Naprawdę chodzi o to, że to literatura nieustannie rozrywa n a r z u c a n e j e j z z e w n ą t r z przez teoretyczny umysł porządkujący siatki taksonomiczne, a umysł ó w – uznając jakby „poniewczasie”

---

<sup>59</sup> S. Skwarczyńska, *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze* [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, wybór, opracowanie i wstęp Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara, Warszawa 1983, s. 24

<sup>60</sup> J. Trzynadłowski, *Zmienność i stałość gatunku literackiego* [w:] *Genologia polska*, dz.cyt. s. 39



nieadekwatność swoich ustaleń - stale, i bez finalnego skutku, szuka „coraz to lepszych” rozwiązań. (...) Gatunki literackie nie uległy bynajmniej „zagładzie”. Taksonomia genologiczna się nie wyczerpała się i nie straciła racji bytu, ale przeniosła się (trudno w tej chwili dokładniej określić, od jak dawna już) w inne niż tradycyjnie jej to przyznawano rejony. w jakie „inne” i w stosunku do czego „inne”? Ryzykując znaczne uproszczenie - a może tylko znaczny skrót dowodowy - powiem tak: przeniosła się z obszaru p a r a d y g m a t y k i f o r m l i t e r a c k i c h w rejony h e r m e n e u t y k i tych form.<sup>61</sup>

Znowu należałoby zaznaczyć, jak bardzo taka teoria zdaje się pomocna dla prowadzonych tutaj badań. Ciągła ewolucja zarówno gatunku, jak i samego pojęcia gatunku doprowadza w rezultacie do wniosku o konieczności zastanowienia się nad tym, czy nie należałoby zdecydowanie rozszerzyć definicji tegoż pojęcia. Balbus, zastanawiając się nad przeniesieniem go w obręb hermeneutyki, stanowczo sugeruje odrzucenie sztywnego trzymania się wzorców strukturalnych. Takie pojęcie gatunku również będzie pomocne w naszych poszukiwaniach, bowiem decyzje o przyporządkowaniu pewnych utworów w do ich prawzorca, będą musiały siłą rzeczy odnosić się do ich znaczeń i sensów interpretacyjnych. Nie bez znaczenia jest również jego teza o ciągłej ewolucji gatunków prowadzącej do powstawania coraz to nowych form, choć w oparciu o te już istniejące. Zatem część pracy będą musiały zająć te badania, które rozstrzygną jak gatunkowość pozaliteracka, znajdująca się w obrębie wyznaczonym przez poetykę zjawiska kulturowego, jakim jest hip-hop, wpłynęła na rozwój nowych form.

## KOMPARATYSTYKA KULTUROWA

Aby dobrze zdać sobie sprawę z wagi konkluzji Andrzeja Hejmeja dotyczącej komparatystyki kulturowej jako nowej dyscypliny naukowej, należy przynajmniej pobieżnie prześledzić jego wywód, skłaniający do podjęcia daleko idących wniosków. Wydaje się to w niniejszym zadaniu konieczne – bez pewnych ustaleń na nowo sankcjonujących przedmiot tych badań nie sposób konsekwentnie prowadzić tę rozprawę. Bowiem nieuniknione jest sięgnięcie po ten sposób rozumowania, jeśli mówimy o literaturze, która jest nią w sposób „nieczysty” – jak już zauważono, teksty hip-hopowe jednocześnie są i nie są literaturą. Koncepcje komparatystyczne zdają się najbardziej uprawnione, zwłaszcza, że niektóre tezy Hejmeja idealnie wpisują się w założone tu postulatów. w swojej książce *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe* badacz wychodzi bowiem z pozycji współistnienia we współczesnych badaniach trzech rodzajów komparatystyki – „tradycyjnej”, interdyscyplinarnej

---

<sup>61</sup> S. Balbus, „Zagłada gatunków” [w:] *Genologia dzisiaj*, dz. cyt. s. 21, 27

i kulturowej właśnie, wykazując największe zróżnicowanie i największe możliwości tej ostatniej: „Ostatnia jest najbardziej zróżnicowana – lokuje się w jej obrębie między innymi aktualne studia nad przekładem, studia etniczne i postkolonialne, studia feministyczne, genderowe i studia »queer«, studia nad tożsamością kulturową, tzw. studia performatywne czy studia intermedialne (...) Dlatego też należałoby dopowiedzieć, iż w przypadku komparatystyki kulturowej, nowej komparatystyki, akcentuje się znaczenie przemian dokonujących się za sprawą zwrotu kulturowego. Chodzi w największym skrócie o zarzucenie literaturocentryzmu (literaturę traktuje się jako jedną z możliwych praktyk kulturowych)”.<sup>62</sup>

Choć zwrot kulturowy zakładał polityczność literatury i wynikające z tego konsekwencje, Anna Burzyńska twierdzi jednoznacznie, że „uprawianie poetyki kulturowej oznaczało przede wszystkim badanie strategii retorycznych tekstów raczej w ich perswazyjnym niż tropologicznym wymiarze oraz interpretowanie ich w wielorakich odniesieniach do kontekstów historycznych i kulturowych”<sup>63</sup>. Tym samym otwarcie się komparatystyki na inne dokonania kulturowe niż literatura sensu *stricto* staje się w najnowszych badaniach faktem. Hejmej, odnosząc się do tego faktu, przywołuje raport Bernheimera, w którym, jeszcze w ubiegłym wieku badacze amerykańscy napisali „Zjawiska literackie nie stanowią już jedyne go przedmiotu zainteresowania naszej dyscypliny. [Teksty literackie to] jedna z form prowadzenia dyskursu na złożonym, zmieniającym się i często pełnym sprzeczności polu aktywności kulturowej”<sup>64</sup> i dalej pisze między innymi o tym, że współczesny komparatysta sięga po teksty z różnych rejestrów (tak wykoartystyczne, jak popularne)<sup>65</sup>. Można dodać do tego komparatystyczną z ducha tezę Kłosińskiego i Nycza z *Programu Zjazdu Polonistów*, którą tak określa Halina Janaszek-Ivanickova w artykule o znamienym tytule *Absoluty komparatystyczne a silna wola*: „...autorzy kwestionują dotychczasowe badania polonistyczne oparte na pojęciu »dział literackiego« i odróżnienia go od działu nieliterackiego, wobec polisemii terminu »literatura« w nowej sytuacji kultury, gdy badaniem literackim może być praktycznie wszystko i gdy oba obiegi »literatury« wysoki i niski – współlistnieją na równych prawach”.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 10-12

<sup>63</sup> Por. Anna Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 72

<sup>64</sup> *Raport Bernheimera, 1993. Komparatystyka na przełomie wieku*, przeł. M. Wzorek [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia..* red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 141 [cyt. za:] a. Hejmej, dz.cyt., s. 47-48

<sup>65</sup> Hejmej, dz. cyt., s. 48

<sup>66</sup> Halina Janaszek-Ivanickova, *Absoluty komparatystyczne a silna wola* [w:] *Komparatystyka dzisiaj. Tom I*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 219

Zatem cały problem metodologiczny należy rozpatrzeć w kontekście związku literatury z muzyką, tego, co Magdalena Wasilewska-Chmura nazywa „przestrzenią intermedialną literatury i muzyki”, komparatystykę rozumianą jako dyskurs intermedialny. Jest to oczywiście w pewnym sensie uproszczenie, ale w przypadku analizy tekstów piosenek – absolutnie uzasadnione. Wasilewska-Chmura pisze bowiem, że związki literatury z muzyką mają tak głęboko zakorzenioną tradycję, że w przypadku wielu form trudno je traktować zupełnie oddzielnie; naszemu tematowi najbliższe będzie oczywiście stwierdzenie, że to XX wiek dokonał fuzji tych dwóch pól badawczych w formie sztuki rozrywkowej – czyli piosenki.<sup>67</sup> Zagadnienie będzie można więc rozpatrzeć z jeszcze innego punktu widzenia: na ile muzyczność hip-hopu stanowi dla rapowanych tekstów konieczną bazę, a analizowane teksty mogą być traktowane jako gatunki literackie w oderwaniu od samej muzyki, a na ile muszą jednak z niej wychodzić. Dla badającego te zależności fakt śpiewanej (rapowanej) formy tych utworów musi być punktem odniesienia i te zależności będzie musiał poczynić, choćby po to, by nie paść ofiarą własnej tezy: jeśli bowiem, dla przykładu, poszukiwane będą elementy gatunku takiego jak powieść, konieczne będzie najpierw uświadomienie sobie, do jakiego stopnia wolno nam zestawiać rymowane opowieści składające się na *concept album* z klasycznie widzianą powieściową narracją. Dlatego też tezy komparatystyki kulturowej z całą pewnością okażą się niezbędne w niniejszej rozprawie.

## HERMENEUTYKA

„Hermeneutyka to nie tyle metoda, co postawa człowieka, który chce zrozumieć innego człowieka, albo – jako słuchacz bądź czytelnik – chce zrozumieć językową wypowiedź”. Te słowa Gadamera mogą patronować tej pracy, bowiem odnosić się będą do jej najważniejszych aspektów.<sup>68</sup> Jeśli posłużymy się banalnym stwierdzeniem, że w rapie, podobnie jak w muzyce rockowej, tekst odgrywa rolę bynajmniej nie służalczą wobec muzyki, a w niektórych przypadkach jest zupełnie odwrotnie, zrozumienie językowej wypowiedzi musi odbywać się poprzez zrozumienie szeroko pojętego przekazu, myśli, idei, którą posłużył się wykonawca. a jeśli tak – to w ujęciu najprostszej, strukturalistycznej definicji Jakobsonowskiej komunikacji – kod i kontekst będą nierozzerwalnie związane z formą tejże wypowiedzi.<sup>69</sup> Narzędzia

---

<sup>67</sup> Wasilewska-Chmura, *Literatura i muzyka w przestrzeni intermedialnej. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011, s. 43

<sup>68</sup> H. G. Gadamer, *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall”* [w:] tenże, *Czy poeci umilkną?*, tłum. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1998, [cyt.za:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt., s. 173

<sup>69</sup> Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa* [w:] „Pamiętnik literacki” 51/2, 1960, [dostępny online:] [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik\\_Literacki\\_czasopismo\\_kwartalne\\_poswiecone\\_historii\\_i\\_krytyce](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce)

hermeneutyczne są chyba najbardziej nieuświadomionymi spośród tych, których używa każdy przeciętny odbiorca tekstu. Zrozumienie sensu utworu warunkuje wszak stosunek, który ma do niego wyrazić odbiorca: w przypadku hermetycznej grupy artystów (po raz kolejny należy tu podkreślić, że słowo artysta użyte nie wartościując rzeczywistej rangi artystycznej tych utworów, jest ono tu zatem synonimiczne do neutralnego językowo „wykonawcy”) i publiczności hip-hopowej – aby słuchacz mógł przyjąć teks jako „swój”, aby mógł nauczyć się go, a potem skandować wspólnie z występującym na scenie raperem, musi go najpierw po prostu zrozumieć. Ta teoria zdaje się o tyle również być odpowiednia do tych rozważań, że w rozumieniu Gadamerowskiej hermeneutyki filozoficznej, sztuka rozumienia tekstu to coś więcej, niż tylko jego mniej lub bardziej subiektywne odczytanie. Staje się bowiem dylematem egzystencjalnym i próbą odpowiedzi na pytanie: jak żyć w otaczającym mnie świecie, jak go rozumieć? Przecież takich właśnie odpowiedzi poszukuje młody człowiek, który – w zależności od wykształconych lepiej lub gorzej kulturowych kompetencji – sięga po książkę, idzie do kina albo na koncert. Interpretator ma wejść w rozmowę z wierszem, który jest przeznaczony dla wszystkich połączonych wspólnotą językową.<sup>70</sup> w dobie zanikania czytelnictwa, a w szczególności poezji, teksty wykrzykiwane bądź wyrapowane ze sceny prawdopodobnie tę rolę przejmują. a idąc dalej takim tropem, „wiersz zaprasza do długiego wsłuchiwania się i do dialogu, w którym dokonuje się zrozumienie”<sup>71</sup>. 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 jest więc do konstrukcji niniejszej pracy potrzebna przynajmniej w dwójnasób – bo jako taka staje się polem rozumienia danych konkretnych tekstów poprzez 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, a jednym z nich z pewnością będzie rozważana tu genologia. Gatunek jest przecież w każdym wypadku tylko narzędziem do przekazania sensów – do tego ostatecznie sprowadza się czytanie czy słuchanie literatury, rozumianej tak, jak wyjaśniano to na wstępie rozdziału.

---

\_literatury\_polskiej/Pamietnik\_Literacki\_czasopismo\_kwartalne\_poswiecone\_historii\_i\_krytyce\_literatury\_polskiej-r1960-t51-

n2/Pamietnik\_Literacki\_czasopismo\_kwartalne\_poswiecone\_historii\_i\_krytyce\_literatury\_polskiej-r1960-t51-n2-s431-473/Pamietnik\_Literacki\_czasopismo\_kwartalne\_poswiecone\_historii\_i\_krytyce\_literatury\_polskiej-r1960-t51-n2-s431-473.pdf , s. 435

<sup>70</sup> H. G. Gadamer, [w:] tenże, *Poetica. Wybrane eseje*, tłum. M. Łukasiewicz, [cyt za:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, dz. cyt, s. 187.

<sup>71</sup> Tamże, s. 187.

## INNE TEORIE

W rozważaniach będziemy też w sposób naturalny odwoływać się do innych teorii i metod. Jest to nieuniknione ze względu na charakter pracy, która zajmuje się literaturą widzianą nieco inaczej niż klasycznie zapisany tekst utworu. Wszyscy badacze, którzy swoje prace poświęcili zagadnieniom szeroko pojętej piosence, przyznają się do tego, że taka strategia wydaje się jedyną możliwą: interdyscyplinarność tych badań w sposób nieunikniony sugeruje korzystanie z doświadczeń najróżniejszych poprzedników. Widać to dokładnie, jeśli przyjrzymy się wstępom metodologicznym do wydanych w ostatnich latach książkom zajmującym się tym problemem. I tak Tomasz Kukołowicz w pracy *Raperzy kontra filomaci* pisze: „Ze względu na interdyscyplinarny charakter prowadzonych przeze mnie badań nie potrafiłbym precyzyjnie zdefiniować zastosowanej metodologii. w poszczególnych rozdziałach korzystam z osiągnięć różnych dyscyplin, które wypracowały swoje własne sposoby rozwijania wiedzy”<sup>72</sup>. z kolei Piotr Pierzchała w pracy *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury*, szczególną wagę przywiązując do pojęcia „tekstu” jako takiego, również decyduje się sięgać po najróżniejsze jego interpretacje, przemierzając tym tropem sposoby myślenia badaczy z najróżniejszych szkół.<sup>73</sup> Zatem można czuć się zupełnie usprawiedliwionym, przywołując – obok komentowanych wcześniej narzędzi metodologicznych – jeszcze inne, z których będziemy korzystali w poszczególnych rozdziałach.

I tak niebagatelną rolę w moich rozważaniach dotyczących rapowanych narracji odegra narratologia widziana w ujęciu Mieke Bal, zwłaszcza z jej koncepcja agensa narracji rozumianego nie jako osoba, ale jako funkcja, wyrażająca się w języku tworzącym tekst.<sup>74</sup> Choć w kontekście akurat tej twórczości taka teza pozornie może wydawać się ryzykowna (bo we współczesnej literaturze, zwłaszcza tej oralnej, to właśnie w tekstach piosenek związek pomiędzy autorem wypowiedzi a osobą wypowiadającą się w tekście wydaje się najbardziej być może nierozzerwalny (ze względu na obecne tu kryteria bezpośredniości, autentyczności, szczerości, ze względu na dosłowność przekazu i jego nierozzerwalność z postacią autora), to jednak nie sposób nie odwołać się tu do tak charakterystycznej dla wizerunku scenicznego kreacji autorskiej. Artyści estradowi (a do takich z pewnością, nawet jeśli oprostowaliby to sami zainteresowani, należą twórcy hip-hopowi) mniej lub bardziej konsekwentnie budują swój

---

<sup>72</sup> T. Kukołowicz, dz. cyt., s. 370.

<sup>73</sup> P. Pierzchała, dz. cyt., s. 10-16.

<sup>74</sup> M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, s. 16.

*image*, często – choćby w hermetycznym, wąskim gronie – funkcjonując jako idole czy wręcz celebryci.

Musimy znaleźć miejsce również na teorii polskiej szkoły strukturalistów, tym bardziej, że coraz częściej mówi się o swoistym powrocie tych, jeszcze niedawno negowanych, idei. Pisze o tym szerzej Edward Balcerzan, który ostro krytykuje przedstawicieli antystrukturalizmu, pisząc: „Negacja metod i postaw badawczych, unieważnienie leksykonów terminologicznych, dyskredytacja upodobań krasomówczych, a wreszcie odesłanie na przemiał całego dorobku strukturalizmu stanowi jedyny – wpisany w nazwę – cel tego przedsięwzięcia”.<sup>75</sup> Opierając się więc na jego propozycji „strukturalizmu powrotnego” wykorzystamy wprowadzoną przez polskich strukturalistów teorię „podmiotu czynności twórczych”, która rozgraniczenie pomiędzy autorem i osobą wypowiadającą się w tekście wyraźnie dookreśla i doprecyzowuje, budując specyficzną relację pomiędzy kolejnymi instancjami nadawczymi wewnątrz- i zewnątrztekstowymi. Wyjaśnia to jednoznacznie Aleksandra Okopień-Sławińska w swoim klasycznym już tekście *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w którym pisze: „Podmiot utworu jest nietożsamy z wypowiedzią głównego narratora czy podmiotu lirycznego, zwłaszcza, że wielkiej grupie utworów są oni w ogóle nieobecni(...). Ową nietożsamość dokumentuje między innymi brak zgody między formą narracji czy lirycznego monologu a formą ostatecznego przekazu tekstu. Narracja (a także monolog liryczny) może być ukształtowana jako mowa pisana, wygłaszana, gawędzona itp. Może też nie zawierać sygnałów wskazujących na formę jej realizacji. Natomiast utwór zawsze taką formę posiada. Jest ona niezależna od założonej formy narracji lub monologu lirycznego i odgrywa znaczną rolę w percepcji tekstu”<sup>76</sup>. Do założonej tu tezy świadczącej o kształcie rapowanych tekstów ta wizja badaczki zdaje się przystawać niemal idealnie. Dlatego, próbując szukać śladów obecności najróżniejszych gatunków w polskim hip-hopie, będziemy starać się wyraźnie oddzielić implikowane przez Okopień-Sławińską wypowiedzi, biorąc pod uwagę cały sztafaż, który towarzyszy rytuałom rapu. Postać rapera wraz z jego kreowanym mniej lub bardziej świadomie *image'em*, performatywny sposób podania tekstu, umiejscowienie konkretnego utworu na danej płycie lub w kontekście całej twórczości autora, pozawerbalne i pozatekstowe chwytły np. wizualne (okładka płyty), towarzyszące utworom zapiski na okładkach płyt bądź stronach internetowych, dialogowość tego gatunku muzyki – te

---

<sup>75</sup> E. Balcerzan, *Strukturalizm powrotny* [w:] tenże, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń, 2013, s. 293.

<sup>76</sup> A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] *Problemy teorii literatury* (2), red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 37

wszystkie aspekty będą brane pod uwagę podczas analizy konkretnych tekstów. Zwłaszcza że w dalszej wypowiedzi Sławińskiej pojawia się uwaga „Otóż rządzące wypowiedzią reguły pozwalają (...) stworzyć wyobrażenie podmiotu mówiącego, o którym z tej racji powiedzieć można, że jest znaczeniowym korelatem zrealizowanych we własnej mowie reguł i jako ich wytwór bytuje w tekście tylko w określonej przez nie postaci. Równocześnie jednak istnienie w wypowiedzi owych reguł wskazuje na kogoś, kto reguły te wybrał z repertuaru możliwości konstrukcyjnych oraz zaktualizował w mowie. Aktualizacja reguł implikuje więc status **nadawcy** znajdującego się ponad wypowiedzią, status **dysponenta reguł** reprezentującego wypowiedź wobec systemu językowego i literackiej tradycji”<sup>77</sup>. Ów dysponent reguł to zatem również ta instancja, która decyduje o tym, jak kierunek przybierze formalnie dany tekst, jest więc decydem genologicznym. Konstrukcja świata przedstawionego bądź sytuacji lirycznej siłą rzeczy przybiera jakąś formę wykraczającą poza świat wewnętrzny i to ów podmiot czynności twórczych za nią odpowiada. Osoba mówiąca w tekście i „spoza” tekstu jest bowiem jednym z głównych wyznaczników gatunkowości i pominięcie skomplikowanych relacji pomiędzy nimi uniemożliwiłoby pełną analizę wybranego zagadnienia.

Kolejną bardzo ważną kwestią, której nie wolno pominąć w niniejszej pracy jest szeroko pojęta interseksualność. Choć cytowany już Pierzchała w swojej skądinąd bardzo ciekawej analizie tłumaczy się z jej pominięcia w ten sposób: „Prezentowane szerokie spojrzenie na intertekstualność jest mi bardzo bliskie, jednak nie wydaje się mieć potencjału metodologicznego dla określonego przeze mnie materiału. Posłużenie się w jakikolwiek sposób tą kategorią wymaga ustosunkowania się do głównych pojęć powstałych w historii badań intertekstualnych i ustawienia ich względem własnej pracy badawczej. Użycie tej kategorii uznaję za zbędne, gdyż dla mnie intertekstualność jest, przede wszystkim, sposobem rozumienia tekstu i jego funkcjonowania w rzeczywistości, jest nie metodą, ale spojrzeniem, które kształtuje moje strategie badawcze i interpretacyjne”<sup>78</sup>. Zgadając się z Pierzchałą co do faktu, że intertekstualność jest sposobem rozumienia tekstu, uznajmy, że dla naszych spostrzeżeń to rozumienie będzie właśnie metodą. Oprzemy się na najważniejszym polskim spojrzeniu na problem – rozdziale *Intertekstualność i jej zakresy* z książki *Tekstowy świat* Ryszarda Nycza, a w szczególności tym jego fragmencie, który dotyczy relacji intertekstualnej tekst-gatunek. Zanim jednak do przejdziemy do tego zagadnienia, warto przyjrzeć się, jak Nycz w ogóle traktuje tę potrzebną w teorii kategorię. Uważa bowiem, że wszelkie spory teoretyków

---

<sup>77</sup> tamże

<sup>78</sup>P. Pierzchała op. cit., s 16

literatury nie zmieniają faktu, że intertekstualność pozostaje „kluczową kategorią opisową jednego z najważniejszych aspektów kultury postmodernistycznej”<sup>79</sup>. Traktuje ją jako badanie wszelkich relacji międzytekstowych bez ograniczenia się do wewnątrzliterackich odniesień, zatem również w odniesieniu do pozaliterackich stylów i gatunków wypowiedzi. Badacz twierdzi również, że jest ona kategorią obejmującą „ten aspekt ogółu własności i realcji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz archetekstów (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych). Dialog ten następnie odnosi do trzech sposobów relacji: tekst-tekst, tekst-gatunek i tekst-rzeczywistość. Oczywiście najbardziej interesujący będzie drugi z tych sposobów. Za Laurentem Jenny Nycz pisze o istnieniu „zbioru intertekstów, po części potencjalnych, po części już zaktualizowanych w literaturze, z którymi tekst badany dzieli pewne cechy wspólne, zarówno strukturalne, jak i semiotyczno-pragmatyczne” i wyjaśnia konieczność takich badań w dostrzeżeniu, że gatunki mogą być „traktowane jako normatywne (zinstytucjonalizowane) inwarianty rozmaitych wersji aktualizacji danego zespołu reguł tekstowych”<sup>80</sup>. Trudno więc, aby badający „obrzeża genologii”, a taki tytuł nosi niniejsza rozprawa mógł pominąć tak istotną kwestię. Przecież naszym zadaniem jest wykazanie pewnych śladów, znaków, elementów gatunków literackich w tekstach tworzonych do muzyki, ale – najczęściej niecelowo nawiązujących formalnie do już istniejących. Kategoria inwariantu, którą wprowadza Tadeusz Nycz jest przydatna już na poziomie podstawowym, bo sugeruje – w pewnym sensie – kierunek pracy. z jednej strony inwariant jako niezmiennik, archetekst gatunkowy, prototyp, z drugiej – najróżniejsze jego realizacje czasem tak mocno odbiegające od prawzorca. Intertekstualna teza Nycza pozwala skupić się na poszukiwaniach tego, co ukryte, a nie jedynie na sięganiu po oczywistości. w rezultacie intertekstualność w tym wymiarze i rozumieniu stanowi ogromny potencjał dla wszystkich badań genologicznych. Wywiedzenie z tej teorii wniosków na temat ciągłości zachowań literackich, na temat zakorzenienia nowych trendów w kulturze może mieć znaczenie dla ustalenia pewnych formalnych rozstrzygnięć, którymi posługuje się literaturoznawstwo pojmowane bez sztywnych podziałów wartościujących. Podobnie rzecz ma się z relacjami pozostałymi: tekst-tekst i tekst-rzeczywistość. Ta pierwsza to wspomniane już skłonności do cytowania i przetwarzania najróżniejszych tekstów kultury na poziomie dosłownych odniesień czy cytatów (lub kryptocytatów), ale również nawiązań, kalek myślowych, klisz intelektualnych, parodii i pastiszu tak wewnątrz kultury hip-hopowej, jak i w jej odniesieniu do całokształtu zjawisk. Natomiast kolejna jest idealnym wręcz narzędziem

---

<sup>79</sup> R. Nycz *Wykładowi intertekstualności* [w:] tenże, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 82

<sup>80</sup> Tamże, s. 68



do badania współczesnych rapowanych piosenek ze względu na bezpośredniość (często wynikającą z braku doświadczenia literackiego bądź bezradności twórczej) kreowanych ze sceny bądź w studiu nagraniowym słów. Jest to o tyle ważne podczas analizy „ulicznej” twórczości (a dla wielu rap, nawet wychodząc na salony nie utracił tego atrybutu), że ten stosunek tekst-rzeczywistość może pozwolić na właściwe rozpoznanie wartości piosenek rap.

## Rozdział II. Konstrukcje narracyjne w polskim rapie

Niemal oczywistą wydaje się teza, którą podniesiono już w poprzedniej części niniejszej pracy: gdyby potraktować założone zadanie w sposób gatunkowo „czysty”, to jest odnosząc się bardzo literalnie do słownikowych definicji gatunków, którym będziemy się przyglądać w kolejnych rozdziałach, całość wywodu z góry skazana byłaby na porażkę. Dlatego też w dalszej części rozprawy terminy poszczególnych gatunków będą obserwowane raczej jako ich warianty skrojone do potrzeb i wymogów kodu kulturowego, jakim jest hip-hop.

Początek tej części należy rozpocząć od próby zastanowienia się, w jaki sposób szeroko rozumiana „epickość”, „narracyjność”, „fabularność” tekstów obecna jest w tej dziedzinie kultury i jakie ma znaczenie dla jej funkcjonowania wśród innych – piosenkowych i niepiosenkowych form literackich. Zbudowanie teorii narracji, które zaproponowała Mieke Bal w fundamentalnej dziś *Narratologii* wyjaśnia, jakim tropem powinien pójść badacz, przyglądający się temu, czym jest narracja: „T e k s t n a r r a c y j n y [*narrative text*] jest tekstem, w którym agens [*agent*] lub podmiot przekazuje odbiorcy (»opowiada« czytelnikowi) opowieść za pomocą określonego medium, którym mogą być język, obraz, dźwięk, budowla lub połączenie wymienionych. o p o w i e ś ć [*story*] stanowi treść takiego tekstu i źródło konkretnej manifestacji, kształtu oraz »zabarwienia« fabuły. F a b u ł a [*fabula*] to układ powiązanych logicznie i chronologicznie wydarzeń, sprowokowanych lub doświadczonych przez aktorów [*actors*] i przedstawionych w określony sposób”.<sup>81</sup> Bal nie buduje tej teorii zupełnie od początku, ale pozwala przyjrzeć się pewnym jej nieodzownym elementom, które mogą pomóc w poszukiwaniach jej w różnych mediach. w hip-hopie tak postrzegana narracja jest czymś naturalnym i niemal konstruktywnym.

Uwagi o narracyjności tekstów hip-hopowych należałoby zacząć od spostrzeżenia, czym jest, nieobecny w teorii literatury, za to pojawiający się wewnątrz kultury hip-hopowej, *storytelling*. Korzystanie z terminologii angielskiej jest tu konieczne, ponieważ – wbrew pozorom – odnalezienie polskiego odpowiednika wcale nie jest proste. Adam Bradley w swoim kompendium *Book of Rhymes* wręcz twierdzi, że rapowane *storytellingi* są tym, co odróżnia rap od innych gatunków muzyki popularnej, choć raperzy – co oczywiste – nie byli pierwszymi twórcami, którzy postanowili swoje przemyślenia ubrać w opowiadane historie. To wyróżnienie polega nie tyle na jakości czy pierwszeństwie, ile na frekwencji raczej:

---

<sup>81</sup> M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, dz.cyt., s. 3

*Storytelling* jest tym, co wyróżnia rap od innych form muzyki popularnej. Nie znaczy to, że autorzy tworzący w innych gatunkach muzycznych nie opowiadają urzekających historii: wie o tym doskonale każdy, kto kiedykolwiek słyszał *Hotel California* The Eagles, *American Pie* Dona McLeana czy *The Devil Went Down to Georgia* Charlie Daniel Band. Rap nawet nie jest pierwszym gatunkiem, przekazującym historie w sposób, któremu tak samo blisko do piosenki, jak do języka mówionego (...). Różnica pomiędzy rapem a innymi rodzajami muzyki polega na ilości, nie na jakości. Rap po prostu opowiada „aż tak wiele” historii. Naprawdę trudno znaleźć piosenkę rapową, która w pewnym sensie nie proponuje rymowanej historii (tłum. autora)”.<sup>82</sup>

Tę nomenklaturę w sposób naturalny przejęli zatem polscy badacze, popularyzatorzy, wykonawcy i słuchacze hip-hopu, proponując swoje własne definicję, którym daleko do naukowych, ale które wprowadzają nieco porządku koniecznego do dalszego zajęcia się opisywanym zjawiskiem. Według książki Piotra Flicińskiego i Stanisława Wójtowicza *Hip hop słownik*, definicja gatunku brzmi: „odmiana piosenki hip-hopowej, w której wykonawca rezygnuje z bezpośredniego wyznania i przyjmuje rolę narratora opowiadającego historię”<sup>83</sup>. w leksykonie *Beaty, rymy, życie* autorstwa Radka Miszczaka i Andrzeja Cały, definicja brzmi następująco: „Sztuka rymowania polegająca na interesującym opowiadaniu wciągających opowieści. Mistrzowie *storytellingu* (tzw. *storytellers*) umieją stworzyć historie, które słuchane za każdym kolejnym razem są ciągle tak samo świeże.”<sup>84</sup> z kolei w *Antologii polskiego rapu* zjawisko jest nazwane krótko „dziedziną rapowych opowiadań”<sup>85</sup>. Te na pozór identyczne definicje zwracają jednak uwagę na kilka aspektów tego samego zjawiska. Może to być interesujące z punktu widzenia naszej tezy o tożsamości opowiadanych przez hip-hopowców historii z obecnymi w literaturze od wieków różnymi gatunkami; fakt niestosowania przez autorów tychże definicji terminologii naukowej również wydaje się ciekawy – można mieć wrażenie, że skierowane do szeroko pojętej publiczności nazwy w pewnym sensie oddają to, co sugerowano w pierwszej części rozprawy – odniesienie do autentycznych „kulturalnych arbitrow” w ujęciu Jonathana Cullera, stanowi praktyczny dowód na literackość rapu.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> “Storytelling distinguishes rap from other forms of popular music. That isn’t to suggest that lyricists in other musical genres don’t tell captivating stories: anyone who’s ever heard the Eagles’ “Hotel California” or Don McLean’s “American Pie” or the Charlie Daniels Band’s “The Devil Went Down to Georgia” knows better than that. Rap isn’t even the first musical genre to tell a story to music in rapid phrases that are as close to speech as to song (...). Rap’s difference from other genres is one of degree, not of kind. Rap just tells so many stories. Indeed, it’s difficult to identify a rap song that doesn’t tell some kind of story in rhyme.” [w:] A. Bradley, *Book of Rhymes. The Poetics of Hip-hop*, Nowy Jork 2009.

<sup>83</sup> P. Fliciński, S. Wójtowicz, *Hip-hop słownik*, Warszawa 2007, s. 165

<sup>84</sup> R. Miszczak, A. Cała, *Beaty rymy życie. Leksykon muzyki hip-hop*, Poznań 2005, s. 41

<sup>85</sup> D. Węclawek, M. Flint, T. Kleyff, A. Cała, K. Jaczyński, *Antologia polskiego rapu*, Warszawa 2014, s. 418

<sup>86</sup> J. Culler, dz. cyt., s. 31

Fliciński i Wójtowicz zwracają uwagę na rolę opowiadającego, który – w ich ujęciu – „rezygnuje z bezpośredniego wyznania”. Koncepcja ta wydaje się sprzeczna z twierdzeniem cytowanego Bradleya, który rozpoznawał *storytelling* jako niemal obowiązujący w tekstach rap. Autorzy polskiego słownika dostrzegają w nim jedną tylko z proponowanych strategii przyjętych przez raperów i zdawać się może, że ich interpretacja jest bliska prawdzie, co okaże się jeszcze w pozostałych częściach tej pracy. Ale mimochodem zaznaczone przez nich przekonanie o „przyjęciu roli narratora” zakłada, że swoisty przekaz, jaki ma do zaoferowania raper, postrzegany jest przez nich jako pewna całość. Zadawać by się mogło, że autorzy widzą konkretnego wykonawcę jako konsekwentnie opowiadającego swoją własną historię (czy to narracyjną czy liryczną) w różnych aspektach i z różnie pojmowanego poziomu. Te momenty, w których autor staje się narratorem oddzielają wyraźnie od tych, w których jego monolog pozbawiony jest elementu narracji. Można by zaryzykować stwierdzenie, że w pewnym sensie jest to rozszerzenie teorii Mieke Bal dotyczącej focalizacji, perspektywy oglądu sytuacji na kontekst dzieła pojmowanego jako całokształt twórczości. Bal pisze, że ta właśnie perspektywa ma kluczowe znaczenie w procesie opowiadania.<sup>87</sup> Dla procesu powstania *storytellingu* miałyby zatem znaczenie o tyle szerokie, że ów moment, w którym mówiący przyjmuje perspektywę narratora (jakikolwiek by on nie był) determinuje powstanie *storytellingu*. Oczywiście łatwo tu dostrzec korespondencję z klasycznymi teoriami strukturalistów, którzy tak postrzegają rolę nadawcy dzieła, tworząc kategorie wymykające się koncepcjom istnienia jedynie podmiotu literackiego. w podstawowym dla takich badań w Polsce tekście *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* Skwarczyńska przypomina ważne teorie, które radziły sobie z tym problemem poprzez wprowadzenie dodatkowych kategorii: „U Wyki pojawia się »gospodarz poematu«, u Lipskiego »nazwa oznaczająca autora«, u Sławińskiego »podmiot czynności twórczych« albo »nadawca reguł mówionych«, u Balcerzana wreszcie »autor wewnętrzny«”.<sup>88</sup> Przypomnienie tych teorii uznać należy za konieczne w tym miejscu, bowiem pomimo czasu, który upłynął od ich sformułowania, wydają się wciąż słuszne i mogą mieć znaczenie we współcześnie postrzeganym procesie odbioru literatury. Fliciński i Wójtowicz, wprowadzając swoją perspektywę, być może nieświadomie nawiązują do roli, a raczej – ról, które obecne są w literaturze. Warto tu również wspomnieć o interesującej dla naszych badań opinii Roberta Kelloga, który zauważa szczególną wyrazistość tego podziału w literaturze ustnej: „(...) prawie równocześnie myślimy o p i s z ą c y m autorze i m ó w i ą c y m głosie

---

<sup>87</sup> Bal, s. 147.

<sup>88</sup> A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji [w:] Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965-1974*, [wyboru prac dokonał:] H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 27.

– przynajmniej potencjalnie całkiem odmiennym od głosu autora – opowiadającego nam jakąś historię bądź wygłaszającym słowa wiersza. Istnieją dostateczne naukowe powody, by uświadamiać sobie różnicę pomiędzy »autorem« i jego »narratorem« czy »osobą mówiącą«, a także by wyszukiwać niuanse »tendencji« czy »retoryki« mówcy mogącej oddziaływać na »słuchacza».<sup>89</sup>

Z kolei definicja Miszczaka i Cały, pozbawiona zupełnie aspektu teoretycznoliterackiego (terminologia stosowana przez autorów jest nieostra i wyjątkowo potoczna) zwraca uwagę na zupełnie inną stronę zjawiska. Zdaniem krytyków kluczowa dla *storytellingu* pozostaje kategoria treści – przymiotniki wartościujące „wciągające”, „interesujące”, „świeże” wskazują na szczególne przywiązanie autorów do jakości prezentowanych tekstów. Co szczególnie ważne dla prowadzonych tu rozważań, wskazują tym samym – niedosłownie, bo taka informacja nie pojawia się w tekście, ale łatwo wydobyć ją z prezentowanej definicji – że, zdaniem autorów, *storytellingom* najbliższej do tych form narracji, które operują jakimś rodzajem *suspensu*, kulminacji, punktu zwrotnego. Ale także bogatym w znaczenia, bo twierdzenie, że „za każdym razem pozostają świeże” może być dowodem na zakładaną przez piszących *Beaty rymy życie* konieczność wieloaspektowości narracji, które wraz z każdym kolejnym odsłuchaniem mają przynieść odbiorcy nowe wrażenia.

Najbardziej lapidarnie formułują swoją definicję autorzy *Antologii polskiego rapu*, określając ją jako „dziedzinę rapowych opowiadań”. Oczywiście nie należy tego ostatniego słowa interpretować w kategoriach literaturoznawczych, czyli przypisywać mu wyłącznie cech „opowiadania” jako literackiego *genre’u*. Ma być ono zatem tu rozumiane po prostu jako „opowieść”, „historia”, „narracja” właśnie. Jest to zatem, pomimo najkrótszego sformułowania, definicja najszersza, choć bliżej jej do tej z leksykonu Miszczaka i Cały, a to dzięki nazwaniu zjawiska „dziedziną”; autorzy wyraźnie rozdzielają tę część hip-hopowej działalności od innych, traktując ją jedynie jako realizację pewnego założonego schematu.

To, co jest tu jednak najbardziej interesujące to sposób, w jaki rzeczony gatunek odnosi się do tych już dawno zakorzenionych w kulturze. Krótkość formuły sprzyja do poszukiwania związków *storytellingów* z takimi gatunkami, jak nowela, opowiadanie czy – rozpowszechniony w polskim pozytywizmie – obrazek, ale także anegdota, bajka czy satyra.

---

<sup>89</sup> R.Kellog, *Literatura ustna* [w:] *Literatura ustna*, wybór tekstów, wstęp, kalendarium i bibliografia P.Czapliński, Gdańsk 2010.

Granice pomiędzy niektórymi spośród tych terminów – jakkolwiek od dawna sprecyzowane – nie są do końca jednoznaczne; różnice pojawiają się zwłaszcza w literaturze dwudziestowiecznej: już klasyczny *Słownik terminów literackich* Głowińskiego, Sławińskich i Kostkiewiczowej uwypuklał to zjawisko, definiując hasło „nowela”: „W XX stuleciu nad kontynuacjami dawniej ukształtowanych form nowelistycznych (...) uzyskały przewagę formy odchodzące od tradycyjnych rygorów gatunku, konstrukcyjnie bardziej swobodne, podpadające pod kategorię opowiadań”<sup>90</sup> lub nazywając „obrazek” opowiadaniem – „W formie prozatorskiej były to najczęściej małe opowiadania nasycone obserwacjami społeczno-obyczajowymi, utrwalające jakieś charakterystyczne dla danego środowiska realia”.<sup>91</sup> Każdy z nich ma jednak cechy dystynktywne, które pozwalają tradycyjnej genologii na dość jasne podziały. Niemniej nasze poszukiwania nie będą obracały się wyłącznie w kręgu jednoznacznych cech gatunkowych – te bowiem nawzajem się przenikają i płynnie przechodzą z jednej w drugą. Dlatego przyglądając się poszczególnym utworom, warto z jednej strony trzymać się słownikowych definicji i literatury przedmiotu, z drugiej – wykraczać poza nie, operując pojęciem hybrydy gatunkowej, w takim ujęciu, jak widział ją np. Edward Balcerzan.<sup>92</sup>

Oczywistym zarzutem, który mógłby tu postawić genologiczny purysta będzie absolutnie prawdziwe zdanie, że większość tych krótkich form epickich, których zagadnienia będą tu poruszane, to utwory prozatorskie. Jednak nie o puryzm tu chodzi – zgodnie z tytułem niniejszej dysertacji: *Obrzeża genologii*, prezentowane będzie tu podejście dające pewien margines swobody. Podstawą hip-hopu jest rytm i rym, ale snute przez artystów *storytellingi* tak bardzo przypominają znane od wieków formuły, że można traktować je najszerzej, jak można z literaturoznawczego punktu widzenia.

Zakorzenie w literaturze pewnych wzorców, czy to gatunkowych, czy też zakresu treściowego współbrzmi z teoriami intertekstualności jako „kategorii obejmującej ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz »architekstów« (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego”<sup>93</sup>. Nie sposób zatem pisać o tych krótkich formach epickich inaczej niż w odniesieniu do czytelnego kontekstu kulturowego, jakim są obecne w literaturze dokonania tych, którzy jako pierwsi widzieli świat

---

<sup>90</sup> Hasło: nowela [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 317

<sup>91</sup> Hasło: obrazek [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 320

<sup>92</sup> Por. E. Balcerzan, *Literackość*, dz. cyt., s. 178

<sup>93</sup> R. Nycz, *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 62

jak Stendhal<sup>94</sup>. Bez wahania można zaryzykować tezę, że polscy wykonawcy współczesnego rapu, do twórczości których będziemy się odnosili, czerpią z dokonań pozytywistów. Należałoby się oczywiście zastanowić, czy obecna w definicji Nycza „znajomość innych tekstów i architekstów” oznaczać musi pełną świadomość literackich narzędzi, czy może odbywać się „pośrednio”, poprzez przetworzone już wzorce kultury. Trudno bowiem oczekiwać, że konkretne przywołania gatunkowe muszą odnosić się wyłącznie do kanonu, ten był bowiem przetwarzany wielokrotnie i dla przeciętnego wykonawcy czy słuchacza rapu jest najczęściej kulturowo obcy, a bywa że i niedostępny. Ale można założyć, że nie ma to znaczenia dla prezentowanych tu rozważań, bo – zdaniem cytowanego już Balbusa - ewolucja gatunków nie oznacza przecież ich „zagłady”<sup>95</sup>. Równie uprawnione będzie zatem poszukiwanie w rapie dawno zapomnianego pozytywistycznego obrazka, jeśli założymy, że twórca sięga po model celowo, jak i wówczas, kiedy intuicyjnie jedynie posługuje się charakterystyczną dlań poetyką albo kiedy zapożycza ją np. z medium filmu. Niemniej ważne musi być jednak przyjrzenie się kulturowym, społecznym, literackim analogiom, które sprawiły, że hip-hopowe *storytellingi* wydają się blisko związane z krótkimi formami epickimi, tak charakterystycznymi dla epoki polskiego realizmu.

W jednym z najbardziej znanych tekstów polskiego rapu, utworze *Jeszcze Polska...* umieszczonym na płycie *Spalaj się* Kazimierza Staszewskiego, Kazika, (o prowadzonych w środowisku dyskusjach, czy wolno uznać Kazika za wykonawcę hip-hopowego najlepiej wypowiedzieli się autorzy *Antologii polskiego rapu*)<sup>96</sup>, pojawia się zaskakujący autokomentarz samego artysty, który w tekście umieszcza wersy: „»O czym chciał powiedzieć pisarz?«/ Pyta pani od polskiego/ »Chciał pokazać nierówności/ Kapitalizmu wczesnego«”.<sup>97</sup> Te napisane w połowie dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku słowa można czytać dwojako: po pierwsze jako satyryczne spojrzenie na minioną epokę PRL-u, w którym literaturę w szkołach omawiano w „jedynie słuszny” sposób, ale także – paradoksalnie – jako głos twórcy (co ciekawe, kończąc swą kolejną płytę, artysta „podpisuje się” wersem „Nic więcej nie mam do powiedzenia/ Kazik Staszewski, poeta podziemia”<sup>98</sup>) w sprawie nierówności społecznych obecnych tuż po rozpoczęciu transformacji ustrojowej. Założenie, że owo społeczne zaangażowanie twórców

---

<sup>94</sup> Chodzi oczywiście o słynny aforyzm pisarza: „Bo, drogi panie, powieść to jest zwierciadło przechadzające się po gościńcu. To odbija lazur nieba, to błoto przydrożnej kałuży”. zob. Stendhal, *Czerwone i czarne*, tłum. T. Żelenski, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/stendhal-czerwone-i-czarne.pdf>, s. 163.

<sup>95</sup> S. Balbus, *Zagłada gatunków*, dz.cyt., s. 19

<sup>96</sup> *Odpowiedź na martwicę rockowców. o przygotowaniu gruntu pod nadejście polskiego hip-hopu z Kazikiem Staszewskim rozmawia Tomek „CNE” Kleyff*, [w:] *Antologia polskiego rapu*, dz. cyt., s. 26

<sup>97</sup> Kazik, *Jeszcze Polska...* [na płycie:] tenże, *Spalam się*, Zic Zac 1991

<sup>98</sup> Tenże, *Historia lubi się powtarzać* [na płycie:] *Spalaj się*, Wydawnictwo Muzyczne Eska 1993

było również przyczyną do sięgania po takie, a nie inne formy, wydaje się w tym przypadku trafne. „Zasada utylitaryzmu, której podlegała cała literatura, nakładała więc na powieść szczególne obowiązki. Interpretowano je dwojako: albo jako tendencyjność, tj. dydaktyczną czy wręcz agitacyjną ilustracyjność wobec określonych tez programowych, a zwłaszcza wobec pewnych wzorców postępowania, albo też jako realizm, tj. wartość poznawczą wynikłą z wiernego odtworzenia rzeczywistości. Termin »realizm« i wówczas i dziś wywołuje rozmaite kontrowersje, (...) będziemy więc mówić o różnych wątkach semantycznych splatających się w znaczeniu tego terminu – o wartości poznawczej, przedmiotowości, fikcji werystycznej i iluzji rzeczywistości”.<sup>99</sup> Choć powyższe słowa Markiewicza dotyczą powieści, to znalazły się w rozdziale zatytułowanym *Poetyka powieści i noweli okresu pozytywizmu* i odnoszą się również do krótkich form epickich – w kolejnym rozdziale autor, mimo dostrzegania różnic, pisze: „Nowelistyka (nazwy tej będziemy używać w zakresie jak najszerszym) przechodziła w dobie pozytywizmu przemiany na ogół równoległe do dziejów powieści, z którą zresztą wielokrotnie się zrastała w formie szkicu powieściowego. Toteż małe gatunki prozatorskie dogodnie jest rozpatrywać łącznie z powieścią (...)”.<sup>100</sup> Wolno nam zatem owe słowa o dwojakiej naturze pozytywistycznego utylitaryzmu odnieść również do krótkich form prozatorskich, jeśli przyjmiemy za kryterium warstwę tematyczną.

We wstępie do *Antologii polskiego rapu* dziennikarz i raper CNE (Człowiek Nowej Ery; pseudonim Tomasz Kleyffa) napisał:

Przez wiele lat w Polsce dominował uliczny rap traktujący o problemach, podziałach społecznych, raczkującym kapitalizmie i sytuacji młodego człowieka bez perspektyw, który często radził sobie, żyjąc na bakier z prawem. Cześć kawałków była pesymistyczna. Mówiła, że siła jest tylko w »ziomkach« i że tylko na nich można polegać, że trzeba walczyć z systemem i olewać polityków (...). Uliczne teksty powstają w głowach ludzi, którzy na ogół nie mieli ciekawego dzieciństwa, którzy musieli zadbać o siebie sami, a w ich domach się nie przelewało. To ekstremum, ale niektórzy pierwsze zarobione na muzyce pieniądze musieli oddawać rodzicom na wódkę, inni sami pili z rodzicami bądź snuli się w grupie po osiedlu, wciąż kombinując (...). w Polsce wielu raperów pochodzi z dobrych domów, ale w dzieciństwie często ich ciężko pracujący rodzice nie mieli dla nich czasu – zwłaszcza po transformacji w 1989 roku. Przyszli mistrzowie mikrofonu wychowywali się głównie poza domem, z kumplami i z kluczem zawieszonym na szyi. Nie liczyło się, kto z jakiego domu pochodził, wszystkich obowiązywały te same reguły. (...) Młode pokolenia chcą w rymach znaleźć odbicie prawdy, rzeczy namacalne, a nie to, co proponuje muzyka popowa – banalne teksty, najczęściej dotyczące miłości i zabawy. Owszem, raperzy też często opisują »melanż« i imprezy, ale robią to w prawdziwy i bezkompromisowy sposób,

---

<sup>99</sup> H. Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1986, s. 41

<sup>100</sup> Tamże s. 63



nie ukrywając faktu, że narkotyki są wszędzie, że alkohol pije się w dużych ilościach, a po imprezach ludzie uprawiają przygodny seks. Raperzy z reguły nie afiszują się z bogactwem jako symbolem odniesionego sukcesu – mówię tu o eksponowaniu biżuterii, samochodów i innych atrybutów luksusu.<sup>101</sup>

Oczywiście baczny obserwator mógłby tu wykryć pewien błąd w rozumowaniu zestawiającym literaturę pozytywistyczną z tekstami raperów, choćby z tego powodu, że w drugiej połowie XIX w. kwestiami społecznymi zajmowali się wykształceni, świadomi publicyści bądź artyści, absolwenci Szkoły Głównej, którzy swoje zadania traktowali w sposób misyjny, tworząc ideologie, programy i poetyki<sup>102</sup>, podczas gdy współczesne środowisko hip-hopowców to „naturzyczycy”, typowy „proletariat” czasów kapitalizmu, jeśli przyjąć perspektywę cytowanego powyżej Tomasza Kleyffa. Notabene, akurat jego pochodzenie społeczne zaprzecza poniekąd jego własnej tezie – Kleyff pochodzi z domu o tradycjach intelektualnych i artystycznych, jest synem Jacka Kleyffa, twórcy kabaretu Salon Niezależnych, popularnego barda okresu PRL-u i wnukiem Zygmunta Kleyffa, wykładowcy akademickiego i architekta<sup>103</sup>; o podobny *casusach* możemy mówić w przypadku wielu raperów, choćby O.S.T.R.-a, Adama Ostrowskiego – skrzypka, absolwenta Akademii Muzycznej w Łodzi i syna Barbary Ostrowskiej, profesor zwyczajnej na tejże Akademii<sup>104</sup>, Fisz - Bartosza Waglewskiego, który studiował na Europejskiej Akademii Sztuk i jest synem znanego muzyka Wojciecha Waglewskiego<sup>105</sup>, Łony – Adama Zielińskiego, prawnika na codzień pracującego w kancelarii prawniczej<sup>106</sup>, któremu w 2017 r. Rada Języka Polskiego PAN przyznała tytuł „Młodego ambasadora polszczyzny”, tym samym umieszczając jego nazwisko obok Jacka Bocheńskiego, prof. Juliana Kornhausera czy Ireny Jun<sup>107</sup>, czy wreszcie Sokoła, szczytającego się swoim pradziadkiem – Stanisławem Wyspiańskim<sup>108</sup>. Wszyscy Ci wymienieni artyści to jednak ułamek ogółu, a równie dobrze można by teraz mówić o przypadkach skrajnie odmiennych – choćby Pei (Ryszard Andrzejewski) czy popularnym ostatnio Popku (Paweł Mikołajuw), których życiorysy wskazują na zupełnie inne pochodzenie,

---

<sup>101</sup> Tomasz „CNE” Kleyff, [wstęp do:] *Antologia polskiego rapu*, dz. cyt., s. 11-12

<sup>102</sup> Por. H. Markiewicz, dz.cyt., s. 23

<sup>103</sup> Por. K. Malinowski, J. Kleyff, *Machać skrzydłami i starać się. z Jackiem Kleyffem rozmawia Kazimierz Malinowski*, „Lampa” 10/2011, <http://lampa.art.pl/1110kleyff.php> [dostęp: 03.10.2018]

<sup>104</sup> Por. J. Słodkowski, *Jestem muzykiem, nie raperem* [wywiad z O.S.T.R.], „Gazeta Wyborcza” z 25 maja 2012, tekst dostępny online <http://m.kultura.gazeta.pl/kultura/1,116107,11799620.html> [dostęp: 02.05.2015].

<sup>105</sup> Tamże, [hasło:] Fisz, <http://www.wikiwand.com/pl/Fisz> [dostęp: 03.10.2018]

<sup>106</sup> M. Grzebałkowska, D. Karaś, *Łona – raper wykształciszny*, „Wysokie obcasy” 27.04.2012, [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,11576569,Lona\\_\\_\\_raper\\_wyksztalciszny.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,11576569,Lona___raper_wyksztalciszny.html) [dostęp: 03.10.2018]

<sup>107</sup> Zob. *Ambasador polszczyzny 2017. Laureaci*, <http://www.ambasadorpolszczyzny.pl/page.php?go=6> [dostęp: 03.10.2018]

<sup>108</sup> *Wikiwand*, [hasło:] *Sokół*, *Wikiwand*, [www.wikiwand.com/pl/Sokół\\_\(raper\)](http://www.wikiwand.com/pl/Sokół_(raper)) [dostęp: 03.10.2018]

a co za tym idzie – inne spojrzenie na świat. Zresztą nawet ci, których nazwiska przytoczono wcześniej też nie zaczęli swojej przygody z rapem z pułapu „wykształcusińskich”, żeby użyć neologizmu zaproponowanego przez Grzebałkowską i Karaś<sup>109</sup>, ale z powodu młodzieńczych fascynacji nową formą ekspresji. Zatem wydawać by się mogło, że owa teza równoległości pozytywistycznych twórców z rodzimymi hip-hopowcami jest ryzykowna i chwiejna. Jednak warto upierać się przy niej, ponieważ (pomijając nawet zmiany społeczne, które nastąpiły w ciągu ostatnich ponad stu lat), znów wracając do cytowanej tezy Cullera o tym, „czym jest literatura” – stawianie twórcom rapu wymagań odpowiedniego przygotowania i wykształcenia jest pozbawione zasadności.

Te utwory raperów, które „spełniają” postulaty pozytywistów z końca dziewiętnastego wieku w sposób nierozdzielny związane są z miastem. To ono jest nie tylko tłem dla opisywanych historii, ale wręcz staje się głównym nieosobowym bohaterem tekstów. Jest to zatem kolejny argument, dla którego proponowane zestawienie wydaje się logiczne i konsekwentne; o szczególnej roli miasta w programie pozytywizmu warszawskiego pisze wielu historyków i badaczy<sup>110</sup>, ale także sami pozytywiści w swoich programowych tekstach<sup>111</sup>, a przede wszystkim – świadcząc o tym swoimi wybitnymi dziełami.

Badacze polskiego hip-hopu nader często sięgają po analizę obecności tego motywu w twórczości raperów. Pochodzenie gatunku w sposób nierozdzielny połączone jest z miastem; ta kultura, a co za tym idzie również styl muzyczny i teksty pochodzą wszak wprost z Południowego Bronxu, z połowy lat siedemdziesiątych. Pozbawieni możliwości godnego życia młodzi ludzie (zwłaszcza Czarni) zapoczątkowali i spopularyzowali kulturę hip-hopu, a jako jedną z jej gałęzi rozwinęli rap.<sup>112</sup> Nieprzypadkowo hip-hop w Polsce rozwinął się również w środowiskach miejskich; można wręcz założyć, że jest to w pewnym sensie logiczne następstwo rozwoju kulturowego. Zdaniem Karola Kurnickiego zestawienie polskiego i amerykańskiego rapu jest tu jak najbardziej zasadne:

Warunki popularności kultury hip-hopowej w polskich miastach mogą być ogólnie ujmowane w odniesieniu do przemian miejskich w metropoliach amerykańskich lat 70. XX wieku z jedną bardzo ważną różnicą, mianowicie kwestią rasy i rasizmu. w literaturze amerykańskiej dotyczącej kultury hip-

---

<sup>109</sup> M. Grzebałkowska, D. Karaś, dz.cyt.

<sup>110</sup> Por. np. H. Markiewicz, dz.cyt., s. 25-26; J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Warszawa 1967, s. 44-47

<sup>111</sup> Por. np. B. Prus, *Dzieci warszawskie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905 nr 14. Przedruk: J. Kulczycka-Saloni, dz.cyt., s. 290-293

<sup>112</sup> Por. np. A. Bradley, A. Dubois, *Introduction [w:]* *ciż*, *The Anthology of Rap*, New Haven and London 2010, s. xxxi; B. Łukaszewski, *Warszawski hip-hop w kontekście środowiska rodzinnego*, Toruń 2015, J. Rychła, *Ucieczka, bunt, twórczość. Subkultura hip-hopowa w poszukiwaniu autentycznego stylu życia*, Kraków 2005, s. 26

hopowej jest wręcz oczywistością, zarówno jeśli mowa o prawa w walce Afroamerykanów i nacjonalizmie (Hill Collins 2006)<sup>113</sup>, jak i w przypadku próby opisu tożsamości opartej na sytuacji współdzielonej ze względu na rasowe pochodzenie i kolor skóry (Rose 1994)<sup>114</sup>. Jednak opisana przez polską grupę Molesta sytuacja „miejskiego bagna” (1999) może być opisem zarówno warszawskiego blokowiska końcówki wieku, jak i czarnych dzielnic w latach 60. i 70. XX wieku, czyli w czasach kryzysowej restrukturyzacji amerykańskich miast.<sup>115</sup>

W dalszej części swojego tekstu Kurnicki wyjaśnia przyczyny takiego postawienia sprawy, tłumacząc to pewnym podobieństwem sytuacji opartej na kwestii wykluczenia społecznego:

Niemniej tworzony początkowo przez Afroamerykanów hip-hop okazał się wystarczająco pojemny i elastyczny, by pozwolić na przyswojenie go przez polskich mieszkańców blokowisk. Wydaje się, że kluczowa okazała się tu kwestia społecznego wykluczenia, dotycząca obu tych kategorii społecznych (...) Jednak w odniesieniu do warunków amerykańskich lata 90. XX wieku w Polsce okazały się czasem uwypuklenia różnic społecznych opartych na statusie materialnym, co zwykle się określać mianem „wygrani i przegrani transformacji” (...) Na pewno wspólny element stanowi forma przeżywania miejskości, w tym przypadku związana z częściową wspólnotą doświadczeń (przemiany przestrzeni i środowiska życia, marginalizacja, alienacja, sposoby znalezienia się w zmiennej rzeczywistości ekonomicznej itp.).<sup>116</sup>

Miasto staje się – jak u pozytywistów – jednym z najważniejszych tematów twórczości hip-hopowców.

Ciekawym doświadczeniem może tu być przesłedzenie haseł wydanego w 2008 roku *Hip-hop słownika*<sup>117</sup>. w języku rapowanych tekstów kilkadziesiąt haseł dotyczy takiej właśnie tematyki bądź bezpośrednio, bądź poprzez bardzo silne skojarzenia. Przewertowanie słownika kieruje czytelnika do takich haseł, jak: *blockers* („mieszkaniec blokowiska”), *chawira* („mieszkanie”), *dzielnia* („dzielnica”), *klatowa* („klatka schodowa”), *KRK* („Kraków”), *kwadrat* („mieszkanie”), *ŁDZ* („Łódź”), *na rejonie* („w dzielnicy”), *projekt* („osiedle”), *rewir* („dzielnica, osiedle”), *ulica* („społeczność miejska funkcjonująca poza oficjalnymi normami i instytucjami życia społecznego”), *ulicznik* („osoba związana z ulicą”), *WLKP* („Wielkopolska, zwłaszcza Poznań”), *WWA* („Warszawa”), *siedem jeden* („Wrocław”) – to

---

<sup>113</sup> H. P. Collins, *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism and Feminism*, Filadelfia 2006, [podaję za:] K. Kurnicki, „Dziś w moim mieście”. *Społeczna i polityczna przestrzeń codzienna w polskim hip-hopie* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, dz.cyt. s. 147.

<sup>114</sup> Rose T., *Black Noise: Rap Noise and Black Culture in Contemporary America*, Hanover 1994, [podaję za:] K. Kurnicki, dz. cyt., s. 147.

<sup>115</sup> K. Kurnicki, dz. cyt., s. 147.

<sup>116</sup> Tamże, s. 147-148.

<sup>117</sup> P. Fliciński, S. Wójtowicz, dz.cyt.

tylko te związane z tematem bezpośrednio. Konstrukcja słownika odsyła czytelnika do fragmentów tekstów wykonawców hip-hopowych. Dzięki temu łatwo dostrzec, że również inne hasła powiązane są z tematyką miejską, choć nieco bardziej odległe: *balet* („zabawa”), *domówka* („zabawa w domu”), *ekipa* lub *klika* („grupa ludzi powiązanych towarzysko”), *ghetto blaster* („przenośny magnetofon”), *graffiti* („malowanie na murach”) i pochodzący od niego *grafficiarz*, *tag* („podpis *grafficiarza*”) *kołęda*, także *kołędowanie* („sposób spędzania wolnego czasu związany z chodzeniem po osiedlu, paleniem marihuany, piciem alkoholu”) i pochodzący od nich *kołędnik*, *writer* („*grafficiarz*”), *wrzut* („napis na murze”). Można również zauważyć, że spora część niezwiązanych bezpośrednio z tematyką miejską haseł pochodzi wprost z przedwojennej lub powojennej gwary warszawskiej (czasem związanej ze środowiskiem przestępczym): *fant* („kradziony przedmiot”), *kielnia i kiermana* („kieszon”), *kitrać* („schować”), *kosa* („nóż”), *kopyto i klamka* („pistolet”), *kozacki* („wyjątkowy”) i *kozak* („osoba odważna”), *puszka* („więzienie”), *sztama* („silna więź koleżeńska”), czy wspomniane już *kwadrat*, *chawira* i *balet*.<sup>118</sup> Jak widać, obfitość „miejskich” haseł jest ogromna; chyba tylko słownictwo związane z paleniem marihuany ma w *Hip-hop słowniku* podobną frekwencję.

Te wszystkie spostrzeżenia i uwagi mają służyć jednemu celowi: wyprowadzeniu rozważań na pole genologicznych poszukiwań. Bliskość tematyki i ideologii okazuje się na tyle spójna, że analiza kilku utworów pod kątem ich gatunkowej budowy tożsamej z krótkimi formami epickimi zdaje się całkowicie zasadna. Oczywiście wybrane tu przykłady nie są do końca reprezentatywne dla całej twórczości hip-hopowej; w selekcji tekstów należało kierować się ich wartością literacką, a ponadto przydatnością do założeń tematu.

W *Antologii polskiego rapu* Andrzej Cała napisał:

Chcąc przedstawić komuś najlepszy *storytelling*, jakiego doczekaliśmy się na przestrzeni ponad dwudziestu lat w polskim hip-hopie, należałoby sięgnąć właśnie do tego nagrania. Utwór znalazł się na płycie *Kodex 2*, czyli kontynuacji cenionej kompilacji producenckiej duetu WhiteHouse. Rapuje w nim tylko jeden z członków WWO, Sokół. Do rapera przyłgnęło już na początku jego działalności określenie „narrator”. *Każdy ponad każdym* doskonale tłumaczy, dlaczego tak się stało. w trakcie trwającego blisko siedem minut kawałka Sokół łączy wiele wątków, przedstawia w niezwykle plastyczny sposób galerię ludzkich postaci, rysując swoimi wersami obraz godny najbardziej wciągających thrillerów. Każdy z bohaterów ma jakąś skazę, personifikuje określoną ludzką przywarę, zaś ich przygody spletają się często w zupełnie niespodziewany sposób. Utworu słucha się z wypiekami na twarzy, nie pozwala się on nam oderwać choćby na chwilę, wciąga bez reszty. w połączeniu z komiksowym teledyskiem stanowi jedno z nagrań, które zna każdy fan polskiego hip-hopu, niezależnie od wieku czy preferencji odnośnie

---

<sup>118</sup> Por. np. twórczość S. Grzesiuka, S. Staszewskiego, M. Nowakowskiego.

do artystów lub stylów. Od 2004 roku wszystkie *storytellingi*, które może usłyszeć na rodzimych płytach, porównuje się i mimowolnie odnosi do niezapomnianego popisu Sokoła”.<sup>119</sup>

Od analizy tego utworu można zacząć rozważania, bo – niezależnie od tego, jak ocenić jego wartość literacką i czy zgodzić się z entuzjastyczną opinią autora cytowanej wypowiedzi, ten utwór faktycznie pozostaje jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich *storytellingów*.<sup>120</sup> Fabuła tekstu jest mocno skomplikowana, mamy tu do czynienia z „rozchwianą” narracją, która przygląda się kilkorgu postaciom i ich przeżyciom w ciągu jednego krótkiego dnia. Wielość bohaterów, ich wzajemne powiązania, pewien wspólny rys środowiskowy – skłaniają badacza do dopatrzenia się tu gatunkowych powiązań z krótkimi formami pozytywistycznymi. Autor przywoływanego tekstu intrygująco prezentuje fabułę, niby mimochodem wprowadzając coraz to nowych bohaterów i ciekawie zaznaczając powiązania między nimi, bo przypadkowość jest w tym tekście jedynie pozorna. w utworze występuje kilka osób, których relacje wychodzą na jaw dopiero w trakcie rozwoju fabuły. Marysia, Rysiek, Janina, Grzegorz i Karol to pięciokąt, w którym związki pomiędzy bohaterami można ująć w następujących parach – Marysia i Rysiek (relacja osobista), Rysiek i Janina (relacja przypadkowa), Janina i Grzegorz (relacja przypadkowa), Grzegorz i Karol (relacja osobista – retrospekcje z przeszłości), Marysia i Karol (relacja przypadkowa). Przypadek jest tym, co determinuje wzajemne powiązania, a dramatyczność historii dodatkowo wzmożona jest niby dowolnym wprowadzaniem bohaterów do świata przedstawionego. Zgodnie z założoną przez opowiadającego główną myślą przywoływanych zdarzeń – każde z czwórki bohaterów jest jednocześnie agresorem i ofiarą – role zmieniają się, a narrator pokazuje, jak chęć dominacji nad innymi pozostaje tylko i wyłącznie kwestią odgrywania pewnych, narzuconych przez wspomniany przypadek, ról. Marysia chce zdradzić swojego chłopaka Ryśka, jednocześnie padając ofiarom głupiego żartu pracującego w pizzerii Karola. Ryszard, który nie wie o niewierności partnerki, jest nieuczciwym taksówkarzem, oszukującym pasażerkę. Jego ofiara – Janina, staje się z kolei sprawcą niesłusznego oskarżenia rzuconego na Grzegorza, który zostaje przez nią wskazany policji jako przestępca. Sam nie może się bronić, ponieważ dopuścił się nieuczciwości, nie wykupując biletu kolejowego i tym samym pozbawiając się alibi; dodatkowo przed laty pozwolił sobie na podobny okrutny żart, jaki opisywanego dnia zrobił przypadkowej klientce Karol. a ofiarą owego dowcipu sprzed lat, padł nie kto inny jak właśnie Karol – agresor z opisywanego w narracji dnia. Losy przypadkowych

---

<sup>119</sup> *Antologia polskiego rapu*, dz. cyt., s. 149.

<sup>120</sup> WWO, *Każdy ponad każdym* [na płycie:] White House, *Kodex 2: Proces*, T1 – Teraz, 2004.

pięciu osób są więc ze sobą nierozzerwalnie splecione, a całość sprawia wrażenie misternie zbudowanej konstrukcji. Mimo tych komplikacji między postaciami, sama strategia narracyjna skonstruowana jest przejrzysto, choć zawiera charakterystyczne dla stylistyki rapowej elementy. Pierwszy z nich to odautorski, komentujący opisywane wydarzenia refren, w którym – jakby na przekór auktorialnej narracji – raper prezentuje swój punkt widzenia na, dopowiadając i wyjaśniając prezentowaną historię refrenem „Każdy ponad każdym, skurwysyn/ Innego traktuje, jakby był niczym/ Wszyscy najmądrzejsi, jebani/ Myślą chyba, że są tu wybrańcami/ Wszyscy tu/ Niestety na takie podejście brak mi słów”. Drugi – to narrator niespodziewanie ujawniający się w tekście nie tylko poprzez ów odautorski komentarz. Choć pozornie pozostaje z boku, na zewnątrz świata przedstawionego, ma jednak do odegrania jeszcze dwie ważne role: prezentuje się jako opowiadający poprzez wyraźne językowe konstrukcje „uwierzcie moim słowom”, a nawet jeszcze wyraźniej poprzez uwagę „Sam – jako narrator żałuję/ że personel/ Na czele z Karolem/ Nic nie wiedział...”. Wreszcie – równie niespodziewanie pojawia się po raz trzeci, w zakamuflowany sposób i w trzeciej osobie w finale utworu, jakby tłumacząc się, skąd wzięła się opisywana historia – „Rysiu (...)/ Pochłaniając ostatniego gryza/ Spojrzał na typa/ który miał na sobie bluzę „Prosto.”/ i właśnie wsiadał do taryfy/ „Dokąd?” – zapytał Rychu/ i na tym zakończymy”<sup>121</sup>.

Genologicznie najbliższy temu utworowi właśnie do obrazka. Definicja gatunkowa nie jest zresztą – jak już wspomniano – jednoznaczna; te skomplikowane kwestie stara się wyjaśnić Józef Bachórz w najważniejszym, choć mającym już ponad pięćdziesiąt lat tekście będącym kompendium wiedzy o tym gatunku – *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831-1863*.<sup>122</sup> Zawiera tam wiele teoretycznych uwag, których nie sposób tu nie przytoczyć, bo wyraziście korespondują nie tylko z omawianym teraz utworem, ale w ogóle z tematyką pracy: „Nie miejsce tu na merytoryczną problematykę sporu o istnienie gatunków i o prawomocność stosowania genologicznych podziałów w badaniach literackich. Każdemu, kto trudzi się badaniem literatury, przychodzi – mimo różnorodnych pytań teoretycznych – korzystać z terminologii genologicznej i proponować grupowanie gatunków według określonych podobieństw strukturalnych. w rejonach »małej literatury«, a do takiej zawsze zaliczano obrazki, podobieństwa jednych utworów do drugich, zatem i określone

---

<sup>121</sup> Raper Sokół jest założycielem i właścicielem firmy „Prosto.” (pisownia oryginalna z kropką po słowie), która oprócz wydawania płyt z muzyką hip-hop posiada własny *label* ubraniowy, produkując m.in. bluzy i t-shirty z charakterystycznym napisem.

<sup>122</sup> J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831-1863*, Gdańsk 1972.

»klasy« (gatunki, odmiany) narzucają się o wiele wyraziściej niż w krainie arcydzieł».<sup>123</sup>

Bachórz objaśnia kwestie rodzajowości obrazka, traktowanie go jako gatunku „podrzędnego” wobec noweli (choć z tą teorią się nie zgadza), a nawet proponuje jego „podręcznikową” definicję („Biegun końcowy, u którego nowela przestaje być sobą, stanowi obrazek, tj. opowiadanie oparte wyłącznie na opisie, urozmaiconym nikłą fabułą, jakimś drobnym wydarzeniem i mało wyrazistymi postaciami literackimi”<sup>124</sup>) po to, by ostatecznie ją odrzucić: „Rozpatrywanie obrazka w ramach poetyki noweli dlatego nie wydaje się metodologicznie szczęśliwe, że narzuca temu gatunkowi problematykę, która nie jest jego jedyną czy nawet podstawową problematyką gatunkową”<sup>125</sup>. Ostatecznie kończy swoje wstępne rozważania, stwierdzeniem, pomimo braku bezwzględnej konieczności uwzględniania ściśle gatunkowych ram, warto uświadomić sobie „gatunkową autonomię” obrazka<sup>126</sup>. i takie założenie warto zaprezentować również w niniejszych rozważaniach, których celem jest właśnie wykazanie jak najszerszej gatunkowej przynależności tekstów współczesnych raperów.

Wspomniany przed chwilą zabieg narracyjny, wprowadzający opowiadającego jako bohatera świata przedstawionego, ale bohatera niebiorącego bezpośredniego udziału w historii, raczej stojącego z boku komentatora, jest kolejnym dowodem na pokrewieństwo takich utworów (bo poniższe uwagi będą się odnosiły również do skatalogowanych tu jako „obrazki” tekstów Eldo i O.S.T.R.-a) z pierwowzorem gatunkowym. w artykule »*Obrazki więzienne*« *Marii Konopnickiej – kadrowane fotografie*, Joanna Więclaw pochyla się nad taką właśnie konstrukcją narratora:

Szczególnie ciekawym rodzajem narracji, jaki zastosowała Konopnicka w *Obrazkach*, jest wypowiedź w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Stanowi ona środek łączności między narratorem, światem przedstawionym (czyli fabułą i postacią literacką) a wirtualnym czytelnikiem. Dzięki temu odbiorca wkracza w ów świat, mając niepowtarzalną okazję obserwowania wydarzeń „od wewnątrz”. Jest to jeden z czynników wpływających na językowo-stylistyczny kształt wypowiedzi i sytuację narracyjną.

Konstrukcja tej narracji towarzyszy zazwyczaj fragmentom dotyczącym uwag narratorki, jej przemyśleń, wniosków i ciekawych spostrzeżeń na temat obranego kierunku postępowania i działań, będących udziałem osoby penetrującej budynek więzienny (...)

---

<sup>123</sup> Tamże, s. 7.

<sup>124</sup> Tamże s. 11.

<sup>125</sup> Tamże s. 12.

<sup>126</sup> Tamże s. 14.

Omawiany typ narracji cechuje jeszcze jedna właściwość – Konopnicka sugeruje odbiorcy pewien sposób rozumowania. Nie jest to jednak natarczywa manipulacja jego odczuciami, a raczej chęć ukierunkowania późniejszych wniosków. Należy bowiem pamiętać, że *Obrazki więzienne* miały pełnić rolę społeczną i ich budowa podporządkowana jest temu zamysłowi.<sup>127</sup>

Obrazkowość tekstu Sokoła zdaje się wynikać z jego założenia. Choć trudno zarzucić utworowi fabularne ubóstwo (historia jest gęsta od wydarzeń), to jednak artysta próbuje w utworze zaproponować kilka scenek rodzajowych, nie skupiając się na samych wydarzeniach, ale raczej prezentując cytowane już spostrzeżenie o – jakkolwiek banalnie by to nie zabrzmiało – skomplikowanych relacjach między ludźmi sobie bliskimi bądź przypadkowo spotkanymi. Zaprezentowane w utworze postaci mają wyraźne, indywidualne rysy, zaznaczone „szkicowo”, poprzez kilka jedynie wersów. Nie poznajemy ich charakterów, nie jesteśmy w stanie określić ich cech psychologicznych; zostajemy raczej z pewną bardzo delikatnie położoną charakterystyką wynikającą z przywoływanego epizodu życia. o Ryśku słuchacz dowiaduje się jedynie, że jest taksówkarzem, który nie waha się oszukiwać klientów (choć tak naprawdę i tę informację posiadamy jedynie na podstawie jednego opisanego kursu), o Marysi – że jest świeżo upieczoną abiturientką psychologii, która ma właśnie bronić pracę magisterską, że czuje się nie do końca spełniona w związku z Ryśkiem, którego pragnie zdradzać (nie wiemy, dlaczego, nie wiemy jakie są naprawdę ich relacje, nie wiemy wreszcie – co do niego czuje) i która pada ofiarą „żartu” – dla zabawy podłożonej w pizzę tabletki LSD, którą serwuje jej Karol. Janina jest sportretowana jako nieszczęśliwa kobieta zmuszona przez sytuację życiową do pracy w „warzywniku”, której nie lubi i która zmusza ją do kontaktu ze światem przestępczym, chcącym wymusić od niej haracz, a w końcu bez wahania wskazującą przypadkowego człowieka jako bandytę. Karol to pracujący w pizzerii młody mężczyzna, znudzony swoim zajęciem i poszukujący urozmaicenia w niebezpiecznych zabawach, a Grzegorz – wyjeżdżający ze swojej wioski (śladami Karola) drobny oszust, który chce uciec do większego miasta i tam spróbować swoich sił; ostatecznie jednak, oskarżony przez Janinę, prawdopodobnie skończy swoją przygodę w więzieniu. Cała ta gama różnych bohaterów wpływa na siebie nawzajem w najmniej oczekiwany sposób. Celem utworu jest jednak nie owo fabularne pokomplikowanie losów opisywanych postaci, ale właśnie stworzenie obyczajowego obrazka opowiadającego o ludzkich słabościach, wygórowanych ambicjach i sposobach na życie, które ostatecznie prowadzą do życiowych tragedii. Lapidarność historii skłania słuchacza

---

<sup>127</sup> J. Więclaw, „*Obrazki więzienne*” Mari Konopnickiej – kadrowane fotografie, „*Filologia polska. Historia i teoria literatury*” XII, Częstochowa 2011, s. 35.



do przyjrzenia się sytuacji „wrywkowo”, obrazkowo właśnie. Jeśli założymy, że ten gatunek – zgodnie z cytowaną już definicją zamieszczoną w *Słowniku terminów literackich* – ma na celu „utrwalenie charakterystycznych dla danego środowiska realiów”<sup>128</sup>, to utwór idealnie wyczerpuje gatunkowe cechy formy. Ponura opowieść snuta przez narratora, który celowo umieszcza siebie wewnątrz świata przedstawionego, choć na jego uboczu, jako jedynie obserwatora zdarzeń, jest niczym innym jak obrazkiem rodzajowym prezentującym poszczególne środowiska: znudzonych pracowników „małej gastronomii”, uciekających z małych miasteczek chłopaków, miernych studentów, zakompleksionych sprzedawczyń. Jednostkowi bohaterowie, bez wyrazistych znamion indywidualnych, są jedynie egzemplifikacjami pewnych konkretnych postaw. Sam narrator skupia się bardziej na charakterystykach niż akcji; jego wszechwiedza dotyczy w znacznej mierze przemyśleń bohaterów, a te z kolei są opisane jako klisze typowych zachowań.

Pokrewieństwo utworu Sokoła z formą obrazkową jest jeszcze wyraźniejsze, jeśli przypomnieć sobie, że wspomniana już Maria Konopnicka posługiwała się tym gatunkiem w jeszcze nieco innym znaczeniu, budując obrazki wierszowane. To one stały się najważniejszym elementem jej wczesnej twórczości. Brodzka, pisze o nich, że „...ukazywały w konkretnych sytuacjach, powszednich postaciach tragizm życian klas wydziedziczonych: bezdomność nędzę, krzywdę moralną” i porównując je z gatunkiem, od którego się wywodziły – gawędy, zauważa, że „... różniły się tematyką i bohaterami. Zamiast posesjonatów i szlagonów przedstawiały plebs miejski, domokrażców, włóczęgów albo postaci chłopów i dziedziców”.<sup>129</sup> Uwagi Brodzkiej stanowią kolejny dowód na to, że prowadzone tu poszukiwania mają uzasadnienie w analizowanym materiale. Takie bowiem „obrazkowe” przedstawienia są w rapie czymś tak naturalnym i częstym, że bez problemów można podać tu więcej przykładów. Dwa kolejne utwory, które zostaną za chwilę przywołane mają – obok identycznej niemal, narracyjnej konstrukcji bez puenty – podobnego „bohatera”, jak omówiony tekst Sokoła, czyli miasto i jego mieszkańców.

Leszek Kaźmierczak, występujący pod pseudonimem Eldo, na płycie *Człowiek, który chciał ukraść alfabet* zamieścił utwór zatytułowany *Świadek z przypadku*.<sup>130</sup> Fabuła utworu jest tym razem bardzo prosta: oto narrator przygląda się postaci tajemniczego mężczyzny, o którym początkowo nie wiemy zbyt wiele. Każda kolejna strofa (czyli część historii) odsłania nam kolejne jego życia widziane na tle losów Warszawy. Spokojna, nieśpieszna narracja zmierza

---

<sup>128</sup> *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 320

<sup>129</sup> A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Warszawa 1965, s. 39-40

<sup>130</sup> Eldo, *Świadek z przypadku* [na płycie:] tenże, *Człowiek, który chciał ukraść alfabet*, Frontline Records 2006

właściwie donikąd – sposób, w jaki wykonawca wprowadza kolejne komentarze zdaje się nie prowadzić do żadnego punktu kulminacyjnego, choć słuchacz może mieć początkowo wrażenie, że jest inaczej. Tekst kończy się śmiercią głównego bohatera, ale nie to jest tu jednak najważniejsze, bowiem opowieść jest skoncentrowana raczej na zaprezentowaniu historii miasta, widzianej poprzez losy bohatera – powstańca warszawskiego, a potem katowanego przez UB więźnia, o którym raper mówi: „syn tego miasta, nikt konkretny, zwykły”. Intymny, konfesyjny niemal charakter monologu sprawia, że słuchacz czuje się przez artystę zaproszony do specyficznego mikrokosmosu bohatera, którego życiorys jest tak spleciony z Warszawą. Ta intymność budowana jest w zgodzie z przynajmniej czterema przyjętymi przez narratora strategiami. Pierwsza z nich to detaliczność opisów topografii miasta – „szedł Żąbkowską, skręcił w Brzeską”, „cień (...) chodził Aleją Róż w ślad za nim”, „w katowniach UB na Starym Mokotowie”, „lubił spacerować od Palcu Zbawiciela, przez Koszykową, do Alei/ potem książka w Łazienkach, kawa na Alei Wyzwolenia/ Potem przez plac i Mokotowską”. Przywołanie konkretnych nazw, pomimo fikcyjnego bohatera, jest zabiegiem, który łatwo zestawić z dokonaniem polskich realistów okresu popowstaniowego. Kolejna strategia to bezpośredni zwrot do pojedynczego adresata – obecny jest tylko w jednym tylko miejscu; można jednak odnieść wrażenie, że jest to zabieg absolutnie świadomy i celowy, narrator nie epatując tą strategią tym bardziej uzyskuje założoną konwencję opowieści skierowanej personalnie do słuchacza – „zawsze mieszkał pod »siódmką«, wiesz?”. Trzecia z obserwowanych taktyk stylistycznych to odniesienie do własnych doświadczeń narratora zaznaczone w finale utworu – „A w jego losach są i moich bliskich życiorysy (...)/ i jeszcze jedna rzecz dotyczy mnie bezpośrednio:/ Po tych ulicach chodziłem z ojcem jako dziecko”. Tu znów wydaje się bliska cytowana obserwacja Więclawa na temat specyficznej roli narratora jako bohatera nieistotnego dla fabuły tekstu, ale jednak wyraźnie znajdującego się wewnątrz świata przedstawionego. I wreszcie ostatnia, niezwykle ciekawa strategia, to wprowadzenie wydarzenia, które pozornie stanowi punkt kulminacyjny, w rzeczywistości nim nie będąc - śmierć starszego człowieka, poprzedzona jego intensywnymi wspomnieniami dotyczącymi splecionych losów człowieka i miasta – „Zdziwił się, skąd ta nagła nostalgia/ i setki wspomnień z tego, co los zapisał na swych kartach/ Dni dumy i mroku i lata niewinne/ Tak piękne, ale jak przez mgłę tak odległe/ Umarł na schodach, zanim dotarł na górę”. To, co zwraca uwagę uważnego słuchacza w utworze Eldo, to właśnie ta celowa niemal całkowita rezygnacja z fabuły, prowadzącej do kulminacji. Twórca świadomie wybiera kompozycję zamykającą się w czterech wymienionych wyżej strategiach. Bachórz pisał o obrazkach międzypowstaniowych: „W obrazkowym lesie (czy raczej zaroślu) pozycję wyraziście widoczną zajmują najliczniejsze w tym rejonie utwory

o charakterze dokumentarnym. Są to obrazki pisane z zamiarem literackiego zarejestrowania faktów i zasugerowania czytelnikowi prawdziwości przedstawianego zdarzenia. Można by je nazwać mianem pisarstwa prereprtażowego lub mianem obrazkowych faktografii (...) Podstawą więc zaliczenia danego utworu do faktografii było nie intuicyjne takiego lub innego stopnia zawartego w nich zmyślenia, lecz stwierdzenie występowania w nich określonej konstrukcji narratora, czasu przedstawionego i przestrzeni przedstawionej<sup>131</sup>. Ów narrator, zdaniem Bachórza, nie ukrywał się za swoją fikcyjnością; często sugerował, że opowiadającym jest sam autor, który chce czytelnikowi opowiedzieć to, co sam widział lub to, czego sam doświadczył. a czytelnikowi „nie narzuca się wymagania obrachunku z sobą samym, nie sięga do jego sumienia, lecz traktuje się go jako interlokutora, z którym autor chce nawiązać nic porozumienia na zasadzie duchowego pokrewieństwa”<sup>132</sup>. *Świadek z przypadku* spełnia te warunki w sposób niemal schematyczny i wzorcowy.

Jeszcze ciekawszym przykładem hip-hopowego obrazka może być utwór Adama Ostrowskiego *Blok*, którego konstrukcja, tym razem zupełnie pozbawiona fabuły (trudno nawet ten utwór zaliczyć do kategorii rapowych *storytellingów*), choć lapidarna i nieskomplikowana, daje autorowi możliwość zaprezentowania całej skali zjawisk patologii obecnych na typowym polskim osiedlu.<sup>133</sup> Narrator tekstu przygląda się pojedynczym mieszkaniom w jednym z łódzkich bloków, rozpoczynając swoją podróż od pietra jedenastego i kończąc na parterze. To stopniowe schodzenia w dół nasuwać może oczywiste skojarzenia z dantejskimi kręgami piekła, tym bardziej, że w całym utworze brak miejsca na choćby chwilę oddechu – obserwacje O.S.T.R.-a dotyczą wyłącznie ciemnych stron mieszkańców bloku. i tak po kolei stykamy się z awanturującą się rodziną alkoholika i narkomanki, bezmyślnym chłopakiem filmującym osiedle pod wpływem marihuany, dilerem, korepetytorką zajmującą się naprawdę prostytutką, alkoholikiem patrzącym na świat wyłącznie przez okno, kolejnym narkomanem ściganym przez policję, przepełnionym M3 zamieszkanym przez trzypokoleniową rodzinę, wiecznie dzwoniącym na policję starszym człowiekiem i prawdopodobnie jego żoną, która w czasach PRL-u prowadziła w bloku „melinę”, stukającym w kaloryfer podczas tworzenia przez narratora muzyki sąsiadem, wreszcie dozorcą, dziś religijnym, kiedyś – donoszącym służbom. Zastanawiające w tekście jest ograniczenie wątków patologicznych do alkoholu, narkotyków, awantur, peerelowskiej przeszłości. Nie wydaje się to zabiegiem przypadkowym – raper celowo chce podkreślić ubóstwo moralne mieszkańców wyimaginowanego (lub prawdziwego) bloku.

---

<sup>131</sup> Bachórz dz. cyt. s. 87-88

<sup>132</sup> Tamże, s. 92

<sup>133</sup> O.S.T.R., *Blok* [na płycie:] tenże, *Jazz w wolnych chwilach*, Asfalt Records 2003

Przewinienia wymieniane w tekście sprowadzają się do tych samych, powtarzanych do znudzenia polskich grzechów. To, co typowe dla obrazka tutaj – to właśnie treść wskazująca i przybliżająca wyłącznie zachowania skrajne, patologiczne. Autor tekstu z całej gamy możliwości wybiera jedynie te, które wspierają założoną przez niego tezę o złu czającym się na każdym piętrze bloku – jeśli potraktować go szerzej, jako pewną egzemplifikację zachowań, można by wręcz założyć, że staje się on tutaj specyficzną alegorią osiedla, miasta, a może w ogóle Polski. Napisany i wyrapowany przez bardzo młodego wówczas artystę (piosenka pochodzi z płyty *Jazz w wolnych chwilach* z roku 2003; raper miał wtedy dwadzieścia trzy lata, co zresztą podkreśla w tekście – „na trzecim mieszkam ja/ lat dwadzieścia dwa, no – już dwadzieścia trzy”) utwór zaskakuje słuchacza tą właśnie lapidarnością opisów; każdej przytoczonej sytuacji wykonawca poświęca dwa lub trzy wersy, szkicując sytuację w sposób maksymalnie uproszczony, np. „piętro piąte – taksówkarz z żoną, ojcem, synem, babką, matką, psem/ Ile ścian to jest?/ dwa pokoje i balkon”, „na szóstym mieszka kolo ścigany przez garnizon/ czyli żyć albo zginąć/ zastawił wszystko co miał/ i wiem, że w tej chwili załatwia sobie Monar”, czy „pierwsze piętro – to Lucyfer, rewir dozorczy/ To ten gość od podbieranej poczty/ Teraz wierzący”. Słuchacz ma mieć prawdopodobnie wrażenie, jakby poprzez narratora uczestniczył w podglądaniu czyjś życia, każda scenka, to jedno rzucone (może przez okno) spojrzenie, czasem niedbale dopowiedziane przez mówcę, czasem przez niego wulgarnie skomentowane. Nakreślone mimochodem mikroszenki składają się na coś, co trudno nazwać inaczej niż właśnie „obrazkiem rodzajowym”, dalekim od ambicji bycia czymś więcej niż tylko szybkim „rzutem oka”.

Najistotniejszą być może, a na pewno najbardziej kontrowersyjną dychotomią dyskutowaną przez badaczy zajmujących się genologią krótkich form epickich, jest rozróżnienie pomiędzy nowelą i opowiadaniem. w literaturze współczesnej termin nowela jest dziś prawie w ogóle nieużywany: krótkie formy prozatorskie zazwyczaj nazywa się wyłącznie „opowiadaniem”: „Współcześnie właściwie nowela ustąpiła miejsca opowiadaniu, a jeśli nawet zachowuje założenia gatunku, to jest to zjawisko rzadkie i w literaturze – zwłaszcza najnowszej – raczej marginalne, właściwie zachowujące – przynajmniej w ogólnych zarysach – założenia strukturalne etapu pozytywistycznego”.<sup>134</sup> Widać to doskonale, gdy chcemy choćby znaleźć przykłady polskiej współczesnej nowelistyki, w literaturze te terminy bywają traktowane synonimicznie. Paradoksalnie – wstęp do wydanego w 1967 roku, a potem wznowionego w roku 1987 zbioru zatytułowanego „Polska nowela współczesna” rozpoczyna się słowami:

---

<sup>134</sup> A. Rejter, *Komponent strukturalny wzorca tekstowego noweli wobec przemian gatunku*, „Roczniki Humanistyczne”, t. LXII, zeszyt 6, 2014.

„W antologii, którą oddajemy dziś do rąk czytelników, znajduje się 40 **opowiadań** czterdziestu polskich prozaików współczesnych (podkr. autora)”<sup>135</sup>. Nawet tak istotni dla polskiej literatury jej badacze, jak Teodor Bujnicki i Jacek Kajtoch zdają się nie dostrzegać albo lekceważyć genologiczne definicje, zdawkowo tylko wyjaśniając swoją *genre’ową* wołytkę: „Opowiadanie – a używamy tego terminu w znaczeniu dość szerokim, nie zawsze ściśłym z punktu widzenia językowego – przygotowało późniejszą ekspozycję wspomnianych problemów...”<sup>136</sup>. Ciekawe będzie tu również prześledzenie komplikacji gatunkowej, która wynika z nie do końca jasnego użycia różnej terminologii w różnych językach, zwłaszcza – w angielszczyźnie, która zdominowała komunikację światową w XX w. *The Routledge Dictionary of Literary Terms* słowo *novel* definiuje w ogóle jako jeden z rodzajów literackich („Z trzech głównych rodzajów literackich [*poetry, drama, novel*], *novel* jest ostatnim, który się rozwinął, a zarazem najtrudniejszym do zdefiniowania”)<sup>137</sup>, podczas gdy słownik oksfordzki, wyraźnie rozgranicza terminy *novel* i *novella* (oba traktując gatunkowo, ale ten drugi – dość odlegle od tego, co w polskich słownikach rozumie się przez nowelę). Przyjrzyjmy się obu definicjom, potem dopiero oddając głos rodzimym badaczom: „*Novel* – prawie zawsze oznacza obszerną prozę fikcyjną, NARRACJĘ, choć niektóre *novels* są bardzo krótkie, niektóre – niefikcyjne, niektóre zostały zapisane wierszem, a niektóre nawet nie opowiadają żadnej historii. Te wyjątki wskazują na fakt, że *novel*, jako literacki gatunek, sama w sobie jest wyjątkowa: lekceważy bowiem wymogi, które rządzą innymi formami literackimi i nie uznaje obligatoryjnej struktury, stylu czy tematu. (...) *Novels* odróżniają się od *short stories* i *novellas* obszerniejszymi rozmiarami, które pozwalają na pełniejszy, subtelniejszy opis bohaterów i tematyki.”<sup>138</sup>; „*novella*, fikcyjna opowieść prozą, o średniej długości i stopniu komplikacji, pomiędzy *short story* a *novel*, zwykle koncentrująca się na pojedynczym wydarzeniu lub ciągu zdarzeń, zawierająca zaskakujący punkt zwrotny”<sup>139</sup>. Wynikałoby z tego, że angielska *novella*

---

<sup>135</sup> T. Bujnicki, J. Kajtoch, *Od wydawcy [w:] Polska nowela współczesna*, wybór, wstęp i noty T. Bujnicka, J. Kajtoch, Kraków 1987, s. 5.

<sup>136</sup> Tamże, s. 5.

<sup>137</sup> “Of the three main kinds of literature (poetry, drama, novel), the novel is the last to evolve and the hardest to define” [w:] P. Childs, R. Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Oxon 2006, s. 157.

<sup>138</sup> „Novel - nearly always an extended fictional prose, NARRATIVE, although some novels are very short, some are non-fictional, some have been written in verse, and some do not even tell a story. Such exceptions help to indicate that the novel as a literary \*GENRE is itself exceptional: it disregards the constraints that govern other literary forms and acknowledges no obligatory structure, style, or subject-matter. (...) Novels can be distinguished from SHORT STORIES and NOVELLAS by their greater length, which permits fuller, subtler development of characters and themes.” [w:] Ch. Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Nowy Jork 2001, s. 173.

<sup>139</sup> “**novella** [no-vel-a], a fictional tale in prose, intermediate in length and complexity between a SHORT STORY and a NOVEL, and usually concentrating on a single event or chain of events, with a surprising turning point”, tamże, s. 174.

jest formą pośrednią (przyjąwszy kryteria obszerności tekstu) pomiędzy *short story* (czyli polską „nowelą”) a *novel* (polską „powieścią”), a jako przykład autor podaje *Heart of Darkness* Josepha Conrada. Jednocześnie wyjaśnia, że początkowo termin ten istniał w odniesieniu do takich tekstów, jakie w swoim zbiorze zawarł Boccaccio, czyli tego, co dziś w polskiej teorii literatury uważa się za klasyczne nowele, jednak ewoluował do obecnego znaczenia od końca XVIII wieku za sprawą Goethego i innych niemieckich pisarzy.<sup>140</sup> Całą sytuację w nomenklaturze polskiej komplikuje jeszcze *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, który – obok oczywistych haseł „powieść” z adnotacją „ang. *novel*”<sup>141</sup> i „nowela” z adnotacją „ang. *short-story*”<sup>142</sup> – proponuje jeszcze hasło „novel”, odnosząc je właśnie do owych ewolucji gatunku. Jednak i tu można zauważyć pewne nieścisłości, bowiem Wojciech Nowicki, autor tego właśnie wpisu w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, twierdzi, że pod koniec XVIII w. zaistniała „konieczność rozróżnienia pomiędzy *novel* jako »opowieścią«, »nowelą« a *novel* jako »powieścią«. w pierwszym znaczeniu używano obocznie terminu *tale*, w drugim zaś wielu – *romance, biography, narrative, a new species of writing* itp. Dopiero około 1820 roku powstał na gruncie angielskim termin *novelle*, który stopniowo wyparł określenie *novel* w znaczeniu »opowieść«, »nowela«”<sup>143</sup>. Pozostaje to w sprzeczności z wyjaśnieniami w cytowanym słowniku Chrisa Baldicka, który mianem *novelle* określa w pierwszym znaczeniu „banalną lub tanio sensacyjną *novel*”<sup>144</sup>, a dopiero potem rozszerza to o znaczenie drugie, bez kontekstu wartościującego „krótka *novel* lub dłuższa *short story*”<sup>145</sup>, dodając jednak, że to znaczenie funkcjonuje głównie w Stanach Zjednoczonych. Jak widać zatem, w przypadku tak – wydawałoby się – oczywistego gatunku, uwarunkowania genologiczne wcale nie są jednoznaczne. Należałoby pokusić się w tym miejscu o jeszcze jedno spostrzeżenie, które, choć może wydać się niepoważne, mieści się w naszych rozważaniach, skądinąd przecież popkulturowych. Do polskiego języka wkradł się bowiem kilkadziesiąt lat temu, wraz z rozwojem popularnych gatunków telewizyjnych termin „telenowela”, który jest kalką angielskiego *telenovel*, oznaczający długi, niekoniecznie bardzo ambitny serial telewizyjny, „operę mydlaną”, „tasiemiec”.<sup>146</sup> i od razu zaciemnił obraz tego, co w literaturze polskiej zwykło się nazywać nowelą, dzięki obecnej nieprzerwanie od ponad dwudziestu lat emisji serialu *Klan*,

---

<sup>140</sup> Tamże, s. 174

<sup>141</sup> *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 743

<sup>142</sup> Tamże, s. 629

<sup>143</sup> Tamże, s. 617

<sup>144</sup> „a trivial or cheaply sensational novel” [w:] Ch. Baldick, dz.cyt., s. 174

<sup>145</sup> „a short novel or extended short story”, tamże, s. 174

<sup>146</sup> Por. odpowiedź K. Długosz-Kurczabowej na pytanie o etymologię słowa „telenowela” zadane przez użytkownika internetowej poradni *Słownika Języka Polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/telenowela-i-teledysk;9101.html> [dostęp: 20.01.2018]

który otwiera wykonywana przez Ryszarda Rynkowskiego piosenka z tekstem Jacka Cygana pod znamionym w tym kontekście tytułem *Życie jest nowelą*.<sup>147</sup> Nietrudno wywnioskować z tekstu tego utworu, że słowo „nowela” jest tu użyte w tym właśnie obcym dla polskiej terminologii znaczeniu – długiej opowieści.

Jak na tym tle prezentują się prace tych badaczy, którzy próbowali zająć się problemem rozgraniczenia pomiędzy opowiadaniem a nowelą? Dość dokładnie próbuje te kwestie prześledzić Stanisław Żak w swoim szkicu *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)*.<sup>148</sup> Największym atutem jego artykułu jest spojrzenie na tytułową ewolucję gatunków właśnie. Szereg jego spostrzeżeń okaże się przydatny w niniejszej pracy, przede wszystkim dlatego, że autor – wbrew cytowanym przeze mnie wcześniej opiniom – zdecydowanie nalega na rozróżnienie obu gatunków, w miarę precyzyjnie wyznaczając moment, w którym doszło do wyodrębnienia nowej formy: „Trzeba sobie, rzecz jasna, zdawać sprawę, że odmienne traktowanie opowiadania nie pojawiło się natychmiast w momencie zachwiania dramatycznej struktury noweli, lecz w miarę rozwoju i odchodzenia od tej struktury małych narracji. Powstanie więc nowego gatunku prozy narracyjnej dokonało się (dokonuje się nadal) we współczesności” (tekst ukazał się w roku 1994).<sup>149</sup> Autor sugeruje zatem, powołując się na prace teoretyczne od połowy XIX wieku, że opowiadanie ewoluowało z bezpośrednio z noweli, ale cechy morfologiczne obu gatunków skłaniają do spojrzenia na każdy z nich osobno. Co ciekawe, wskazuje on też na prace znaczących literaturoznawców, publikujących w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, którzy jeszcze wówczas temu rozróżnieniu przyglądają się z rezerwą: „...obok utworów o wyraziście zarysowanych konturach kompozycji do gatunku nowelistycznego zaliczamy także utwory, które tych konturów nie posiadają, mając jednak inne cechy noweli, takie jak zwięzłość, jedność wątku lub zdarzenia itd. Utwory tego rodzaju nazywamy często opowiadaniem”<sup>150</sup> lub „...świadomość odrębności gatunkowej klasycznej noweli zatarła się obecnie zupełnie, potocznie nowelami zwie się wszelkie krótsze utwory epickie. w tej sytuacji klasyfikacja gatunkowa utworu, uznanie go za opowiadanie czy nowelę, nie ma istotnego znaczenia”.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> J. Cygan, *Życie jest nowelą*, <https://ising.pl/ryszard-rynkowski-zycie-jest-nowela-tekst> [dostęp: 04.04.2018]

<sup>148</sup> S. Żak, *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)* [w:] *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)*, red. tenże, Kielce 1994, s. 5-22

<sup>149</sup> Tamże, s. 15

<sup>150</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975, s. 360

<sup>151</sup> B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987, s. 436

Przyjmijmy jednak za Żakiem, że taka klasyfikacja ma znaczenie, dla założeń niniejszej pracy dość istotnie, ponieważ zakładana tu różnorodność inspiracji tekstów hip-hopowych dotyczyć ma nawet takich niuansów, jak drobne – wydawałoby się – cechy strukturalne. Rozważania zaprezentowane poniżej będą wynikały z prac wyraźnie wyróżniających jednostkowe cechy obu gatunków, a przywołane przykłady tekstów mają to rozróżnienie jak najbardziej wyodrębnić. Stąd – analizując zaproponowane przykłady utworów *Czerwona sukienka* Fisz<sup>152</sup> i *Jeden przykład fortuny z rodzimego kraju* Kazika<sup>153</sup>, nacisk będzie położony raczej na różnice niż na podobieństwa noweli i opowiadania.

Krótką formą tekstu hip-hopowego sprzyja odnowieniu obu tych formuł. Co więcej – wydaje się idealna, zwłaszcza jeśli prześledzimy cechy tak klasycznych, jak nowszych tekstów klasyfikowanych do gatunków. Rapowane *storytellingi* zdają się wzorcowo wpisywać w morfologiczne badania; mają wszystkie sprzyjające temu cechy wymuszone niejako strukturą piosenkową. Analizę rozpoczniemy od tekstu Fisz, który – czytany według różnych nawet typologii – stanowi wyrazisty przykład skonstruowania opowiadanych wydarzeń tak, jak „należy” widzieć klasyczną nowelę.

Jak uważa Artur Rejter, powołując się przy tym na dokonania innych literaturoznawców, w najbardziej reprezentacyjnym dla gatunku utworze, pochodzącym ze zbioru *Dekameron*, *Sokole* Boccaccia (którego tytuł nota bene stał się podstawą do stworzenia tzw. teorii sokoła, będzie mowa za chwilę) można wyróżnić sześć ogniw kompozycyjnych. Bezpośrednie zestawienie tego podziału z tekstem *Czerwonej sukienki* pokaże, jak bardzo utwór Fisz opiera się na tych podstawach.

---

<sup>152</sup> Fisz, *Czerwona sukienka* [na płycie:] *Polepione dźwięki*, Asphalt Records 2000

<sup>153</sup> Kazik, *Jeden przykład fortuny z rodzimego kraju* [na płycie:] tenże, *Spalaj się!*, dz. cyt.



Składnik	<i>Sokół</i>	<i>Czerwona sukienka</i>
EKSPozyCJA	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. „Federigo popada w ubóstwo i osiada w swojej posiadłości na prowincji z walecznym sokołem”</li> <li>2. „Przyjaźń Federiga z synem Giovanni. Miłość chłopca do sokoła”</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Narrator-bohater siedzi samotnie w klubie.</li> <li>2. Jego zainteresowanie jest skierowane ku przebywającej tam dziewczynie w tytułowej „czerwonej sukience”</li> <li>3. Portret przebywających tam „chłopaków” – późniejszych agresorów</li> </ol>
ROZWÓJ AKCJI	<ol style="list-style-type: none"> <li>3. „Chory syn Giovanni wysyła matkę po sokoła do Federiga”</li> <li>4. „Obiad z sokoła”</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>4. Próba „poderwania” bohaterki w czerwonej sukience – tej samej, która spodobała się narratorowi</li> </ol>
PERYPETIA	<ol style="list-style-type: none"> <li>5. „Prośba Giovanni o podarowanie sokoła”</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>5. Dziewczyna, broniąc się, twierdzi, że nie jest samotna i wskazuje na przypadkowego mężczyznę – naszego narratora</li> </ol>

ROZPOZNANIE	6. „Wyjaśnienie tajemnicy sokoła przez Federiga. Zmiana uczuć Giovanny do bohatera”	6. Zainteresowanie agresorów zwraca się w kierunku bohatera
PUNKT KULMINACYJNY	7. „Śmierć syna Giovanny z powodu nieotrzymania sokoła”	7. Pobicie bohatera przez bywalców klubu 8. Majaczenie nieprzytomnego bohatera na temat intymnych chwil spędzonych z wdzięczną „czerwoną sukienką”
ROZWIAZANIE AKCJI	8. „Małżeństwo Giovanny i Federiga”	9. Przebudzenie w szpitalu

Analogie wydają się oczywiste. Klasyczna kompozycja noweli włoskiej została skrętnie wykorzystana przez rapera snującego swoją opowieść, strukturalnie tak przejrzystą, jak czynił to renesansowy twórca i jego następcy. Co więcej – dodatkowo wzbogacił ją o elementy współczesnego humoru, o fatyczne wprowadzenie słuchacza i przygotowanie go na wysłuchanie opowieści („to tak się przedstawia” – tymi słowami, kilkakrotnie powtórzonymi zaczyna się cały utwór i kolejne jego zwrotki). Zwolennicy teorii sokoła w noweli też mogliby znaleźć jej ślady w utworze, bo tytułowa „czerwona sukienka” (metonimicznie będąca bohaterką, bo w tekście opisywana kobieta występuje wyłącznie tak właśnie nazywana) spełnia, w nieco przewrotny sposób jego rolę: jest obecna tak w zawiązaniu rozwoju akcji, w perypetii, jest bezpośrednio „odpowiedzialna” za rozpoznanie i punkt kulminacyjny, wreszcie – choć nie pojawia się w rozwiązaniu akcji, jest tam obecna poprzez zaprzeczenie – bohater wyraźnie podkreśla, że zamiast wymarzonej czerwieni stroju może obserwować jedynie skontrastowaną z nią biel lekarskiego fartucha. Całość – jeśli wziąć pod uwagę

wszystkie zastrzeżenia, które poczyniono na początku (wierszowany charakter utworu) – idealnie wpisuje się w schemat kompozycyjny noweli.

Nie inaczej jest, jeśli przyłożymy do tego inne zaproponowane przez Artura Rejtera rozwiązanie, oparte tym razem na obserwacji wielu nowel staropolskich. Choć sam autor artykułu *Komponent strukturalny wzorca tekstowego noweli wobec przemian gatunku* twierdzi, że „nowela polska epok dawnych pozostaje swoistym kotłem form i gatunków, wzajemnie czerpiących i nawiązujących, zarówno do tradycji i wzorców obcych, jak i do twórczości rodzimej”, to jednak udaje mu się wydobyć najistotniejsze składniki, które zawiera w trzech następujących punktach: 1. Segment inicjalny – prezentacja bohaterów i zawiązanie intrygi, 2. Segment centralny – opis oraz relacja z głównych wydarzeń oraz perypetii bohaterów, 3. Segment finalny – zamknięcie intrygi/ konkluzja/ morał.<sup>154</sup> Oczywiście widać tu wyraźnie, że przedstawiony schemat to nieco uproszczona wersja tego charakterystycznego dla noweli włoskiej, niemniej pojawia się zupełnie nowy element, wskazujący na nieco inny, dydaktyczny charakter tych utworów. Okazuje się, że analizowany przez nas tekst spełnia i te wymagania, oczywiście poddane nowym wymogom kulturowym. Samą treść opowieści Fisza możemy zamknąć w segmencie inicjalnym (zaprezentowanie wszystkich bohaterów – narratora, „podrywaczy” i „czerwonej sukienki”, początek akcji), segmencie centralnym (niezamierzona bójka) i finalnym (bohater zabrany do szpitala), ale – co ciekawe – mamy tu również ten wymagany morał, będący konkluzją przedstawionej historii. Tę funkcję pełni tu autoironiczny finał utworu („więc nie ma to jak zabawa w nieznanym klubach nocami/ Gdzie przemieszczają się panowie w bucikach z frędzlami”), który w założeniu jest właśnie żartobliwą przestrogą przed takimi przygodami, jak ta, która spotkała narratora. Ów finał nie jest tu zresztą zbędny, wydaje się, że doskonale oddaje ów humorystyczny – mimo tragicznego zakończenia – charakter utworu, który na całej płycie (skądinąd melodyjny bit, pod który podłożono słowa tekstu, sprawił, że stał się on jednym z największych przebojów z albumu, a sam utwór trafił do *Antologii polskiego rapu*<sup>155</sup>) jest dla słuchacza chwilą wytchnienia po innych, poważniejszych tekstach.

Do identycznych konkluzji musimy dojść, kiedy rozszerzymy nasze rozważania również o inne cechy noweli, które na podstawie, nie tylko własnych, badań zaproponowała Teresa Cieślukowska w *Słowniku gatunków i rodzajów literackich*. Autorka wymienia jedenaście wyodrębnionych cech gatunku (cztery podstawowe i pięć dodatkowych), które mają

---

<sup>154</sup> A. Rejter, dz. cyt., s. 67

<sup>155</sup> *Antologia polskiego rapu*, dz. cyt. s. 98

stanowić o jednoznacznym przyporządkowaniu. Przyjrzyjmy się po kolei wszystkim w kontekście analizowanego utworu.

Pierwszą cechą jest **konstrukcja fabuły oparta na rozwoju linii akcji i kontrakcji od chwili zawiązania konfliktu do jego rozwiązania**. Fabuła *Czerwonej sukienki* prowadzona jest poprzez ukazanie jednostkowego bohatera i jego adwersarzy (wbrew pozorom tytułowa „Czerwona sukienka” jest tu bohaterem mającym wpływ na akcję, inicjującym perypetię, ale niebiorącym udziału w podstawowym konflikcie. Podstawą jest kontrast pomiędzy indywidualnym bohaterem (narratorem), który prezentuje siebie jako spokojnego, nieszukającego konfliktów, przypadkowego niemal gościa klubu, nastawionego do świata pokojowo, pragnącego chwili relaksu („Siedzę sobie gdzieś z boku, palę skręta”) oraz agresywnymi, nastawionymi na szukanie miłosnych przygód bywalcami, których rysuje z delikatną kpina, choć niepozostawiającą wątpliwości co do ich charakteru („Przyszli chłopaki odpicowani podrywać dziewczęta/ (...) Jeden miał twarz mordercy, długi elegancik; image naszego prezydenta [chodzi o urzędującego wówczas w Polsce Aleksandra Kwaśniewskiego, znanego z „mieszkańskiej” elegancji zwłaszcza z popularnego filmu, na którym bawi się w rytm muzyki disco-polo zespołu Top One, który włączył się w jego kampanię wyborczą; druga interpretacja może nawiązywać do ośmieszanych wielokrotnie problemów alkoholowych Kwaśniewskiego – przyp. autora]”. Bohater pozytywny nie jest nastawiony na przygody erotyczne, choć nie ukrywa, że „wpadła mu w oko »Czerwona sukienka«”, podczas gdy dwaj mężczyźni nie ukrywają swoich zamiarów. Początkowa akcja utworu jest prowadzona jest poprzez skonstrastowanie obu postaw.

Inną cechą wyodrębnioną przez Cieślukowską jest **dramatyczna konstrukcja, zbliżona do konstrukcji dramatu, wymagająca ograniczonego czasu relacji wydarzeń**. „A co to za klub, co to za miejsce/ Ja dobrze nie pamiętam” – te słowa otwierają tekst zaraz po wstępnym, cytowanym już wprowadzeniu „To tak się przedstawia”. Są one jednocześnie refrenem utworu, więc tak naprawdę można zaryzykować twierdzenie, że cała historia naprawdę rozpoczyna się od określenia miejsca akcji („Siedzę sobie gdzieś z boku”). Koniec utworu to wspomniany morał, ale sama akcja ma swój finał w szpitalu, tuż po pobiciu głównego bohatera. Czas relacji wydarzeń jest zatem konsekwentnie ograniczony do opisu historii, oparty wyłącznie na samym procesie „dziania się”.

Następny, sugerowany przez badaczkę komponent strukturalny to **silna intensyfikacja czasu fabuły, która jest efektem ograniczonego czasu opowiadania**. Przedstawiana przez rapera opowieść zawiera się w czasie bliżej nieokreślonym, ale bardzo krótkim: poznajemy go, gdy już jest w klubie i błyskawicznie dochodzi do konfliktu. Jedyne punkty, które pomagają

nam określić czas to krótki dialog „wypalenie skręta”, moment błyskawicznej bójki (można wnioskować, że narrator nawet się nie bronił), utrata przytomności i czas na jej odzyskanie w szpitalu. Narratora poznajemy podczas procesu palenia, a z jego krótkiej rozmowy z agresorami wynika, że jest to proces już zakończony. Można wnioskować zatem, że właściwy czas akcji to tyle właśnie, co wypalenie *jointa*, kilkudzaniowe dialogi, atak i jego skutki; można zapisać całość w następującym ciągu przyczynowo-skutkowym: zarysowanie akcji z udziałem narratora („Siedzę sobie gdzieś boku, nikt mnie nie widzi, palę skręta”) – zwrot „podrywaczy” do dziewczyny („Co taka piękna niebieskooka dama robi tutaj sama w czasie wakacji/ chyba potrzebuje męskiego towarzystwa, czyż nie mam racji?”) – jej odpowiedź („Nie, dziękuję panom”) – ich wewnętrzna rozmowa („Patrzcie na ten tyłeczek, patrzcie na te balony/ Ona będzie moja, zakochałem się, a przecież nie mam jeszcze żony”) – komentarz narratora, wskazujący na niemal identyczny czas opisywanych wydarzeń („ja spokojnie siedzę, męczę skręta”) – zwrot „elegancika z brylantyną we włosach” do dziewczyny („Zabawimy się królowo, ja i ty”) – odpowiedź „Czerwonej sukienki” („Nie jestem tu sama, to mój mężczyzna/ Więc lepiej uważajcie, bo to chłop ze stali/ i ode mnie lepiej szybko się odwalcie”) – reakcja „chłopaków” („elegancik patrzy na mnie spode łba”) – komentarz narratora („takie spojrzenie testamentem zalatuje/ a ja zapach ten od kilku minut już czuję”) – zwrot agresorów do narratora („Ten frajer z panią?/ Ta ciotunia, kurwa mać?, chyba pani żartuje”) – zainicjowanie agresji („nim się obejrzałem, już jeden pięścią wymachuje”) – zachowanie dziewczyny („Czerwona sukienka rzuca mi się w ramiona”) – krótkie przemyślenia narratora, które rozszerzają nieco czas fabuły (nie akcji) („**Godzinę** temu tylko tego chciałem/ o tym marzyłem”) – atak słowny („No co jest, frajerek/ Wystaw swe pięści”) – odpowiedź narratora, implikująca zakończenie procesu palenia („Panowie, dziękuję/ Boli mnie głowa, skręta palilem, źle się czuję”) – agresja („I nagle pępek, i nagle bum/ i nic nie widzę, czarno/ Czarno i gwiazdy”) – moment utraty przytomności i wizja narratora („I nagle widzę Czerwoną sukienkę/ Jej piękną, długą, zgrabną rękę”) – odzyskanie przytomności w szpitalu („Więc gdzie ja jestem, gdzie jestem/ Patrzę wszędzie biało i kobieta w białej masce”). Wymienione elementy wskazują zatem na kilku-, najwyżej kilkunastominutową akcję do momentu bójki i nieznany czas konieczny na trafienie bohatera do szpitala.

Kolejną cechą będzie **fakt objęcia przez relację narratora akcji noweli** – w tekście utworu nie pojawia się żadne rozszerzenie akcji o inne elementy; cały utwór jest konsekwentnie prowadzonym *storytellingiem*. Kolejne cechy wymieniane przez Cieślukowską, a których obecności bez trudu moglibyśmy doszukać się w omawianym utworze, to **jednotorowość akcji (jej jednowątkowość)**, fakt, że **katastrofa bywa poprzedzana punktami zwrotnymi**,

istnienie **punktu szczytowego, czyli tak zwanego punktu kulminacyjnego poprzedzającego katastrofę** oraz **przestrzeganie zasady implikacji związków fabularnych**. Klasycznie prowadzona przez Fiszę narracja znów spełnia te cechy w sposób wzorcowy: powściągliwość narratora w budowaniu akcji (skupienie się wyłącznie na jednym obecnym w tekście wątku) i wzrastające napięcie prowadzące do katastrofy przez kulminację sprawiają, że słuchacz piosenki od początku tekstu jest skonfrontowany z opowieścią, która musi prowadzić do jakiegoś nieoczekiwanego rozwiązania. Ciąg przyczynowo-skutkowy jest przy tym niezaburzony i układa się w logiczną strukturę całościową; każde zdarzenie wynika bezpośrednio z poprzedzającego, a budowane napięcie jest stopniowane i narasta wraz z rozwojem akcji.

Cieślakowska pisze też o **przydatności stosowania inwersji różnego typu: inwersji motywacji, przedstawień następstwa czasu itd.**, która wynika z rozwoju techniki nowelistycznej, liczącej się z konwencją gatunku; łatwo byłoby nam założyć, że jako taką inwersję możemy potraktować wprowadzenie motywu czerwonej sukienki, jeszcze przed zawiązaniem się właściwej akcji, we wstępie, w którym, sygnalizuje się dopiero słuchaczowi rozpoczynaną opowieść. i wreszcie dwie najciekawsze z naszego punktu widzenia cechy noweli to **suspensja (zawieszenie)** oraz **pointa utworu**. Najciekawsze – bo w nich można łatwo wykazać, że zasadność postawionej tezy o gatunkowej tożsamości jest dodatkowo wzmożona piosenkową formą rapowanego monologu. Jej właściwością jest bowiem refren, który właśnie pełni w tekście rolę tej suspensji, pozwalającej na przerwanie akcji i pozostawienie słuchacza w napięciu oczekiwania na ciąg dalszy. „A co to za klub, co to za miejsce, ja dobrze nie pamiętam/ a wiem tylko jedno – nic nie działa, jak czerwona sukienka” – te dwa wersy pojawiają się na początku utworu, po pierwszej jego części (zwrotce), po wskazaniu przez dziewczynę narratora jako jej mężczyzny i obrońcy, czyli tuż przed atakiem oraz po drugiej części, przed przebudzeniem w szpitalu. Słuchacz jest zatem pozostawiony w niepewności, co do dalszych losów bohaterów w najbardziej intrygujących momentach. Ale te refreny to niejedyny moment suspensji. Jeszcze lepiej można to zaobserwować w tym momencie tekstu, w którym narrator traci przytomność po ciosie wymierzonym przez agresorów i w jego głowie pojawiają się erotyczne wizje. Mamy tu do czynienia z bardzo ciekawym zabiegiem, ponieważ akcja zostaje zawieszona niejako potrójnie. Raz – bo jest to w ogóle przerwanie jej właściwego toku, co okazuje się dopiero, kiedy słuchacz dowiaduje się, że całość była jedynie majakami narratora. Drugi raz – kiedy osoba opowiadająca przerywa na chwilę zapowiadaną scenę erotyczną, w żartobliwy sposób sygnalizując „niecenzuralne” momenty – „I nagle widzę czerwoną sukienkę/ Jej długą, piękną zgrabną rękę/ Uśmiecha się

i mówi: »Dziękuję/ Tak głupio teraz się czuję/ Lecz mam sposób, by odwdziżyć się przystojniakowi«/ (Ciii) jeśli słuchają mnie teraz dzieci, zatkajcie uszy swoje/ Bo to, co się stanie, drodzy panowie i panie/ Na to trzeba mieć lat ponad osiemnaście/ Jeśli nie macie tyle, magnetofon wyłączcie i światła zgaście/ Czerwona sukienka odpada zgrabnie od całości/ Ona mówi: »Ja pragnę twojej miłości/ Bierz mnie, bierz mnie w całości/ w całości jestem twoja«/ i zbliża się do mnie z namiętymi ustami/ i mruczy, mógłbym tak słuchać jej godzinami/ Jest bliżej i bliżej, i bliżej, i bliżej, i bliżej». i wreszcie po raz trzeci – bo w tym właśnie momencie, gdy słuchacz oczekuje (zgodnie z zapowiedzią) pikantniejszego fragmentu, znów wraca refren piosenki, pozostawiając odbiorców w napięciu. a tuż po refrenie mamy tylko pięć słów, które – jakby w zgodzie z oczekiwaniami słuchającego – nawiązują do przerwanej sceny erotycznej, po czym następuje pointa: „Jest bliżej, bliżej, bliżej/ Całuje i w tym momencie się budzę/ Cały zakrwawiony i nie ma czerwonej sukienki, namiętych ust”. a jako tę właśnie sugerowaną pointę możemy odczytać zarówno ów niespodziewany finał lub – jeśli wrócimy do wcześniejszych rozważań na temat noweli staropolskiej – humorystyczny, cytowany już „morał” utworu.<sup>156</sup>

Na koniec warto przytoczyć jeszcze najbardziej znaną słownikową, niemal „szkolną” definicję noweli zaczerpniętą ze *Słownika terminów literackich*:

Prozaiczny utwór epicki niewielkich rozmiarów o skondensowanej i wyraziście zarysowanej akcji. Zasadnicze cechy morfologiczne noweli to: zwięzłość wynikająca z eliminacji czy daleko posuniętego ograniczenia motywów luźnych, epizodów, postaci dalszoplanowych, elementów opisowych, bezpośrednich charakterystyk, komentarzy, dygresji itp.; prostota i przejrzystość fabuły będącej zwykle jednowątkowym przebiegiem zdarzeń; dramatyczny charakter fabuły: wysoki stopień zagęszczenia doniosłych dla bohatera zdarzeń i towarzysząca temu silna intensyfikacja czasu przedstawionego, dominująca rola motywów spoistych i dynamicznych, rozwijanie się akcji w kierunku mocno zaznaczonego punktu kulminacyjnego, w którym decyduje się los bohatera, dobitność rozwiązania akcji i pointy; zrygoryzowana i zwarta kompozycja o wyraźnie określonym ośrodku, organizującym całość materiału tematycznego.<sup>157</sup>

Nawet pierwszy rzut oka na tę definicję uzmysławia, że i tu wszystkie elementy kompozycyjne i treściowe utworu Fisza układają się w jedną spójną całość nowelistyczną. Można mieć niemal wrażenie, że raper układał swoją historię ze z podręcznikami w dłoniach, tak bardzo jego opowieść spełnia wszystkie warunki konieczne do określenia jej mianem gatunkowym. Nie sposób oczywiście dociec, czy artysta był świadom tego faktu; to akurat

---

<sup>156</sup> Cechy noweli, których napisano podane są za: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, dz. cyt., s. 629.

<sup>157</sup> Hasło: nowela [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 316.

zdaje się jednak bez znaczenia: wartość utworu nie musi tu polegać na zamierzonym sięgnięciu po formę, ale jest raczej dowodem na to, jak ewolucja gatunku sprawiła, że wkroczył on w każdą formę opowieści.

Zanim zestawimy z omawianymi tu cechami noweli przykład, który warto spróbować analizować pod kątem morfologii opowiadania, warto zauważyć, że bliskość kompozycyjna obrazka, noweli i opowiadania właśnie pozwala tu na małe wtrącenie jeszcze jednej ciekawej kwestii. Wspomniana już teza o rapie jako współczesnym wariacie kultury oralnej każe badaczowi sięgnąć do źródeł gatunku. w artykule *Oralne źródła noweli. Studium ze stylistyki historycznej* Artur Rejter wyraźnie dowodzi bliskości tego gatunku ze stylistyką oralności, co pozwala nam na poszerzenie jego poszukiwań o dwa pozostałe gatunki. Co ciekawe – jako jeden z koronnych argumentów Rejter uważa przynależność nowelistyki do kręgu literatury popularnej, którą charakteryzowały już w okresie staropolskim trzy główne cechy: ludyczność jako podstawowa cecha tego typu piśmiennictwa, silne związki z potoczną odmianą polszczyzny, nierzadko stanowiącej podstawowe tworzywo tej twórczości i nieoficjalność, rozumiana jako brak kodyfikacji w ówczesnych poetykach, stylistykach i retorykach lub przynależność do retorycznego stylu niskiego<sup>158</sup>. Wszystkie te cechy zdaje się we współczesnej kulturze zawierać hip-hop, co wskazywałoby na to, że pewne standardy tego, czym jest kultura masowa, nie uległy zmianie. Samej oralności autor doszukuje się w kilku obszarach: antycznej genezie noweli staropolskiej, uwarunkowaniach retorycznych gatunku, związkach noweli z gatunkami folkloru, powinowactwach z innymi formami genologicznymi współtworzącymi ciąg gatunkowy, narracyjny kształt noweli, poziom tematyczny gatunku. z punktu widzenia naszych badań najbardziej interesujące wydają się zwłaszcza trzy z nich. Uwarunkowania retoryczne autor odnosi przede wszystkim do żywiołu potoczności „będącym bazą językową, estetyczną czy wręcz kognitywną dla tekstów reprezentujących tę odmianę piśmiennictwa”. Dodaje przy tym, że „potoczność rozumiana jest jako kategoria kulturowo-komunikacyjna, manifestująca się zarówno w formach językowych przynależnych do potocznej odmiany polszczyzny, jak i w dyskursywnych wyznacznikach specyficznej percepcji i deskrypcji świata”<sup>159</sup> w przypadku hip-hopowych *storytellingów*, które przybierają formę opowiadań, obrazków czy nowel, ta cecha jawi się immanentnie związana z tą formą wypowiedzi. Potoczność języka jest tu oczywistością – charakter rapu i jego związek z „ulicą” narzuca wykonawcom tę konwencję – wszak sami oni sytuują się wewnątrz kultury hip-hopowej.

---

<sup>158</sup> A. Rejter, *Oralne źródła noweli. Studium ze stylistyki historycznej* [w:] *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, red. U. Sokólska, Białystok 2011, s. 237.

<sup>159</sup> Tamże 240.



Podobnie rzecz ma się z innymi sugerowanymi przez Rejtera wyznacznikami. Świat opisywany przez wykonawców jest bliski zarówno im samym, jak i ich słuchaczom. Operują zatem „potocznością” również w tym wymiarze: przywołane w już omawianych, a także w kolejnych, utworach sytuacje, historie, postaci, zdarzenia, okoliczności, dialogi należą do świata codziennego, niewykraczającego poza realne obserwacje autorów tych opowieści. To z kolei ma związek z poziomem tematycznym gatunku, który dotyczył codzienności w jej autentycznym wymiarze. Zdaniem Kulczyckiej-Saloni nowela „czerpała swój materiał z codziennego, zwykłego życia, by unikając wielkich spraw i wielkich ludzi szukała swych bohaterów w miastach czy miasteczkach wśród przeciętnych ich mieszkańców”<sup>160</sup>. Tę cechę traktuje Rejter jako kolejną zbliżającą nowelę do gatunków oralnych, dodatkowo wzmagając to specyficzną rolą puenty, mocnego zakończenia. i wreszcie trzecia interesująca mnie cecha to ich narracyjny kształt, skupiony przede wszystkim na relacji z konkretnego wydarzenia, o dużym stopniu dynamizmu, ograniczonej deskrypcji. To wszystko jednoznacznie ma dowodzić oralnych źródeł gatunku. i zarazem dowodzi również, że dzięki hip-hopowi i jego specyficznym *storytellingom* ten gatunek powrócił być może do swej pierwotnej oralnej formy.

Wyraziste, skondensowane i wielokrotnie badane cechy morfologiczne noweli, nieco „rozmywają się” w przypadku pokrewnego gatunku, jakim jest opowiadanie. Zaprezentowane tu już wcześniej poglądy badaczy na temat tych dwu gatunków warto by zamknąć w wyrazistej tezie, którą na podstawie analizy opinii wielu literaturoznawców formułuje wspomniany już Stanisław Żak; opowiadanie i nowela są gatunkami, w przypadku których wolno nam mówić wręcz o cechach pozostających w kontraście. Rzecz jasna, podobne jest tu jedno kryterium – zwięzłości: „W obu formach narracyjnych – w opowiadaniu i noweli – obowiązuje ta sama zasada selekcji materiału, jeżeli chodzi o pojemność. Kiedy jednak nowelista eliminuje do wyborów ważnych, węzłowych, rewolucyjnych ze względu na całościową organizację konstrukcyjną, to twórca opowiadania jest z tego zwolniony”<sup>161</sup>. Żak idzie dalej w swoim rozumowaniu: „Wydaje się, że różnice powstałe między nowelą a opowiadaniem są już tak wyraźne i znaczące, że dalsze ich pomijanie jest po prostu niemożliwe. Na stanowisku rozdzielania tych dwóch krótkich form narracyjnych stanęła Teresa Cieślukowska, która pisząc o cechach podstawowych i wyróżniających opowiadanie, wskazuje na silnie eksponowaną osobę narratora, z czym wiąże się tendencja do upodmiotowienia i ulirycznienia; na ciąg zdarzeniowy o charakterze luźnym, wyrażony skłonnością opowiadania do budowy

---

<sup>160</sup> J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, cyt. za: A. Rejter, dz.cyt. s. 249.

<sup>161</sup> B. Pięczka, *Teoria i typologia opowiadania (1945-1963). z zagadnień struktury i narracji*, Wrocław 1975 [cyt. za:] S. Żak, dz.cyt., s. 9-10.

dygresyjnej i epickiej rozlewności; na strukturę epicką (nie dramatyczną, a więc opartą na następstwie zdarzeń, a nie budowie konfliktowej); na ciężeniu ku końcowi silnie eksponującemu subiektywne stanowisko narratora”.<sup>162</sup> Teresa Cieślikowska skupiła się w swojej definicji na opowiadaniach międzywojnia i II wojny światowej, uznając te okresy za najbardziej twórcze dla rozwoju gatunku i wyróżniła aż sześć typów opowiadań: takie, w których centralnym przedmiotem staje się relacjonujący podmiot, takie, które powstają z rozbicia struktury nowelistycznej dla przeprowadzenia ciągu analiz; trzecią grupę mają według niej stanowić opowiadania z okresu II wojny światowej, reporterskie lub zmetaforyzowane, czwartą – nawiązujące do romantycznej prozy poetyckiej. Ostatnie dwie odmiany wyróżnione przez badaczkę to takie opowiadanie, w którym narracje przedstawiają tok świadomości referującego podmiotu poza kategorią czasu i wreszcie takie, w których prezentowane są refleksje oparte na materiale historyczno-kulturowym.<sup>163</sup> Rzecz jasna, ów podział, w świetle ewolucji gatunków oraz refleksji tych badaczy, którzy piszą o hybrydowości, multimedialności czy wręcz gatunkach autorskich – może wydawać się niepełny, choćby dlatego, że przecież możliwy jest tu dialog pomiędzy nimi i – jak już wspomniano – gatunkowy puryzm mógłby okazać się pułapką. Niemniej warto o nim pamiętać, próbując klasyfikować nieoczywiste formy literackie w ramach ich tradycyjnej gatunkowości.

Utwór, który posłuży tu za *exemplum* problemu jest nieoczywisty sam w sobie. *Jeden przykład fortuny z rodzimego kraju* to jeden z pierwszych *storytellingów* Kazimierza Staszewskiego, zamieszczony na drugiej płycie wydanej pod emblematem „Kazik”. Samo przywołanie tego twórcy jako rapera będzie budziło kontrowersje. Niesłusznie, bo jak wielokrotnie zauważano, jego punkrockowa i rockowa przeszłość nie powinna wpływać na odczytanie tych fragmentów jego twórczości, które są „klasycznie” hip-hopowe zarówno pod względem muzyki, składanej z gotowych bitów, sposobu podania tekstu (rap), ale również pomysłu na komponowanie treści. w tym miejscu konieczna wydaje się niewielka dygresja dotycząca wpływu rapu na twórczość wykonawcy. Pierwsza płyta nagrana pod szyldem Kazik (początkowo mówiło się o „solowej” działalności wykonawcy, dopiero potem okazało się, że płodność wykonawcy zaczęła rozwijać się w tylu kierunkach, że kolejne albumy wychodziły zarówno z macierzystym zespołem Kult, pod nazwą Kazik, Kazik Na Żywo, Kazik Staszewski; tym wbrew pozorom skomplikowanym podziałom twórczości autor niniejszej pracy przygląda się szerzej w artykule *Zniewolenie jednostki w świecie systemów. Relacje: człowiek*

---

<sup>162</sup> S. Żak, dz. cyt., s. 16

<sup>163</sup> T. Cieślikowska, hasło: opowiadanie [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, dz. cyt., s. 669-670

*mechanizmy niewoli w tekstach Kazika Staszewskiego z płyty „Oddalenie”*<sup>164</sup>) wydana w 1991 roku, *Spalam się*, była nawet reklamowana górnolotnie i dzisiejszego punktu widzenia zabawną nalepką głoszącą „Kazik. Najlepszy raper Wschodu”. Jak wspomina sam twórca, wywołało to w nim wówczas poczucie zażenowania, ale wydawca zdołał go przekonać do takiej promocji: „Spotkałem się z Markiem Kościkiewiczem, szefem firmy [Zic-Zac], w klubie Remont (...), a on pochwalił się »Jest już płyta, zobacz« i wręczył mi kompakt opakowany w celofan, a na celofanie czerwona nalepka z białym napisem »Kazik. Najlepszy raper Wschodu«. Ja na to: »Jezus Maria! Co to ma być?«. On: »Dobrze, dobrze. To komercyjnie świetnie zrobi. a poza tym nalepkę można odkleić i wyrzucić«. Przekonał mnie, tak jak do wielu rzeczy był mnie wtedy w stanie przekonać”<sup>165</sup>. Ale jednocześnie sam przyznaje: „W chwili wydania to była naprawdę przełomowa pozycja (...), która właściwie przetarła w Polsce szlak dla rapu, hip-hopu. Byłem pierwszym, który ruszył ten temat”<sup>166</sup>. Podobnie wypowiada się również w wywiadzie udzielonym dla Tomasza Kleyffa na potrzeby wydania *Antologii polskiego rapu*: „Okazało się, że da się rapować po polsku”<sup>167</sup>. Co ciekawe – wydaje się, że dla tego akurat twórcy, debiutującego w charakterze rapera w 1999 roku, a wcześniej już uznanego muzyka szeroko pojętego rocka alternatywnego, wybór tej ścieżki był jednym z kluczowych momentów kariery. Nie tylko dlatego, że – jak sam mówi we wspomnianym przed chwilą wywiadzie – „Ja nie miałem co zrobić z tymi rzeczami, bo muzycznie i tekstowo były takie, że nigdzie nie przechodziły. *Jeszcze Polska*, czyli *Coście skurwysyny uczynili z tą krainą* próbowałem najpierw w Kulcie sprzedać i powiedzieli, że tego nie chcą”<sup>168</sup>, ale również ze względu na to, jak bardzo zmiana stylistyki przełożyła się na jego twórczość w ogóle. Dość wspomnieć – w kontekście interesującego nas tu zagadnienia *storytellingów* – że do rozpoczęcia kariery rapera, w jego twórczości tworzonej z macierzystym zespołem Kult (płyty *Kult*, *Posłuchaj, to do ciebie*, *Spokojnie*, *Tan*, *Kaseta*, *45-89* i *Your Eyes*) prawie w ogóle nie zdarzyło mu się sięgać po narrację; na kolejnych albumach takie wycieczki, zainspirowane przecież jego eksperymentami z hip-hopem pojawiają się wcale nierzadko.

*Jeden przykład fortuny z rodzimego kraju* możemy potraktować jako narrację, której *genre’owo* najbliższej właśnie do opowiadania, nawet jeśli przyjąć, jak już wspomniano, że

---

<sup>164</sup> Por. T. Florczyk, *Zniewolenie jednostki w świecie systemów. Relacje: człowiek – mechanizmy władzy w tekstach Kazika Staszewskiego z płyty „Oddalenie”* [w:] „Irydion. Literatura-Teatr-Kultura” T.2, Częstochowa 2016, s. 219-224

<sup>165</sup> W. Weiss, *Kazik. Biała księga, czyli wszystko o wszystkich piosenkach*, Warszawa 2017, s. 10

<sup>166</sup> Tamże, s. 10

<sup>167</sup> T. „CNE” Kleyff, *Odpowiedź na martwicę rockowców. o przygotowaniu gruntu pod nadejście polskiego hip-hopu z Kazikiem Staszewskim rozmawia Tomek „CNE” Kleyff* [w:] *Antologia...*, dz.cyt., s. 26

<sup>168</sup> Tamże, s. 27

najwłaściwszym sposobem definiowania tegoż jest negacja, czyli brak cech charakterystycznych dla noweli przy jednoczesnej podobnej lapidarności i zwięzłości. Sam utwór jest intrygującym komentarzem politycznym do sprawy wówczas medialnie szeroko rozpowszechnionej historii spółki Art-B Bogusława Bagsika i Andrzeja Gąsiorowskiego, którzy stali się w momencie nagrywania utworu niemal synonimami polskiego biznesu, który działał na pograniczu prawa, czerpiąc korzyści majątkowe z ułomności polskiego systemu bankowego i wkrótce stając się jedną z najlepiej rozwijających się finansowo spółek w kraju. „W piosence *Jeden przykład fortuny z rodzimego kraju* historia Art.-B została sparafrazowana w taki sposób, by dać obraz młodego polskiego kapitalizmu, opartego w dużej mierze na cwaniactwie, oszustwach i przekrętach. Trzech głównych bohaterów niekoniecznie było odpowiednikami właścicieli spółki: Bagsika, Gąsiorowskiego i Jerzego Pagieli, który z pięcioma procentami zysków także należał do ekipy” – pisze w swojej książce na temat utworów Kazika Wiesław Weiss.<sup>169</sup> Taki właśnie pomysł na narrację ma artysta – rozpoczyna swoją opowieść od trzech bohaterów, krótko przedstawiając każdego z nich po to, by zmierzać do ich spotkania i prowadzenia wspólnych nielegalnych interesów. Każdy z nich jest dość szczegółowo scharakteryzowany; wykonawca dba o detaliczność opisów, wprowadzając nawet pewne pozornie zbędne informacje, które jednak budują opis rzeczywistości sugerując jej drobiazgowy realizm, np. „Najstarszy z nich potężnie zbudowany/ Ćwiczył swoje ciało pięć godzin nad ranem”, „Drugi z nich (...) / Wyjechał do Niemiec, mieszkał tam cztery lata/ Na czarno pracował gdzieś w rejonach Darmstadt (...) / Złamał nos majstrowi, Ślązakowi spod Katowic” czy „Trzeci z nich wyglądał najmniej zdrowo/ Gdy był dzieckiem przeszedł jakąś ciężką chorobę/ Zostawiła ona ślady w sumie dosyć poważne/ Kulał na jedną nogę, mówił niewyraźnie”. Tak konsekwentnie rozwijana narracja ma sprawić, że słuchacz – w momencie, w którym opowiadający dociera do sedna opowieści – bardzo dobrze poznaje swoich bohaterów i czeka na ich dalsze losy. Te jednak wcale nie zmierzają do finału ulokowanego w jakimś punkcie kulminacyjnym – całość ma raczej charakter fabuły bez nieoczekiwanych punktów zwrotnych. Narrator, posiłkując się prawdziwymi historiami, krok po kroku opisuje sposób, w jaki ostatecznie zdobyli fortunę, co z nią zrobili i jak uniknęli kary (tu historia różni się od rzeczywistej, bo jeden z pierwowzorów bohaterów został faktycznie skazany za przestępstwa gospodarcze). Co niezwykle interesujące, piosenkowy charakter, podobnie jak w innych opisywanych tu przykładach, narzuca autorowi pewne ograniczenia, czasowe; utwór trwa prawie sześć minut (praktycznie bez fragmentów wyłącznie instrumentalnych, opowieść

---

<sup>169</sup> W. Weiss, dz. cyt. s. 61

rapera jest niczym nieprzerywana), zatem jak na utwór wokalny-instrumentalny jest wyjątkowo długi, niemniej i tak wymusza na autorze lapidarność formy. Kolejne fakty podawane są więc prawie bez komentarza, zagęszczenie informacji jest ogromne: „A czas był taki/ Pieniądz tracił na wartości/ Wyjechali do Azji po sprzęt elektroniczny/ Gdy przywieźli go tutaj i sprzedali go taniej/ To i tak zarobili na pędzącej inflacji/ Powtórzyli to sześć razy, za każdym razem więcej/ Pod koniec roku mieli masę pieniędzy/ Przelewali je z konta na konto/ System bankowy płacił im procenty/ Zewsząd, skąd tylko możliwe/ Bogacili się szybko, by uniknąć podatków/ Kupili sześć padających fabryk/ Lecz za dużo zysków było, siedli, pomyśleli/ i sfinansowali wielki festiwal kościelny/ Przypominasz sobie, jeśli wtedy byłeś w Częstochowie/ To bawiłeś się właśnie wtedy za ich pieniądze/ Dołożyli trochę grosza partiom różnorakim/ Te stworzyły jakieś spółki, więcej bogatych...”. w kilkunastu wersach Kazik streszcza historię spółki, pozwalając sobie nawet na dygresję (informacja o „festiwalu kościelnym” jest zresztą prawdziwa: spółka Art.-B była fundatorem Festiwalu Artystów Chrześcijańskich w 1991 podczas Światowych Dni Młodzieży w Częstochowie).<sup>170</sup>

Intuicyjnie nieco spostrzeżenie, że opisywanemu utworowi najbliższej do opowiadania należy zatem oprzeć o cytowane poprzednio uwagi Żaka, zwłaszcza tę, że twórca opowiadania zwolniony jest od rygoru ważnych wyborów ze względu na całość konstrukcyjną oraz o próbę zdefiniowania gatunku przez Cieślukowską. Ta pierwsza sprawdzi się w naszym przypadku, jeśli z całą surowością potraktujemy opisywane wcześniej zasady dotyczące charakterystycznej i bardzo jasno określonej konstrukcji noweli. Opowiadanie, jako forma znacznie bardziej otwarta, pozwala autorowi na ten wspomniany przed chwilą brak jasno określonych zasad. Przeciwnicy tak postawionej tezy mogliby łatwo zarzucić, że definicja opowiadania budowana jest tu wyłącznie przez negację („opowiadanie to krótki tekst, który **nie jest** nowelą”), ale w istocie takie spostrzeżenia znajdujemy u badaczy problemu. Aby uniknąć zatem definiowania przez zaprzeczenie, warto skupić się na wyznacznikach określonych przez Cieślukowską, która wyraźnie na pierwszym miejscu stawia pozycję podmiotu opowiadającego w strukturze opowiadania. Sytuacja nie jest tu do końca precyzyjna, bo w utworze *Jeden przykład fortuny z rodzimego kraju*, podmiot jest schowany za wydarzenia. Klasyczna trzecioosobowa narracja (wszystkowiedzący auktorialny podmiot, ujawniający się w nielicznych momentach) pozornie nie sprzyja potwierdzeniu tej tezy. i tak faktycznie byłoby, gdyby zapomnieć o tym, że utwór ma charakter muzyczny i spojrzeć na sam spisany tekst. Ale przecież charakter piosenkowy zmienia taką interpretację: osoba opowiadająca historię

---

<sup>170</sup> Por. W. Weiss, dz.cyt. s. 61

narzuca się słuchaczowi poprzez sposób podania. Wszak, jak zauważył Patryk Mamczur w tomie będącym pokłosiem niezwykle ważnej dla naszych badań konferencji M.U.T.E. (Muzyka/ Uniwersytet/ Technologia/ Emocje) „... podstawowym przedmiotem badań w *popular music studies* powinien być nie zapis nutowy (jak w muzykologii), nie tekst utworu (jak w literaturoznawstwie), ale nagranie muzyczne (względnie teledysk, zapis koncertu i tym podobne)”<sup>171</sup>, bowiem „słuchacze tworzą sobie wyobrażenie o sensie piosenki nie w oparciu o skrupulatne przysłuchiwanie się słowom, ale biorąc pod uwagę tytuł utworu, **tembr głosu wokalisty**, melodię, harmonię, rytm, **sposób aranżacji piosenki, przyporządkowanie do danego nurtu stylistycznego**, kontekst kulturowy, stworzony na potrzeby utworu teledysk, a nawet swój własny, aktualny stan psychofizyczny (podkr. autora)”.<sup>172</sup> Jest to teza naturalnie zbieżna z założeniami komparatystyki kulturowej Andrzeja Hejmeja, którą przywoływano już we wstępie, ale będzie odgrywała w naszych badaniach niebagatelną rolę. Charakter analizowanego utworu nie pozostawia wątpliwości, że osoba opowiadającego jest tu mocno wyeksponowana, nie tylko poprzez sposób interpretacji, charakterystyczne rapowe skandowanie pełne ekspresji niemal rockowej, znanej z twórczości wykonawcy, ale również ze względu na to, że Kazik ucieka się do nietypowego aranżacyjnie rozwiązania: rozpisuje swój głos na dwa głosy, różniące się między sobą brzmieniem i sposobem interpretacji: „Chciałem, żeby było jak u Beastie Boys. u nich niejako podstawowy głos należał do Adama Horovitz, a dwaj pozostali coś tam dośpiewywali – jeden w charakterystyczny sposób, dziko, jakby przedrzeźniająco. i tak sobie wymyśliłem, że u mnie też będzie główny wokal, a dośpiewywał będzie ktoś taki, jak ten z Beastie Boys”.<sup>173</sup> Efektem tego jest czysto rapowe brzmienie, w którym warstwa wokalna narzuca szczególną rolę osobie opowiadającej. To nastawienie na nadawcę, na jego subiektywny punkt widzenia i opis sytuacji jest połączeniem tego właśnie zabiegu oraz potoczności języka, tak bardzo oczywistej w rapie. Narrator siłą rzeczy staje się dla odbiorcy autentycznie zaangażowanym w snutą przez siebie opowieść, mimo, że sam tekst utworu niekoniecznie na to wskazuje. Ważność takiego zabiegu skoncentrowana wobec naszych rozważań nabiera jeszcze innego znaczenia, jeśli przypomnimy sobie, że Cieślukowska pisze też o „akcentacji subiektywnych przedstawień zdarzeń”, a przecież narrator utworu, w sposób jak najbardziej jawny przedstawia historię, nie ukrywając swojego zdania. Niby-objektywna opowieść puentowana jest, nawet jeśli nie dosłownym, to jednak komentarzem, w którym

---

<sup>171</sup> Patryk Mamczur, „*I'm a poet and i know it*”, czyli dlaczego nie powinno się badać muzyki popularnej jak poezji, dz. cyt., s. 30

<sup>172</sup> Tamże, s. 25-26

<sup>173</sup> W. Weiss, dz.cyt., s. 60

podmiot ewidentnie krytykuje nawet nie tyle swoich bohaterów, ile system, który ułatwił im gromadzenie fortuny w czasach „dzikiego kapitalizmu”, zwłaszcza politykę i absurdalne ustawy i układy („System bankowy płacił im procenty zewsząd, skąd tylko możliwe”, „aby uniknąć podatku kupili sześć padających fabryk”, „dołożyli mnóstwo grosza partiom różnorakim/ Te stworzyły jakieś spółki: Więcej bogatych!”), „Odwiedził też proboszcza ze swojej parafii/ Kościół cła nie płaci, więc to wykorzystali”, „Ale mieli swych dłużników, nikt o tym nie pamiętał/ Ostrzegł ich w porę urzędnik prezydenta”). Podane fakty obarczone są subiektywizmem z samego założenia, utwór opowiada, będąc jednocześnie „tekstem z tezą”. Przypomina zresztą reportaż; na związek opowiadania z tym gatunkiem wskazują wyraźnie Janusz Sławiński.<sup>174</sup> Rzecz jasna, można zastanawiać się, czy przywołane argumenty są wystarczające, aby komentowany utwór zaklasyfikować jako współczesną rapowaną formę opowiadania. Odpowiedź na to pytanie jest jednak równie ulotna, jak nieprecyzyjne (mimo starań badaczy) są wyznaczniki tego nieoczywistego *genre'u*.

Cytowana w poprzednich akapitach definicja opowiadania stworzona przez Teresę Cieślukowską, każe doszukiwać się jego źródeł w innym gatunku, mianowicie anegdocie. a ta z kolei nietrudna jest do odnalezienia w hip-hopowych *storytellingach*. Jej początków można doszukiwać się jeszcze w starożytności, gdzie bywała klasyczną formą zabawową, „opowiadającą w humorystyczny sposób, często z moralizującym podtekstem, prawdziwe lub fikcyjne (...) historie – początkowo z życia nieznanymi postaciami, później również z określonego środowiska (grupa zawodowa, zamknięta zbiorowość, jakaś wspólnota, naród, grupa etniczna)<sup>175</sup>. Druga część tej definicji odpowiada bez wątpienia hip-hopowej tradycji, wspomnianej już hermetyczności i „środowiskowości” tej kultury. a można przy okazji mimochodem wspomnieć, że tak, jak każde zamknięte środowisko, również to hip-hopowe jest doskonałym miejscem na opowiadanie anegdot, których celem jest rozbawienie słuchacza. Nie sposób tu nie wspomnieć o, pokrewnym temu terminowi, gatunku obecnym w literaturze staropolskiej, zwanym facecją. w *Słowniku literatury staropolskiej* pod redakcją Teresy Michałowskiej autorka bezpośrednio wywodzi tradycję facecji właśnie ze starożytnej anegdoty:

Narodziny facecji literackiej poprzedziło w starożytności istnienie niespisywanej anegdoty, powtarzanej i przekazywanej ustnie w rozmaitych skupiskach ludzkich (zwłaszcza w okolicznościach towarzyskich i biesiadnych, w obozach wojennych, podczas długotrwałych podróży itp.). Tematy żartów powtarzały się, wkrótce skryształizowały się „wędrowne” wątki anegdotyczne, czerpane z bieżącego życia, czasem z historii,

---

<sup>174</sup> Hasło: reportaż [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 329

<sup>175</sup> Hasło: anegdota [w:] *Słownik rodzajów...*, dz. cyt., s 26

biografii znanych osobistości, niekiedy zaś także fantastyczne. Wytworzył się szczególny rodzaj zależności i wymiany między tym istniejącym w ustnym przekazie materiałem a formami piśmiennictwa. Anegdoty zaczęły przenikać np. do dzieł historycznych lub biograficznych, te znowu z kolei stawały się źródłem wielu pomysłów i wątków humorystycznych. Popularność ustnej facecji w starożytności dokumentuje choćby wspomniany wyżej traktat Cyserona, w którym można też znaleźć przykłady licznych anegdot.<sup>176</sup>

Będę zatem korzystał w swojej próbie odnalezienia tej formy u artystów hip-hopowych również z tego źródła, tym bardziej, że przywołany przeze mnie za chwilę utwór nosi cechy obu tych pokrewnych gatunków. *Słownik rodzajów i gatunków literackich* znacząco korzysta zresztą z badań Michałowskiej i w pewnych fragmentach niemal powiela jej definicję.<sup>177</sup> Ciekawe jest jednak, że hasło „facecja” jest o wiele bardziej rozbudowane niż „anegdota”; ta pierwsza zdaje się, zdaniem autorów, bardziej związana z terminologią literacką. Nie stawiając znaku równości pomiędzy tymi terminami, postaram się jednak łączyć je ze sobą i wskazywać na elementy charakterystyczne dla obu z nich.

Za materiał źródłowy posłużą mi dwie zwrotki wyrapowane w obrębie jednego utworu, spełniające wymogi gatunkowe, a przy okazji będące znakomitymi popisami rymotwórczymi wykonawców. Myślę tu o utworze *Świat jest pełen filozofów*, nagrany w 2008 roku przez duet Łona (Adam Zieliński) i Webber (Andrzej Mikosz – jest producentem nagrań szczecińskiego rapera) z gościnnym udziałem Jerzego Buczkowskiego występującego pod pseudonimem Smarki Smark.<sup>178</sup>

Kompozycja utworu jest luźna i niezobowiązująca: oto tytułowy szlagwort staje się pretekstem do opowiedzenia niezwiązanych ze sobą historii (wydaje się, że mających swoje źródła w rzeczywistych zdarzeniach), spuentowanych zgrabnym czterowierszem: „Mijam ich, jestem świadkiem naocznym/ Jak nie Hegel w windzie, to Platon w nocnym/ Kant wiezie mnie taksówką, Nietzsche mieszka w każdym bloku/ Świat jest pełen filozofów”. Finał piosenki wyjaśnia jej treść – raperzy przywołują opowieści, które kończą się niby-filozoficznym twierdzeniem wygłoszonym przez przypadkowo spotkaną osobę, w najmniej spodziewanym kontekście i momencie. Te właśnie żartobliwe cytaty są tutaj głównym, choć niejedynym źródłem humoru. Warto przyjrzeć się bowiem całym narracjom i sposobom, w jakie są tu budowane napięcia i komplikacje zmierzające do finałów. Pierwsza historia przedstawia

---

<sup>176</sup> Hasło: facecja, *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze-renesans-barok*, red. T. Michałowska, Wrocław, Warszawa, Kraków 1990, s. 212

<sup>177</sup> Hasło: anegdota, *Słownik rodzajów...*, dz. cyt., s. 316

<sup>178</sup> Łona i Webber, Smarki Smark, *Świat jest pełen filozofów* [na płycie:] Łona i Webber, *Insert EP*, Asfalt Records 2008



wędrówkę po pewnej miejscowości w poszukiwaniu miejsca, w którym można szybko kupić coś do jedzenia. w mieście łatwo rozpoznać Częstochowę („zima w mieście/ gdzie tak łatwo natknąć się na pielgrzyma”, „w oddali widać klasztor”, czy wreszcie kluczowa tu, choć nienazwana „Aleja Frytkowa”, jak mieszkańcy nazywają ulicę Piłsudskiego, gdzie można znaleźć wiele barów szybkiej obsługi<sup>179</sup>). Wracający z koncertu muzycy – bohaterowie opowieści w końcu trafiają na tę właśnie ulicę, gdzie ku ich zdziwieniu znajdują bary, w których „frytki stoją tutaj grubo niżej zeta”. Kiedy dostrzegają jedną budkę, w której asortymencie brak wszechobecnych frytek („widzę napis, który głosi – frytek nie ma”), na zdziwione pytanie narratora „babka patrzy na mnie jak filozof na ucznia/ i odpowiada równie filozoficznym zdaniem/ »Nie można mieć wszystkiego, drogi Panie«”. Druga opowieść jest natomiast miejską historią imprezową o grupie przyjaciół, która postanowiła opuścić nieatrakcyjny dla nich lokal i rozpocząć zabawę w innym miejscu. Narrator na chwilę odłączył się od kolegów – „bo w głowie miałem jedno – którędy za potrzebą”. Kiedy znalazł – wydawałoby się – ustronne miejsce w centrum miasta, zauważyli go policjanci. Oczekujący na mandat narrator, zirytowany własnym błędem, czekał „grubo pół godziny” na powrót policjantów z jego dowodem osobistym, a kiedy wreszcie go odzyskał, a stróże prawa, niczego mu nie udowadniając, musieli wytłumaczyć się z czasu oczekiwania, usłyszał od jednego z nich łacińską sentencję „twarde prawo, ale prawo”. Streszczone pokrótce teksty nie oddają w pełni anegdotyczności sytuacji, które tu budowana jest poprzez zupełnie inne środki. Można je z łatwością wyliczyć: humor sytuacyjny, wynikający z absurdalności całego działania, mistrzowsko prowadzona narracja zmierzająca do oczekiwanej, choć nieoczywistej pointy, komizm językowy przejawiający się w inwencji słownikowej opowiadającego (połączenie języka potocznego, charakterystycznego tak dla gatunku, jak będący właściwością tekstu hip-hopowych w ogóle, z celnymi zabawnymi spostrzeżeniami, prowadzeniem, „dialogu” z odbiorcą) oraz zestawienie finału z tytułową żartobliwą tezą.

Owe wyodrębnione przeze mnie cechy niemal doskonale pokrywają się zarówno ze słownikową definicją anegdoty, jak i zauważonymi w słowniku Michałowskiej elementami składowymi facecji. Ta pierwsza zakłada bowiem zwięzłość fabuły, zwartość formy, humorystyczne, satyryczne czy w inny sposób komiczne zabarwienie oraz wyraźną pointę.<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Por. J.Strzelczyk, *Aleja Frytkowa w Częstochowie: szpetny wygląd, szpetna nazwa ulicy w Częstochowie* [w:] *dziennikzachodni.pl*, 28 maja 2014, <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/3452027,aleja-frytkowa-w-czestochowie-szpetny-wyglad-szpetna-nazwa-ul-pilsudskiego,id,t.html> [dostęp: 20.01.2018].

<sup>180</sup> Hasło: anegdota [w:] *Słownik rodzajów i gatunków...*, dz. cyt., s. 26.

Natomiast ze *Słownika literatury staropolskiej*, który tak wyraźnie podkreśla związki facecji z anegdotą, możemy wypisać następujące jej cechy (opierając się przede wszystkim na renesansowym definiowaniu gatunku dokonany przez Łukasza Górnickiego): humorystyczność „dająca sercu ochłodę”, operowanie pointą, brak zjadliwości, elementu wyszydzenia oraz fakt, że bohaterem jest postać „średnia” lub „niska” (stanowo lub etycznie), ale taka, która zasługuje raczej na „wysmianie” niż potępienie.

Wyodrębnione przeze mnie wcześniej elementy narracyjne utworu Łony i Smarki Smarka nawiązują zatem jednoznacznie do gatunkowej anegdotyczności. Warto prześledzić ich realizację w kontekście przytoczonych definicji, żeby lepiej dostrzec gatunkową przynależność utworu. i znowu – nie sposób oczywiście zakładać, że twórcy świadomie nawiązywali do *genre'owych* korzeni; znacznie bardziej prawdopodobny wydaje się fakt znaczącej w tradycji ustnej obecności anegdoty (to zresztą termin używany również w publicystycznym czy wręcz kolokwialnym języku) oraz facecji, której nazwa jest z kolei zupełnie nieużywana poza terminologią literaturoznawczą czy stylizacją literacką.

Zanim przejdziemy do właściwej analizy, warto jeszcze zwrócić uwagę na interesujące spostrzeżenia Jana Trzynadłowskiego, który w swojej pracy *Małe formy literackie* określił anegdotę nie tylko jako oddzielny, niezależny gatunek literacki, ale założył, że może być ona również podstawą innych gatunków: „Na podstawie anegdoty zbudowane są takie utwory Mickiewicza, jak ballada *Czaty* czy bajka *Chłop i żmija*. Anegdotyczne podstawy mają opowiadania H. Rzewuskiego *Pamiętki Imć Pana Seweryna Soplicy*. Na układach anegdotycznych skonstruowane są powieści poetyckie Byrona i Słowackiego. Jest to możliwe dzięki temu, że anegdota (...) nastawiona na zaskakującą puentę, stanowi dogodny punkt wyjścia dla wielu konstrukcji genologicznych sfabulizowanych, a przy tym nacechowanych mocnym napięciem dramatycznym. Przy takim nakładaniu się gatunków można zaobserwować ciekawe zjawisko przestrukturalizowania, czyli dopełnienia struktury przez nową strukturę »narzuconą«<sup>181</sup>. Jeśli podejść do tematu w taki sposób, to można by – nie doszukując się już „na siłę” innych powiazań – stwierdzić, że anegdotyczność po prostu wypełniła swoją budową to, czym jest klasyczny rapowy *storytelling*.

Formalnie oba teksty są krótkimi narracjami, które przedstawiają wydarzenia tak błahe, że z pozoru niewarte w ogóle jakiegokolwiek sprawozdania. Powodem, dla którego są przytoczone, jest jedynie puenta do których zmierzają obie opowieści. Obie zresztą wyraźnie ku nim zmierzają – konstrukcja fabularna utworów nie pozawala słuchaczowi wątpić, że cała

---

<sup>181</sup> J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1997, s. 106

narracja jest nakierowana na jakiś zaskakujący finał. Zwarte, krótkie historie operują na poły absurdalnym humorem przedstawionych sytuacji – narratorzy sami siebie umieszczają w centrum świata przedstawionego z lekką autoironią, jakby zdając sobie sprawę z niepowagi sytuacji. Opowiadane zdarzenia nie mają przecież żadnego morału ani wyrazistego celu – zwrócenie uwagi na tytułowych „filozofów” dnia powszedniego ma jedynie rozbawić słuchacza, tak jak opowiadany towarzysko dowcip, „kawał”. Komizm jest nienachalny, odwołujący się raczej do gustów wysublimowanego słuchacza, którego poziom intelektualny pozwoli odczytać żart. Tym, co zwraca uwagę, a w pewnym sensie staje się celem samej w sobie, jest język – to wspomniane już zabawne połączenie potocyzmu ze swadą gawędziarza, mającą swoje źródło w oralności wyłącznie – ubóstwo fabuły jest tu zastąpione spostrzeżeniami, dygresjami, a przede wszystkim – językową swadą, która pozwala na wydobycie z tych mikroopowiastek samego sedna.

Przyjrzyjmy się niektórym grepsom językowym stosowanym przez obu raperów. Narrator Łony pytający o drogę do „gastronomii” napotyka na mieszkańca, ale: „Pierwszy tubylec chce pomóc, ma ambicje/ Lecz nic z tego, bo promile niweczą mu dykcję”. Kiedy w końcu dociera do wspomnianej ulicy, szok jest zbyt silny nawet na charakterystyczne dla stylistyki hip-hopowej przeklinanie – „Idziemy tam i, że się tak wyrażę – »do diaska«/ Bo o »ja pierdołę« trudno, kiedy to, co widzę mnie przerasta”. Komentując asortyment w budkach z posiłkami, zwraca się do słuchacza: „A propos frytek: kpisz z nich? Nie kpij. Klękaj!/ Tutaj frytka to prawdziwa broń w krwawej wojnie o klienta/ Której żołnierzom dumping przyrzekł przepaść/ Bo frytki stoją tutaj grubo niżej zeta/ nawet troszkę więcej. Wyrzną się/ wysłę im przez pocztę wieńce”. Analiza językowa tych fragmentów wykaże z jednej strony lekkość stylu i językową inwencję, z drugiej – wcale niebanalne konstrukcje składniowe i swobodę w prowadzeniu narracji. Nie inaczej jest z drugą opowieścią, w której z kolei autor proponuje intrygujące metafory( „DJ gra z iPodą/ bo to „DJ Jem Piguły”, zaskakujące porównania („I w sumie to chciałem im pomóc rozkminić zagadkę/ ale miałem tyle myśli, ile metro ma linii w Wawce” – w momencie pisania utworu Warszawa miała tylko jedną linię metra), podobne jak u Łony burzenie decorum poprzez zestawienie języka wysokiego i graniczącego z wulgaryzmem kolokwializmu („Drogie Panie, przepraszam, że tak prosto z mostu/ To nieeleganckie – chciało mi się łąć po prostu”), słowne zabawy z niejednoznacznością skojarzeń (o policjantach, rozmawiających przez krótkofalówkę – „Bez kitu, nasłuchiwali tych smerfnych hitów”; zestawienie obecnego w popkulturze tytułu z żargonowym określeniem „niebieskiego” policjanta), żartobliwe antropomorfizacje („pięć dych pożegna portfel, przywita je fiskus”), wspomniana już autoironia („Czy ja jestem jakimś niedorozwiniętym bucem?/ Czemu stoję tu?

w lokalu był piękny WC” – tu warto też zwrócić uwagę na intrygujący rym osiągnięty dzięki transakcentacji). Znowu obserwujemy ten sam cel – rozbawienia słuchacza nie samą opowieścią, ale również (a może przede wszystkim) sposobem jej podania.

I wreszcie wspomniane puenty, które jakby pisane były zgodnie z definicją Górnickiego sprzed kilkuset lat: będące łagodną, delikatną satyrą kpiącą z sytuacji raczej niż z ludzi, przedstawiające bohaterów z humorem, ale bez chęci wyszydzenia, co tak łatwo mogło się przydarzyć zwłaszcza w drugiej historii, portretującej nie lubianych przez hip-hopowców i inne uliczne kultury policjantów. Całość staje się rodzajem kabaretowych monologów, nawiązującym raczej do tradycji eleganckiego humoru „Starszych Panów” niż do współczesnego bezpośredniego i dosłownego dowcipu (swoją fascynację tą akurat tradycją jeden z raperów, Łona, wyraźnie podkreślał wywiadach<sup>182</sup>, jak i w parafrazie jednego z przebojów spółki Przybora-Wasowski, *Do Ciebie, Aniu, szłem*; do tego wątku powrócimy jeszcze w kolejnych częściach pracy).

Znacznie mocniejszym rodzajem humoru odznaczała się satyra, której źródeł należy również doszukiwać się w starożytności, choć polskim czytelnikom znana jest raczej z klasycystycznych utworów Ignacego Krasickiego czy Adama Naruszewicza. Literatura przedmiotowa dotycząca polskiej odmiany gatunku jest tu wyjątkowo uboga; przyczyną tego prawdopodobnie jest fakt, że w rozumieniu poklasycystycznym „pojęcie satyry utraciło sens gatunkowy, obejmując utwory reprezentujące różne rodzaje i gatunki literackie”<sup>183</sup>. w najlepszym dla siebie okresie była charakterystyczna ze względu na typowy oświeceniowy dydaktyzm, rodzaj moralizatorstwa, choć w „czystej” odmianie pozbawiona miała być komentującego morału. w pewnym sensie blisko jej było do bajki; miała spełniać podobne funkcje, choć pouczający charakter wypływał w niej raczej z prześmiewczości niż z ezopowego epatowania „kaznodziejstwem”. Trudno znaleźć w literaturze współczesnej w ogóle jakiegokolwiek utwory, które spełniałyby jest gatunkowe założenia w taki sposób, w jaki widzieli je czytelnicy osiemnastowieczni. Tym większą niespodzianką może być to, że wśród tekstów hip-hopowych takie odniesienia znajdziemy.

Spróbujmy przyjrzeć się utworowi *Loveyourlife* wykonawcy ukrywającemu się pod pseudonimem Ten Typ Mes.<sup>184</sup> Genologicznie jest o tyle intrygujące, że sam wykonawca w tekście utworu nazywa swój utwór „bajką” i - jeśli można mówić o świadomym użyciu ma się wrażenie, że jest to podjęta z słuchaczem zabawa – iście genologiczna właśnie. Bo z jednej

---

<sup>182</sup> *Antologia polskiego rapu*, dz.cyt., s. 349

<sup>183</sup> Hasło: satyra [w:] *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s. 457

<sup>184</sup> Ten Typ Mes, *Loveyourlife* [na płycie:] tenże, *Trzeba było zostać dresiarzem*, Alkopoligamia.com 2014

strony opowieść zawarta w utworze sięga raczej do poetyki baśni (czyli słowo „bajka” użyte jest w najbardziej potocznym rozumieniu), z drugiej – nazywając swój tekst „bajką” Ten Typ Mes ucieka się jednak do kategorii morału („Wierzę w słuchacza, że zbędny tu morał/ Choć bajka bez morału to jakaś chujnia!”), ale samej strukturze utworu najbliższej jednak chyba do stylistyki zapomnianej satyry właśnie. Stosując zatem nomenklaturę hip-hopową, *Loveyourlife* jest intrygującym „miksem” tych trzech gatunków, pozostając jednak klasycznie zbudowaną narracją (składającą się, tak jak to często bywa w rapowych utworach z dwóch odrębnych historyjek), w której faktycznie morał – mówiący o tym, że należy cieszyć się swoim życiem, nie szukając w nim wyimaginowanych marzeń – jest oczywisty. Całość zbudowana jest w oparciu o podstawową zasadę satyryczności – czyli humor. To on właśnie staje się tu kategorią nadrzędną; wyrapowany z charakterystyczną dla Tego Typa Mesa nieco aktorską, nieco groteskową manierą, skrzy się różnymi odcieniami komizmu, brutalnego i wulgarnego w sferach obyczajowej i językowej, ale autentycznie zabawnego.

Osią konstrukcyjną utworu jest miś spełniający życzenia tych, którzy go znajdują, mamy więc historię podobną jak w klasycznej baśni o *rybaku i złotej rybce* (spisanej po raz pierwszy przez braci Grimm, powielanej i opowiadanej potem na wiele sposobów, z których najślynniejszy to wersja Aleksandra Puszkina z 1833 r.<sup>185</sup>). Bohaterem pierwszej opowieści jest „koleżka spod Lichenia”, którego marzeniem jest intymny związek ze znaną aktorką i modelką – „Typ mówi: »Chcę rznąć Edytę Herbuś, rznąć jak stare drewno«”, a miś błyskawicznie spełnia to życzenie. Narracja prowadzi do oczywistych rezultatów – młody człowiek, któremu zamarzył się świat celebrytów i seks ze znaną z plotkarskich portali gwiazdą okazuje się rozczarowany takim życiem: „I want my life back” – mówi w ostatnim wersie swojego monologu. Druga historia jest równie prosta; tym razem rzecz dotyczy dziewczyny, której marzenia są równie nieskomplikowane – „Miś, super, życzenie – o jaaaaa/ Chcę bogatego typa i kwadrat w WWA [chodzi o Warszawę – przyp.aut.]”. Finał jest podobny – rozczarowanie wielkomiejskim życiem i wymaganiami bogatego biznesmena sprawiają, że bohaterka pragnie wrócić do swojego poprzedniego, „normalnego” życia.

Banalność i oczywistość zaprezentowanych historii nie rażą tak bardzo, jeśli przyjmiemy, że słuchacz dysponuje podobnym poczuciem humoru, jak autor i że nie przeszkadza mu balansowanie na granicy dobrego smaku (a nawet przekroczenie tejże granicy, co łatwo można zarzucić raperowi zestawiającego rzeczywiste nazwisko celebrytki z wulgarnymi odniesieniami do życia seksualnego). Badanie genologiczne nad prezentowanym

---

<sup>185</sup> Por. o *rybaku i złotej rybce*, wikipedia.com, [https://pl.wikipedia.org/wiki/O\\_rybaku\\_i\\_z%C5%82otej\\_rybce](https://pl.wikipedia.org/wiki/O_rybaku_i_z%C5%82otej_rybce) [dostęp: 26.06.2019]

tekstem mają jednak dotyczyć nie tyle jego treści, ile zgodności z definicją satyry (z uwzględnieniem elementów bajki – tę koncepcję, jak już wspomniałem wprowadzam z dwóch co najmniej powodów: pierwszy to taki, że słowo „bajka” pada w samym tekście, a drugi – podobny, prześmiewczo-moralizatorski charakter utworu). Zdaniem autorów *Słownika rodzajów i gatunków literackich* jest to „utwór literacki (...) wyszydzający określone zjawiska społeczne, wydarzenia, cechy ludzkie lub konkretne postacie, utrzymany w swobodnym, często złośliwym, nawet obscenicznym tonie, różnorodny w stylu, formie lub nastroju”<sup>186</sup>. z kolei autorzy *Słownika terminów literackich* zauważają również, że gatunek ów „wyraża krytyczny stosunek autora do określonych zjawisk życia, wyrasta z poczucia niestosowności, szkodliwości czy absurdalności pewnych sytuacji; nie proponuje jednak żadnych rozwiązań pozytywnych, wzorów lub ideałów, jej naturalnym żywiołem jest ośmieszająca negacja”<sup>187</sup>.

Literatura teoretyczna na temat polskiej satyry widzianej jako gatunek literacki nie jest bogata. Wynika to zapewne z faktu, że sam termin uległ znacznemu poszerzeniu semantycznemu i choć funkcjonuje we współczesnym literaturoznawstwie, to raczej jako określenie pewnych cech utworu literackiego należącego do dowolnego gatunku; samo pojęcie natomiast „utraciło sens gatunkowy”<sup>188</sup>. Niemniej moja próba dowiedzenia, że przytoczony utwór Mesa (raper Piotr Szmidt posługuje się również taką właśnie skróconą wersją *aliasa*) w pewnym sensie wypełnia tę lukę, zdaje się uprawniona, jeśli prześledzimy dokładnie konstrukcję utworu. Najłatwiej będzie to zrobić, powołując się na najlepiej zakorzenione w historii polskiej literatury satyry – czyli utwory Ignacego Krasickiego.

We wstępie do wydanych przez Bibliotekę Narodową *Listów i satyr* Księcia Biskupa Warmińskiego Józef Tomasz Pokrzywniak przedstawia bardzo ciekawą dysputę, którą wiódł Krasicki z współczesnymi mu innymi twórcami satyr. „Bez cudzej szkody” – tak autor określał swoje stanowisko w sprawie satyr. Choć zachęca do pisania utworów odważnych i uszczypliwych, uważa jednocześnie, że satyra powinna oszczędzać konkretne osoby, skupiając się raczej na wyszydzeniu złych zachowań, głupoty i innych wad, a nie – być atakiem personalnym. Pokrzywniak twierdzi, że Krasicki był tu całkowicie konsekwentny i jego zdanie nie zmieniło się na przestrzeni lat: „nie są zjadłe, ani po imieniu rzeczy i ludzi nie zowią; niech się ich publicum nie boi”<sup>189</sup> i faktycznie – czytając utwory Krasickiego nie natkniemy się na ataki *ad personam*. Jak pogodzić z tym konkretną postać zaprezentowaną w tekście

---

<sup>186</sup> Hasło: satyra, *Słownik rodzajów...*, dz. cyt., s. 986.

<sup>187</sup> Hasło: satyra, *Słownik terminów literackich*, dz. cyt., s.457.

<sup>188</sup> Tamże.

<sup>189</sup> J.T. Pokrzywniak, [wstęp do:] I. Krasicki, *Satyry i listy*, Wrocław 1990, s. IX-XXIV.

*Loveyourlif*, Edytę Herbuś? Odpowiedź jest prosta – wspomniana celebrytka nie jest tu przedmiotem satyry, jej postać służy raczej egzemplifikacji pewnych postaw, a jej rola sprowadza się wyłącznie do roli „rekwizytu”; równie dobrze mogłoby tu pojawić się nazwisko jakiegokolwiek innej aktorki czy modelki, będącej ucieleśnieniem seksualnych marzeń bohatera. Właściwi bohaterowie obu opowieści składających się na tekst utworu są bowiem „typowymi” przedstawicielami krytykowanych taktyk – „koleżka spod Lichenia” i „Aneta z małego miasteczka” to postaci wyimaginowane, w których rysach można dostrzec skonwencjonalizowane cechy podlegające satyrycznemu obrazkowi. Ich konstrukcję możemy przedstawić za pomocą następującego schematu – małomiasteczkowe lub wiejskie pochodzenie; proste, pozbawione ambicji marzenia; fałszywe wyobrażenie o życiu w wielkim mieście opisywanym w portalach plotkarskich lub artykułach dotyczących współczesnego biznesu; rozczarowanie wynikające z tegoż fałszywego wyobrażenia; chęć powrotu do własnej rzeczywistości sprzed momentu przeniesienia się w czasie i przestrzeni.

Schemat ów jest – jak już wspomniałem – narysowany za pomocą bardzo konkretnych humorystycznych scenek, dialogów; obie postaci zaprezentowane są w sposób, wbrew pozorom, sympatyczny, słuchacz odczuwa z nimi więź i rozumie ich rozczarowanie, „kibicując” powrotowi do sytuacji „sprzed”. Komizm jest wprowadzany poprzez trzy typowe jego odmiany – mamy tu do czynienia z komizmem sytuacyjnym, językowym i – oczywiście – komizmem postaci. Naturalnie jest to zupełnie inny typ humoru niż ten, z którym mamy do czynienia w satyrach oświeceniowych, niemniej pewne elementy schematu są łatwe do zaobserwowania. Dotyczy to tak kompozycji, jak treści, a także sposobu budowania satyrycznego nastroju utworu. Spróbujmy prześledzić te zależności, zestawiając tekst *Loveyourlife* z jedną z mniej popularnych, ale wpisującą się znakomicie w założone tezy satyrą *Wziętość* pochodzącą z drugiego tomu satyr Księcia Biskupa Warmińskiego.

	<i>Wziętość</i>	<i>Loveyourlife</i>
1. Tytuł	Tytuł utworu określa jednoznacznie jego treść; „wziętość” (czyli „popularność” implikuje wyszydzaną cechę bohaterów	U Tego Typa Mesa jest podobnie; tym razem tytuł, będący żartobliwym anglicyzmem (zapisanym łącznie jako jedno słowo) nastawiony jest raczej na morał, który pojawi się w końcu utworu
2. Bohaterowie	Trzech bohaterów „typowych”, będących przedstawicielami nieuczciwej części społeczeństwa, pragnących popularności kosztem wyzbycia się uczciwości; ich „typowość” podkreślona jest nadaniem im „zwykłych” imion charakterystycznych dla czasów, w których żyją (Łukasz, Mikołaj)	Dwoje bohaterów, którzy reprezentują typową dla swojego małomiasteczkowego środowiska fascynację „wielkim światem”; pierwszy z nich nie ma imienia, ale powtórzone dwukrotnie wyrażenie „spod Lichenia” sugeruje pochodzenie (Licheń jest niewielką wsią znaną wyłącznie z istniejącego tam Sanktuarium Maryjnego, „spod Lichenia” wskazuje na zupełnie nieznaną wioskę, zapewne jeszcze mniejszą niż sam Licheń); bohaterka drugiej opowieści nosi typowe imię Aneta, dziś



			coraz rzadziej używane, kojarzone raczej z pokoleniem dzisiejszych dwudziesto- i trzydziestolatków
3. Czas akcji		Czasy współczesne	Czasy współczesne
4. Miejsce akcji		Duże miasto, prawdopodobnie Warszawa	Małe miasteczka i Warszawa
5. Konstrukcja		Trzy oddzielne narracje, połączone wspólnym tematem: tytułowa „wziętość” oraz chciwość jako motory ludzkich zachowań zmierzających do egoistycznej poprawy własnego losu	Dwie oddzielne narracje połączone motywem „misia” spełniającego życzenia połączone również wspólnym tematem: marzeń, które okazują się znacznie gorsze od rzeczywistości
6. Obiekt satyry:		Modelowi bohaterowie	Modelowi bohaterowie
7. Rodzaje komizmu:	językowy	Język potoczny, humorystyczne neologizmy (np. „patrz, jak się zsenatorzył”), dosadne słownictwo (np. „podłość”, „mały złodziej”, „wykręt”, „matactwo”), nagromadzenie czasowników (np. „wziął, schował, zarobił i jeszcze uciskał”, „sądził, karał zabawne paralele (np. o celniku: „zaczął sławne rzemiosło z św.	Język potoczny, wtręty z języków obcych (np. „Joooke”, „comprende?”, „I want my life back!”), dosadne, często wulgarne słownictwo (np. „Wierzę w słuchacza, że zbędny tu morał/ Choć bajka bez morału to jakaś chujnia!”), „I co dzień pyta go rano (...) kiedy przeczyści jelita i czy imię dla córki dobre Cynthia/ »Cynthia? Jakie jelita? Mają mi w dupę

		Mateuszem/ Przeszedł i apostoła”)	wsadzić szlauch?”), nagromadzenia („np. kremy, jamy, sesje, bankiety, surowa ryba, do opery bilety”, „pieką ją cycki, policzki, usta, jęcząc drapie”, żarty językowe (np. „Miś mnie nie skusi na dwudziesty czwarty grudzień/ Znaczy: grudnia”), metajęzyk (np. „Żeby był taki hit, musi być »love« - Love your life/ i »life« - Love your life/ Bez »love« i »life« nie ma tego”
	sytuacyjny	Brak (jednak warto zauważyć, że choć w satyrze <i>Wziętość</i> brak tego elementu, to wiele innych satyr Krasickiego – choćby popularne <i>Pijaństwo</i> czy <i>Żona modna</i> zbudowane są w ten właśnie sposób)	Mikrosценki oparte są na humorystycznych dialogach (np. „Miś mówi »spełnię twe trzy życzenia/ Joooooke! Spełnię jedno, ale na pewno!”), „i co dzień pyta go rano, kiedy zamówi wymarzony kinkiet/ a on »chyba, kurwa, żartujesz! Nie ma ważniejszych spraw?«”, „»Miś, super!, życzenie, o jaaaa! Chcę bogatego typa i kwadrat w WWA«”.

	postaci	Opis postaci jest wyszydzeniem cech podlegających satyrze, ich działania przedstawione są z ironią (np. „Patrzył Łukasz pilnie./ Jak to się drudzy wznoszą – i zgadł nieomylnie./ Zgadł sekret. a ten jaki? – Do możniejszych przystać”, „Zgoła stał się najpierwszym w rachmistrzowskiej sztuce./ a coraz postępując w tak wielkiej nauce./ Doszedł do tego, iż dziesięć od sta znaczna strata!”), „Grzech mały według niego, on ledwo nie świętym./ Nowy przeto teolog, kunsztem niepojętym./ Bezpłatny kraju sędzia”	Komizm postaci wynika przede wszystkim z dwóch pozostałych rodzajów
--	---------	---	---

Trudno nie zauważyć, że całość utworu hip-hopowego zbudowana jest w identyczny sposób, jak przywołana satyra Krasickiego. Można pokusić się nawet o stwierdzenie, że – podobnie jak w przypadku wcześniej analizowanych tekstów – cel pozostaje również podobny. Oświeceniowa, może nieco nachalna, ale zgodna z duchem czasów dydaktyka, ustępuje tu co prawda miejsca przede wszystkim humorowi, ale podobieństw jest zbyt wiele, by można je było zlekceważyć.

Poszukiwania śladów gatunków epickich we współczesnych rapowanych narracjach nie muszą koncentrować się jedynie wokół form krótkich. Choć na pierwszy rzut oka wydaje się, że próby zestawiania hip-hopowych tekstów z gatunkami dłuższymi skazane są na porażkę, to

warto jednak przyjrzeć się kategorii albumów koncepcyjnych, w których opowiadane historie bywają wielowątkowe i swoją strukturą mogą przypominać powieść.

Kilkanaście lat temu, w eseju kończącym zbiorowe wydanie *a po co nam rock? Między duszą a ciałem* Grzegorz Brzozowicz nieco prowokacyjnie obwieścił śmierć muzyki rockowej<sup>190</sup>. Gwoździem do trumny rocka nazwał wówczas rozwój mediów elektronicznych, choć wówczas jeszcze nie był w stanie przewidzieć tego, co za chwilę spowodowało masowe zapisywanie muzyki w formie plików komputerowych, czyli wprowadzenie formatu mp3 i muzyki nadawanej *streamingowo*. Zauważył to osiem lat później Marcin Rychlewski, który w rozdziale dotyczącym nośników charakterystycznych dla muzyki rockowej w książce *Rewolucja rocka*, pisze, że „...radycznie zmienił się styl odbioru muzyki i sposób myślenia o niej, zwłaszcza w wypadku odbiorców najmłodszych generacji, którzy nie pamiętają ery winylowego longplaya i nie podzielają nostalgii za tym nośnikiem”<sup>191</sup>. Wskazuje też, nie bez słuszności, że album rockowy sugerował odautorską całość, podczas gdy kultura pliku mp3 jest rajem dla konsumenta, który może dowolnie opracowywać swoje własne „składanki”<sup>192</sup>. Powyższe uwagi mogą dotyczyć również innych odmian muzyki popularnej, w tym hip-hopu. Wydaje się bowiem, że tym, co „ratuje” płytę jako medium, które należy traktować jako kategorię całościową, jest właśnie album koncepcyjny. Najprostsza i najoczywistsza definicja, wyczytana choćby w angielskiej, niemieckiej, czy polskiej Wikipedii, określa *concept album* jako płytę, w której wszystkie utwory stanowią jedną nierozzerwalną całość, powiązane są ze sobą wspólnym tematem<sup>193</sup>. Co prawda w artykule *Cykle rockowe. Concept album i formy pokrewne* wspomniany Rychlewski zauważa, że brak jednej zadowalającej definicji *concept albumu*, sprawia, że krytycy i teoretycy posługują się raczej intuicyjnym nazwaniem gatunku<sup>194</sup>. Rychlewski proponuje swoją definicję, ale – co ciekawe bardzo wyraźnie ogranicza pojęcie albumu koncepcyjnego wyłącznie do „dojrzałego art rocka, datowanego od końca lat 60”<sup>195</sup>. Wzmacnia tę opinię w całym podrozdziale, który tytułuje znamienne *Concept album a art rock*, pisząc: „*Concept album* trzeba z konieczności opisywać na tle art. rocka, nurtu, którego apogeum artystyczne przypadło mniej więcej od końca lat 60. do połowy następnej dekady. Bez tego kontekstu *concept album* stałby się zjawiskiem niezrozumiałym, które

---

<sup>190</sup> G. Brzozowicz, *Początek i koniec rocka* [w:] w. Burszta, M. Rychlewski, dz.cyt., s.247-262.

<sup>191</sup> M. Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011, s. 86

<sup>192</sup> Tamże, s. 87

<sup>193</sup> Hasło: concept album [dostępne online:] [https://en.wikipedia.org/wiki/Concept\\_album](https://en.wikipedia.org/wiki/Concept_album); [https://pl.wikipedia.org/wiki/Album\\_koncepcyjny](https://pl.wikipedia.org/wiki/Album_koncepcyjny); <https://de.wikipedia.org/wiki/Konzeptalbum> [dostęp: 16.07.2018]

<sup>194</sup> M. Rychlewski, *Concept album i formy pokrewne* [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Dębska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Supraśl 2004, s. 489

<sup>195</sup> Tamże, s. 489

pojawiło się bez wyraźniej przyczyny, co więcej, obcym estetyce muzyki popularnej”<sup>196</sup>. Rychlewski w ogóle przywiązuje do tego gatunku (i pokrewnych mu) ogromną rolę, proponując w cytowanej już książce *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy* w rozdziale zatytułowanym *Nośniki* podrozdział zatytułowany *Concept album* właśnie (obok takich jak *Singiel*, *Winyłowa płyta długogrająca*, *Płyta kompaktowa* czy *MP3*)<sup>197</sup>. Pomimo zgrabnego wytłumaczenia, wydaje się to jednak przesadą i trudno logicznie uzasadnić taki wybór. Ale – co znamienne – znowu podkreślony jest art rock, jako najważniejszy i niemal jedyny podgatunek rocka, dla którego ta formuła jest charakterystyczna. Rychlewski nie jest w swoim zdaniu odosobniony: podobną, choć nie tak radykalną tezę stawia Radosław Marcinkiewicz w szkicu *Unisono czy na pomieszane języki?*, próbując definiować *concept album* w kontekście powiązanych gatunkowo „suity rockowej” i „rock opery” w oparciu o płytę *Metropolis Pt.2: Scenes From a Memory* zespołu Dream Theater, którego muzykę od razu definiuje jako „metal progresywny” (czyli w nawiązaniu do rocka progresywnego lat 60.; nazwy art rock i rock progresywny bywają używane wymiennie)<sup>198</sup>. w innym tekście Piotr Chlebowski, przyglądając się zjawisku, już na wstępie artykułu zapowiada, że będzie się odnosił wyłącznie do rocka progresywnego, pomijając inne gatunki rocka.<sup>199</sup>

Ta opinia wydaje się jednak zupełnie niezasadna, jeśli przyjąć to, jak traktują tę kategorię fani muzyki. Nawet pobieżne przejrzenie kilku mniej lub bardziej oficjalnych internetowych rankingów „concept albumów wszechczasów” pozwala zauważyć, że rock progresywny wcale nie jest jedynym gatunkiem, który występuje w zestawieniach. Dla przykładu – najbardziej chyba wiarygodne zestawienie sporządzone na podstawie opinii „jedynego pisma rockowego w Polsce” – miesięcznika „Teraz Rock” umieszcza w pierwszej dziesiątce (obok Pink Floyd, Genesis, czy Marillion) także punkrockowy Green Day z płytą *American Idiot*, klasycznie heavymetalowy Queensryche z płytą *Operation: Mindcrime*, czy alternatywny The Mars Volta z albumem *De-Loused In The Comatorium*.<sup>200</sup> a do tej listy można bez trudu dopisać choćby dethmetalowy Nocturnus i jego płytę *The Key*, albumy trash metalowego zespołu Opheth, elektroniczno-rapowego The Streets, alternatywnego Smashing Pumpkins, czy polskiego postpunkowego Lao Che. a tym, co dla nas najbardziej interesujące

---

<sup>196</sup> Tamże, s. 494

<sup>197</sup> M. Rychlewski, *Rewolucja rocka...*, dz. cyt., s. 58

<sup>198</sup> R. Marcinkiewicz, *Unisono czy na pomieszane języki? o kilku terminach związanych z rockiem w 10. rocznicę „Metropolis Pt.2: Scenes From a Memory” Dream Theater [w:] Unisono na pomieszane języki t.1: o rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*, red. tenże, Sosnowiec 2010, s. 130-155

<sup>199</sup> P. Chlebowski, *Całość jako kategoria formotwórcza i estetyczna w rocku progresywnym. Uwagi wstępne [w:] Unisono w wielogłosie 2. w kręgu nazw i wartości*, red. R. Marcinkiewicz, Sosnowiec 2011, s. 105-130

<sup>200</sup> *Wybrano concept albumy wszechczasów* [dostępne online:] <http://muzyka.onet.pl/rock/wybrano-concept-albumy-wszech-czasow/pyf9j>

jest fakt, że po taką formę wypowiedzi sięgają wykonawcy rapu. Wśród tuzów hip-hopu, którzy mają na swoim koncie albumy koncepcyjne, znajdzie się Outkast z płytą *ATLiens*, Prince Paul i jego *Prince Among Thieves*, The Roots i ich płyta *Undun*, De La Soul i *De La Soul Is Dead*<sup>201</sup>, a także polscy wykonawcy: L.U.C z płytami *Haelucenogenoklektyzm* i *Homoxymoronomatura*, O.S.T.R i jego album *Tylko dla dorosłych* albo płyty Taco Hemingwaya.

Powyższe wyjaśnienia były niezbędne przed analizą albumu, którego struktura może przywołać na myśl budowę powieści. Oczywiście – podobnie jak w przypadku pozostałych opisywanych utworów – nie wolno tu mówić o dosłownym przełożeniu; można jedynie wskazać na pewne wynikające ze struktury podobieństwa. Sama powieść, jakkolwiek będąc najpopularniejszym w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku gatunkiem epickim, jest wbrew pozorom trudna do zdefiniowania, przede wszystkim ze względu na wielość jej najróżniejszych podgatunków. Autorzy *Zarysu teorii literatury* wskazują na jej podstawowe cechy: fabułę, wielowątkowość, akcję, perypetie, dynamizm.<sup>202</sup> Nietrudno jednak zauważyć, że podstawową kategorią, która służy do określenia utworu mianem powieści, jest jej obszerność. Na tym polu oparte będą niniejsze rozważania; struktura *concept albumu* skłaniać musi do takich refleksji.

Płyta *Homoxymoronomatura* duetu Rahim (Sebastian Salbert) i L.U.C. (Łukasz Rostkowski) oparta jest na pomysle literatury gatunkowej – sięga po estetykę science-fiction.<sup>203</sup> To w pewien sposób ułatwia nasze badania, ponieważ ten typ literatury, a co za tym idzie – również powieści – rządzi się swoimi własnymi prawami. Naturalnie określenie statusu science-fiction we współczesnej kulturze w ogóle nie jest łatwe – nigdy nie było jednoznaczne i zawsze przysparzało literaturoznawcom i kulturoznawcom spore kłopoty. Wspomina o nich m.in. Dominika Oramus w swojej książce *o pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, jednak i ona nie dochodzi do jednoznacznych rozwiązań. Lektura książki Oramus okazuje się jednak zbawcza dla założonej przeze mnie koncepcji, bo bardzo wyraźnie przecież sugeruje związki fantastyki naukowej z ponowoczesnością, tym samym zakładając jej absolutny eklektyzm i niejednoznaczność. „Zjawisko to dziś nie jest ani wyłącznie literaturą, ani gatunkiem powieści, ani techniką pisarską, ani fenomenem socjologicznym – lecz

---

<sup>201</sup> Por. F. Wickmann, *Questlove Picks the Top 5 Hip-Hop Concept Albums*, [http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/12/09/the\\_roots\\_undun\\_isn\\_t\\_the\\_first\\_hip\\_hop\\_concept\\_album\\_questlove\\_picks\\_his\\_top\\_5.html](http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/12/09/the_roots_undun_isn_t_the_first_hip_hop_concept_album_questlove_picks_his_top_5.html) [dostęp 25.10.2015] lub L.Jaffe, *I'm Different: Hip-Hop's Best Concept Albums*, <http://www.hotnewhiphop.com/i-m-different-hip-hop-s-best-concept-albums-news.12295.html> [dostęp 25.10.2015].

<sup>202</sup> M. Głowiński, A.Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991, s. 363-379

<sup>203</sup> Rahim i L.U.C., *Homoxymoronomatura*, Kayax 2007

wszystkim po trosze”<sup>204</sup>. w swoich rozważaniach dotyczących definiowania literatury *science fiction* Dominika Oramus z pietyzmem wędruje poprzez wszystkie najważniejsze koncepcje po to, by ostatecznie nie znaleźć satysfakcjonującej odpowiedzi. Ani bowiem kryterium czasu akcji (przyszłość), ani bohaterów (przybysze z obcych planet), ani rodzaju przesłania (dystopia), ani żadne inne nie okażą się wiążące. i tu należałoby zatem przyjąć jako dominujący pewien rodzaj badawczej intuicji, która sprawia, że pewne utwory po prostu są fantastyką naukową.

Jednym z najciekawszych spostrzeżeń, które proponuje Oramus jest natomiast teza, którą autorka powtarza za Davidem Punterem, wzbogacając ją jeszcze własnymi przemyśleniami, mówiąca o tym, że „współczesna literatura popularna wytworzyła język, pozwalający mówić o traumach końca XX wieku”<sup>205</sup>. Dzieje się to również (a może właśnie przede wszystkim?) na gruncie literatury fantastycznej; przecież nie kto inny jak Jean Baudrillard, twórca teorii symulaków, zakładał tożsamość *science fiction* i kultury postmodernistycznej, „kultury niepokoju”: obie zajmują się symulacją, odwzorowaniem rzeczywistości, której, materialnie rzecz ujmując, nie ma i nigdy nie było<sup>206</sup>.

Wracając do analizowanej płyty – trudno w zasadzie mówić o jakiejś klasycznej fabularności historii opowiedanej na płycie. Pomimo iście epickiego rozmachu, wzmocnionego otoczką wokół płyty – jej okładką, zapowiedziami medialnymi, wydanym na DVD niemal parateatralnym spektaklem, podczas którego muzycy wykonują materiał przebrani w postaci z obcej planety, czy może galaktyki – całość jest zbiorem językowo dopracowanych i spójnych liryków, ironicznie ukazujących kondycję współczesnych ludzi. Estetyka *science fiction* jest tu zatem wprowadzona nieco „tylnymi drzwiami”, słuchacz jest przygotowany na obcowanie z fantastyczną rzeczywistością. Nie inaczej jest z narracyjnością tekstów. Całość w zasadzie jest streszczona na stronie wydawcy, który – dbając zapewne o atrakcyjność produktu – napisał krótki tekst, mający charakter okładkowego *blurba*: „Na nowej płycie L.U.C. i RAH wcielają się w nieznane bliżej postacie, które przybywają do układu słonecznego, by dokonać obdukcji Ziemi w związku z przekroczeniem tu dozwolonego toksycznego stężenia, tj. w związku ze złamaniem przez ludzkość intergalaktycznego 4 paragrafu, który zabrania destrukcji planet jako własności COSW – Centralnego Ośrodka Sterującego Wszystkim. To jednak tylko pretekst do

---

<sup>204</sup> D. Oramus, *o pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010, s. 8

<sup>205</sup> Tamże, s. 16

<sup>206</sup> J. Baudrillard, *Simulacra and Science Fiction*, [w:] tenże, *Two Essays*. translated by A. B. Evans, <https://pl.scribd.com/document/336505364/Jean-Baudrillard-Simulacra-and-Science-Fiction> [dostęp: 02.12.2017]

ponadsezonowego, filozoficznego dialogu na temat bakterii Homo Sapiens widzianej z perspektywy kosmosu...”.<sup>207</sup> Historia, opowieść jest więc zapowiedziana, choć tak naprawdę doszukanie się fabularnego sensu w zbiorze utworów jest dla odbiorcy niemałym wyzwaniem. Faktyczną osią fabularną jest ta zapowiedziana podróż przybyszów z obcej planety na Ziemię i ich komentarze dotyczące kondycji rasy. Pomysł jest zatem nienowowy, ani nawet bardzo oryginalny. Pomijając nawet „twardą”, typowo naukową fantastykę, sięgnijmy do kultury masowej, by przypomnieć choćby postać Marsjanina Smitha w powieści Róberta Heinleina *Obcy w obcym kraju*<sup>208</sup>, czy film *E.T.* Stevena Spielberga<sup>209</sup>. To z nimi LUC i Rahim podejmują dialog i to tu należy szukać powiązań. Choć można pójść tym tropem jeszcze dalej – aż prosi się, by przywołać estetykę *science fiction* i motyw przybysza z obcej planety zawarte na innych albumach z kręgu szeroko pojętej muzyki popularnej – *The Rise And Fall of Ziggy Stardust* Davida Bowiego, ale również *Mechanical Animals* Marilyna Mansona, 2012 zespołu Rush czy – z jeszcze bliższego kręgu kulturowego czyli hip-hopu – eponimiczna płyta supergrupy Deltron 3030.

Utwory układają się w logiczną całość nie tylko dzięki głównemu motywowi łączącemu je w album koncepcyjny. Zapis na okładce płyty sugeruje opis treści (rodzaj jeszcze jednego *blurbu*) – poszczególne tytuły utworów są ze sobą połączone, tworząc nierozzerwalną całość: **„ZIEMIA – KOSMICZNA LAGUNA OPANOWANA PRZEZ WIRUS HOMO SAPIENS MNOŻĄCY SIĘ DZIĘKI EKSTREMENTOM SINIC. NIBYMINIPOCIESZNE PSYCHOMATERIONETY a POLOWANIE TRWA. w KAŁAMAŻU FAŁSZU ETYKA ZANIKA. UKORZENIENI HEMOGLOBINĄ WĘDRUJĄ ODMIENIAJĄC SIĘ PRZEZ NIBYPRZYPADKI w CYFRACH SYSTEMU. CO ZA NIEBOZANIEDBA, UTOPII BIEGUNY. NADEJDZIE HOMOXYMORONOMATURA”** (pogrubienia oznaczają – zgodnie z zapisem na okładce – właśnie tytuły).<sup>210</sup> Treść płyty jest w zasadzie oczywista: cykl monologów raperów pokazuje Ziemię taką, jaką widzą ją przybysze: złą, pełną głupich, kłamliwych istot, które niczym wirus zaatakowały planetę. „Na planecie Ziemia bakteria homo sapiens emituje trujący jad/ Na planecie ziemia bakteria homo sapiens kosmosu harmonię zmienia w nieład” – takie spojrzenie rozpoczyna opowieść o naszym świecie. Człowiek jest tworem pobocznym, powstał przypadkowo dzięki tlenowi, który jest niczym innym jak

---

<sup>207</sup> Zapowiedź płyty dostępna na stronie wydawcy: <http://kayax.net/sklep-katalog/homoxymoronomatura/> [dostęp 01.12.2017]

<sup>208</sup> R. Heinlein, *Obcy w obcym kraju*, tłum. A. Sawicki, Warszawa 2006

<sup>209</sup> *E.T.*, reż. S. Spielberg 1982

<sup>210</sup> Nie wiadomo, czy zniekształcone słowo „ekskrementy” (tu pojawia się jako „ekstrementy”) i nieortograficzny zapis słowa „kałamarz” („kałamaż”) mają charakter neologizmów, czy są językowymi pomyłkami twórców



wydzieliny sinic. Powstał, a wraz z nim: „porno, herbata, raty, ratan, trabant i toaletowy papier, parasolki, kolki pani Bożenki, talibodemolki, haribo żelki, the i legenda Emilii Plater. Ten bohater to materiobiochemiczny wirus homo, jak się zmęczy to sapie. ns”

Kolejne utwory prowadzą odbiorcę po planecie Ziemia, trochę tak, jak podczas wizyty w zoo. Słuchacz ogląda ziemską perspektywę niejako z boku; zdaje się, że zadaniem twórców było takie właśnie chwilowe zawieszenie oglądu kondycji człowieka z perspektywy jego samego. Tematyka poruszana na płycie to np. wszechogarniający konsumpcjonizm w utworze *Polowanie trwa* (tutaj warto zacytować fragment, w którym raperzy posługują się poetyką absurdu, pokazując rynek reklam – „Hokus pokus kup ten dom śliczny, pasuje ci do włosów i wygraj podświetlane lane kluski z Kinder bueno na sześć osób; gratis klapki z cekinami i trzy lata przychylności losu”. z kolei w utworze *Nibyminipocieszne psychomaterionety* wyszydzona jest skłonność do produkowania i wymyślania kompletnie zbędnych rzeczy wypełniających życie homo sapiens. Tekst zbudowany zaskakująco z samych niemal wyliczeń znowu słuchacza absurdalnością skojarzeń, ale również inwencją lingwistyczną „wentyle lunety motyle rolety w monety, tony, balony, galony, fotony, parapety i torpedy” – to tylko maleńki fragment całości, który uzmysławia, jak ogromną wagę przywiązuje się do języka. Ten nonsesowny ciąg jest tutaj jakby żywcem wyjęty z zabaw Białoszewskiego. a neologizm „psychomaterionety” z tytułu można czytać jako (pewnie niezamierzony) dialog z *koalangiem*, językiem, którym władają mieszkańcy Paradyzji w powieści Zajdla, co jeszcze inaczej każe nam dostrzegać poetykę *science fiction* na płycie.<sup>211</sup> Kolejne teksty to dywagacje na temat prawdomówności (*W kałamarzu fałszu*), zalewie informacji (*W cyfrach systemu*), cywilizacji zmierzającej nieuchronnie ku zagładzie (utwór tytułowy). Jeśli zatem szukać fabuły, to jest ona ukryta właśnie w kolejności następujących po sobie utworów – bohaterowie krok po kroku śledzą absurdy życia na Ziemi, od tych najmniejszych aż po niszczenie planety, które musi doprowadzić do jej końca.

Jak na tym tle odczytać założenie, które każe nam doszukiwać się w tym utworze śladów struktury powieściowej? Pomocna może wydać się może po raz kolejny teza Stanisława Balbusa o „zagładzie gatunków”, ale również prowadzone wcześniej badania Jana Trzynadłowskiego, który w 1970 roku zastanawiał się, w jaki sposób gatunki i rodzaje literackie istnieją w świadomości nieliteraturoznawczej, jak postrzegane są przez niefachowców.<sup>212</sup> Te wbrew pozorom ważne badania pozwalają bowiem przyjrzeć się naszemu

---

<sup>211</sup> Por. J. Zajdel, *Paradyzja*, Warszawa 1984

<sup>212</sup> Jan Trzynadłowski, *Gatunek a rodzaj literacki. Trudności metodologiczne* [w:] *Polska genologia literacka*, dz. cyt., s. 194-201

albumowi z pozycji fana, a przecież – jak już ustaliliśmy – odbiór słuchaczy hip-hopu jest tu nie bez znaczenia; wszak to ich na wstępie niniejszej pracy określiliśmy jako „kulturalnych arbitrów”, którzy decydują, co jest literaturą, ale również – jak ją odbierać. a przecież *concept album* w powszechnej świadomości odbiorców funkcjonuje jako właśnie dłuższa forma. Stąd to intuicyjne rozpoznanie może być zbieżne z tym, co pisał Trzynadlowski:

Gdyby zapytać przeciętnego odbiorcę literatury pięknej, co ma na myśli, gdy mówi „powieść”, „piosenka”, „wybór poezji”, jeśli bliżej nie zetknął się z tematyką teoretycznoliteracką, udzieliłby odpowiedzi niewątpliwie prawidłowej w sensie potocznym, przy tym jednak zbudowanej według różnych kryteriów kwalifikujących. „Powieść” byłaby zapewne większym utworem do czytania (a zatem nie do momentalnego odbioru), zawierającym jakąś relację o wydarzeniach. Sprawa prozy byłaby niewątpliwie tak oczywista i immanentna, że w ogóle nie weszłaby w skład potocznej definicji, natomiast zawłości kompozycyjne, potencjalnie zawarte w „relacji o wydarzeniach”, zostałyby poza definicją. Gdyby terminowi „powieść” towarzyszyły konkretne tytuły znanych rozmówcy utworów, wówczas sama definicja objęłaby prawdopodobnie zagadnienia tematyczne, z nimi zaś pewien zespół określeń odnoszących się do podmiotowej reakcji na tematykę i jej indywidualne realizacje.<sup>213</sup>

Naturalnie uwagi o prozie, z którą kojarzy się powieść są w tym miejscu zupełnie nieadekwatne; w takim wówczas razie musielibyśmy zupełnie zmienić nasze zapatrywania na genologiczne powiązania. Ale ta kwestia została już omówiona – przyjęcie pewnych tez wymaga od badacza nieco swobody, zwłaszcza jeśli poruszamy się po tak śliskim jednak gruncie (zwłaszcza, że te reguły w przypadku literatury najnowszej nie są wcale tak oczywiste, jak mogłoby się pozornie zdawać: ostatecznie powieścią nazwiemy również choćby utwory Doroty Masłowskiej, *Paw królowej*, nagrodzony nagrodą Nike w 2006 i *Inni ludzie z 2018*, które są tekstami rymowanymi, zresztą bardzo bliskimi naszym rozważaniom – bo stylizowanymi na język hip-hopu właśnie; do jednej z nich jeszcze w tej pracy powrócimy).<sup>214</sup> Uwagi Trzynadlowskiego przywołano tu w innym celu: aby uświadomić sobie, że odbiór teoretycznoliteracki utworu, jakim jest hip-hopowa piosenka, a w tym przypadku – cała płyta – może ze względu na specyfikę gatunku wykraczać poza ramy tradycyjnej teorii literatury. Tym bardziej, że współczesna literatura obfituje przecież w definicje, które są odstępstwami od reguł narzuconych przez tradycję; dzieje się tak również w przypadku powieści, co zauważały już choćby Bożena Chrzastowska i Seweryna Wysłouch, pisząc przed ponad czterdziestu laty: „Dlatego też definicje tego gatunku oparte na XIX-wiecznym modelu prozy nie odpowiadają

---

<sup>213</sup> Tamże, s. 194

<sup>214</sup> Por. D. Masłowska, *Paw królowej*, Warszawa 2005; też, *Inni ludzie*, Warszawa 2018

dzisiejszemu stanowi rzeczy. Zwykło się bowiem określać powieść jako utwór nieskrępowany rygorami kompozycyjnymi, fabularny, wielowątkowy, wszechstronnie prezentujący bohaterów i malujący rozległe tło. Tymczasem współczesna proza redukuje wątki, wprowadza do powieści motywy niespójne, jednostronne i schematycznie przedstawia postacie ludzkie, ograniczając tło”.<sup>215</sup> a jak ma się do naszych rozważań koncepcja Balbusa? Badacz w swoim eseju przywołuje oczywiście przykłady zupełnie inne, nie sięga po kulturę masową, posiłkuje się przykładami Dostojewskiego, Gogoła, Nowaka i Miłosza – niemniej zaznacza wyraźnie, że „kwalifikacje gatunkowe tekstu nie muszą się zawierać w ich konstrukcyjnych paradygmatach, lecz opierają się na różnego rodzaju i różną metodą przeprowadzonych referencjach do odpowiednich obszarów przestrzeni hermeneutycznej, pola tradycji literackiej, w obrębie której gatunki bytują i której – co więcej – poza gatunkami, bez ich pośrednictwa, wyobrazić sobie niepodobna (...) dlatego, że nie jest rzeczą możliwą lektura jakiegokolwiek tekstu literackiego [dla naszych badań warto dodać – w ogóle tekstu kultury, który operuje słowem jako nadrzędną semantyką – przyp. autora] w oderwaniu od takiej hermeneutycznej przestrzeni, niezależnie od tego, w jakim stopniu jest ona poszczególnym konkretnym odbiorcom literatury dostępna”.<sup>216</sup>

Spójność płyty sprawia, że słuchacz faktycznie może poczuć się jak gdyby czytał powieść *science fiction*. Album Luca i Rahima może być bez wątpienia przykładem bardzo świadomego nawiązania do poetyki gatunku, widzianej w perspektywie Balbusa., bowiem niektóre pola takie skojarzenia narzucają. Mamy bowiem do czynienia ze szczątkową, ale jednak **fabułą**. Możemy doszukać się śladów **narracji**, choć skutecznie ukrywanej za zasłoną lirycznych monologów. Mamy **bohaterów**, wyjątkowo charakterystycznych i zgodnych z konwencją. Dostajemy – jak wspomniałem – wiele wyraźnych sygnałów tak od artystów, jak wydawnictwa, aby album traktować jako całościową **opowieść**. Wreszcie – dołożoną do płyty **książeczkę** z tekstami, co nie jest zabiegiem bardzo częstym w przypadku płyt hip-hopowych. Te wszystkie argumenty pozawalają nam na lekko ryzykowną, ale dającą się wybronić tezę o sięgnięciu przez raperów do gatunku powieści *science fiction* i twórczego jej wyzyskania. Oczywiście w duchu niedosłownym i z całą konsekwencją – ponowoczesnym.

Na tym spostrzeżeniu nie sposób jednak zamknąć temat. Płyta *Homoxymonomatura* daje się bowiem – odczytać jeszcze w dwóch innych kontekstach. o pierwszym z nich wypada wspomnieć choćby zauważając tak charakterystyczny dla poetyki rapu aspekt performatywności, tu – uwidoczniony w nieco inny sposób niż zazwyczaj kojarzony z rapem.

---

<sup>215</sup> B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*, Warszawa 1974, s. 344-345

<sup>216</sup> S. Balbus, dz. cyt., s. 170

Koncert hip-hopowy jest bowiem wydarzeniem performatywnym i rytualnym, mogą za tym przemawiać choćby charakterystyczne *freestyle* czy rapowe bitwy. Pisze o tym szerzej Sabina Deditus w artykule *Obelga jako rytuał w rap bitwie*, która ów rytuał analizuje, biorąc pod uwagę tak teksty, jak zachowania raperów podczas cyklicznych *rap battles*<sup>217</sup>. Krzysztof Sawicki zwraca natomiast uwagę na to, że w ogóle rap jest nierozzerwalnie związany z karnawalem i ludycznością, co najlepiej przejawia się właśnie w odgrywaniu tej muzyki *live*<sup>218</sup>. Bez wątplenia koncerty, które odbywały się w związku z wydaniem płyty *Homoxymoronatura* wykraczają poza te definicje i spostrzeżenia. Przede wszystkim dlatego, że były od początku do końca zaplanowanym spektaklem słowno-muzycznym, ale wzbogaconym o scenografię, choreografię, udział aktorów czy wreszcie prezentowane filmy. Można nazwać je wręcz spektaklami, których charakter i specyfika zawierały się między innymi w aspektach, o których wspomniano wcześniej: fabularności, narracyjności, udziałowi bohaterów. Były swego rodzaju adaptacjami scenicznymi tego, co zaprezentowano na płycie. Jest to z jednej strony dowód na to, jak wielką wagę twórcy przywiązywali do całości stworzonego utworu, z drugiej – być może potwierdza też naszą koncepcję o jednak „powieściowym” charakterze płyty, którą można adaptować również na potrzeby teatru. Tym, co zdaje się jeszcze ciekawsze jest jednak próba wpisania omawianej płyty w jeszcze jeden inny gatunek, jakim jest słuchowisko. Próba ta wcale nie musi stać w sprzeczności z dokonaną tu wcześniej analizą; wręcz przeciwnie – może być jej dopełnieniem i dopowiedzeniem.

W dobie popularności audiobooków słuchanie książek stało się powszechnym zjawiskiem. Warto jednak przypomnieć, że specyficzna forma audialnej prezentacji tekstów ma swoją długą historię, a słuchowisko jest być może najpełniejszym jej wyrazem. Według definicji, którą stosuje Sława Bardijewska w swojej książce *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, gatunek ten jest „...dziełem sztuki radiowej, którego kształt foniczny buduje się na wizji zawartej w tekście autorskim. Słuchowisko ma więc podwójną postać: jest dziełem autorskim opartym na słowie pisanym potencjalnie dźwiękowym, opartym na wielości realizacji, i dziełem czysto dźwiękowym, które jest foniczną realizacją tekstu. Obie postaci: autorska i reżysersko-aktorska, tworzą jedność sygnowaną przez pisarza, w której tekst pisany stanowi *constans* utworu, podczas gdy realizacje radiowe są zmiennością jego sposobów uobecniania się na antenie”.<sup>219</sup> Oczywiście ta definicja nie do końca współgra z założeniem albumu. Przede

---

<sup>217</sup> S. Deditus, *Obelga jako rytuał w rap bitwie* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, dz.cyt. s. 39-57

<sup>218</sup> K. Sawicki, *Młodzieżowa kultura hip-hop jako tekst wielokulturowy* [w:] „*Ars inter Culturas*” nr 2, 2013, s. 103

<sup>219</sup> S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001, s. 43

wszystkim – współczesna kultura audiowizualna o wiele rzadziej posługuje się medium radia – zdaje się, powoli odchodzi ono do wynalazków, których użyteczność wyczerpuje się coraz bardziej wraz z rozwojem Internetu. z drugiej jednak strony – powszechność Sieci w pewnym sensie odnowiła pewne radiowe formuły – *podcasty* czy serwisy *streamingowe*, takie jak Spotify lub Tinder są w rzeczywistości przeniesieniem formuły klasycznej na inne medium (co zresztą wynika z samego faktu coraz rzadszego używania fal radiowych jako sposobu przekazywania fonii). Definicja Bardijewskiej odnosi się również do potencjalnej wielości adaptacji tekstu, różnych jego wykonań – i tu również nie jest spójna z założeniami płyty. Ale mimo tych różnic można wyraźnie zauważyć pewne pokrewieństwo – znowu związane z fabularnością opowieści, głosami bohaterów, niemal aktorskim wykonaniem. Uwagi badaczki dotyczące świata przedstawionego w słuchowisku zdają się bowiem pokrywać z założeniami koncepcyjnymi płyty. Bardijewska wspomina o konstrukcji bohatera „postać bohatera (...) wpisana jest w system odniesień do rzeczywistości realnej, w określone formy językowe oraz trzy podstawowe konstrukcji postaci: dialogową, monologową i narracyjną”; te dwie ostatnie można bez wahania wpisać w budowę *Homoxymoronatury*<sup>220</sup>. Píše o kreacji postaci fonicznej, która „powstaje w słuchowisku zarówno w warstwie werbalno-pojęciowej, w oparciu o znaczenia słów, jak też w oparciu o dźwiękowy walor słowa i ekspresję fonicznej gry aktorskiej”, o przestrzeni fonicznej, której podstawowymi atrybutami są „dźwiękowość i awizualność”, wreszcie o czasie fonicznym, którego odbiór „jest jednocześnie spostrzeżeniowy i pojęciowy, a zatem bardziej zbliżony do teatralnego niż do literackiego”.<sup>221</sup> Wszystkie te aspekty ewidentnie dotyczą omawianej płyty (być może dotyczą zresztą każdego bez wyjątku albumu koncepcyjnego, ale z formułowaniem takich tez należałoby być jednak ostrożnym). Należy jeszcze raz podkreślić jednak, że powyższe uwagi mają na celu jedynie wzbogacić wcześniejsze tezy, nie stojąc z nimi w sprzeczności.

Tematyka narracji w rapowanych tekstach nie zamyka się z pewnością wraz z zakończeniem tego rozdziału pracy. Prawdopodobne wydają się jeszcze inne odczytania zjawiska, które jest nierozzerwalnie związane z kulturą hip-hopu. Powyższy rozdział miał stanowić jednak studium poszczególnych przypadków – realizacji konkretnych literackich gatunków epickich w konkretnych utworach bądź albumach. a zarazem dowodzić po raz kolejny, jak żywa jest tradycja literacka we współczesnej kulturze, która oparta jest przecież na opowiadaniu historii: „Albowiem ludzie to ich opowieści. Opowieści te jednak muszą być opowiedziane. Tym zajmują się nauki humanistyczne: rekompensują szkody poczynione przez

---

<sup>220</sup> Tamże, s. 64

<sup>221</sup> Tamże, s. 66-70

modernizację snuciem opowieści. Im bardziej rzeczy stają się uprzedmiotowione, tym bardziej, tytułem rekompensaty, potrzebne są opowieści. w innym wypadku ludzie umierają z uwiadu narracji”.<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> O. Marquard, o *nieodzowności nauk humanistycznych* [w:] tegoż, *Apologia przypadkowości*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s.187

### Rozdział III. Hip-hopowe konwencje poetyckie

Pozornie wydawać by się mogło, że znalezienie lirycznych odniesień w twórczości raperów jest zadaniem o wiele łatwiejszym niż to, które podjęto w poprzednim rozdziale. Wszak rap jest sztuką rymów, a więc znacznie bliżej mu do poezji niż do prozy, a założenie poprzedniej części dotyczyło poszukiwań w gatunkach w znacznej mierze prozatorskich. Tak jednak nie jest z kilku co najmniej powodów. Pierwszy z nich wydaje się oczywisty: gatunki liryczne podlegają o wiele silniejszej klasyfikacji, są z jednej strony bardzo „konkretne” (trudno wyobrazić sobie, by dzisiejsi raperzy konstruowali sonety, ody, czy dytyramby), z drugiej zaś – sam termin wymyka się takim kategoriom, w jakich postrzegane były kwestie narracji. Autorzy *Zarysu teorii literatury* pisali wprost:

W epice i dramacie podział gatunkowy obejmuje w danym momencie procesu historycznoliterackiego w zasadzie wszystkie egzemplarze rodzaju, tzn. każdy utwór zaliczany np. do epiki da się określić jako epos, powieść, nowela, poemat opisowy itp. (podobnie rzecz się kształtuje w dramacie). w dynamicznym toku literatury powstają jednak nieustannie utwory, które przekraczają granice gatunków i nie dają się do żadnego z istniejących sprowadzić. Mogą one dać początek innemu gatunkowi, wtedy mianowicie, gdy zawarte w nich propozycje staną się czymś więcej niż tylko indywidualnym wynalazkiem pisarza, gdy staną się wspólnym dobrem, mniej lub bardziej obowiązującą konwencją. Można więc powiedzieć, że z zakresie epiki i dramatu istnieje stała tendencja do formowania się gatunków.

W liryce rzecz przedstawia się inaczej, nawet w tych okresach, w których dominowała estetyka klasycystyczna, a więc podział na gatunki był ściśle przestrzegany i różnice pomiędzy gatunkami mocno akcentowane. i wtedy nawet obok utworów określanych jako ody, elegie, sielanki, madrygały itp. istniały utwory, które żadnego kwalifikatora gatunkowego nie miały. w ówczesnych wydaniach nazywano je wierszami różnymi bądź wierszami ulotnymi. (...) Istotna była pewna ogólna świadomość, że dana wypowiedź jest utworem lirycznym. Liryka była więc jednocześnie określeniem rodzajowym i gatunkowym.<sup>223</sup>

W takim też tonie wypowiada się Stanisław Wójtowicz, który jako pierwszy sugerował rozpoczęcie badań nad przedmiotem będącym tematem niniejszej pracy, pisząc, że „...ważnymi punktami odniesienia byłyby: retorycznie bujny, konceptualny (nie metafizyczny) nurt poezji barokowej, oświeceniowa satyra i poezja polityczna, ironia romantyczna, niektóre

---

<sup>223</sup> M. Głowiński, A. Okopień Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii...*, dz. cyt., s. 272-273.

odmiany – głównie tyrtejskiej – poezji romantycznej, poezja dydaktyczna, parnasizm, futuryści i Skamandryci”.<sup>224</sup> Widać wyraźnie, że badacz w projektowanych przez siebie potencjalnych badaniach, odnosi się raczej do nurtów, poetyk, trendów, stylów, a nie do konkretnych gatunków. Tej części pracy będą przyświecać zatem nieco inne założenia; gdyby przyłożyć do badań taką zasadę, jak w rozdziale dotyczącym epiki, rozważania musiałby skończyć się niepowodzeniem. Poniższy rozdział przyjmie więc raczej formę studiów bardziej nad estetyką niż formalną stroną poezji. Taka decyzja była w zasadzie jedyną możliwą wobec cytowanych przed chwilą uwag autorów *Zarysu teorii literatury*. Jak bowiem badać morfologię tekstu, o którym, owszem, wiemy, że jest „pisany” wierszem, ale – poza delimitacją, rytmem i rymami – niewiele z tego wynika? Adam Kulawik wyjaśnia to w sposób radykalny, pytając, bynajmniej nie retorycznie, czy fragment przepisu na zaparzenie herbaty zapisany w kilku niedających się logicznie wytłumaczyć wersach, jest wierszem. Odpowiada wyraźnie wskazując na fakt, że należy wprowadzić rozróżnienie pomiędzy poetyckością tekstu a jego organizacją: „Zmierzamy do tego, że wierszowość rozumiana jako specyficzny sposób segmentacji tekstu nie jest sama z siebie ani poetycka, ani ekspresywna, natomiast znakomicie nadaje się dla celów ekspresji poetyckiej”.<sup>225</sup> w podobnym tonie wypowiada się Lucylla Pszczołowska, która obecność wierszowanej mowy we współczesności dostrzega w skandowanych przez kibiców na meczach hasłach, dziecięcych wyliczankach i reklamach telewizyjnych.<sup>226</sup> Nie będziemy się więc tu zajmować się syntaktyką rapowanych wierszy, bo to, że są zorganizowane jak nieregularne wiersze, nie podlega żadnym rozważaniom. Ale i nie przyłożymy do nich tej samej miary co do – dajmy na to – poezji Kochanowskiego czy Tuwima. Na przeszkodzie stanie nam czas, kontekst, uwarunkowania kulturowe i nade wszystko – „piosenkowa” formuła w wersji rap. i inaczej rozumiemy słowo „wiersz” w wyrażeniu „wiersz Słowackiego”, a inaczej w kontekście rapowego rymowania. i nie chodzi tu nawet o wartościowanie, ale o cały bagaż doświadczenia kulturowego. Więc choć za chwilę będziemy cytować badaczy, którzy udowadniają, że rap jest poezją, to musimy pamiętać o tych zastrzeżeniach.

Stąd – bliższy nam będzie ogląd poetyk, estetyk, pewnych kulturowych paradygmatów dotyczących myślenia poetyckiego raczej, niż porównanie i zestawianie konkretnych utworów i pojedynczych gatunków. To, co było możliwe w poprzednim rozdziale, bo omawiane techniki narracyjne pozostają niezmiennie formalnie, tutaj musi ulec zmianie. Dlatego też od razu należy wyjaśnić wybór materiału, który zanalizujemy poniżej, bo choć może wydawać się

---

<sup>224</sup> S. Wójtowicz, dz. cyt., s. 186

<sup>225</sup> A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 64

<sup>226</sup> L. Pszczołowska, *Dlaczego wierszem*, Warszawa 2003, s. 11, 125-127



kontrowersyjny – nie jest przypadkowy. Zatem w tekstach rodzimych przedstawiciele hip-hopu przyjrzymy się realizacji po kolei: ironii romantycznej, a zwłaszcza jej najbardziej charakterystycznemu składnikowi, jakim jest autotematyzm, konceptualności czerpiącej tak z baroku, jak z jego dwudziestowiecznych przetworzeń, improwizacji poetyckiej i wreszcie – rodzimej tradycji poezji śpiewanej. Kierowano się zasadą nieco inną niż w rozdziale dotyczącym narracji, a mianowicie dużą frekwencją w (nie tylko) polskim rapie zjawisk, które na pierwszy rzut oka są autonomicznym elementem hip-hopowej kultury, w rzeczywistości zaś czerpią pełnymi garściami z tradycji, w sposób często nieświadomy. Zbadamy charakterystyczny rapowy metajęzyk, gry i zabawy słowem, *freestyle*’owe bitwy i kabaretową z ducha piosenkowość. w obrębie liryki hip-hopu taki wybór zdaje się jak najbardziej zasadny.

Zgodnie z zapowiedzią, na początek warto przypomnieć, jak wiele źródeł badających rap przyjmuje kategorię poezji jako dominującą. Takie określenia znaleźć można zarówno w literaturze anglosaskiej (*hip-hop studies* to dziedzina najbardziej rozpowszechniona w kraju będącym kolebką tej kultury, Stanach Zjednoczonych), jak i w rodzimej. Zredagowana przez Adama Bradleya i Andrew DuBois książka *The Anthology of Rap*, będąca w istocie wyborem najważniejszych – zdaniem autorów – wyborem hip-hopowych tekstów, pierwszym na świecie, korzysta z takiej interpretacji już w pierwszym akapicie: „*The Anthology of Rap* jest pierwszą antologią tekstów rapowanych nagrywanych od późnych lat 70. do czasów współczesnych. Opowiada historię rapu jako **poezji wierszowanej** [*lyric poetry*]. Zawiera teksty od zapisów wykonania koncertowych Grandmaster Flasha i Furious Four po najnowsze innowacje **poetyckie** Jaya-Z, Mos Defa, Jean Grae and Lupe Fiasco [podkr. autora]”.<sup>227</sup> w kolejnym podrozdziale wstępu, zatytułowanym *Forma poetycka rapu* autorzy tak przekonują do swoich racji:

Utworki rapowane są wierszowaną poezją zorganizowaną w strofy o standardowej ilości szesnastu wersów. Wykonywane są rytmicznie do *beatu*, wokalista korzysta z różnych środków, od śpiewu po potoczne, mówione teksty. Najbardziej charakterystyczną dla poezji cechą są rymy, dokładne i niedokładne, jedno- bądź wielosylabowe, na końcach wersów lub wewnątrzwersowe. Wersy raperów zawierają szeroką gamę tropów stylistycznych, przede wszystkim porównań, choć spotyka się również mniej popularne środki. (...) Rap czasem łączy się z kategoriami słowa mówionego lub *slamu* poetyckiego. (...) Choć różnią się one źródłami, rap i *slam* wyrastały razem, często krzyżując się ze sobą. Wyświetlany w latach 2002-2007 serial HBO *Russel Simmons Presents Def Poetry*, którego gospodarzem był raper Mos Def, często przedstawiał wykonawców z kręgu rapu

---

<sup>227</sup> “ *The Anthology of Rap* is the first anthology of lyrics representing rap’s recorded history from the late 70s to the present. It tells the story of rap as lyric poetry. The lyrics included stretch from a transcription of a 1978 live performance by Grand-master Flash and (the then) Furious Four to the latest poetic innovations of Jay-Z, Mod Def, Jean Grae and Lupe Fiasco”. A. Bradley, A. DuBois, *The Anthology of Rap*, New Haven and London 2010, s. xxix.

wykonujących swoje rymy a *capella* (np. Talib Kweli i jego *Give 'Em Hell*). z drugiej strony, poeci, tacy jak Saul Williams, Jessica Care Moore i Sage Francis przyjmowali estetykę rapu w swoich wierszach prezentowanych podczas turniejów *slamowych*. (tłum. autora)<sup>228</sup>

Cała książka jest autentyczną antologią rapowych utworów, autorzy zdają się na przykładach kilkuset tekstów przekonać czytelników, że pozbawione muzycznego podkładu rymy raperów, bronią się jako wiersze. Medium druku nie zabiera im wartości poetyckiej, a czasem wręcz ją uwydatnia, uwypukla: „Kiedy rapowany tekst pojawia się w druku, nagle okazuje się, jak widoczne są takie aspekty poetyckie, jak rymy czy przerzutnie; naszą uwagę przykuwają metafory, porównania i inne stylistyczne środki. Ponowne wysłuchanie danego utworu, już z pełną świadomością rapowego poetyckiego rzemiosła, może skutkować znacznie większym szacunkiem do rapu niż ten, który mamy jedynie po wysłuchaniu utworu.”<sup>229</sup>

Z kolei tłumacząc kryteria wyboru tekstów, autorzy jeszcze bardziej podkreślili ich poetycką wartość. Jak, piszą, w wyborze tekstów przyświecały im trzy cele: rola danego utworu w historii hip-hopu, jego wartość poetycka łatwa do zauważenia nawet w druku i reprezentatywność utworu w kontekście zrozumienia całokształtu twórczości artysty. Nas oczywiście najbardziej interesuje to drugie; oto jak Bradley i Dubois uzasadniali tę część wykonanej przez siebie pracy: „Ponieważ jest to antologia, która zakłada traktowanie rapu jako poezji, kładziemy szczególny nacisk na te utwory, które wyróżniają się poetyckimi właściwościami. Drugim kryterium jest zatem ich łatwa do dostrzeżenia doskonałość [*excellence*], oczywiście biorąc pod uwagę fakt, że owa doskonałość może być w liryce definiowana na wiele sposobów, bowiem każdy określa ją inaczej (...) Jakość tych tekstów jest

---

<sup>228</sup> „Raps are lyric poems organized into verses, the standard length of which is sixteen lines. They are performed most often in rhythm to a beat with a vocal delivery that ranges from sing-song to conversational. Their most distinguishing poetic feature is rhyme, which rappers employ in full and slant, monosyllabic and multisyllabic forms at the end of and in the midst of the line. Rap verses make ample use of figurative language, most especially the simile, though other less common rhetorical figures and forms are also used. (...) Rap is sometimes conflated with a spoken word or slam poetry. (...) Though they differ in their ancestral roots, rap and slam poetry have grown together in creative cross-pollination. HBO's 2002-2007 series *Russel Simons Presents Def Poetry*, for instance, included many performers who drew heavily from rap influences; the series was hosted by the rapper Mos Def, and MCs occasionally came on the show to deliver their lyrics a cappella (form one such example see Talib Kweli's *Give 'Em Hell*). At the same time, poets such as Saul Williams, Jessica Care Moore and Sage Francis reflect the aesthetics of rap in the poetry they have performed at slams” [w:] tamże, s. xxxi-xxxii

<sup>229</sup> „When a rap lyric appears on the page, aspects like rhyme schemes or enjambment suddenly become apparent; our attention is heightened to the point of awareness of similes and metaphors and other species of figurative language. It can be remarkable aesthetic experience on its own, and one that carries over when the song is heard again in full. Cultivating knowledge of rap's poetic craft stimulates greater appreciation for rap music than one might otherwise gain from listening to the recordings alone.” [w:] tamże, s. xxxv

widoczna również w druku, bez konieczności wysłuchania ich znakomitego wykonania (tłum. autora).<sup>230</sup>

Jeszcze innych argumentów używa Bradley w cytowanej już publikacji *Book of Rhymes. The Poetics of Hip-Hop*:

Każdy utwór rapowy to poezja, która czeka na swoje wykonanie. Napisany czy zaimprovizowany [freestyled] rap ma poetycką strukturę, którą można odtworzyć, przemyślaną formę, którą łatwo odróżnić, nawet jeśli tylko w niewielkim stopniu, od każdego innego rodzaju wiersza. Jak każdy inny rodzaj poezji, rap jest sztuka wersu. Poeci metryczni korzystają z różnej długości wersów – piszą pentametrem jambicznym lub jakimikolwiek innymi stopami, które korespondują z wybranym przez nich rytmem. Poeci tworzący wolne wiersze celowo łamią wersy, aby zapanować nad tempem odbiorcy czytającego, zaakcentować wybrane frazy, albo wypełnić inne założone cele. w dobrej poezji, wersy nigdy nie są przypadkowe. Jeśli przepisze się poezję jak prozę, ujdzie z niej życie jak powietrze z przebitego płuca.<sup>231</sup>

Ta metaforyczna wizja Bradleya odnosi się zatem do czysto estetycznego widzenia wierszy, ale warto też zwrócić uwagę na to, że badacz bez najmniejszego lęku zestawia twórczość raperów z „każdym innym” rodzajem poezji. Jeszcze dalej idzie w tym kierunku Michael Eric Watson, profesor Georgetown University, który przekonuje, że najlepsi raperzy amerykańscy mają sporo wspólnego z najlepszymi „retorami” [rhetoricians] i przytacza m.in. nazwiska Shakespeare’a, Chaucera, Boccaccia, Yeatsa, Rilkego. Fakt nierozpoznania tego fenomenu kładzie na karb społecznych przesądów: „Kiedy myśli się o tym, zadziwiająca rzeczą jest to, że tym młodym retorom odmawia się legitymizacji ich osiągnięć, ponieważ patologizuje się ich na poziomie moralnym”.<sup>232</sup> Cała książka, będąca spisaniem rozmowami z Dysonem, odbytymi na kilku amerykańskich uniwersytetach, rozpatruje rap w kategoriach bardziej politycznych – badacz skupia się na przesłaniu, *message ’u* rapu w kategoriach socjologicznych,

---

<sup>230</sup> “Since this is an anthology that considers rap as poetry, it places height-ended emphasis on those songs that distinguish themselves for the poetic interest. The second criterion, therefore, is observable excellence – granting, of course, that excellence in lyric poetry comes in a wide variety of forms as defined by a wide range of people (...) The quality of these lyrics is apparent on the page alone, without even hearing their superb performances” [w:] tamże, s. xii.

<sup>231</sup> “Every rap song is a poem waiting to be performed. Written or freestyled, rap has a poetic structure that can be reproduced, a deliberate form an MC creates for each rhyme that differentiates it, if only in small ways, from every other rhyme ever conceived. Like all poetry, rap is defined by the art of the line. Metrical poets choose the length of their lines to correspond to particular rhythms—they write in iambic pentameter or whatever other meter suits their desires. Free verse poets employ conscious line breaks to govern the reader’s pace, to emphasize particular words, or to accomplish any one of a host of other poetic objectives. In a successful poem, line breaks are never casual or accidental. Rewrite a poem in prose and you’ll see it deflate like a punctured lung, expelling life like so much air” [w:] A. Bradley, dz. cyt., s. xi-xii.

<sup>232</sup> „So when you think about all this, the amazing thing is that these young rhetoricians are denied the legitimacy of their accomplishment because we pathologize them on a moral level” [w:] M.E.Dyson, *You Know What i Mean? Reflections of Hip-Hop*, Nowy York 2007, s. 43-44.

jednak przez cały czas podkreśla poetycką wartość literacką omawianych tekstów. Inny przedstawiciel świata akademickiego, Richard Shusterman dokonuje jeszcze ciekawszych spostrzeżeń. Warto przytoczyć fragment jego wypowiedzi z artykułu *Challenging Conventions in the Fine Art of Rap* zamieszczonego w książce *That's the Joint. The Hip hop Studies Reader*, ogromnej publikacji zawierającej dziesiątki artykułów na temat kultury hip-hopowej pisanych z pozycji naukowych.<sup>233</sup> Zamieszczony w niej tekst Shustermana jest próbą zbadania, czy piosenki rapowe można z całą powagą traktować jako sztukę. Autor, po dość dokładnym przeanalizowaniu muzycznej warstwy kilku utworów, całą końcówkę poświęca na przyjrzenie się wyłącznie tekstowi utworu *Talkin' All That Jazz* zespołu Stetsasonic. Zaznacza przy tym, że utwór nie należy do najwybitniejszych dokonań raperów i że wydrukowany tekst, pozbawiony muzyki, sporo traci na wyrazie artystycznym. Niemniej broni swojej tezy o jego wartości, celowo odrzucając całą otoczkę wykonawczą i skupiając się wyłącznie na słowach. Jego bardzo solidna analiza nie jest dla nas interesująca sama w sobie (niniejsza praca dotyczy wszak polskiego rapu), niemniej warto przytoczyć jeden z końcowych wniosków badacza. Shusterman twierdzi, że poetycka wartość utworu koncentruje się na przemyślanym użyciu słowa „jazz”, które pojawia się w dwóch znaczeniach – gatunku muzycznego i potocznym – „głupiej gadce”<sup>234</sup>. Twierdzi, że takie użycie jest w tym tekście konceptem, który nadaje mu prawdziwą poetycką wartość. To co dla nas najbardziej interesujące, to jego rozważania na temat, czy wolno w ten sposób czytać teksty raperów w ogóle:

Choć niezaprzeczalnie można tu znaleźć złożoność znaczeń i błyskotliwych gier słownych, można zastanawiać się, czy są one faktycznie intencjonalne lub czy są możliwe do odczytania przez prawdziwą publiczność rapową. Być może są one jedynie wytworem naszego akademickiego nawyku czytania (a nawet „torturowania”) tekstów w poszukiwaniu dwuznaczności. Można by sprzeczać się, że czytanie rapu w taki skomplikowany sposób jest sprzeniewierzeniem się spontaniczności i prostocie gatunku i jego publiczności. Co więcej – sugestia, że „prostsze” odczytanie znaczy tyle co „gorsze”, może służyć wyjęciu tej sztuki z jej naturalnego, popularnego kontekstu. Takie procesy, w których intelektualne sposoby przywłaszczania tekstów kultury używane są po to, by przekształcać sztukę masową w elitarną, są faktycznym powszechnym elementem historii kultury.

Taki zarzut do mojego odczytania tego tekstu wymaga natychmiastowej odpowiedzi. Po pierwsze, nie ma żadnego powodu, aby ograniczać znaczenie rapu do wyraźnych intencji autorskich; jego znaczeniem jest również funkcją języka, produktu społecznego, poza kontrolą autora. Dwuznaczność słowa „jazz” i wynikające z niej konflikty kulturowe opowiedziane w utworze, już istnieją w języku, którego używa autor, niezależnie od jego intencji. Podobnie – ponieważ sztukę można doceniać na wiele sposobów i na wielu poziomach, nie można zakazać jej nowego odbioru przez nową publiczność, tylko dlatego, że to

---

<sup>233</sup> *That's the Joint. The Hip Hop Studies Reader*, red. M. Forman, M.A. Neal, Nowy York, Londyn 2004

<sup>234</sup> R. Schusterman, *Challenging Conventions in the Fine Art of Rap* [w:] *That's The Joint...*, dz.cyt. s. 467

nie pozbawia jej pierwotnych odbiorców swojego sposobu rozumienia sztuki. Dzieje się tak tylko wówczas, gdy nowe intelektualne interpretacje narzucają swój sposób odbioru jako jedyny właściwy. Ale niezależnie od prymatu pierwotnej publiczności i braku wiedzy na temat intencjonalności twórcy, dwuznaczności i inwersje w tym utworze są zbyt wyraźne, aby były niezamierzone. Co więcej, przeciętny rapowy słuchacz jest bardzo dobrze przygotowany, aby je zrozumieć.<sup>235</sup>

Stanowisko jest więc jasne: badanie rapu jako poezji jest najzupełniej uprawnione, a hip-hop jako sztuka słowa jest lub bywa poezją. Wydaje się również, że analiza zapisanego tekstu utworu, w pewnym sensie nobilituje rap; jest to o tyle ciekawe, że w przyszłości możemy spodziewać się również w Polsce antologii czy zbiorów rapowanych tekstów wydanych książkowo. a jest to konieczne, bo dotychczasowe jedyne wydawnictwo tego typu, *Antologia polskiego rapu*, pomimo tego, że jest solidnym kompendium wiedzy, prezentuje tę twórczość jedynie we fragmentach.<sup>236</sup>

Polscy badacze nie są tak jednoznaczni w swoich opiniach. w wydanej w 2004 roku książce Renaty Pawlak *Polska kultura hip-hopowa* autorka zauważa:

Muzyka hip-hopowa nie istnieje bez słów, które są nośnikiem systemu wartości ludzi tworzących kulturę. Słowa nieprzypadkowo ułożone według rytmów, rymów, niosą treść i przy okazji – w swych najdoskonalszych przejawach – bywają niezwykle skomplikowanymi utworami poetyckimi. o ich artyzmie trudno zapewne przekonywać uprzedzonych do hip-hopu teoretyków literatury (...). Wachlarz stosowanych przez raperów środków artystycznego wyrazu jest naprawdę szeroki i szczególnie ci, którzy tworzą od wielu lat, dysponują wieloma pomysłowymi i niebanalnymi chwytami stylistycznymi, leksykalnymi, fonetycznymi czy składniowymi. Najbardziej uznani raperzy, podobnie jak poeci, prezentują rozpoznawalny styl.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> “Though complexity of meaning and witty twists of argument are undeniably found here, it may be denied that they are actually intended or that they exist for the real rap audience. Perhaps they are merely the product of our academic habit of reading (indeed, even torturing) texts to find ambiguities. Reading rap in this complex way, one might argue, is unfaithful to the spontaneity and simplicity of the genre and its audience. Moreover, by suggesting that simpler responses are inferior understandings, it serves to expropriate the art from its popular use and from the people who use it. Such a process, where intellectualized modes of appropriation are used to transform popular into elite art, is a virtual commonplace of cultural history.

This line of objection to my interpretive reading is serious enough to demand immediate response. First, there is no compelling reason to limit the rap’s meaning to explicit authorial intentions; its meaning is also a function of its language, a social product beyond the determining control of the individual author. The ambiguities of “jazz” and the cultural conflicts and history they embody are already there in the language through which the author must speak, whether he intends them or not. Similarly, since art can be appreciated in many ways and on many levels, new modes of appreciation by new audiences cannot be outlawed as necessarily disenfranchising those of the original audience. This only happens when the new intellectualized forms insist on imposing a privileged or exclusionary status as legitimate. But whatever our view on the intentional fallacy and the primacy of intended audience, i think the ambiguities and inversions are too prominent and pointed here to be unintended. Moreover, the average rap audience is very well equipped to understand them.” [w:] tamże, s. 468.

<sup>236</sup> *Antologia...*, dz.cyt

<sup>237</sup> R. Pawlak, *Polska kultura hip-hopowa*, Poznań 2004, s. 21.

Ale już późniejsze badania bywają nie takie oczywiste. Najważniejsze z nich to prace Arkadiusza S. Mastalskiego i Tomasz Kukołowicza. Obaj autorzy, zastanawiając się nad przynależnością rapu do dziedziny szeroko pojętej poezji, zestawiają ze sobą argumenty, które można uznać za sprzeczne (Mastalski) lub też które celowo owe sprzeczności uwypuklają (Kukołowicz). Pierwszy z nich, zajmując się teorią wersologiczną rapu, w artykule zamieszczonym w książce *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, odpowiada twierdząco na zadane samemu sobie pytanie: „Czy rap jest w ogóle wierszem, a jeśli tak – to czy istnieje coś takiego, jak wiersz hip-hopowy, specyficzny dla raperów, a różny od innych znanych sztuce słowa wierszowy sposób ekspresji językowej?”<sup>238</sup> Chwile później deklaruje jednak stanowczo: „... rap nie jest poezją – co oznacza, że kanony estetyczne i metodologiczne, które stosujemy, mówiąc o twórczości hip-hopowej, nie mogą być prostą adaptacją tych używanych w analizach poetyckich”.<sup>239</sup> Zakłada zatem – słusznie – istotne rozróżnienie pomiędzy „wierszem” a „poezją” i „liryką”. w swoich rozważaniach jest jednak nie do końca konsekwentny, ponieważ w innym swoim tekście, też stawiającym taką tezę, zdarza mu się napisać: „... hip-hop należałoby uznać za połączenie poezji semantycznej (przekształcanie tekstu słownego za pomocą specjalistycznej aparatury – komputera, magnetofonu etc. – przy zachowaniu nacechowania semantycznego) z elementami współczesnej poezji oralnej (zarzucenie konwencji publikowania tekstu w formie graficznej na rzecz zapisu głosowego) i performance’u – jeśli weźmiemy również pod uwagę wykonania koncertowe”<sup>240</sup>, lub wręcz użyć terminu „poeta” w stosunku do raperów.<sup>241</sup>

Z kolei Kukołowicz wprowadza tę dychotomię zupełnie świadomie. Tezę jego książki *Raperzy kontra filomaci* jest bowiem – zgodnie z tytułem – próba zestawienia twórczości poetów z początku XIX w. z dokonaniemi współczesnych polskich raperów. Jest to o tyle ciekawe, że sam autor ma świadomość ryzyka swojego założenia – ostatecznie unika odpowiedzi na pytanie, czy raperzy są współczesnymi filomatami.<sup>242</sup> Dla nas jednak bardziej inspirujące są jego wstępne rozważania, o których już wspomniano we wprowadzeniu do niniejszej pracy. w rozdziale zatytułowanym *Rap, poezja, muzyka* Kukołowicz celowo wprowadza pozornie sprzeczne porządki swojego rozumowania. Kolejne podrozdziały tej części jego pracy naszą tytuły: *Dlaczego rap jest muzyką?*, *Dlaczego rap jest poezją?*, *Dlaczego*

---

<sup>238</sup> A.S. Mastalski, *Rap jako rodzaj...*, dz.cyt., s. 105.

<sup>239</sup> Tamże, s. 107.

<sup>240</sup> A.S. Mastalski, *Poetyka tekstu hip-hopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego* [online], Kraków 2011, [https://www.academia.edu/1178014/Poetyka\\_tekstu\\_hiphopowego\\_a\\_aktualizacja\\_systemu\\_prozodyjnego](https://www.academia.edu/1178014/Poetyka_tekstu_hiphopowego_a_aktualizacja_systemu_prozodyjnego) [dostęp: 22.08.2018], s. 28

<sup>241</sup> Tamże, s. 35

<sup>242</sup> T. Kukołowicz, *Raperzy kontra filomaci*, dz.cyt. s. 300-328

*rap nie jest muzyką?, Dlaczego rap nie jest poezją?*<sup>243</sup> Nas oczywiście najbardziej interesują jego rozważania literaturoznawcze. Przypomnijmy zatem: argumenty, które każą zakwalifikować badaczowi rap jako poezję są następujące: „Po pierwsze, na przynależność rapu do poezji wskazuje identyfikowanie się raperów z poetami. Po drugie, rap wywodzi się z tradycji oralnej ludów Afryki, opisywanej jako poezja oralna. Po trzecie, raperzy rymują. Po czwarte, raperzy posługują się tymi samymi środkami stylistycznymi, co poeci. Po piąte, rap, podobnie jak wiersz, oparty jest na podwójnej delimitacji tekstu”.<sup>244</sup> Jako kontrargumenty przywołuje natomiast problemy z zapisem tekstu. Rap, który oparty jest jednak na melorecytacji do podkładu instrumentalnego, dysponuje nie tylko środkami językowymi, ale również pozajęzykowymi. Trudno zatem, jak twierdzi Kukołowicz, mówić tu o czystej poezji. Podobnie rzecz ma się z rymami, które według teorii wiersza, mają wykazywać pewną regularność, zazwyczaj występując na końcu wersy. w hip-hopie ta zasada nie obowiązuje, bo nagromadzenie rymów często ją przekracza, niekiedy nawet w ogromnym stopniu.<sup>245</sup> Badacz uważa, że nie sposób rozmawiać o rapie jako o poezji, korzystając ze zwykłego zapisu, intuicyjnie podzielonego na wersy (teksty raperów są często spisywane jedynie „ze słuchu” przez fanów i jako takie pojawiają się na licznych stronach internetowych). Dlatego proponuje on ciekawą, ale równie intuicyjną jednak metodę ich zapisania, która w układzie typograficznym zapisuje niejako strukturę podkładu instrumentalnego.<sup>246</sup> To interesująca teoria, ale narzucałaby na badacza konieczność transkrypcji każdego analizowanego utworu. Nie wydaje się to konieczne; z oboma przytoczonymi argumentami można się rozprawić dość szybko – po pierwsze proponowana we wstępie teoria genologii multimedialnej Balcerzana, a także teoria „zagłady gatunków” Balbusa dają nam do ręki narzędzia, które – nawet w przypadku tak „twardego” pojęcia naukowego, jakim jest teoria wersyfikacji – pozwalają przejść do porządku dziennego nad problemem zapisu. Podobnie rzecz ma się z rymami – tutaj wystarczy przecież potraktować to narzędzie poetyckiego wyrazu jako specyficzny, inny niż w znanych do tej pory systemach wersyfikacyjnych, środek stylistyczny. Teoria wiersza i definicje poezji przechodziły już tyle przeobrażeń, że łatwo można przyjąć takie założenie.

Warto też zwrócić uwagę na to, że nie tylko Kukołowicz dostrzega fakt identyfikowania się raperów z pojęciami poezji czy liryki. w *Hip-hop słowniku* pojawia się taka

---

<sup>243</sup> Tamże, s. 153-191

<sup>244</sup> Tamże, s. 164

<sup>245</sup> Tamże, s. 180-188

<sup>246</sup> Tenże, *Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza*, „Teksty Drugie”, 6/2012, s. 229-245.

oto interesująca definicja terminu „liryka”: „Tekst utworu hip-hopowego”<sup>247</sup>, po czym autorzy przytaczają szereg przykładów, w których raperzy sami w ten sposób określają swoją twórczość. Należy oczywiście wziąć pod uwagę fakt, że terminy „poezja”, „liryka”, „wiersz” pozostają dla nich najczęściej synonimiczne i nie mają tu konotacji literaturoznawczych; funkcjonują raczej w obiegu wewnętrznym. Niemniej – identyfikacja jest silna, choć trudno stwierdzić, czy wynika ona z chęci nobilitowania własnej twórczości, czy jest raczej rezultatem znalezienia własnego języka przy użyciu narzędzi, którymi zwykle traktuje się literaturę sensu *stricto*.

Niniejszy rozdział pracy będzie zatem próbą przesłedzenia nie tyle gatunków, ile pewnych strategii, konwencji, poetyk, koncepcji twórczych, których śladów można doszukać się w tekstach polskich raperów. Nie sposób oczywiście zakładać, że uda się dotrzeć do wszystkiego, bowiem wielość materiału badawczego przekracza możliwości takich poszukiwań. Należy natomiast przyjrzeć się najbardziej reprezentatywnym kierunkom, w jakich zmierzają polskie hip-hopowe teksty, czerpiąc z genologicznych doświadczeń poprzednich epok.

Rozważania zaczniemy od koncepcji ironii romantycznej, ze szczególnym uwzględnieniem takiej jej cechy, jaką jest autotematyzm. Ów termin, wprowadzony do polskiej myśli teoretycznej przez Artura Sandauera<sup>248</sup>, okaże się bardzo przydatny przy komentowaniu twórczości hip-hopowców, dla których własna twórczość jest wyjątkowo wdzięcznym i często wyzyskiwanym tematem. Przykładów na to właściwie nie potrzeba nawet szukać – trudno byłoby znaleźć taki rapowy album, na którym twórcy nie odnoszą się bezpośrednio do kategorii muzyki, którą tworzą, kultury hip-hopu, własnej twórczości, czasami – jak w analizowanych za chwilę przykładach – do konkretnych tekstów, które właśnie wykonują. Czy jednak da się wpisać bezpiecznie taki koncept w szersze pojęcie ironii romantycznej? Zadanie wydaje się ryzykowne, choćby z powodu konkretnego jednak przypisania tego charakterystycznego zjawiska określonej epoce literackiej. Warto się go jednak podjąć, bo zdawać się może, że pewne cechy tej twórczej koncepcji można odnaleźć w poetyce hip-hopu w ogóle. Najciekawsze polskie kompendium wiedzy na temat romantycznej ironii stanowi książka Włodzimierza Szturca, w której autor, wyprowadzając swój wywód od ironii sokratycznej,

---

<sup>247</sup> P. Fliciński, S. Wójtowicz, dz. cyt., s. 97.

<sup>248</sup> Por. E. Szary-Matywiecka, hasło: autotematyzm [w:] *Słownik literatury polskiej XX w.*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, s. 54-55



poprzez ironię retoryczną Cyserona i Kwintyliana, szczegółowo przygląda się zjawisku, nazywając je „doktryną artystyczną”.<sup>249</sup> Szturc proponuje taką jej definicję:

Ironia romantyczna jest sposobem tworzenia, który wykorzystuje dialektykę przeciwieństw lub formę paradoksu, użytą dla przybliżenia lub określenia zasadniczej sprzeczności bytu rozdzielonego na idealne i realne. Sposób ten ujawnia się w dziele poprzez programowy dystans autora do jego kreacji, płatanie wątków i postaci w celu obnażenia powikłań świata, wykorzystanie niepowagi i komizmu w celu deziluzji świata przedstawionego. Przybiera często postać »pisanie o pisaniu«, a zgodnie z zasadą »permanentnej parabazy«, czyli wychylania się autora z dzieła, oznacza pozbawienie tego dzieła suwerenności.<sup>250</sup>

Przygląda się również różnym sposobom realizacji koncepcji proponowanym przez jej teoretyków. Spróbujmy nieco wybiórczo potraktować te opinie tak, aby wydobyć z nich to, co dla naszego tematu będzie najistotniejsze. Pojęcie „permanentnej parabazy” Fredrich Schlegel rozumiał synonimicznie do zasady „pisanie o pisaniu”. Klasycznie parabaza jest „jakby aktualizacją przedstawienia, odsłaniała prawdę autora i zamykała świat powołanej przez niego do życia fikcji”, natomiast jej reinterpretacja polegała u Schlegla na „przyznaniu parabazie mocy kreacyjnej, bowiem nie tyle odsłaniała ona autora, ile prezentując go jako twórcę właśnie, zezwalała na popis sprawności literackich, popis pisarza wolnego, niezależnego od tematu dzieła”<sup>251</sup>. Filozoficzna myśl Schlegla kazała potraktować zjawisko ironii romantycznej jako „odsłanianie związku twórcy i jego dzieła, owego szybowania (»Schweben«) ponad tym, co stworzył. Artysta szybuje ponad dziełem, Sokrates ponad rozmówcą, autor ponad materiałem, z którego korzysta i ponad sprawami, rzecz można, pospolitymi, np. drukowaniem i oprawianiem książki”<sup>252</sup>. Schległowska koncepcja zakładała, że „ironia romantyczna powinna być poezją i poezją poezji. Powinna przedstawiać wyłącznie siebie, nie służąc żadnej idei poza ideą bycia filozofią. Powinna być jednocześnie zapisem refleksji poetyckiej, zatem odwoływać się do sensu zawartego w procesie tworzenia, stanowić objawienie świata artysty w takim kształcie, w jakim ten świat objawił mu się w czasie pisania. Jako poezja poezji jest ironia strukturą dzieła poetyckiego, modelem zespolenia fantazji i rzeczywistości w jeden dynamiczny układ”<sup>253</sup>. Samo pojęcie „poezja poezji” wprowadził Novalis<sup>254</sup>, który w swoim

---

<sup>249</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992

<sup>250</sup> Tamże, s. 74-75

<sup>251</sup> Tamże

<sup>252</sup> Tamże, s. 71

<sup>253</sup> Tamże, s. 156

<sup>254</sup> Tamże, s. 154

*Monologu* skupia uwagę na różnicach w „mówieniu” i „pisanii”, a ironię traktuje jako postawę artysty i intelektualisty:

Jednej i drugiej musi towarzyszyć dystans przedmiotu wobec podmiotu, ponieważ tylko on może zapewnić zobiektywizowanie racji. Także opozycja »mówienia« i »pisanii« jest opozycją dwóch, bardzo różnych dystansów: »mówienie« wyraża stosunek pomiędzy rzeczami, »pisanie« sposób wyrażenia tego stosunku. u Novalisa jednak refleksja nad »pisaniami« i »mówieniem« jest ironiczna na sposób romantyczny właśnie, ponieważ jednoczy z perspektywy oddalenia autora od przedmiotu subiektywne i obiektywne pojmowanie »pisanii«, »mówienia«, wreszcie »poety« i »myśliciela«. Przedmiotem monologu jest jednak sam Novalis, a raczej to, w jaki sposób ironicznie zapisuje tekst o niemożliwości zapisania mowy.<sup>255</sup>

W pismach K.W.F. Solgera znajdziemy uwagę, że ironia jest zasadą procesu twórczego i rodzajem oglądu rzeczywistości, jest sposobem „samoprezentacji sztuki” oraz „zasadą procesu twórczego, u którego podstaw leży refleksja nad stosunkiem idealnego i koniecznego do realnego i przypadkowego”.<sup>256</sup> Szturc analizuje również poglądy teoretyczne (ale i postawę twórczą) Ludwiga Tiecka, według którego „[ironia] oznaczała moc, dzięki której twórca może zapanować nad materiałem, z jakiego korzysta, nad własnymi mniemaniami o wielkości zamierzonej pracy, nad przeciwnikami i niedoskonałościami talentu (...), »grą ze środkami wyrazu artystycznego”.<sup>257</sup>

Łatwo zauważyć, że tym, co najbardziej intrygujące, jest właśnie ów autotematyzm, potraktowany jako integralna część ironii romantycznej lub jej rozwinięcie. Joanna Grądział-Wójcik w artykule *Perpetuum Mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie* przygląda się różnym postawom badawczym wobec zjawiska. Autorka zauważa, że wszyscy najważniejsi polscy literaturoznawcy współcześni zastanawiali się nad tym fenomenem; robiąc krótki przegląd stanu badawczego, wspomina, oprócz Artura Sandauera (autora terminu, zresztą obecnego jedynie w polskiej myśli literaturoznawczej) również m.in. Edwarda Balcerzana, Danutę Danek, Michała Głowińskiego, Marię Podrazę-Kwiatkowską, Ewę Szary-Matywiecką, Andrzeja Wernera, Kazimierza Wykę czy Stefana Żółkiewskiego.<sup>258</sup> Co ciekawe, większość z tych badań dotyczy prozy, zwłaszcza prozy powieściowej; w obszarze naszych zainteresowań zostaną więc te, które dotyczą poezji – praca Marii Podrazy-Kwitkowskiej i Andrzeja Niewiadomskiego.

---

<sup>255</sup> Tamże, s. 76-77

<sup>256</sup> Tamże, s. 79-80

<sup>257</sup> Tamże, s. 82-83

<sup>258</sup> J. Grądział-Wójcik, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki”, jesień 2015, Poznań, s. 109-110

U Niewiadomskiego mowa jest o „metatekście”, „metajęzyku”, czy „metapoezji”.<sup>259</sup> Autor snuje swoje refleksje wokół zagadnienia autotematyzmu w zasadzie już nie donosząc się do teorii ironii romantycznej. Niemniej przyznać trzeba, że jego uwagi w znacznym stopniu porządkują stan badań i ułatwiają próby zredefiniowania zjawiska poprzez znaczne rozszerzenie go o język metapoetycki. Zwraca przede wszystkim uwagę na to, że jedną z najważniejszych kwestii stanowiących o jakości najnowszej literatury jest jej samoświadomość rozumiana nie tylko jako proste powtórzenie czy powtarzanie tez programowych charakterystycznych dla danego nurtu.<sup>260</sup> Przytacza również słowa wspomnianej już badaczki, Joanny Grądział-Wójcik, która w swoim szkicu na temat poezji Witolda Wirpszy, wprowadza jeszcze jeden ważny termin, charakterystyczny dla „autotematycznej” poezji – „autorefleksja”, rozumiana jako „autorska refleksja, w której podmiot przyznaje się do bycia poetą, ujawnia sytuację pisania, wypowiada się na temat istoty poetyckości, procesu twórczego, odbioru, mechanizmów tworzenia lub wreszcie (...) pisanego właśnie utworu”.<sup>261</sup> Ostatecznie badacz konstruuje swoją myśl w oparciu o pewne nadrzędne, jego zdaniem, pojęcie „refleksji metapoetyckiej, zawierającą w sobie autotematyzm, autorefleksję oraz poetykę immanentną, którą z kolei Michał Głowiński przypisywał prozie narracyjnej traktującej o samym pisaniu”.<sup>262</sup> Ową metapoetycką refleksję Niewiadomski każe dostrzegać w tych tekstach, w których „...w sposób jawny lub utajony: 1) podmiot przyznaje się do bycia poetą (lub poetyckość manifestuje jako jeden z atrybutów rozproszonego »ja«), 2) wskazuje na sytuację pisania (lub sytuacja pisania wskazuje na siebie), 3) wypowiada się (lub powiadamia o przyswojeniu wypowiedzi) na temat: a) procesu twórczego, odbioru, mechanizmu tworzenia lub pisanego właśnie utworu (autotematyzm), b) funkcji poezji i »zadań« poezji w aspekcie jej relacji z tym, co niepoetyckie (stosunek do rzeczywistości i uwikłania filozoficzno-światopoglądowe), i tym, co stanowi »system« poetycki (stosunek do tradycji literackiej, stosunek do własnych tekstów literackich, stosunek do własnej poetyki sformułowanej), 4) konstruuje (lub sugeruje gotowość konstruowania) programu poetyckiego (poetologia), a także teoretyzuje na temat zarówno ujęć programowych, jak i istoty poezji”.<sup>263</sup>

---

<sup>259</sup> Tamże, s. 111

<sup>260</sup> A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 9

<sup>261</sup> J. Grądział-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001, s. 15 [cyt. za:] Andrzej Niewiadomski, dz. cyt., s. 16

<sup>262</sup> A. Niewiadomski, dz. cyt., s. 17

<sup>263</sup> Tamże, s. 18

Z kolei Maria Podraza-Kwiatkowska, konstruując swój artykuł o autotematyzmie w poezji Młodej Polski, rozpoczyna go nader ciekawymi z naszego punktu widzenia rozważaniami teoretycznymi. Przypomina, że zjawisko to (w odniesieniu tak do epiki, jak do liryki) bywało nazywane „wypowiedzią w dziele o dziele”, „funkcją metapoetycką”, „powieściową metodologią powieści”, „sygnalizacją komentarza autorskiego”, „literaturą warsztatową” czy symboliką kreacji artystycznej” (odpowiednio przez Danek, Głowińskiego, Wykę, Wenera, Balcerzana, Żółkiewskiego, czy samą Podrazę-Kwiatkowską).<sup>264</sup> Rozważania autorki oscylują wokół poezji młodopolskiej, co jest w przypadku autotematyzmu podejściem, jak sama zauważa, oryginalnym, bowiem pozostali wymienieni przez nią badacze określają autotematyzm jako zjawisko przede wszystkim dwudziestowieczne; zauważa przy tym również to, co przysłuży się założeniom fragmentu niniejszego tekstu – owo (w przypadku wszystkich tych teoretyków) odwołanie do tradycji, którą jest tu ironia romantyczna.<sup>265</sup> Podraza-Kwiatkowska zwraca zresztą uwagę i na to, że znacznie łatwiej doszukiwać się samego zjawiska w twórczości autotelicznej, a co za tym idzie – do szczególnego zainteresowania artystów zjawiskiem samego języka, co wiąże się z rozważaniami fenomenologów z początku XX w., ich zainteresowań „nowym bytem”, jakim miało być dzieło sztuki.<sup>266</sup> Wreszcie stawia najbardziej interesujące dla przedmiotu naszych rozważań tezy o rodzajach autotematyzmu, które legły u podstaw tego zjawiska: tematyka środowiskowa (w przypadku poezji utwory mówiące o roli poezji, roli poety, wierszach-programach), utwory będące apoteozą języka, utwory mówiące o samym akcie stworzenia i „utwory o utworach”.<sup>267</sup>

Rodzajem dygresyjnej ciekawostki, na którą warto tu zwrócić uwagę, jest fakt, że Podraza-Kwiatkowska w sposób zupełnie naturalny bez wahania używa słowa „gatunek” w odniesieniu do „poezji”. Czyni to w zdaniu wtrąconym, niebędącym przedmiotem jej studium („W poezji – tym właśnie gatunkiem zajmiemy się w niniejszym studium dokładniej – można również napotkać...”<sup>268</sup>), ale ta charakterystyczna uwaga może mieć w prezentowanych tu rozważaniach ważne znaczenie, bowiem po raz kolejny potwierdza genologiczne skomplikowanie przedmiotu badań i zezwala na takie właśnie szersze potraktowanie poezji jako „gatunku” właśnie.

---

<sup>264</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, u *źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)* [w:] *Problemy literatury polskiej*, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1974, s. 223

<sup>265</sup> Tamże, s. 225

<sup>266</sup> Tamże, s. 226

<sup>267</sup> Tamże, 228-230

<sup>268</sup> Tamże, s. 228

Dwa teksty, które zostaną poddane analizie jako egzemplifikacje opisanych powyżej zjawisk, są modelowymi przykładami utworów konstruowanych autotematycznie, w których można doszukać się śladów „pozostałości” po ironii romantycznej. Jednak w setkach innych rapowanych tekstów da się dostrzec takie ślady, bowiem poetyka rapu niejako a priori zakłada pewną autotematyczność, zwłaszcza dotyczącą osoby wykonawcy. Powtarzanie (w różnych wariantach) nazwy gatunku muzycznego, przytaczanie swojego własnego pseudonimu, autocyty, *follow-upy* (cytowanie lub parafrazowanie własnych wersów lub wersów innych raperów)<sup>269</sup> – takie zachowania rozpozna każdy słuchacz nie tylko rodzimego hip-hopu. „Rap narodził się w pierwszej osobie liczby pojedynczej. To muzyka z obsesyjnym „ja”, często popadająca w narcyzm.(...) Ten rozdział stanowi o tym, o czy mówią raperzy, kiedy nie opowiadają historii, czyli o czym mówią przez większość czasu. Choć można by założyć wielość tematów, sprowadzają się one do kilku: wychwalanie siebie, *dissowanie* oponentów i gadanie bzdur w każdy możliwy sposób. Taka forma celebracji samego siebie, poniżania i pomniejszania roli innych może wydać się dziecinna, ale jest też źródłem satysfakcji. Jest napędzana przez jedną z największych niematerialnych zasadniczych cech rapu: *swagger* [„chwalipięctwo”]. To najistotniejsza cecha tych lirycznych wyznań. Jest wyrażana w sposobie podania treści przez rapera, w jego pewności siebie, którą można nazwać nawet zuchwałością. *Swagger* jest trudne do zdefiniowania, ale rozpoznaje się je, kiedy się je słyszy”.<sup>270</sup> Te słowa Adama Bradleya, otwierające rozdział książki *Book Of Rhymes* wstępnie tłumaczą zjawisko, będące jedną z podstawowych cech rapu. Jeszcze bliżej naszych rozważań jest Stanisław Wójtowicz, który wręcz pisze o tym, że istnieją pewne reguły i ukształtowania nierozpoznane przez dyskurs hip-hopowy, a dające się opisać narzędziami poetyki i jako podstawową odmianę gatunkową utworów hip-hopowych wskazuje „asocjacyjną kompozycję, obejmującą zbiór luźno powiązanych spostrzeżeń związanych z życiem w mieście, tworzeniem hip-hopu i roli, jaką odgrywa on w życiu artysty i odbiorców”.<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> o kategorii *follow-upów* pisze szerzej Adrianna Chorąży, interesująco interpretując je jako dowód wewnętrznej hip-hopowej intertekstualności, por. A. Chorąży, o *hip-hopowej intertekstualności jako rozmowie. Rap i popkultura: follow-upy i hashtagi* [w:] „Teksty Drugie” 5, 2017, s. 129-146

<sup>270</sup> “Rap was born in the first person. It is a music obsessed with the “I,” even to the point of narcissism. (...) This chapter is about what MCs rhyme about when they aren’t telling lengthy stories—in other words, what MCs rhyme about most of the time. While this includes innumerable topics, we can summarize them in just a few: celebrating themselves, dissing their opponents, and shit-talking in every other possible way. This form of lyrical celebration of self and denigration of others can be puerile, but it can also be gratifying. It is fueled by one of rap’s great intangible and essential qualities: *swagger*. Swagger, or just *swag*, is the essential quality of lyrical confidence. It expresses itself in an MC’s vocal delivery, in confidence and even brashness. Swagger is difficult to describe, but you know it when you hear it”.

[w:] A. Bradley, *The Books of...*, dz.cyt., s. 204-205.

<sup>271</sup> S. Wójtowicz, o *kierunkach...*, dz.cyt., s. 185.

Na płycie *Czerwony album* AbradAba (Marcina Martena, jednego z najbardziej zasłużonych dla polskiego rapu twórców nagrywającego nieprzerwanie od ponad dwudziestu lat z zespołem Kaliber 44 oraz solowo) znajduje się utwór o nietypowym tytule ...<sup>272</sup> Trzy kropki nazywające utwór są pierwszym sygnałem autotematyczności tekstu, który w całości traktuje o poszukiwaniu przez artystę tytułu do napisanego właśnie tekstu. Całość rozpoczyna się słowami: „W zeszły czwartek pewien szczegół mą uwagę przykuł/ Napisałem fajny walek, ale ma chujowy tytuł/ Ty, tytuł, ty tu chodź, pókim grzeczny/ Bo każdy głupi wie, że tytuł jest konieczny/ i co tu robić?? Cóż, trzeba się pogłowić”. Żartobliwy wstęp jest swego rodzaju określeniem tematyki (autotematyki) utworu: podmiot wyjaśnia słuchaczom, na czym polega jego problem i konstruuje kompozycję, opisując proces wymyślenia tytułu. Inspiracji poszukuje (co częste u raperów) w działaniu marihuany („cholera, mózg ani w przód ani wstecz nie chce/ Myślę se, że jak go połechcę/ w płuco złapię bucha, on złapie pomysł na tytuł wreszcie”). w dalszym ciągu monologu AbradAb (zapis pseudonimu wykonawcy, z wielką literą „A” w środku, zgodny z zapisem na płytach, plakatach i innych materiałach dotyczących jego osoby) konsekwentnie opisuje próby pokonania swojego twórczego impasu. Ów „utwór o utworze” ma zatem wszelkie cechy, by zapisać go w określonej strategii, którą się tu zajmujemy. Ponadto oryginalność języka poetyckiego, zaskakująca kompozycja i humor twórcy pozwalają dostrzec w nim wyjątkowo sprawnie napisany metatekst, wyróżniający się na tle dokonań wielu raperów. Najciekawszym tu aspektem zdaje się możliwość przypisania utworowi pewnych cech ironii romantycznej, widzianej nawet w kategoriach teorii dziewiętnastowiecznych. Jeśli przyjrzeć się przywoływanym wcześniej spostrzeżeniom, okaże się bowiem, że zarówno Schleglowskie widzenie „permanentnej parabazy”, jako synonimicznej do zjawiska „pisania o pisaniu” czy też „szybowania” artysty ponad własnym dziełem znajdzie w tekście Martena uzasadnienie. Przypomnijmy jeszcze raz, jak myśl Schelgla uchwycił Włodzimierz Szturc:

Ironia romantyczna powinna być poezją i poezją poezji, powinna więc przedstawiać wyłącznie siebie, nie służąc żadnej idei poza ideą bycia filozofią. Powinna być jednocześnie zapisem refleksji poetyckiej, zatem odwoływać się do sensu zawartego w procesie tworzenia, stanowić objawienie świata artysty w takim kształcie, w jakim ten świat objawił mu się w czasie pisania. Jako poezja poezji jest ironia strukturą dzieła poetyckiego, modelem zespolenia fantazji i rzeczywistości w jeden dynamiczny układ.<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> AbradAb, ... [na płycie:] tenże, *Czerwony album*, SP Records 2004

<sup>273</sup> W. Szturc, dz. cyt., s. 156

Ten opis zdaje się odzwierciedlać idealnie to, co w utworze rapera najważniejsze. Można to łatwo wykazać zestawiając poszczególne elementy tej „przepisanej” przez Szturca definicji i ogólną koncepcją AbradAba i sposobami jej realizacji. Po pierwsze zatem – utwór rapera jest poezją, na co wskazują choćby przemyślane tropy stylistyczne: metonimie (np. „honorarium zawijam w papier” – aluzja do skręconego *jointa* z marihuany kupionej za zarobki rapera), abstrakcyjne porównania („i tak po latach kleję rap jak ratrak/ śnieg”, „widzę w kolorze/ jak Śródziemne Morze/ ponton przecina, tak ja nożem/ mgłą sobą”, „i tak po taktach, jak po śladach Yeti lecisz”), metafory („mogę tak wiecznie/ czynnie niespołecznie/ wyciągać z siebie ego”, „kolejna myśl na stosie kart zużytych”), antropomorfizacje („mózg ani w przód, ani wstecz nie chce/ Myślę se, że jak go połechcę (...)/ on złapie pomysł na tytuł wreszcie”); środki językowe: liczne aliteracje („ty, tytuł, ty tu chodź”, „tylko takie triki teraz tutaj nic nie pomogą”, „rap jak ratrak”, „i tak po taktach”, „chwytamy chwyty jak buchamy niemal”), charakterystyczne dla rapu nagromadzenie rymów (cały utwór), zestawienie poetyckiego języka z kolokwializmami (cały utwór). Jednocześnie tekst można zakwalifikować jako „poezję poezji” niesłużącą żadnej idei – podmiot skupia się wyłącznie na samym procesie pisania, dopiero w ostatnich strofach uciekając nieco do bardziej ogólnych rozważań, ale wciąż pozostając w żartobliwej konwencji zmagania twórcy z tworzonym (tym konkretnym) tekstem. Idąc dalej – wiersz jest niewątpliwie zapisem procesu twórczego, a zarazem owym „objawieniem świata” – tu humorystycznie przefiltrowanym przez działanie marihuany. Wreszcie – „struktura dzieła poetyckiego” zespala realność z fantazją, a całość ma charakter autoironiczny – autor prześmiewczo komentuje własne czynności twórcze.

Jeśli sięgniemy do tego, jak Szturc interpretuje ironię romantyczną u Novalisa, zwrócić musi naszą uwagę zdanie o tym, że pisarz „ironicznie zapisuje tekst o niemożliwości zapisania mowy”.<sup>274</sup> Łatwo można to przełożyć na komentowaną przez nas treść piosenki: przecież cały tekst jest zapisem tego, jak ironicznie wykonawca zapisuje (i wykonuje) tekst o niemożności spuentowania tegoż tekstu tytułem. To lekko kpiące potraktowanie siebie oraz słuchacza jest tu zresztą oczywiste na poziomie całkowitej alogiczności wyводу rapera; otwierająca tekst cytowana już fraza „napisałem fajny walek, ale ma chujowy tytuł” odsyła odbiorcę do jakiegoś innego tekstu, który powstał „w zeszły czwartek”, podczas gdy dywagacje na temat tegoż tytułu zostają spisane „tu i teraz”, ma się wrażenie, że tekst rodzi się na bieżąco, podczas pierwszego przesłuchania. Również teoria Ludwiga Tiecka zdaje się idealnie odpowiadać założeniom rapera, wszak utwór jest „grą” z słuchaczem, który dostaje sprzeczny przekaz: twórca zwierza

---

<sup>274</sup> Tamże, s. 77

się ze swojego impasu w jak najlepszej poetyckiej formie, jego wyrażone *explicite* „nie umiem” jest *implicite* zaprzeczone perfekcyjną formalnie stroną wiersza, a ironia jest wyrażona ową, sugerowaną przez Tiecka, „mocą” panowania nad tworzonym materiałem.<sup>275</sup>

Utwór AbradAba można przeczytać również poprzez nawiązujące do teorii ironii romantycznej, ale bardziej nam współczesne teksty, takie jak omówione pokrótce powyżej uwagi Andrzeja Niewiadomskiego i Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. Zestawione w punktach tezy Niewiadomskiego odpowiadają niemal wzorcowo założeniom utworu Marcina Martena, tak na poziomie struktury, jak treści. Dzieje się tak oczywiście wówczas, jeśli – podobnie jak w przypadku wszystkich omawianych tu tekstów, pamiętamy o „piosenkowym” charakterze rapu, jego uwarunkowaniach kulturowych, samoświadomości twórców i Łatwo to prześledzić w poniższej tabeli:

Metapoetycka refleksja wg. Andrzeja Niewiadomskiego	Realizacja w utworze ... AbradAba
1) podmiot przyznaje się do bycia poetą (lub poetyckość manifestuje jako jeden z atrybutów rozproszonego »ja«),	liryka bezpośrednia, podmiot jest raperem: „kleję rap jak ratrak śnieg”, „siedzi dAb i cały zespół”
2) wskazuje na sytuację pisania (lub sytuacja pisania wskazuje na siebie),	Wyraźnie zaznaczone „ja” liryczne piszącego: „napisałem”, „kleję rap”, „ruszyła płyta”, „wytupuję rytm nogą”,
3a) wypowiada się (lub powiadamia o przyswojeniu wypowiedzi) na temat procesu twórczego, odbioru, mechanizmu tworzenia lub pisanego właśnie utworu (autotematyzm),	Tekst jest metapoetycki (dotyczy procesu pisania tego konkretnego utworu) – „napisałem fajny walek”, „ty, tytuł, ty tu chodź, pókim grzeczny”, „kolejna myśl na stosie kart zużytych”, „pomysłu ciągle nie ma”
3b) wypowiada się (lub powiadamia o przyswojeniu wypowiedzi) na temat funkcji poezji i »zadań« poezji w aspekcie jej relacji z tym, co niepoetyckie (stosunek do rzeczywistości i uwikłania filozoficzno-światopoglądowe), i tym, co stanowi	Quasi-filozoficzne rozważania na temat sensu rapowych utworów: „później czy wcześniej zrozumie się samo przez się/ że sens musi być, ale tytuł niekoniecznie”, „i jaki sens jest – pytasz/ ja pytam, a tu/ sensu ubyło, odkąd ruszyła płyta”

<sup>275</sup> Tamże, s. 82



»system« poetycki (stosunek do tradycji literackiej, stosunek do własnych tekstów literackich, stosunek do własnej poetyki sformułowanej),	
4) konstruuje (lub sugeruje gotowość konstruowania) programu poetyckiego (poetologia), a także teoretyzuje na temat zarówno ujęć programowych, jak i istoty poezji	Kategoria rapowego „luzu”, jedna z kluczowych kategorii estetycznych dla tego gatunku <sup>276</sup> zestawiona z rekreacyjnym przyjmowaniem marihuany (programowa „antyprogramowość”): „siedzi dAb i cały zespół/ pali batona i wystrzega się kontekstów”, „gdzie mnie swędzi, to ja się podrapię/ podpalam, spierdalam i nikt mnie nie złapie”

Postulaty formułowane przez Marię Podrazę-Kwiatkowską, zostają również zachowane; w zasadzie są one zresztą tożsame z tezami Niewiadomskiego. Jedynym elementem, który wzbogaca to, co napisał Niewiadomski, jest autoteliczność metapoetyckich tekstów. Ale i tu wykazaliśmy, że inwencja językowa artysty jest wyjątkowa. Utwór, ze względu na jego językowe ukształtowanie, może być potraktowany jak lingwistyczny poetycki eksperyment, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę również fakt jego założonej performatywności.

Kolejnym utworem, którego nie powinno zabraknąć przy omawianiu tej tematyki gatunkowej (wciąż twierdząc, że obecność ironii romantycznej, autotematyzmu czy metapoetyki można zakwalifikować genologicznie właśnie), jest jeden z najbardziej rozpoznawalnych (bo najciekawszych, jeśli potraktować warstwę tekstową i brzmieniową jako nierozzerwalną całość) utworów w historii rodzimego rapu – o *robieniu bitów* przywoływanego już w tej pracy Adama Ostrowskiego, czyli O.S.T.R.-a.<sup>277</sup> Należy jednak choćby w kilku słowach przedstawić sylwetkę artysty, bo to niezwykle istotne przy omówieniu tej konkretnej piosenki, będącej formalnym i kompozycyjnym majstersztykiem.

<sup>276</sup> Por. S. Wójtowicz, o *kierunkach...*, dz.cyt., s. 187

<sup>277</sup> O.S.T.R., o *robieniu bitów* [na płycie:] tenże, 7, Asphalt Records 2006

Adam Ostrowski jest prawdopodobnie najlepiej wykształconym muzycznie polskim raperem – jest skrzypkiem, który ukończył Akademię Muzyczną w Łodzi, swoim rodzinnym mieście, pochodzi z rodziny o muzycznych tradycjach. Fakt jego muzycznego talentu potwierdzonego akademickim dyplomem chętnie podkreślają krytycy twórczości, a sam artysta powiedział kiedyś w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”: „Jestem wychowankiem Akademii Muzycznej, absolwentem klasy skrzypiec Iwony Wojciechowskiej, autorytetu w dziedzinie gry na tym instrumencie. Nie chcę przynieść wstydu pani profesor. w ramach Roku Chopinowskiego miałem okazję zaprezentować własne aranżacje muzyki Chopina z Orkiestrą Symfoniczną Gdańskich. Apetyt rośnie. Spróbowałem potrawy z orkiestrą - smakuje mi najbardziej. Mogę się realizować na kilku płaszczyznach: jako kompozytor, skrzypek i wykształcony muzyk.”<sup>278</sup> Kwestia wykształcenia muzycznego jest tu o tyle istotna, że w prezentowanym tu utworze Ostrowski prezentuje się, podobnie jak w całej niemal swej twórczości, w podwójnej roli – rapera i producenta. Ta ostatnia rola jest w hip-hopie znamieną, bowiem mianem producenta określa się (ze względu na specyfikę konstrukcji rapowego utworu) rzeczywistego autora muzyki, która z definicji gatunku jest tworzona poprzez „sklejanie” fragmentów innych utworów i łączenie ich w nową, często skomplikowaną i oryginalną całość:

Podkłady instrumentalne utworów hip-hopowych nie są komponowane w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Zapewne jest to jeden z powodów, dla których ich twórcy nie są nazywani kompozytorami, ale producentami. Nazwa ta ma interesującą etymologię. w latach 60. XX wieku producentem nazywano osobę, która odpowiadała za poprawność i jakość nagrania. Producent miał dopilnować, by w utworze nie znalazły się fałszywe nuty. Jak pisze Brian Eno, wówczas »pokutowało przeświadczenie, że zabawa dźwiękiem to sprawa czysto techniczna – tym powinni zajmować się inżynierowie dźwięku i producenci – w przeciwieństwie do naprawdę twórczej pracy, takiej jak pisanie piosenek i gra na instrumentach«. Ewolucja roli producenta, możliwa dzięki rozwojowi techniki, przybrała nieoczekiwany kierunek (...). Doświadczenia lat 60. i 70. ubiegłego stulecia pokazały, że producent muzyczny, a więc osoba pracująca na nagrany materiał muzyczny, może znacząco wpłynąć na brzmienie końcowe płyty, a nawet stworzyć oryginalną kompozycję. Powstały nowe gatunki, m.in. rap, w których trudno oddzielić od siebie rolę kompozytora i producenta.<sup>279</sup>

Powyższe wyjaśnienia są konieczne, bowiem omówiony za chwilę utwór bezpośrednio odnosi się do roli producenta. Jest o tyle wyjątkowy, że w tym przypadku lektura samego tekstu

---

<sup>278</sup> Jędrzej Słodkowski, *Jestem muzykiem, nie raperem* [w:] *wwiad z O.S.T.R.*, „Gazeta Wyborcza” 25 maja 2012, tekst dostępny online <http://m.kultura.gazeta.pl/kultura/1,116107,11799620.html> [dostęp: 02.05.2015]

<sup>279</sup> T. Kukołowicz, *Pętle, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, dz. cyt., s. 26-27.

jest pozbawiona jakiegokolwiek sensu – autotematyzm dotyczy bowiem warstwy muzycznej: O.S.T.R pisze w swoim tekście krok po kroku, jak powstaje muzyka, a sam utwór „staje się” w bezpośrednim odbiorze, powstaje niejako wraz z jego odsłuchem. „Ziom, nie uciekaj, nie ma przed kim./ Dziś zrobimy bit, tylko znów nie wiem, gdzie mam dyskietki/ Przebacz te nerwy, dobra, tu będzie hi-hat/ Wiesz, jeden bit, niech tak wejdzie z vibem/ Werbel znajdę – nie ten, jest zbyt płaski, dam ten/ Wiem, że ten to zabrzmi. Teraz stopa/ Dobra, stopa jest przecież/ Więc daj bit i połącz to wszystko na MPC/ Dodaj niskich, środka i przepuść przez lampy (...)/ Wiec sprawdź to, jeśli masz swój nabity patent? Mój to: C, D, E, F, G, A, H, C: czysty jazz/ Stop, nie ma jazzu/ Tabasko na bicie niszczy schemat zabiegu? Sprawdź ten bas, ziom, nic do ukrycia? Brzmienie jest, padów test, dziś szaleje na bitach/ To ten motyw, melodia, co przyciąga jak oczy sto złotych...”. Zacytowana prawie cała pierwsza strofa utworu podczas realizacji muzyczno-wokalnejszy muzycznie wygląda dokładnie jak, jak rapuje o tym artysta. Utwór zaczyna się rapowaniem a’capella i po kolei, zgodnie z komentarzem, chodzą kolejne elementy *bitu*: hi-hat (instrument wchodzący w skład zestawu perkusyjnego, składający się z z dwóch talerzy), werbel (inaczej: bęben mały, wchodzący w skład zestawu perkusyjnego instrument, najwyraźniej słyszalny w hip-hopie, będący podstawowym wyznacznikiem rytmu utworu rapowego)<sup>280</sup> i stopa (czyli bęben basowy, instrument obsługiwany w zestawie perkusyjnym stopą właśnie). Odbiorca słyszy w podkładzie muzycznym te wszystkie elementy dokładnie w momencie, w których jest o nich mowa, a które zostają już do końca jako koponent strukturalny warstwy muzycznej, utwór więc nabiera muzycznej pełni w trakcie powstawania. To samo dzieje się, gdy Ostrowski jazzująco wprowadza oktawę, gdy z niej rezygnuje („...stop. Nie ma jazzu”). Tak jest do końca utworu; kolejnymi przywoływanymi w tekście sygnałami są „techno” („nie bój się, to nie country/ Techno też nie” – na chwilę wchodzi kilka dźwięków elektronicznych, które zaraz są wycofane, „bas” i „melodia” (dźwięki układające się w nienachalny melodyjny układ pozostający do końca utworu), wreszcie – aranzacyjne atrakcje („najpierw aranż, tu trzeba się postarać, wyłącz werbel/ Trzy sekundy, ok, niech z powrotem wejdzie” – działanie identyczne z opisanym). Autotematyzm utworu nabiera tu ponadliterackiego znaczenia, bo bardzo sprawnie konstruowany tekst, ciekawie rymowany, z licznymi przerzutniami staje się autokomentarzem do warstwy muzycznej. Dostrzeżenie pozostałych elementów omawianych tu zagadnień również jest łatwe do prześledzenia. Artysta wznosi się, „szybuje” ponad własnym dziełem również poprzez autoironiczny komentarz, utwór skrzy się humorem tak słownym, jak dźwiękowym, zwłaszcza w momentach, w których

---

<sup>280</sup> Por. Tamże, s. 33.

sluchacz jest świadkiem sygnalizowanych rozterek twórcy-producenta, który wprowadza pewne elementy po to, by je za chwilę wycofać.

Tekst pochodzącego z albumu 7 utworu nie jest jednak zbudowany wyłącznie na „metatekście muzycznym”. Jest też wyraźną deklaracją twórczą muzyka, który w charakterystyczny dla siebie, jednocześnie potoczny i górnolotny sposób wyraża rodzaj programu poetyckiego, deklarując swoją twórczą niezależność: „Dopóki mam siłę, to trwam tu/ Dopóki nie zginę, dam rap swój/ Nie kupi mnie, ziom, żaden hajs, chuj,/ Jebać zastój, nie po to robię rap tu”. Ostrowski, w którego tekstach nader często pojawiają się odwołania do niezależności, niekomercyjności muzyki, jaką tworzy, do autentycznej radości twórczej – w tym krótkim, trwającym niewiele ponad dwie minuty utworze, konstruuje manifest, niejako „przy okazji”, nie czyniąc go pozornie najistotniejszym przekazem, ale zaznaczając wyraźnie swoją postawę. Co ciekawe, utwór może też funkcjonować jako specyficzny kod, język zrozumiały tylko dla hermetycznego środowiska fanów rapu: pojawiają się tu bowiem nazwy własne kompletnie niezrozumiałe dla przypadkowego słuchacza: „MPC60”, „K-stacja”, „Akai500 zero” „Pięć tysięcy w stereo” i inne czysto techniczne nazwy własne, opisujące narzędzia, z których korzystają hip-hopowi producenci. Można przypuszczać, że jest to zabieg niecelowy; wykonawca po prostu konstruuje swój przekaz do osób, dla których ta terminologia jest równie oczywista, jak dla niego samego. Za taką tezę przemawia również fakt istnienia skonkretyzowanego adresata lirycznego, powtórzony kilka razy w tekście rzeczownik „ziom” (w mianowniku w funkcji wołacza) sugeruje takie właśnie środowiskowe odczytanie („ziom”, „ziomek”, „ziomal” to w slangu hip-hopowym „kolega”, „przyjaciół”, ale także członek kultury hip-hopowej<sup>281</sup>; wynikająca z etymologii semantyka jest tu zatem znacznie poszerzona albo wręcz zmieniona).<sup>282</sup> Do osób zaznajomionych z jego twórczością zdaje się kierować O.S.T.R. również taką zaskakującą deklarację: „Wiesz, co jest zabawne? Nie chcę być MC/ Dla mnie MPC60 plus Akai 500 zero”, która dziwi o tyle, że Ostrowski jest znany przede wszystkim jako raper. To wszystko składa się na obraz pewnej manifestacji, którą artysta celowo kierował do słuchających go osób. Ten stosunek do własnej twórczości to zresztą przykład wcale nieczęstej w rapie, w którym dominuje *swagger i bragadaccio*, postawy wspomnianej już autoironii, stanowiącej przede wszystkim o jakimś wyższym poziomie świadomości

---

<sup>281</sup> Por. P. Fliciński, S. Wójtowicz, dz. cyt., s. 201; K. Koślicka, dz.cyt., s. 189

<sup>282</sup> o roli przyjaźni wewnątrz kultury hip-hopowej por. też R. Pawlak, dz.cyt., s. 107-110

wykonawców.<sup>283</sup> Utwór wydaje się zatem niemal klasycznym przykładem hip-hopowej wersji ironii romantycznej, zwłaszcza, że jego „programowe” nastawienie do rapu, oprócz cytowanych już fragmentów, jest wyraźnie widoczne również w wersach zamykających całość utworu: „Ziom, pierdol prezydenta, policję, polityków/ Bo nikt cię tu nie wsadzi za robienie bitów”.

Rap jest sztuką słowa. Budowanie językowych konstrukcji często wydaje się raperom istotniejsze niż treść, najczęściej jednak – zgodnie z najlepszą poetycką tradycją – u tych najlepszych forma ma wspomóc przekaz. Oczywiście znowu trudno byłoby tu nie zadać pytania, w jaki sposób na to formowanie języka składają się doświadczenia historycznoliterackie. Znowu wypadałoby się zastanowić, na ile czerpanie z tradycji jest świadomym zabiegiem, na ile działa tu intuicja, a na ile pewne tradycje stają się inspiracją w formie „przetworzonej”, wreszcie – na ile tradycja staje się tylko wyzwoleniem pewnej drzemiącej w twórcach hip-hopu potencjalności. Najlepszym przykładem prześledzenia tych zależności może stać się poszukanie w twórczości raperów nawiązań do konceptualnej, bogatej w środki językowe, ornamentacyjnej poezji polskiego baroku, zwłaszcza w jej wczesnej formie – manieryzmie. Aby tego dokonać, warto na początek uświadomić sobie, ile polska poezja współczesna zawdzięcza barokowi w ogóle. Badacze zestawiający literaturę późnego wieku szesnastego i siedemnastego z tekstami poetyckimi literatury powojenne dochodzą do bardzo znaczących wniosków. Bardzo ciekawie sformułował je Dariusz Pawelec, który w swoim szkicu na temat poezji Barańczaka zapisał takie myśli: „Barok zawiera w sobie – mówimy odwracając porządek chronologii – najważniejsze cechy poezji współczesnej. Oczywiście myślę w tym przypadku o baroku jako o »kategorii stylistycznej«, nie zaś »historycznej«. w wielu wypadkach, w nas interesującym również, odczytywanie poezji współczesnej za pośrednictwem medium nazywanego »stylem barokowym« wydaje się metodą jak najbardziej uzasadnioną”.<sup>284</sup> Bogusław Żurkowski wręcz twierdzi, że „odkrycie baroku jest wielką przygodą dwudziestowiecznej poezji polskiej. Być może dlatego, że w baroku poezja ta odnajduje siebie. Przecież gdyby cechy baroku wymienić bez punktów odniesienia – gdyby usytuować je na planie uniwersalnym – można by sądzić, że chodzi tu o poezję współczesną. Barok można więc przyjąć za m o d e l współczesnej poezji polskiej, model niespodziewanie

---

<sup>283</sup> Por. 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-Lazarewicz, K. Gajda, Poznań 2017, s. 189-198.

<sup>284</sup> D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 11

adekwatny”<sup>285</sup>. Kazimierz Wyka sięga jeszcze dalej, bo szuka w literaturze obcojęzycznej, po to, by wywieść wnioski dotyczące barokowego odczytania Grochowiaka. „Prześledzi ktoś zapewne albo już prześledził w obcej krytyce, rolę baroku dla poezji nowoczesnej, jego odkrycie ponowne przez tę poezję, szczególnie języka hiszpańskiego”<sup>286</sup> – te słowa pisał Wyka na ponad dwadzieścia lat przed Żurakowskim i Pawelcem. Do tych źródeł będziemy się jeszcze tu odnosić; zastanawiające jest to, że powyższe trzy cytaty pochodzą z literatury, która poprzez barok czyta poezje różnych twórców – jakże innych i pochodzących z zupełnie osobnych porządków i pokoleń: Peipera, Białoszewskiego, Grochowiaka, Barańczaka. a przecież możemy za Pawelcem przywołać jeszcze inne tropy i przypomnieć badaczy, którzy w taki sposób interpretowali choćby Tuwima, Szymborską, Harasimowicza, Rymkiewicza.<sup>287</sup> Tym bardziej uprawnione wydać się może sięgnięcie w naszych rozważaniach po twórczość najnowszą i poszukanie barokowego widzenia świata i języka w tekstach raperów.

Płyta *Wilczy humor* firmowana nazwą Bisz i Radex (raper Jarosław Jaruszewski i producent Radek Łukasiewicz) wydaje się celnym przykładem dowodzącym tak postawionej tezy.<sup>288</sup> Jej „barokowość” wynika z kilku przynajmniej płaszczyzn i poziomów, na jakich może być czytana. Spróbujemy skupić się na tych sugerowanych przez cytowanych wyżej badaczy po to, by sprawdzić, jak zawarte na niej utwory mają się do barokowego widzenia poezji współczesnej zauważonej u Grochowiaka, Peipera, Rymkiewicza czy – zwłaszcza – Barańczaka. Najlepiej przyjrzeć się tej płycie w całości, choć bowiem daleko jej do *concept albumu* takiego, jak niektóre inne omawiane tu płyty (*notabene* termin „koncept” nabiera tu dwójakiego znaczenia, o czym zaraz będzie mowa) to przecież uważny słuchacz bez trudu dostrzeże jej spójność, podkreśloną tytułem i tematyką refleksji lirycznych na niej zawartej. Sam tytuł bowiem wymaga kontekstu nieco szerszego – jest żartobliwym nawiązaniem do jednego z poprzednich albumów Bisza (wykonawca publikował albo solowo albo z zespołem B.O.K; płyta *Wilczy humor* jest jak dotychczas jedynym przykładem twórczej kolaboracji artysty z producentem Radexem) zatytułowanego *Wilk chodnikowy*. To czytelną, po wysłuchaniu albumu, aluzją do *Wilka stepowego*, słynnej powieści Hermana Hessego opisującej życie jednostki nieprzystosowanej do egzystowania w świecie pełnym materializmu. Podmiot tamtej płyty przywołuje ducha powieści, umieszczając swojego bohatera we współczesnym kontekście miejskim i nazywając go wilkiem „chodnikowym”. Omawiany

---

<sup>285</sup> B. Żurkowski, *Paradoks poezji*, Kraków 1982, s. 80

<sup>286</sup> K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 256

<sup>287</sup> Por. D. Pawelec, dz.cyt., s. 12

<sup>288</sup> Bisz i Radex, *Wilczy humor*, Pchamytensyf 2016

przez nas album wraca do tego pomysłu. „Wilczy humor” pełni tu podobną funkcję, jednak odnalezienie klucza do jego odczytania wymaga od odbiorcy większego zaangażowania, bo niejako podwójnej kompetencji – znajomości twórczości samego artysty oraz klasyki literatury. Słownictwo nawiązujące do alegorycznego zwierzęcia pojawia się na całej płycie kilkakrotnie w wyrażeniach lub zwrotach: „wilcza łapa”, „wilcze humory”, „godzina wilka”, „zachowaj wilczenie”. Te „porozrzucane” w albumie aluzje zapewniają jego spójność i pewną nadrzędną zasadę wedle której jest skomponowany, a którą są autobiograficzne, autoironiczne przemyślenia podmiotu. Warto zresztą od razu spostrzec, że te „wilcze” fragmenty pokazują, w jaki sposób autor radzi sobie z materią języka: każdy z nich jest jakimś lingwistycznym chwytem, który nadaje mu (oprócz tego oczywistego, wziętego z Hessego) znaczenia: „wilcza łapa” występuje w złamanym frazeologizmie „żyć na wilczą łapę”, tytułowy „wilczy humor” jest brzmieniową aluzją do frazeologizmu „wisielczy humor”, „zachowaj wilczenie” to z kolei zgrabny greps ironizujący kolejny frazeologizm, a „godzina wilka” jest (zaznaczoną zresztą w tekście) aluzją do filmu Bergmana. Nawet ta próbka językowych możliwości artysty może dać pojęcie o całości, a cały album pełen jest takich „barkowych” pomysłów językowych. Żeby jednak umieścić go silniej w postulowanym kontekście należy przyjrzeć się całej koncepcji. Nieprzypadkowo sięgam po słowo „koncepcja”, bowiem w naszej interpretacji nabiera ono szerszego znaczenia, dosłownie odwołującego się do wzmiankowanego stylu.

W rozprawie *Renesans. Manieryzm. Barok* węgierski badacz Tibor Klaniczay całkiem spory rozdział poświęca „estetyce manieryzmu”.<sup>289</sup> Jednym z kluczowych pojęć, które używa w tym fragmencie pracy jest właśnie *conchetto*, autor podnosi je wręcz do rangi najważniejszych wyznaczników manieryzmu.<sup>290</sup> Pisząc o prekursorskiej wobec manieryzmu twórczości Sperone Seroniego, Klaniczay pisze o stylu, który charakteryzuje się „...nagromadzeniem metafor, grą antytez, ukrytymi, dowcipnymi puentami, [jest] pomysłowy i elegancki (...) Prawdziwa przyjemność w odbiorze takiej literatury wymagała tego samego wysiłku intelektualnego, co w przypadku skomplikowanych, manierystycznych alegorii malarskich, i tu również miast pięknem zajmowano się raczej przeżyciem duchowym towarzyszącym rozumieniu treści. Jedne z pionierów włoskiej antyarystotelicznej filozofii przyrody, Girolamo Cardano, określił nawet tę wyższą piękną jakość estetyczną pojęciem »subtilitas«. Owa «subtilitas» – »matka wszelkiej

---

<sup>289</sup> T. Klaniczay, *Renesans. Manieryzm. Barok*, Warszawa 1986, s. 181-290.

<sup>290</sup> Wypada w tym momencie wprowadzić pewną dygresyjną uwagę: za piszącym o Barańczaku Dariuszem Pawelcem, określenia „barokowe” i „manierystyczne” używane są tu wymiennie; Pawelec przekonująco usprawiedliwił tę nomenklaturową niekonsekwencję, tłumacząc, że „...manierystyczne środki wyrazu przywołują w dziele sztuki wyobrażenie o barokowej umysłowości”, D. Pawelec, dz.cyt., s. 12.

ozdobności« – jest w istocie tym samym niewidocznym pięknem intelektualnym, którym stała się »gracja« pod piórem manierystycznych krytyków sztuki, tyle tylko, że jeszcze większy nacisk kładzie się na jej spekulatywny charakter (...) Tak, jak odpowiednikiem »gracji« w w malarstwie jest w manierystycznym stylu literackim »subtilitas«, tak pojęciem paralelnym do idei w teorii sztuki jest w krytyce literackiej »conchetto« (...) Tak jak o artystach twierdzono, że ideę przekształcają w rysunek, tak o poetach mniemano, że wyrażają słowami swoje »conchetti«. »Conchetto poetico«, podobnie jak idea, jest myślą przewodnią, pomysłem podstawowym, zamysłem rodzącym się w umyśle twórcy i poprzedzającym powstanie dzieła”.<sup>291</sup> To niezwykle ważna w tym miejscu teoria, biorąc pod uwagę fakt, że ów „pomysł”, „zamyśl” ma służyć w poezji współczesnej, podobnie jak w tej sprzed kilku wieków, intelektualnemu odbiorowi literatury. Klaniczay w dalszym ciągu swojego wywodu pisze bowiem: „Fakt, że za podstawę utworu lirycznego – pomijając odniesienia emocjonalne – uważano całkowicie rozumowy akt »conchetto«, wynikał z wyraźnie intelektualnego charakteru liryki manierystycznej. (...) poeci nie starali się o wyrażanie swoich uczuć, lecz zwierali w wierszach medytacje, przez co stawały się one niewielkimi esejami. Manierystyczne »conchetto« jest wynikiem owych medytacji, zorganizowanym, skoncentrowanym, zagęszczonym aż do niejasności bądź nawet niezrozumiałości, przyobleczone w strukturę wiersza”.<sup>292</sup>

Czy wolno nam potraktować całą płytę *Wilczy humor* oraz pojedyncze jej elementy w taki właśnie sposób? Wydaje się to uprawnione, biorąc pod uwagę, z jaką pieczołowitością autor podchodzi do każdego stworzonego przez siebie krótkiego poetyckiego – używając języka Klaniczaya – eseju. Jeśli całościowe potraktowanie płyty jako nawiązującej pośrednio (przez „autozapózyczenie”) do powieści Hessego i pojawiający się subtelnie w kilku miejscach zawołowany motyw wilka i utożsamiania się z nim podmiotu-bohatera jest niewystarczający, można sięgnąć po pojedyncze utwory. w tekście *Znak zapytania*, będącym – podobnie jak cały album – zmaganiem się podmiotu z osiągniętą dorosłością, owym konceptem będą nawiązania do świata zwierząt, jednak traktowane nie alegorycznie, ale filozoficznie i konceptualnie właśnie. „Kot Schrödingera”, „sowa Minerwy”, „osioł Buridana”, „pies Pawłowa”, „Lew Tołstoj”, „papuga kapitana [Haka]” – funkcjonują w tekście jako swoiste rekwizyty, punkty odniesienia; ich nagromadzenie i zartobliwe potraktowanie choćby imienia rosyjskiego realistycznego powieściopisarza odbierają wierszowi zarzut o pretensjonalność. Tytułowy „znak zapytania” pełni funkcję swego rodzaju antynomii, rozdarcia podmiotu mówiącego

---

<sup>291</sup> T. Klaniczay, dz.cyt., s. 230-231.

<sup>292</sup> Tamże, s. 232-233.



pomiędzy zderzeniem się z twardymi faktami wchodzenia w dorosłość a chęcią pozostania w okresie niedojrzałości. Wszystkie „motywy zwierzęce” te antynomię uwypuklają, ale – każdy w nieco inny sposób. Bezspornym atutem autora jest tutaj gra znaczeniami, poszukiwanie jak najdalej idących skojarzeń, które umieszczają te figury stylistyczne w najróżniejszych kontekstach. Spóbjmy przyrzeć się poszczególnym fragmentom, w których się pojawiają:

Motyw „zwierzęcy”	Kontekst w utworze	Antynomiczność	Zabieg językowy
Kot Schrödingera	„Los pada na mnie, światła snop z jupitera/ powiedz co widzisz? Pudło! Wewnątrz kot Schrödingera”	Sprzeczność jest zbudowana już przez samo wprowadzenie słynnego paradoksu Schrödingera: w piosence rapera owo „zawieszenie” między bytem a niebytem oznacza na zatrzymaniu się pomiędzy niedojrzałością i dojrzałością bohatera-wykonawcy, uznanego i popularnego, ale wciąż niepewnego swojego miejsca w życiu	Resemantyzacja frazeologizmu „między Bogiem a prawdą”, tu: w odwróconej kolejności i poszerzone: „między prawdą a Bogiem jak drzazga tkwić/ nie jest fajnie...”; gry słowne: „przeklinam to zaklinowanie”; wieloznaczność rzeczownika „pudło”: znaczenie przenośne („nietrafione”) oraz dosłowne przywołujące eksperyment Schrödingera z kotem ukrytym w pudle
Sowa Minерwy	„i może teraz wpadasz na myśl,/ że mając świadomość tych rzeczy, czas wprowadzić zmiany,/ lecz na nic twoje plany, wielkie słowa i nerwy, / gdy swój ostateczny	Antynomia marzeń o sukcesie w odnalezieniu samego siebie a niepowodzenie w planowaniu przyszłości skomentowane poprzez aluzję do słynnej metafory filozoficznej	Cytat z Hegla z nadbudowanym znaczeniem: sowa, która filozoficznie miała symbolizować mądrość oceniania tego, co się stało <sup>293</sup> jest jednocześnie zwiastunem

<sup>293</sup> Por. choćby H. Buczyńska-Garewicz, *Czy o zmierzchu wylatuje sowa Minерwy? Rozważania z fenomenologii samoświadomości. Studium dwóch wizji: Gombrowicz i Nietzsche*, „Teksty drugie” 2015, 45, s. 239

	zmierzch obwieszcza sowa Minerwy”	Hegla „Sowa Minerwy wylatuje o zmierzchu, a nie o świcie”	„zmierzchu”, zamknięciem pewnego rozdziału w życiu
Osiół Buridana	„nigdy nie będziesz zwycięzcą, nie! – zdecydowanie/ zdecydowałeś przez niezdecydowanie/ między »chcesz« a »możesz« osiłą długi szlaban/ stoisz i patrzysz na niego – osiół Buridana”	Sprzeczność zawarta w samej idei buridanowskiego osła, który zdechł, nie mogąc wybrać pomiędzy jedzeniem a piciem; sprzeczność pomiędzy drogami wyboru tu opisanymi jako „chcesz” i „możesz”; niezdecydowanie jako ostateczna klęska	Gry słowne: homofoniczność frazy „nie! Zdecydowanie” i rzeczownika odsłownego „niezdecydowanie”; paradoksalność (zgodna z wymową tekstu) zwrotu” zdecydowałeś przez niezdecydowanie”; nagromadzenie trzech zbliżonych znaczeniowo i niemal identycznych brzmieniowo słów „zdecydowanie zdecydowałeś przez niezdecydowanie” – różnych części mowy (przysłówek, czasownik, wyrażenie przyimkowe) w różnych funkcjach składniowych (orzeczenie i okoliczniki); zastąpienie hamletowskiego dylematu inną

			konstrukcją: „pomiędzy chcesz a możesz”
Pies Pawłowa	„prawdziwe `życie trochę przespać szkoda/ do telewizora śliniąc się jak pies Pawłowa”	Prawdziwe życie kontra jego erzac w postaci filisterskiego trybu życia	Zmiana obiektu pożądania – „pies Pawłowa” śliniący się do telewizora
Lew Tołstoj	„w mojej głowie wojna, w moim sercu pokój,/ w moich ustach niesmak, piękno w moim oku/ Kiedy puszczam ten dualizm , jest bosko,/ lecz sumienie się budzi zaraz jak lew – Tołstoj”	Antynomie zaznaczone na poziomie dosłownego odczytania „wojna – pokój” „piękno – niesmak” i zaznaczone w tekście dosłownie: „dualizm”	Aluzja do tytułu powieści Lwa Tołstoja „Wojna i pokój” będąca wprowadzeniem do niespodziewanej zmiany znaczenia rzeczownika „lew” z pospolitego na imię własne; gra słów: fraza „sumienie budzi się jak lew” zakończona nazwiskiem pisarza; zmiana frazeologizmu „budzi się w kimś lew” na porównanie „budzi się jak lew”
Kot i mysz	„jak kota głaszczę moją nieświadomość drżącą dłonią,/ a pod drugą chowam ego, małą przestraszoną mysz”	Kontrast kot-mysz usankcjonowany w kulturze poprzez alegorie	Animizacja zjawisk
Papuga kapitana	„...a nie mogąc się zdecydować cierpisz męki Tantalą/ Zamiast »być« wolę	Ponowne odwołanie do niezdecydowania, tym razem zaznaczone alternatywą „być” –	Gry słów: zastąpienie filozoficznej dychotomii „mieć czy

	«być może», brak kapitana/ wyjaśnia papuga, patrząc na mój hak zapytania”	„być może” i podkreślone frazeologizmem „męki Tantara” oraz tytułowym wyrażeniem „znak zapytania” z podmienionym rzeczownikiem	być” Ericha Fromma <sup>294</sup> językowym żartem „być” – „być może”, zamiana rymujących się rzeczowników „znak” i „hak” w nazwie znaku interpunkcyjnego „znak zapytania” (odniesienie do kształtu?); wprowadzenie „papugi” obok „kapitana” i pospolitego rzeczownika „fakt” jako aluzja do „papugi kapitana Haka”, tytułu filmu animowanego opartego na przygodach bohatera „Piotrusia Pana” (?) <sup>295</sup>
--	---	--	---

Z powyższego zestawienia wynika wyraźny koncept jako zasada rządząca całością tekstu. Ważne zdają się tu nie tylko „zwierzęce” figury, ale również owa tak mocno charakterystyczna dla barokowych poszukiwań antynomia. Dariusz Pawelec w pracy o Barańczaku i osadzeniu jego twórczości w kontekście odległej epoki pisał: „Z gruntu barokowe jest również Barańczakowe zamiłowanie do antynomii. Czytając wiersze autora *Ironii i harmonii*, obejmując wzrokiem cały jego dotychczasowy dorobek poetycki, dostrzega się obecną w nich pod różnymi postaciami linię graniczną, rozcinającą świat na dwie nieprzystawalne do siebie połowy (...) Uwaga podmiotu, w tak ukształtowanym świecie, zdaje się koncentrować w punkcie znajdującym się gdzieś »pomędzy« – »w strefie granicznej«”.<sup>296</sup> Owo „pomędzy” zauważone przez Pawelca daje się wyraźnie przecież dostrzec w świecie

<sup>294</sup> E. Fromm, *Mieć czy być*, tłum. J. Karłowski, Poznań 2017.

<sup>295</sup> Por. informację w serwisie filmweb.com, <https://www.filmweb.pl/serial/Jake+i+piraci+z+Nibylandii-2011-628291/episodes> [dostęp: 07.02.2019]

<sup>296</sup> D. Pawelec, dz.cyt., s. 13.

Bisza. Co więcej, w omówionym powyżej utworze jest w zasadzie jedną z osi konstrukcyjnych całości. a jeśliby prześledzić teksty z całego albumu, okaże się, że tych antynomii jest znacznie więcej, że Bisz, podobnie jak Barańczak i ci, obecności których ślady znajdują dziś krytycy (by przytoczyć choćby Sępa Szarzyńskiego) buduje swoją postać w oparciu o tę graniczną linię. Rodzajów tych obserwowanych przez twórcę granic jest wiele; różnie zaznacza ich istnienie, w różny wreszcie sposób poetycko je określa, najczęściej przez budowane subtelnie antytezy. w obrębie kilkunastu utworów zawartych na albumie *Wilczy humor* ilość tych – najczęściej wewnętrznych – konfliktów jest jednak ogromna, można mieć wrażenie, że zacytowane słowa Szarzyńskiego mogłyby temu „zbiorkowi” patronować. Raper „rozdwojenie” – postrzega już na poziomie sensu zasad rządzących światem, jednocześnie deklarując, że często trudno jednoznacznie określić, po której stronie „granicy” znajduje się prawda: „Hojna natura w przyplwywie perwersji/ Dała dwa końce kijom, bo sens/ Lubi spacerować pomiędzy/ Lub być tu i tam, jak... Ojciec Pio” (*Drugi grymas losu*). Uważa zresztą, że jego własne rozterki nie prowadzą do niczego, a tylko wprowadzają bałagan w symbolicznie pojmowanym życiu – „Prysznica spływ znów zapychają dzielone na czworo włosy” (*Nie obrażaj się*). Pytania o sens istnienia człowieka rozdartego pomiędzy materialnym światem a własnymi ambicjami, aspiracjami stanowią dla niego najistotniejsze źródło refleksji. Choć ostatecznie zdecydowanie opowiada się po stronie wartości niematerialnych, wytykając swoim, być może wyimaginowanym, oponentom konformizm i oportunistę, to jednak zaznacza te ciągle wahania na wiele sposobów. Jego wybory poetycko zaznaczone antytezami są paradoksalnie dobre, nawet jeśli sam ironizuje: „To jedno, co mnie łączy z polityką – złe wybory” (*Nie mam głowy*). Twórca, korzystając z barokowych środków wyrazu, nie podąża jak Barańczak drogą metafizyki – raczej stąpa twardo po ziemi przybierając niemal pozę moralisty znaną z poezji Herberta. „Wśród rozrzuconych butelek, zabawek – zostaję/ Wierny przegranej” rapuje w utworze *Dorośli*, by za chwilę przyznać się do postawy, która, jak u Pana Cogito jest, jednocześnie zwycięstwem, choć przegraną w oczach świata: „Kim byłem – zostaję/ w tyle”. Świat Bisza zbudowany jest z paradoksów, które artysta chętnie oddaje poprzez zabiegi formalne, zestawiając sprzeczne komunikaty w formie zbliżonych fonetycznie słów: „Choć, gdy ziemia obiecana kłamie/ Męka bywa Mekką” lub „Się szanuję pośród niby ludzi,/ Co piszą na kolanach, żyją na kolanach, mówisz:/ Bisz nie jest obrazem, lecz obrazą Boga/ Dlatego, że ma odwagę stać na własnych nogach?” albo, gdy przyznaje się do swojego życia idealisty: „- Co myślisz o świecie?/ Myślę: Ja śnię! Panie!/ Plują na mnie, a powinni mówić: Jaśniepanie” (*Niesława*). Innym razem polisemantyczność, homofoniczność i gra związkami frazeologicznymi pozwalają mu ubrać deklarację walecznej postawy w taki oto dystych: „Co

było – minęło, co jest ze mną mi-nie/ pasuje dość często, lecz gram w to i pasuję rzadko” (*Nie mam głowy*). Trudność z zapisem pierwszego wersu polega na jednoczesnym (dla słuchacza oczywistym ze względu na interpretację wokalną) potraktowaniu zgłosek „mi” i „nie” łącznie, jako czasownika przyszłego (w nawiązaniu do przywołanego wcześniej powiedzenia) lub rozdzielnie, jako zaimka „mi” i partykuły „nie”, które, wykorzystując przerzutnię, tworzą zwrot „mi nie pasuje”; ten zaś zestawiony z innym znaczeniem czasownika „pasować” tworzy kunsztowną i – barokową z ducha – lingwistyczną grę. Tym, którzy mają wątpliwości, co do dokonanych wyborów, podmiot szyderczo proponuje „drogę na skrót”, wiedząc, że i tak jego pielgrzymowanie ma więcej sensu: „Do czego dążysz? Wystarczy płaszcz i kij na drogę/ Chcesz skrótów, to się płaszcz i gnij, nie mogę/ Zebrać o uwagę” (*Niesława*); oczywiście i w tym fragmencie buduje swoją antytezę wokół zabiegów językowych - „płaszcz” jako rzeczownik i czasownik w trybie rozkazującym, brzmieniowe podobieństwo słów „kij” i „gnij”. Lingwistyczne zabiegi pomagają mu również wokół niespodziewanie podanych sprzeczności związanych z osądem własnych kompetencji życiowych; na największą uwagę zasługuje tu fraza, w której autor łączy ze sobą w jedną całość dwa frazeologizmy, budując obraz rozterek: „Nie mam głowy do niczego, choć nie mam głowy do niczego” (*Nie mam głowy*). Ta wyjątkowo udana gra słów jest dowodem na poetycką sprawność rapera, który kunsztownie tworzy swoje wersy: podwojona fraza w rzeczywistości operuje przeciwstawnymi znaczeniami, bo te same słowa dotyczą dwóch zupełnie innych treści, a spajający je spójnik „choć”, w funkcji wprowadzenia zdania okolicznikowego przyzwolenia, dodatkowo wzmaga antytezę: „**Nie mam głowy** do niczego, **choć** nie mam głowy **do niczego**”. w pierwszym zdaniu składowym wiodącym frazeologizmem jest „nie mieć do czegoś głowy” („nie umieć, nie mieć czasu ani chęci się czymś zajmować”), zaś w drugim – „do niczego” („zbędny, niepotrzebny”). w tak skonstruowanym wersie powtórzone dwukrotnie zdanie nabiera zupełnie innego znaczenia, a całość staje się poetycko wyrażoną deklaracją. Ponieważ sformułowane „nie mam głowy” jest tytułem utworu, a cała fraza pojawia się w tekście kilka razy, można założyć, że jest ona właśnie conceptem organizującym całość – należy przyznać, że wyjątkowo ciekawym i oryginalnym.

Oczywiście można się zastanawiać, na ile konstrukcja tych utworów poetyckich w jakikolwiek sposób rzeczywiście czerpie z baroko czy to bezpośrednio, czy poprzez zapożyczenia wzorowane lekturą Barańczaka czy Grochowiaka. Takie podejście badawcze nie miałyby jednak większego sensu wobec treści utworów, które w sposób widoczny wykorzystują te same poetyckie chwyt, pomysły, koncepty, kompozycje. Pomysły Bisza nie

muszą wszak wynikać z jego erudycji i odczytania (*notabene* raper jest z wykształcenia kulturoznawcą, więc można wątpić, że nigdy nie zetknął się z tradycyjną poezją), wystarczy, że świadczą o jego niebywalej poetyckiej intuicji. „Barokowość” rapu jest niejako narzucona z góry twórcom ambitniejszym, rap jako sztuka słowa czerpie z możliwości, które daje sam język. w przypadku omawianej tu płyty nie tylko tropy językowe są trafną interpretacją. Doszukując się barokowego sposobu myślenia, Kazimierz Wyka tak pisał o poezji Grochowiaka i o zjawisku nominalizmu barokowego: „Metafora i porównanie barokowe, im bardziej pragnęło być dokładne, drobiazgowo i przylegające do zjawiska – tym definitywniej w swoim rezultacie ostatecznym od przedmiotu się odrywało. Stawało się wyszukane i zapatrzone w samo słowo, zatem – nominalistyczne (...) i to jest właśnie nominalizm barokowy. w natłoku określeń, metafor, porównań, które przedmiot realny miały zbliżyć, zginął takowy całkowicie. Pozostały jedynie poetyckie nominalia. Oparte zazwyczaj na zasadzie antytezy i dysonansu jako cechach głównych baroku”.<sup>297</sup>

Potraktowane takim odczytaniem strofy Bisza niespodziewanie zyskują kolejne znaczenia. Przynajmniej w dwóch utworach te nakreślone przez Wykę cechy nominalizmu można wyczytać z zamieszczonych na płycie *Wilczy humor* tekstów: to wspomniane już *Nie mam głowy* i wieńczące dzieło *Brudne buty*. Tytułowe rekwizyty, jak chciał Wyka, odrywają się od swoich pierwotnych znaczeń i skupiają się na samym słowie – przywoływanym dosłownie i niedosłownie, bezpośrednio i pośrednio, przez przedstawienie i zaprzeczenie. w cytowanym już *Nie mam głowy*, nie dotyczy to wyłącznie analizowanej frazy; metaforyczna „głowa” pojawia się tu wszędzie i na wszystkie sposoby: aluzyjnie do francuskiej gilotyny „Nie zrobiłem rewolucji, a nie mam głowy/ Milknę, gdy proponują nową – nie ma mowy”, eliptycznie we fragmencie „Ciągłe zapominam, jakie prawa rządzą w grupie, / jak wychylisz się za bardzo, masz na barkach tylko łupież”, w zestawieniu ze zrymowaną „mową” – „Bo nie mam głowy, żeby robić hajs/ Nie ma mowy, żeby robił szajs”, przysłowiowo „I choć nie wiem, gdzie jest moja głowa/ To nie to, że ją w piasek czy w ramiona chowam”, metaforycznie, w kontynuacji do cytowanego przed chwilą dwuwersu, ale również eliptycznie – „Może to jeszcze nie czas, żeby ją wyjmować/ Lecz niech cię o to nie boli twoja”, frazeologicznie – „Mówią, że mam cos z głową”, „Chcieli mi wybić z głowy, że się wybije z głową” (kolejna gra słów oparta na podobnie brzmiących związkach stałych), peryfrastycznie – „I choć siłą rzeczy miejsca brak na aureole/ Trzeba być świętym, by nie ruszyć w bieg za pokemonem”, jeszcze raz frazeologicznie – „Czemu wciąż pokątnie toleruję każdą głupią modę/ Najwidoczniej ciut

---

<sup>297</sup> K. Wyka, dz.cyt., s. 252-253



za mocno otworzyłem swoją głowę”, potocznie, poprzez żartobliwą antytezę – „Gdy robisz coś inaczej, tłum zażąda twojej głowy/ w moim przypadku chuj dostanie, co mogę zrobić?” i na koniec znowu przez przemilczenie – „cokolwiek zrobię,/ namiesza tobie, wiesz gdzie”. Nagromadzenie motywu w obrębie kilkudziesięciu wersów jest więc rzeczywiście ogromne, a liczne antytezy sprawiają, że odbiorca co chwila wprowadzany jest w nowe zagadnienie, w tak licznych kontekstach wyraża podmiot swoje jednostkowe, wbrew tłumowi, widzenie świata. Zwłaszcza, że i we fragmentach, w których nie występuje tytułowy rekwizyt, zasada sprzeczności jest konsekwentnie zachowywana.

Nie inaczej dzieje się w utworze zatytułowanym *Brudne buty*. Choć tu metafora jest bardziej oczywista – znoszone i ubrudzone przez podmiot buty są świadectwem drogi, którą przeszedł w jej najbardziej archetypicznym odczytaniu – to Biszowi udało się uniknąć banału poprzez intrygujący zabieg. Motyw drogi, chodzenia, wędrowania jest tu użyty w takim nagromadzeniu, że nie tylko jest oczywistą osią kompozycyjną tekstu, ale wydaje się wzorcowo spełniać spostrzeżenia Wyki dotyczące nominalizmu barokowego. Spróbujmy prześledzić ów motyw pojawiający się w tekście tak bezpośrednio, jak poprzez zaprzeczenie. w tekście piosenki padają następujące sformułowania: „mam brudne buty”, „moje buty noszą ślady życia”, „omijam skróty”, „idę”, „koniec drogi”, „meta”, „osiągniesz swój horyzont”, „losowi uciekać”, „stoisz”, „poszarpana linia życia to jedyna mapa w dłoni”, „ruszyć się”, „łapa (...) tkwi we wnykach”, „granica”, „musisz się ruszyć – mało co cię rusza”, „zdobywać szczyty”, „wciągnąć buty”, „ja idę dalej”, „naprzeciw zamieci idziesz”, „marzysz o wyrze”, „chcesz gdzie indziej być – *horror loci*”, „niewiele chce być z tobą w drodze, wielu u celu”, „niewiele chce usiąść na szczycie, wielu w fotelu”, „obiecana ziemia to błoto”, „kroki nie umilkną”, „nie musisz drogo, ale drogą żyć” „umrzeć w butach”. Wielość i częstotliwość występujących w ten sposób nawiązań do tytułowego motywu staje się najważniejszym conceptem utworu, a rozmach skojarzeń, metafor, metonimii, porównań nasuwa tu nieodparte wrażenie „sztuczności” – iście barokowej: „Sztuczność języka poezji baroku wynika ze zwiększającego się dystansu wobec tworzywa, jak zresztą wobec życia, co jest koniecznością obiektywizmu. Język w ten sposób usamodzielnia się, staje się samoistnym przedmiotem. Nie mówimy więc o »zadziwianiu«, »żądzy efektów«, »przesadzie« baroku, lecz o potęgowaniu siły wyrazu, o tworzeniu przez rozbudowane gradacje poczucia nieskończoności, które później stało się kanonem estetycznym symbolizmu”.<sup>298</sup> Te spostrzeżenia Żurkowskiego mogłyby dotyczyć omawianego tu utworu. Hip-hopowa ornamentyka tekstu Bisza nie jest jednak jedynym

---

<sup>298</sup> B. Żurkowski, *Paradoks poezji*, Kraków 1982, s. 78.

czynnikami, który pozwala czytać ten utwór w kontekście epoki. Sytuacje i idee będące przedmiotem refleksji autora są jego ważną deklaracją – subiektywną i osobistą. Antyteza „ruch” – „bezruch” stanowi tutaj formę opowiedzenia się bohatera lirycznego po konkretnej stronie – działania, poszukiwania, błędzenia i znajdywania. Tytułowe „brudne buty” są z jednej strony realnym, bardzo konkretnym rekwizytem, z drugiej – uciekają w głęboką metafizykę. To tak postrzegał istotę baroku cytowany już przed chwilą Żurkowski: „Świat tej literatury – ufundowany na »tutaj i teraz« - jest konkretny, nierzadko »reistyczny«, choć zarazem bywa metafizyczny. Takim właśnie widzimy ów świat nawet wówczas, gdy musimy wyłuskać go z kostiumu alegorii, przenośni czy peryfrazy (...) Rozbudowanie obrazu w poezji baroku wynika z powiększonego dystansu wobec świata, jak również wobec podmiotowego »ja«. Przedmiot barokowej liryki obiektywizuje się, usamodzielnia, konkretyzuje. Toteż z poezji tej dowiadujemy się o wiele więcej o człowieku niż z poezji tych epok, kiedy panował styl zbiorowy. Gdy chodzi o prawdę, każdy odpowiedzialny jest odrębnie, każdy musi wyrażać swój jednostkowo pojęty do niej stosunek. Tak właśnie działo się w poezji doby baroku”.<sup>299</sup> Obiegowa opinia jakoby hip-hop był głosem pokolenia, a raperzy przedstawiali poglądy zbiorowości, w tym przypadku jest całkowicie nieprawdziwa.

Kolejny ważny element, który musi zostać poddany analizie w niniejszej pracy dotyczy zjawiska *freestyle'u*, czyli hip-hopowej improwizacji. Zacytujmy zaproponowane przez autorów słowników definicje tego gatunku. Fliciński i Wójtowicz piszą o „improwizacji hip-hopowej, wykonywaniu piosenki, której tekst nie został wcześniej stworzony” i dopowiadają tę definicję charakterystyczną wzmianką: „Umiejętność improwizowania dowodzi wszechstronności i talentu rapera. *Freestyle'ować* można na koncertach, »bitwach« lub podczas spotkań towarzyskich (wtedy *freestylowi* towarzyszy *beat-box*). Nierzadko *freestyle* znajdują się na płytach. Łódzki raper O.S.T.R. nagrał płytę w całości złożoną z *freestyle'i* (30 minut z *życia MC*). Ponieważ może zachodzić podejrzenie, że improwizowany tekst mógł być przygotowany wcześniej, dlatego najbardziej ceni się (szczególnie na »bitwie«) *freestyle'e* odnoszące się do sytuacji, których wykonawca nie mógł przewidzieć (na przykład uwzględniające reakcje publiczności, a przede wszystkim teksty »zarymowane« przez innego *freestyle'owca*”.<sup>300</sup> Warto odnotować również, że zarówno rzeczownik *freestyle* oznaczający gatunek, czasownik *freestyle'ować* i wykonawca czynności *freestyle'owiec* mają w słowniku, podane jako alternatywne, spolszczone wersje „fristajl”, „fristajlować” i „fristajlowiec”.<sup>301</sup>

---

<sup>299</sup> Tamże, s. 76-77.

<sup>300</sup> P. Fliciński, S. Wójtowicz, dz.cyt., s. 53-54.

<sup>301</sup> Tamże, s. 54

Istotnym może być również fakt, że dwa kolejne hasła w słowniku odnoszą się również do tego zjawiska – „wolny styl” – „improvizacja hip-hopowa, wykonywanie piosenki, której tekst nie został wcześniej stworzony”<sup>302</sup> (czyli definicja dokładnie pokrywająca się z poprzednią) oraz „na wolno” – „improvizując”<sup>303</sup>.

Autorzy *Antologii polskiego rapu. Słownika* podają definicję bardzo zbliżoną:

Freestyle / styl wolny - rapowa improvizacja, tworzenie i artykułowanie rymów w czasie rzeczywistym, które służyć może zarówno rywalizacji (często zorganizowanej w klubie, w formie sędziowanych przez jury bądź publiczność bitew, tzw. *freestyle battles*), jak i urozmaiceniu koncertu czy uratowaniu rapera, gdy ten zapomniał tekstu utworu. Freestyle to pierwsza wizytówka rapera, często przyczynę jego kariery, to również naturalna forma rozstrzygnięcia konfliktów.<sup>304</sup>

W książce *Rymy beaty życie* definicja jest nieco szersza i wkracza w kontekst historyczny:

*Freestyle* to sztuka spontanicznego układania tekstów i ich rytmicznego rymowania zazwyczaj do podkładu muzycznego. Jako pojmowany w ten sposób gatunek muzyczny, *freestyle* sięga do korzeni hip-hopu, gdyż improvizowane zabawy ze słowem pojawiały się już na pierwszych imprezach w latach 70., a następnie przewijały się przez całą historię gatunku. Niesłabnąca popularność *freestyle* 'u związana jest z kontrowersyjnym poglądem wielu dziennikarzy i fanów, głoszących, że dobrego rapera poznaje się po poziomie jego stylu wolnego (...) Jak pokazuje historia, często debiut płytowy zdolnego wolnostylowca wypada blado przy tym, do czego przyzwyczał publiczność energicznymi występami na żywo. Dlatego największym uznaniem cieszą się wydawnictwa, na których *freestylerzy* umieścili zapisy ze swoimi najciekawszymi wolnymi stylami.<sup>305</sup>

W obecnym w Internecie darmowym słowniku anglojęzycznym *Talk The Talk: Hip-hop Slang* definicja również definiuje *freestyle* poprzez czasownik *to improvise* zarówno w znaczeniu rzeczownikowym („improvizowany rap”), jak czasownikowym („improvizować rap”).<sup>306</sup> Literackie improvizacje są w sposób zupełnie naturalny kojarzone z epoką romantyzmu: przede wszystkim za sprawą Adama Mickiewicza, zatem to jego improvizowana twórczość posłuży tu za punkt odniesienia do analizy polskich *freestyle* 'ów.

---

<sup>302</sup> Tamże, s. 190

<sup>303</sup> Tamże, s. 112

<sup>304</sup> *Antologia polskiego rapu*, s. 11

<sup>305</sup> R. Miszczak, A. Cała, *Beaty rymy życie...*, dz.cyt., s. 518

<sup>306</sup> „To improvise a rap”, „An improvised rap” [w:] L. Reid, *Talk The Talk: Hip-hop Slang*, 2006, <http://www.subculturetalk.com/Download/TalkTheTalk-HipHop.pdf> [dostęp: 26.06.2019]

Oczywiście takie podejście po raz kolejny mogłoby spotkać się z oburzeniem literackich purystów. Dobrze jest jednak pamiętać o tym, że młodzieńcze improwizacje wieszczą spotykały się z różnymi opiniami krytyków i badaczy; ich językową nieporadność tłumaczono jednak specyfiką gatunku:

Artystycznie wszystkie te okolicznościowe wierszyki [mowa tu o tekstach, które powstawały podczas imieninowych biesiad filomatów] są słabymi błahostkami. Historycy literatury taktownie przechodzą nad nimi do porządku w zrozumieniu, że twory te z natchnienia chwili powstałe, chwilą tylko żyły i że nie wolno ich traktować na równych prawach z tymi wierszami, które poeta na trzeźwo »cedził«. <sup>307</sup>

Wiktor Weintraub przypomina w swojej książce historię Mickiewiczowskich improwizacji, której źródłem były właśnie imieninowe biesiady, podczas których raczono się winem i wymyślano naprędce literackie zabawy. Monografia badacza nie zatrzymuje się dłużej na tych improwizowanych juveniliach, bo też zupełnie inny jest jej cel – Weintraub szuka u poety tego momentu, w którym uwierzył on w swe prorocze zdolności. Na tym właśnie profetyzmie skupiona jest przywoływana książka.

O wiele ciekawsza jest tu z naszego punktu widzenia inna rozprawa – Iwony Puchalskiej, która z całą pewnością jest pierwszą w Polsce pracą, która tak dokładnie przygląda się zjawisku: „To znakomita praca, pierwsze na gruncie polskim omówienie fenomenu improwizacji w kulturze europejskiej oraz mistrzowskie udowodnienie potrzeby jego znajomości przez prezentację Mickiewicza jako improwizatora oraz uczynienie Deotymy na nowo fascynującym zjawiskiem”. <sup>308</sup> To pozycja nowa; prawdopodobnie dlatego nie sięga do niej Tomasz Kukołowicz w tekście *Raperzy kontra filomaci*. Tu natomiast zacytujemy jej szerokie fragmenty po to, by nakreślić nieco tło naszych rozważań. Na początek – nic nie ujmując tej doskonałej pozycji – warto zauważyć, że Puchalska jednoznacznie stwierdza we wstępnych rozważaniach: „Jedną z zasadniczych trudności związanych z charakterystyką improwizacji poetyckiej jest to, że mamy do czynienia ze zjawiskiem już nieistniejącym. Nawet jeśli przyjmiemy za jej warianty i kontynuacje wszelkie rodzaje twórczości »spontanicznej«, to na pewno nie istnieje już improwizacja poetycka w jej podstawowym rozumieniu, jako sztuka tworzenia wierszy na poczekaniu. Umarła ona śmiercią naturalną, gdy porządek wersyfikacyjny stracił funkcję zasadniczego wyznacznika poezji i gdy – wraz z ewolucją

---

<sup>307</sup> W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 38

<sup>308</sup> K. Ziemia [recenzja pracy:] I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w Polsce XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013

modelu życia kulturalnego – zniknęło społeczne zapotrzebowanie na tego typu wystąpienia”.<sup>309</sup> w zakończeniu rozprawy komentuje to raz jeszcze, tym razem nieco łagodniej:

Kiedy kończy się historia improwizacji poetyckiej w kulturze polskiej? Kiedy kończy się ona w Europie? Czy w ogóle można mówić o jej kresie? Być może trwa, zmieniając sposoby istnienia, tak długo, jak trwa poezja – w prozie poetyckiej, w koncepcjach pisma automatycznego, w aleatorycznych grach pomiędzy poetą a czytelnikiem, w futurystycznych »akcjach poetyckich«, czy też rozmaitych odmianach performance’u i happeningu. Być może należy uznać ją za prototyp poezji postmodernistycznej, jako sztukę, która realizuje się w relacji pomiędzy poetą a jego słuchaczami, która rodzi się tyleż w intencji i działaniu autorskim, ile w reakcjach, wyobraźni i wrażliwości odbiorcy, która dowartościowuje raczej moment niż trwanie, która – nie pretendując do oryginalności i swobodnie aktualizując dorobek literacki pokoleń – jest zarazem niepowtarzalną, za każdym razem inną, nową – swoiście oryginalną – grą.

Pojęcie improwizacji w XX wieku rozprasza się i multiplikuje, w miarę jak rozproszeniu i multiplikacji ulega literackie i kulturowe *uniwersum*. w każdym z jej współczesnych wcieleń można dostrzec ślady jej historycznej, zwłaszcza romantycznej przeszłości, niewątpliwie jednak kres improwizacji tradycyjnej, w takiej postaci, w jakiej występowała w kulturze europejskiej od XIII do XIX wieku, nastąpił wówczas, gdy ostatecznie zarzucono utożsamienie poezji z »mową związaną« - gdy znikł rygor formalny, stawiający improwizację w dwuznacznej sytuacji – między sztuką a ekspresją.<sup>310</sup>

Nietrudno zauważyć, że słowa te stoją w silnej sprzeczności z podejmowaną tutaj próbą odczytania hip-hopowych *freesyle’i* jako zaimprovizowanych wierszy. Choć Puchalska ostatecznie wycofuje się z zawartej we wstępie tezy o definitywnym zamknięciu etapu improwizacji, jej pozostałości umieszcza raczej w wariantach okołopoetyckich, jako główny argument przytaczając ten o poetyckich rygorach formalnych. a przecież – znów przywołując cytowanych już badaczy *hip-hop studies* – wierszowana koncepcja utworów rapowanych stanowi o ich rzeczywistym określeniu. Bez tych podstawowych rygorów, zwłaszcza rytmu i rymu – nie mają one pełnego znaczenia. Wystarczy zerknąć na samą tematykę niektórych artykułów. Kukołowicz pisze o „transkrypcji tekstów hip-hopowych w świetle teorii wiersza”<sup>311</sup>, Mastalski o „tekście hip-hopowym jako przedmiocie dociekań wersologicznych”<sup>312</sup> i „aktualizacji systemu prozodyjnego” w kontekście poetyki utworu hip-

---

<sup>309</sup> I. Puchalska, *Improwizacja poetycka...*, dz. cyt. s. 14.

<sup>310</sup> Tamże, s. 397.

<sup>311</sup> T. Kukołowicz, *Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza*, „Teksty Drugie” 2012, 6, s. 229-245.

<sup>312</sup> A. Mastalski, *Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, dz.cyt., s. 105-108.

hopowego<sup>313</sup>, a Gainsford o „analizie metrycznej”<sup>314</sup>. Oczywiście trudno odpowiedzieć na pytanie, czy autorka celowo pominęła w swoich wstępnych i końcowych rozważaniach tę dziedzinę kultury, ale nie należy dopatrywać się tu złych intencji – prawdopodobnie wyniknęło to albo z braku świadomości (wynikającej z hemetyczności rapu) albo z nieznamomości i niedoceny potencjału drzemiącego w hip-hopowych improwizacjach. Niemniej bardzo wiele spostrzeżeń Puchalskiej będzie tu niezbędnych do dokładnego zestawienia i porównania.

Zacznijmy jednak od – koniecznego w tym przypadku – krótkiego i z konieczności pobieżnego przeglądu refleksji tych badaczy, którzy umieszczali hip-hopowe improwizacje w szerszym, historycznym kontekście. Pojawia się tu bowiem wiele intrygujących interpretacji. Na przykład William Jelani Cobb w książce *To The Break Of Dawn. a Freestyle On The Hip-Hop Aesthetic* łączy na przykład improwizujących raperów z pierwszymi afroamerykańskimi kaznodziejami:

Serce hip-hopowej sztuki tkwi w tym, jak MC robią to, co robią [we wcześniejszej partii tekstu autor wyjaśnia, że jego zdaniem istnieje różnica pomiędzy zwykłym „raperem” a „MC” właśnie – „Mistrzem Ceremonii”] – określony katalog handlowych sztuczek którymi kupuje publiczność. i ponieważ to właśnie MC jest w centrum hip-hopu, jego narzędzia – słowne rzemiosło, artykulacja, improwizacja – są w centrum czarnej kultury. Rodowód sięga głęboko. Łączy dzierżącego mikrofon mówcę w dredach z tradycją słownych zabiegów, których historia rozpoczyna się wraz z figurą czarnoskórego kaznodziei, którego DuBois w książce *Souls of Black Folks* nazywa »najbardziej wyjątkową osobowością stworzoną przez Czarnych na amerykańskiej ziemi« (tłum. autora).<sup>315</sup>

Z kulturą Afroamerykanów (co zresztą oczywiste w kontekście rapu) kojarzą też improwizacyjne techniki inni badacze: Eric Pihel, który wpisuje je w tradycje oralnych „bitew”, wymian obelg nazywanych *signifyin'*, pisząc:

*Freestyling* jest pokłosiem wielu afrykańskich i afroamerykańskich tradycji. Wśród nich trzeba wymienić pieśni chwały i twórczość zachodnioafrykańskich *griots* [afrykański artysta sztuki muzyczno-słownej], afroamerykańskich kaznodziei i poetów, afrykańskie techniki *call-and-response* [seria dwóch fraz muzycznych, w których jedna jest »odpowiedzią« na poprzednią], ale

---

<sup>313</sup> A. Mastalski, *Poetyka tekstu hip-hopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego*, [online:] [https://www.academia.edu/1178014/Poetyka\\_tekstu\\_hiphopowego\\_a\\_aktualizacja\\_systemu\\_prozodyjnego](https://www.academia.edu/1178014/Poetyka_tekstu_hiphopowego_a_aktualizacja_systemu_prozodyjnego) [dostęp: 13.02.2019]

<sup>314</sup> Gainsford P., *Homer and Hip-Hop: Improvisation, Cultural Heritage and Metrical Analysis*, „Melbourne Historical Journal”, 2010, 38, s. 5-17

<sup>315</sup> „The heart of the art of hip-hop is how the MC does what he does – the specific catalog of trade trickery he uses to get his people open. And just as the MC is at the centre of hip-hop, his tools – verbal craft, articulation, improvisation – are at the center of black cultures. The pedigree runs deep. It connects that dreadlocked, mic-gripping orator to the tradition of black verbal gamesmanship that starts with the black preacher, whom DuBois reckoned with in *Souls of Black Folks* as »the most unique personality created by the Negro on American soil«” [w:] W.J. Cobb, *To The Break Of Dawn. a Freestyle On The Hip-Hop Aesthetic*, Nowy York 2007, s. 14

najbardziej oczywistą tradycją jest *signifying*. Jest to rodzaj rytuału, w którym dwoje (czasem większa liczba) uczestników obrażają się nawzajem. Te działania, mające na celu sprawdzić, kto jest w stanie wymyślić najinteligentniejsze i najbardziej złośliwe obelgi, są oparte na bezwzględnej rywalizacji; od nich zależy reputacja rywala w społeczności. Choć *signifying* często angażuje bezpośrednio tylko dwójkę uczestników, zawsze jest obecna grupa widzów, którzy reagują śmiechem na błyskotliwą obelgę lub krytyką na słabą i przewidywalną. (tłum. autora)<sup>316</sup>

Z kolei Peter Gainsford odwołuje się w swoim artykule do tradycji znacznie głębszych, zestawiając rapowane *freestyle'e* z Homerem. Autor rozpoczyna analizę strukturalną przykładowych improwizacji, zaznaczając, że

(...)zestawienie Homera i hip-hopu nie jest wyłącznie czczym żartem. Podobieństwa (i różnice) nie są ograniczone jedynie do ikonicznego statusu obu gatunków [poematu homeryckiego i rapu] w ich własnej kulturze. Można bowiem dostrzec wyraźne techniczne podobieństwa w ich językowym charakterze; owe podobieństwa są mocno związane z zakorzeniem obu gatunków w improwizacji. Niewiele utworów hip-hopowych jest autentycznie improwizowanych, a większość badaczy uważa, że eposy Homera również nie były improwizowane w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jednak oba gatunki są nierozzerwalnie związane ze stylem improwizacyjnym. (tłum. autora)<sup>317</sup>

U Adama Bradleya te poszukiwania są jeszcze szersze. w rozdziale poświęconym zjawisku *signifying* (ale wciąż odnoszącym się do improwizacji), autor dokonuje następujących analogii:

Dwoje zawodników, otoczonych tłumem, staje naprzeciw siebie. Pierwszy z nich zaczyna improwizować wierszowane strofy obrażające i atakujące rywala. Drugi odpowiada, próbując prześcignąć rywala, przywołując jeszcze mocniejsze złośliwości. Trwa to kilka kolejek, dopóki jeden z nich nie pogubi się w słowach albo dopóki publiczność osądzi ich, wiwatując lub szydząc. Taka bitwa

---

<sup>316</sup> “Freestyling is an outgrowth of various African and African-American oral traditions. These include the praise songs and genealogies of West African griots, African-American preachers and poets, and African call-and-response techniques, but the tradition most immediate to the original Bronx MCs is signifying.<sup>8</sup> Signifying is a ritual often involving two (though sometimes more) participants exchanging insults. These contests to see who can come up with the most clever and biting insults are fiercely competitive, since one’s reputation in the community is at stake. Even though signifying often involves two people, there is always a group of spectators either laughing at a clever insult or criticizing a weak and predictable one”. [w:] E. Pihel, a *Furified Freestyle: Homer and Hip-Hop*, “Oral Tradition”, 11, s. 252, 1996

<sup>317</sup> „.....comparing Homer and hip-hop is not just an idle jokeThe similarities (and differences) are not limited to the iconic status of each genre within its culture. They also have profound technical similarities in aspects of their linguistic character and these similarities are tied to the grounding of both genres in improvisation. Not much hip-hop is genuinely improvised, and most scholars believe that the Homeric epics were not strictly speaking improvised either. However, both genres are inextricably linked to an improvisational style.” [w:] P. Gainsford, *Homer and Hip-Hop: Improvisation, Cultural Heritage, and Metrical Analysis*, dz. cyt.,s. 5.

może się zdarzyć gdzieś w brooklyńskiej piwnicy, na imprezie w Bronxie, podczas wieczornych otwartych zawodów czy w zaułku ulicy. Ale mogła się również zdarzyć przed trzema tysiącletkami, na zawodach poetyckich w Grecji.

Grecy nie byli może raperami, ale z całą pewnością potrafili występować w bitwach na *freestyle'e*. Grecka tradycja „ścigania się” zakładała konkursy między dwójką lub więcej poetów, układających wiersze na określone tematy, odpowiadających sobie nawzajem, przetwarzających, układających kalambury, tworzących zagadki bądź błyskotliwie modyfikujących temat. Tak jak dzisiejsze bitwy *freestyle'owe*, owe starożytne zawody poetyckie były w znacznej mierze improwizowane. Jak wyjaśnia badacz kultury klasycznej Derek Collins: „Umiejętność współzawodniczenia na żywo w pojedynku na wiersze (...) połączona z koniecznością trzymania się tematu i metrum oraz jednoczesnego wymyślania kalamburów, zagadek, wyśmiewania adwersarza zależy głównie od umiejętności improwizacji (...)”.

Bitwy są nieodłączną częścią prawie każdej poetyckiej tradycji na świecie. Na przykład na dworze królewskim w Japonii w X w., poeta Fujiwara no Kinto zyskał sławę, potrafiąc rozgromić adwersarza zaledwie paroma wersami. w Afryce poetyckie konkursy były popularne na całym kontynencie; ich cele były zarówno rytualne, jak i funkcjonalne. Na przykład kobiety w Namibii do dziś praktykują tradycję gorących poetyckich słownych potyczek. We wszystkich tych najróżniejszych tradycjach występują elementy improwizacji, obrażania się, przechwalania i elokwencji (tłum. autora).<sup>318</sup>

Polscy badacze rapu przywołują najczęściej te same źródła jako inspiracje dla oralnych improwizacji wykonawców. Ale – co dla nas szczególnie ważne – umieszczają je również w kontekście tradycji polskiej. Sabina Deditius, pisze o „zachodnioafrykańskiej tradycji recytacji” trubadura, „który przy akompaniamencie bębnów lub innych instrumentów perkusyjnych przedstawia w formie recytacji wydarzenia dotyczącej plemiennej przeszłości i teraźniejszości”, zwraca również uwagę (powołując się na Cecilie Cutler) epokę big bandów

---

<sup>318</sup> “Two competitors face one another, encircled by a crowd. One of them begins delivering improvised poetic lines filled with insults and puns. The second responds, trying to outdo his adversary by conjuring up even sharper verbal jabs. This goes on for several rounds until one of them gets tripped up in his words, or until the audience asserts its judgment with cheers or jeers. Such a battle could be happening right now in a Brooklyn basement or at a Bronx block party, at an open-mic night or in a street-corner cipher. It also could have happened three millennia ago, at a poetry contest in ancient Greece.

The Greeks may not have been rappers, but they certainly knew how to put on a freestyle battle. The Greek tradition of »capping« involved contests between two or more poets matching verses on set themes, responding to one another »by varying, punning, riddling, or cleverly modifying« that particular theme. Like today's freestyle rap battles between rappers, these ancient poetic competitions were largely improvised. As classical scholar Derek Collins explains, »The ability of the live performer to cap his adversary with a verse . . . while keeping in step with theme and meter at hand and at the same time producing puns, riddles, ridicule, depends among other things upon improvisation.« (...)

Battles are an essential part of almost every poetic tradition in the world. In the tenth-century Japanese royal court, for instance, a poet named Fujiwara no Kintô gained fame for his ability to vanquish his adversaries with just a few lines. Across the African continent, poetic contests have long been common, serving both functional and ceremonial purposes. Among the women of Namibia, for instance, a tradition of heated poetic exchange in response to perceived slights developed, a practice that continues to this day. Unifying all of these disparate traditions are the basic elements of improvisation, insult, braggadocio, and eloquence”. [w:] A. Bradley, *The Book of Rhymes*, dz. cyt., s. 175-176.



i swingowych bitew<sup>319</sup>, ale cytuje również jednego z polskich *freestyle* 'owców, Proceente, który sam dostrzega inne źródło: „Pamiętajmy na przykład o bitwie Mickiewicza ze Słowackim z XIX wieku (...) i tak naprawdę bitwa *freestle* 'owa rozumiana jako bitwa na improwizację to jest jak najbardziej polska sztuka”.<sup>320</sup> Tomasz Kukołowicz w monografii porównującej dokonania raperów i filomatów improwizacji poświęca stosunkowo niewiele miejsca, jednak i on zestawia ją z improwizacjami młodych romantyków, głównie poprzez jambiczność tworzonych strof, a także poprzez pewne wyodrębnione cechy charakterystyczne dla twórczości oralnej wyłącznie.<sup>321</sup>

Spróbujmy zatem poddać krytycznej analizie przykłady improwizowanych monologów polskich raperów. Nie wolno poprzestać tu na jednym przykładzie, gdyż – jak jasno wynika z refleksji cytowanych powyżej autorów słowników czy teoretyków – można w hip-hopowych *freestyle* 'ach wyróżnić przynajmniej dwa podstawowe rodzaje: improwizowane monologi, w których nie ma „zadanego tematu” (wśród nich wyróżniają się te, które zostały zapisane na płycie) i dialogi raperów biorących udział w bitwie. Należy do tego najprostszego podziału dopisać jeszcze jeden rodzaj: monologów „okolicznościowych”, powstałych na potrzeby chwili, niebędących fragmentami bitew, ale np. częścią jakiegoś artystycznego wydarzenia. Wszystkie one różnią się nieco celami, ale w jakiś sposób wszystkie odnoszą się do tradycji improwizowania.

W cytowanych słownikach polskiego hip-hopu powtarza się pseudonim O.S.T.R.-a jako jednego z najbardziej utytułowanych polskich *freestyle* 'owców. Próba wpisania do wyszukiwarki serwisu youtube.com hasła „O.S.T.R freestyle” bądź „Ostry freestyle” owocuje ponad setką materiałów. Daje to wyraźny obraz tego, jak istotne dla wykonawcy jest publiczne improwizowanie. O.S.T.R. jest również jednym z niewielu wykonawców, którzy swoje tworzone *ad hoc* monologi zarejestrowali na płycie.<sup>322</sup> Wydany w 2002 roku materiał zatytułowany *30 minut z życia* jest właśnie albumem, o którym wydawca, Asphalt Records, napisał na swojej stronie internetowej: „Oficjalny, choć nieformalny album O.S.T.R. Ukazał się 8 kwietnia 2002 roku. Na płycie znalazło się 10 utworów. Artysta nie korzysta z gotowych tekstów, a jedynie *freestyle* 'uje, opowiadając o swoim życiu”.<sup>323</sup> Oczywiście w przypadku rejestrowanych improwizacji należy przyjąć zasadę zaufania do twórcy – teoretycznie tego typu nagranie mogło być przygotowane wcześniej i nie ma możliwości zweryfikowania

---

<sup>319</sup> S. Deditius, *Obelga jako rytuał w rap bitwie* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, dz.cyt., s. 41.

<sup>320</sup> Tamże, s. 39.

<sup>321</sup> T. Kukołowicz, *Raperzy kontra filomaci*, dz.cyt., s. 192-227.

<sup>322</sup> O.S.T.R., *30 minut z życia*, Asphalt Records 2002

<sup>323</sup> Źródło: <http://www.asfalt.pl/plyty/o-s-t-r-30-minut-z-zycia/#> [dostęp: 19.02.2019].

autentyczności improwizacji. z pomocą przychodzi tu jedynie obecna w hip-hopie zasada szczerości, szereg dowodów na zdolności wykonawcy do *freestyle'u* oraz wyraźne różnice tych utworów, jeżeli zestawić je z innymi płytami artysty. To te różnice właśnie będą nas tutaj najbardziej zajmowały; spróbujemy bowiem przyrzeć się najistotniejszym cechom improwizowanych tekstów Ostrowskiego. Większość z nich bywa właściwa rapowi w ogóle, jednak warto pochylić się nad nimi, bo nawet te typowe dla hip-hopu nabierają innego znaczenia słyszane we *freestyle'ach*. w otwierającym płytę utworze (podobnie, jak pozostałe niemającym tytułu, w Internecie funkcjonującym pod incipitem *Czy tu jest ŁDZ*) uważnych słuchacz dostrzeże kilkanaście cech charakterystycznych dla takiego stylu:

	Cecha języka	Przykład w utworze	Znaczenie dla improwizacji
1.	Kolokwializmy	„ŁDZ” (w znaczeniu Łódź), „styl wolny”, „majk” (anglicyzm od <i>microphone</i> )	Naturalny język, „kategoria luzu”
2.	bezpośredni zwrot do adresata	„mówisz”, „wiesz”, „kapujesz?”	Zaznaczenie charakteru wydawnictwa, publiczność jako niezbędny „składnik” improwizacji
3.	posługiwanie się własnym pseudonimem w kilku wersjach, mówienie o sobie w trzeciej osobie	„O.S.T.R.” „Oster” lub „Ostry”	Typowe dla stylu „przechwałki”, podkreślanie autorstwa utworu
4.	rymy wewnętrzne	„nie dla forsy, dla respektu, z użyciem intelektu”	Nagromadzenie rymów charakterystyczne dla rapu
5.	przypadkowe rymy	„Garos –cygaro”	Konieczność wymyślania rymów <i>ad hoc</i> , czasem wbrew logice wywodu

6.	Różne realizacje fonetyczne tego samego słowa w zależności od potrzeby	„MC” realizowane jako „emce” lub „emsi”	Funkcja rymotwórcza
7.	powtórzenia	„Ej, wiesz to wiesz, wiesz, wiesz, wiesz robię z nim co chcesz”	Funkcja rytmotwórcza
8.	pauzy na wymyślenie dalszej części improwizacji	(słyszalne podczas utworu)	Powstawanie tekstu „na żywo”
9.	funkcja fatyczna języka w celu rytmizacji tekstu	Powtarzany wykrzyknik „ej”	Wydłużanie czasu na namysł, funkcja rymotwórcza i rytmotwórcza
10.	funkcja ekspresywna	Wulgaryzmy: „wkurwia”, „pierdolą”, „pojebany”	Naturalność języka raperów
11.	Niedokończone, „urwane” słowa	„intere – kamerę”	Funkcja rymotwórcza
12.	rymy niedokładne – asonanse	„turbo – urwą”, chacie – pracę”	Rymy budowane naprędce, na potrzebę chwili
13.	brak rymów		Zabieg wbrew podstawowej zasadzie rapu – można go traktować jako „pomyłki” czy „błędy” wykonawcy
14.	nagromadzenia rymów w obrębie kilku wersów	„komiksach - tape mixach - listach – awista”	Typowy zabieg w tekstach hip-hopowych, tu: ma świadczyć o umiejętnościach rapera
15.	skrótów wyrazów	„k. jego mać”	Funkcja rytmotwórcza

16.	powtórzenia tych samych rymów	„stres-pies”	Brak inwencji i wynikająca stąd konieczność powtórzenia zabiegu
17.	rymy stałe	„hip-hop non stop”	Wykorzystanie przygotowanych wcześniej schematów
18.	ciągłe przypominanie o improwizowanym charakterze wydawnictwa		Autotematyczność, przekaz udowadniający słuchaczowi autentyczność <i>freestyle 'u</i>
19.	dowcipne „tłumaczenie się” z niedokończonych wersów	„styl wolny powoduje że nie kończę”	Autotematyczność, przekaz udowadniający słuchaczowi autentyczność <i>freestyle 'u</i>
20.	odniesienia do aktualności	kilkukrotne przywołanie zespołu Ich Troje	Budowanie tekstu w oparciu o zjawiska występujące tu i teraz
21.	błędy językowe	„masz – łąsz”	Funkcja rymotwórcza

Nietrudno zauważyć, że część spośród tych cech dotyczyć będzie wyłącznie poezji improwizowanej. Warto prześledzić na podstawie znanych improwizacji Mickiewiczowskich, które spośród tych zabiegów znajdowały się w wymyślanych na potrzeby chwili wersach wieszczka. Zadanie nie jest najłatwiejsze, jeśli zdamy sobie sprawę, jak niewielką ilością tychże dysponujemy dzisiaj. Iwona Puchalska, powołując się na tych badaczy, którzy prześledzili wszystkie potwierdzone i zapisane improwizacje wieszczka, pisze:

Windakiewicz podjął trud zliczenia wszystkich znanych improwizacji Mickiewicza, dochodząc do liczby 29, przy czym uwzględnił 11 zapisów tekstu (całości lub fragmentów) takich wystąpień, 12 przypadków, w których ich treść jest znana, mniej lub bardziej szczegółowo, jedynie z parafrazy relacjonujących, oraz 6 występów, o których wiemy tylko tyle, że miały miejsce. Rachunki dotyczące improwizacji będą się oczywiście zmieniać w zależności od stanu wiedzy

badaczy oraz od tego, które improwizacje (lub wieści o nich) uzna się za autentyczne, a które nie (...). Zresztą nie w obliczeniu i ustaleniu liczby Mickiewiczowskich improwizacji tkwi największa trudność, lecz w tym, że ich zapisy są dalece niepewne. Napotykamy w nich nie tylko charakterystyczny dla wszystkich relacji historycznych partykularyzm autorów i filtr ich osobistych uprzedzeń i przesądów, lecz mamy także do czynienia ze szczególnie silnymi zabiegami mityzacyjnymi, zwłaszcza w relacjach późnych, kiedy sława Mickiewicza była już ugruntowana”.<sup>324</sup>

Badaczka bardzo często w swej monografii przywołuje ową niepewność co do autentyczności zapisów, przytacza wypowiedzi mickiewiczologów, którzy powątpiewają w wobec tych zapisów (na czele z Bogdanem Zakrzewskim), twierdzi również, że zapisanym *post factum* tekstom nie do końca można ufać. Niemniej sława autora *Dziadów* jako improwizatora jest powszechnie znana, dlatego sięgniemy po te zapisy, które – zdaniem redaktorów *Dziela* Mickiewicza – wydały się na tyle autentyczne, że umieścili je w i tomie, zatytułowanym *Wiersze*.<sup>325</sup> Okazuje się, że praktyki improwizacyjne niewiele się zmieniły. Jest w tym zresztą pewna logika – tworzenie wierszy, których głównym wyznacznikiem są rymy i rytm, rządzi się swoimi prawami, zwłaszcza, jeśli mówimy o wierszach wymyślanych w momencie ich powstawania. Należy naturalnie wziąć pod uwagę cały bagaż kulturowy, który przeddefiniował pojęcie wiersza, inne zabiegi służące rytmizacji tekstu, zmieniające się pojęcie rymu, doświadczenia literatury awangardowej – ale i tak okaże się, że pewne sposoby pozostały niezmiennie. z wynotowanych powyżej cech *freestyle’ów* Ostrowskiego usuńmy od razu te, które nie mogą mieć – z oczywistych względów wspólnego mianownika z improwizowaną poezją Mickiewicza: rymy wewnętrzne, niepraktykowane przez romantyków, różne realizacje fonetyczne tego samego słowa (przede wszystkim barbaryzmów), skróty wyrazowe, raczej obce dziewiętnastowiecznym poetom, błędy językowe, których wieszcz z pewnością unikał. Ale wszystkie inne cechy zdają się być wspólne dla dawnej i współczesnej realizacji. w zanotowanych tekstach Mickiewicza dostrzegamy kolokwializmy, np. „siedzieć w kozie” (*Do Adama Suzina. Improwizacja*)<sup>326</sup>, ekspresyjną funkcję języka – wszelkiego rodzaju wykrzyknienia pojawiają się w zapisie bardzo często, co może sugerować, że w taki sposób spisujący tekst chcieli utrwalić rzeczywisty charakter tych poetyckich wypowiedzi. Mamy w nich do czynienia nader często z bezpośrednim zwrotem do adresata, co oczywiście należy tłumaczyć obecnością publiczności (bez tego czynnika, jak uważa Iwona Puchalska, trudno jest

---

<sup>324</sup> I. Puchalska, dz.cyt., s. 173-174

<sup>325</sup> A. Mickiewicz, *Wiersze*, [w:] tenże, *Dziela*, Warszawa 1993

<sup>326</sup> Tytuły i fragmenty improwizacji obecne w tym rozdziale podają za: A. Mickiewicz, dz.cyt., s. 469-485

mówić o pełnej definicji zjawiska<sup>327</sup>); jest to adresat konkretny, jednostkowy, jak w przypadku tych wierszy, które kierowane były do poszczególnych osób (np. *Do Aleksandra Chodźki. Improwizacja*, *Do Adama Suzina. Improwizacja*, *Ledwie z długiego wytchnąłem pienia. [Improwizacja do Cypriana Daszkiewicza]*) lub zbiorowy – „O Przyjacioły łaskawe!”, „Luba drużyno”, Przyjaciele mili!” (*Improwizacje do przyjaciół [w odpowiedzi na wierszowane przemówienia Jana Czeczota i Tomasza Zana]*). Podobnie jak współczesny raper, Mickiewicz mówił o sobie w trzeciej osobie liczby pojedynczej – „Słuchajcie! Adam zaczyna/ Bo się dobrze napił wina,/ i coś Wam powie...”, „Adam wychylił kielicha” (*Improwizacje do przyjaciół [w odpowiedzi na wierszowane przemówienia Jana Czeczota i Tomasza Zana]*); przypomina również o sobie jako o mistrzu słowa – „Niech mi Schiller albo Goethe/ Wskaże równego poetę!/ Ja pan rymów” (...*Niech mi Schiller albo Goethe... [fragment improwizacji w Berlinie]*) – te słowa brzmią dokładnie tak samo jak „przechwałki” charakterystyczne dla twórczości raperów. Podobnie jak współcześni freestyle’owcy Mickiewicz lubił przypominać o improwizacyjnym charakterze wygłaszanych utworów – „Wprzód były rymów moich tłumaczenia/ Teraz ja będę tłumaczyć”, „Jeszcze zapałów muza użycza (...)/ Rymom dostatkem jest treści” (*Ledwie z długiego wytchnąłem pienia. [Improwizacja do Cypriana Daszkiewicza]*) albo jeszcze dosłowniej – „ja rymów nie dobieram, ja zgłosek nie składam./ Tak wszystko napisałem jak tu do Was gadam/ w piersi tylko uderzę, wnet zdroj słów wytryśnie” (*Ja rymów nie dobieram [fragment improwizacji w Paryżu]*). Czasem żartobliwie, jak Ostry skomentuje, rymując, chwilowy brak inwencji – „I będzie topił Moskiewki w prudy/ i burzyć wieże Kremlina/ i różne inne wyprawiać cudy/ Ale tu rym się ucina” (*Ledwie z długiego wytchnąłem pienia. [Improwizacja do Cypriana Daszkiewicza]*). Wreszcie – posiłkuje się identycznymi zabiegami rymotwórczymi i rytmotwórczymi, powtarzając w obrębie jednego utworu rymy identyczne – „braciszki – kieliszki” (*Lejcie do szklanku... [Improwizacja w Moskwie u Zaleskiej w wilię wyjazdu do Petersburga 30 listopada 1827 r.]*) bądź prawie identyczne – „spalą – stałą” i „zapałą – stałą” (*Ledwie z długiego wytchnąłem pienia. [Improwizacja do Cypriana Daszkiewicza]*). Pewna przypadkowość rymów zdarza się na poziomie ich układu – w jednym utworze poeta stosuje rymy krzyżowe i okalające, można z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, że jest to zabieg wymuszony koniecznością chwili (*Improwizacje do przyjaciół [w odpowiedzi na wierszowane przemówienia Jana Czeczota i Tomasza Zana]*). Zdarzają mu się „wymuszone” powtórzenia – „Zan trzeźwy pisze wierszami/ a ja cedzę, a ja cedzę” „Dalibóg, tego zapał niebieski/ Kto choć pjany, kto choć

---

<sup>327</sup> I. Puchalska, *Improwizacja...*, dz. cyt., s. 19

„piany” (*Improwizacje do przyjaciół [w odpowiedzi na wierszowane przemówienia Jana Czeczota i Tomasza Zana]*) albo „Wszystkie tam gaszki,/ Wszystkie to fraszki,/ Chociażby męże, chociażby męże” (*Lejcie do szklanku... [Improwizacja w Moskwie u Zaleskiej w wilię wyjazdu do Petersburga 30 listopada 1827 r.]*). Bardzo rzadko, ale natrafić można również na rym niedokładny – „pochwałę – cała” (*Ledwie z długiego wytchnąłem pienia. [Improwizacja do Cypriana Daszkiewicza]*), a nawet rezygnację z rymu „Lejcie do szklanki/ moi braciszki/ wszyscy mężczyźni/ To moi bliźni” (*Lejcie do szklanku... [Improwizacja w Moskwie u Zaleskiej w wilię wyjazdu do Petersburga 30 listopada 1827 r.]*).

Podobieństwa w zastosowanych poetyckich technikach i zabiegach są wyraźne. Takie porównanie musi tu wystarczyć ze względu na ogrom zapisanego materiału. Serwis *youtube.com* oferuje słuchaczom polskiego rapu tysiące *feestyle’ów* – oczywiście o różnej jakości, choć warto zwrócić uwagę, że zorganizowane w wielu miastach Polski „bitwy”, na czele z najbardziej rozpoznawalną Wielką Bitwą Warszawską, przynoszą nagrania, w których kunszt młodych raperów jest naprawdę zauważalny – na poziomie tworzenia rymów, natychmiastowego dopasowania „zadanego” tematu do sytuacji, błyskotliwości. Przypomnijmy – raperzy mają kilkanaście sekund po wylosowaniu tematu na rozpoczęcie swojego *freestyle’u*, którego celem jest zdyskwalifikowanie rywala poprzez obrażenie go, wykazanie swojej wyższości. Im częściej i inteligentniej odnoszą się do wylosowanego przed chwilą tematu, tym ambitniejszy poziom takich rozgrywek. Warto zauważyć również to, że czasem zawodnicy celowo unikają albo ograniczają używania typowych dla rapu wulgaryzmów po to, by jeszcze wyżej podnieść poziom swoich dokonań. Spisane tu fragmenty bodaj najśłynniejszego finału Wielkiej Bitwy Warszawskiej pomiędzy Dużym Pe (Marcin Matuszewski) a Tetrisem (Adam Chrabini) są chyba tego najlepszym dowodem. Wyjątkowo warto zacytować je w całości, bo tylko wówczas dają pojęcie, jak wyglądają współczesne hip-hopowe improwizacje. Błyskawicznie, kilkanaście sekund po wylosowaniu tematu „jajko z niespodzianką” Duże Pe tworzy „na wolno” taki monolog:

„Rymy spinam, mam w słowach klej to-tamto  
Mój rym to dla niego jest jajko z niespodzianką  
Ej sprawdź to mam lepszy dizajn  
A w jajko to on mnie może co najwyżej polizać  
Sprawdź to

I duże Pe go niszczy, jajko z niespodzianką  
Sprawdzasz, ej, to pik-pik  
Pik-pik bum, to jajko wybucha  
Bo ja tutaj- rymy, ty możesz mnie tylko słuchać  
Sprawdź to, a ciebie słuchać nie chcą  
Bo duże Pe jest tu, a kiedy będziesz dawał to oni podeprą  
Rękę, żeby nie ziewać,  
Bo ja to daję dobrze, a ty nie tak jak trzeba  
Więc przestań i tutaj nie zaczynaj  
Duże Pe, sprawdź to, to jest finał  
I w tym finale to mogę dobrze pojechać  
Duże Pe jest tutaj, dobry rym to moja cecha  
To jajko to nie jest jajko firmy Kinder  
Duże Pe, mam tutaj dobry rym, więc  
Zjem go, on tu ma tysiące ksywek  
  
ale ja mam dość tych marnych odzywek,  
Jak czarnych oliwek  
Używam do sałatki  
Tak jego pokroję jak taśmy-matki  
Z jego płyty  
Bo będzie pewnie nic niewarta  
Truschoolowcu, przeszedłeś tu, bo masz farta  
Zjadłem siedmiu MC z podziemia  
Ej, podziemia, podziemia głos nie ma  
Nie ma tego tutaj ja jestem z góry,  
Duże Pe jest tu jak do akupunktury  
Sprzęt, wbijam w ciebie setki igieł  
Jajko z niespodzianką? Cieszę się jak szczygieł  
Ty jesteś równie mały  
Mieścisz się w jajku  
Twój rym nie jest doskonały  
Ej sprawdź to, ta skorupka pęknie



Bo duże Pe tu przejdzie  
A on tu wymięknie  
[głos prowadzącego:] Dziesięć  
[Odpowiedź rapera:] Sekund  
[po kilku sekundach pauzy: ]Joł, mam tutaj sekund pięć  
Pojadę dobrym rymem,  
Jeszcze mam tu chęć  
Jeszcze jedno, nie ma to-tamto  
Zgniatam nogą jego, jak jajko z niespodzianką

Jego przeciwnik, Tetris, po wylosowaniu tematu „czarny ciągnik” reaguje takim oto *freestyle'em*:

Ej Pe, przeszkadza tobie mój trueschool  
Ba-ba-ba-ba-ba przyjeżdżam jak Ursus  
Sprawdź mam alufelgi, jak goście w clipach  
Sprawdź teraz ej chcę żebyś to usłyszał  
A wiesz dlaczego czarny ciągnik? Może to afrocentryzm  
Sprawdź teraz, rozbieram tu ciebie na części  
Jak ciągnik w zakładzie u mechanika  
Sprawdza ciebie, to styka, to jest ta technika  
Do akustyka tu dzisiaj nie mam zastrzeżeń  
Ja kierowca ciągnika, ja się szczerzę  
I szczerze nawijam tutaj do duże Pe  
Bo swoim ciągnikiem uprawiam rzepę  
Zjedz ją, jak chcesz mieć krzepę,  
Tam na polu rzepak,  
Sprawdź to teraz mogę cię tu po tyłku wytrzepać  
Dokładnie, stary, ej ten temat ciągnij  
A tematem jest dokładnie czarny ciągnik  
To nie ze ściagi, to cały czas spontan  
Mógłbym na czarnym ciągniku przewieźć swego ziombła  
A nie mam konta i tak go kupię  
Sprawdź, czarny ciągnik mógłby być moim kręgosłupem

Wiesz, bo jest zbudowany z metalowych części  
Ej jeszcze raz, tysiące ksywek? Jedna – Tetris!  
I cały czas robię to półtorej minuty  
Dokładnie wiesz, tak jak Ostry na Bałuty  
Ja wrócę tu za rok  
I wrócę tu z wiarą  
Poświęcam się jak moi ludzie [niezrozumiale]  
Ale sprawdź teraz ej powiedz dla tych ziombli  
Zakochałem się, uwielbiam mój czarny ciągnik  
Ej mój ciągnik czarny jest jak Mos Def  
A Tetris robi zawsze to tak, że robi dobrze  
I wiesz co, ty jest tu ze mną Duże Pe  
A ja cały czas chcę wygrać ze swoim stresem  
Bo czasem jak się śpieszę biorę swojego ciągnika  
Dokładnie stary, w tej chwili już nie wnikaj  
To ta muzyka, która nas po prostu łączy  
I jeszcze raz powtarzam – czarny ciągnik<sup>328</sup>

Nie mamy szansy porównać tego pojedynku do najbardziej osławionej poetyckiej potyczki wieszczów – Mickiewicza i Słowackiego. Poświęca jej Puchalska spory rozdział swojej pracy, jednak opisując wydarzenie bardziej w kategoriach towarzyskich, może nawet psychologicznych – ale nie literaturoznawczych, przede wszystkim dlatego, że nie zachowały się jej nawet najdrobniejsze fragmenty, a z relacji uczestników mamy tylko ogólną wiedzę. Oczywiście naiwnością byłoby sądzić, że zacytowany powyżej pojedynek dwóch młodych raperów (obaj mieli wówczas po dwadzieścia trzy lata) łatwo byłoby zestawić z tamtym, biorąc pod uwagę cały kulturowy bagaż. Ale – przyglądając się pospiesznie improwizowanym wersom – można dostrzec w nich błyskotliwość, ogromne zdolności do tworzenia zabawnych złośliwych wersów, talenty rymotwórcze. Nawet jeśli założyć, że te fragmenty, które bezpośrednio nie dotyczą wylosowanych tematów, mogły być przygotowane wcześniej, to i tak sposób powracania do obowiązkowego motywu jest zaskakujący. Na poziomie rymów Duże

---

<sup>328</sup> Nagranie dostępne w serwisie youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=dZvL1O4MxGQ> [dostęp: 26.06.2019]

Pe zestawia główny temat w ciągu półtorej minuty aż osiem razy: „to-tamto – niespodzianką”, „dizajn – polizać”, „sprawdź to – niespodzianką”, „wybucha – słuchać”, „Kinder – rym, więc”, „mały – doskonały”, „pęknie – wymięknie” (przytoczono tu wyłącznie te rymy, które w jakiś sposób wiążą się z tematem). Należy przy tym zaznaczyć, że często są to rymy niebanalne, jak np. „Kinder – rym, więc” – niedokładny, ale w melorecytacji Dużego Pe, brzmiący bardzo profesjonalnie i będący przecież wstępem do przerzutni (te są dla raperów dowodem na największe rymotwórcze *skillsy*). Tetris jeszcze częściej rymuje w nawiązaniu do tematu – „trueschool – Ursus”, „afrocentryzm – części”, „mechanika – technika”, „duże Pe – rzepę – krzepę”, „rzepak – wytrzepać”, „ciągnij – ciągnik – ściągi”, „spontan – ziombła”, „kupię – kręgosłupie”, „części – Tetris”, „Mos Def – dobrze”, „ciągnika – wnikaj”, „łączy – ciągnik”. Cytowany przez Pihela raper Supernat twierdzi: „Kiedy *freestyle* 'uję myślę o trzech kolejnych wersach, zanim jeszcze skończę pierwszy”.<sup>329</sup> Obaj polscy wykonawcy z całą pewnością posługują się identyczną techniką: niemal trudno wyobrazić sobie szybkość, z jaką reagują na rozwijany przez siebie wątek. Tetris w opisywanym tu dialogu zostaje nazwany przez Dużego Pe „truechoolowcem” (przedkładającym formę nad treść) pod koniec pierwszego monologu; zaczyna rapować kilka sekund po wylosowaniu tematu, błyskawicznie odnosząc się do słów rywala oraz zadania i rymując ze sobą wyrazy „trueschool” i „Ursus”. Podobnie rym „duże Pe” – „rzepę”, który, dzięki dowcipnej transakcentacji, jest wyjątkowo udany, musiał być wymyślony *ad hoc* – przecież nawiązanie do „rolnictwa” przyniósł właśnie „czarny ciągnik”. w podobnie pomysłowy sposób radzi sobie Tetris, wyzyskując przymiotnik „czarny”, który dwukrotnie służy mu do podkreślenia przywiązania do prawdziwego rapu, który wszak jest „czarny” właśnie: raz, kiedy rapuje „A wiesz, dlaczego czarny? Może to afrocentryzm” (po czym to ostatnie słowo błyskawicznie rymuje z rzeczownikiem „części”, znowu odnosząc się do tematu), drugi raz, kiedy mówi „mój ciągnik jest czarny jak Mos Def”, tym razem odnosząc się do jednego z „kultowych” czarnoskórych raperów. Przykłady można mnożyć – właściwie każdy wers obu tych monologów świadczy o pomysłowości i talencie raperów w niełatwej sztuce improwizowania.

Poszukując konwencji charakterystycznych dla polskiej poezji, nie można się nie odnieść do tego, co w zasadzie wydaje się najbardziej oczywiste – do tradycji polskiej piosenki. Tu jednak – wbrew pozorom – zadanie badacza wcale nie jest proste. Istnieje ku temu kilka istotnych powodów. Po pierwsze – całe hasło: polska piosenka (nieistotne, czy obarczone

---

<sup>329</sup> „When i freestyle I'm thinking about the next three lines before the first is even finished” [w:] E. Pihel, dz. cyt., s. 262.

dotatkowo epitetem „poetycka”) jest tak rozległe i szerokie, że konieczna byłaby osobna analiza rodzimego rapu wyłącznie w odniesieniu do tradycji piosenkowej. Po drugie – hermetyczność rapu zakłada wyjątkowość poetyckiego przekazu na poziomie słowa w stopniu o wiele wyższym niż na przykład piosenki rockowej, która mogła czerpać z tradycji na kilku przynajmniej poziomach. Po trzecie – co tylko pozornie pozostaje w sprzeczności z drugim argumentem – wielu spośród polskich artystów hip-hopowych doczekało się na tyle charakterystycznych rysów indywidualnych, że trudno klasyfikować ich po prostu jako przedstawicieli gatunku. Aby poradzić sobie z tymi problemami, należy na początek wyjaśnić zatem, że niniejszy fragment pracy jest jedynie próbą przyjrzenia się jednemu aspektowi zjawiska, pokazanemu również na jednostkowym przykładzie. Mowa będzie o tradycji polskiej piosenki literackiej w jej wersji estradowej, której mistrzem byli Wojciech Młynarski, Agnieszka Osiecka czy Jeremi Przybora i jej wpływie na twórczość Adama Zielińskiego, znanego pod pseudonimem Łona. Rzecz jasna, dla każdego, kto choćby pobieżnie interesuje się polskim hip-hopem jest oczywistością, że utwory Łony trudno traktować jako reprezentatywne dla całego gatunku – prezentują wyjątkowo wysoki poziom, a sam artysta wśród licznych nagród ma też tytuł „ambasadora języka polskiego”, niemniej – warto zrobić takie zestawienie, bo teksty Łony operują klasycznie hip-hopową poetyką, a sam twórca jest przywiązany do tej muzycznej i kulturowej formuły.<sup>330</sup> Pozostaje jednak, jako bodaj jedyny spośród polskich hip-hopowych wykonawców, tym, który świadomie przywołuje inne konteksty swojej twórczości, opowiadając o wyniesionej z domu miłości do kabaretowych poetyckich działań twórców z zupełnie innego kręgu muzycznego. Najlepiej o tym nietypowym zestawieniu inspiracji muzycznych powiedział sam artysta: „W domu słuchało się Młynarskiego, Kabaretu Starszych Panów. Sporo było też późnej Piwnicy pod Baranami, Długosza, młodego Turnaua, Kantego Pawлуśkiewicza. To chłonałem, że tak powiem, z urodzenia, zaś z czasów, w których dorastałem, pamiętam Dog Eat Dog, H-Blockx, House of Pain czy Funkdoobiest. Ja tkwiłem gdzieś pomiędzy tym”.<sup>331</sup> w wywiadzie udzielonym z kolei dziennikarkom „Wysokich obcasów” przyznaje, iż ma świadomość, że jego muzyka jest nazywana „rapem dla wykształciuchów”, ale skromnie oponuje przed nazywaniem go „Młynarskim i Przyborą polskiego rapu”<sup>332</sup>. Tymczasem skojarzenia z tymi autorami nasuwają się w sposób naturalny. Ma się wręcz wrażenie, słuchając utworów Łony, że owo połączenie

---

<sup>330</sup> Por. choćby: J. Baliński, B. Strowski, *Nigdy nie jesteśmy tymi, za kogo nas mają* [rozmowa z Łoną w:] ciż, *To nie jest hip-hop. Rozmowy*, Warszawa 2018, s. 184-209

<sup>331</sup> *Antologia polskiego rapu*, dz.cyt., s. 349

<sup>332</sup> M. Grzebalkowska, D.Karaś, *Łona – raper wykształciuszny*, dz. cyt.

charakterystycznych nowojorskich rytmów ze „śpiewanymi felietonami”, jak swoje utwory określał Wojciech Młynarski<sup>333</sup>, stanowi zupełnie inną, nową jakość w szeroko pojętej polskiej muzyce rozrywkowej. Najbliżej Zielińskiemu właśnie do Młynarskiego, ze względu na sposób komponowania tekstów, budowania historii, komentowania rzeczywistości. Wśród jego tekstów można znaleźć całkiem sporo takich, które bronią się jako „piosenki” właśnie, pisane z publicystycznym zacięciem, skrzące się humorem, błyskotliwością i oryginalnością formy, a zarazem zachowują najlepsze cechy tego, co właściwe rapowi.

„Śpiewane felietony”, które u Łony przeradzają się w „rapowane felietony”, mają z reguły dotyczyć jednego wybranego tematu, komentować jakiś fragment rzeczywistości, częściej poprzez krytykę niż aprobatę. Wbrew pozorom nie jest to zjawisko częste w hip-hopie, który zwykł operować prostsza tematyką, często obracającą się wokół samego zjawiska rapu, postaci wykonawcy albo po prostu będąc rodzajem strumienia świadomości, luźnego wypowiedzenia się bez jasno określonego celu. Twórczość Łony (oczywiście nie tylko, bowiem wspominaliśmy już o charakterystycznych *storytellingach* Eldo czy Sokoła) jest tu pewnym gatunkowym *novum*, oczywiście jeśli rozpatrywać ją w kategoriach gatunków rapu. Pisane i prezentowane przez twórcę utwory skomponowane są według klasycznych „piosenkowych” reguł, tych obecnych w polskim kabarecie, bądź na jego obrzeżach. w monografii poświęconej polskiemu kabaretowi napisanej przez Izoldę Kiec, nieprzypadkowo to właśnie piosenki są najczęściej cytowane, bo przecież to najpierw z nimi, a nie monologami czy scenkami, kojarzony był kabaret.<sup>334</sup> z piosenkami kojarzyły się klasyczne, zwłaszcza te powojenne kabarety: Starszych Panów, Pod Egidą, telewizyjny Kabaret Olgi Lipińskiej, Hybrydy, Elita. Ważne przecież monologi były zawsze jedynie „dodatkiem” do tego, co stanowiło trzon kabaretów – utworów słowno-muzycznych, w których to tekst odgrywał najważniejszą rolę, ale muzyka była nieodłączną treścią.

Jak wpisać teksty Łony w tę tradycję, jednocześnie podkreślając ich ewidentnie hip-hopowy styl? Spróbujmy pokazać zbieżność zarówno tematów, które artysta porusza w swoich tekstach, jak i pewne podobieństwa dostrzeżone w poetyce tychże – oczywiście te drugie „przefiltrowane” przez bagaż kultury rapu. Piotr Derlatka w książce poświęconej „poetom piosenki” – Osieckiej, Przyborze, Młynarskiemu i Kofcie – dokładnie analizuje działalność wybranych twórców; jego monografia ma pewien charakterystyczny układ, wart tego, by mu

---

<sup>333</sup> Por. P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956-1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012, s. 41

<sup>334</sup> I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, dz. cyt.

się przyjrzeć. Badacz dzieli twórczość przywoływanych postaci pod względem tematycznym, proponując taką klasyfikację – słowo (tu przygląda się osobno wypowiedziom autotematycznym oraz zabawie językiem), polityka (analizuje kategorie historii, władzy, narodu) i świat (tu podział wewnętrzny jest najrozleglejszy, bowiem zakłada osobne przyjrzenie się motywom alkoholu, natury, Boga, przemijania i śmierci, nadziei i wierności sobie, sztuki i światom alternatywnym).<sup>335</sup> Ten podział jest oczywiście umowny; pewnie mógłby być dokonany zupełnie inaczej, przyjmijmy jednak za badaczem, że jest jednym z możliwych i że jest odpowiedni do prześledzenia pojawiających się u „poetów słowa” wątków. Oczywiście analizując twórczość Łony pod takim kątem, natkniemy się na podstawowy problem – ilość materiału badawczego jest zdecydowanie mniejsza, artysta wydał do roku 2019 pięć pełnych albumów; opisywani przez Derlatkę twórcy mogą poszczycić się o wiele większym dorobkiem. Nie zmienia to faktu, że przywołane tematy w większości znajdują się w zawartych na płytach *Koniec żartów*, *Nic dziwnego*, *Absurd i nonsens*, *Cztery i pół* oraz *Nawiasem mówiąc* utworach. Oczywiście Łona rezygnuje z obecnego w twórczości estradowej patosu, zmieniając go znacznie częściej na humor, również ten spod znaku „absurdu i nonsensu”, jak tytułuje jeden ze swoich albumów. Jednak należy wejrzeć przynajmniej w niektóre z nich, by wyraźnie zobaczyć, jak korespondują z inspiracjami.

Sięgnijmy zatem najpierw po sugerowany przez Derlatkę autotematyzm, widziany nieco mniej dosłownie niż miało to miejsce podczas omawiania ironii romantycznej. Autor widzi go przede wszystkim w „piosenkach o piosenkach” w ogóle, czyli o tymże gatunku traktowanym jako remedium na wszystko, tak jak ma to miejsce choćby w najbardziej bodaj popularnym szlagierze Przybory i Wasowskiego *Piosenka jest dobra na wszystko*.

Piosenka jest zatem dobra i uniwersalna. Dostępna w każdej sytuacji i w każdym czasie. w mniemaniu Przybory jest czymś, co – na przekór smutom, przeciwnościom, niepowodzeniom i szarej, nieładnej rzeczywistości PRL-u – pozwala przetrwać, zamienia nieznośną egzystencję (którą wyznacza »za niska stopa«, »za śliska droga« oraz »braczek rzucony na rynek«) w życie pozbawione kłopotów dnia codziennego... przynajmniej na czas trwania piosenki. Jej najkrótsza (i najdowcipniejsza) definicja zawarta w przytoczonym tekście: »klinek na spleenek« sugeruje, że piosenka niemal kreuje rzeczywistość, tworzy inne – lepsze – światy, w których nie ma miejsca na smutek i żal.<sup>336</sup>

Rap, który „jest dobry na wszystko” pojawia się u Łony, jakby w kontrze, na przekór optymistycznemu spojrzeniu Starszych Panów. Te autotematycznie „rapy o rapie” zajmują

---

<sup>335</sup> P. Derlatka, *Poeci piosenki...*, s. 5-6.

<sup>336</sup> Tamże, s. 57-58

ważne miejsce na pierwszych dwóch płytach duetu (wszystkie albumy podpisane są jako duet – Łona i Weber; pod drugim pseudonimem kryje się producent zajmujący się muzyką). Są jednak ironicznie brzmiącym postulatem o podniesienie jakości rodzimej rapowanej liryki i jako takie (wyjąwszy ich bardzo dopracowaną formułę i wyjątkowo zabawne spostrzeżenia) raczej typowym przykładem charakterystycznej dla rapu metatematyki. Ale wśród utworów, które w swoim dorobku ma artysta, jest jeden, który zasługuje na szczególne wyróżnienie, bowiem przywołuje opisywaną tu poetykę w subtelny, nieco ironiczny, a zrazem wyjątkowo trafny sposób, przy okazji – podejmując niezwykły dialog z napisanym przez Przyborę klasykiem. Otóż do najsłynniejszych piosenek Kabaretu Starszych Panów należy *Herbatka*. Co prawda Piotr Derlatka nie umieszcza jej w kręgu tych, które nazywa mianem autotematycznych, ale wydaje się, że tak właśnie można ją nieco przewrotnie potraktować. Wiersz Przybory z tytułowego napoju czynił bowiem swego rodzaju znak rozpoznawczy pary eleganckich dżentelmenów, na których kreowali się obaj wykonawcy, a sama treść, pozornie dotycząca właśnie herbaty, staje się apoteozą spokoju, braku kłopotów, nieocenionego remedium – identycznie jak „dobra na wszystko” piosenka – na wszelkie troski: „Bo póki ciebie, ciebie nam pić/ póty jak w niebie, jak w niebie nam żyć/ herbatko, herbatko!”. Nie przypadkiem zapewne ów melodyjny utwór był tak ważny w programach telewizyjnych z udziałem kabaretu: „Do lipca 1966, kiedy wyemitowany został ostatni wieczór przygotowany przez Starszych Panów, każdy program rozpoczynała ta właśnie piosenka [mowa o utworze *Starsi panowie dwaj*] – w rozmaitych wariantach tekstowych, lecz ze stałym charakterystycznym refrenem. Sygnał Kabaretu natomiast tworzyło kilka taktów z utworu *Herbatka*”.<sup>337</sup> i to właśnie z nim niespodziewany dialog podejmuje jeden z pierwszych najbardziej znanych monologów Łony – *Reż tę herbę*.<sup>338</sup> „Przesłanie” obu utworów jest niemal identyczne, natomiast nieco inny jest kontekst. Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski w swojej apoteozie herbaty jako leku na nienormalność świata pozostawali w zgodzie z kreowanym przez siebie wizerunkiem. u Łony natomiast sprawa jest nie tak jednoznaczna: z jednej strony bowiem gloryfikując tytułowy napój, pozostaje środowiskowym hip-hopowcem, głównie ze względu na przynależny do hermetycznej kultury język, z drugiej zaś – wykracza poza tę kulturę, bo burzy stereotyp rapera, dla którego podstawową używką jest marihuana. Sam zresztą wyraźnie mówi o swoim jednoznacznym stosunku do niej: „Myślę, że ze dwa razy miałem w ustach *jointa*. Nie byłem na tyle odważny, żeby się zaciągnąć (...). [Nie palę] z przekory. Wszyscy dookoła, z bardzo nielicznymi wyjątkami, palą blanty, ale nikt nie jest na

---

<sup>337</sup> I. Kiec, *Historia polskiego...*, dz. cyt., s. 173

<sup>338</sup> Łona, *Reż tę herbę* [na płycie:] Łona i Webber, *Nic dziwnego*, Asphalt Records 2004

tylko natarczywy, żeby mnie do tego nieustannie przekonywać. i nikt nie ma mi za złe, że wszystko, na co mnie stać, to pójść do baru na jednego. Jest jeszcze parę osób w tej branży, które nie palą”.<sup>339</sup> *Reż tę herbę* jawi się na tym tle jako utwór o podwójnym znaczeniu, w zależności od odbiorcy: dla wielbicieli muzyki estradowej będzie „chuligańską” trawestacją piosenki Starszych Panów, dla fanów hip-hopu – „ugrzecznonym” wizerunkiem rapera. Łona zdaje się tym faktem nie martwić; komponuje swój tekst tak, by nawiązania do szlagieru sprzed pięćdziesięciu lat były czytelne („Kiedy zło tętni, na ulicy czy w radiu/ Wszędzie elokwentni ludzie niczym George W. [dablju]/ Kiedy zwariowali razem wszyscy w jednym tempie/ Nie rozpaczaj, tylko zrób herbatę, a następnie/ Reż tę herbę/ Reż tę herbę”, „W telewizji rząd, na ulicy nierząd/ Nie boli tych, co dobrą herbę reżą/ Jeśli masz już dość niepewnych jutrz oraz pojutrz/ To z przeciwnikiem wyreż herbę pokoju/ i od Alaski po Melbourne/ Świat będzie piękniejszy, tylko reż tę herbę”), a zarazem korzysta z charakterystycznych dla rapu środków wyrazu (przede wszystkim kolokwializmów – tytułowe „reż tę herbę”, „bajzel”, „wali w twarz”, „herbę strzel”, absurdalnych porównań – „Łona i herba jak Stalin i Beria”, „ona reże mocniej niż soczki Gerber”, „Masz herbę, która wali w twarz jak airbag”, przedstawiania się w trzeciej osobie – „Łona i herba”, kalamburów – „Herbaj, skoro nawet Hancock już Herbie”, anglicyzmów – „airbag”, „trueschool”, nagromadzenia rymów wewnętrznych – „nawet perwers robi sobie na herbę przerwę”). Korzysta przy tym ze środków, które w intrygujący sposób łączą obie te poetyki, archaizując dowcipnie swoją wypowiedź („zaoparzon”, „na zaś”, „ino”, „jeśli”), by uzyskać humorystyczny efekt albo po prostu w celach rymotwórczych. Całość ma charakter oczywiście żartobliwy, ale jest też popisem umiejętności językowych i twórczej błyskotliwości artysty. Izolda Kiec napisała: „Agnieszka Osiecka utrzymywała, że znała rodzinę, która szczególnie celebrytuje wspólne oglądanie Kabaretu [Starszych Panów] – wszyscy ubierają się elegancko, przygotowują wystawną kolację przy świecach, by choć przez chwilę uczestniczyć w nierealnym świecie Przybory i Wasowskiego. Ta popularność zaskoczyła nawet samych twórców. Przecież jeszcze kilka lat temu ganiono Gałczyńskiego z powodu absurdalnego humoru i dziwactw Zielonej Gęsi! Przecież humor Starszych Panów miał charakter – co tu ukrywać – elitarny, nie był dla wszystkich! Ale ujmowała widzów staroświeckość Pana a i Pana B, elegancja i jakaś przedwojenna kultura, tak bardzo odmienna od szarej peerelowskiej rzeczywistości”.<sup>340</sup> Używając podobnej retoryki, można by powiedzieć, że Łona – nie zdejmując swoich szerokich spodni i bluzy z kapturem – zaprasza słuchaczy hip-

---

<sup>339</sup> J. Smoleński, *Polska hipokryzja. Rozmowa z Adamem „Łoną” Zielińskim* [w:] J. Smoleński, *Odczarowanie. z artystami o narkotykach rozmawia Jan Smoleński*, Warszawa 2010, wersja epub, brak nr strony

<sup>340</sup> I. Kiec, *Historia polskiego...*, dz. cyt., s. 173



hopu na inny spektakl niż ten, w których zazwyczaj uczestniczą. Każę rozkoszować się smakiem codzienności zmetaforyzowanej do herbaty, zredukować inne rozrywki do czerpania radości z powszechnych i powszednich zajęć.

Sięgając do kolejnego dostrzeżonego przez Derlatkę charakterystycznego rysu wierszy „poetów piosenki”, czyli do zabawy słowem, należałoby jeszcze raz odwołać się do tradycji barokowego konceptyzmu, tym razem czytanego nie poprzez poetów Nowej Fali, ale właśnie mistrzów kabaretowego słowa. Zresztą sam badacz takie podobieństwo w naturalny sposób dostrzega, zestawiając *Inwokację (bez ciebie jestem tak smutny)* Jeremiego Przybory z *Niestatkami* Jana Andrzeja Morsztyna.<sup>341</sup> Takie gry jednak już dość szczegółowo zostały omówione, dlatego spróbujmy sięgnąć po tekst Łony, w którym twórca – świadomie lub nie – korzysta z podobnego chwytu, jak w poprzednio opisywanym utworze: wprowadza jednocześnie postulat elegancji (tu: językowej), nie rezygnując przy tym z hip-hopowego sztafażu. Można w nim dostrzec rzadką u raperów dbałość o poprawność (nie tylko swojego) języka, ale też być może dowcipne nawiązanie do piosenki Wojciecha Młynarskiego *Bynajmniej*. Przypomnijmy pokrótce jej koncept: w sentymentalnym obrazku rodzajowym Młynarski opisuje historię miłości wykształconej kobiety i prostego mężczyzny, którego monolog – będący główną częścią utworu – zbudowany jest na słownym dowcipie, typowym błędzie językowym: „Za kim, choć go przedtem nie znałem/ Przez tłoczny peron się przepychałem?/ Za panią, bynajmniej, za panią!”. Ta stylizowana wypowiedź bohatera „... jest komiczna; jej komizm wynika z nieznamomości znaczenia słowa »bynajmniej« i umieszczenia go w nieprawidłowych kontekstach wypowiedzi. a jednak Młynarski nie naśmiewa się ze swojego bohatera, traktuje go z przymrużeniem oka, jest on autorowi bliski, może dlatego, że bohater to przedstawiciel ulicy, która Młynarski lubi obserwować, podsłuchiwać, aby następnie notować zasłyszane powiedzonka, czyniąc z nich potem słowa piosenki”.<sup>342</sup> Takich piosenek ma twórca więcej, autor biografii Młynarskiego, Dariusz Michalski, wymienia choćby *Och ty w życiu* za zasłyszonym w tramwaju powiedzonkiem „wyrażającym podziw, zdumienie, szacunek”, *Żorzyk (gitarzysta basowy)* czy *Najpiękniejszy list miłosny* zaczynający się od słów „Pisze do pani- trzebaż więcej?/ Pisze do pani z tremom wielkom, / bo jestem pani ulubieńcem/ a pani mojom wielbicielkom”.<sup>343</sup> Przywołany za chwilę tekst Łony, a właściwie jego jedna strofa, oparta jest w pewnym sensie na podobnym koncepcie: zasłyszane błędy językowe stają się kanwą do humorystycznego potraktowania użytkowników języka. Inny jest jednak kontekst:

---

<sup>341</sup> P. Derlatka, *Poeci piosenki...*, dz.cyt., s. 70-71

<sup>342</sup> Tamże, s. 74

<sup>343</sup> D. Michalski, *Dookoła Wojtek. Opowieść o Wojciechu Młynarskim*, Warszawa 2008, s. 195

o ile Młynarski przywołuje błędne frazy zasłyszane u prostych, spotykanych na ulicy ludzi, o tyle Łona jest w swojej satyrze mocniejszy – denerwują go wszechobecne nieprawidłowości polszczyzny słyszane w oficjalnym obiegu i kpi z tego, że taki język staje dziś powszechny. Utwór *To nic nie znaczy* – bo do niego chcę się odnieść – jest zbiorkiem króciutkich anegdotek, opowiadających o absurdach, które wprawiają podmiot w nietrudną do zrozumienia wściekłość.<sup>344</sup> Są to po kolei: nieudane „mówiące” zabawki, które uczą dzieci błędnej wymowy, uparty kelner w kawiarni, jadący drogą słaby kierowca, rozklekotany tramwaj, infantylna celebrytka funkcjonująca jako autorytet w jednej ze śniadaniowych telewizji, a pomiędzy nimi – potok błędów językowych wylewających się z mediów. Każda ze strof spuentowana jest frazą: „to o niczym nie świadczy, to nic nie znaczy”, jakby twórca chciał sam siebie przekonać, że nerwy spowodowane tak błahymi sprawami są zupełnie bezzasadne. Kompozycja tekstu jest zatem bardzo rygorystyczna – opis sytuacji, podkreślenie denerwujących aspektów rzeczywistości, wreszcie – rezygnacja z irytacji. Dodatkowo ostatnia strofa po kolei odnosi się do wszystkich poprzednich – każdy wers jest dodatkowym komentarzem do kolejnych zwrotek, jeszcze raz utwierdzającym słuchacza w przekonaniu, że nie warto aż tak przejmować się nonsensami rzeczywistości. a strofa, która nas tu najbardziej interesuje brzmi następująco: „Następnie słyszę taki strumień, /że w dwutysięcznym jedenastym padł najbardziej przekonujący argument/ i że zwłaszcza drugi maj dał asumpt/ i że to wyłącza wszelkie dyskusje w tym okresie czasu/ i że to w cudzysłowie killer/ słucham i czuję, że jeszcze jedno zdanie i będę miał wylew/ rzuciłbym kamieniem, ale rzuca ten, kto rzucać ma czym/ więc to nic nie świadczy, to o niczym nie znaczy”. Językowa inwencja twórcy, który w obrębie jednej rymowanej zwrotki zamieszcza aż osiem błędów językowych, faktycznie często słyszanych w polskich mediach („dwutysięczny jedenasty” zamiast „dwa tysiące jedenasty”, „przekonywujący” zamiast „przekonujący”, „drugi maj” zamiast „drugi maja”, „dać asumpt” jako bezcelowa komplikacja języka, „wyłącza” zamiast „wyłącza”, pleonazm „w okresie czasu”, „w cudzysłowie” zamiast „w cudzysłowie”, wreszcie anglicyzm „killer”) pokazuje wyraźne pokrewieństwo ze słownymi grami Młynarskiego czy Przybory. Warto też zwrócić uwagę na to, co może umknąć podczas pierwszego odsłuchania utworu: puenta „to nic nie znaczy, to o niczym nie świadczy” zostaje tu podmieniona na bezsensownie brzmiącą frazę „to nic nie świadczy, to o niczym nie znaczy”, jak gdyby twórca chciał dodatkowo zwrócić uwagę, jak małą wagę przywiązujemy do dbałości o język. Jeszcze ciekawiej jest w owej ostatniej, podsumowującej strofie: podczas, gdy do wszystkich

---

<sup>344</sup> Łona, *To nic nie znaczy* [na płycie:] Łona i Webber, *Cztery i pół*, Dobrzewiesz Nagrania 2011

pozostałych Łona odnosi się celnym komentarzem, nawiązując do tej właśnie – unika go, za to „dokładając” jeszcze kolejne lapsusy językowe: „w każdym bądź razie taką mam nadzieję, bynajmniej”. Jest w tym ostatnim wersie i swoisty hołd oddany piosence Młynarskiego i kolejny językowy żart i – ukryte między wersami przekonanie, że akurat ten aspekt życia, jakim jest językowe niechlujstwo, nie zasługuje na żadne usprawiedliwienie. Oczywiście można się zastanawiać, czy partykuła „bynajmniej” jest tu faktycznym odwołaniem do wiersza Młynarskiego, ale zdaje się nie mieć to aż takiego znaczenia. w tekście bez wątplenia pobrzmiewa duch kabaretowych dokonań „poetów piosenki”, a to słowo budzi skojarzenia, nawet jeśli był to zabieg niecelowy. Najciekawsze jest jednak to, co można było zauważyć w cytowanym poprzednio utworze – że raper w przewrotny sposób jednocześnie wpisuje się w hip-hopową poetykę, a zarazem umiejscawia siebie gdzieś poza nią. Jego tekst jest znów typowym dla stylu monologiem (potoczny język – „ziom”, „wlecz się przede mną ten dziad”, „padaka wybielona”, „kurwa mać”, wszechobecne rymy, klasyczne *storytellingi*), a jednocześnie zaprzecza jej, choćby właśnie przez przywiązanie do dbałości o język. Balansuje gdzieś „pomiędzy” (tak jak sam mówił w cytowanym tu wywiadzie).

Innym tekstem, którego tematyką jest materia słowa, jest króciutki *AŁ*: zabawny, ekwilibrystycznie wykonany przez rapera wiersz o języku Internetu, a właściwie o jednej jego cesze, charakterystycznej dla polskojęzycznych użytkowników – nagminnym omijaniu znaków diakrytycznych w sieciowych konwersacjach.<sup>345</sup> Formuła utworu jest podwójnie interesująca w interesującym nas obszarze – tekst jest bowiem zarazem krytyką rzeczonego językowego niechlujstwa, ale napisany i wykonany jest przy użyciu tejże manieri: „Wiesz, gdzie wcisnąć, żeby błysnąć na forum/ i przyłączyć swój głos do jakiegoś choru”. Całość jest pokazem umiejętności dykcyjnych rapera, ale i króciutką, trwającą niewiele ponad minutę satyrą, wywiedzioną z kabaretowych popisów. Choć warstwa wykonawcza hip-hopowych utworów nie jest przedmiotem niniejszych rozważań, to tu nie sposób jej pominąć. Aby tekst mógł przekonać słuchacza, konieczny był popis niemal aktorski; Łona z pieczołowitością, mającą czasem cechy komicznej hiperpoprawności, wypowiada każde słowo, które – pozbawione głosek obecnych wyłącznie w polszczyźnie brzmi groteskowo i niemal niezrozumiale dla słuchacza, który nie zrozumie konceptu rządzącego piosenką (nieprzypadkowo utworowi towarzyszy teledysk w formie typografii kinetycznej, ułatwiający interpretację). Lingwistyczna zabawa oparta jest zarazem na tekstowym pomysle i jego nienagannej interpretacji; skojarzenia z Wiesławem Michnikowskim wykonującym tekst Starszych Panów *Jeżeli kochać to nie*

---

<sup>345</sup> Łona, *AŁ* [na płycie:] Łona i Webber, *Absurd i nonsens*, Asphalt Records 2007

*indywidualnie* z refrenem „i wespół w zespół/ by żądz moc móg zmóg” czy z Arturem Barcisiem śpiewającym *Dykcję* nasuwają się słuchaczowi same.

„Politycznych”, społecznych, publicystycznych utworów Łona jest niewiele, jednak to chyba właśnie one najbliższe są gatunkowi, o którym Młynarski mawiał „śpiewane felietony”. Warto się im przyjrzeć, choć społeczne zaangażowanie muzyki nie jest tematem naszych rozważań. Będą nas one jednak interesować nie tyle w kontekście zaangażowanych treści, ale – specyficznej poetyki, która sprawia, że możemy tu mówić nie tylko o nawiązanych czy dialogu z tekstami twórców epoki PRL-u, ale wręcz pewnym kulturowym dziedzictwie.

Można w nich rozpoznać charakterystyczne dla tamtych twórców chywy. Oczywiście ów język różni się bardzo, zwłaszcza jeśli zauważymy kontekst historyczny: Młynarski czy Osiecka (Przybora rządziej), a także Lipińska czy Pietrzak musieli używać maski, przykrywk, roli, ponieważ tego wymagała rzeczywistość komunistyczna – cenzura nie dopuszczała do powszechnego obiegu tekstów, które krytkowały władzę. Łona metaforyzuje, ubiera swoje teksty w niedosłowne, czasem alegoryczne historyjki, bo chce to robić. Niemniej twórcza postawa jest podobna i choćby pobieżny rzut oka na niektóre teksty Zielińskiego potwierdza takie odczytania. Piotr Derlatka w przywoływanej monografii wyróżnia dwie takie podstawowe formy opisu politycznej rzeczywistości: „Pierwszą jest swoista paraboliczność tekstów, zastosowanie form ballady i przypowieści, których dosłowny wydźwięk był dla cenzury obojętny i politycznie poprawny, jednak dzięki drugiemu dnu ukazywał mechanizmy funkcjonowania i absurdy władzy komunistycznej. Druga zaś to użycie języka ezopowego”.<sup>346</sup>

Weźmy pod uwagę choćby *Czemu kiosk?*, utwór, który ukazał się na płycie *Absurd i nonsens* z roku 2007.<sup>347</sup> Data jest tu ważna, bowiem artysta jasno określa swoje pozycje polityczne – ostrze jego krytyki wymierzane było wówczas w pierwszy etap rządów Prawa i Sprawiedliwości (dowodzi tego zresztą użyte w tekście wyrażenie „czwarta RP”). Swoje niezadowolenie z aktualnego stanu rzeczy wyraża w piosence będącej fikcyjną opowieścią o znikającym kiosku: „Czemu wyjebało ten kiosk?/ Przecież jeszcze wczoraj stało to tu/ Kurwa, jakby mi było mało tych trosk/ Kazało mi cos iść tędy, bo tędy szybciej/ a mój kiosk zniknął, jak rozum po pół litrze/ Albo kilku/ Widzę tubylców, więc podchodzę i pytam wprost:/ Gdzie jest ten kiosk, co był tu kiosk?/ Com lubił nieraz go za klasę/ Skąd szlugi teraz wziąć, skąd prasę?/ To cios w nerkę, wezwijcie erkę/ Bo stoję tu i cierpię, jak młody Werter/ Mam

---

<sup>346</sup> P. Derlatka, *Poeci piosenki...*, dz.cyt., s. 70-71

<sup>347</sup> Łona, *Czemu kiosk?* [na płycie:] *Absurd i nonsens*, dz. cyt.

Weltschmerz, bo w te pieprzone tarabany bijąc/ Czwarta RP zwinęła mój ki-osk”. Kiosk jest ostoją normalności, a jego brak – silnym zaburzeniem codziennego rytmu. Metafora jest łatwo czytelna – oto „czwarta RP” wprowadza cenzurę, w tym przypadku – prasową, co przekłada się na najłatwiejszą realizację celu: likwidację miejsca, w którym można się było zaopatrzyć w gazety. Trudno tu mówić o bardzo wyszukanym środku, przenośnia jest nieskomplikowana i jasna, ale sam sposób konstrukcji utworu z pewnością przypomina te pisane przez Młynarskiego.

Innym przykładem politycznego tekstu Łony może być utwór *a dokąd to?*<sup>348</sup> Co ciekawe – piosenka ma tym razem charakter nie krytyczny, ale agitacyjny, choć odczytanie go w tak prosty sposób (jako głos „za” Unią Europejską) znacznie zubaża jego przekaz. Metaforyczny biało-czerwony autobus, zepsuty i zniszczony zmierza powoli w kierunku parkingu, na którym czekają na niego inne – ozdobione niebieskimi gwiazdkami. Pasażerowie są na ogół zadowoleni z tej zmiany, chociaż trafiają się i tacy, którzy nie doceniają postępu i przyłączenia do grupy. Narrator jest ukryty – jest niby uczestnikiem wydarzeń – jednym z podróżnych – w praktyce jego rola ogranicza się do opisu sytuacji, nie pozwala sobie na komentarz, chociaż jego poglądy są dla słuchającego oczywiste. Ale metaforę autobusu można przeczytać w znacznie głębszym kulturowym kontekście, a nawet – micie. Nie będzie nadinterpretacją zestawienie wizji Polski jako autobusu z obrazem Bronisawa Linkego „Autobus”, taka relacja obu dzieł nasuwa się sama. Choć możemy się w swoich rozważaniach posunąć jeszcze dalej i intuicyjnie założyć, że utwór Łony nawiązuje do malarstwa Linkego pośrednio, poprzez piosenkę Jacka Kaczmarskiego, znakomitą ekfrazę, dopowiadającą nieco namalowaną wizję Polski. Zatem mielibyśmy tu do czynienia z przywołaniem jeszcze jednego twórcy piosenki poetyckiej, nieco innego niż przywoływani poprzednio, ale z zapisanym wyraźnie miejscem zarówno w historii polskiej literatury, jak i piosenki.

Obraz Linkego, śpiewany wiersz Kaczmarskiego są komentarzem do „polskości” jako takiej: pojawiają się w nich modele i figury typowe dla Polski. Jak napisała Agnieszka Wróblewska:

»Autobus«, późna praca artysty, jest kolejnym wyrazem pesymistycznej diagnozy stanu społeczeństwa i przeglądem narodowych przywar. Każda z przedstawionych w obrazie postaci ma metaforyczne znaczenie, uosabia jakiś charakterystyczny typ. Widzimy Pijaka w czapce-krakusce, chowającego butelkę wódki w sukmanie, Robotnika pokazującego "gest Kozakiewicza", Biurokratę na pryzmie papierów, chciwego Księdza, u którego monety zastępują oczy, Kobiętę z kolejki, którą

---

<sup>348</sup> Łona, *a dokąd to?* [na płycie:] Łona i Webber, *Nic dziwnego*, dz.cyt.

identyfikujemy przez siatki z zakupami. Jest także Żołnierz, lubieżny Starzec, Bikiniarz z Kociakiem, a nawet Stalin<sup>349</sup>.

W piosence Kaczmarskiego poeta dookreśla niejako przestrzeń autobusu akcją: „Za robotnikiem ksiądz/ za księdzem kosynierzy/ i ktoś się modli klnąc/ Ktoś bluźni ale wierzy”, a potem „Upiorów małych rząd/ zwieszony u poręczy/ w krew żuły sączy trąd/ zatruje i udręczy”. Jeśli dodamy do tego widoczny na obrazie Linkego chocholi taniec, zrobi nam się cała galeria narodowych mitycznych potworów, komentarz socjologiczny, antropologiczny i polityczny. w ten podwójny obraz Łona wplata swoją własną wizję nieco innego autobusu-Polski. Jest inaczej – miło, przyjaźnie i wesoło. Jedyne zaniepokojenie pasażerów wynika z powolnego tempa podróży. Demony odzywają się dopiero wówczas, gdy kierowca proponuje dołączenie do pozostałych autobusów, czyli przystąpienie do Unii: „Ooo. z tymi siedzeniami toś pan za daleko zaszedł. Co z tego że są brudne? Ważne że są nasze. /To jest nasz silnik i to są nasze koła /Jechać szybciej? – tak ale nie na obcych podzespołach.” Funkcjonalność nawiązania do narodowych mitów może być tu łatwo wytłumaczona poprzez sięgnięcie do całkiem niedawnych, ale wciąż przecież żywych w pamięci czasów i przekucie ich na doraźną diagnozę. Autobus Zielińskiego nie jest tak straszny jak te Linkego i Kaczmarskiego, ale łatwo stać się takim może – zdaje się mówić twórca. No i mamy tu znowu wykorzystanie retorycznych chwytów obecnych w piosence poetyckiej: wspomnianą ekfrazę, charakterystyczną dla Kaczmarskiego, ale także np. dla Kleyffa oraz klasycznie skonstruowaną poetycką parabolę.

Kończąc tę część pracy, nie sposób nie zauważyć ogromnego potencjału lirycznego drzemiącego w polskim rapie. Tradycja kulturowa nie pozwala, po raz kolejny, traktować rodzimego hip-hopu w oderwaniu od całego bagażu kulturowych doświadczeń – i tych najbardziej odległych (barok) i tych dziewiętnastowiecznych (romantyzm), i najnowszych – Nowa Fala, piosenka poetycka. i podkreślmy po raz kolejny – nie ma znaczenia, czy rodzimi twórcy sięgający do spuścizny polskiej literatury robią to intencjonalnie; intertekstualność tu obecna może wszak być dialogiem niezamierzonym, a przecież, zdaniem Nycza „...rozszyfrowanie zasadniczo niezwerbalizowanego czy nieuświadomianego tła kontekstowego – na którego ścisły, nierozzerwalny związek z semantyką tekstu wskazują określone językowe sygnały inferencji – jest konieczne dla pełnego odczytania utworu”<sup>350</sup>.

---

<sup>349</sup> M. Wróblewska, *Bogusław Wojciech Linke*, „Autobus”, culture.pl, <https://culture.pl/pl/dzielo/bronislaw-wojciech-linke-autobus>, 2010 [dostęp: 05.04.2019]

<sup>350</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 64



### Rozdział III. Genologiczne eksperymenty w rapie

Ostatni rozdział niniejszej rozprawy dotyczyć ma tych zjawisk, które można rozpatrywać w kategoriach genologicznych, ale które trudno sklasyfikować konkretnie i przyporządkować do któregoś z wcześniejszych części pracy: wyjątków, ciekawostek, pojedynczych przykładów. Jest to problem o tyle poważny i trudny do analizy, że objętość materiału badawczego jest ogromna i stajemy przed poważnymi zadaniami, dokonując selekcji, wartościując, odrzucając zjawiska niewarte odnotowania. Kłopot polega przede wszystkim na tym, że należy kierować się tu pewnym subiektywizmem, jednocześnie narażając się na możliwość pominięcia ważnego aspektu tekstów rapowych lub odwrotnie – na zarzut nadinterpretacji, który w przypadku nowych wszak poszukiwań może okazać się szczególnie poważny. Niemniej – dostrzeżono przynajmniej trzy przypadki, które zasługują na szczególowe przyjrzenie się im ze względu na interesującą nas problematykę.

Teoretyk wiersza chcący mówić o rapie, staje – nie ma powodu tego ukrywać – przed nie lada kłopotem. Pierwsze z pytań, jakie musi sobie zadać, to pytanie o ontologię. Brzmi ono: czy rap jest w ogóle pisany wierszem, a jeśli tak – to czy istnieje coś takiego jak wiersz hip-hopowy, specyficzny dla raperów, a różny od innych znanych sztuce słowa wierszowy sposób ekspresji językowej? Jeśli na to pytanie odpowiemy twierdząco (a takie jest moje zdanie), to pozostaje nam kolejne, epistemologiczne, mianowicie, jak mówić o rapie? Czy w ogóle można go w satysfakcjonujący sposób opisywać za pomocą narzędzi wypracowanych przez badaczy wiersza? Choć podświadomie, intuicyjnie czujemy, że raperzy tworzą wiersze, ale są one diametralnie różne od tych, z którymi spotykamy się na kartach tomików poetyckich, coś się w nich nie zgadza, coś nie pasuje. Gdy czytamy je z kartki, rażą swoją amorficznością, brakiem jakiejś nadrzędnej scalającej zasady znanej tradycyjnym systemom wiersza: sylabizmowi, sylabotonizmowi czy tonizmowi. Nie są też podobne do wiersza poezji współczesnej nazywanego często „wolnym” bądź nienumerycznym. Nie spotykamy również takich ani w muzyce rozrywkowej ani też poezji śpiewanej. By je zrozumieć – i właściwie ocenić – nie wystarczy sięgnąć do podręcznika poetyki czy słownika terminów literackich, które nie wyjaśnią nam ich specyfiki<sup>351</sup>.

Te słowa Arkadiusza Mastalskiego nabierają szczególnego znaczenia, jeśli próbujemy zająć się zjawiskiem w hip-hopie wcale nieczęstym, ale jednak dość wyraźnie zaznaczonym na polskiej scenie – rapowaniu przez rodzimych artystów wierszy uznanych poetów, często klasyków literatury, pochodzących zresztą z bardzo różnych epok kulturowych. Za przykłady niech posłużą kilka utworów zamieszczonych na płytach *Poeci* z roku 2009<sup>352</sup>, *Różewicz – interpretacje* z roku

---

<sup>351</sup> A.S. Mastalski, *Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji* [w:] *Hip-hop w Polsce*, dz.cyt., s. 106.

<sup>352</sup> Różni wykonawcy, *Poeci*, Warner Music Poland 2009



2015<sup>353</sup> i *Rymy częstochowskie* z 2008.<sup>354</sup> Pierwsza i trzecia z nich, nagrane przez różnych artystów, są rapowaną interpretacją twórczości klasyków polskiej poezji, dryga natomiast, wykonywana przez duet Sokół/ Hades – przynosi odbiorcy hip-hopowe warianty wierszy wolnych Tadeusza Różewicza.

Te albumy wymykają się tradycyjnym definicjom hip-hopu z kilku przynajmniej względów: pierwszy z nich to często już wspomniane założenie odautorskiego przekazu w tekstach rap – stąd prawie w ogóle nie można znaleźć w hip-hopowych utworach *coverów*, choć często pojawia się cytowanie innych wykonawców (wyjątkiem w polskim rapie będą tu płyty wydane przez wytwórnię *alkolpoigamia.com* pod szyldem *Albo inaczej*, na których wykonawców niezwiązanych z rapem zaproszono do zaśpiewania, w zupełnie nowych aranżacjach i z zupełnie inną muzyką, „klasyków” polskiego rapu).<sup>355</sup> Drugi istotny powód to fakt, że pisana poezja – tak w klasycznej formule, jak w wersji współczesnej – stoi w pewnej sprzeczności z zasadami rapowanego rymowania. w tym drugim przypadku, dochodzi wręcz do precedensu, jakim jest rap (zwany przecież w wewnętrznej nomenklaturze „rymowaniem”) pozbawiony rymów zupełnie. Konieczna zatem wydaje się analiza problemu, w jaki sposób różni hip-hopowi wykonawcy radzą sobie z niewystępującymi wewnątrz kultury gatunkami.

Na płycie *Poeci* zaskakuje przede wszystkim rozpiętość gatunkowa materiału poetyckiego, szczególnie ważna z naszej perspektywy. Artyści hip-hopowi sięgają po wiersze Adama Asnyka (*Poeci do publiczności*), Juliana Tuwima (*Znów do szuranie*, *Lokomotywa* i *Wiersz, w którym autor grzecznie, ale stanowczo uprasza liczne zastępy bliźnich, żeby go w dupę pocałowali* pod skróconym tytułem *Całujcie mnie wszyscy w dupę*), Jana Lechonia (*Mochnacki*), Witkacego (*Poza rzeczywistością/ Zużyte wszystko*), Ignacego Krasickiego (*Świat zepsuty*, *Pochwała milczenia*), Stanisława Wyspiańskiego (*Niech nikt nad grobem mi nie płacze* i *Pociecho moja ty, książeczko*), Marii Konopnickiej (*Braciom pieśniarzom*), Jacka Kaczmarskiego (*Pijak*), Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (*Ballada o trąbiącym poecie*), Adama Mickiewicza (*Reduta Ordon*), Ryszarda Daneckiego (*Młodzieżowy zaciąg*) i Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Lubię, kiedy kobieta*). Mamy zatem do czynienia z kilkoma klasycznymi gatunkami poetyckimi: satyrą oświeceniową, satyrą z dwudziestolecia międzywojennego, poematami, lirykami romantycznymi i pozytywistycznymi, wierszem awangardowym, humoreską poetycką, „poezją śpiewaną”. Analizowany jako całość album jawi się więc dość przypadkowym wyborem tekstów, choć zwraca uwagę sięganie również po teksty nieoczywiste: Wyspiańskiego (wykonujący jego utwór *Niech nikt nad grobem mi nie*

---

<sup>353</sup> Sokół i Hades, *Różewicz – interpretacje*, Prosto, Narodowe Centrum Kultury 2015

<sup>354</sup> Różni wykonawcy, *Rymy częstochowskie*, Metal Mind Production 2008

<sup>355</sup> Por. P. Zdziarstek, *V/A „Albo inaczej” – recenzja*, popkiller.pl 2015, <https://www.popkiller.pl/2015-05-12%2Cva-albo-inaczej-recenzja> [dostęp: 06.05.2019]; D. Bartkowski, *Recenzja „Albo inaczej 2”: zmiany pokoleniowe*, interia.pl 2018, <https://muzyka.interia.pl/recenzje/news-recenzja-albo-inaczej-2-zmiany-pokoleniowe,nId,2590146> [dostęp: 06.05.2019].

placze Wojciech „Sokół” Sosnowski jest praprawnikiem poety), mało znany żart Gałczyńskiego, tekst nieznanego szerokiej publiczności Daneckiego czy utwór Kaczmarek, znany jednak głównie z wersji śpiewanej. a obok nich znajdują się klasyki Mickiewicza, Lechonia czy Przerwy-Tetmajera, znane ze szkolnych podręczników. Tak duży gatunkowy rozdzźwięk nie jest jednak na płycie zauważalny, co tylko potwierdza fakt, że recepcja rapu rządzi się swoimi regułami.

Przyjrzyjmy się jednak, opierając się na kilku wybranych przykładach, jak realizowane są mniej lub bardziej, ale jednak tradycyjne „wiersze” zderzone z charakterystycznymi podkładami, bitami i samplami. Wersologiczne podejście do rapowanych tekstów omawiało w Polsce dwóch badaczy – Arkadiusz Mastalski i Tomasz Kukułowicz. Niezbędne będzie zatem przyjrzenie się na początek ich uwagom i spostrzeżeniom. Jest to konieczne, bowiem sama zasada, czy też – zasady, rapowania poezji powstałej „do czytania” muszą wynikać ze specyfiki rapu jako takiego. Różnice pomiędzy klasyczną poezją a rapem Mastalski opisuje:

Choć podświadomie, intuicyjnie czujemy, że raperzy tworzą wiersze, ale są one diametralnie różne od tych, z którymi spotykamy się na kartach tomików poetyckich, coś się w nich nie zgadza, coś nie pasuje. Gdy czytamy je z kartki rażą swoją amorficznością, brakiem jakiejś nadrzędnej, scalającej zasady, znanej tradycyjnym systemom wiersza: sylabizmowi, sylabotonizmowi czy tonizmowi. Nie są też podobne do wiersza poezji współczesnej, nazywanego często »wolnym« bądź nienumerycznym. Nie spotykamy również takich ani w muzyce rozrywkowej, ani też poezji śpiewanej. By je zrozumieć – i właściwie ocenić – nie wystarczy sięgnąć do podręcznika poetyki czy słownika terminów literackich, które nie wyjaśnią nam ich specyfiki.<sup>356</sup>

W dalszej części artykułu Mastalski zwraca uwagę na kilka istotnych aspektów tego zjawiska, które łatwo wyliczyć: po pierwsze, najistotniejszą cechą rapu jako wiersza jest jego nieodłączny związek z muzyką. „Poezję się czyta, rapu – słucha”, bo właściwym dla poezji medium jest zapis w książce, a dla rapu – nagranie studyjne czy koncert. Utwór rapowany jest połączeniem rytmicznie skandowanych słów, bitu i podkładu muzycznego, dlatego całość ma charakter melorecytacji.<sup>357</sup> Wynika z tego kolejny fakt – utwór rapowy pozbawiony realizacji głosowej jest niekompletny semantycznie, a zapisany – nie sprawia wrażenia utworu literackiego, bo „...jego rytmika nie ogranicza się do tej, jaka jest wynikiem czysto językowej segmentacji, ale łącząc rytm języka z naddaną, ekspresywną fluktuacją »flow« rapera, tworzy unikatowy porządek rytmiczno-intonacyjny niemożliwy do oddania za pomocą typografii”.<sup>358</sup> Po trzecie – utwór rapowy często ma charakter *bricolage*’u, w którym nie tylko warstwa muzyczna, ale i tekstowa polegają na „cięciu” i „sklejaniu” innych kompozycji, fragmentów piosenek, czy innych odgłosów mediów (reklam,

<sup>356</sup> Mastalski A.S., *Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, dz.cyt., s. 105-106.

<sup>357</sup> Tamże, s. 108-109.

<sup>358</sup> Tamże, s. 110.

przemówień etc.).<sup>359</sup> Kolejna sprawa to fakt, że o ile wiersz pisany podporządkowany jest jedynie strukturze poetyckiej słowa, o tyle utwór hip-hopowy podlega również „słyszalnemu rytmowi muzycznemu”.<sup>360</sup> i wreszcie – co wynika ze wcześniejszych cech, Mastalski wykazuje, że rapowy wers „nie musi cechować się stałą (czy choćby podobną) rozpiętością sylabiczną, gdyż jest »nadpisany« na istniejącym już schemacie spełniającym w tym przypadku rolę wzorca”, a co za tym idzie „tekst musi korelować swój rozmiar sylabiczny, wzajemny stosunek trwania poszczególnych sylab (opozycja długa-krótka itp.), ale też rozmieszczenie akcentów wyrazowych z rozpiętością czasową sekwencji melodyczno-rytmicznej będącej odpowiednikiem wersu na płaszczyźnie muzycznej; wersy nie mogą być zatem ani za krótkie, ani zbyt długie”.<sup>361</sup> Konkludując, badacz stwierdza wręcz, że „...równomiarowość kolejnych wersów typowych dla »klasycznej«, tzn. metrycznej poezji, nie jest hip-hopowi potrzebna”, a wręcz niepożądana, bo ich zróżnicowanie „służy przeciwdziałaniu monotonii, inercji rytmicznej melorecytowanego tekstu”.<sup>362</sup>

Podobnie stawia sprawę Tomasz Kukołowicz, zdaniem którego problem zapisu i odczytu rapowanych tekstów w utworze hip-hopowym stanowi bardzo ważne wyzwanie dla badaczy tej kultury. w jednym ze swoich artykułów pisze wprost: „Obecny stan badań nad rapem nie pozwala – moim zdaniem – odpowiedzieć na pytanie, czy forma ta jest rodzajem wiersza. Pociąga to za sobą szereg wątpliwości dotyczących terminologii, którą należałoby się posługiwać. Najbardziej dyskusyjne jest pojęcie »wersu«. Pozostaję bezradny wobec tych problemów.”<sup>363</sup> Znamienne jest to, że te słowa napisał autor rok po opublikowaniu swojego wyjątkowo znaczącego dla badań nad polskim hip-hopem artykułu w „Tekstach Drugich” zatytułowanego *Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza*.<sup>364</sup> Do tego (wspominanego już zresztą) artykułu, jednego z pierwszych polskich prac poświęconych gatunkowi z pozycji literaturoznawczych, jeszcze wrócimy. Teraz jedynie konieczne jest zaznaczenie, że pomimo dość arbitralnych rozstrzygnięć, które poczynił wówczas badacz, nie odważył się na definitywne zamknięcie problemu. i wreszcie – w jeszcze późniejszym artykule dotyczącym struktury utworu rapowego napisał inne, równie znamienne słowa, dochodząc do niemal identycznych wniosków, co cytowany wyżej Mastalski:

---

<sup>359</sup> Tamże, s.112.

<sup>360</sup> Tamże, s. 112.

<sup>361</sup> Tamże, s. 113.

<sup>362</sup> Tamże, s. 115.

<sup>363</sup> Kukołowicz T., *Rap jako twórczość wtórnie oralna* [w:] *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Warszawa 2013, s. 246.

<sup>364</sup> Tenże, *Transkrypcja tekstów...*, dz.cyt.

Podział na zwrotki i refreny jest jasny i zazwyczaj łatwy do przeprowadzenia. Inaczej ma się sprawa z wersem/linią tekstu. Pojęcie wersu pochodzi z teorii literatury, w której oznacza podstawowy składnik wiersza. w wierszach numerycznych, pisanych m.in. przez Adama Mickiewicza, wersy miały stałą liczbę sylab (np. 13), kończyły się rymem, miały ustabilizowany akcent w średniówce i klauzuli (czyli w połowie i na końcu wersu). Utwory hip-hopowe są pod pewnymi względami podobne do wierszy numerycznych, ponieważ mogą dzielić się na fragmenty równej długości w czasie. Podstawowa różnica polega na tym, że są nagrywane, a nie zapisywane na papierze, w związku z tym nie można mówić o liniach tekstu. w rapie papier zostaje zastąpiony przez podkład instrumentalny. Zapętłony bit stanowi dla słuchacza punkt odniesienia, który pozwala podzielić rapowany tekst na odcinki równej długości w czasie. Podkład instrumentalny ma podstawowe znaczenie dla sposobu segmentacji tekstu, ale nie przesądza o nim samodzielnie.<sup>365</sup>

Niniejsze rozważania tylko pozornie nie dotyczą tematu, którym będziemy się teraz zajmować. Specyfika hop-hopowej poetyki zderzona z „klasyczną” poezją (przymiotnik „klasyczny” użyty jest tu oczywiście w potocznym raczej znaczeniu) musi zaowocować czymś zupełnie innym, odchodzącym nieco od „oryginału”. Rzecz jasna – każde głosowe odczytanie (czy też zaśpiewanie ze specjalnie skomponowaną do tego celu muzyką) utworu poetyckiego niesie ze sobą nieuchronność interpretacji, która w jakiś sposób jest nietożsama z oryginałem. Wiersze od dawna są chętnie wykonywane z muzyczną oprawą zarówno w tradycyjnej np. w kabarecie czy w formie „poezji śpiewanej” (temu drugiemu zjawisku wnikliwie przyglądał się Michał Traczyk w książce *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, poświęcając sporo miejsca choćby interpretacjom Norwida przez Czesława Niemena<sup>366</sup>), ale coraz częściej trafiają również do wydawnictw prezentujących zgoła inną – rockową, alternatywną czy właśnie hip-hopową stylistykę. Wylicza je Krzysztof Gajda, zaznaczając, że jego poszukiwania dotyczą tylko kilku ostatnich lat: „Wymieńmy tylko kilka z nich: składanka *Broniewski*, zawierająca interpretacje wierszy płockiego poety w wykonaniu kilkunastu zespołów polskiej alternatywy muzycznej początków XXI w. (Andy, Pustki, Meble, Świetlicki & Ostrowski, Mass Kotki, Muniak Staszczuk, Przyzwoitość, Paresłów, Cukunft, Starzy Singers, Brudne Dzieci Sida, Adam Olszewski, Moja Adrenalina, Siostry Wrońskie, Eldo, Budyń, Brudne Mięso, Helsinki, Pidżama Porno), składanka *Gajcy!* (Maleo, Agressiva 69, Fat Belly Family, Żywiołak, Kazik, Pogodno, Hetane, NOT, Made in Poland, Pustki, Karolina Cicha, Armia, Kawalek Kulki, Karotka, 52UM, Dezerter, Lech Janerka), *Do ludożerców* Karoliny Cichej (piosenki do wierszy Tadeusza Różewicza), *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* Mateusza

---

<sup>365</sup> Tenże, *Pętla, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego* [w:] *Hip-hop w Polsce...*, dz.cyt., s. 32.

<sup>366</sup> M.Traczyk, *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009.

Pospieszalskiego (wykorzystujący utwory Mirona Białoszewskiego), *Norwid. Gromy i pyłki* zespołu De Press, *Czesław śpiewa Miłosza Czesława Mozila...*<sup>367</sup> Warto przy tym zauważyć, że i w tym zestawie pojawiają się nazwy i pseudonimy interesujące dla nas: Eldo i Paresłów to wykonawcy hip-hopowi, a z nazwą Agressiva 69 kojarzymy Bogdana Pezdę, pomysłodawcę albumu *Poeci*.

Zatem choć śpiewanie poezji nie jest współcześnie niczym oryginalnym i nowatorskim, uznać należy, że w interesującym nas przypadku będzie miało znaczenie wyjątkowe. Klasycznie rymowany, zrytmizowany wiersz, poddany interpretacji rapera, zmienia bowiem swoje brzmienie w sposób wyjątkowy, paradoksalnie dowodząc, że siłą rapu jest – jak pisał cytowany Mastalski – inna regularność, niż ta czytana według zapisu i ilości sylab. Jako przykład niech posłuży tu utwór *Mochnacki*, napisany przez dziewiętnastoletniego wówczas Jana Lechonia w 1918 roku<sup>368</sup>, zinterpretowany na płycie *Poeci* przez Donguraleska, czyli Piotra Górnego.<sup>369</sup> Omówienie tego problemu jest niełatwe, przede wszystkim ze względu na trudność zapisu tekstu już zapisanego; realizacja głosowa różni się wszak w istotnych – ale jednak szczegółach. Pierwsza strofa wiersza Lechonia brzmi następująco:

„Mochnacki jak trup blady siadł przy klawikordzie  
I z wolna jął próbować akord po akordzie.  
Już ściany pełnej sali w żółtym toną blasku,  
A tam w kącie kirasjer w wyłączanym kasku,  
A tu bliżej woń perfum, dam strojonych sznury,  
A wyżej, na galerii – milcz serce! – mundury.  
Tylko jeden krok mały od sali go dzieli,  
Krok jeden przez wgłębienie dla miejskiej kapeli –  
On wie, że okop hardy w tej przepaści rośnie,  
Więc skrył się za okopem i zagra o wiosnie.”

Zostawmy zupełnie treść utworu, podobnie jak dywagacje, dlaczego Donguralesko zdecydował się wybrać ten, powszechnie znany, ale przecież niełatwy w interpretacji i nieco anachroniczny utwór. Wyborowi poszczególnych wierszy interpretowanych przez raperów

---

<sup>367</sup> K. Gajda, *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań 2017, s. 413.

<sup>368</sup> Por. R. Loth, *Lechoń, Mochnacki, historia* [w:] „Rocznik Towarzystwa literackiego im. Adama Mickiewicza” XXIII, 1998, s. 26.

<sup>369</sup> Donguralesko, *Mochnacki* [na płycie:] *Poeci*, dz. cyt.

przyjrzymy się nieco później. Formalna analiza tekstu musu zawierać następujące refleksje: mamy do czynienia z klasycznym trzynastozgłoskowcem, ze średniówką przypadającą po siódmej sylabie. Jak zauważa Adam Kulawik, mamy do czynienia z „najdłuższą możliwą formułą nieparzystą wersu, a więc taką, która jeszcze nie jest krotnością wersu zdaniowego, a która unika sylabotonizacji (...) Taki podział metrum dawał (...) możliwość realizacji systemu askładniowego wiersza bezprzerzutniowego oraz był bardzo przydatny do toku przerzutniowego. Dzięki temu stało się możliwe zrealizowanie najrozmaitszych postaci rytmu w zależności od tego, jak do poszczególnych metrów i ich formuł miały się podziały składniowe”.<sup>370</sup>

Warto również wspomnieć o tym, że trzynastozgłoskowiec może być nieco inaczej przedzielony średniówką: autorzy *Zarysu teorii literatury* wspominają o tym typie wersu ze średniówką występującą po ósmej sylabie<sup>371</sup>, a Maria Dłuska w Mickiewiczowskim tłumaczeniu *Snu* Byrona doszukuje się średniówki po sylabie szóstej.<sup>372</sup> Wiersz Lechonia pozostaje jednak klasyczną sylabiczną realizacją tego najszlachetniejszego w polskiej poezji systemu metrycznego. Na marginesie warto wspomnieć, że ta formuła wiersza, wydawałoby się, pozostająca w lamusie literatury, jest wciąż żywotna w – czasem zaskakujących – miejscach, nie tylko jako stylizacja. Przykładem niech tu będą utwory w wydanego w 2016 roku tomu *Litery* Tomasz Różyckiego<sup>373</sup> albo – co szczególnie ciekawe – całe fragmenty monologów Adasia Miauczyńskiego, bohatera dramatu *Dzień świra* Marka Koterskiego, spopularyzowanego przez autorską ekranizację, w której pobrzmiewają również echa tego metrum w niespodziewanych momentach (np. „Gdy szykuję śniadanie, zwykle se o korkach/ słucham – jak tkwią te chuje w tych jebanych autach./ Wsypuję do miseczki: garstkę płatków zwykłych,/ garstkę płatków miodowych i garść owocowych,/ garść kielków i garść otrąb, garść włoskich orzechów/ rzecz jasna tych łuskanych, garstkę Kleopatry.../ Co wszystko razem czyni – siedem garstek. Garści”).<sup>374</sup> Powyższa dygresja nie jest bezcelowa; zauważmy, że nawet ów szlachetny i opracowany przez polskich teoretyków trzynastozgłoskowiec może być realizowany w zupełnie innych wariantach rytmicznych, nawet – bez średniówki, co doskonale widać w przytoczonym przykładzie.

---

<sup>370</sup> A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 130.

<sup>371</sup> M. Glowński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, s. 163.

<sup>372</sup> M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 2001, s. 134.

<sup>373</sup> T. Różycki, *Litery*, Kraków 2016.

<sup>374</sup> M. Koterski, *Dzień świra*, „Dialog” 2000, nr 8.

Analizy tej interpretacji podjął się Tomasz Kukołowski w przywoływanym artykule z „Tekstów Drugich”. Badaczowi przyświecał jednak nieco inny zamysł: porównując wyrapowany tekst Lechonia, chciał zestawić go z oryginalnymi utworami raperów, by pokazać, że zapis tekstów hip-hopowych wymaga osobnego potraktowania.<sup>375</sup> Niemniej jego uwagi w istocie stanowią dość dokładne omówienie postawionego tu problemu. Badacz wylicza, że w utworze „podział na wersy jest zgodny z podkładem instrumentalnym. Jednemu wersowi równa się fragment długości połowy pętli. Początek wersu wypada w 1/16 pętli (około 0,33 sekundy) po uderzeniu werbla (...) 76 wersom wiersza *Mochnacki* odpowiada fragment długości 42,5 pętli. Dodatkowe 4,5 pętli powstaje poprzez: rozciągnięcie pojedynczych wersów (dodatkowa jedna pętla), powtórzenia testu wersów lub ich części (dodatkowe 1,5 pętli), fragment czysto instrumentalne lub ciszę (dodatkowe 2 pętli)”.<sup>376</sup> Co można dodać do tej analizy? w jaki sposób może być ona przydatna do naszych rozważań?

Otóż wydaje się, że te szczegółowe wyliczenia pokazują, w jaki sposób wyrapowany trzynastozgłoskowiec różni się od zapisanego albo – co może bardziej zasadne – od wyrecytowanego zgodnie z regułami. Warto bowiem do spostrzeżeń Kukołowicza dodać jeszcze kwestię akcentów. Trzynastozgłoskowiec tradycyjnie akcentowany jest na przedostatnie sylaby – przed średniówką i przed końcem wersu: „Mochnacki jak trup **blady** siadł przy klawik**ordzie**/ i wolna jął próbować akord po **akordzie**”. w interpretacji Donguralesko te akcenty są rozłożone nieco inaczej, zgodnie z muzycznym bitem: „Moch**n**acki jak trup **blady**/ **Siadł** przy klawik**ordzie**/ i z **wolna** jął próbować **akord** po **akordzie**”. Ta zagęszczona rytmizacja sprzyja oczywiście wrażeniu skandowania raczej niż deklamacji: trudno byłoby się doszukiwać w takiej interpretacji czegoś więcej niż charakterystycznego hip-hopowego stylu. Ale – być może paradoksalnie – w tym tkwi właśnie jej wartość. Wiersz Lechonia przykrojony do celów rapu staje się zupełnie innym utworem. Służą temu nie tylko transakcentacje, ale też dodatkowe „efekty”, które sprawiają, że rap Donguraleska przydaje interpretowanemu utworowi zupełnie nowych wartości. Artysta łamie rytm korzystając z takich narzędzi, jak wprowadzanie dodatkowych, nieistniejących w oryginalnym wierszu, ale charakterystycznych dla hip-hopu dopowiedzeń (np. „hej, hej” we wstępie, odgłos wciąganego dymu), powtórzenia pojedynczych słów lub fraz („ubranej w fijołki”, „ostrogami dzwoni”), nałożenie na siebie dwóch ścieżek wokalu równoległe lub z czasowym przesunięciem. To ostatnie zjawisko jest nagminnie wykorzystywane w hip-hopie. w nagraniach studyjnych

---

<sup>375</sup> T. Kukołowicz, *Transkrypcja*, dz.cyt.

<sup>376</sup> Tamże, s. 237.

mamy po prostu nałożone na siebie dwie ścieżki głosu rapera, na koncertach efekt jest powtarzany dzięki udziałowi tzw. *hypemana*, który towarzyszy na scenie głównemu wykonawcy. w *Mochnickim* – obok typowego dla takich nagrań efektu, pojawia się jeszcze jeden – minimalne przesunięcie nałożonej na siebie frazy „raz w raz” powoduje tak wydłużenie wersu, jak i wrażenie celowo zaplanowanego chaosu. Podobny efekt uzyskany jest poprzez wydłużenie głoski „r” w słowie „rosną”, co nadaje słowu wrażenie faktycznie „wyrastającego” jeszcze z poprzedniego wersu. Artysta wydłuża niektóre wersy poprzez powtórzenia (np. „wali, wali, wali, wali” zamiast „wali, wali”), akcentuje więcej sylab w wersie (np. „**raz, dwa, trzy, cztery**”), zwalnia tempo, wprowadza pauzy i ciszę (np. po wersie kończącym się wyrażeniem „cisza przeraźliwa”), imituje głosem dźwięki, również wydłużając wersy (np. odgłos strzałów przy słowie „kanonier” lub „dzyń, dzyń, dzyń” przy zwrocie „ostrogami dzwoni”). Finalny, puentujący utwór wers „krew pachnie w tej sali” jest powtórzony czterokrotnie. Oczywiście ten krótki opis nie jest w stanie oddać tego, co rzeczywiście dzieje się w rapie Donguraleska, ale nawet na jego podstawie widzimy, że mamy do czynienia z zupełnie inną interpretacją, której wartość jest wzmożona dzięki hip-hopowej stylistyce. Zasada zauważona przez cytowanych badaczy sprawdza się tu doskonale – o wartości rapowanego wiersza nie decyduje równa liczba sylab, ta cecha może wręcz zostać celowo zburzona w celu skonstruowania innej, nieregularnej rytmiki.

Kolejnym ciekawym przykładem zmierzenia się rapowej stylistyki z poezją jest płyta *Różewicz - interpretacje* wydana w 2016 r. Jak wspomniano wcześniej – jest to zjawisko o tyle nietypowe i warte choćby krótkiego omówienia, że twórcy płyty, decydując się na autorską interpretację najważniejszego polskiego mistrza wiersza wolnego, pozbawili się tym samym podstawowego narzędzia kojarzonego z rapem – rymów. Nie jest celem niniejszej pracy zastanawiać się, czy wyszli z tego obronną ręką – to zadanie krytyków i publiczności. Dla porządku dodajmy jednak, że recenzje omawianej płyty były w większości przynajmniej przychylne. „To materiał oryginalny, nie tyle w rodzimym rapie, ale niewątpliwie na skalę przemysłu muzycznego w Polsce. **Dwaj rozpoznawalni raperzy z niepodrabialnymi stylami plus doświadczeni producenci stworzyli materiał, będący holdem dla spuścizny Tadeusza Różewicza**” – napisał recenzent portalu „Popkiller”.<sup>377</sup> z kolei na łamach „Onetu” **pojawiły się słowa:** „Brawa za pomysł, chęć pójścia nieprzetartymi jeszcze szlakami, podjęcie

---

<sup>377</sup> M. Sulima, *Sokół/ Hades/ Sampler Orchestra “Różewicz – Interpretacje” – premierowa recenzja*, popkiller.pl 2015, <https://www.popkiller.pl/2015-06-12%2Csokolhadessampler-orchestra-rozewicz-interpretacje-premierowa-recenzja> [dostęp: 13.06.2019].



ryzyka w bitach (bo to, że do mnie nie przemawiają, nie oznacza, że wszyscy je skreślą) i dobór głosów. Myślę, że sam Różewicz przyklasnąłby takiemu rozwiązaniu, wszak powszechnie wiadomo, że cenił sobie dialog z młodymi”.<sup>378</sup> Marcin Flint na łamach interii twierdzi, że „...rapowana poezja tak przekonująco nigdy dotąd w Polsce nie brzmiała”.<sup>379</sup>

Jak potraktować tę interesującą propozycję z literaturoznawczego punktu widzenia? Wydawać by się mogło, że z jednej strony bark rymów dyskwalifikuje możliwość przekonującego wyrapowania tych wierszy, z drugiej jednak – nieregularność rytmiczna jest nie tylko możliwa, ale wręcz pożądana w rapie, co wykazaliśmy w poprzednich przykładach. Nie unikniemy w tym miejscu rozważań teoretycznych, które będą punktem odniesienia dla naszych badań. Różewiczowski wiersz wolny, „klasyczny” niemal dla współczesnej literatury ma wszelako cechy, które dość wyraziście kształtują jego pożądaną interpretację. Aleksandra Okopień-Sławińska twierdziła wręcz, że „skonwencjonalizowanym sygnałem samodzielności wersu jest układ graficzny, który przez następstwo kolejnych linii przekazuje autorską wolę co do szczególnej wierszowej segmentacji tekstu, niezależnej od segmentacji składniowej o niedostępnej tekstowi prozaicznemu”.<sup>380</sup> Autorzy *Zarysu teorii literatury* komentują ów fakt w jeszcze bardziej bezpośredni sposób: „...podział na wersy zostaje arbitralnie ustanowiony przez autora, który oczekuje, że czytelnik zaakceptuje ten podział w takim właśnie kształcie i uzna wyodrębnione linii tekstu za samodzielne odcinki intonacyjne bez względu na ich językowe wypełnienie (...) Można powiedzieć, że podział zdania na wersy staje się znakiem jego poetyckiej, proponowanej przez autora, interpretacji. z jednolitego ciągu zdania wyodrębnione zostają pewne słowa lub ich zespoły, przez co nadaje im się inną rangę niż ta, która im dotychczas przysługiwała”.<sup>381</sup> z kolei Lucylla Pszczołowska zwraca uwagę na tę istotną cechę wiersza wolnego, jaką jest wyodrębnienie graficzne, a co za tym idzie – intonacyjne, jednego słowa: „Kiedy pojedynczy wyraz staje się równy długiemu odcinkowi złożonemu z kilku wyrazów pełnoznacznych, to znaczy: kiedy wypełnia on sobą cały wers, zmienia się i postać całego zdania, do którego ten wyraz należy. Kolejność słów i składników zdania jest taka sama, nic się pozornie nie zmienia, ale ten wyraz-wers, jak o tym mówiliśmy

---

<sup>378</sup> M. Murawski, *Sokół/ Hades/ Sampler Orchestra “Różewicz – Interpretacje” [recenzja]*, onet.pl 2015, <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/hip-hop/sokolhadesampler-orchestra-rozewicz-interpretacje-recenzja/lhh8yn8> [dostęp: 13.06.2019].

<sup>379</sup> M. Flint, *Recenzja. Sokół/ Hades/ Sampler Orchestra “Różewicz – Interpretacje”: Walka o oddech*, interia.pl 2015, <https://muzyka.interia.pl/recenzje/news-recenzja-sokol-hades-sampler-orchestra-rozewicz-interpretacja,nId,1834368> [dostęp: 13.06.2019].

<sup>380</sup> *Słownik terminów literackich*, dz. cyt. s. 572.

<sup>381</sup> *Słownik terminów literackich*, dz.cyt., s 204-205.

poprzednio, wysuwa się na czoło, staje się najważniejszy w zdaniu, może przysłonić inne”.<sup>382</sup> Maria Dłuska natomiast wywodziła tradycję dowolnego podziału na strofy z tradycji wiersza zdaniowego, choć pisała zarazem; „Dziś tendencja posługiwania się w poezji prozodyjnymi możliwościami żywej mowy kolokwialnej, a także jej właściwą swobodą rozczłonkowania rozpościera się w naszej liryce szeroko i sięga nawet tam, gdzie cały wiersz jest poetycką metaforą”.<sup>383</sup> w innym miejscu swojej monografii, po przytoczeniu przykładów z Barańczaka, Kornhausera, Bociana czy Jurewicza, dodawała: „Charakterystyczną cechą nowego w zebranych tu przykładach jest daleko idąca i stosunkowo często występująca rozbieżność, czasem wręcz sprzeczność, zapisanego w nich sposobu rozczłonkowania na wersy z normami językowymi. Zdarza się w niej niekiedy najstarsza, tradycyjna zgoda granicy wersowej z granicą treściowo-składniowego rozczłonkowania, częściej napotkać można typ emocyjny, ale obok tego i obok licznych przerzutni starego typu występują zjawiska urągające spójności naszych językowo-spójnych zestawień, a nawet wyrazowych zestawień”.<sup>384</sup> Najciekawsze będą jednak dla nas spostrzeżenia, które jeszcze w 1958 roku formułował Zbigniew Siatkowski, nazywając charakterystyczny Różewiczowski wiersz „czwartym systemem wersyfikacyjnym”.<sup>385</sup> To, o czym pisze Siatkowski, jest kwintesencją wersyfikacji Różewicza, a zarazem najbardziej interesującym nas tu tematem:

Prozodyjny mechanizm wersyfikacji Różewicza jest więc prosty. Posługuje się intonacją, od czasu do czasu stosując rozczłonkowania inne niż w języku potocznym. Nie jest to przy tym chwyt deklamatoryczny, zależny od tego, jak recytator interpretuje wiersz, choć tak wyglądać by to mogło w oczach ludzi zżytych wyłącznie z systemami wersyfikacji tradycyjnej. Sposób interpretacji określa szczegółowo sam poeta: przez treść utworu i zharmonizowaną z nią (postulat „Zwrotnicy”!) budowę wierszową. Jeśliby więc strukturę prozodyjną języka wyobrazić sobie wielowarstwowo i za dolną, fundamentalną warstwę uznać normy składniowo-intonacyjne, gramatyczne normy poprawnej polszczyzny literackiej, to deklamatoryka byłaby warstwą górną, mniej ważką jakby; otóż „IV system” przejmuje pewną część środków wyrazu leżących dotąd w warstwie deklamatorycznej, kodyfikuje sposób ich poetyckiego użycia i, opierając o to użycie konstrukcję tekstu, tworzy tym samym warstwę norm służących artystycznej ekspresji, warstwę położoną pomiędzy dwoma przedtem wymienionymi, lecz bardziej bliższą dolnej warstwie norm niż deklamatoryce, która jest niejako „stylistyką” prozodyjną.<sup>386</sup>

---

<sup>382</sup> L. Pszczołowska, *Dlaczego wierszem?*, Warszawa 2003, s. 68.

<sup>383</sup> M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 2001, s. 290.

<sup>384</sup> tamże, s. 303.

<sup>385</sup> Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 49/3, 1958, s. 119-150.

<sup>386</sup> Tamże, s. 137.

Z tego krótkiego przeglądu opinii badaczy wybrano tu, rzecz jasna, te, które odnoszą się do zamierzonego i celowego podziału na wersy – różnej długości, ułożone w nierównomierne strofoidy. Wszyscy przytoczeni tu znawcy teorii wiersza twierdzą bowiem jednoznacznie, że ów podział jest tym, co w wierszu wolnym – a w poezji Różewicza szczególnie – najważniejsze, ponieważ jest autorską propozycją interpretacji. Co zupełnie zrozumiałe – takie widzenie wiersza musiało ulec znacznym przeobrażeniom w rapowej stylistyce. Obaj raperzy w sposób naturalny dostosowali nierówne wersy poety do charakterystycznego bitu liczonego „na cztery”. Jaki to mogło mieć wpływ na interpretację wybranych wierszy? Wbrew – być może – pozorom, ogromny, ponieważ interpretatorzy (warto zwrócić w tym miejscu uwagę na nieprzypadkowy zapewne tytuł albumu), zmuszeni do dostosowania tekstu do bitu, mogli pozwolić sobie na inny podział wersologiczny, co sprawiło, że poezje Różewicza stały się po trosze innymi utworami. Przyjrzyjmy się dwóm spośród trzynastu zaproponowanych utworów.<sup>387</sup>

Aby je zbadać, należy jeszcze raz przywołać cytowany już wielokrotnie artykuł Kukołowicza.<sup>388</sup> Choć w innym miejscu tej pracy wspomniano, że wymyślony przez autora zapis transkrypcji tekstów hip-hopowych nie przysłuży się do badania ich pod kątem gatunkowości, teraz wypada po niego sięgnąć, bowiem ów zapis będzie miał kluczowe znaczenie w porównawczej interpretacji.

Kukołowicz opiera swój pomysł na zapisie kolumnowym:

Najprostszą, a zarazem najbardziej ogólną regułą jest odpowiedniość fragmentu długości połowy pętli i jednej linijki tekstu. Wers składa się z dwóch potencjalnie równych części. Początek wersu wypada pomiędzy ostatnim uderzeniem werbla pętli poprzedniej a początkiem pętli następnej.

W tekstach hip-hopowych nie obowiązuje zasada stałej liczby sylab w wersie ani stałej liczby zestrojów akcentowych. w związku z tym niezbędne jest graficzne oddanie podziału wersu na dwie części. Tekst należy zapisywać w dwóch kolumnach, w których obie części wyrównane są do środka, a pomiędzy kolumnami znajduje się odstęp (...). Tekst należy odczytywać, robiąc krótką pauzę lub zawieszając głos w połowie wersu i robiąc dłuższą pauzę na końcu wersu. Oddechy pojawiające się w nagraniu zostają utrwalone w postaci interpunkcji. Połowy wersu należy odczytywać na jednym oddechu. Intonacja powinna być zgodna z interpunkcją. o tym, czy zakończenia pierwszej części wersu są kadencyjne, czy antykadencyjne, przesądzają składnia i semantyka. (...) Podstawową regułą rozczłonkowania na wersy i połowy wersów jest mechaniczny podział utworu na fragmenty długości połowy i jednej czwartej pętli. w przypadku zakończeń wersów zasada ta jest silniejsza niż w przypadku połowy. (...) Zasada mechanicznego podziału tekstu na połowy wersu może prowadzić do jeszcze jednego problemu. Gdy cały

---

<sup>387</sup> Sokół i Hades, *Zdjęcie ciężaru* [na płycie:] ciż, *Różewicz – interpretacje*, dz. cyt.; ciż, *Bez*, tamże

<sup>388</sup> T. Kukołowicz, *Transkrypcja tekstów...*, dz.cyt.

wers wypowiedziany jest na jednym oddechu i tworzy wyraźną całość, podział na połowy zmieniałby sens wypowiedzi. (...)W tekście hip-hopowym o zmiennej długości wersu złamana zostaje zasada równego czasu trwania recytacji poszczególnych wersów. Rozczłonkowanie odbywa się przy wykorzystaniu podobnych środków co przy stałej długości wersów: akcentów muzycznych, rymów i środków prozodyjnych. Zmiana polega na dopuszczeniu na zasadzie równorzędności dodatkowej reguły – uderzenie werbla może wyznaczać zarówno zakończenie, jak i początek wersu. Zazwyczaj werbel na początku wersu wypada na pierwszej sylabie, a w zakończeniu na sylabie akcentowanej.<sup>389</sup>

Warto zauważyć również, że badacz kończy swój artykuł znamiennej uwagą: „Zapis tekstu utworów hip-hopowych nie jest czynnością mechaniczną. w każdym utworze znajdują się słowa, co do których można mieć wątpliwości, w której części wersu powinny się znaleźć. Zdarzają się też dłuższe fragmenty, w których podział wersu na dwie części równe w czasie nie odpowiada recytacji w nagraniu. Niestety, nie da się z góry podać właściwego rozwiązania takich trudności”.<sup>390</sup>

Zapis, który tu proponujemy, różni się nieco od tego postulowanego przez Kukołowicza, przede wszystkim dlatego, że inny jest jego cel. Ponieważ zajmujemy się transkrypcją wolnych wierszy Różewicza, dlatego lepiej zrezygnować z jakiegokolwiek interpunkcji i wielkich liter. Spróbujmy zasugerować również zapis w tabeli, która uwidoczni „puste” miejsca, gdzie bitowi nie towarzyszy rap. Ich znaczenie jest ogromne, ponieważ sugeruje pauzy istotne dla interpretacji. Ponadto w zapisie dodano wszystkie powtórzenia, ewentualne zmiany tekstu, choć trzeba przyznać, że raperzy bardzo uczciwie odtworzyli oryginalne wiersze. Przyjrzyjmy się zatem obu (najpierw podano zapis właściwy, znany wydań książkowych Różewicza, a potem próbę transkrypcji):

---

<sup>389</sup> Tamże, s. 239-242

<sup>390</sup> Tamże, s. 244

*Zdjęcie ciężaru*

Przyszedł do Was

i mówi

nie jesteście odpowiedzialni

ani za świat ani za koniec świata

zdjęto wam z ramion ciężar

jesteście jak ptaki i dzieci

bawicie się

i bawią się

zapominają

że poezja współczesna

to walka o oddech

przyszedł do was i mówi		nie jesteście odpowiedzialni
ani za świat ani za		koniec świata
zdjęto wam z ramion ciężar		jesteście jak ptaki i dzieci
bawicie się		
i bawią się		bawią się
bawią się		
zapominają		że poezja współczesna

to walka o oddech		
i bawią się		bawią się
bawią się		
i bawią się		bawią się
bawią się		

*Bez*

największym wydarzeniem  
w życiu człowieka  
są narodziny i śmierć  
Boga

ojcze Ojczy nasz  
czemu  
jak zły ojciec  
nocą

bez znaku bez śladu  
bez słowa

czemuś mnie opuścił  
czemu ja opuściłem Ciebie

życie bez boga jest możliwe  
życie bez boga jest niemożliwe

przecież jako dziecko karmiłem się  
Tobą  
jadłem ciało  
piłem krew

może opuściłeś mnie  
kiedy próbowałem otworzyć  
ramiona  
objąć życie

lekkomyślny  
rozwarłem ramiona  
i wypuściłem Ciebie

a może uciekłeś  
nie mogąc słuchać  
mojego śmiechu

Ty się nie śmiejesz

a może pokarałeś mnie  
małego ciemnego za upór  
za pychę  
za to  
że próbowałem stworzyć  
nowego człowieka  
nowy język

opuściłeś mnie bez szumu  
skrzydeł bez błyskawic  
jak polna myszka  
jak woda co wsiąkła w piach  
zajęty roztargniony  
nie zauważyłem twojej ucieczki  
twojej nieobecności  
w moim życiu

życie bez boga jest możliwe

życie bez boga jest niemożliwe<sup>391</sup>

największym wydarzeniem		w życiu człowieka
są narodziny i		śmierć (śmierć)
boga (boga boga boga)		(boga boga boga boga)
(boga boga boga boga)		(boga boga boga boga)
ojcze ojcze nasz		czemu jak zły
ojciec nocą (nocą) bez		znaku bez śladu bez
słowa		czemuś mnie opuścił czemu
ja opuściłem ciebie (ciebie)		(ciebie ciebie)
życie bez boga jest możliwe		życie bez boga jest niemożliwe
przecież jako dziecko		karmiłem się
tobą (tobą tobą tobą)		(tobą tobą tobą tobą)
jadłem ciało piłem krew		może opuściłeś mnie kiedy próbowałem
otworzyć ramiona objąć życie		lekkomyślny rozwarłem ramiona
i wypuściłem ciebie a może u-		-ciekleś nie mogąc słuchać mojego śmiechu
(Ha ha ha ha) ty się nie śmiejesz		a może pokarałeś mnie
małego ciemnego za upór za pychę		za to że próbowałem stworzyć nowego człowieka

<sup>391</sup> Zapis obu utworów za: T. Różewicz, *Wiersze??????*



nowy język opuściłeś mnie bez szumu skrzydeł bez błyskawic jak polna myszka		
jak woda co wsiąkła w piach		zajęty roztargniony nie zauwa-
-żyłem twojej ucieczki, twojej		nieobecności w moim życiu
życie bez boga jest możliwe		życie bez boga jest niemożliwe
życie bez boga jest możliwe		życie bez boga jest niemożliwe
życie bez boga jest możliwe		życie bez boga jest niemożliwe
życie bez boga jest możliwe		życie bez boga jest <sup>392</sup>

Celowo zaprezentowano tu dwie różniące się dość znacznie między sobą interpretacje. Pierwszą – która niewiele zmienia w wolnym wierszu Różewiczowskim, tylko go rapowo rytmizując i druga, w której rapowy podkład i charakterystyczny *flow* mogą być uznane za determinujące treść. w utworze *Zdjęcie ciężaru* fraza wiersza wolnego właściwie równa jest wierszowi zdaniowemu – wersy podzielone są na fragmenty będące zamkniętymi jednostkami semantycznymi. Jedyna wydzielona część wiersza, którą poeta podkreśla w zapisie, to fraza „i bawią się”, w treści utworu służąca zapewne podkreśleniu niefrasobliwości i uciekaniu od

---

<sup>392</sup> Transkrypcja tekstu nie byłaby możliwa, gdyby nie nieoceniona pomoc muzyka Macieja „Kora” Korzeniewskiego, który bez użycia specjalistycznych programów dźwiękowych pomógł sporządzić ten zapis „ze słuchu”.

trudnych tematów twórców powojennych. Jacek Brzozowski w swojej analizie tematów obecnych u Różewicza (badacz dokonuje podziału na dwa motywy – „potopu” i „piekła”), owych „bawiących się” umieszcza w „drugim kręgu” Różewiczowskiej otchłani. Są oni dla niego groteskowo pokazanymi lekkoduchami, niedbającymi o prawdziwą odpowiedzialność i piękno.<sup>393</sup> Tę właśnie cząstkę raperzy uwypuklają w swojej interpretacji, czyniąc z niej coś na kształt refrenu: „i bawią się”, które Różewicz wyodrębnił przy pomocy jednowersowej strofoidy. Sokół i Hades powtarzają ją w tekście aż dziewięciokrotnie – najpierw trzykrotnie we „właściwym” miejscu i sześciokrotnie na końcu utworu.

Sam utwór jest krótki; w zamieszczonej tabeli widać wyraźnie, że trwa niemal tyle, ile sam tekst, dodatkowe, pozbawione rapowania pętle to tylko cztery na początku i jedna zamykająca utwór. Charakter wolnego wiersza jest tu też najwyraźniej podkreślony poprzez te wersy, które artyści zdecydowali się „urwać”, kończąc w momencie zaznaczonej pauzy, mającej tu przecież charakter średniówki. Być może również nieprzypadkowy wydaje się wybór tychże wersów – najbardziej skonstrastowanych ze sobą w treści utworu „bawicie się” i „walka o oddech”. Czy można by zatem przeczytać to wykonanie jako ascetyczną z duchem oryginału, ale zarazem uwypuklającą jego najwyrazistsze cechy interpretację? Odpowiedź na to pytanie musi być twierdząca, jeśli założymy autentyczną próbę oddania poezji w swoistej, hermetycznej stylistyce.

Jeszcze ciekawiej dzieje się w drugim z zaprezentowanych tu wierszy. Tym razem raperzy pozwolili sobie na nieco większą śmiałość wobec tekstu poety. Wprowadzają bowiem tropy i chwytów charakterystyczne dla rapu w ogóle – jednocześnie pozwalając sobie na nieco swobodniejszą manipulację słowem, a w pewnej chwili wręcz nieoczekiwaną puentę. Sam wiersz jest bez wątpienia wstrząsającym manifestem utraty wiary poety, który wielokrotnie deklarował swój powojenny trudny ateizm. Będący kluczem całego tekstu dystych („życie bez boga jest niemożliwe/ życie bez boga jest możliwe”) jawić się może wręcz jednym z najważniejszych fragmentów twórczości autora *Kartoteki*. w cyklu artykułów poświęconych kwestiom wiary u Różewicza, Przemysław Dakowicz podważa zresztą tezę o bezsprzecznym ateizmie poety, swoją książkę tytułuje znamienne *Poeta (bez)religijny*.<sup>394</sup> Dakowicz nazywa ów dwuwiersz „elementarną sprzecznością”<sup>395</sup>, ale także „[dychotomią, w której] żadna myśl

---

<sup>393</sup> J. Brzozowski, *Szkieł do analizy tematycznej Tadeusza Różewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis”, 1, 1981, s.110.

<sup>394</sup> P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. o twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.

<sup>395</sup> Tamże, s. 16.

i żaden sąd nie powinny być tu traktowane jednoznacznie i ostatecznie”.<sup>396</sup> Badacz, analizując tematykę religijności, skłonny jest twierdzić, że ta kwestia jest do końca niewyjaśniona.

Powyższe uwagi były niezbędne, bowiem wydaje się, że – na przekór niejednoznaczności? – dwaj wykonawcy „domknęli” ten paradoks, po swojemu go interpretując w finale interpretacji. Rapowa wersja Sokoła (Wojciech Sosnowski) i Hadesa (Łukasz Bułat-Mironowicz) potwierdza tezę, że taka konwencja może sprzyjać innemu odczytaniu powszechnie znanego wiersza. Utwór jest długi – rozpoczyna go osiem, a kończy dziesięć „pustych” pętli, w środku też występują pauzy. Całość jest rzecz jasna wiernym oddaniem tekstu poety, choć – co wyraźnie widać w tabeli – mamy do czynienia z kilkoma elementami, które skutecznie burzą „tradycyjne” odczytanie. Na samym jego początku, raperzy musieli podjąć decyzję, jak odczytać słowa pierwszą strofoidę: „największym wydarzeniem/ w życiu człowieka/ są narodziny i śmierć/ boga”. Zdecydowali się na podzielenie tych wersów w sposób następujący:

największym wydarzeniem		w życiu człowieka
są narodziny i		śmierć (śmierć)
boga (boga boga boga)		(boga boga boga boga)
(boga boga boga boga)		(boga boga boga boga)

„Śmierć” pozostaje zakończeniem wersu, choć oczywiście rzeczownik „boga” zmieściłby się bez trudu w tej pętli, co więcej – brzmiałby tam rytmicznie o wiele bardziej naturalnie. Ale artyści przenoszą go do kolejnej pętli, stosując ciekawy zabieg – powtarzają go aż szesnaście razy. Celowość tego zabiegu jest co najmniej podwójna – z jednej strony bowiem pozostaje podobna do Różewiczowskiej przerzutnia wskazująca na niejednoznaczność interpretacyjną, z drugiej, owa „śmierć boga” jest tu ewidentnie wzmocniona. Co więcej, powtórzenie dwusylabowego rzeczownika w dopełniaczu jednocześnie wzmacnia, ale i degraduje jego obecność. Słuchając, ma się wrażenie, że najważniejsza z idei tego utworu, i w ogóle jeden z najważniejszych motywów w twórczości poety jest tutaj sprowadzony do wyskandowanych dwóch sylab, które na przestrzeni dwóch muzycznych pętli tracą kompletnie swoje pierwotne znaczenie. Czy o to mogło chodzić poecie? Marian Stala napisał, że ta przerzutnia w wierszu Różewicza oddziela to, co ludzkie od tego, co boskie.<sup>397</sup> Aleksander Fiut

<sup>396</sup> Tamże, s. 60.

<sup>397</sup> M. Stala, *Czas, który nastał po czasie marnym*, „Na Głos” nr 8 (1992), s. 154.

z kolei zastanawia się, czy „poprzez fakt narodzin i śmierci wiersz ustanawia paralelizm pomiędzy człowiekiem i Bogiem, ich najgłębsze pokrewieństwo”, czy może jest raczej „nie tyle mówi się tutaj o ziemskim życiu Chrystusa, ile o początku i kresie doświadczenia wiary”.<sup>398</sup> Tom *Plaskorzeźba*, z którego pochodzi wiersz, dał badaczom szerokie pole do opisu. Nad Różewiczowską wiarą-niewiarą zastanawiali się, z różnymi rezultatami, obok wspomnianych już Dakowicza, Stali i Fiuta, także Wojciech Kruszewski, Dariusz Szczukowski – już same tytuły ich rozpraw świadczą o tym, jak ważkiego problemu dotykali, zmagając się z religijnością późnego Różewicza: *Deus Desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza, Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*.<sup>399</sup> Równie interesującą lekturą jest artykuł Sylwii Grzesznej, z którego warto poczynić pewne notatki, bowiem autorka wyjątkowo przygląda się nie tyle twórczości poety, ile jego prywatnej korespondencji. Wynika z niej obraz zagubionego „apostaty”, który do samego końca nie chce zamykać się w swojej niewierze.<sup>400</sup>

Interpretacja Sokoła i Hadesa, jeśli dobrze rozumieć zamysł obu wykonawców, szłaby nieco „w poprzek” rzeczywistej intencji autora. Raperzy bowiem wydobywają z utworu Różewicza ową dychotomię, przechylając w końcu szalę na stronę implikowanego ostatecznego braku wiary. Świadczyć o tym mogą przywołane przed chwilą powtórzenia, ale też niespodziewana puenta utworu. Otóż kilkukrotne powtórzenie ostatniego wersu kończy się niespodziewanie urwaną frazą, niemającą uzasadnienia w warstwie muzycznej. Owo „życie bez Boga jest” pozbawione przysłówka „możliwe” w jakiś sposób odbiera Bogu potencjalność. i to niezależnie od tego, czy potraktujemy to jedynie jako skrócenie wersu, czy jako zastanawiające zdanie oznajmujące, w którym słowo „jest” stanie się, zamiast łącznikiem w orzeczeniu imiennym, pełnoprawnym orzeczeniem. Choć ta druga wersja po kilkukrotnym przesłuchaniu utworu wydaje się bardziej prawdopodobna. Tak jak gdyby raperzy finałem swojej wersji utwory chcieli uczynić jednoznacznie brzmiące zdanie będące nie do końca gramatycznie poprawnym synonimem stwierdzenia „Boga nie ma” czy „w życiu musimy obejść się bez Boga”.

Zupełnie innym przykładem rapowej interpretacji tekstu poetyckiego jest niespodziewana wersja mało znanego tekstu Brunona Jasińskiego *Ipecacuana* w wykonaniu wspomnianego już w tej pracy artysty Marcina „Dużego Pe” Matuszewskiego z płyty-

---

<sup>398</sup> A. Fiut, *Po śmierci Boga: o twórczości Tadeusza Różewicza*, „Teksty Drugie” 1993, nr 3 (21), s. 22-23.

<sup>399</sup> Por. W. Kruszewski, *Deus Desideratum. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005; D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008.

<sup>400</sup> S. Grzeszna, *Marcin Świątlicki a Tadeusz Różewicz. Dwa głosy o sacrum*, „Czytanie literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2013 (02), s. 249-250.

składanki *Rymy częstochowskie*.<sup>401</sup> Ten album to zresztą kolejny projekt, w którym wykonawcy utożsamiający się z szeroko pojętym hip-hopem, zaproszeni przez muzyka reggae Dariusza Malejonka, mieli zmierzyć się z interpretacjami klasyków literatury. Na płycie nie zabrakło wierszy Kochanowskiego, Baki, Mickiewicza, Malczewskiego, Morsztyna i Reja (również ich parafraz, jak w przypadku *Pani Twardowskiej* w wykonaniu zespołu Paresłów). Wspomniany utwór Jasińskiego jawi się z naszego punktu widzenia najciekawszym, ponieważ wskazuje na jeszcze jeden trop, którym mogą pójść raperzy w takich eksperymentach. Nie jest to zjawisko częste, ale warte odnotowania. Duże Pe pokusił się o „dopisanie dalszego ciągu” do liryku Jasińskiego, naśladując przy tym jego styl, parafrazując i nieco dopowiadając. Tym samym niejako „wpisał się” w gatunek futurystycznego erotyku stworzonego przez poetę. i ten właśnie gatunek stanie się tu przedmiotem rozważań.

„Program polskich futurystów to przede wszystkim bunt przeciwko zastanej tradycji i kulturze. Bunt, który, rzecz jasna, nie ominął także erotyki, był wyrazem sprzeciwu wobec obyczajowości społecznej, która akceptując sprawy cielesności, skrupulatnie je kamuflowała”.<sup>402</sup> Badacz, przytaczając fragmenty manifestów i przyglądając się poszczególnym wierszom, stawia tezę o erotyce jako jednym z kluczowych postulatów futurystycznej rewolucji. a warto wspomnieć, że zjawisko erotyki w rapie można badać na wiele sposobów i jest to z pewnością szerokie pole dla oddzielnych studiów. Niemniej nawet pobieżna znajomość (nie tylko polskiego) hip-hopu wskazuje na dość istotną rolę erotyki, czasem wręcz ocierającej się o pornografię, w produkcjach rapowych. Wystarczy choćby spojrzeć na rodzime początki gatunku – pierwsze płyty Wzgórza Ya-Pa 3, Liroya, Nagłego Ataku Spawacza pełne są opowieści erotycznych właśnie. Należy pamiętać i o tym, że przed debiutami tych grup, prekursor polskiego rapu, Kazik, wystąpił na Festiwalu w Sopocie z erotycznymi (pierwszym poważniejszym, drugim żartobliwym) utworami *Spalam się i Dziewczyny*, krańcowo odległymi od tego, co do tej pory wykonywał z zespołem Kult.<sup>403</sup> Stąd też intrygujące wydaje się, w jaki sposób Duże Pe poradził sobie z tym nieoczywistym gatunkiem. Nagrana w 2008 r. wersja wiersza Jasińskiego jest zatem obarczona dość długą historią obecności w polskim rapie seksu, z reguły traktowanego w sposób dosłowny, bezpośredni, nierzadko wulgarny.

---

<sup>401</sup> Duże Pe, *Ipecacuana* [na płycie:] *Rymy częstochowskie*, dz. cyt.

<sup>402</sup> M. Kareński-Tschrul, *Czy dlatego, że my się „par exemple” nie kochamy? o erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna*, „Teksty Drugie” 2006, 6, s. 47.

<sup>403</sup> Por. L. Gnoiński, *Kazimierz Staszewski*, culture.pl 2011, <https://culture.pl/pl/tworca/kazimierz-staszewski> [dostęp: 20.06.2019].

Matuszewski postawił przed sobą zadanie interpretacji awangardowego, subtelnego erotyku w wersji rap i zmierzenia się z rodzajem jego artystycznej kontynuacji. Jednak nie w formie parodii, choć ta ma długą w Polsce tradycję literacką, choćby w twórczości Tuwima czy Barańczaka<sup>404</sup>, także w wersji „pop” na świetnie funkcjonującym *fanpage’u* Facebooka autorstwa Grzegorza Uzdańskiego.<sup>405</sup> Rap Dużego Pe jest raczej próbą podjęcia stylu, a przy okazji – co dla nas o wiele bardziej interesujące – podchwyceniem charakterystycznego gatunku.

*Ipecacuana* Jasińskiego to klasycznie uformowany regularny stroficzny utwór o nieregularnej liczbie wersów – od siedmiu do dziewięciu, ale stałych zestrojach akcentowych. „Sylabotonizm i tonizm panowały niepodzielnie w wielu tekstach i – rzecz charakterystyczna – miał w nich realizacje wzorcowe, jak gdyby wiersze te pisane były z myślą o podręczniku poświęconym tradycji wierszowania. Oto klasyczny, wzorcowy tomik: w każdym wersie po trzy zestroje akcentowe, żadnych załamania rytmu, żadnych zakłóceń systemu...” – pisał o niektórych wierszach Jasińskiego Edward Balcerzan, jako przykład podając piątą strofę *Ipecacuany* właśnie.<sup>406</sup> Zresztą Balcerzan był w ogóle ostrożny, mówiąc o oryginalności wczesnej twórczości polskiego futurysty: „Wszystko, cokolwiek napisał i zamieścił w *Bucie w butonierce*, zestarzało się już, stanowi zwykłą makulaturę, która nadaje się w najlepszym razie do tapetowania ścian”.<sup>407</sup> Ale z drugiej strony język i pomysły Jasińskiego wciąż urzekają, jeśli przyjrzymy się im z punktu widzenia pewnej subtelnej niedosłowności. w *Ipecacuanie* (będącej, jak twierdzi Balcerzan, parafrazą *Nieznajomej* Błoka<sup>408</sup>) język erotyki jest bardzo ograniczony – „tworzą go zaledwie dwa określenia: »piersi wypukłe« i »kochanka«”<sup>409</sup>. Całość ma charakter – rzecz by można – mistyczno-uroczysty. Wiersz jest nasycony senną erotyką, niezrealizowanym marzeniem, jego akcja odbywa się – co istotne dla rozpatrywanego tu problemu – w *anturażu* koncertu. Ten właśnie motyw być może skłonił rapera o dopisanie dalszego ciągu, który – choć pozostaje w zgodzie z nastrojem oryginału – jest dostosowany do współczesnej imprezy hip-hopowej. Aby dokładnie zbadać, jak artysta wpisał się w konwencję tego futurystycznego erotyku, uwspółcześniając go i wzbogacając o nowe elementy, należy jednak przyrzeć się całości. Proponowany tu zapis uwzględnia całość

---

<sup>404</sup> Por. choćby R. Nycz, *Parodia i pastisz. z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku* [w:] tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.

<sup>405</sup> G. Uzdański, *Nowe wiersze sławnych poetów*, <https://www.facebook.com/Nowe-wiersze-s%C5%82awnych-poet%C3%B3w-1537027053184427/> [dostęp: 2019.06.20].

<sup>406</sup> E. Balcerzan, [wstęp do:] B. Jasiński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1972, s. XLII.

<sup>407</sup> Tamże, s. XLI.

<sup>408</sup> E. Balcerzan, przypis do *Ipecacuany* [w:] B. Jasiński, dz. cyt., s. 5.

<sup>409</sup> M. Kareński-Tschur, dz. cyt., s. 55.

utworu, czyli tekst Jaińskiego w lewej kolumnie tabeli oraz dopisany tekst Duże Pe (w prawej kolumnie oraz pod spodem; wyróżniono go wytłuszczoną czcionką):

<p>Na pierwszym moim koncercie, (A może mi tylko śni się...) Siedziała w trzecim rzędzie Pani w niebieskim lisie.</p>	<p><b>Na entym moim koncercie, (Jeżeli w ogóle tam byłem...) Tańczyła w trzecim rzędzie Pani, o której śnilem.</b></p>
<p>I miała oczy wklęsłe, Takie ogromnie dalekie. I długie błękitne rzęsy. I białe, zamszowe powieki.</p>	<p><b>Miała głębokie oczy, Tak ogromnie dalekie. I długie zielone rzęsy. I białe zamszowe powieki.</b></p>
<p>Czytałem strofy rytmiczne. Po myślach tłukł się Skriabin Siedziały w krzesłach damy Z welwetu i z jedwabiu.</p>	<p><b>Ja rzucałem frazy do bitu. Po myślach tłukł się Skinner (?) Tańczyły tłuste blazy Przez których łatwość zginę.</b></p>
<p>Siedzieli w krzesłach panowie, Patrzyli wzrokiem żabim... Czytałem rytmiczne strofy. Po myślach tłukł się Skriabin...</p>	<p><b>Tańczyły tłuste schaby, Spocony martwy tłum... Rzucałem do bitu frazy. W myślach tłukł się doom...</b></p>
<p>I było wszystko, jak wszędzie. I było wszystko, jak dzisiaj. I była w trzecim rzędzie Pani w niebieskim lisie.</p>	<p><b>I było wszystko, jak wszędzie, Bo kiedyś już tutaj byłem. I była w trzecim rzędzie Pani, o której śnilem.</b></p>

<p>Pluskali miarowo w ręce.  Rozeszli się wolno po domach.  Została kremowa Nuda,  Jak duża, śliska sarkoma</p>	<p><b>Pluskali miarowo w ręce.  Rozeszli się wolno po domach.  Zostałem sam ze sobą,  Gotów, by się pokonać</b></p>
<p>A potem księżyc stłukłem  I gażę chciałem we frankach,  I noc miała piersi wypukłe,  Jak pierwsza moja kochanka...</p>	<p><b>A potem księżyc stłukłem  I gażę chciałem we frankach,  I noc miała piersi wypukłe,  Jak pierwsza moja kochanka...</b></p>
<p>A wieczór byłem maleńki...  Płakałem w kąciku do rana  O smutnej niebieskiej Pani  Z oczami jak ipecacuana...</p>	<p><b>A brzaskiem byłem maleńki...  Aż płacz mi oczy zaćmił  Przez smutną zieloną Panią  Z oczami jak czysty absynt.</b></p>
<p><b>Absynt  Ipecacuana  Wy doskonale wiecie  Jak działacie na nas</b></p>	
<p><b>Ale ta niedopowiedziana gra  To to, czego nigdy dosyć  Dlatego czasem wracacie do nas  Gdy zamkniemy oczy</b></p>	

Kontynuacja wiersza Jasińskiego jest oczywiście widoczna na pierwszy rzut oka. Choć raper nieco inaczej poczyną sobie z akcentami i długością wersów, to – jak już ustaliliśmy



poprzednio – w interpretacji skandowanej „do bitu” nie wpływa na jego rytmiczność. Tonicznością wiersza Jasieńskiego nie będziemy się w ogóle tu zajmować ze względu na dowolność zestrojów akcentowych w rapie. z tego samego powodu bezcelowe byłoby tu wpisanie rapu w schemat, który proponuje Kukołowicz. Pozostaje zatem przyjrzeć się, co wnosi „wydłużona” wersja erotyku futurysty. Przede wszystkim zwrócić tu musi uwagę wprowadzenie dwóch strof, która funkcjonują jako refren: po tej części utworu, która jest odtworzeniem wiersza Jasieńskiego (dwukrotnie powtórzone) oraz po zakończeniu drugiej, dopowiedzianej części (czterokrotnie). Nasz „nowy” utwór składa się zatem z dwóch części, każda ma dokładnie po osiem strof. Uwagę z pewnością zwraca fakt dokładnej symetryczności ich obu: każdej strofie Jasieńskiego odpowiada jej odbicie w wersji Matuszewskiego. Wprowadzony tu zapis (tekst spisano ze słuchu, w Internecie nie można odnaleźć jego zapisu) proponuje interpunkcję niemal identyczną jak w wierszu autora *Buta w butonierce* i – jak widać – taka zasada doskonale się tu sprawdza. Poszczególne, odpowiadające sobie fragmenty, czasem są wręcz powtórzeniem strof oryginalnych (*casus* strofy siódmej), powtarzają dosłownie niektóre jej wersy (czwarty wers drugiej strofy, pierwszy i trzeci wers strofy piątej, pierwszy i drugi wers strofy szóstej) lub nieznacznie je modyfikują.

Jeżeli założymy zatem, że słuszna jest teza Kareńskiego-Tschrula, który dopatruje się w utworach polskich futurystów specyficznych cech gatunkowych, to Duże Pe podchwytuje tę konwencję i – trochę na zasadzie pastiszu – udaje mu się wejść w dialog ze strofami Jasieńskiego. Pozostawia senną, nieco narkotyczną atmosferę utworu (choć brak informacji potwierdzającej halucynogenne działanie tytułowej ipecacuany, należy przyjąć, że raper tak postrzega nawiązanie do tajemniczej niebezpiecznej rośliny, bo sam wprowadza obok niej nieco zapomniany, ale otoczony legendą absynt), w której erotyzm jest tak naprawdę sprowadzony do subtelnej aluzji: nieprzypadkowo, jak się zdaje, jedyna w całości powtórzona strofa to ta, która zawiera wyrażenie „piersi wypukłe” i rzeczownik „kochanka”. Sam raper erotyki prawie nie dodaje, z wyjątkiem wersu, mówiącego o słabości podmiotu do „łatwych” kobiet: „Tańczyły tłuste blazy [nieatrakcyjne kobiety lub osoby zmęczone zabawą i alkoholem]<sup>410</sup>, przez których łatwość zginę”. Jeśli przyjąć zatem, że interpretacyjnie zabawa Duże Pe polega na pewnej kontynuacji wątku, raper proponuje słuchaczowi swoistą podróż w czasie, przenosząc realia wiersza z lat trzydziestych ubiegłego wieku do współczesnego miasta. Koncert, który u Jasieńskiego jest „pierwszy”, tu jest „enty”, widownia sto lat temu siedzi, dziś – tańczy, bohater u Jasieńskiego czyta swoje wiersze, u Matuszewskiego – rapuje.

---

<sup>410</sup> Por. hasło „blaza” w *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*, <https://www.miejski.pl/slowo-Blaza> [dostęp: 21.06.2019].

Ten ostatni przykład wart jest większej uwagi, bo w doskonały sposób uwidacznia tę pastiszową grę. Dwa wersy (odpowiednio w trzeciej i czwartej strofie) brzmią w wierszu „Czytałem strofy rytmiczne” i „Czytałem rytmiczne strofy”, co raper komentuje w swoich zwrotkach, zachowując charakterystyczną inwersję: „Rzuciałem frazy do bitu” i „Rzuciałem do bitu frazy”. Cały dystans czasowy jest tu niejako usunięty, konwencja i kontekst kulturowy stają się nieistotne, co więcej – paralela pomiędzy rytmicznym czytaniem a „frazami do bitu” jest jednoznaczna – zdaje się, że to wyłącznie kwestia języka (tym bardziej, że słowo „koncert” w wierszu Jasieńskiego sugeruje nie tylko odczyt poetycki, ale również oprawę muzyczną). Inne różnice w opisywanych wydarzeniach zdają się jedynie kulturowe: podmiot w wierszu poety odpoczywa i marzy wieczorem, u rapera – „o brzasku”, u Jasieńskiego znudzona publiczność siedzi z „żabim wzrokiem” na krzesłach, u Duże Pe – jest „spoconym martwym tłumem”, damy w „welwetach i jedwabiach” zostają zastąpione przez „tłuste blazy”. Tylko obraz kobiety, która staje się obiektem westchnień podmiotu jest niemal identyczny – zmienia się tylko kolor rzęs.

Na osobną uwagę zasługuje refren, który jest jakby „pomostem” łączącym obie części. „Ipecacuana” zostaje wzmocniona „absyntem”. Oba te słowa-klucze są wprowadzone jedynie hasłowo – oczy tajemniczej damy są do nich porównane w ostatnim wersie każdej części, a ściślej – są ostatnim słowem, puentą obu wersji. Trudno zgadywać, jaka dokładnie kryje się za nimi metafora – można przyjąć sugerowaną już tu narkotyczną interpretację, a można potraktować je wprost jako tajemniczo brzmiące, nieco odległe i urzekające brzmieniem wyrazy.

Interpretacje przez raperów poezji zapisanej nie swoich tekstów zaaranżowanych tylko na potrzeby autorskiego wykonania są z pewnością jedynie marginesem działań twórczych artystów hip-hopowych. Niemniej wspomnienie ich w niniejszej pracy zdaje się ważne, bo z punktu widzenia genologii są zjawiskiem niezmiernie interesującym. Badania nad wpisaniem zakorzenionych w tradycji gatunków literackich, systemów wersyfikacyjnych, rytmizacji wypowiedzi, sposobami rymowania mogą włączyć się w szerszej widziane studia nad interpretacją poezji w muzyce.

Z zupełnie inną sytuacją mamy do czynienia w kolejnym omówionym przypadku. Problem tym razem dotyczyć będzie złożoności gatunkowej analizowanego tekstu – albumu rapera już w tej pracy niejednokrotnie przywoływanego – Adama Ostrowskiego, działającego pod pseudonimami O.S.T.R. lub Ostry – *Tylko dla dorosłych*.<sup>411</sup> Celowo używam

---

<sup>411</sup> O.S.T.R., *Tylko dla dorosłych*, Asphalt Records 2010

i konsekwentnie będziemy tu używać słowa „album”, zamiast skorzystać z synonimicznego – zdawałoby się – wyrazu „płyta”, ponieważ, co okaże się później, byłoby to w przypadku analizowanego dzieła nie tylko niedokładne, ale i mylące. Choć w obiegowej opinii te terminy zdają się być traktowane zamiennie, badacze zajmujący się na co dzień muzyką popularną przywiązują szczególną wagę do traktowania z rozważą tej nomenklatury i do namysłu nad koncepcją całościową każdego albumu<sup>412</sup>. Zwłaszcza jeśli przyjrzymy się najnowszym trendom w dystrybucji muzyki, którą szeroko nazwiemy tu „rozrywkową” – mam w tej chwili na myśli zwłaszcza drastycznie postępujące zmiany w recepcji całościowych struktur, związane choćby z postępującą cyfryzacją dźwięku, wprowadzenia plików mp3, a ostatnio – przesyłu strumieniowego, jak w przypadku serwisów Tidal czy Spotify; w pierwszym kwartale 2019 roku liczba odbiorców pierwszego z nich wyniosła 3 miliony osób, a drugiego – 217 milionów (z czego ponad 100 milionów opłacających abonament).<sup>413</sup>

Omawiając temat albumu, należy przywołać ponownie teorię genologii multimedialnej Edwarda Balcerzana, zwłaszcza pod kątem kilku rodzajów zależności międzygatunkowej. Aby to zrobić, należy przede wszystkim przyjrzeć się skomplikowanej strukturze całości, która – choć z pewnością jest zwyczajnym albumem hip-hopowym – być może niezależnie od intencji twórcy, została uwikłana w niedające się łatwo opisać genologiczne niuanse. Oralność, a więc zarazem i audialność współczesnej muzyki popularnej, być może szczególnie hip-hopu właśnie, zestawiona z kryminalną opowieścią zawartą na albumie *Tylko dla dorosłych* jest tu szczególnie interesująca, jeśli przyjmiemy jej faktyczne powinowactwo gatunkowe ze swoiście pojmowanym – być może nieco prowokacyjnie – pojęciem poematu dygresyjny. Taki bowiem termin – „kryminalny poemat dygresyjny” – warto, choćby roboczo i na użytek tej wyłącznie pracy, wprowadzić do dyskursu.

*Tylko dla dorosłych* to kryminalny *concept album* – pozornie nieskomplikowany, opowiedziana historia nie jest może porywająca i brak w niej typowej dla gatunku zagadki, choć trzeba przyznać, że żartobliwy suspens jest rzeczywiście nieoczekiwany, zwłaszcza jeśli przyłożymy do niego interpretację genologiczną właśnie. Na pewno jednym z ciekawszych pomysłów było zaproszenie na płytę Michała Fajbusiewicza, znanego z telewizji dziennikarza, scenarzystę, zajmującego się tematyką kryminalną. w charakterystyczny dla siebie sposób, znany przede wszystkim z programu *997*, Fajbusiewicz na zmianę z raperem przedstawia

---

<sup>412</sup> Por. M. Rychlewski, *Nośnik jako signifiant i signifié* [w:] *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, s. 89-93.

<sup>413</sup> Dane za polską Wikipedią, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Spotify#cite\\_note-3](https://pl.wikipedia.org/wiki/Spotify#cite_note-3) [dostęp: 21.06.2019]; <https://pl.wikipedia.org/wiki/Tidal> [dostęp: 21.06.2019].

historię Nikodema R. – jak sami go nazywają – „drobnego złodziejaska”. Monologi dziennikarza, napisane typową dla policyjnych programów manierą, przeplatają się na płycie z monologami pisanymi stylem doskonale znanym słuchaczom Ostrego z jedną różnicą: po raz pierwszy w swojej twórczości raper rezygnuje z charakterystycznej dla hip-hopu liryki bezpośredniej na rzecz liryki roli. Nie jest to zjawisko w ogóle obce rapowanym tekstom, rzadko jednak w takim natężeniu i z takim skutkiem. Oto Ostrowski przeistacza się na pięćdziesiąt minut (tyle trwa podstawowy album) w głównego bohatera wydarzeń – Nikodema R. i jego głosem opowiada całą historię. Aby dobrze zrozumieć na czym polega „genologiczny suspens” całości, niezbędne będzie krótkie streszczenie opowieści.

Nikodem R. dostaje zlecenie na kradzież tajemniczych materiałów, wśród których, obok wydruków, znajduje się również płyta CDR. Podczas próby kradzieży, nieoczekiwanie dla siebie, jest zmuszony do zamordowania Radosława M., a w konsekwencji do pozbycia się ciała i ucieczki tak przed stróżami prawa, jak i przed swoimi mocodawcami. Po licznych perypetiach (wizyta u matki, konfrontacja z przestępcami, rana postrzałowa, ucieczka ze szpitala, aresztowanie, pomyłkowe zwolnienie) główny bohater opowieści pragnie tylko jednego – pozbycia się obciążającego go materiału i ucieczki za granicę. Wpada na najprostszy pomysł – udaje się do marketu muzycznego i wkłada CDR do znalezionej na „chybił-trafił” okładki – nietrudno się domyślić, że jest to płyta wykonawcy o pseudonimie O.S.T.R. Album kończy się wezwaniem Michała Fajbusiewicza do osoby, której uda się odnaleźć płytę, o zgłoszenie tego na policję.

Oczywiście – szczęśliwym znalazcą płyty Nikodema R. jest każdy nabywca oryginalnego albumu *Tylko dla dorosłych*, bowiem tajemniczy CDR jest dostępny w każdej kopii płyty. a znajduje się na nim po prostu zupełnie premierowy, „normalny” materiał wykonawcy. Aby do niego dotrzeć, słuchacz musi jednak przejść całą tę skomplikowaną zabawę, którą proponuje mu artysta.

Gra, którą podejmuje z odbiorcą O.S.T.R., jest niczym więcej jak postmodernistycznym chwytem, tyleż zabawnym, co błahym. Całość sprowadza się do zakamuflowania nowego materiału wykonawcy w pewnej nieoczywistej formie. Jeżeli jednak przyjmiemy, że kultura remiksu to jedna z najciekawszych pochodnych ponowoczesności<sup>414</sup>, to pozorna wtórność i błahość projektu staje się jego atutem, a genologiczne pomieszanie, poplątanie,

---

<sup>414</sup> Por. Andrzej Radomski, *Historia w kulturze remiksu*, <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/2170/31432729-Historia-w-kulturze-remiksu.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 2011 [dostęp: 28.03.2017].

„pomiksowanie” całości jest w dziele Ostrego jawi się jako zjawisko autonomiczne i niezwykle oryginalne. Świadomie bądź nie (przy badaniu kultury masowej zawsze będziemy zmagali się z problemem, na ile twórcy pop są świadomi konsekwencji swoich działań) artysta stawia swoje zabawy na poziomie wymagającym od zaangażowanego odbiorcy wejścia na ciekawy poziom recepcji. Obu płytom towarzyszy jeszcze bowiem okładkowy komiks. Użyte przez Balcerzana pojęcie „genologii multimedialnej” będzie tu zatem idealnym określeniem, jeśli zobaczymy w tejże genologii, jak pisze sam autor: „nie tylko «metaforę terażniejszości» (...), ale pewien dział semiotyki – analizujący i systematyzujący genologiczne konsekwencje istnienia wielu różnych przekazników w przestrzeni kultury”.<sup>415</sup>

Poniekąd podobnie widzi problem Adam Regiewicz w tekście zatytułowanym *Czytanie audiowizualnością*, gdy pisze: „Warto również zauważyć, że pewne gatunki literackie nie mają bytu samoistnego i z założenia wymagają różnych materii semiotycznych...”.<sup>416</sup> To wciąż jednak zdaje się nie dotyczyć złożoności tego konkretnego problemu i jednostkowego zjawiska, jakim jest album *Tylko dla dorosłych*. Może najbliższej prawdy był Stanisław Balbus, który w szkicu *Zagłada gatunków* zauważył, że zanikanie gatunków od czasów romantycznych a przynajmniej poromantycznych jest faktem, który dokonał się i z którym trudno się spierać, z drugiej zaś – twierdzi, że to, co tak naprawdę uległo zagładzie to teoria, która tymi gatunkami karze się zajmować<sup>417</sup>. Każdy bowiem utwór zadaje się być kształtowanym przez oddzielną poetykę, każdy więc – w pewnym sensie – stanowi odrębny gatunek, bo konkretne formy literackie nie muszą realizować określonych paradygmatów literackich, pomimo, że te paradygmaty istnieją, jako „dostępny potencjalnie każdemu zasób form tradycji literackiej”<sup>418</sup>.

A jak odczytać całe dzieło, jeśli potraktować go jednak jako audialny kryminał? Stopień skomplikowania odbioru skłaniałby może raczej do doszukania się w nim tego, co Violetta Wróblewska w swoim tekście *Gatunkowy synkretyzm czy eklektyzm?* nazwała „kryminalnym eksperymentem literackim”, który „z natury musi być jednostkowy, niepowtarzalny”<sup>419</sup>. Jako przykład Wróblewska podaje tu *Orchideę* – powieść Grina, Świetlickiego i Grzegorzewskiej – tworzoną w Internecie, a potem wydaną w formie

---

<sup>415</sup> E. Balcerzan, dz. cyt., s. 88.

<sup>416</sup> A. Regiewicz, *Czytanie audiowizualnością. Przyczynek do refleksji nad strategiami audiowizualnymi w tekstach literackich* [w:] *Między XX a XXI wiekiem. z literaturoznawczych warsztatów badawczych*, red. L. Będkowski, G. Pietruszewska-Kobiela, Częstochowa 2014, s. 128

<sup>417</sup> S. Balbus, *Zagłada gatunków* [w:] *Genologia dzisiaj*, dz.cyt., s. 22-24.

<sup>418</sup> Tamże, s.27.

<sup>419</sup> V. Wróblewska, *Gatunkowy synkretyzm czy eklektyzm? o nowej formule polskiego kryminału po 1989 roku* [w:] *Literatura kryminalna: śledztwo w sprawie gatunków*, red. A. Gemry, Kraków 2014, s. 134-135.

książkowej<sup>420</sup>. Użycie nowych mediów może tu posłużyć za dowód na multimedialność gatunkową. z drugiej strony uboga fabuła albumu Ostrego kazałaby być jednak ostrożna w ferowaniu aż takiego wyroku. Chyba, żeby pójść tropem Mariusza Kraski, który wcale nieretorycznie pyta w swoim artykule *Czy kryminał naprawdę istnieje?*, prowadząc z czytelnikiem intelektualną szermierkę, by w finale zasugerować, że kryminał istnieje jedynie jako „...złożony, wielowymiarowy proces. Proces, dla którego konkretne teksty są niczym scena, na której toczy się agonistyczny dialog między autorem, wydawcą, odbiorcą i literacko-kulturową tradycją o ostateczny kształt prezentowanej sztuki”<sup>421</sup>.

Brzmi ta definicja zatem identycznie niemal, jak przytoczone już rozważania Balbusa nad każdym gatunkiem literackim. Warto jeszcze wspomnieć, że podobne dywagacje snuje Mariusz Czubaj, cały rozdział swojej książki *Etnolog w mieście grzechu* zatytułowany *Gatunek zmącony*<sup>422</sup> poświęcając zjawisku niejednoznaczności gatunkowej kryminału.

Eksperymentalność, gatunkową niejednoznaczność i ponowoczesną zabawę na albumie *Tylko dla dorosłych* najlepiej zilustruje taki ono genologiczny diagram, który pokaże skomplikowane relacje wewnątrztekstowe.

---

<sup>420</sup> I. Grin, M. Świetlicki, G. Grzegorzewska, *Orchidea*, Kraków 2009.

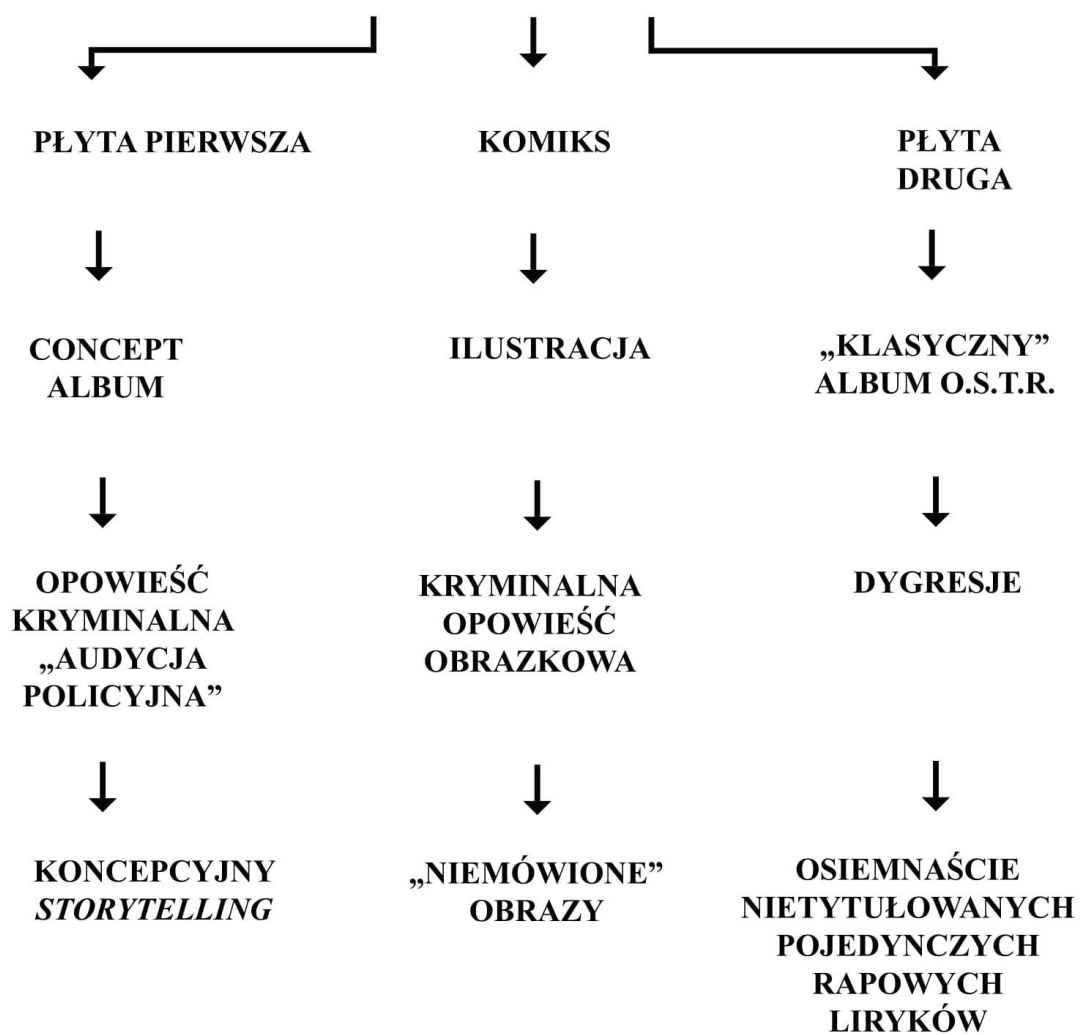
<sup>421</sup> M. Kraska, *Czy kryminał istnieje naprawdę? Śledztwo (nieudane) w sprawie gatunku* [w:] *Literatura kryminalna: śledztwo w sprawie gatunków*, dz.cyt., s. 32

<sup>422</sup> M. Czubaj, *Gatunek zmącony* [w:] *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 28-41

**TYLKO DLA DOROSŁYCH O.S.T.R.**

**CONCEPT ALBUM**

**KRYMINALNY „POEMAT DYGRESYJNY”**



*Tylko dla dorosłych* to klasyczny album koncepcyjny, w którym wszystkie utwory łączą się w nierozzerwalną całość (patrz: rozdział II). Nazwanie go „kryminalnym poematem dygresyjnym” nawiązuje oczywiście do romantycznego gatunku, w którym, według definicji Janusza Sławińskiego, opowiadane zdarzenia fabularne „stanowią [dla narratora] pretekst do wypowiedziania różnorodnych refleksji, uwag, lirycznych uogólnień czy satyrycznych inwektyw”<sup>423</sup>. Fabuła naszej opowieści zdaje się przeczyć tej definicji – dygresji jest tu niewiele, narrator, Nikodem R., nie pozwala sobie raczej na odejście od głównego wątku, zdarza się tak tylko dwukrotnie – w krótkim utworze *Spalić gniew*, który jest rodzajem refleksji wypowiedzianej do matki i *Nie odwracaj się* – przemyśleniami dotyczącymi sensowności przestępczego procederu. w pozostałych utworach Ostry trzyma w ryzach naturę rapera, tak skłoną do dygresji właśnie. Pomysł określenia albumu tą nazwą jest pochodną jego wewnętrznej struktury.

„Tylko dla dorosłych” składa się z pierwszej, tej „oficjalnej” płyty, komiksu będącego częścią okładki oraz drugiej płyty, tej „ukrytej” w formie przypominającej CDR. Komiks – ze względu na specyfikę pracy – mniej nas tutaj interesuje – jest ilustracją pierwszej płyty, kryminalną opowieścią obrazkową w formie rycin niemal pozbawionych tekstu. Ciekawostki gatunkowe znajdują się natomiast na obu płytach. Pierwsza bowiem to właściwy wskazywany wcześniej concept album z opowieścią kryminalną, dzięki narracji Fajbusiewicza – w formie „audycji kryminalnej” (całość można określić mianem *storytellingu*, by skorzystać ze swoistej dla hip-hopu nomenklatury), a drugi to niezależny od niego, niepowiązany tematycznie zbiór osiemnastu premierowych utworów O.S.T.R. utrzymanych w charakterystycznym dla niego stylu muzyczno-słownym. To właśnie tę płytę nazwalibyśmy *d y g r e s j a m i*, ponieważ – będąc integralną częścią albumu – odbiega od głównej tematyki. Jest na niej to, czego oczekują od Ostrego słuchacze jego muzyki – różnorodna tematyka, spostrzeżenia dotyczące spraw społecznych, obyczajowych, charakterystyczna dla hip-hopu metatematyka, trochę rapowanych historii dotyczących miasta... Wyjąwszy wspomniany metatekst jest to zresztą tematyka właściwa współczesnemu kryminalowi, który przyzwyczał nas do tego, że intryga nie jest w nim najistotniejsza. Bo to właśnie te dygresje są chyba paradoksalnie ważniejsze, na takie utwory twórcy czekali słuchacze. Stają się zatem *w ł a ś c i w ą* płytą, taką, do jakiej przyzwyczał nas artysta. Są dodatkowym, dygresyjnym elementem, w rzeczywistości nim nie będąc. Płyta pierwsza, po jednym przesłuchaniu, jak klasyczna kryminalna powieść po jednorazowym przeczytaniu, staje się właściwie bezużyteczna, wydają się więc, że jest jedynie

---

<sup>423</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 364-365.



wprowadzeniem, pretekstem do wysłuchania płyty drugiej, która – nieopisana, z utworami pozbawionymi tytułów, pozornie dodatkowa i nieistotna – staje się w rzeczywistości płytą pierwszą, bo ważniejszą. a koncepcyjność całego albumu *Tylko dla dorosłych* okazuje się połączeniem albumu koncepcyjnego, narracyjnego z drugim – niekoncepcyjnym, dygresyjnym, choć ważniejszym. Co jeszcze ciekawsze – tak twórca, jak i wydawca zrobili wszystko, by ten zabawny suspens genologiczny utrzymać w tajemnicy. We żadnym materiale promującym płytę nie było sugestii dotyczącej dodatkowego materiału, a w serwisie Spotify, w którym O.S.T.R. i jego wydawca Asfalt Records umieszcza wszystkie nowości niemal w dniu sklepowej premiery – widnieje tylko ta pierwsza, „oficjalna”. Konsekwencja zatem teoretycznie działa wbrew komercyjnemu sukcesowi płyty, ale mimo to zostaje zachowana.

Ostatni fragment niniejszej pracy zostanie poświęcony utworowi najbardziej nietypowemu w całym zestawie i jako taki wymaga pewnego wyjaśnienia. Duet Siksa, z charyzmatyczną wokalistką i performerką Alex Freiheit jest z pewnością zespołem, który z hip-hopem sensu *stricto* niewiele ma wspólnego. Utwór, który ukazał się w 2019 roku pod tytułem *palemoty nielegal* to jednak nagranie wyjątkowe jak na styl zespołu, bo czerpiące z estetyki rapu właśnie – tak pod względem muzycznym (sposób konstrukcji całości), jak tekstowo-wokalnym.<sup>424</sup> Rzecz jasna, trudno jest traktować te nagrania jak część kultury hip-hopu – nie to jest jednak tu najważniejsze. w opisie płyty (nie ukazała się na tradycyjnym nośniku, jest dostępna w serwisach internetowych) zespół charakterystycznym dla siebie stylem tak oto wprowadził słuchacza w odbiór:

„Poznajcie herstorię Dziewczyny, Chłopaka, złamanego serca i zabójstwa w białą noc. Zanim posłuchacie - przeczytajcie to co poniżej, PROSZE” - SIKSA.

SIKSA przygotowała dla Was niespodziankę - nowe nagranie. Usłyszycie na nim opowieść jak z książki o Gnieźnie, czyli mieście, w którym żyje sobie SIKSA. Posłuchacie w tym nagraniu połowę SIKSY - Alex, która za pośrednictwem złoŃnicy-SIKSY opowiada pełną zagadek kryminalnych historię Gniezna, opartą o niepochamowaną bezpośredniość w fantazjowaniu i knuciu i... snuciu się po świecie. Jak to się w ogóle stało? Buri niegdyś zakupił z pewnego zamykającego się już distra płytę CSSABA "like a see e ea gull". Płyta ta powstała 10 LAT TEMU, jednorożki piekielne więc niektórzy z Was to mieli może wtedy 6 lat, inni 4, a inni 40 i super. i Buri mówi do Alex: „mam dla Ciebie coś, pod co możesz zrobić rapsy”. Alex posłuchała płyty i od razu wiedziała, że chce pod to opowiedzieć wreszcie historię jakiejś dziewczyny, która snuje się po Gnieźnie w święta (Wielkanoc/Boże Narodzenie), bo to ważne towarzysko-twórcze, ale także budujące miłość, dramaty i tragedie spotkania na tej wspaniałej prowincji (i na każdej jak podejrzewamy takie rzeczy się wyczyniają więc jest to o love and hate do

---

<sup>424</sup> Siksa/CSSABA, *palemoty nielegal* [dostępne online:] <https://www.youtube.com/watch?v=CyNYci8BYQk> [dostęp: 26.06.2019]

małych miast). SIKSA więc doradziła ALEX i Buriemu: "kradniemy te bity od Nihila (CSSABA) i koniec historii (pisownia oryginalna).<sup>425</sup>

Twórcy podejmują zatem specyficzną grę z konwencją, już w opisie ukierunkowując słuchacza w kierunku odbioru. Naszą uwagę powinny zwrócić dwa słowa – „rapsy” i „bity”, które jednoznacznie nawiązują do interesującego nas tematu. Zwróćmy uwagę na jeszcze jedno określenie – „herstoria”, bo ono z kolei zaprowadzi nas w rejony interpretacji z gruntu feministycznej; zamierzamy potraktować utwór w oparciu o genologię *gender* właśnie.

Internetowy słownik Cambridge definiuje termin *herstory* jako „historie widzianą z punktu widzenia kobiet, przywiązującą szczególną wagę do ich doświadczeń i działań”.<sup>426</sup> Ta czytelna w języku angielskim gra słów (opozycja *his – her*) przeniesiona na grunt polszczyzny nie do końca zadomowiła się w dyskursie, ale – z racji braku lepszego określenia (Kinga Dunin proponowała kiedyś termin „jejlandia”, ale bez powodzenia)<sup>427</sup> bywa używana w narracji feministycznej. Ta perspektywa stanie się dla nas bliska, bo spróbujemy przeczytać ten utwór przez badania z zakresu *gender studies* w ich genologicznym ujęciu. Perspektywa *genre’owa* pomoże również w odniesieniu przywoływanego tekstu do poetyki powieści stylizowanej na język hip-hopu; nie sposób będzie nie odnieść się w tej pracy do dwóch powieści Doroty Masłowskiej, w których autorka naśladuje specyfikę rapowego monologu *Paw królowej i Inni ludzie*, zwłaszcza tej drugiej, wydanej w przed kilkoma miesiącami.<sup>428</sup>

Zanim posłużymy się teorią, nieodzowne będzie – wbrew temu, co było tu zasadą – przyjrzenie się sylwetce wykonawcy, działalność Siksy i Alex Freiheit musi być choćby pobieżnie scharakteryzowana. Duet Siksa nie doczekał się jeszcze swojej notki w Wikipedii. Trudno stwierdzić, czy jest to niedopatrzenie osób nim zainteresowanych, bo przecież każdy jest potencjalnym redaktorem tej użytecznej encyklopedii, czy może celowy zabieg zespołu, z gruntu antysystemowego, który w jakiś sposób blokuje taki wpis. Niemniej informacji jest o nim sporo – serwis youtube.com oferuje kilkadziesiąt filmów zarejestrowanych na koncertach i odsłuchów audio z płyt zespołu. „Pochodzący z Gniezna zespół to duet, który składa się z basisty i wokalistki. Ten pierwszy odpowiedzialny jest za warstwę muzyczną - surową

---

<sup>425</sup> Siksa, *palemoty nielegal*, [dostępna online:] <https://www.youtube.com/watch?v=CyNYci8BYQk> [dostęp: 26.06.2019].

<sup>426</sup> history written from the point of view of women, and giving importance to their experiences and activities: [w:] *Dictionary Cambridge* [dostępne online:] <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/herstory> [dostęp: 26.06.2019].

<sup>427</sup> Por. hasło: herstoria [w:] *Wielkopolski Słownik Pisarek* [dostępny online:] <https://pisarki.fandom.com/wiki/Herstoria> [dostęp: 26.06.2019].

<sup>428</sup> D. Masłowska, *Paw królowej*, Warszawa 2005; też, *Inni ludzie*, Warszawa 2018.

i minimalistyczną, opartą w zasadzie wyłącznie na punkowo brzmiących, dynamicznych liniach basu. Wokalistka natomiast prezentuje na scenie niezwykle, jedyne w swoim rodzaju widowisko, łączące w sobie elementy punkowego koncertu, teatralnego happeningu i poetyckiego *slamu* - coś, co jest jedną wielką artystyczną i ideologiczną prowokacją. Jej najważniejszym elementem są bardzo mocne, uderzające w wiele ważnych spraw i kompleksów teksty, w których autorka płynnie przechodzi od obserwacji na temat polskiej ksenofobii i pustego przywiązania do patosu oficjalnych patriotycznych symboli, przez bolesne kpiny z ogłupiającej popkultury, do atakowania wszechobecnego w relacjach społecznych seksizmu”.<sup>429</sup> Sama wokalistka grupy sugeruje jej związek z kulturą punkową, umieszczając swoją twórczość w kontekście emancypacyjnym. Co jednak ciekawe, nawet w tej jej wypowiedzi, która tak jednoznacznie określa charakter zespołu, interesujący nas termin hip-hop pojawia się w ciekawym kontekście: „Ludzie się burzą, że niby nie gramy punku. Sorry, ale teraz tak wygląda punk. Punk oznacza dla mnie nie tylko pewną estetykę, ale też styl bycia i życia, a nie granie na dwie gitary i perkusję. Hip-hop może być punkowy, moda może być punkowa. To jest dla mnie otwarte pole do wyrażania swojej złości. Bo punk powinien być otwarty – na mniejszości, kobiety”.<sup>430</sup> Estetyka brudu, chaosu, kakofonia dźwięków połączone z mocnym, „walczącym” przekazem umieszczają twórczość zespołu w kontekście punka, nawet jeśli muzycznie nie ma ona wiele wspólnego z tradycyjnie pojętym gatunkiem muzycznym. Ewolucja gatunku, wpisana wszak w historię muzyki nie tylko rockowej, pozwala spojrzeć na to z innej, zupełnie nie muzycznej strony. Koncerty Siksy, będące wykrzyczanymi, częściowo improwizowanymi, nawet jeśli w sposób kontrolowany, monologami buntu, złości, szyderczego gniewu; przypominając happeningi bardziej niż klasyczne rockowe koncerty, z całą pewnością zmierzają w stronę poszukiwań. Nie inaczej jest z analizowaną tu płytą, podzieloną na cztery utwory (o tytułach *One, Two, Fuck, You*), w rzeczywistości jednak będącą jedną spójną opowieścią. a na marginesie warto jeszcze wspomnieć, że monologi Alex Freiheit doczekały się swojej wersji drukowanej w formie tomu poetyckiego wydanego przez Korporację Ha!art.<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> P. Gulda, *Siksa – jeden z najbardziej radykalnych i prowokacyjnych rodzimych zespołów wystąpi w Gdyni*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto”, 16.12.2016 [dostępne online:].  
<http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35611,21128656,siksa-jeden-z-najbardziej-radykalnych-i-prowokacyjnych-rodzimych.html> [dostęp: 16.05.2018].

<sup>430</sup> P. Domagalska Paulina, *Siksa: Sorry, teraz tak wygląda punk*, „Wysokie obcasy” 12.08.2017 [dostępne online:]  
<http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,22201337,siksa-sorry-teraz-tak-wyglada-punk.html> [dostęp: 16.05.2018].

<sup>431</sup> Siksa, *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit*, Kraków 2018.

Najpierw ustalmy, co sprawia, że *palemoty nielegal* postanowiliśmy zakwalifikować jako utwór rapowy. Obok wspomnianej wcześniej deklaracji samych twórców, zdecydowały tu względy konstrukcji utworu i jego oczywistej stylizacji. Przede wszystkim – muzycznie płyta jest – jak wynika to z zamieszczonego wyżej cytatu – wyprodukowana do gotowej muzyki, „bitów”, które w całości są instrumentalną płytą black metalowego zespołu CSSABA sprzed kilku lat. Mamy tu zatem do czynienia ze zjawiskiem charakterystycznym dla hip-hopu, choć muzycznie obraca się w zupełnie innych rejonach. Po drugie – choć sposób wokalne interpretacji nie przypomina charakterystycznego skandowania, a bardziej rodzaj melorecytacji, to jednak całe fragmenty tekstu napisane są w swoisty sposób: są silnie zrytmizowane, choć pozbawione regularności, a przede wszystkim – rymowane. Przeważają rymy dokładne, czasem jakby celowo uproszczone (choć całość z pewnością nie ma charakteru parodii ani nawet pastiszu), często wewnętrzne i nagromadzone dla charakterystycznego efektu: „Budzę się w mieście o którym ty wiesz/ Że ma katedrę i chrzest/ Niewiele więcej poza tym wiesz/ Chcesz wiedzieć więcej/ Musiałbyś poznać mnie”, „Tak zwany pomnik Bolesława Chrobrego/ Już wiesz gdzie jesteś koleżanko kolego/ Jesteś w Gnieźnie/ w tym mieście, z którego się ucieka bardzo bardzo daleko/ Najlepiej do Poznania jedźcie jak jesteście w Gnieźnie”. Nie sposób nie wspomnieć też o tytule, który zdecydowanie nawiązuje do hip-hopowego metajęzyka:

»Nielegale« to płyty wydawane w nieoficjalnym obiegu: na płytach CD rozprowadzanych na osiedlach lub w formie plików mp3 zamieszczanych w Internecie [*Hip-hop słownik* wydany był w roku 2009, przed spopularyzowaniem portali *streamingowych* i ekspansją serwisu *youtube*; dziś należałoby dodać jeszcze te źródła dystrybucji – przyp. autora]. »Nielegale« odgrywają często rolę wstępu do kariery, prezentacji nowego twórcy słuchaczom. Wiele osób jest jednak zdania, że to scena »podziemna« prezentuje wyższy poziom od wydawnictw legalnych i tylko ze względu na tzw. układy i brak popytu na ambitne pozycje nie może (bądź nie chce) przejść do obiegu oficjalnego.<sup>432</sup>

Trzecim wreszcie powodem, który sprawia, że wolno potraktować nam ten tekst jako rap jest jego konwencja *storytellingu*, omówiona szerzej w pierwszym rozdziale. i oczywiście ta analiza mogłaby znaleźć się również tam (utwór przypomina opowiadanie), ale uznaliśmy, że oryginalność utworu, jego dialog z powieściami Masłowskiej i wreszcie – możliwość wykorzystania innego, równie ciekawego narzędzia badawczego.

*palemoty nielegal* jest opowiedzianą przez narratorkę historią („herstorią”) wędrówki po rodzinnym mieście z zawiązaną kryminalną intrygą. Narracja nie jest skomplikowana – oto

---

<sup>432</sup> P. Fliciński, S. Wójtowicz, dz. cyt., s 117.

młoda kobieta podróżuje po Gnieźnie po to, by znaleźć swojego byłego chłopaka, który – jak możemy się domyślić – skrzywdził ją w przeszłości, i zemścić się na nim. Jest to oczywiście wyłącznie pretekst do wygłoszenia szeregu komentarzy na temat niewielkiego miasta, które wywołało w bohaterce różnorakie traumy. Całość kończy się morderstwem:

To morderstwo dokonane z gniewem, ale i osobliwą czułością. Początkowo zdaje nam się, że ofiarą bohaterki padnie po prostu mężczyzna, który kiedyś ją skrzywdził. w finale okazuje się, że jest nim właśnie Gniezno (o którym Freiheit mówi, używając rodzaju męskiego). Po wcześniejszym precyzyjnym odczytaniu uzasadnienia wyroku Gniezno zostaje zabity. Jednak wymierzając sprawiedliwość, bohaterka zabija także samą siebie. Symbolicznemu zniszczeniu miasta towarzyszy więc jego podwójna personifikacja. Narratorka zdaje się mówić: ono to on, ale także ja. Album okazuje się więc autobiograficzną elegią.<sup>433</sup>

Po rozstrzygnięciu gatunkowych dylematów (tych wewnętrznych, stawiających pytanie jedynie o to, czy zakwalifikowany tekst może być potraktowany jako rap, a zatem – czy zasadne jest ujęcie go w niniejszej pracy) oraz krótkim przedstawieniu narracji, należy wreszcie przyjrzeć się temu, co tu najistotniejsze, czyli postawionemu pytaniu o celowość skorzystania z narzędzi feministycznych (czy szerzej – *genderowych*) w analizie gatunkowej utworu. Anna Łebkowska w szkicu *Czy „płeć” może uwieść poetykę* zauważa, że w krytyce feministycznej pojawiło się „silne poczucie izolacji i zamknięcia we własnym kręgu. Literaturę męską rozpatrywano bowiem dotychczas albo pod kątem patriarchy, mizoginii czy seksizmu, albo poprzez ciągle potwierdzanie faktu, że literaturę kobiecą naznacza „rodzaj”, męska zaś jest od tego piętna wolna i, co gorsza, rości sobie prawo do uniwersalności i kanoniczności”.<sup>434</sup> Podobnie rzecz postrzegają inni badacze, którzy już wprost formułują zdania o zdominowanej *genderowo* poetyce, która najlepiej odnajduje się w narracji. German Ritz napisał:

*Gender* jako kategoria kulturalna jest kategorią historyczną, jest nią także na poziomie swego wyrazu literackiego. Inność kobieca i homoseksualna w niniejszym rozumieniu to kategoria nowoczesnej kultury. Konstytuuje się w okresie Renesansu i w XVIII wieku, a na przełomie stuleci zaczyna odsłaniać się w swym historycznym uwarunkowaniu. Jej najważniejszym nosicielem staje się mieszczaństwo, preferowanym rodzajem tekstu - powieść lub opowiadanie. Kategorie *gender* w poetyce powieści nabierają nośności zwłaszcza wtedy, gdy mamy do czynienia ze zmianą we wzajemnym stosunku ról płciowych, która się zbiega z odnową powieści, względnie opowiadania. Tego rodzaju związek zachodzi od przełomu wieków między ruchem emancypacji kobiet i homoseksualistów a powstającą w tym samym czasie nowoczesną powieścią europejską. Aktanty nowej walki płci ewidentnie stają się w tej nowej

---

<sup>433</sup> P. Szwed, *Morderstwo z czułością* [w:] „Dwutygodnik”, [brak daty] [dostępne online:] <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8263-morderstwo-z-czuloscia.html> [dostęp: 26.06.2019]

<sup>434</sup> A. Łebkowska, *Czy „płeć” może uwieść poetykę* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasiak, Warszawa 1995, s. 81-82

powieści zarówno podmiotami, jak i przedmiotami odmienionej narracji. Toteż *gender*, jako kategoria poetologiczna, bezwzględnie wymaga historycznego ujmowania świadomości płci i poetyki gatunków literackich.<sup>435</sup>

Równie ciekawe może być tu sięgnięcie do artykułu Ingi Iwasiów, która broni tezy, że gatunki narracyjne są dla pisarstwa kobiet najistotniejsze. Badaczka wkracza ponadto na grunt stereotypizacji przewyżczanej przez dyskurs: „W potocznej świadomości gatunek »kobięcy« to romans, czego wyjaśnienie znaleźć by można wracając do lektury starego tekstu Wirginii Woolf *Własny pokój*. Uprawianie gatunków, których naturalnym środowiskiem byłoby potoczne doświadczenie, opowieści »spod serwety« w bawialni wiktoriańskiego domu, wiązała Woolf z trybem życia i horyzontem kobiety piszącej»<sup>436</sup>. Owo przewyżczenie odbywa się w ramach krytyki literackiej, bowiem „...pisane w latach 90. Książki feministyczne omawiają odmiany popularnych gatunków powieściowych: *science-fiction*, utopie, powieści detektywistyczne, romanse. Taki miałby być punkt dojścia, rezultat kilkudziesięcioletniego procesu kształtowania literatury »wrażliwej na płęć«”.<sup>437</sup> Poetyce powieści konfrontowanej z metodami *gender* poświęca autorka również swoją inną pracę, historię narracji kobiecej w Polsce, widzianej w najszerzej rozumianych kategoriach polityczności. Lektura tego tekstu po raz kolejny dowodzi, jak istotne jest postrzeganie „kobiecości” literatury również poprzez pryzmat gatunku.<sup>438</sup>

Oczywiście *palemisty nielegal* nie jest powieścią, ale – jak już zostało powiedziane – jest narracją, konsekwentnie prowadzoną przez podmiot kobiecy i w ten sposób projektowaną. Jakie możliwości daje takie odczytanie? Jest ich co najmniej kilka, należałoby bowiem spojrzeć na ów monolog z kilku perspektyw. Po pierwsze, warto osadzić go w całej dotychczasowej twórczości Siksy i zauważyć, jak epickość potraktowania wpływa na odczytanie, do tej pory wówczas mieliśmy do czynienia raczej gatunkowo niesprecyzowanymi, choć bliższymi zdecydowanie liryce. Po drugie – należy zauważyć, w jaki sposób całość opowieści, ekspresyjnie, a momentami niemal histerycznie przekazanej, buduje nastrój i zmusza do niełatwej refleksji. Po trzecie – zaobserwować zasadność użycia przez artystkę formuły hip-hopowego monologu, i po czwarte wreszcie – zastanowić się nad gatunkowym powinowactwem utworu ze wspomnianymi powieściami Masłowskiej.

---

<sup>435</sup> G. Ritz, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji* [w:] „Teksty Drugie” nr 3 (45), 1997, s. 44.

<sup>436</sup> I. Iwasiów, *Gatunki i konfesje w badaniach „gender”* [w:] *Genologia dzisiaj*, dz.cyt., s. 36.

<sup>437</sup> Tamże, s. 37.

<sup>438</sup> I. Iwasiów, *Powieść w obiegu. Lata osiemdziesiąte i kontynuacje* [w:] *Prywatne/ publiczne gatunki pisarstwa kobiecego*, red. taż, Szczecin 2011, s. 135-194.

Pierwsza z wymienionych perspektyw, jakkolwiek bardzo interesująca, nie będzie przydatna dla celów tej pracy, to raczej materiał do innych studiów, których twórczość grupy prawdopodobnie wkrótce się doczeka. Można jedynie skwitować ten punkt widzenia stwierdzeniem, że każdy uważny odbiorca nagrań duetu bez trudu odnajdzie logiczną konsekwencję przyjmowanych przezeń strategii. o wiele ciekawsza jest tu dla nas perspektywa druga i trzecia, bowiem dotyczy bezpośrednio badań podejmowanych w pracy.

Narracyjność utworu Siksy daje zupełnie inne możliwości potraktowania kobiecego punktu spojrzenia na miasto. Bohaterka utworu ma zupełnie inny, swój, ogląd tematyki. Miasto należy do mężczyzn i to oni są praktycznie jedynymi – obok głównej postaci – elementami świata przedstawionego, niezależnie od tego, czy ich rola jest ograniczona jedynie do biernego obserwowania, choć z perspektywy uczestnika zdarzeń (tajemniczy Walery, z którym bohaterka wędruje przez miasto), czy do przywoływanych co i rusz postaci, z którymi narratorka musiała spotykać się w dzieciństwie i wczesnej młodości, czy wreszcie – do roli głównej, bo obiektu planowanej zemsty. Konwencja „czarnego kryminału” pomaga ponadto autorce na dokonanie symbolicznego zabójstwa – całość akcji jest wpisana w schemat kompozycyjny. „Męski” jest również główny bohater tekstu – czyli samo miasto (na co zwracał uwagę Piotr Szwed w eseju o utworze<sup>439</sup>): „Przestańmy ludzi obciążać naszą historią/ Cześć, Gniezno, czasami było fajnie/ Umierasz, tak jak każdy wielki bohater umierać powinien/ w ciszy i tak, by nikt Cię nie słyszał/ By historia tego bohatera nie była przekazana/ By dzieci nie rodziły się z lokalną raną/ Zamykam wszystkie muzea okrucieństwa, w tym moje/ Umieramy, Gniezno, z godnością/ z widokiem na jezioro Jelonek”. Symboliczna śmierć miasta-mężczyzny możliwa jest przede wszystkim dzięki przyjętej formule narracyjnej, co więcej – dzięki poetyce *storytellingu*. Tu bowiem należy zastanowić się nad tym, w jaki sposób autorka wykorzystuje estetykę rapu do swojej opowieści. To niezmiernie ciekawe zjawisko, bowiem – jak wynika choćby z tej pracy – rap jest w zdecydowanej większości męski. Jest zdominowany przez męskie opowieści, co więcej – bywa seksistowski i mizoginiczny, zwłaszcza widziany w ujęciu historycznym. Przyjmując postawę „raperki” wykonawczyni podejmuje bardzo ostry – i rzecz jasna bardzo feministyczną w wyrazie – dialog z konwencją. Co zresztą ciekawe, w tekście pojawia się też postać anonimowego rapera z Gniezna, który nie jest pokazany w najlepszym świetle: „To nie jest ta para martensów/ Ej swoje gdzieś zgubiłam zostawiłam/ Ej już pamiętam gdzie/ Tu mieszka gdzieś ten raper co chce siać postrach nocą/ Co maski zakłada i straszy swojego tekstu mocą/ Co w jego domku letniskowym je być może

---

<sup>439</sup> P. Szwed, dz. cyt.

zostawiłam/ Jak się z nim jeszcze po mieście kręciłam/ Ale nie – przecież do niego nie pójdę”. w tym fragmencie, rymowanym i z charakterystycznymi elementami hip-hopowego *flow*, być może najbardziej nawiązującego do tej estetyki w całym utworze, artystka odwołuje się do swojego pomysłu na dwóch poziomach: konstrukcyjnym i treściowym. Zestawiając to znów z konwencją opowieści kryminalnej opartej na motywie zemsty, całość gra z obiema konwencjami na zasadzie zamiany ról społecznych: to, co przypisane jest mężczyznom (rap, brutalny odwet) zostaje zawłaszczone przez bohaterkę, której brutalność (choć jedynie na poziomie języka i symboliczna) wymierzona jest jednak w świat mężczyzn: „Za to, że idąc do szkoły, widziałem nagiego masturbującego się faceta/ Za to, że wieczorem na boisku czekało na mnie trzech koleś/ (...) Za to, że mój brat udawał gnieźnieńskiego gangstera/ Za to ktoś z pozał się Boga mafii podpalił nam garaż i się bałam/ Za to, że zamknięto cukrownię i widziałam, jak wszyscy stają się alkoholikami/ Za to, że wszyscy krzyczą, że jesteś pierwszą stolicą/ Za to, że dziennikarze w Gnieźnie są debilami/ Za to, że gdy pierwszy raz się zakochałam, to tych trzech koleś czekało na mnie i mnie napadło/ Za to, że przez to nigdy nie mogłam zakochać się naprawdę/ Zabijam Cię, Gniezno”. Kobiecość wyzyskuje rap i męską narrację po to, by symbolicznie zabić maskulinistyczny i patriarchalny ogład świata.

Czwartą perspektywą, która może być interesująca w badaniach gatunkowych nad *palemosty nielegal* jest jej ewidentne pokrewieństwo z powieściami Doroty Masłowskiej, na co zwrócił uwagę recenzent „Gazety Magnetofonowej”.<sup>440</sup> *Paw królowej i Inni ludzie* przybierają taki właśnie kształt – długiego monologu będącego pastiszem hip-hopowego monologu, w których zresztą niektórzy badacze doszukiwali się elementów parodii.<sup>441</sup> Obie powieści pisarki przywołują zatem skojarzenia na poziomie języka i treści. w recenzji *Pawia królowej* zamieszczonej w „Tekstach Drugich” autorka pisze: „Gra autorki z językiem polega na operacjach zderzania i nasuwania na siebie utartych fraz i szablonów językowych, tak aby wydobyć z języka rys obcości i martwoty. Hip-hopowy rytm książki działa jednak na czytelnika jak silny magnes, nie pozwalając mu w zaczerpnąć tchu i oderwać się od lektury. Język książki jest więc - mimo jego szpetoty i szpetoty przedstawionego świata - niepokojąco żywy, urzekający i poetycki. Dzieje się tak, ponieważ to żywa, próbująca się przebić przez językowe konwencje autorka jest niewidoczną, ale wyczuwalną przyczyną tektonicznych przesunięć ujawniających się na powierzchni tekstu w postaci groteski”.<sup>442</sup> Podobnie jest

---

<sup>440</sup> P. Szwed, *Siksa – palemosty nielegal* [recenzja w:] „Gazeta Magnetofonowa”, wiosna 2019, s. 91.

<sup>441</sup> Por. A. Hellich, *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?*, [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 57/114, z.2, 2014, s. 25-38.

<sup>442</sup> K. Nadana, *Jak być królową?* [w:] „Teksty Drugie” 2006, 4, s. 114



w *Innych ludziach*; a przecież te same słowa można by niemal napisać o utworze Siksy. Tym bardziej, że najnowsza powieść Masłowskiej, wydana również w formie *audiobooka* momentami przybiera dosłownie kształt hip-hopowego poematu.

Gatunkowe dywagacje na temat *palemosty nielegal* zdają się jak najbardziej uprawnione w kontekście kultury hip-hopowej – potraktowanej jednak niedosłownie, raczej „przefiltrowanej” przez wrażliwość artystki, która świadomie nawiązuje do konwencji, przy okazji zbliżając się do struktury jednych z ciekawszych polskich powieści ostatnich lat.

## ZAKOŃCZENIE

We wstępie do tej pracy napisano sporo o ryzyku, jaki wiąże się z próbą obrony postawionej tu tezy. Dotarcie do finału nie oznacza bynajmniej, że wszelkie wątpliwości są skutecznie rozwiane. Postmodernistyczny – mimo wszystko! – charakter tych badań w pewnym sensie usprawiedliwia poczynione tu działania, jednak wahania pozostają. Najtrudniej oczywiście jest wybronić się przed zarzutem o nadinterpretację zjawisk opisanych w poprzednich rozdziałach. Pomimo ciągłego niwelowania i zacierania granic pomiędzy tym, co kiedyś nazywano kulturą „wysoką” i „niską”, pomimo tego, że oba te terminy brzmią dziś anachronicznie i badacz nie powinien zaprzętać sobie nimi głowy – zawsze pozostanie „szkolny” opór przed zestawianiem ze sobą Mickiewicza i O.S.T.R-a, Przybory i Łony, czy Konopnickiej i Sokoła. Pozostaje mieć nadzieję, że ten lęk jest wyłącznie irracjonalny i wynika raczej z pewnych przyzwyczajęń, stereotypów i obciążeń kulturowych.

Zaproponowana tu lektura utworów hip-hopowych w odniesieniu do ich gatunkowych powiązań z przykładami z polskiej literatury zaplanowana została przede wszystkim jako próba naturalnego w literaturoznawstwie dowodzenia ciągłości kulturowej na poziomie tekstu i jego organizacji. Oczywiście zadanie postawione u progu tej pracy musiało – siłą rzeczy – wykroczyć nieco poza zasięg „czystego” literaturoznawstwa i wejść w obręb najszerszej pojmowanej nauki o kulturze. Należy tu również wspomnieć o tym, że w przypadku różnych realizacji, poszukiwania tytułowych „obrzeży genologii” dokonywane zostały na różnych poziomach – od sprawdzania pokrewieństwa konkretnych gatunków i ich przeniesienia na grunt rapowej twórczości (opowiadanie, nowela, obrazek, powieść, anegdota, satyra), poprzez analizę poetyki charakterystycznej dla liryczności ironii romantycznej, improwizacji, polskiego dziedzictwa piosenki poetyckiej, lingwistycznego barokowego rozmachu, badania czerpiące z wersologii i prozodii w przypadku rapowych interpretacji klasyków aż po próbę definiowania nowego, czerpiącego z dokonań poprzedników, gatunku – kryminalnego poematu dygresyjnego i wreszcie relację konkretnej realizacji z konkretną ponowoczesną powieścią. Zapewne nie wyczerpuje to tematu – trudno oprzeć się wrażeniu, że działania tu podjęte zasługują na kontynuację, która może okazać się owocna i być istotnym wkładem do badań genologicznych.

Największą trudnością było tu wyzbycie się uprzedzeń wynikających z zestawiania ze sobą różnych kontekstów i kodów kulturowych. Tkwiące w nas nawyki i przyzwyczajenia

skłaniają badaczy kultury do używania różnych języków w mówieniu o odległych od siebie pozornie zjawiskach. Tu należało te języki pogodzić i przyjąć regułę zgodności literaturoznawczych teorii i zasadności naukowego idiomu w analizie tekstów, które – poprzez swoją kolokwialność, hermetyczność i przynależność do określonego obszaru etnograficznego. Stąd może wynikać nieuniknione wrażenie o wkraczaniu powyższych rozważań w obręb dywagacji natury antropologicznej; ale przecież współczesna myśl humanistyczna dawno pogodziła się z faktem, że metodologiczne ograniczenia nie mogą wpłynąć pozytywnie na rzetelność badań.

*Hip-hop studies* w Polsce to dziedzina wciąż nowa. Jej rozwój zależy po pierwsze od trwania i rozwoju samego rapu, ale tu – zdaje się – możemy nie mieć obaw; *casusy* wszelakich innych gałęzi kultury masowej wskazują, że ich trwanie i rozwój jest naturalną konsekwencją społecznych zapotrzebowani. Po drugie – rozkwit badań nad rapem musi wciąż przewyższać jego najłatwiejsze, bo socjologiczne jedynie odczytanie. Niniejsza praca ma wpisać się w taki habitus, stąd świadoma decyzja autora o pozbawieniu jej wstępnych uwag dotyczących historii rapu i jego uwarunkowań kulturowych; stąd również brak „słownika hip-hopowych terminów” zamykającego całość rozważań. Chcielibyśmy, aby te badania wykroczyły poza naukową ciekawostkę, kuriozum, eksperyment; chcielibyśmy również zrezygnować z „tłumaczenia się” literaturoznawcy z zajęcia się tak „niepoważnym” obiektem badań. Ambicją tej pracy jest po prostu zwrócenie uwagi, że genologiczne dylematy sprzed dwudziestu lat mają swoje uzasadnienie w poszukiwaniach współczesnych. Oraz na to, że gatunkowa klasyfikacja ma wciąż sens, a badanie paradygmatów ma sens również wtedy, gdy ich realizacje polegają na przekraczaniu wzorców i schematów.

Jeśli tak pojmiemy cel niniejszej pracy, można prawdopodobnie założyć, że został – z mniejszym czy większym sukcesem – osiągnięty. Starliśmy się obronić tezę postawioną we wstępie poprzez rzetelne zastosowanie naukowych metod i narzędzi, nie ujawniając swojej fascynacji zjawiskiem rapu, nie próbując wartościować i ograniczając subiektywizm. Dopiero w zakończeniu możemy sobie pozwolić na – być może oczywistą – uwagę, że znajomość materiału dobrane do analizy wynikała z wieloletniego przyglądania się zjawisku, wysłuchania być może setek płyt z pozycji „fana” i prywatnego przekonania o wysokim statusie tej części kultury popularnej. Mamy zarazem nadzieję, że nie wpłynęło to na obiektywność badań.

Współczesna humanistyka – nie sposób oprzeć się temu stwierdzeniu – jest nauką, z której ma płynąć pożytek zupełnie inny niż w przypadku nauk ścisłych. Rozstrzyga te kwestie

Michał Paweł Markowski w książce, która naszym zdaniem winna patronować wszelkim studiom na temat kultury masowej. w *Polityce wrażliwości* na pytanie „po co humanistyka?” odpowiada, przywołując cztery różne uzasadnienia badaczy przełomu wieków, a na końcu proponując swoje własne. Powiada zatem – za Marquardem – że misją humanistyki jest mnożenie opowieści o ludzkim doświadczeniu i interpretowanie ich na różne sposoby, za Nussbaum – że nauki humanistyczne uczą podstawowych zasad demokracji, czyli krytycznego myślenia, empatii i przekraczania lokalnych uwarunkowań, za Rortym – że we współczesnym świecie coraz bardziej potrzeba „intelektualistów” niż „fachowców”, za Fishem wreszcie – że humanistyka jest celem samym w sobie i fakt, że próżno szukać w niej praktycznego uzasadnienia nie umniejsza jej zasadności jako dobra autonomicznego.<sup>443</sup> Konkluduje to swoją własną propozycją, którą objaśnia w książce – humanistyka jest polityczna i – wbrew powszechnemu mniemaniu – przynosi społeczeństwu zyski wynikające z bezinteresownego poszukiwania prawd, nawet jeśli te zyski są nieprzekładalne na środki materialne.

Autor niniejszej pracy nie ma ambicji „dopisywania” do wyводу Markowskiego swoich rozwiązań; trudno jednak oprzeć się uwadze, że dokonane tu – w duchu nowej humanistyki – poszukiwania badawcze są rodzajem zabawy, intelektualnej łamigłówki, która (jeśli przynosi piszącemu i czytającemu odrobinę przyjemności) jest warta tego, by ją kontynuować.

---

<sup>443</sup> M. P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 21-31

## BIBLIOGRAFIA

### DYSKOGRAFIA

- AbradAb, *Emisja spalin*, SP Records 2005
- AbradAb, , *Czerwony album*, SP Records 2004
- Bisz i Radex, *Wilczy humor*, Pchamytensyf 2016
- Eldo, *Człowiek, który chciał ukraść alfabet*, Frontline Records 2006
- Fisz, *Polepione dźwięki*, Asphalt Records 2000
- Kazik, *Spalam się*, Zic Zac 1991
- Kazik, *Spalaj się*, Wydawnictwo Muzyczne Eska 1993
- Łona i Webber, *Nic dziwnego*, Asphalt Records 2004
- Łona i Webber, *Cztery i pół*, Dobrzewiesz Nagrania 2011
- Łona i Webber, *Absurd i nonsens*, Asphalt Records 2007
- Różni wykonawcy, *Poeci*, Warner Music Poland 2009
- Łona i Webber, *EP*, Asphalt Records 2008
- O.S.T.R., *7*, Asphalt Records 2006
- O.S.T.R., *30 minut z życia*, Asphalt Records 2002
- O.S.T.R., *Tylko dla dorosłych*, Asphalt Records 2010
- Rahim i L.U.C., *Homoxymoronatura*, Kayax 2007
- Różni wykonawcy, White House, *Kodex 2: Proces*, T1 – Teraz 2004.
- Różni wykonawcy, *Rymy częstochowskie*, Metal Mind Production 2008
- Sokół i Hades, *Różewicz – interpretacje*, Prosto, Narodowe Centrum Kultury 2015
- Ten Typ Mes, *Trzeba było zostać dresiarzem*, Alkopoligamia.com 2014

## BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- A po co nam rock? *Między duszą a ciałem*, red. Burszta W., Rychlewski M, Warszawa 1993
- Bachórz J., *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831-1863*, Gdańsk 1972
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012
- Balbus S., „Zagłada gatunków”, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 19-32
- Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007, s. 269-287
- Balcerzan E., *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007, s. 252-268
- Balcerzan E., *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń, 2013
- Balcerzan E., [wstęp do:] Jasiński B., *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1972, s. XLII
- Baldick Ch., *The Consise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Nowy Jork 2001
- Baliński J., Strowski B., *Nigdy nie jesteśmy tymi, za kogo nas mają* [rozmowa z Łoną [w:] ciż, *To nie jest hip-hop. Rozmowy*, Warszawa 2018, s. 187-209
- Bardijewska S., *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001
- Barthes R., *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Warszawa 2006, s. 254-284
- Baudrillard J., *Simulacra and Science Fiction*, [w:] tenże, *Two Esseys*. translated by A. B. Evans, <https://pl.scribd.com/document/336505364/Jean-Baudrillard-Simulacra-and-Science-Fiction> [dostęp: 26.06.2019]
- Bauman R., *Sztuka słowa jako performance*, [w:] *Literatura ustna*, red. Czaplinski P., Gdańsk 2010, s. 202-231
- Bolecki W., Opacki I., [wstęp do:] *Genologia dzisiaj*, red. ciż, Warszawa 2000, s. 5
- Bradley A., *Book of Rhymes. The Poetics of Hip-hop*, Nowy Jork 2009
- Bradley A., Dubois A., *Introduction* [w:] ciż, *The Anthology of Rap*, New Haven and London 2010, s. xxix-xlvii

Brodzka A., *Maria Konopnicka*, Warszawa 1965

Brzozowicz G., *Początek i koniec rocka* [w:] *A po co nam rock? Między duszą a ciałem*, red. Burszta W., Rychlewski M., Warszawa 1993, s. 241-258

Brzozowski J., *Szkic do analizy tematycznej Tadeusza Różewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis”, Folia Litteralia 1, 1981, s. 87-119

Budzyńska-Łazarowicz M., *Stan badań nad piosenką w Polsce – próba uporządkowania* [w:] *Nowe słowa w piosence. Źródła. Rozlewiska*, red. taż, Gajda K., Poznań 2017, s. 11-22

Bujnicki T., Kajtoch J., *Od wydawców* [w:] *Polska nowela współczesna*, wybór, wstęp i noty ciż, Kraków 1987, s. 5-7

Burzyńska A., Markowski M., *Teorie literatury XX wieku*, Warszawa 2006

Burzyńska A., *Kulturowy zwrot teorii* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Markowski M. P., Nycz R., Kraków 2006, s. 41-92

Chang J., *Can't Stop Won't Stop. A History of Hip-Hop Generation*, Londyn 2007

Chlebowski P., *Całość jako kategoria formotwórcza i estetyczna w rocku progresywnym. Uwagi wstępne* [w:] *Unisono w wielogłosie 2. w kręgu nazw i wartości*, red. Marcinkiewicz R., Sosnowiec 2011, s. 105-129

Childs P., Fowler J., *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Oxon 2006

Choraży A., *O hip-hopowej intertekstualności jako rozmowie. Rap i popkultura: follow-upy i hashtagi* [w:] „Teksty Drugie” 5, 2017, s. 129-146

Chrzastowska B., Wysłouch S., *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*, Warszawa 1974

Chrzastowska B., Wysłouch S., *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987

Cobb W.J., *To The Break Of Dawn. A Freestyle On The Hip-Hop Aesthetic*, Nowy York 2007

Culler J., *Teoria literatury*, Warszawa 1998

Czapliński P., *Słowo i głos* [w:] *Literatura ustna*, red. tenże, Gdańsk 2010, s. 5-34

Czubaj M., *Gatunek zmacony* [w:] tenże, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010, s. 18-29

Dakowicz P., *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.

Deditus S., *Obelga jako rytuał w rap bitwie* [w:] *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, red. Miszczyński M., Warszawa 2014, s. 39-57

Derlatka P., *Poeci piosenki 1956-1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012

Derrida J., *O gramatologii*, tłum. R. Banasiak, Warszawa 1999

*Dictionary Cambridge* [dostępne online:]  
<https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/>

Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 2001

Domagalska P., *Siksa: Sorry, teraz tak wygląda punk*, „Wysokie obcasy” 12.08.2017

Dylan B., *Duszny kraj*, tłum. Łobodziński F., Stronie Śląskie 2017

Dyson M.E., *Know what I Mean? Reflections On Hip-Hop*, Nowy Jork 2007

Fiut A., *Po śmierci Boga: o twórczości Tadeusza Różewicza*, „Teksty Drugie” 1993, nr 3 (21), s. 22-34

Fliciński P., Wójtowicz S., *Hip-hop słownik*, Warszawa 2007

Flint M., *Recenzja. Sokół/ Hades/ Sampler Orchestra “Różewicz – Interpretacje”: Walka o oddech*, interia.pl 2015, <https://muzyka.interia.pl/recenzje/news-recenzja-sokol-hades-sampler-orchestra-rozewicz-interpretacja,nId,1834368>

Florczyk T., *Zniewolenie jednostki w świecie systemów. Relacje: człowiek – mechanizmy władzy w tekstach Kazika Staszewskiego z płyty „Oddalenie”* [w:] „Irydion. Literatura-Teatr-Kultura” T.2, Częstochowa 2016, s. 219-231

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, Poznań 2017, 189-198

E. Fromm E., *Mieć czy być*, tłum. J. Karłowski, Poznań 2017

Gadamer H.G., *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall”* [w:] tenże, *Czy poeci umilkną?*, tłum. Łukasiewicz M., Bydgoszcz 1998

Gadamer H.G., [w:] tenże, *Poetica. Wybrane eseje*, tłum. Łukasiewicz M., Warszawa 1991, s. 35



Gainsford P., *Homer and Hip-Hop: Improvisation, Cultural Heritage and Metrical Analysis*, „Melbourne Historical Journal”, 2010, 38, s. 5-17

Gajda K., *Szarpidruty i poeci*, Poznań 2017

Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1975

Gnoiński L., *Kazimierz Staszewski*, culture.pl 2011,  
<https://culture.pl/pl/tworca/kazimierz-staszewski>

Grądziel-Wójcik J., *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki”, jesień 2015, Poznań, s. 108-119

Grądziel-Wójcik J., *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001

Grin I., Świetlicki M., Grzegorzewska G., *Orchidea*, Kraków 2009

Grzebałkowska M., Karaś D., *Łona – raper wykształciszny*, „Wysoki obcas” 27.04.2012

Grzeszna S., *Marcin Świetlicki a Tadeusz Różewicz. Dwa głosy o sacrum*, „Czytanie literatury. Łódzkie studia literaturoznawcze” 2013 (02), s. 247-267

Gulda P., *Siksa – jeden z najbardziej radykalnych i prowokacyjnych rodzimych zespołów wystąpi w Gdyni*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto”, 16.12.2016

*Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Warszawa 2014

Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013

Hellich A., *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?*, [w:] „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 57/114, z.2, 2014, 25-38

Ingarden R., *Formy poznawania dzieła literackiego* [w:] „Pamiętnik literacki” 33/1/4, 1936, s. 163-192

Iwasiów I., *Gatunki i konfesje w badaniach „gender”*, [w:] *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 33-46

Iwasiów I., *Powieść w obiegu. Lata osiemdziesiąte i kontynuacje* [w:] *Prywatne/publiczne gatunki pisarstwa kobiecego*, red. taż, Szczecin 2011, s.133-192

Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. Pomorska K. [w:] „Pamiętnik literacki” 51/2, 1960, s. 431-473

Janaszek-Ivenickova H., *Absoluty komparatystyczne a wolna wola* [w:] *Komparatystyka dzisiaj. Tom I*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 206-221

Kajak P., „*Chłopaki z bloku, osiedle...*”: *hip-hop czyli sztuka ulicy*, „*Journal of Urban Ethnology*. Vol 8, 2006, s. 91-100

Kareński-Tschrul M., *Czy dlatego, że my się „par exemple” nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna*, „*Teksty Drugie*” 2006, 6, s. 45-62

Kasperski J., *Historia muzyki popularnej*, Warszawa 2019

Kellog R., *Literatura ustna*, przeł. Czapliński P. [w:] „*Pamiętnik literacki*” 81/1, 1990, s. 431-473

Kiec I., *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014.

Klanczyk T., *Renesans. Manierizm. Barok*, Warszawa 1986

Koterski M., *Dzień świra*, Warszawa 2002

Kraska M., *Czy kryminal istnieje naprawdę? Śledztwo (nieudane) w sprawie gatunku* [w:] *Literatura kryminalna: śledztwo w sprawie gatunków*, red. Gemry A., Kraków 2014, 31-40

Kruszewski W., *Deus Desideratum. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005

Kukołowicz T., *Raperzy kontra filomaci*, Warszawa 2014

Kukołowicz T., *Pętle, sample i podbicia: techniki kompozycji i struktura utworu hip-hopowego* [w:] *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, red. Miszczyński M., Warszawa 2014, s. 21-38

Kukołowicz T., *Rap jako twórczość wtórnie oralna* [w:] *Potencjał wiersza*, red. Sadowski W., Warszawa 2013, S. 245-260

Kulawik A., *Teoria wiersza*, Kraków 1995

Kulczycka-Saloni J., *Bolesław Prus*, Warszawa 1967

Kulczycka-Saloni J., *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969

Kurnicki K., „*Dziś w moim mieście*”. *Spoleczna i polityczna przestrzeń codzienna w polskim hip-hopie* [w:] *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, red. Miszczyński M., Warszawa 2014, s. 144-164

Lipszyc J., *Infoholik: Kultura jest remiksem*, [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com),  
<http://www.dwutygodnik.com/artukul/2013-infoholik-kultura-jest-remiksem.htm>

Loth R., *Lechoń, Mochnacki, historia* [w:] „Rocznik Towarzystwa literackiego im. Adama Mickiewicza” XXIII, 1998, S. 25-36

Łebkowska A., *Czy „pleć” może uwieść poetykę* [w:] *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki i W. Tomasik, Warszawa 1995, S. 78-93

Łobodziński F., *Słowo od tłumacza* [w:] B. Dylan, *Duszny kraj*, Stronie Śląskie 2017, s. 333-335

Łukaszewski B., *Warszawski hip-hop w kontekście środowiska rodzinnego*, Toruń 2015

Malinowski K., Kleyff J., *Machać skrzydłami i starać się. z Jackiem Kleyffem rozmawia Kazimierz Malinowski*, „Lampa” 10/2011,

Mamczur P., *„I’m a poet and I know it”, czyli dlaczego nie powinno się badać muzyki popularnej jak poezji* [w:] *Muzyka/ Uniwersytet/ Technologia /Emocje*, Kraków 2017, s. 23-32

Marcinkiewicz R., *Unisono czy na pomieszane języki? O kilku terminach związanych z rockiem w 10. rocznicę „Metropolis Pt.2: Scenes From a Memory” Dream Theater* [w:] *Unisono na pomieszane języki t.1: O rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*, red. tenże, Sosnowiec 2010, s. 130-155

Markiewicz H., *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1986

Markowski M.P., *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013

Mastalski A.S., *Poetyka tekstu hip-hopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego* [praca magisterska dostępna online], Kraków 2011,

Mastalski A.S., *Rap jako rodzaj współczesnej melorecytacji* [w:] *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, red. Miszczyński M., Warszawa 2014, s. 105-123

Michalski D., *Dookoła Wojtek. Opowieść o Wojciechu Młynarskim*, Warszawa 2008

Mickiewicz A., *Wiersze*, [w:] tenże, *Dzieła*, Warszawa 1993

*Miejski słownik slangu i mowy potocznej*, <https://www.miejski.pl>

Miller M., Hodge D.W., Coleman J., Channey C.D., *The Hip in Hip Hop: Toward The Discipline of Hip Hop Studies* [w:] “Journal of Hip Hop Studies” 1 (1) 2014, s. 6, 10-12

Miszczak R., Cała A., *Beaty rymy życie. Leksykon muzyki hip-hop*

Miszczyński M., [wstęp do:] *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, red. tenże, Warszawa 2014, s. 7-18

Miszczyński M., *Hip-hop jako przedmiot badań: przegląd inspiracji teoretycznych i metodologicznych* [w:] *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, red. tenże, Warszawa 2014, s. 199-210

Mitosek Z., *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995

Murawski M., *Sokół/ Hades/ Sampler Orchestra "Różewicz – Interpretacje"* [recenzja], onet.pl 2015, <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/hip-hop/sokolhadessampler-orchestra-rozewicz-interpretacje-recenzja/lhh8yn8>

Nadana K., *Jak być królową?* [w:] „Teksty Drugie” 2006, 4, s. 110-115

Niewiadomski A., *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010

Nycz R. *Wykładniki intertekstualności* [w:] tenże, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 59-82

Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* [w:] *Problemy teorii literatury* (2), red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, 27-41

Ong W. J., *Oralność i piśmienność*, Warszawa 2011

Oramus D., *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*, Warszawa 2010

Pawelec D., *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992

Pawlak R., *Polska kultura hip-hopowa*, Poznań 2004

Pierzchała P., *Polska piosenka pop jako tekst w tekście kultury. Na przykładach z pierwszej dekady XXI wieku*, Katowice 2016

Pięczka B., *Teoria i typologia opowiadania (1945-1963). z zagadnień struktury i narracji*, Wrocław 1975

Pihel J., *A Furified Freestyle: Homer and Hip-Hop*, “Oral Tradition”, 11, 1996, s. 249-269

Piotrowski G., *Muzyka popularna*, Warszawa 2016

Podraza-Kwiatkowska M., *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)* [w:] *Problemy literatury polskiej*, red. Kirchner H., Żabicki Z., Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1974, s. 223-260

Pokrzywniak J.T., [wstęp do:] I. Krasicki, *Satyry i listy*, Wrocław 1990, s. IX-XXIV

Pszczołowska L., *Dlaczego wierszem*, Warszawa 2003

Puchalska I., *Improwizacja poetycka w Polsce XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013

Radomski A., *Historia w kulturze remiksu*, <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/2170/31432729-Historia-w-kulturze-remiksu.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 2011

*Raport Bernheimera, 1993. Komparatystyka na przełomie wieku*, przeł. Wzorek M. [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia..* red. T. Bilczewski, Kraków 2010

Regiewicz A., *Kultura masowa i muzyka dla mas* [w:] tenże, Warońska J., Żywiołek A., *Muzyka w czasach ponowoczesnych*, Częstochowa 2013, s. 171-177

Regiewicz A., *Czytanie audiowizualności. Przyczynek do refleksji nad strategiami audiowizualnymi w tekstach literackich* [w:] *Między XX a XXI wiekiem. Z literaturoznawczych warsztatów badawczych*, red. L. Będkowski, G. Pietruszewska-Kobiela, Częstochowa 2014, s. 121-137

*Remiks. Teorie i praktyki*, red. Onak L., Gulik M., Kaucz P., Kraków 2011

Rejter A., *Komponent strukturalny wzorca tekstowego noweli wobec przemian gatunku*, „Roczniki Humanistyczne”, t. LXII, zeszyt 6, 2014, s. 137-160

Rejter A., *Oralne źródła noweli. Studium zw stylistyki historycznej* [w:] *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, red. Sokólska U., Białystok 2011, s. 224-231

Ritz G., *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji* [w:] „Teksty Drugie” nr 3 (45), 1997, 43-60

Różycki T., *Litery*, Kraków 2016.

Rychlewski M., *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Gdańsk 2011

Rychlewski M., *Concept album i formy pokrewne* [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. Dębska-Trębacz M., Jakowska K., Sioma R., Supraśl 2004, s. 489-497

Rychła J., *Ucieczka, bunt, twórczość. Subkultura hip-hopowa w poszukiwaniu autentycznego stylu życia*, Kraków 2005

Sawicki K., *Młodzieżowa kultura hip-hop jako tekst wielokulturowy* [w:] „Ars inter Culturas” nr 2, 2013, s. 95-104

Schusterman R., *Challenging Conventions in the Fine Art of Rap* [w:] *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, red. Forman M., M. Neal, Nowy Jork, Londyn 2004, s. 459-480

Siatkowski Z., *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 49/3, 1958, s. 119-150

Siksa, *Natalia ist sex. Alex ist Freiheit*, Kraków 2018.

Skwarczyńska S., *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze* [w:] *Genologia polska*, wybór, opracowanie i wstęp: Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tatara M., Warszawa 1983, s. 9-25

Sławiński J., Okopień-Sławińska A., Głowiński M., Kostkiewiczowa T., *Słownik terminów literackich*, red. Sławiński J., Wrocław, Warszawa, Kraków 1988

Słodkowski J., *Jestem muzykiem, nie raperem* [wywiad z O.S.T.R.], „Gazeta Wyborcza” z 25 maja 2012,

*Słownik literatury polskiej XX w.*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992

Smoleński J., *Polska hipokryzja. Rozmowa z Adamem „Łoną” Zielińskim* [w:] tenże, *Odczarowanie. Z artystami o narkotykach rozmawia Jan Smoleński*, Warszawa 2010, s. 88-100

Smółka M., *Rola muzykoznawstwa w badaniach amerykańskich* [w:] *Muzyka/ Uniwersytet/ Technologia/ Emocje*, Kraków 2017, s. 49-62

Stala M., *Czas, który nastął po czasie marnym*, „Na Głos” nr 8 (1992), s. 150-162.

Sulima M., *Sokół/ Hades/ Sampler Orchestra “Różewicz – Interpretacje” – premierowa recenzja*, popkiller.pl 2015, <https://www.popkiller.pl/2015-06-12%2Csokolhadessampler-orchestra-rozewicz-interpretacje-premierowa-recenzja>

Szczukowski D., *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008.

Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992

Szwed P., *Morderstwo z czułością* [w:] „Dwutygodnik”, [brak daty] [dostępne online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8263-morderstwo-z-czuloscia.html>

Szwed P., *Siksa – palemoty nielegal* [recenzja w:] „Gazeta Magnetofonowa”, wiosna 2019, s. 91

Tański P., *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – interpretacje*, Poznań 2016

*That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, red. Forman M., M. Neal, Nowy Jork, Londyn 2004

Traczyk M., *Poezja w piosence. Od Tuwima do Świetlickiego*, Poznań 2009

Trzynadłowski J., *Zmienność i stałość gatunku literackiego* [w:] *Genologia polska*, wybór, opracowanie i wstęp: Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tataro M., Warszawa 1983, s. 38-46

Trzynadłowski J., *Gatunek a rodzaj literacki. Trudności metodologiczne* [w:] *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007, s. 194-201

Tuwim J., *O piosence* [w:] „Przekrój” 1946, nr 88, s. 11 [skan dostępny na stronie:] [przekroj.pl](https://przekroj.pl), <https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/8376?f=autor:106>

Uzdański G., *Nowe wiersze sławnych poetów*, <https://www.facebook.com/Nowe-wiersze-s%C5%82awnych-poet%C3%B3w-1537027053184427/>

Wasilewska Chmura M., *Literatura i muzyka w przestrzeni intermedialnej. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011

Weintraub W., *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982

Węclawek D., Flint M., Kleyff T., Cała A., Jaczyński K., *Antologia polskiego rapu*, Warszawa 2014

Weiss W., *Kazik. Biała księga, czyli wszystko o wszystkich piosenkach*, Warszawa 2017

Więclaw J., „*Obrazki więzienne*” Mari Konopnickiej – kadrowane fotografie, „*Filologia polska. Historia i teoria literatury*” XII, Częstochowa 2011, s. 33-46

Woldu G.H., *The Kaleidoscope Of Writing On Hip-Hop Culture* [w:] “Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association” 67 (1) 2010

*Wielkopolski Słownik Pisarek* [dostępny online:] <https://pisarki.fandom.com/wiki>

Wójtowicz S., *O kierunkach w polskich badaniach literaturoznawczych nad hip-hopem* [w:] [w:] *Hip-hop w Polsce: od blokowisk do kultury popularnej*, red. Miszczyński M., Warszawa 2014, s. 183-198

Wróblewska M., *Bogusław Wojciech Linke*, „*Autobus*”, [culture.pl](https://culture.pl/pl/dzielo/bronislaw-wojciech-linke-autobus), <https://culture.pl/pl/dzielo/bronislaw-wojciech-linke-autobus>

Wróblewska V., *Gatunkowy synkretyzm czy eklektyzm? O nowej formule polskiego kryminału po 1989 roku* [w:] *Literatura kryminalna: śledztwo w sprawie gatunków*, red. Gemry A. , Kraków 2014, s. 129-150

Wyka K., *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959

Żak S., *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)* [w:] *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)*, red. tenże, Kielce 1994, s. 5-22

Żurkowski B., *Paradoks poezji*, Kraków 1982