

Intermedialność adaptacji, adaptacja intermedialności. Gry z dyskursem hiphopowym w *Innych ludziach* (Doroty Maślowskiej i Aleksandry Terpińskiej)

ABSTRACT. Robert Birkholc, *Intermedialność adaptacji, adaptacja intermedialności. Gry z dyskursem hiphopowym w Innych ludziach (Doroty Maślowskiej i Aleksandry Terpińskiej)* [The Intermediality of Adaptation, Adaptation of Intermediality. Playing with the Hip-Hop Discourse in *Other People* (by Dorota Maślowska and Aleksandra Terpińska)]. „Przestrzenie Teorii” 44. Poznań 2025, Adam Mickiewicz University Press, pp. 367–387. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2025.44.20>.

This article explores the concept of intermediality in the context of contemporary film adaptations. As the author argues, this category not only highlights the necessity of considering multiple media in the analysis of adaptation processes, but also serves as an effective tool for describing specific contemporary narrative strategies. The study focuses on Dorota Maślowska’s novel *Other People (Inni ludzie)*, and its adaptation by Aleksandra Terpińska. The author examines how Maślowska and Terpińska employ literary and cinematic means of expression to create intermedial references to the discourse of hip-hop. The analysis aims not only to demonstrate the dynamic interaction between different media forms, but also to show the potential of intermedial references as a tool for social critique. According to the author, *Other People* is not an example of remediation in the strict sense, but rather of reflective intermediality, which encourages to examine the referenced discourse from a critical distance.

KEYWORDS: intermediality, film adaptation, hip-hop, adaptation studies, Maślowska, intermedial references, Terpińska

Kategoria intermedialności, należąca do najważniejszych pojęć słownika współczesnej kultury konwergencji, stanowi od kilku dziesięcioleci wyzwanie dla studiów nad adaptacjami. Przekonanie o „ontologicznej intermedialności” wszelkich form medialnych¹ może podważać dominujący w *adaptation studies* przez lata postlessingowski kierunek *medium specificity*, skupiony na badaniu cech dystynktywnych mediów. Pomimo to wydaje

¹ Por. G. Rippl, *Introduction*, [w:] *Handbook of Intermediality* [e-book], red. G. Rippl, prodrodz. 3.2. – *Intermediality – Plurimediality – Transmediality*, Berlin–Boston 2015.

się, że także w pejzażu kultury zdominowanym przez formy hybrydyczne, wciąż istotna pozostaje refleksja nie tyle nad „platońską” istotą mediów, co nad ich potencjałem do wyrażania określonych doświadczeń, emocji i dyskursów. Adaptacje filmowe, zwłaszcza te oparte na tekstach „nieprzezroczystych” stylistycznie, stawiających duży opór medium docelowemu, wciąż wydają się niezwykle interesującym materiałem dla tego rodzaju badań. Rozpoznanie dotyczące intermedialności nie tyle kwestionują zasadność kierunku *medium specificity* w *adaptation studies*, co raczej uczulają na to, że związki między mediami zawsze są wielokierunkowe i złożone, a sam proces adaptacji nigdy nie sprowadza się do przekładu z jednego systemu medialnego na inny. Kategoria intermedialności nie tylko zwraca uwagę na konieczność uwzględnienia wielu mediów w analizie operacji adaptacyjnych, ale może być też dobrym narzędziem do opisu konkretnych praktyk tekstowych.

Warunkiem nowoczesnych *adaptation studies* jest założenie, że specyfika form medialnych nie ma niezmiennego charakteru, ale określana jest przez czynniki kulturowe, społeczne i historyczne. Jak bowiem zauważa Gabriele Rippl, znawczyni zagadnienia, przedstawiciele współczesnych badań *medium specificity* nie rozumieją kategorii „medium» w esencjalistyczny sposób, ale raczej kładą nacisk na fakt, że kiedy mówimy o indywidualnych mediach, odnosimy się do konwencjonalnych konceptualizacji, materialnych ograniczeń i afordancji indywidualnych mediów”². Charakteryzując medium, należy więc odróżnić jego cechy materialne, umożliwiające konstruowanie przekazu w danym systemie (bądź systemach) semiotycznym, od cech wynikających z tradycji czy uzusu, określających system jego organizacji i wzorce użytkowania. Na przykład Lars Elleström rozróżnia podstawowe typy mediów, które są identyfikowane dzięki ich modalnościom i kulturowo ukształtowane, kwalifikowane typy mediów³. Nowoczesne ujęcia medium otwierają furtkę dla badań zorientowanych społeczno-kulturowo, w których media charakteryzowane są jako tyleż materialne, co dyskursywne. Ujęcie takie znajduje dodatkowe uzasadnienie we współczesnych praktykach tekstowych – kreując intermedialne odniesienia, twórcy odwołują się niekiedy do recepcji określonych form medialnych, związanego z nimi modelu komunikacji, przypisywanego im obrazu świata etc. Materiałem pozwalającym przyjrzeć się intermedialności adaptacji, a zarazem adaptowaniu odniesień intermedialnych, są *Inni ludzie*, stylizowany na rap utwór Doroty Masłowskiej, który doczekał się wersji teatralnej (spektakl Grzegorza Jarzyny), audialnej (audiobook Agnieszki Glińskiej) i filmowej (dzieło Aleksandry Terpińskiej). Celem ana-

² Tamże, podrozdz. 2 *Historical Perspectives: Sister Acts to Intermediality*.

³ L. Elleström, *Rozpoznanie, konstruowanie i przekraczanie granic medialnych*, przeł. F. Cieślak, „Tekstualia” 2019, nr 3 (58), s. 26–27.

lizy adaptacji filmowej utworu Masłowskiej jest nie tylko przedstawienie dynamicznej interakcji między różnymi formami medialnymi, która prowadzi do przemodelowania utartych poetyk, ale też ukazanie potencjału odniesień intermedialnych jako narzędzia społecznej krytyki.

Próbując uporządkować metodologiczny chaos, Irina O. Rajewsky wyróżnia trzy podkategorie intermedialności:

1) medialną transpozycję (*medial transposition*), która jest efektem przekształcenia danego produktu medialnego w inny, przynależny do odmiennego medium. W tym wypadku źródłem intermedialnego odniesienia jest konkretny utwór – przykładem są adaptacje filmowe.

2) kombinację mediów (*media combination*), która jest cechą mediów stanowiących konfigurację przynajmniej dwóch innych mediów. Przykładem są opera, film oraz wszelkiego rodzaju multimedia i media mieszane.

3) odniesienia intermedialne (*intermedial references*), które polegają na przywoływaniu cech jednego medium w danym produkcie medialnym. Jak pisze Rajewsky,

odniesienia intermedialne można więc rozumieć jako znaczeniorodne strategie współtworzące ogólny sens produktu medialnego: produkt medialny robi użytek ze swoich charakterystycznych cech medialnych, żeby odnieść się albo do poszczególnego, określonego utworu zrealizowanego w innym medium [...], albo do określonego podsystemu medialnego (takiego jak określony gatunek filmowy), albo do innego medium jako systemu [...]⁴.

Wydana w 2018 roku powieść Doroty Masłowskiej stanowi przykład intermedialności trzeciego typu. Za prymarny punkt odniesienia *Innych ludzi* należy uznać gatunek rapu (w terminologii Rajewsky mógłby to być „podsystem medialny” muzyki wokalne), który przywoływany jest zarówno na różnych poziomach tekstualnych, jak i na poziomie paratekstualnym. Odniesienia do rapu pojawiają się w utworze Masłowskiej na płaszczyźnie tematycznej – jednym z głównych bohaterów jest 32-letni mieszkaniec warszawskiego osiedla, Kamil Janik, niespełniony raper, marzący o wydaniu pierwszej płyty. O oryginalności *Innych ludzi* decyduje jednak nie tematyka, lecz stylizacja językowej warstwy powieści na rap. Rymowany charakter utworu, określona, przeważnie potoczna i często wulgarna leksyka, figury słowa w postaci asonansów i aliteracji⁵, odejście od fabularności na rzecz spontanicznych skojarzeń wykraczających poza związki przyczynowo-skut-

⁴ I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermédialités/Intermediality” 2005, nr 6, s. 52–53.

⁵ Zob. też P. Regiewicz, *Muzyczność w Innych ludziach Doroty Masłowskiej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2023, nr 3 (57), s. 362.

kowe, refreniczne repetycje pewnych zwrotów to cechy wyraźnie ewokujące poetykę tekstów hiphopowych. Masłowska nie tylko stylizuje narrację na język utworów rapowych, ale, grając z brzmieniem wyrazów i rytmizując przekaz, próbuje także ewokować muzyczny aspekt formy hiphopowej. Co więcej, autorka przywołuje inne medium także odpowiednio kształtując materialny nośnik, który traci cechy przezroczystości – książkowe wydanie *Innych ludzi* ma kwadratowy format, a jego okładka jest wyraźnie wystylizowana na okładkę płyty muzycznej (np. logo wydawnictwa przypomina hologramy umieszczane na opakowaniach CD). Warto też dodać, że premierze książki towarzyszył *booktrailer* w postaci teledysku w reżyserii Aleksandry Terpińskiej, na którym Masłowska rapowała fragmenty utworu. Tekstualne właściwości narracji oraz paratekstualne tropy skłaniają czytelnika, by w procesie odbioru utworu literackiego aktualizował w umyśle (ale też na poziomie zmysłowym) inne medium – muzyczne, czemu odpowiada zaproponowana przez badaczy intermedialności formuła percypowania *x* (aktualnego medium będącego realnym przedmiotem odbioru) jako *y* (medium iluzyjnie przywoływanego, aktualizowanego)⁶.

Dorota Masłowska w swojej twórczości wielokrotnie grała z poetyką rapową, czy to w tekstach literackich (jak *Paw królowej*⁷), czy w utworach muzycznych (płyta *Społeczeństwo jest niemiłe*, wydana w 2014 roku pod pseudonimem Mister D., i późniejsza płyta *Wolne* z 2023 roku). Tłumacząc swoją fascynację tym gatunkiem, autorka mówiła w wywiadzie poświęconym *Innym ludziom*:

Hip-hop to dla mnie w tej chwili jedyna forma takiej literatury naturalnej; demokratyczny, dostępny dla każdego sposób organizowania wspomnień i przekonań w narracje. [...] Dyktatura rytmu pomaga uzyskać dostęp do opowieści, uruchamia zupełnie inne pokłady świadomości. Nagle wydostajesz się ze swojego umysłu i tego, co ty wiesz, i przedostajesz się do umysłu zbiorowego, rytm dyktuje ci każde następne słowo. Musisz dostosować się do brzmienia języka, więc masz zupełnie inne skojarzenia i inaczej myślisz. Uwielbiam to narzędzie wykorzystywać, to sama rozkosz pisania – ty znikasz i zamiast ciebie pojawia się cały świat⁸.

⁶ Formułą tą posługuje się Christine Schwanecke, pisząc o aktualizowaniu „filmowego trybu” odbioru w literaturze. Ch. Schwanecke, *Filmic Modes in Literature*, [w:] *The Handbook of Intermediality*, dz. cyt., rozdz. 1, *Filmic Modes: Terms and Concepts*. Schwanecke inspirowana jest rozpoznaniem Manfreda Jahna: M. Jahn, *Cognitive Narratology*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, red. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, London–New York 2008, s. 67–71.

⁷ Zob. więcej: L. Berbeneć, „*Inni ludzie*” Doroty Masłowskiej jako przykład dalszych eksperymentów z formą, [w:] *Odmiany pograniczności. Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej*, red. Z. Chojnowski, Kraków 2020, s. 89–95.

⁸ *Nakreca się mrok*, rozm. Z. Król z D. Masłowską, „Dwutygodnik” 2018, 05, nr 237, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/7779-nakreca-sie-mrok.html>> [dostęp: 12.01.2025].

Masłowska z jednej strony zwraca uwagę na przystępność rapu jako formuły pozwalającej na organizowanie doświadczenia jednostki, z drugiej podkreśla, że ta forma gatunkowa generuje nowe sposoby postrzegania świata. Wydaje się, że ów dostęp do „umysłu zbiorowego” zostaje w rapie otwarty nie tyle dzięki dezautomatyzującym funkcjom języka poetyckiego, który, zdominowany przez „dyktaturę rytmu”, uruchamia nieoczywiste znaczenia, ile z powodu zanurzenia tej formy w języku potocznym. Podporządkowanie języka rytmowi i rymowi, przy jednoczesnym utrzymaniu potoczności i spontaniczności (u Masłowskiej jedynie pozorowanej) wypowiedzi sprawia, że w języku uobecniony zostaje „słownik” współczesnego Polaka – uwidaczniają się w nim najczęściej stosowane w danym czasie pojęcia i zwroty, „wpadające w ucho” hasła, schematy myślowe i luźne skojarzenia:

[...] Gówniarze, erasmusy, Hindusy, gimbaziary, co co chwila
się chichrają do smartfonu... ej, dziewczyny, chyba dają Benny Hila...?
Jednej żelastwo z pyska błyska, to on nie chce nawet tego w myślach rozwijać,
ale druga już shakira, już by ją dało rade... ej, no, co taka mina
(chyba słyszą jego myśli, bo się patrzą i już jakieś #metoo się zaczyna)⁹.

Przykładowo, w powyższym fragmencie zestawienie „erasmusów” z „Hindusami” dyktowane jest rymem, jednak skojarzenie obydwu wyrazów i umieszczenie ich w jednym ciągu enumeracyjnym, staje się ironicznym świadectwem niechęci bohatera do wszelkich „obcych”, którzy zostają zaklasyfikowani do jednej, niespójnej grupy. Z kolei aliteracyjne zestawienie „mina”-„#metoo” (przy jednoczesnym rymie „mina”-„ się zaczyna”) wyraża lęk bohatera przed reakcjami kobiet w rzeczywistości silnie kształtowanej przez dyskurs feministyczny.

Już podany przykład pokazuje, że Masłowska próbuje sięgnąć do „umysłu zbiorowego”, by dokonać krytyki języka modelującego świadomość współczesnych Polaków. Formuła rapowa pozwala na odejście od *mimesis* ku *poiesis* – zamiast opisywać świat w poetyce realistycznej, autorka przygląda się performatywnie wytwarzanym przez bohaterów narracjom o rzeczywistości. Funkcją inspiracji rapowych w *Innych ludziach* nie jest przy tym wyłącznie odświeżenie poetyki współczesnej powieści społecznej. Autorka odwołuje się tyleż do hip-hopu jako do formy artystycznej, ileż do dyskursu hiphopowego¹⁰, określonego nie tylko przez cechy technologiczne i semiotyczne, lecz także

⁹ D. Masłowska, *Inni ludzie*, Kraków 2018, s. 72.

¹⁰ Pojęcie hip-hopu, obejmujące również takie formy wyrazu jak graffiti czy breakdance, rozumiane jest zazwyczaj szerszej niż pojęcie rapu. Por. N.W. Balestrini, *The Intermedial Poetry of Rap*, [w:] *Poem Unlimited. New Perspectives on Poetry and Genre*, red. D. Kerler, T. Müller, Berlin–Boston 2019, s. 239. Ze względów stylistycznych obydwa pojęcia będą jednak w niniejszym tekście traktowane zamiennie.

społeczne. Głównym przedmiotem odniesień jest tu polski *oldschoolowy*¹¹ rap uliczny¹², wyrażający potransformacyjne frustracje i opowiadający – na wzór afroamerykańskiego hip-hopu, który wyrastał z dzielnic biedy, choć determinowany był przez zupełnie inne czynniki społeczno-polityczne – o patologiach systemu, wykluczeniu i nierówności szans. W utworze Masłowskiej można znaleźć zdecydowanie więcej parafraz i cytatów z tekstów Molesty i Trzyha, napisanych na pograniczu lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, niż z utworów raperów młodego pokolenia. Ten anachronizm tłumaczyć można poniekąd faktem, że narracja przefiltrowana jest tu głównie przez świadomość 32-latkę, który nie potrafi wyjść poza obraz świata utrwalony w utworach sprzed 20 lat. Choć bowiem heterodiegetyczna narracja uobecnia perspektywę wielu postaci, także tych należących do wyższej klasy średniej, to jednak utwór może być potraktowany jako substytut płyty, którą chciałby wydać Kamil. W rapowej narracji Masłowskiej w hiperbolicznej formie ujawniają się również wszelkie negatywne cechy, dostrzegane po latach w *oldschoolu* przez krytyków nurtu, takie jak ksenofobia, homofobia czy mizoginia. Uczynienie miejscem akcji nie tylko blokowisk, ale też bogatych, nowoczesnych osiedli i duża frekwencja występowania nazw popularnych marek oraz modnych produktów, odsyłają jednak również do poetyki *newschoolu*, rozkwitającego w drugiej dekadzie XXI wieku. Elementy charakterystyczne dla nowej szkoły rapu występują we fragmentach poświęconych bohaterom z wyższą pozycją społeczną, przede wszystkim Iwonie i Maciejowi. Masłowska pozostaje równie krytyczna w stosunku do tych postaci, pokazując, że sposób myślenia zamożnych mieszczan naznaczony jest nie mniejszymi uprzedzeniami, co myśli i mowa „błokersów”. Warto dodać, że literackie i muzyczne utwory Masłowskiej były często chłodno przyjmowane przez środowisko hiphopowe, jednak wybrani twórcy *newschoolu*, tacy jak Taco Hemingway, prawdopodobnie inspirowani krytyczną strategią pisarki¹³.

¹¹ Posługuję się – siłą rzeczy uproszczonym, pełniącym heurystyczną funkcję – podziałem na starą i nową szkołę polskiego rapu za Piotrem Kowalczykiem: por. P. Kowalczyk, *Chamy i psychopaci*, „Dwutygodnik” 2018, nr 253, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8180-chamy-i-psychopaci.html>> [dostęp: 12.01.2025]. Dziękuję Piotrowi Kowalczykowi za wszelkie spostrzeżenia dotyczące historii polskiego rapu.

¹² Masłowska odwołuje się głównie do tzw. rapu ulicznego, w mniejszym stopniu odnosząc się do – także rozkwitających na przełomie XX i XXI wieku – „inteligentnego rapu” i „hip-hopolo”. Na temat odmian polskiego rapu zob. K. Rymajdo, *Taco Hemingway’s Jarmark*, New York 2025, s. 6–9.

¹³ Przykładowo, fragment utworu *Łańcuch I: Kiosk* Taco Hemingwaya z 2020 roku: „I chociaż twierdzi, że nie jest rasistką / Nie ufa tym Saszom, nie ufa Dymitrom”, piętnujący ksenofobię i hipokryzję Polaków, bardzo przypomina poetykę *Innych ludzi*. W utworze tym raper zresztą bezpośrednio odwołuje się do twórczości Masłowskiej, cytując tytuł jej płyty „[...] społeczeństwo jest nie mile, bo to łańcuch [...]”.

Dorota Masłowska grała z formą hiphopową także w swoich utworach muzycznych i teledyskach, jednak wydaje się, że powieść – właśnie dzięki swojej medialnej odmienności – ujawnia w tym zakresie szczególny potencjał. Brak kluczowych elementów tworzących uposażenie semiotyczne utworów rapowych – muzyki i słowa mówionego – czyni z literatury jako formy podawczej tego gatunku medium, w którym odbiorca jest skłaniany do tego, by samemu uzupełniać „brakujące” składniki przekazu. Badacze rapu wskazują często, że jego podstawą jest rytm, współtworzony przez wiersz, beat oraz wokalne wykonanie raperów¹⁴. Masłowska rytmizuje przekaz werbalny, ale to odbiorca dopełnia przekaz rapowy, czytając tekst w określonym rytmie, który może być modelowany w zgodzie z utrwalonymi w świadomości wzorcami rytmu hiphopowego (jeśli czytelnik zna ten gatunek muzyki). Jak pisała sama Masłowska: „Na początku taki zrytmizowany tekst bez muzyki robi wrażenie chromego, jak piosenki, których teksty były zawsze z tyłu magazynu »Bravo«: zdania układają się w nienaturalny sposób i to stawia opór w czytaniu. Ale w którymś momencie to zaskakuje, umysł zaczyna łapać i z tym współpracować”¹⁵. Do konstatacji autorki trzeba jednak dodać, że czytelnik nie tylko staje się dzięki temu współtwórcą rapowego *flow*, ale też „współwinnym” przedstawionego za jego pośrednictwem dyskursu – w toku lektury odbiorca może tym bardziej uzmysłwić sobie, z jaką lekkością przychodzi mu współkreowanie narracji pełnej ksenofobicznych czy homofobicznych treści.

Pytanie o adaptację *Innych ludzi* jest zarazem pytaniem o adaptację skomplikowanej konfiguracji odniesień intermedialnych występujących w tekście Masłowskiej. Odwołując się do kategorii zaproponowanych przez Rajewsky, można powiedzieć, że reżyserka dokonuje medialnej transpozycji (*medial transposition*) tekstu literackiego w tekst filmowy, a jednocześnie, wykorzystując „kombinowany” charakter medium filmowego (*media combination*), wzmacnia bądź konkretyzuje intermedialne odniesienia (*inter-medial references*) do dyskursu hiphopowego obecne w powieści. Analiza *Innych ludzi* wyłącznie jako adaptacji powieści byłaby redukcyjna, ponieważ Terpińska adaptuje na język filmu nie tylko konkretny tekst literacki, ale też w pewnym stopniu poetykę rapu, która przywoływana jest w adaptacji zarówno na poziomie audialnym, jak i ikonograficznym. Odniesienia intermedialne do hip-hopu (częściowo zapośredniczone przez powieść Masłowskiej) pojawiają się w dziele Terpińskiej między innymi:

¹⁴ Por. A. Bradley, *The Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, New York 2009, s. 207–208. Cyt. za: A. Mastalski, *Twórca hiphopowy jako artysta intermedialny: doiðós, vates, performer*, „Studia de Cultura” 2013, nr 5, s. 138.

¹⁵ *Nakreća się mrok*, dz. cyt.

- a) na poziomie fabuły oraz narracji;
- b) w konstrukcji przestrzeni;
- c) w warstwie audialnej (werbalno-rytmiczno-muzycznej), ściśle skorelowanej z warstwą wizualną.

Twórcy adaptacji nie tylko próbują przy tym stworzyć filmowe reprezentacje pewnych właściwości utworów i teledysków hiphopowych, ale też podejmują grę z dyskursem hiphopowym jako narzędziem tworzenia narracji o świecie i nośnikiem określonych strategii tożsamościowych.

Ad. a) Z uwagi na szczątkowość fabuły, koncentrację na warstwie językowej oraz formę narracji przybierającą kształt rapowanego strumienia świadomości, utwór Masłowskiej wydaje się bardzo trudnym materiałem do adaptacji. Aby dostosować opowieść do dominującej w kinie poetyki, Aleksandra Terpińska zdecydowała się nieco wzmocnić jej spoistość fabularną, ograniczyć liczbę wątków i zogniskować się przede wszystkim na postaciach Kamila, Iwony i Macieja. Reżyserka, a zarazem scenarzystka, mogła szukać inspiracji w tym zakresie w samym hip-hopie, w utworach takich jak *W wyjątkowych okolicznościach* (2002) grupy WWO, opartych na kompozycji kontrastownie zestawiającej historie bohaterów z różnych środowisk społecznych. Sceny z Kamilem lokują się wyraźnie w obrębie problematyki centralnej dla *oldschoolowego* rapu ulicznego, który był po niekąd odpowiedzią na rozpoczynający się po przemianie ustrojowej „reżim kapitalistyczny”¹⁶. Nieobecnym w powieści znakiem wizualnym wiążącym głównego bohatera ze starym rapem jest w filmie wytatuowany na plecach mężczyzny cytat z „klasyka” gatunku Tupaca Shakura (*Only God Can Judge Me*, utwór z 1996 roku).

Analogie do dyskursu hiphopowego nie kończą się jednak w *Innych ludziach* na poziomie tematycznym. O oryginalności dzieła, którą komplementowali recenzenci¹⁷, decyduje przede wszystkim jego szczególna forma. Niekonwencjonalna narracja powieści Masłowskiej oraz formuła muzyki rapowej przyczyniają się do przekształcenia cech kwalifikowanych medium filmowego i umożliwiają wyjście poza model konwencjonalnego kina społecznego. Podobnie jak w wielu utworach rapowych, fabularność filmu jest znacznie osłabiona, a w narracji pojawiają się często dygresje oraz przedstawienia codziennych, często trywialnych czynności, takich jak jazda tramwajem czy poranna toaleta, wpisujących się w charakterystyczną dla starego rapu zasadę *keeping it real*. Konwencjonalna narracja zostaje przełamana nie

¹⁶ *Hip-hop do wymiany*, rozmowa F. Szałaska z Krytyką Holistyczną, „Czas Kultury” 2019, 15.04.2019, <<https://czaskultury.pl/czytanki/hip-hop-do-wymiany/>> [dostęp: 13.01.2025].

¹⁷ Por. M. Stachowiak, *Oddechu rzeczywistości posmak*, „Dwutygodnik” 2022, nr 329, <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/9989-oddechu-rzeczywistosci-posmak.html>> [dostęp: 13.01.2025].

tylko dzięki rapowanej formie ekspozycji dialogów i monologów, ale również montażowi, który wykorzystywany jest do kreacji czasu niekoherentnego, eliptycznego i syntetycznego – twórcy bardzo często stosują technikę *jump cuts*, polegającą na zrywaniu czasowego continuum i wprowadzaniu cięć między ujęciami, które dzielą zaledwie ułamki sekund. Jeśli chodzi o czas narracji, Terpińska stosuje ponadto pauzy (zatrzymanie biegu wydarzeń, by bohaterowie mogli je skomentować) i streszczenia (np. sekwencja przedstawiająca rozwój relacji Kamila i Anety na początku filmu). Montaż podąża za nielinearnymi, dygresyjnymi, rapowanymi wywodami narratora i bohaterów, a sama warstwa narracyjna zostaje uwypuklona. Próby ustalenia narracyjnego i ontycznego statusu wydarzeń oraz postaci – które byłyby zasadne chociażby w wypadku dzieł z gatunku *mind-game films* – okazują się w tym wypadku bezcelowe, ponieważ punktem odniesienia jest tu tyleż poetyka zagmatwanego narracyjnie kina fabularnego¹⁸, co poetyka rapu.

W rapie bardzo często nie porządek chronologii jest najważniejszy, ale retoryka i asocjacje podmiotu, dyktowane rymem oraz rytmem. W *Innych ludziach* analogicznie narracją rządzi poziom wypowiedzania, a nie poziom zdarzeń, co znajduje wyraz zarówno w konstrukcji sjużetu, jak i na poziomie tekstualnych środków wyrazu. Reżyserka dokonuje ponadto swego rodzaju remediacji sytuacji komunikacyjnej charakterystycznej dla utworów rapowych. Jedną z cech hip-hopu jest bowiem symulowanie bezpośredniości komunikacji między nadawcą a odbiorcą poprzez pytania retoryczne i konstrukcje gramatyczne z użyciem 1. osoby liczby pojedynczej¹⁹. Kreowaniu takiej sytuacji nadawczo-odbiorczej w filmie może służyć burzenie czwartej ściany – bohaterowie porozumiewawczo patrzą niekiedy w kamerę i/lub mówią bądź rapują wprost do widza. Wydaje się, że ten autorefleksyjny chwyt, choć stosowany niekiedy w ramach kina fabularnego, przywołuje w *Innych ludziach* poetykę rapowych teledysków, w których takie zabiegi są czymś zupełnie naturalnym.

Choć nazywanie adaptacji Terpińskiej „półtoragodzinnym klipem muzycznym”²⁰ jest genologicznym nadużyciem, to jednak w istocie film zawiera wiele intermedialnych odniesień do tej formy audiowizualnej. *Inni ludzie* są utworem, w którym postaci przez cały czas mówią „wierszem”, jednak, inaczej niż w powieści, w narracji filmu wyróżnić można kilkanaście względnie

¹⁸ Co oczywiście nie oznacza, że w *Innych ludziach* nie można znaleźć inspiracji filmowych, np. eliptyczną narracją kina Wojciecha Smarzowskiego, który zresztą pełnił rolę opiekuna artystycznego dzieła.

¹⁹ Zob. A. Mastalski, *Poetyka tekstu hiphopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego*, niepublikowana praca magisterska, Kraków 2011, s. 35.

²⁰ J. Palmowska, *Trudne sprawy, sprawy trudne – recenzja filmu „Inni ludzie”*, Pełna Sala, 25.03.2022, <<https://pelnasala.pl/inni-ludzie/>> [dostęp: 13.01.2025].

zamkniętych kompozycyjnie – i opatrzonych w napisach końcowych odrębnymi tytułami – rapowanych utworów, przybierających niekiedy formę quasi-wideoklipów. Jako przykład posłużyć może scena, kiedy Kamil, zawstydzony po spotkaniu w autobusie kolegi ze szkoły, patrzy nagle w stronę kamery i zaczyna rapować („Gość myśli, że jestem robolem”), kierując się zarówno do innych pasażerów, jak i do widzów. Bohater odchodzi od swojego rozmówcy i, przechadzając się po autobusie, rapuje przy akompaniamencie beatu²¹ o swoim powołaniu do bycia artystą, niezrozumieniu przez społeczeństwo i pogardzie dla życia w kieracie. Kończąc utwór, mężczyzna wraca do swojego kolegi i kontynuuje rozpoczętą wcześniej rozmowę – taka klamra wyraźnie wyodrębnia wykonywany utwór jako pewną autonomiczną całość. Umieszczony w innym medialnym kontekście (nie teledysku, ale filmu fabularnego) występ Kamila nie tyle symuluje bezpośredni kontakt z widzem, ile wskazuje na samą potrzebę komunikacji odczuwaną przez protagonistę, na jego desperację i chęć udowodnienia innym (i samemu sobie), że coś osiągnął w życiu. Podkreślanie podmiotowego charakteru wypowiedzi stanowi jedną z podstawowych właściwości hip-hopu – gatunku, który zyskał szeroki rezonans dzięki temu, że oddawał głos ludziom pozbawionym reprezentacji w kulturze i pozwalał na wyrażenie ich społecznej tożsamości²². Terpińska nie tyle uobecnia jednak za pomocą formy filmowej narracje tożsamościowe kreowane przez bohaterów, co przygląda się samemu procesowi ich konstruowania.

Zarówno autorka powieści, jak i reżyserka adaptacji osłabiają bezpośredniość komunikacji z bohaterami także poprzez wprowadzenie instancji narratora heterodiegetycznego²³, stosunkowo rzadko wykorzystywanej w rapie²⁴. Ekwiwalentem narratora personalnego z powieści staje się w filmie stylizowany na współczesnego Jezusa Chrystusa bohater-narrator grany przez Sebastiana Fabijańskiego, który oddaje co prawda niekiedy głos postaciom, ale często to sam formułuje ich myśli za pomocą „rapowanej” mowy pozornie zależnej. Już pierwsza scena, w której narrator obserwuje śpiącego Kamila, siedząc w swego rodzaju pokoju kontrolnym, zapowiada, że perspektywa uobecniania w filmie będzie szersza od punktu widzenia bohaterów wydarzeń²⁵.

²¹ Twórcą beatów był znany hiphopowy muzyk i producent Auer.

²² Por. A. Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge 2000.

²³ Narratora w filmie można nazwać heterodiegetycznym, ponieważ w większości scen stoi on ponad światem przedstawionym. Jego status narracyjny pozostaje jednak problematyczny, ponieważ w niektórych scenach jest on dostrzegany przez bohaterów – jako postać z tła, należąca do świata diegetycznego.

²⁴ Najbardziej uznanym raperem posługującym się narracją heterodiegetyczną pozostaje Sokół.

²⁵ Oczywiście stylizacja na Chrystusa niesie głębszy potencjał znaczeniowy. Świat pokazywany przez Terpińską naznaczony jest płytką religijnością – w radiu mówi się o tym,

Ad. b) Zarówno Masłowska, jak i Terpińska odwołują się w swoich dziełach również do innej cechy hip-hopu, jaką jest silny związek tego gatunku z kategorią miejsca²⁶, a konkretnie – z przestrzenią miasta. Podkreślanie lokalności, manifestowanie przywiązania do miasta, dzielnicy i „osiedlowej ławki” było ważnym elementem strategii tożsamościowych w polskim *oldschoolu* i stanowiło według badaczy gatunku wyraz lęków przed globalnym kapitalizmem²⁷. O ile zaangażowany społecznie rap próbował „przejąć przestrzeń miejską, aby pracowała na rzecz ludzi z niej wywłaszczonych i wykluczonych”²⁸, o tyle w przypadku protagonisty *Innych ludzi* projekt ten musi pozostać niespełniony. Znamienny jest fragment powieści: „Zresztą z roku na rok on Warszawę coraz mniej rozumie. **Niegdyś jego miasto**, dziś to jest **inne miasto i inni ludzie** [podkr. autora], których z trudem mu przychodzi lubić”, w którym Masłowska wydaje się intertekstualnie odwoływać do klasycznego już utworu rapowego *Ja mam to co ty (Moje miasto)* („Mam tak samo jak ty,/ **Miasto moje**, a w nim – **swoich ludzi** [podkr. autora] (...)”)²⁹. Podczas gdy wykonawcy utworu z 1998 roku wyrażali poczucie panowania nad przestrzenią miejską, Kamil czuje się w Warszawie obco i nieswojo. Bohater mitologizuje przeszłość stolicy (inspirując się *oldschoolowym* rapem?), a za swą sytuację obwinia emigrantów i krzewicieli nowoczesnych poglądów. W powieści miasto jest nie tylko tłem akcji, ale, jak często w dyskursie hiphopowym, miejscem społecznych podziałów determinującym życie mieszkańców, przestrzenią identyfikacji (u Masłowskiej – nieudanej) i polem figur literackich („się plany mu krzyżowały jak Marszałkowska z Alejami”³⁰).

W adaptacji odwołania do obrazu miasta znanego z dyskursu hiphopowego zostają wzmocnione wizualnie i wzbogacone o nowe intermedialne konteksty. Kontrast pomiędzy przestrzenią ludzi ze społecznych peryferii a przestrzenią przynależną do wyższej klasy średniej ulega w filmie zna-

że Jezus został królem Polski, a w mieście widoczne są kiczowate reklamy religijne. Tymczasem cnota uosabiana przez Chrystusa – miłość do bliźniego – pozostaje obca w zasadzie wszystkim bohaterom filmu. Co znamienne, sam „Jezus” nie zostaje rozpoznany i staje się obiektem kpin Kamila.

²⁶ Jak twierdzi badacz hip-hopu, muzyka rapowa jest „jedynym gatunkiem konsekwentnie zaangażowanym w tworzenie poczucia miejsca”. C. Vernallis, *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*, New York 2004, s. 78.

²⁷ K. Rymajdo, dz. cyt., s. 19.

²⁸ T. Rose, *Black noise*, Hanover 1994, s. 22. Cyt. za: P. Majewski, *Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego pop-nacjonalizmu*, „Sprawy Narodowościowe” 2015, nr 47, s. 62.

²⁹ Utwór WYP3 i Trzyha WFD wykorzystuje fragment słynnej piosenki Czesława Niemena *Moje miasto*.

³⁰ D. Masłowska, dz. cyt., s. 8.

czącej amplifikacji. Przykładowo, w jednym z ujęć kamera odjeżdża od ekskluzywnego apartamentowca, w którym mieszka rodzina Iwony, pokazując go z lotu ptaka na tle oświetlonego neonami miasta, a następnie, po cięciu, z podobnej perspektywy przedstawia brzydkie i nieciekawe osiedle Kamila. Siermiężnie urządzonej dom rodzinny bohatera – z minibarkiem usytuowanym tuż pod kolekcją religijnych obrazków, brudnymi oknami i choinką z wyeksploatowanymi już do granic możliwości bombkami – kontrastuje z czystym, designerskim apartamentem rodziny Iwony, ozdobionym malarstwem nowoczesnym. Przestrzenia ludzi z peryferii są peerelowskie blokowiska z wielkiej płyty, podwórka i bary z kebabem, przestrzenia ludzi z wyższej klasy średniej strzeżone osiedla i ekskluzywne sklepy w galeriach handlowych. Pierwsi doświadczenia miasta, chodząc pieszo lub poruszając się zatłoczoną komunikacją miejską, drudzy wyłącznie jeżdżąc samochodami. Co jednak znamienne, zarówno przestrzeń Kamila, jak i przestrzeń bogatych mieszczan pokazywane są przeważnie w podobnych, zimnych kolorach – to miejsca nieprzytulne i alienujące, niedające oparcia podmiotowi.

Terpińska nie tylko konkretyzuje przestrzeń z powieści Masłowskiej, ale podejmuje także grę z wizualnymi kliszami dyskursu hiphopowego. Fragment, w którym Kamil wychodzi ze swojego bloku i udaje się do baru z kebabem, wyraźnie przypomina poetykę rapowych teledysków z przełomu lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, takich jak *Jestem Bogiem* Paktofoniki. Dynamiczna kamera śledzi bohatera przechodzącego przez osiedla, pokazując go z boku, zza pleców oraz *en face*, w ten sposób jednak, że zawsze jest on widoczny na tle szaroburego miejskiego krajobrazu. Funkcją powyższego fragmentu jest nie tyle popychanie akcji naprzód, co, podobnie jak w hiphopowych teledyskach, akcentowanie związków bohatera z konkretnym miejscem³¹ i artykułowanie tożsamości podmiotu właśnie w odniesieniu do lokacji³². Scenie tej towarzyszy beat stylizowany na *oldschoolowy* rap – jeśli przyjąć, że jest to muzyka „słyszana” w umyśle bohatera, to jej funkcją mogłoby być właśnie „przejmowanie przestrzeni miejskiej” (nadawanie jej określonego rytmu, osobistego znaczenia) przez podmiot. W odróżnieniu od bohaterów starszych rapowych teledysków, Kamil nie potrafi jednak w filmie ani zapanować nad muzycznym przekazem (ostatecznie nie

³¹ Por. A. Batori, *Postsocialist Social Reality in Hungarian Rap Music Videos*, [w:] *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, red. Z. Győri, E. Mazierska, New York 2020, s. 231.

³² Por.: „Chociaż od czasu pierwszych hiphopowych teledysków wielu artystów rapowych odchodziło od nagrań ulicznych, reprezentacja miejsca – a w szczególności określonych lokacji geograficznych – w dalszym ciągu odgrywa istotną rolę w tym, jak raperzy wyrażają swoją tożsamość”. Tamże. Autorka cytuje fragment artykułu T. Siglera i M. Balaji: T. Sigler, M. Balaji, *Regional Identity in Contemporary Hip-Hop Music: (Re) Presenting the Notion of Place*, „Communication, Culture & Critique” 2013, nr 2 (t. 6), s. 337.

wyduje przecież płyty), ani nad przestrzenią miasta i z pewnością nie czuje się „Bogiem” w otaczającym świecie. Osiedle – przedstawiane często przez raperów jako aksjologiczne centrum³³ i mityzowane, zwłaszcza w *oldschoolowych* tekstach – nie wydaje się wcale ostoją dla protagonisty *Innych ludzi*. Stylizując przestrzeń związaną z Kamilem na scenerię teledysków sprzed 20 lat, Terpińska akcentuje rażące dysproporcje w rozwoju podzielonego klasowo społeczeństwa, ale ów zabieg intermedialnego zapośredniczenia może także sugerować, że bohater pozostał zamknięty w pewnym nieaktualnym już obrazie świata, w dyskursie oferującym przestarzałe już wzorce identyfikacji.

Ad. c) Elementem ulegającym w adaptacji bezpośredniemu transferowi z powieści są rapowane dialogi i monologi bohaterów oraz narratora heterodiegetycznego, które przyczyniają się do silnego przekształcenia typowych cech kwalifikowanych filmu fabularnego w *Innych ludziach*³⁴. Podobnie jak w przypadku dzieła Masłowskiej, rap interesuje twórców dzieła nie tylko jako atrakcyjna forma artystyczna, ale też jako „dostępny dla każdego sposób organizowania wspomnień i przekonań w narracje”³⁵. Bohaterowie *Innych ludzi* budują za pomocą rapu narracje o świecie, przy czym proces ten ma największe znaczenia dla Kamila – rapera-amatora. Podczas gdy w przypadku powieści „ontyczny” brak medium literackiego w zakresie uobecniania muzyki świetnie koresponduje z sytuacją głównego bohatera, który chce wydać płytę, ale nie ma „bitów żadnych”³⁶, w filmie przekaz rapowy zostaje uzupełniony o warstwę muzyczną. Ta semiotyczna „pełnia” nie wiąże się jednak ze zmianą w konstrukcji protagonisty, który także i tu pozostaje niespełniony – wprowadzenie narratora heterodiegetycznego może sugerować, że Kamil nie potrafi sam wyrazić siebie poprzez hip-hop, a przekaz muzyczny jest nie tyle realizacją jego projektu artystycznego, co raczej symulacją tego, co chciałby on stworzyć, choć nie do końca potrafi.

Co istotne, odniesienia do poetyki tekstów rapowych, obecne w powieści Masłowskiej, zostają w filmie uzupełnione odwołaniami do różnych poetyk muzycznych i audiowizualnych, związanych przede wszystkim (ale nie wyłącznie) z hip-hopem. Przykładowo, scena *Poniedziałek*³⁷, przedstawiająca typowy poranek Kamila zawiera intermedialne odniesienia do teledysków

³³ M. Kuczkowski, *Przemoc w polskim hip-hopie, na przykładzie płyty Skandal zespołu Molesta*, „Przegląd Socjologiczny” 2003, nr 1 (52), s. 117.

³⁴ Inspiracji architektonicznych w samym medium filmowym należałoby szukać przede wszystkim w „operowym” podgatunku musicalu, w którym wszystkie dialogi są śpiewane, np. w *Parasolkach z Cherbourg* (1964) Jacques’a Demy.

³⁵ *Nakreca się mrok*, dz. cyt.

³⁶ D. Masłowska, dz. cyt., s. 153.

³⁷ Ze względów pragmatycznych tytułuję poszczególne sceny nazwami utworów, które są w nich wykonywane.

rapowych z przełomu lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych. Wykorzystanie semiotycznych możliwości medium filmowego pozwala na rozszerzenie dokonanej przez Masłowską pastiszu (a może nawet parodii) tekstów hip-hopowych opowiadających o codziennym, ubogim życiu w blokowisku. Utrzymana w szaroburych barwach, rozgrywająca się w brzydkim, niere-montowanym od dekad mieszkaniu z pustą lodówką, scena wywołuje skojarzenia z teledyskami do takich utworów jak *Wiedziałem, że tak będzie* (1998) czy *Dobrze będzie, dzieciak* (2000) zespołu Molesta. Fragmentowi temu towarzyszy bardzo prosty, jednostajny beat, przywołujący poetykę *oldschoolu*, charakterystyczną między innymi dla wczesnych utworów Molesty. Choć w innych sekwencjach z Kamilem beat jest nieco bardziej urozmaicony, to jednak w większości przypadków zawiera elementy stylizacji na muzykę sprzed ponad dwóch dekad. Odsyłając intermedialnie (muzycznie i wizualnie) do hip-hopu z przełomu stuleci, Terpińska wydaje się akcentować, że świadomość bohatera modelowana jest przez anachroniczny już dyskurs, budujący strategie tożsamościowe w oparciu o zmitologizowany obraz życia uliczno-osiedlowego i niechęć do zmiany.

Z siermiężną *oldschoolową* poetyką scen z Kamilem jaskrawo kontrastuje chociażby wizja Iwony Goryle, w której kobieta pojawia się w lesie otoczona przez półnagich, tańczących mężczyzn w maskach przypominających twarz głównego bohatera³⁸. Brak beatu, elementy recytacji, surrealistyczna ikonografia, refleksyjność i metaforyczność wyraźnie odsyłają tu do poetyki znacznie bardziej eksperymentalnych, nowoczesnych wideoklipów, czy nawet performansów. Choć trudno w tym wypadku mówić o parodii określonego stylu teledysków, to jednak również i w tej scenie znaleźć można ślady ironii wobec wyobrażeń kobiety, która wizualizuje swojego kochanka w shiperbolizowanej formie siedmiu prymitywnych mężczyzn („goryli”). Nie tylko język werbalny, ale też poetyka wideoklipów i muzyka wskazują więc w adaptacji na społeczny status bohaterów i są świadectwem ich odseparowania od siebie oraz zamknięcia się w odmiennych wyobrażeniach i habitusach.

Kolejnym aspektem rapu ulegającym swoistej remediacji w filmie jest rytm. Przywołujący poetykę hip-hopu rytm języka z powieści Masłowskiej wchodzi w adaptacji w złożone relacje z rytmem wypowiedzianych kwestii przez postaci, z rytmem beatu oraz z rytmem obrazów filmowych (uzyskiwanym przez montaż, pracę kamery i inscenizację). Rytm nie tylko oddziałuje na emocje odbiorcy, ale zostaje wykorzystany również w swoistej grze z widzem. Szczególnie istotna wydaje się w tym kontekście sekwencja *Dziew-*

³⁸ Co ciekawe, tekst rapowany jest w tej scenie przez Kamila, jednak wydaje się reprezentacją myśli protagonistki.

czyna pijana, w której Kamil rapując w swoim mieszkaniu do samodzielnie dobranego beatu, osiąga w końcu muzyczne *flow*. Beat towarzyszący tekstowi jest znacznie żywszy niż w przypadku innych utworów związanych z protagonistą, muzyka nabiera coraz większej dynamiki, a dobieranie rymów przychodzi raperowi z łatwością. Silnie zrytmizowana, oparta na synchronizacji rapowanego tekstu z rytmem montażu scena wyraźnie odwołuje się do formy teledysku, oddziaływającej na zmysły widza za pomocą różnosemiotycznych środków wyrazu. Stanowi ona moment największego triumfu Kamila, który niejako przejmując „kontrolę” nad narracją filmową, podporządkowując ją tworzonemu przez siebie rapowi. Remediując poetykę teledysku, Terpińska zmusza jednak ostatecznie widza do krytycznego namysłu nad przekazem – scena kończy się bowiem konfundującą sytuacją, w której bohater próbuje dokonać gwałtu na pijanej kobiecie i uzasadnia ten czyn w rapowanym tekście („Dziewczyna pijana, dupa sprzedana, stara prawda, *metoo* nie działa, gdy nie pilnujesz tyłów, i nie mów mi tu, że się nie najebałaś, więc przyjmij konsekwencje”). Rytm rapu, niemożność zatrzymania się i konieczność szybkiego, freestyle’owego wyszukiwania rymów, sprawiają że Kamil, wchodząc w dyskurs hiphopowy, kolportuje jego klisze, które okazują się przemocowe i skrajnie mizoginiczne³⁹. Odbiorca adaptacji, podobnie jak w przypadku powieści, może, chcąc nie chcąc, stać się „sprzymierzeńcem” tego przemocowego dyskursu – nie uzupełnia co prawda przekazu własnym rytmem, jak dzieje się to w akcie lektury powieści, ale może dać się ponieść wielozmysłowemu oddziaływaniu słów, muzyki i montażu. „Gorące” medium, jakim jest film, „atakuję” zmysły widza i wciąga go w hiphopowy rytm (na innej zasadzie niż „zimne” medium literackie⁴⁰), jednak Terpińska także skłania widza do refleksji nad własnymi reakcjami.

Ograniczający charakter dyskursu hiphopowego zostaje uwydatniony w scenach odwołujących się do innych gatunków muzycznych. W jednej z nich przebywający z kolegą na siłowni Kamil odkrywa – pod wpływem zażycia psychoaktywnej pigułki o znamiennej nazwie „Love Flame” – inną, wypieraną część swojej osobowości. Wypowiedziane przez narratora wy-

³⁹ Polski rap, zwłaszcza w swojej *oldschoolowej* wersji, był wielokrotnie oskarżany o ordynarny i instrumentalny stosunek do kobiet. Por.: „Raperzy nie są głosem ludu i mówią tylko w swoim imieniu. Gdyby ich płyty były lustreczkami społeczeństwa, żylibyśmy w kraju, gdzie co drugi mężczyzna nie dostrzega w kobiecie człowieka”. *Hip-hop do wymiany*, dz. cyt.

⁴⁰ Por. M. McLuhan, *Środki zimne i gorące*, [w:] *McLuhan. Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, Poznań 2001, s. 229–258. Sam McLuhan uważał zarówno literaturę drukowaną, jak i film za gorące media. Przywołując formę muzyczną, Masłowska zostawia w tekście literackim dużo miejsc do uzupełnienia odbiorcy, dlatego literatura jawi się w tym konkretnym przypadku jako medium zimne, zwłaszcza w porównaniu z audiowizualną adaptacją. McLuhan był zresztą oskarżany o arbitralne przypisywanie konkretnych mediów do obydwu kategorii.

krzyknienie „jeb!”, zsynchronizowane z nagłym zgaśnięciem światła w sali i zmianą oświetlenia na UV, wyznacza moment rozpoczęcia działania narkotyku i inicjuje radykalną zmianę w poetyce sceny. Mężczyźni wchodzi w bliską fizyczną interakcję, a ich dotyk zostawia świecące w ciemności, fluorescencyjne ślady na ciele, które podkreślają sensualny, taktylny charakter ich doznań. Choć fragment ten jest rapowany, to jednak zarówno elektroniczna muzyka taneczna z dubstepowym beatem, jak i estetyka wizualna, mogąca kojarzyć się z poetyką rave’owych teledysków z lat dziewięćdziesiątych, skrajnie kontrastują z wcześniejszymi, ponurymi scenami stylizowanymi na *oldschoolowy* hip-hop. Inny typ muzyki wprawia ciało bohatera w zupełnie odmienny rytm, otwierając go na homoseksualne doznania, które będzie później próbował wypierać⁴¹. Można powiedzieć, że zastosowana tu muzyka pociąga za sobą odmienny dyskurs – powiązana jest z transgresyjnością, seksualną swobodą, beztroską zabawą i zmysłowością. Kamil nie mógłby odnaleźć tych cech w uwielbianym przez siebie *oldschoolowym* rapie, który był często nośnikiem treści jednoznacznie homofobicznych. Zestawienie *oldschoolowego* rapu z innymi formami muzycznymi w *Innych ludziach* wskazuje na ograniczenia perspektywy Kamila – można zaryzykować stwierdzenie, że dopiero konfrontując się także z innymi gatunkami muzycznymi (jako nośnikami odmiennych dyskursów), mógłby on wyrazić pełnię swojego doświadczenia⁴².

Podsumowując, będący podstawą adaptacji tekst literacki oraz stanowiący przedmiot remediacji gatunek muzyczny (a także audiowizualny gatunek teledysku hiphopowego) pozwoliły na twórcze wykorzystanie możliwości medium filmowego, które zazwyczaj nie są w takim stopniu aktualizowane w filmach fabularnych. Niestandardowa relacja obrazu i słowa, podporządkowanie przedstawienia podmiotowej ekspresji (bohaterów oraz narratora) i silne oddziaływanie na widza poprzez werbalno-wizualno-muzyczny rytm, to cechy wyraźnie zainspirowane wskazanymi formami medialnymi. Odniesienia intermedialne do hip-hopu w *Innych ludziach* nie obejmują jednak wyłącznie aspektu formalnego, ale też społeczny, kontekstualny. Terpińska, podobnie jak Masłowska, wydaje się doceniać potencjał rapu, który zdaniem

⁴¹ Co znamienne, w omawianej wcześniej sekwencji *Dziewczyna pijana*, w której Kamil daje się ponieść przemocowemu hip-hopowi, pojawia się na chwilę również Danny – ów kolega z siłowni. Przypominający bohaterowi o gejowskim epizodzie mężczyzna nie zostaje jednak wpuszczony przezeń na imprezę. Jak widać, wypierane przez Kamila doświadczenie nie mieści się w przywoływanym w tym momencie dyskursie.

⁴² Zob. też scena, w której zrozpaczony po kłótni z dziewczyną Kamil tańczy na imprezie w rytm muzyki klubowej. Fragmentowi temu towarzyszy niediegetyczna muzyka klasyczna (w wykonaniu Hani Rani), która ma refleksyjny charakter i wydaje się znacznie bardziej dopasowana do sytuacji niż ta, przy której mężczyzna odreagowuje swoje problemy. Dysonans pomiędzy ścieżką dźwiękową a obrazem jest tu szczególnie znaczący.

badaczy może stanowić ważne narzędzie ekspresji tożsamości w odniesieniu do polityki, gender czy miejsca⁴³. Jednocześnie, na przykładzie rapu, reżyserka krytycznie analizuje jednak sposoby podmiotowej i społecznej ekspresji. Po pierwsze, uwydatnienie poziomu narracyjnego w filmie pozwala na skupienie się na samym procesie konstruowania opowieści przez podmiot. Terpińska podkreśla, że narracje bohaterów zawsze budowane są w kontrze do „innych ludzi” – opierają się na wykluczaniu i stygmatyzacji odmiennych grup społecznych. To wskazanie na antagonistyczny aspekt rozmaitych form autokreacji – związany z kreowaniem kompensacyjnego poczucia, że jest się kimś lepszym od innych – wydaje się mieć centralne znaczenie dla problematyki poruszanej w filmie⁴⁴. Po drugie, reżyserka zdaje się kwestionować strategię tożsamościową opartą na identyfikacji z miejscem, bardzo istotną w *oldschoolowym* rapie. Zapośredniczenia medialne zastosowane w przedstawieniach przestrzeni mogą sugerować, że obraz świata, jaki mają bohaterowie, jest do pewnego stopnia modelowany przez dyskursy, które utrudniają komunikację między różnymi grupami społecznymi. Po trzecie wreszcie, zestawiając poetykę *oldschoolowego* rapu z odmiennymi poetykami muzycznymi (i powiązanymi z nimi poetykami audiowizualnymi), reżyserka podkreśla, jakiego rodzaju treści mogłyby nie znaleźć adekwatnej reprezentacji w dyskursie hiphopowym.

Przykład dzieł Masłowskiej i Terpińskiej pokazuje, że przedmiotem odniesień intermedialnych w tekstach artystycznych bywają nie tylko **formy medialne** o specyficznym semiotycznym ukształtowaniu, ale też towarzyszące im **dyskursy**, związane ze społeczno-kulturowym kontekstem ich funkcjonowania. *Inni ludzie* nie krytykują formy medialnej hip-hopu, która może wyrażać treści emancypacyjne i transgresyjne – co pokazała nie tylko Masłowska w swoich utworach, ale także liczni raperzy – lecz dyskurs społeczny, którego stał się on nośnikiem. Choć forma medialna hip-hopu wykorzystywana była jako narzędzie społecznego, politycznego i kulturowego oporu, to jednak twórczynie *Innych ludzi* zwracają również uwagę na to, w jaki sposób może być ona (z charakterystycznym dla niej rytmem, mechanizmem tworzenia rymów, wykształconymi w toku rozwoju gatunku konwencjami etc.) angażowana w procesie tworzenia przemocowego dyskursu⁴⁵. Tym samym

⁴³ O. Kautny, *Lyrics and flow in rap music*, [w:] *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, red. J.A. Williams, Cambridge 2015, s. 101.

⁴⁴ Narracja rapowa jest wyłącznie jedną z form tego rodzaju autokreacji. Przykładowo, Iwona próbuje czuć się lepsza od innych dzięki droгим ubraniom podkreślającym jej status materialny.

⁴⁵ Por. z krytycznymi ujęciami polskiego hip-hopu: „Ten »prawdziwy«, dotychczasowy, a więc seksistowski, homofobiczny, przemocowy, zakłamany, hermetyczny i – last, but not least – artystycznie już wypalony hip-hop nigdy nie zasługiwał na poświęcanie mu życia i na pewno nie jest wart odzyskiwania. It's over”. M. Kryński, *Koniec polskiego hip-hopu*, „Dwu-

w obydwu tekstach podejmowana jest refleksja nie tylko nad mechanizmami społecznego wykluczania, lecz także nad „potencjałem” hip-hopu w zakresie uobecniania treści zarówno przemocowych, jak i subwersywnych. Można powiedzieć, że Terpińska i Masłowska próbują zmienić narracje wytwarzane w ramach hip-hopu, dokonać swego rodzaju „przeramowania” dyskursu i wypełnić tę formę medialną „niekompatybilnymi treściami”⁴⁶.

Abstrahując od oceny celności diagnoz społecznych stawianych przez Masłowską i Terpińską⁴⁷, trzeba uznać *Innych ludzi* za bardzo interesujący przykład zastosowania odniesień intermedialnych. Obydwa dzieła są dobrym świadectwem wzajemnej inspiracji i przenikania się różnych form medialnych we współczesnej kulturze. Jednocześnie *casus* ten pokazuje, że wyodrębnianie poszczególnych form medialnych wciąż wydaje się koniecznością, zarówno w procesie odbioru tekstów, jak i w praktyce badawczej. Choć adaptacja była nazywana „półtoragodzinnym klipem muzycznym”⁴⁸, to jednak w istocie pozostaje filmem – czerpiącym co prawda wiele z innych produktów medialnych, ale jednocześnie nieufnie się im przyglądającym. Parafrazując medioznawczą formułę można powiedzieć, że w obydwu wypadkach szczególna forma skłania odbiorcę, by odczytywał x (powieść, film) jako y (utwór muzyczny, teledysk), ale ze świadomością, że x nie jest y – mamy tu bowiem do czynienia z **refleksyjną intermedialnością**⁴⁹, każącą z pewnego dystansu przyglądać się przywoływanemu dyskursowi hiphopowemu. Jak pokazuje przykład *Innych ludzi*, dystans ten w żaden

tygodnik” 2020, nr 272, <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8643-koniec-polskiego-hip-hopu.html>> [dostęp: 13.01.2025].

⁴⁶ Tak Dorota Masłowska opowiadała o wydaniu swojej najnowszej płyty rapowej *Wolne*. Warto dodać, że autorka uzasadnia w poniższym wywiadzie podjęcie współpracy z wytwórnią rapową SBM, rozpowszechniającą często utwory kłóące się ideologicznie z jej przekonaniami: Dorota Masłowska: *Ludzie mnie kochają i nienawidzą*, rozmowa M. Misztalskiego z D. Masłowską, portal Interia.pl. 23.07.2023, <<https://tinyurl.com/2wrrkckc>> [dostęp: 13.01.2025].

⁴⁷ Traktowanie rapu jako metonimii wykluczającego dyskursu społecznego ma swoje oczywiste wady – narażone jest bowiem na arbitralność oraz subiektywność. Odnosząc się przede wszystkim do starych tekstów i teledysków rapowych, będących reprezentacją ulicznego *oldschoolowego* rapu, twórczynie polemizują z – być może – nieaktualnym już dyskursem społecznym. Nie bezzasadnie *Inni ludzie* oskarżani byli przez Bartosza Żurawieckiego o anachronizm i odtwarzanie obrazu społeczeństwa z lat dziewięćdziesiątych lub wcześniejszych dwutysięcznych. B. Żurawiecki, *Inny świat*, „Kino” 2022, nr 5, s. 72.

⁴⁸ J. Palmowska, dz. cyt.

⁴⁹ Na refleksyjny charakter intermedialności zwraca uwagę między innymi Ágnes Pethő, traktując jednak intermedialność przede wszystkim jako środek namysłu nad procesem remediacji i specyfiką kina. Á. Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Cambridge 2011, s. 65. W *Innych ludziach* mamy również do czynienia z refleksyjnymi odniesieniami intermedialnymi do mediów społecznościowych (por. sceny *Ja normalnie byłam pewna* i *Airmaxy*).

sposób nie wyklucza silnego zmysłowego zaangażowania odbiorcy, choć może skłaniać widza do namysłu nad swoimi reakcjami.

Intermedialna strategia zastosowana w dziełach Masłowskiej i Terpińskiej pozostaje w ścisłym związku z ich tematyką. Zarówno powieść, jak i film próbują przekonywać, że określone formy medialne, poprzez związane z nimi dyskursy „obramowują” świadomość podmiotu, zamykają go w pewnym doświadczeniu świata. Wyjście poza dany styl, gatunek, poetykę czy dyskurs może być otwierające, ponieważ pozwala przełamać ograniczenia i skonfrontować się z perspektywą „innych” ludzi. Odczytywani w ten sposób *Inni ludzie* jawią się jako utwór nie tylko intermedialny, intertekstualny i interdyskursywny, ale także stanowiący pochwałę intermedialności, intertekstualności i interdyskursywności.

BIBLIOGRAFIA

- Balestrini N.W., *The Intermedial Poetry of Rap*, [w:] *Poem Unlimited. New Perspectives on Poetry and Genre*, red. D. Kerler, T. Müller, Berlin–Boston 2019.
- Batori A., *Postsocialist Social Reality in Hungarian Rap Music Videos*, [w:] *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, red. Z. Győri, E. Mazierska, New York 2020.
- Berbeneć L., „*Inni ludzie*” Doroty Masłowskiej jako przykład dalszych eksperymentów z formą, [w:] *Odmiany pograniczności. Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej*, red. Z. Chojnowski, Kraków 2020.
- Dorota Masłowska: *Ludzie mnie kochają i nienawidzą*, rozmowa M. Misztalskiego z D. Masłowską, portal Interia.pl., 23.07.2023, <<https://tinyurl.com/2wrrkckc>> [dostęp: 13.01.2025].
- Elleström L., *Rozpoznanie, konstruowanie i przekraczanie granic medialnych*, przeł. F. Cieślak, „Tekstualia” 2019, nr 3 (58).
- Hip-hop do wymiany*, rozmowa F. Szalaska z Krytyką Holistyczną, „Czas Kultury” 2019, 15.04.2019, <<https://czaskultury.pl/czytanki/hip-hop-do-wymiany/>> [dostęp: 13.01.2025].
- Kautny O., *Lyrics and flow in rap music*, [w:] *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, red. J.A. Williams, Cambridge 2015.
- Kowalczyk P., *Chamy i psychopaci*, „Dwutygodnik” 2018, nr 253, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8180-chamy-i-psychopaci.html>> [dostęp: 12.01.2025].
- Krims A., *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge 2000.
- Kryński M., *Koniec polskiego hip-hopu*, „Dwutygodnik” 2020, nr 272, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8643-koniec-polskiego-hip-hopu.html>> [dostęp: 13.01.2025].
- Kuczkowski M., *Przemoc w polskim hip-hopie, na przykładzie płyty Skandal zespołu Molesta*, „Przegląd Socjologiczny” 2003, nr 1 (52).
- Majewski P., *Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego pop-nacjonalizmu*, „Sprawy Narodowościowe” 2015, nr 47.

- Masłowska D., *Inni ludzie*, Kraków 2018.
- Mastalski A., *Poetyka tekstu hiphopowego a aktualizacja systemu prozodyjnego*, niepublikowana praca magisterska, Kraków 2011, <https://www.academia.edu/1178014/Poetyka_tekstu_hiphopowego_a_aktualizacja_systemu_prozodyjnego> [dostęp: 1.02.2025].
- Mastalski A., *Twórca hiphopowy jako artysta intermedialny: αἰδώς, vates, performer*, „Studia de Cultura” 2013, nr 5.
- McLuhan M., *Środki zimne i gorące*, [w:] *McLuhan. Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, Poznań 2001.
- Nakręca się mrok, rozm. Z. Król z D. Masłowską, „Dwutygodnik” 2018, 05, nr 237, <<https://www.dwutygodnik.com/artyku/7779-nakreca-sie-mrok.htmlm>> [dostęp: 12.01.2025].
- Palmowska J., *Trudne sprawy, sprawy trudne – recenzja filmu „Inni ludzie”*, Pełna Sala, 25.03.2022, <<https://pelnasala.pl/inni-ludzie/>> [dostęp: 13.01.2025].
- Pethő Á., *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Cambridge 2011.
- Rajewsky I.A., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermédialités/Intermediality” 2005, nr 6.
- Regiewicz P., *Muzyczność w Innych ludziach Doroty Masłowskiej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2023, nr 3 (57).
- Rippl G., *Introduction*, [w:] *Handbook of Intermediality* [e-book], red. G. Rippl, rozdz. 2, *Historical Perspectives: Sister Acts to Intermediality*, rozdz. 3.2, *Intermediality – Plurimediality – Transmediality*, Berlin–Boston 2015.
- Rymajdo K., *Taco Hemingway’s Jarmark*, New York 2025.
- Schwanecke Ch., *Filmic Modes in Literature*, [w:] *The Handbook of Intermediality*, [e-book], red. G. Rippl, rozdz. 1, *Filmic Modes: Terms and Concepts*, Berlin–Boston 2015.
- Stachowiak M., *Oddechu rzeczywistości posmak*, „Dwutygodnik” 2022, nr 329, <<https://www.dwutygodnik.com/artyku/9989-oddechu-rzeczywistosci-posmak.html>> [dostęp: 13.01.2025].
- Vernallis C., *Experiencing music video: aesthetics and cultural context*, New York 2004.
- Żurawiecki B., *Inny świat*, „Kino” 2022, nr 5.

FILMOGRAFIA

Inni ludzie, reż. A. Terpińska, Polska 2020.

DYSKOGRAFIA

Mistic Molesta, album *Skandal*, Pomaton EMI i B.E.A.T. Records, 1998.

Molesta Ewenement, album *Taka płyta...*, Baza Lebel/Pomaton EMI, 2000.

Paktofonika, album *Kinematografia*, Gigant Records, 2000.

Taco Hemingway, album *Jarmark*, wyd. 2020.

Tupac Shakur, album *All Eyez on Me*, Can-Am Studio, 1996.

W Wyjątkowych Okolicznościach, album *We Własnej Osobie*, Prosto, 2002.
Wzgórze Yapa3, album *Ja mam to, co ty*, R.R.X, 1998.

Robert Birkholc – doktor, Instytut Literatury Polskiej, Wydział Polonistyki UW. Autor książki *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie* (Universitas, 2019), redaktor książek *Hitchcock. Teksty i Parateksty* (2020) (razem z B. Pawłowską-Jądrzyk) i *Fellini. Demiurg kina* (2024) (razem z B. Pawłowską-Jądrzyk i I. Tomczyk-Jarzyna). Publikował m.in. w „Literature/Film Quarterly”, „Kwartalniku Filmowym”, „Studies in Eastern European Cinema”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Roczniku Komparatystycznym”, „Kontekstach”, „Tekstualiach”, „Studia Poetica”. ORCID: 0000-0002-5192-4997. E-mail: <rbirkholc@uw.edu.pl>.

Robert Birkholc – PhD, Institute of Polish Literature, Faculty of Polish Studies, University of Warsaw. Author of *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie* [Double Perspective. On Mediated Subjectivity in Film] (Universitas, 2019), editor of books *Hitchcock. Teksty i Parateksty* [Hitchcock. Texts and Paratexts] (2020) (with B. Pawłowska-Jądrzyk) and *Fellini. Demiurg kina* [Fellini. The Demiurge of Cinema] (2024) (with B. Pawłowska-Jądrzyk and I. Tomczyk-Jarzyna). He has published in journals such as “Literature/Film Quarterly”, “Kwartalnik Filmowy”, “Studies in Eastern European Cinema”, “Zagadnienia Rodzajów Literackich”, “Rocznik Komparatystyczny”, “Konteksty”, “Tekstualia”, “Studia Poetica”. ORCID: 0000-0002-5192-4997. E-mail: <rbirkholc@uw.edu.pl>.

