

МЕТОДИ И ТОЛКУВАЊА
НА КНИЖЕВНАТА ХЕРМЕНЕВТИКА
(том II)

MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

METHODS AND INTERPRETATIONS
OF LITERARY HERMENEUTICS
(Volume II)

Edited by
academician Katica Kulavkova



МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ

МЕТОДИ И ТОЛКУВАЊА
НА КНИЖЕВНАТА ХЕРМЕНЕВТИКА
(том II)

Редактор
акад. Катица Кулавкова



Уредник
акад. Витомир Митевски

СОДРЖИНА

III ПОГЛАВЈЕ

Архетипска критика, психоанализа, синкретизам.....	9
---	----------

Ангелина БАНОВИЌ-МАРКОВСКА

Структурализмот и постструктурализмот во книжевната теорија и во хуманистичките науки.....	11
---	----

Марија ЃОРЃИЕВА-ДИМОВА

Интертекстуалниот пристап во толкувањето на книжевните дела ...	49
---	----

Марија ЃОРЃИЕВА-ДИМОВА

Интертекстуални прошетки низ книжевноста со двогледот на Андреј Битов	69
--	----

Нина АНАСТАСОВА-ШКРИЊАРИЌ

Структуралната антропологија и структуралната митологија на Клод Леви-Строс	89
--	----

Нина АНАСТАСОВА-ШКРИЊАРИЌ

Mus rattus во горно-долната земја на чудата.....	107
--	-----

Соња СТОЈМЕНСКА-ЕЛЗЕСЕР

Постколонијализмот и толкувањето на книжевноста.....	125
--	-----

Соња СТОЈМЕНСКА-ЕЛЗЕСЕР

Постколонијална интерпретација на романот <i>Срцејто на џемнинајта</i> од Џозеф Конрад.....	135
--	-----

Калина МАЛЕСКА	
Деконструкцијата како стратегија која ги поткопува доминантните идеологии.....	143
Калина МАЛЕСКА	
Има ли духови во куќата во „Духови в куќа“?	161
Искра ТАСЕВСКА	
Дијалошкиот метод на Михаил Михајлович Бахтин и на Бахтиновиот кружок	179
Искра ТАСЕВСКА	
Полифониската структура на романот <i>Бабаџан</i> од Живко Чинго	201
 IV	
Семиотиката, неоисторицизмот и суфизмот во контекст на драмата и театарот	221
Венко АНДОНОВСКИ	
Семиотика на театарот и драмата.....	223
Венко АНДОНОВСКИ	
Семиотиката на матката и пенетрантниот европски фалус	253
Ана СТОЈАНОВСКА	
Неоисторицизмот како интерпретативен метод.....	271
Ана СТОЈАНОВСКА	
Неоисторицистичко читање на драмите „Црнила“ од Коле Чашуле и „Диво месо“ од Горан Стефановски.....	285
Мируше ХОЏА	
Енеаграмот на театарската драма и суфизмот како толкувачка ризница	307
Мируше ХОЏА	
Енеаграмот на драмскиот текст <i>The Gospel According to Oxyrhyncus Evangeliet</i> на Еуденио Барба.....	319

V

Интермедијалност: интеракција и ремикс (книжевност, филм, ликовна уметност, стрип, графичка литература)	333
--	------------

Вангел НОНЕВСКИ

Уметноста како интерактивен процес	335
--	-----

Вангел НОНЕВСКИ

Културната интегративност на ремиксот	359
---	-----

Владимир МАРТИНОВСКИ

Интермедијалните односи книжевност – ликовни уметности како херменевтички предизвик	369
---	-----

Бошко КАРАЦОВ

„Херменевтичкиот квадрат“ како интерпретативен образец во стрип-творештвото и во графичката литература.....	389
---	-----

ПРИЛОЗИ

Индекс на поими, индекс на имиња, апстракти на англиски јазик, белешки за авторите, белешка за приредувачот	401
---	-----

Вангел НОНЕВСКИ

КУЛТУРНАТА ИНТЕГРАТИВНОСТ НА РЕМИКСОТ
низ примерот на филмот *Преродба на една нација* на DJ SPOOKY

Айџиракиј: Трудот ги применува основните теориски претпоставки на ремиксот и интерактивните уметности во контекстот на реконтекстуализираната приказна на ремикс-филмот *Преродба на една нација* на DJ Spooky. Филмот претставува доследно следење на идеологијата на ремиксот, сфатена како слободно надоврзување и преработување на сите културни наследства кои биле вклучени во создавањето на американската култура. Исто така, тој е одличен показател за потенцијалите на културната интегративност на ремиксот, кој, преку миксување на различни гласови, ги еманципира нечуените од зачмаеноста на културната хегемонија. Демистификацијата на расистичките премиси на оригиналниот филм, пак, ги отсликува политичките аспирации на ремиксот, како средство за поткопување на стигматизирачките тенденции на белиот средовеchen маж кон различните од него и за соодветна репрезентација на црнечката култура во рамките на американската.

Клучни зборови: ремикс, културна интегративност, демистификација, културно наследство, расизам, еманципација, реконтекстуализација.

Преку мојот начин на миксување, кој главно се состои од навидум неповрзани песни, дигресији и скречови¹, јас се обидувам да ги надминам културните бариери. Во САД,

¹ Скречувањето врз грамофонски плочи претставува техника на манипулација со претходно постоечки, снимени звуци. Тоа се заснова на практиката на пресоздавање звуци, при што музиката снимена на грамофонските плочи, во одредени моменти, се врти во насока обратна од вообичаената и/или последователно во обратна и вообичаена насока. Звучите произведени со скречување се најчесто

на пример, расните бариери се сè уште длабоко вкоренети. Најлесен начин да се воспостави еден дијалошки начин на културна размена е миксувањето.

DJ Spooky

Ремикс културата потекнува од афроамериканската и афрокарипската музичка традиција и нејзиното постоење е нераскинливо поврзано со можноста за слободна апропријација и реконтекстуелизација на црнечката музичка традиција. Се разбира, хронологијата на потеклото на таа традиција и заемната условеност на сродните музички форми може да се издолжи и конкретизира, доколку се говори за сложените хоризонтално-вертикални, просторно-временски мрежни пресеци на музичките форми од Западна Африка, Јамајка, Куба, Њу Орлеанс, Њујорк, Чикаго, Детроит... Сепак, заради економичноста на излагањето, она што во случајов треба да се нагласи е дека блуз, џез, реге, даб, рокенрол, соул, фанк, хип хоп и бројните други музички (под)жанрови, повеќе од што било друго, претставуваат манифестации на *слободно надоврзување и реконтекстуелизирање* на западно-африканското, карипското и, во помала мера, класичното европско музичко наследство. (Gridley 1988, 314-315) А приказната за сите тие музички форми ќе остане нечуена, неодживеана и нераскажана, доколку во времето кога тие музици и култури на живот се појавувале и биле актуелни, доминантен дискурс бил оној за хегемонијата на мумифицирачкото разбирање на заштитата (презервацијата) на културното наследство, раководена од еден културен центар.

„Хип хопот стана нова музика благодарение на изнаоѓањето начин во себе да ја апсорбира сета останата музика.“ (Тоор 2000, 154) Со овие зборови Дејвид Тоор [David Toor] заклучува едно од поглавјата во неговата книга *Рап напад* [Rap Attack]. Иако опсервацијата е саморазбирлива во поглед на врзаноста на ремикс културата со нејзината инхерентна културна интегративност, сепак, вреди потемелно да се истражат нејзините последици. Кога Тоор говори за хип хопот, тој мисли на способноста на DJ-ите да миксуваат музика од различни просторно-временски координати во нова инструментална целина, која подоцна станала инструментален стожер на хип

некои изолирани вокални или инструментални делници, кои при скречувањето доживуваат трансформации со специфична дисонантна дисторзија.

хопот. Еве, пак, што вели DJ-от Afrika Bambaataa за неговиот однос кон музиката во времето (втората половина на 1970-тите години) кога тој миксувал музика:

Јас почнав да пуштам секакви видови чудна музика на журките. Сите мислеа дека сум луд. Кога публиката збудалуваше, јас ќе им пуштем некоја радио реклама за да ги „оладам“ [...], а потоа ќе ја пуштем “Honky Tonk Woman” на The Rolling Stones и ќе го оставев ритмот да врти. Потоа ќе продолжев со метал рок, од типот на Grand Funk Railroad. [...] Сакав да ги збунувам луѓето кои велеа дека не сакаат рок или латино музика. Ќе им пуштем нешто од Мик Џеџер [Mick Jagger], а потоа гледав како црците и Латиноамериканците *йолугуваа* од танцување. [...] Сакав да ги фатам во небрано луѓето кои ја категоризираа музиката. (Тоор 2000, 65-66)

Таквото поигрување со публиката што Afrika Bambaataa уживал да го применува на своите DJ настапи, всушност, претставувало бунт (пркосење) против сфаќањето дека постојат музички форми кои не можат да се доведат во интерпенетративен и заемно надоврзувачки однос. Во тоа се огледа вродениот културно-интегративен капацитет на ремикс уметноста, која ги анулира ортодоксните мислења, според кои наводно постојат музички форми кои се силно прицврстени (безмалку вкотвени) за подрачјето и времето од кое доаѓаат и за кои се смета дека не можат да бидат впрегнати во рециклирачкиот микс. Случувањата во музиката во последниве неколку децении сведочат за уште понагласено мешање на музиките, кои своевремени се сметале за различни и несводливи на каков било заеднички именител.

Она што е најважно во оваа дискусија за културната интегративност на ремиксот и за вмрежувањето на музичките форми е дека грамофоните во рацете на DJ-ите – поради нивниот досега неспоредлив потенцијал да пресоздаваат музика и да си поигруваат со музички фрагменти од и во сите просторно-временски координати на светот – ја имаат можноста да прават намерни дисконтинуитети, дијахрони скокови и навраќања во рамките на глобалниот рециклирачки микс. Така, според едно хипотетичко музичко-миграционо сценарио, оригиналната композиција може да потекнува од некој непознат народен гениј, од почетокот на XX век во Македонија; истата да биде преработена (ремиксирана) според некој од современите аудитивни стандарди (да речеме, во Лондон); а потоа, да биде презентирана на некоја журка во Тајланд, Венецуела, Индонезија, Алжир, Кореја, Јамајка, Нов Зеланд, Непал или Естонија.

Се разбира, и обратниот редослед е подеднакво валиден: автентичната електро/хип хоп песна може да потекнува од Детроит или од Њујорк, од крајот на 1980-тите години; потоа, во 1990-тите години, таа да доживее ремикс во Јамајка или во Австралија, според сензибилитетот на реге/соул музиката од 1970-тите години; а да биде презентирана денес на некој фестивал во Македонија, Парагвај, Тунис, Индија или Русија.

Британскиот естетичар Шон Кабит [Sean Cubitt] со право забележува дека во контекст на интерактивните ремикс уметности, „многу помалку се нагласува интегритетот на пораките“. (Cubitt 1998, 146) Што значи тоа запоставување на интегритетот на оригиналните пораки? Кога говориме за ремикс културата, она што е клучно е решителното напуштање на концептот на културната чистота и на хегемонијата на традицијата. Ремикс културата не може *да биде* доколку нејзините чинители се преокупирани со презервација на културното наследство во вид на мумифициран експонат. Таа ќе постои, само доколку се стреми кон негова креативна мобилизација. Неа нема да ја биде и таа нема да се развива, доколку на сила е засегнатоста, во вид на идеја-водилка, со една вкочанета заштита на традицијата. За да постои ремикс-културата, културните производи од минатото треба да бидат достапни за нивна постојана креативна *реинтерпретација*. Кога ремикс културата е витална, таа ги става во движење музиките од минатото, преобразувајќи ги во платформа за културна интеграција на различности. Токму таквиот модус на мобилизација, односно, влегувањето во дијалог со останатите аудитивни култури од просторно-временскиот континуум, ја заштитува музичката традиција на најсоодветниот начин – како музика која е отворена, во исконската смисла на зборот, за континуирано рециклирање. Токму рециклирањето на оригиналните пораки од музичкото наследство, овозможува во него да се изнаоѓаат нови пораки, да се препознаваат нови значења и тоа да се *сочува* и *заштити* во вистинската смисла на зборот – како *живо* аудитивно културно наследство, кое станало наследство токму заради неговиот инхерентен капацитет да биде постојано отворено за *иоливалентна културна комуникација*. Впрочем, како што видовме, Afrika Bambaataa музиката ја гледал како отворен [open-ended] извор за потенцијално бесконечни културни полилози и како „празен“ медиум кој (едвај) чека да биде исполнет со нови значења, а не како сопственост на авторите на музиката или на културно-уметничкиот естаблишмент, кои наводно се сметаат за единствени су-

верени носители на нејзиното „исправно“ значење. Според тоа, ремиксот му пркоси на трендот за статична заштита на културното наследство, на тој начин што го игнорира и се противставува на дискурсот на културниот центар, кој наводно треба да раководи со модусот и опсегот на дисеминација на пораките и со правоверноста на нивното значење.

Ремикс-филмот *Преродба на една нација* (*Rebirth of a Nation* 2007), на мултимедијалниот уметник Пол Д. Милер [Paul D. Miller], кој најчесто твори под псевдонимот DJ Spooky, претставува одличен пример за експериментален филм кој ја зафаќа суштината на културната интегративност на ремиксот. Филмот во целина се базира на преисчитување, ревизија, повторна контекстуелизација на контроверзниот нем филм *Раѓањето на една нација* (*The Birth of a Nation* 1915), на Дејвид Грифит [David W. Griffith]. Она што DJ Spooky го направил е апликација на ремикс техниките од хип хоп идиомот, во јазикот на филмот. Тој го деконструирал, па и си поиграл со оригиналниот филм на Грифит, на тој начин што вовел спорадична документаристичка (мета)нарација за времетраењето на филмот, нова музичка заднина и графички интервенции во сцените, без притоа да вклучи какви било дополнителни снимки (доснимувања) на нови филмски содржини. Бидејќи оригиналниот филм е заснован на очигледна расистичка премиса², ремиксираната верзија на DJ Spooky нуди консеквентно разобличување и раскринкување на стигматизирачките тенденции кон Афро-Американците во САД во периодот по Американската граѓанска војна (1861–1865 година).

Всушност, *Преродба на една нација* претставува радикално извртување и преобратување на оригиналниот филм, како во поглед на формата (времметраењето на филмот е редуцирано, додадена е нова филмска музика, а графичките интервенции во боја коментираат и нагласуваат одредени аспекти во сцените, за сметка на други), така и во поглед на идејата и содржината на филмот (документари-

² Вториот дел на филмот на Грифит, кој се занимава со Ерата на реконструкцијата во САД (1865 – 1877 година), ги прикажува Афро-Американците како насилници, кои по Американската граѓанска војна (1861 – 1865 година) ги злоупотребуваат своите новостекнати права и ги малтретираат белците. Озлогласениот Кју Клукс Клан [Ku Klux Klan], пак, е портретиран како ослободувачко движење на обесправените бели Американци, а нивните расистички анти-црнечки кампањи се легитимирани како одбранбени акции за заштита од црните-насилници.

стичката на рација дава соодветно толкување и поправање на сите историски непрецизности и малверзации). Сето тоа е направено со интервенции врз постоечко дело, кое потоа, доколку сакаме, можеме да го гледаме во неговата оригинална верзија. Според тоа, трансформацијата на оригиналниот нем филм *Раѓањето на една нација* во ремикс-филмот *Преродба на една нација*, покрај тоа што претставува одличен пример за потенцирање на реконтекстуализирачките, коавторизирачки потенцијали на ремикс техниките во современата интерактивна уметност, претставува и маестрално деривативно дело, кое го манифестира сиот потенцијал на ремиксот како медијатор на интеграција на културни разлики, но и како отпор кон практиките кои сè уште се ориентираат околу митот за строг хиерархиски поредок или центар при раководењето со интеркултурните односи.

Кога *слободната игра* на ремиксот се ослободува од фиксираноста и зависноста од еден цврст центар или извор, кога делото стапува во потенцијално бесконечниот циклус на реконтекстуализации, тогаш може да се насети херменевтичката релевантност на ремикс-играта. Таа херменевтичка релевантност, во случајов, има очигледна политичка димензија. Покрај тоа што ремиксот, по својата природа и техничка условеност, претставува еманципирачки и либерализирачки медиум за изразување, тој е продуктивен и заради тоа што претставува платформа за, до сега, најпотентното спротивставување на концептот за еден хегемонски културен центар, кој не води сметка за различностите. Во тој поглед, она што деривативниот ремикс-филм *Преродба на една нација* прави ингениозна демистификација на расистичките премиси на оригиналниот филм *Повторно раѓање на една нација*.

Кога афро-американскиот филозоф Корнел Вест [Cornel West] говори за демистификацијата, како за метод на разобличување и поправање на различните видови потчинетост, дискриминација и неправда, тој вели:

Демистификацијата се обидува да ја следи комплексната динамика на институционалните и другите релевантни структури на моќ за да ги изложи опциите и алтернативите за постапки кон менување; таа, исто така, се обидува да сфати на кој начин претставувачките стратегии се креативни одговори на новите околности и услови. (Вест 2007, 230)

Во основа, се работи за постапка која овозможува да се проблематизираат доминантните потчинувачки дискурси, на тој начин што, преку раскринкување на нивната внатрешна противречност и дискриминаторност, ќе ги открие мотивите и механизмите кои стојат зад конкретната форма на дискриминација (во случајов, расна). А без оружјето (факторот) демистификација, подредените популации (црните во САД) биваат онеспособени (декапацитирани) да ја градат сликата за себе, во сиот нејзин разновиден и раскошен потенцијал:

Проблематиката на невидливоста и безименоста на модерната црнечка дијаспора може да се разбере како состојба на релативен недостиг на црнечка моќ да се претстават себеси пред себеси и пред другите како комплексни човечки суштества, и со тоа да се противстават на бомбардирањето со негативни, деградирачки стереотипи од страна на расистичките идеологии на белците. (Вест 2007, 226)

Имено, без мобилизацијата на разобличувачкиот фактор на демистификацијата – препознаен од нив и насочен во правец на еманципација – црните (и останатите категории подредени) би останале оневозможени да ја раскажат сопствената приказна, според своето видување и според онаа варијанта на репрезентацијата, која нив ќе ги претстави во светлото на сопственото видување на себе самите, а не во светлото на проектираната стереотипна и стигматизирачка перцепција на расистичкиот културен центар. На тој начин, демистификацијата подредените потенцијално ги преиначува, од објекти на една егзотична (во грубата, ориенталистичка смисла), унифицирачка, деградирачка слика, во субјекти на себесоздавањето, според сопствени услови.

Во 1993 година, кога Вест го објавува цитираниот текст „Новите културни политики на разликата“ [“The New Cultural Politics of Difference”], тој ја поставил следнава задача пред сите оние движења, кои се обидуваат да го изградат афро-американскиот идентитет на вистинскиот начин, имено, според сопствените сфаќања, можности и услови:

црнечките културни дејци мора да формираат и одржат дикурзивни и институционални мрежи што ги деконструираат поранешните модерни црнечки стратегии за формирање на идентитет, да ги демистифицираат односите на моќ што вклучуваат класни, патријархални и хомофобични предрасуди, и да изградат поливалентни и повеќедимензионални одговори што ја артикулираат комплексноста и разновидноста на црнечките практики во модерниот и во постмодерниот свет. (Вест 2007, 229)

Паралелно, хип хоп музиката и културата – заедно со преиспитувањето на црнечкиот адолесцентски идентитет, кој тие со себе го носеле – биле во полн замав, и Вест му оддава признание на нивното неизбежно влијание. (Вест 2007, 225) Да потсетиме дека DJ-от Afrika Bambaataa, во 1970-тите години, сакал „да ги збунува луѓето кои велеле дека не сакаат рок или латино музика“ и „да ги фаќа во небрано луѓето кои ја категоризираа музиката“. (Тоор 2000, 65-66) Тоа јасно укажува на фактот дека црнечката хип хоп култура во зародиш била нагласено отворена, не само кон сопственото минато и традиција (со што пројавувала очигледен стремеж за раскажување на сопствената приказна, според свои услови), туку и кон интегрирање на различните *аудиовизуелни традиции и култури* во својот нов автентичен хибрид. Тоа неа ја направило да биде своја (да биде субјект, а не објект на репрезентацијата), но истовремено и подобна за инкорпорирање на различното во себе; нешто за чие отсуство дотогаш била обвинувана доминантната културата на белиот, средовечен американски маж. На тој начин, хип хоп културата станала репрезентација на афро-американската култура на вистински начин: како култура која станала тоа што е прифаќајќи ги различностите на другите култури, оградувајќи се од исклучивоста на хегемониската културна политика на белата Америка и трасирајќи го патот кон кој и таа подоцна се придружила. Заради сето тоа, она што Вест, во времето кога го пишува својот текст веројатно не можел да претпостави, е влијанието кое внатрешните механизми според кои ремиксираната хип хоп музика постои (нејзината можност за реконтекстуелизирање, реинтегрирање стари музички фрагменти во нова целина) ќе се одрази во поглед на пошироката културна политика на подредените црнци во САД.

Зошто повторно го нагласуваме ова? Разбирливото барање на Вест црнечкиот културен фактор да создава мрежи на инклузивни идентитети и на поливалентен начин да го артикулира црнечкиот идентитет, во ремикс практиките на хип хоп културата наоѓа своја идеална платформа. Имено, како што погоре наведовме, ремиксот и хип хопот не можат да постојат доколку културното наследство треба да се третира како еден статичен монолит, недостапен за преосмислување; доколку преокупацијата со неговата презервација го затвора хоризонтот за негова *проактивна* мобилизација и за креирање нови содржини, форми и вредности. Иделогитата на ремиксот, во тој поглед е јасна: традицијата вреди, само доколку овозможува извлекување и рециклирање разновидни значења и пренамени од нејзината историја; таа вреди, само доколку може

да биде преработена и надградена од себе самата и во дијалог со останатите традиции.

Според тоа, она што DJ Spooky направи со „неговиот“ филм *Преродба на една нација* е истовремено ремикс, заснован врз базичните принципи на хип хоп музиката; *демистификација*, зашто го наметнува своето видување за идентитетот кој претходно бил воспоставен во вид на стигматизирачка расистичка репрезентација; и *културна интееграција*, зашто нуди автентично црнечка интерпретација на оригиналниот филм. Всушност, токму Вестовата демистификација – практиката на проблематизирање на доминантните потчинувачки дискурси – треба да се гледа како фокална точка во која се пресекуваат еманципаторските аспекти на херменевтиката на ремиксот. Нудејќи можности за проблематизирање на традицијата на востановените филмски величини (каков што филмот на Грифит несомнено е), преку демонтирање на стигматизацијата која стои во сржта на оригиналниот филм, DJ Spooky направи успешен обид за интеграција на автентичното црнечко видување на филмот, кој е одамна влезен во канонот на филмската историја. Презентирајќи ја приказната на Афро-Американецот по Американската граѓанска војна исчистена од наслагите на расизам, стигма и стереотипност, DJ Spooky го доведува во прашање концептот на градење на нација, традиција и вредности, засновани врз потребата од жигосување на различниот. На тој начин, неговиот ремикс-филм, интегрирајќи го црнечкото видување на тие историски случувања, не само што ја гради сопствената приказна, туку, демистифицирајќи ги премисите на оригиналниот филм, го проблематизира збирот институции и вредности кои овозможиле воспоставување филмски канон базиран врз деградација.

Се разбира, мотивацијата не е, ниту може да биде, канонот да се уништи или замени со друг, затоа што оригиналниот филм е влезен во колективното филмско несвесно. Не! Потребата е тој да се отвори, да се демонтира, да се исчисти од дискриминаторските наслаги, во него да се интегрира приказната на обесправените и, конечно, да се даде на увид на јавноста како пример за *оџворено* дело, подобно врз него да се напластуваат нови наслаги од разни содржини, значења и облици. Со тоа, DJ Spooky на маестрален начин демонстрира, не само дека ремиксот може да функционира и во наративните уметности, туку дека таа негова инхерентна карактеристика овозможува слични постапки да можат да се прават и со останатите приказни засновани врз исти, слични или поинакви видови дискриминација.

РЕФЕРЕНТНА ЛИТЕРАТУРА

- Вест, Корнел. 2007. Новите културни политики на разликата. *Аспекти на друштво* (зборник по културологија), Иван Цепароски (ур.). Скопје: Евро-Балкан Пресс/Менора, стр. 219-235.
- Cubitt, Sean. 1998. *Digital Aesthetics*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Gridley, Mark C. 1988. *Jazz Styles: History and Analysis* (Third Edition). New Jersey: Prentice Hall.
- Toop, David. 2000. *Rap Attack: African Rap to Global Hip Hop* (Expanded Third Edition). London: Serpent's Tail.

ЦИТИРАНИ ФИЛМОВИ

- Rebirth of a Nation*. 2007. Remixed & directed by DJ Spooky. Production: Richter Hardig, Starz! Network, USA. Scenario: Matthew Carpenter, Anthony James and DJ Spooky. 100 mins.
- The Birth of a Nation*. 1915. Directed by D. W. Griffith. Production: David W. Griffith Corp., USA. Scenario: D. W. Griffith and Frank E. Woods. 193 mins.