

CONTEXT / КОНТЕКСТ 20

Review for Comparative Literature and Cultural Research
Списание за компаративна книжевност и културолошко истражување

Editorial Board	Редакција
Liedeke Plate (The Netherlands)	Лидеке Плате (Холандија)
Maruša Pušnik (Slovenia)	Маруша Пушник (Словенија)
Zlatko Kramarić (Croatia)	Златко Крамариќ (Хрватска)
Zvonko Taneski (Slovakia)	Звонко Танески (Словачка)
Aleksandar Prokopiev (Macedonia)	Александар Прокопиев (Македонија)

Editor – in – Chief	Главен и одговорен уредник
Sonja Stojmenska-Elzeser (Macedonia)	Соња Стојменска-Елзесер (Македонија)

ISSN 1857- 7377

This issue is supported by Ministry of Culture of the Republic of North Macedonia
Изданието е објавено со материјална поддршка на Министерството за култура на
Република Северна Македонија



Министерство за култура
на Република Северна Македонија

**INSTITUTE OF MACEDONIAN LITERATURE
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА**

CONTEXT / КОНТЕКСТ 20

**Review for Comparative Literature and Cultural Research
Списание за компаративна книжевност и културолошко истражување**



Skopje – Скопје
2019

CONTEXT is an international review and publishes contributions in English and in Macedonian. All submissions are peer reviewed.

Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to:

Institute of Macedonian Literature
Grigor Prlicev 5, p.o.b. 455
1000 Skopje
Republic of North Macedonia

КОНТЕКСТ е меѓународно списание и објавува прилози на англиски и на македонски јазик. Сите текстови се рецензираат.

Ракописите и редакциската преписка се упатува на следната адреса:

Институт за македонска литература
ул. „Григор Прличев“ бр. 5, п. фах 455
1000 Скопје
Република Северна Македонија

CONTENTS / СОДРЖИНА

Славчо Ковилоски / Slavcho Koviloski

УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗНИ ФОРМИ НА ХИПХОПОТ / Hip Hop Art Forms of Expression..... 7

Вангел Ноневски / Vangel Nonevski

ДЕРИДА, СЕМПЛОТ И СЛОБОДНАТА ИГРА ВО ДИСКУРСОТ НА РЕМИКС КУЛТУРАТА / Derrida, Sample and Free game in the Discourse of Remix Culture 17

Ристо Солунчев / Risto Soluncev

РЕВОЛТ И ALGOR MORTIS / Rebellion and Algor mortis 27

Александар Ковилоски / Aleksandar Koviloski

ЧУВАРИ НА УРБАНАТА КУЛТУРА: ХИП ХОП МАКЕДОНИЈА / Guardians of Urban Culture: Hip Hop Macedonia..... 33

Дејан Методијески / Dejan Metodijeski

ГОЛЕМИОТ БИЗНИС НАРЕЧЕН ХИПХОП: АСПЕКТИ НА МУЗИЧКИОТ ТУРИЗАМ / The Big Business Called Hip Hop: Aspects of Music Tourism 39

Marija Girevska / Марија Гиревска

NEW PERSPECTIVES IN THE ‘PERIPHERALLY CENTRED’ PANORAMA OF EUROPEAN COMPARATIVE LITERATURE / Нови перспективи во „периферно централната“ панорама на европската компаративна книжевност 49

Валентина Миронска-Христовска / Valentina Mironska-Hristovska

КУЛТУРНАТА ИКОНА – ДИЧО ЗОГРАФ / The Cultural Icon – Dicho Zograf..... 59

Mira Bekar / Мира Бекар

HOW FAKE NEWS AFFECTS ACADEMIC LITERACY: A CASE OF A SMALL COUNTRY ENHANCING US ELECTIONS / Како лажните вести влијаат врз академската писменост: Случајот на мала држава што ги зацврсти резултатите од изборите во САД..... 73

Африм А. Реџеџи / Afrim A. Redzepi

ЕСТЕТИКАТА И НАУКАТА / Aesthetics and Science..... 85

Sonja Stojmenska-Elzeser / Соња Стојменска-Елзесер

THE QUESTION OF BELONGING IN THREE MACEDONIAN NOVELS BY WOMEN WRITERS / Прашањето за припадноста во три македонски романи од жени-авторки 93

Ана Опачиќ / Ана Орасиќ

КРАТКА ИСТОРИЈА НА ТРИ РАЗЛИЧНИ КАРНЕВАЛИ И НИВНАТА СОЦИОЛОШКА ФУНКЦИЈА /

Short History of Three Different Carnivals and their Social Function 101

Кристина Христова Николова / Kristina Hristova Nikolova

МОБИЛ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ КАКО ПРИМЕР ЗА ПЛАТФОРМА ЗА КРЕИРАЊЕ ДИГИТАЛНА

КУЛТУРА / Mobile Film Festival as an Example of a Platform for Creating Digital Culture 115

Вангел Ноневски

УДК 7.037.4:141.7

Review article / Прежледен научен труд

ДЕРИДА, СЕМПЛОТ И СЛОБОДНАТА ИГРА ВО ДИСКУРСОТ НА РЕМИКС КУЛТУРАТА

Клучни зборови: Дерида, ремикс култура, хипхоп, даб, семпл, семантика, нови медиуми, модерна уметност, Дада, деконструкција

На едно место, во неговата студија/есеј/критика на структурализмот, „Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки“ (“Structure, signe et jouer dans le discours des sciences humaines”), Жак Дерида (Jacques Derrida) вели:

„Постојат две интерпретации на интерпретацијата на структурата, на знакот, на слободната игра. Едната се стреми кон дешифрирање, сонувачка да пројектува една висина или еден извор што е слободен од слободната игра и од правилата на знакот, и кој живее како бегалец со употреба на интерпретација. Другата, која не е веќе свршена кон изворот, ја фали слободната игра и настојува да премине од другата страна на човекој и хуманизмот, а името на човекој е името на она суштество кое низ историјата на метафизиката или на онтологијата сонувало за едно целосно присуство, сигурен темел, извор и крај на играа.“ (Дерида, 2003, стр. 230)

Нема да погрешиме доколку констатираме дека повеќето дада и постдада уметности, намерно или не, ја сквернават семантиката „светост“ на оригиналното уметничко дело. Поаѓајќи од легитимната премиса дека ниту еден уметник и ниту едно уметничко дело во себе не го кријат вистинското Значење („една вистина или еден извор“), кое само чека да биде откриено од обичните смртници, дадаистите и сите останати кои го прифатиле нивниот повик тргнале да се пресметаат со заблудата дека естетичката семантика има работа со цврсто, фиксирано и конечно Значење.¹ Според дадаистичките дискурси и практики, не постои нешто

¹ Во најрадикалните дада манифести, инсистирањето врз релативизацијата на значењето на уметноста оди дотаму, што резултира дури со една посакувана аболитија на значењето, наспроти практичната невозможност за исполнување на таквата желба. Имено, во својот „Дада манифест“ од 1918 година, романско-францускиот авангарден поет и перформанс уметник, Тристан Цара (Tristan Tzara), на едно место поентирал: „Дада не значи ништо!“ (Tzara, 1918)

подалеку од вистината кога зборуваме за уметноста. Впрочем, дадаистите слободно си поигрувале со значењето на елитните уметнички дела,² но и со она на уметноста воопшто,³ сметајќи дека семантичката ортодоксност на уметничкото дело е мит, кој треба, што поскоро, да замине во заборав, зашто таквиот светоглед нема ништо заедничко со новиот, изразено *отворен* (open-ended) карактер на уметноста. Со други зборови, модерните, постдада уметности експлицитно ја отфрлаат првата, за сметка на втората интерпретација на структурата, на знакот и на слободната игра. Кратко кажано, интерпретацијата на уметноста и слободната игра која произлегува од неа не можат да имаат универзална дешифрирачка матрица која треба да го обелодени „сигурниот темел“ на значењето и на „целосното присуство“, што би рекол Дерида, зашто тоа се фактори кои го затвораат хоризонтот на слободниот пристап кон уметноста, за сметка на зацврстувањето на хиерархиски наредената позиција на авторот.

Во тој контекст, не смее да се заборава Мишел Фуко (Michel Foucault), кој, во својот есеј

„Што е автор?“ („Qu'est-ce qu'un auteur?“), категоријата автор во наративните уметности ја гледа како манифестација и функција на една повластена позиција на моќ. *Идеологијата* на авторот е факторот кој тој го определува како одговорен за стравот од ширењето на значењето на секоја раскажувачка практика. Според него, концептот на авторот претставува функционален принцип (тој го именува како „автор-функција“), наменет да го ограничи и/или исклучи слободното размавнување на текстот (функцијата на читателот), за сметка на авторитетот на неговиот извор (суверениот автор). Изнасилената и претераната субјективизација на авторот дејствува како фактор за декапацитирање на проактивната улога на публиката. На тој начин, во комуникативниот процес улогата на автономниот пристап кон уметноста (публиката) се минимизира, за сметка на хиерархиски супериорниот карактер на неговиот извор или потекло (авторот). (Foucault, 1980, pp. 124-131)

Заради тоа, дада движењето укажува на една вистина која важи за модерните уметности генерално: значењето на едно уметничко дело го определува и го докомплетира публиката, со секое конкретно толкување; тоа никогаш не е содржано и исцрпено исклучиво во делото и/или во неговиот автор. Впрочем, уметничкиот критичар и историчар на уметноста од доцниот XX век, Мајкл Раш (Michael Rush), јасно забележува дека во флукус перформансите, на пример,

јубликајта сјанува активен учесник (или коавтор), а не само пасивен набљудувач. Флукус насјаниите сјанаа совршени

² Тука, пред сè, се мисли на познатата интервенција на Марсел Дишан, кога нацртал мустаки врз една репродукција (разгледница) на портрет на *Мона Лиза*, по што го именувал тоа свое „дело“ како *L.H.O.O.Q.*, што, прочитано на француски јазик, гласи „Elle a chaud au cul“, додека, во превод на македонски, би го имало значењето „Таа има убав задник“. Имплицитната порака, пак, упатува на промискуитетност.

³ *Фонјаната* на Дишан (обичен писоар поставен во галерија и потпишан со псевдонимот R. Mutt) нема пародирачки афинитети кон конкретно уметничко дело, туку има намера да си поигра со убавината, пристојноста, елитноста и сериозноста на уметноста воопшто.

отелотворувања на Дишановото мојо дека гледачот го довршува уметничкото дело. Навистина, во флукус настани, гледачот не само што го довршува, туку тој/таа проактивно станува уметничко дело, преку негово/нејзино директно учество во настанот. (Rush, 1999, p. 25)

Упорноста и агресивноста, пак, со која дадаистите тргнале во потенцирањето на партиципативноста, отвореноста и арбитрарноста на естетичко-семантичката рецепција потекнува од крутоста на културниот и историско-уметничкиот естаблишмент на нивното простор-време.

Како што проследивме, темелната практика на дадаистите и флукус уметниците, неколку децении подоцна, теориски се рефлектира кај Дерида во форма на деконструктивистички дискурс. Имено, според Дерида, значењето на едно нешто – без оглед дали говориме за уметност или за некоја друга креативна дејност во која е вклучена игровноста – е секогаш *дефицитарно* и тоа има постојана потреба од дополнување на својата семантичка празнина.

Би можело да се рече [...] дека овој механизам на слободна игра која е овозможена од недоследноста, од отсуството на центар или на извор, е механизмот на дојолнувањето. Не може да се определи центарот, знакот што го дојолнува, кој се случува во негово отсуство, зашто овој знак се јавува дојолнително како доајок, како дојолнување. Механизмот на значењето придонесува за нешто чиј резултат е фактот дека секогаш има нешто повеќе, но ова дојолнување е менливо, бидејќи тоа заменува, го надо-

јолнува недоследноста од страна на означеното. [...] Прекумерноста на она што означува, неговото дојолнително карактер, значи, е резултат на конечното, т.е. резултат на една празнина што треба да биде дојолнето. (Дерида, 2003, стр. 228)

Сето тоа значи дека ние не сме пасивни набљудувачи и забележувачи на архитектониката, законитостите и структурите кои владеат во светот (светогледот на Клод Леви-Строс [Claude Lévi-Strauss], кој Дерида го критикува), туку сме активни учесници во нивното трансформирање: дури да го забележиме, светот веќе се изменил/сме го измениле. Затоа, иако алудира на слободната игра во модерните уметности, Дерида, сепак, можеме да го сметаме за полноправен предвесник на ремикс културата. Неговото инсистирање на празниот знак кој има потреба од постојано дополнување е секогаш „пред алтернативата на присуството и отсуството“ (Дерида, 2003, стр. 230), што ќе рече, пред можноста да се определат рамките на нешто што не трпи рамки: слободната игра. Се разбира, дополнувањето на празниот знак е од суштествена важност и за модерната уметност, но Дерида инсистира слободната игра да се сфаќа екстремно: „битието треба да се сфаќа како присуство или отсуство што тргнува од можноста на играта, а не обратно.“ (Дерида, 2003, стр. 230) А кога се тргнува од можноста на играта, тоа значи дека акцентот во процесот решително се става врз приоритетот на слободното *коавиторство* (толкувањето и дополнувањето, во пошироката, интерактивна смисла на зборот), а не врз претпоставената хиерархиска супериор-

ност на Фукоовиот автор-функција, кој поставува предиспозиција врз рецепцијата на уметничкото дело. Екстремното разбирање на слободната игра подразбира *вера* и *надеж* во експоненцијално проширување на интерактивните потенцијали кои ги поставија модерните уметности. Впрочем, главните атрибути на модерната уметност упатуваат на тоа дека, повеќе од кога било претходно, значењето на едно уметничко дело веќе не е во неговото потекло, туку во неговата *гесџинација*. (Barthes, 1977, p. 148) Според тоа, повикот на модерната уметност за екстремно довршување на нејзината значенска „празнотија“ претставуваше повик кој на хоризонтот ги исцртуваше магливите, сè уште нејасни „контури“ на интеракцијата и ремиксот.

Тие контури прераснаа во јасни линии со појавата на ремикс културата. Што е ремикс? Наједноставната дефиниција на ремиксот може да се најде на почетокот на документарниот филм *Сè е ремикс (Everything Is a Remix, 2010-2011)* на Кирби Фергусон (Kirby Ferguson): „да се комбинираат или монтираат постоечки материјали за да се создаде нешто ново“. Слична, но поконкретизирана дефиниција на ремиксот дава американскиот теоретичар на интерактивните и ремикс уметности, Едуардо Навас (Eduardo Navas). Според неговото сфаќање, ремиксот претставува „активност на преземање делови или семплови“⁴ од претходно постоечки материјали и нивно комбинирање во нови

форми“, додека „музичкиот ремикс, генерално, претставува реинтерпретација на претходно постоечка песна.“ (Navas, 2012, p. 65) Двете дефиниции се коректни, зашто, во случајов, номинално-етимолошкиот пристап кон поимот е сосем доволен. Впрочем, буквалниот превод на англискиот збор “re-mix”, што значи *повторно мешање*, соодветно ја зафаќа суштината на поимот. Според тоа, во естетички контекст, ремиксот ќе претставува процес и практика на повторно премешување или рекомбинација на делови од постоечко дело или повеќе дела при создавање на ново, деривативно уметничко дело.⁵

Но, кога се појавува и од каде потекнува ремиксот како уметничка практика? Есејот „Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки“ Дерида го објавил 1967 година, веројатно не претпоставувајќи го инстантниот естетички дострел на неговите идеи

⁴ Зборот „делови“ обично не се користи во жаргонот на ремикс културата. Доминантниот термин е „семплови“ (“samples”), кој се одомаќини и во македонскиот жаргон поврзан со дискурсот на ремиксот. Заради тоа, во продолжение ќе го користиме терминот „семплови“.

⁵ Имајќи го тоа предвид, Навас прави поделба на три основни видови ремикс. Според него, постои продолжен (extended), селективен (selective) и рефлексивен (reflexive) ремикс. Продолжениот ремикс се карактеризира, како што упатува и самото име, со просто продолжување (екстензија) на делото. Таквиот ремикс е најзабележителен во музиката (DJ културата), каде честопати се прават продолжени ремикси на песни наменети за клупски настапи. Селективен ремикс на едно дело подразбира додавање и/или одземање одредени делови од оригиналното дело. Тоа значи дека интервенциите во селективниот ремикс се понагласени отколку кај продолжениот. Рефлексивниот ремикс дополнително ја продолжува и алегоризира естетиката на ремиксувањето, при што ремиксот пројавува тенденции да ја трансцендира автентичноста на оригиналот. Рефлексивниот ремикс наметнува сопствена автономија над оригиналното авторско дело, и покрај тоа што е во голема мера заснован на него. (Navas, 2012, pp. 65-66)

за слободната игра и празниот знак. Имено, она што е интересно и индикативно е дека истата година се поставени модерните основи на ремикс практиката во музиката, од каде потекнува и современото поимање на ремиксот во уметноста генерално. За тоа сведочат еминентните британски историчари и истражувачи на јамајканската реге (reggae) музика, Стив Бероу (Steve Barrow) и Питер Далтон (Peter Dalton): „техниката на ремиксот првпат се појави во Јамајка, уште во 1967 година, првично во потрага по озвучувачка [sound-system] ексклузивност, но набргу почна да се експлоатира како економски и креативен начин за повторна употреба на веќе снимени ритми.“ (Barrow and Dalton, 2004, p. 215) Во тоа време, продуцентите и инженерите на звук во музичките студија, како Ради Редфорд (Ruddy Redford), Кинг Таби (King Tubby) и Ли „Скреч“ Пери (Lee “Scratch” Perry) почнале да си поигруваат и да продуцираат инструментални верзии на вокални реге песни, кои се покажале како многу поприфатливи за публиката отколку оригиналните верзии на песните. Таквите, таканаречени даб (dub) верзии, или само верзии (versions), се карактеризирале со целосно (или речиси целосно) елиминирање на вокалите и со нагласување на музиката на инструменталната изведба, честопати збогатена со дополнителни ефекти и други третмани на звукот. Тие продуцентски техники најчесто ја потенцирале длабочината на ниските тонови во песните, со додавање одекнувачки ефекти на високите тонови, со намерно одложување или „доцнење“ на ритмот во конечниот микс, со понагласено повторување на главните инстру-

ментални мотиви итн. Таа постапка со текот на годините станала толку популарна што „зборот ‘даб’ денес, низ целиот свет на денс музиката, се користи за да се означи ремикс“. (Barrow and Dalton, 2004, p. 215) Според тоа, даб музиката е првата музичка форма која не се темели на компонирање оригинална, авторска музика, туку на *рециклирање, рекомбинирање, ремиксување* постојечка музика. Даб музиката претставува *манипулирана койија* на музичко дело, никогаш не и авторско дело, по себе. Впрочем, најзначајните и најпрочуените даб музичари биле или музички продуценти или инженери на звук; многу ретко некој од нив бил композитор.

Околностите заради кои токму ремиксуваната даб музика станала популарна и прочуена, најпрво во Јамајка а потоа и низ целиот свет, се исклучително значајни за нашата тема. Во документарниот филм *Даб ехо (Dub Echoes, 2008)*, Стив Бероу забележува дека продорноста на длабоките ниски тонови во даб музиката – продорност која не била толку нагласена во вокалните реге песни – била ентузијастички прифатена од тогашната/тамошната публика, зашто таа дејствувала како своевиден еликсир за тешките животни услови во тогашна Јамајка. Имено, длабоките бас линии во даб музиката биле толку продорни што тие честопати не можеле да се регистрираат со увото, туку со телото.⁶ Како што сведочат голем број интервјуирани даб и реге музичари во филмот, телата се „полнат“ со радост, а животот се испол-

⁶ Покрај увото, коските се вториот дел од човечкото тело кој е најсензитивен на звук, особено на ниски тонови. (National Science Foundation, 2009)

нува со „смисла“ кога публиката е изложена на длабоките ниски тонови на даб музиката. Колку и да се чувствува празен, човек под дејство на даб музиката може, барем за кратко време, да се „исполни“ со среќа. Имајќи го тоа предвид, американскиот историчар на реге музиката, Дејвид Кетс (David Katz), посочува дека даб верзиите на реге песните станале толку популарни меѓу јамајканската публика што на 7-инчните грамофонски сингл плочи, покрај вокалната песна, се врежувале дури две даб верзии. На првата страна од синглот, покрај оригиналната реге песна, најчесто имало даб верзија со исто или слично времетраење како и оригиналната верзија, додека на другата страна имало продолжена (extended) даб верзија, која честопати можела да трае и до 15 минути.

Друга сродна определба на ремиксот треба да се бара во хипхоп-музиката од средината на 1970-тите до почетокот на 1980-тите години во Њујорк. Хипхоп-музиката, слично како и дабот, се појавила како резултат на ремикс постапки, но овој пат изведувани во живо (не во музичко студио), со помош на два грамофона поврзани со аудио миксета. Повторно, слично како и во случајот со даб музиката, хипхоп-ремиксот се засновал на манипулација со постоечка музика, а не со компонирање нова. Тројцата најпрочуени диџеи од тоа време – Kool DJ Herc, Grandmaster Flash и Afrika Bambaataa (повторно се работи за музичари кои не биле композитори) – на диџеј настапи во живо ги изолирале и подредувале инструменталните делови од соул, фанк, џез и рокенрол песните кои ги презентирале на журките во њујоршката насел-

ба Бронкс. На тој начин – спојувајќи ги последователно само деловите од песните во кои немало вокална изведба и додавајќи дополнителни звучни ефекти со скречување на грамофонските плочи – тие, всушност, ја оформувале инструменталната основа на музиката која подоцна почнала да се нарекува „хипхоп“. Според тоа, и во случајот на хипхопот, ремиксот се состоел во манипулација со готови композиции: сукцесивно подредување на нивните инструментални делови и изолирање на искршените ритми од песните, кои диџеите се обидуваае што е можно повеќе да ги нагласат, односно, да ги направат погласни.⁷

Одговорот на прашањето зошто диџеите во тоа време ги изолирале, миксувале и подредувале само инструменталните делови од презентираниите песни и зошто се обидуваае нив дополнително да ги нагласат е од исклучителна важност за нашата тема. Тој треба да се бара во сведоштвата на британските музички новинари Ден и Тим Ирвин (Dan and Tim Irwin), кои детално се занимавале со тој феномен: „Откако [Kool DJ Herc] забележал дека публиката најмногу се забавувала во моментите кога настапувале инструменталните делови од фанк и соул песните, тој почнал да ги издолжува, манипулирајќи со две копии од една плоча.“ (Ирвин, Ирвин и Колман, 2014, стр. 40)

Според ова сведоштво и слично како во случајот со даб музиката, хипхоп-диџеите кои миксувале музика во живо само реагирале на

⁷ За настанокот на ремиксот во хипхоп-музиката преку мануелните практики на диџеј миксувањето, да се види: Ноневски, 2014, стр. 21-113; Toop, 2000, pp. 12-35; 56-103; и Hansen, 2015, pp. 42-55.

сигналите кои ги испраќала публиката и затоа го фокусираше своето внимание токму врз инструменталните делови од песните кои ги презентирале. Затоа, вистинскиот креативен субјект на хипхоп-ремиксот била *публиката* која ги испраќала тие сигнали. Дицеите и даб продуцентите само забележувале што сакала публиката да слуша и како сакала тоа да звучи, а потоа ѝ удоволувале. Тоа значи дека тие не биле вистинските претставници на новата (сега можеме слободно да ја наречеме) *ремиксувана* музика, туку само *медијатори* на интерактивноста помеѓу музиката и публиката. Публиката, со своите реакции, праќала пораки во која насока и како требало музиката да се презентира и преработува, односно, како да се *ремиксува*. Дицеите и даб продуцентите само ги примале сигналите и соодветно реагирале.

Според тоа, ремиксот, на самиот свој зачеток и во својата суштина, претставува интеракција помеѓу публиката (плуралниот субјект на промените) и уметничкото дело (музиката, која била трансформирана). Штом *публиката* ги испраќала сигналите според кои музиката се реконтекстуализирала од реге во даб и од соул, фанк, рокенрол и џез во хипхоп; штом *таа*, на тој начин, несвесно ја воочувала Деридаовската празнотија на оригиналната песна, во која се наоѓале никулци, траги за нешто друго, за нешто повеќе, отаде простото присуство на оригиналната песна; тогаш токму *публиката* била детерминирачкиот субјект и активен фактор на квалитативните, формалните и содржинските промени во музиката. Затоа, може да се констатира дека естетиката на ремиксот решително и

уште понагласено од модерната уметност го отфрла митот за повластеното сингуларно авторство, според кое постои јасна дистинкција помеѓу творецот (активниот уметник) и публиката (пасивниот консумент).

Ваквиот режим на интерактивност и отвореност, кој ремиксот го застапува, доколку се разбере како што треба, односно, на Деридаовски начин екстремно – „битието треба да се сфаќа како присуство или отсуство што тргнува од можноста на играта, а не обратно“ (Дерида, 2003, стр. 230) – е *континуиран* и потенцијално *бесконечен*. А кога британскиот естетичар, Шон Кабит (Sean Cubitt), говори за уметностите кои произлегуваат од дијаспорските култури како за номадски уметности без фиксен просторно-временски континуум, тој, всушност, алудира на потенцијално бескрајните циклуси на ремиксување кои таа културно-интегративна практика ги овозможува:

Дијаспорските култури пораките ги третираат на вистинскиот начин: како односи. Некој ритам може да потекнува од Јамајка, да биде пресоздаден во Сенегал, трансформиран во Њујорк, да му се пронајдат нови модификации во Лондон, да добие поинаков аранжман во Куба или во Бразил итн. [...] Клучното во дијаспорските кругови е тоа што не постои затворање на циклусот, зашто многу помалку се нагласува интегритетот на пораките. Наместо тоа, акцентот се става на еден импровизациски бриколаж, разубавен со надоаѓачките звуци, пред тие повторно да бидат испратени на нивните патувања. (Cubitt, 1998, p. 146)

А определбата на Навас за ремикс културата како „глобална активност, составена од креативна и ефикасна размена на информации, овозможена од дигиталните технологии“ (Navas, 2012, p. 65), само ја поткрепува опсервацијата на Кабит. Последиците се неумоливи! – Штом во ремикс културата приоритетот се става врз глобалниот карактер на размената на информации и штом интегритетот на пораките (во случајов, музиката) се прогласува за секундарен, тогаш не може да се очекува затворање на циклусот на нивните *реконтекстуелизирачки трансформации*. Заради сето тоа, да се говори за завршен или конечен ремикс претставува бесмислица, бидејќи потенцијалните ревизии, преисчитувања, рециклирања на едно дело се

отаде контролата на неговите првични творци. Со воведувањето на *плуралниот и глобален ремикс коавтор* во равенката на уметноста, естетиката на ремиксот се втемелува на убедувањето дека просторно-временски крај на манипулативниот круг со уметничкото дело не може да постои. Впрочем, освртот кон пионерските даб и хипхоп-ремикси беше даден, меѓу другото, за да се потенцира дека *партиципативната демократијачност* на интеракцијата помеѓу публиката и уметничкото дело (музиката) не можела да биде попречена дури ни пред 50-ина години. Апсурдно би било да мислиме дека денес тоа треба да претставува некаква пречка, со оглед на широката распространетост на новите медиуми.

Литература

- Дерида, Ж. (2003). „Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки“. во: И. Цепароски, ур., *Естетика на играјта*. Скопје: Култура, стр. 217-231.
- Ирвин, Д. и Т. и Колман Б. (2014). „Долгиот засек во историјата на искршениот ритам“. во: В. Ноневски, ур., *Грамофоној како меймаинструмент: од механичка репродукција до ремикс култура*. Скопје: АКЦИО-МА, стр. 39-65.
- Ноневски, В. (2014). *Грамофоној како меймаинструмент: од механичка репродукција до ремикс култура*. Скопје: АКЦИОМА.
- Barrow, S. and Peter D. (2004). *The Rough Guide to Reggae*. 3rd ed. (Expanded and Completely Revised). London: Rough Guides Ltd.
- Barthes, R. (1977). “The Death of the Author”. In: S. Heath, ed., *Image – Music – Text*. London: Fontana Press, pp. 142-148.
- Cubitt, S. (1998). *Digital Aesthetics*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Foucault, M. (1980). “What Is an Author?”. In: D. F. Bouchard, ed., *Language, Counter-Memory, Practice*. New York: Cornell University Press, pp. 124-131.
- Hansen, K. F. (2015). “DJs and Turntablism”. In: J. A. Williams, ed., *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 42-55.

- National Science Foundation. (2009). "Hearing through Your Bones". [online] U.S.News. Available at: <http://www.usnews.com/science/articles/2009/05/15/hearing-through-your-bones> [Accessed 27 September 2019].
- Navas, E. (2012). *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. New York: SpringerWien.
- Rush, M. (1999). *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames & Hudson.
- Toop, D. (2000). *Rap Attack: African Rap to Global Hip Hop*. 3rd expanded ed. London: Serpent's Tail.
- Tzara, T. (1918). "Dada Manifesto". [online] 391 Issues. Available at: http://www.391.org/manifestos/19180323tristantzara_dadamanifesto.htm [Accessed 27 September 2019].

Филмографија

- Dub Echoes*. (2008). [film] Brazil: Bruno Natal.
- Everything is a Remix*. (2010-2011). [film] USA: Kirby Ferguson.

Vangel Nonevski

Derrida, Sample and Free game in the Discourse of Remix Culture (Summary)

To create something new from "the existing" is the paradigm of present-day remix culture. Several decades have passed since the global culture lost its faith in the search for "the new", regardless if it was sought in the arts, the entertainment industry or music. We should not grieve the loss of that faith at all. The faith in the new is a faith in the sovereign author-god and in the concept of a complete and finished work of art. The sovereign author, who in pre-modern times was identified as the denominator of the undisputed semantic meaning of a work of art, *is lost* in the remixing process. Once a work/text becomes susceptible to reproduction, it is stripped bare of its author's position as a sole determining factor of its semantic resonance. A DJ who mixes and manipulates a song replaces the author as an additional semantic attribute-factor, and the relationship is democratized and liberalized even further when we find out that the DJ mixes music according to the reactions of party-goers. In this equation, the audience actually becomes a chief procreative factor. This inherent interactivity of remix culture has intensified even more in the last 20-odd years with the emergence of new technologies and the internet, which enable every networked user (with a decent computer) to enter the potentially endless cycle of remixing any work of art/culture represented by new media.

Key words: Derrida, remix culture, hip hop, dub, sample, semantics, new media, modern art, Dada, deconstruction