

Ристо Солунчев

Револт и Algor mortis

Во 2006 година познатиот њујоршки рапер Нас го издаде албум насловен: “Hip-Hop is dead”¹. Албумот веднаш предизвика контроверзи, негодувања и општа nelaгодност во хип-хоп заедницата. Во принцип, секој музички израз или правец има своја историја на настанување, инвентивно траење и потем, скоро веројатен свој завршеток. Правецот како дејствително мртов, комотно може да продолжи да опстојува, но во историска смисла тој се затвора во инерцијата на индустриско одржување внатре публиката што се задоволува од неговиот маниризам и репетитивноста на формата. Типичен пример е панкот. Би можело да се рече дека рап музиката како како дел од пошироката хип-хоп култура, и нејзин супстанцијален израз, во раните осумдесетти години ја презеде историската ролја од функот, соулот и блузот. Активен временувач и осмислувач на локалниот дух на Афро-американците несомнено стана рапот. Според Теодор Адорно, уметничкото дело е “физиогномија на објективниот дух“, и оттука, невозможно е уметноста и естетиката да не бидат поврзани, но и да се пречекоруваат во својата надворешна манифестација.² Уметноста исполува одредена естетика, но и конкретната естетика ја подава онтологијата на едно дело. Дали рапот, после 40 тина години инвентивно музичко патување, ја губи сопствената сила на свеж музички правец и инвентивен музички израз? Дали неговата естетика е во едност со неговата манифестација? Тоа е всушност прашањето што си го поставувам во однос на идејата на Нас. Мојата теза е дека рапот и неговата културолошка екстензија, хип хопот, се во состојба на алгор мортис, целосно губејќи ја врската со онтолошките услови на нивното настанување како антисистем. Рапот повеќе не е ниту револт ниту пак претставува анти-системско мислење и дејствување.

Првин да разгледаме што во биолошка и медицинска смисла претставува состојбата на алгор мортис за да можеме метафорички поимот да го ползуваме во однос на рапот. Algor mortis е буквално „студенило на смртта,. Во речниците ја наоѓаме оваа куса медицинска определба: „градуално ладење на телото после неговата смрт,“.³ Тоа е временскиот период што следи по повлекувањето на крвотокот а пред целосното стврднување на лешот. Судските вештаци всушност се ориентираат преку овие состојби за да го проценат времето на смртта и слично. Алгор мортис е една од фазите на декомпозиција на телото. Значи во некаква реторичка фигуралност јас всушност се

¹ CD: Nas, “Hip-hop is dead”, Def Jam/Columbia Records, 2006.

² Theodor Adorno, *Aesthetic theory*, Continuum: London – New York, 1997, p. 178-183.

³ *The Merriam-Webster Dictionary*, Incorporated Springfield: Massachusetts, 2004)

надоврзувам на Нас и тврдам дека после неговата објава дека телото е мртво следи состојба на постепено ладење.

Но, нелагодноста веднаш предизвикува бес алармирајќи ја идолатриската компонента на нашата душа па веднаш врескаме и извикуваме: како може да е мртво она што не само активно опстојува туку никогаш и не било поуспешно во својата 40 годишна историја!? Но, ако ги запрашаме идолатрите што е критериумот за успешноста на рапот и хип-хоп културата ќе видиме оти тоа не е ништо иманентно, супстанцијално во уметничка смисла за нив, туку успехот исходи од целосно акцидентални и надворешни работи како продажба на албуми, продажба на облека, комерцијална прифатеност на танцови движења на кои им се лепи етикета хип-хоп, потем, хип-хопот станува мејнстрим равенка на едначење со урбанитетот, и во крајна инстанца, сето се сведува на едно: ако рапот произведува повеќе пари денес одошто во минатото тоа значи дека е и поуспешен. Ако е успешен во смисла на бизнис, тоа значи дека Нас греша, а со него топтан, и авторот на овој текст.

Но за што всушност овде зборуваме? Од овие квази аргументи на идолатрите човек добива идеја дека не станува збор за музика, за уметнички дела и изворна култура, туку за сериско производство на објекти кои носат профит. Ако идејата на рапот и хип хопот од почетокот на нивното настанување не беше чистата уметничка потреба за игра и израз, револтот, бунтот против угнетувањето, укинувањето на стегите на традицијата, постмодерно уметничко дејствување и политичката порака, ами само остварувањето на профит како единствена цел тогаш веднаш да прекинеме со текстов, оти зборуваме за две хетерогени онтологии. Сепак пишувам за една динамична и изворна уметност и развој на спонтанa култура а не за бизнис план на една коорпорација. Едноставно или Нас воопшто не ја разбрал идејата на хип хопот, или пак хип хопот се претворил во нешто спротивно на она што бил, и тогаш Нас е во право, хип-хопот се самоукинал во моментот кога се фалсификувал себеси како бизнис. Имено тој станал дел од системот токму преку неговата врска со категориите на индустријата: масовна и сериска продажба на предмети и објекти акцидентално врзани за рапот, имено, она преку коешто може да се кодира телото: како облека, мода, танц, начин на рапување.

Самиот Нас во интервјуто дадено на радио за ди-џејот Тимоти Вествуд вели: "Hip-hop is dead because we as artists no longer have the power." Понатаму објаснувајќи го насловот на албумот, но и социјалната атмосфера и состојбата на музичката индустрија јасно ги посочува местата на „умртвеноста„:

"When I say 'hip-hop is dead,' basically America is dead. There is no political voice. Music is dead. (...) Our way of thinking is dead, our commerce is dead. Everything in this society has been done. It's like a slingshot, where you throw the muthafucka back and it starts losing speed and is about to fall down. That's where we are as a country. (...) What I mean by 'hip-hop is dead' is we're at a vulnerable state. If we don't change, we gonna disappear like Rome. Let's break it down to a smaller situation. Hip-hop is Rome for the 'hood. I think hip-hop could help rebuild America, *once hip-hoppers own hip-hop. ... We are our own*

*politicians, our own government, we have something to say. We're warriors. Soldiers."*⁴

Според Нас артистите повеќе ја немаат моќта што исходеше од самите онтолошки услови што ги генерираа рапот и хип-хопот, како политички глас, како музика, како начин на музичко мислење. Споредбата на хип-хопот со Рим упатува токму на создавањето на град во градот, како антиград, како антисистем што дијалектички постојано фунгира како негација и ја предизвикува Америка во промена. Америка не може да се замисли без револтот на критиката што доаѓа од долу, од најсубверзивните делови на градовите, периферните маала и населби населени со афро-американци и пониски слоеви на население. Горниот пасус завршува со барање повторно артистите да го преземат хип-хопот во свои раце. Тие низ таквиот хип-хоп се политички активни и живи, тие се самите влада, тие самите имаат што да кажат, тие се војни, и тие се војска. Очигледно Нас алудира на состојба којашто одамна е изгубена а е потребно да се поврати, имено, на тоа дека хип-хопот не е повеќе во рацете на самите артисти и уметници. Сето ова е јасно изразено низ стиховите на истоимената трака од албумот:

“Everybody sounds the same, Commercialize the game
Reminisce when it wasn't all business
It forgot where it started
So we all gather here for the dearly departed”

Тезата е дека во оној миг кога рапот и хип-хопот се целосно преземени од индустријата и од системот на капиталот таа култура умира.

Имено, поновите форми на рап музиката и преку музиката и преку текстуалноста укажуваат на крајот. Во состојба на револт немаш алгор мортис, и обратно, во алгор мортис нема револт. Ако го постулираме и стипулираме револтот како есенција на рап изразот, којшто би претставувал некаква квинтесенција на сето хип-хоп движење тогаш би можеле да ја мапираме неговата топологија апострофирајќи неколку места.

Самата форма на музичкиот израз упатува на револт. Рапот практично започнува на две нивоа. Едната линија оди преку внесување на рецитативот во фанк и диско музички позадини свирени со инструменти. На ова ниво рапот е само некаква инерција на фанкот. Но најбитна е втората линија што всушност и му ја обезбедува автентичната негова онтологија, онаа на дицејите. Користењето на готови плочи од други артисти, и нивно реконфигурирање во сосема други музички целини. Наизменичното ползување на ритам машини во комбинација со скречување на плочи, и семплување на парчиња од секаков вид на музика и нивно раз-значување и преиначување на значењскиот потенцијал. Практично рап артистите се деридијанци, тие вршат деконструкција на конструктите на традицијата и не се врзани за ни една конкретна традиција. Подеднакво се семплуваа и фанк, и џез, и рок, и блуз, и поп, и

⁴ <http://www.mtv.com/news/1542740/mtv-news-exclusive-nas-previews-hip-hop-is-dead-the-n/>
Подвлекол Р.С.

класика. Рапот е апсолутно постмодерен вид на уметност.⁵ Тоа е самиот револт збиен во една уметничка пракса на раз-значување и дисеминација на можните значења условени од новата игра со нив во форма на семплување и ресемплување. Практично, како што вели Ноневски, наеднаш грамофонот избива како инструмент и формира метаперспектива, и како во ликовната игра на петчворкс, разначувањето на старите дела е еден вид на рециклирање на смислата во нови поливалентни конотати.⁶ Во рапот всушност се заговара токму она општество на Адорно во кое фрагментот е она коешто го има главниот збор, фрагментот во естетиката и уметноста којшто суштински фаќа каршилак и опонира на тоталитетот.⁷ И двете линии беа видливи уште од самите почетоци и тоа кај Run DMC, имено, кај нив дел од траките беа производ на свирење на инструменти, а други на семплување. Всушност, како што тоа го срачи Chuck D од Public Enemy во култната трака Bring the noise: “Run DMC first said that DJ could be a band.”.

Оваа онтологија на револтот збиена во формата на музиката потем само беше извлечена и транспарентно експлицирана во текстуалноста на хип хоп и рап траките. И тоа е второто место на револтот. Текстуалноста се ослободи во однос на играта на дицејите со плочите и ритмовите па така традиционалниот текст отстапи место на рецитатив што го отклучи јазикот во разуздано битие. Она што Фуко го виде кај Маркиз де Сад, Ниче, Бланшо, во современата популарна култура тоа го стори рапот. Во таква една ослободеност револтот самиот по себе беше политички глас и фаќање каршилак во однос на системот што не можеше долго време да ги транскодира и контролира артистите и разузданоста на нивниот јазик.

Од текстуалноста произлегува и политичкото дејствување коешто е субверзивно затоа што не се вклучува во системот на политичката територијализација ами се движи внатре социјалната политичност и таму детериторијализира. Создава субјективитет којшто е уметност на објективниот дух, а уметничкото дело има “исто потекло како и општествениот процес, секогаш прошарано со неговите траги, и тоа што изгледа како голо самодвижење на материјалот се развива во иста смисла како и реалното општество, па дури и кога едното за другото веќе ништо не можат да чујат и меѓусебно се напаѓаат. Затоа кога композиторот се пресметува со материјалот, тој се пресметува со општеството ...”⁸ Хип-хопот е Рим за соседството, како што вели Нас. Она што испаѓа од системот на општото и на тој начин го предизвикува системот да ја ограничи сопствената територијалност. Се формира анархистички етос што го создава Другиот како онтолошка друготност која како таква системот мора сега во себе да ја вклучи и со тоа тој да се укине.

Но дали хип хоп културата сеуште функционира како револт? Директно велам, не! Ништо од ова што го поставив веќе не функционира, рапот веќе нема сопствена топологија. Пристапот е уништен, веќе не се семплува, па артистите ангажираат

⁵ Види: Гроздан Темелковски, “Текст кон албумот „Новиот аспект на Старата Школа“ од Чиста околина, Lithium records, Скопје, 2000.

⁶ Вангел Ноневски, *Грамофонот како метаинструмент: Од механичка репродукција до ремикс култура*, Аксиома, Скопје, 2014.

⁷ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, op.cit.

⁸ Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit: Beograd, 1968, str. 61.

бендови да ги снабдуваат со музика и диџејот повеќе не може да биде бенд. Семплувањето е забрането само за да се смести во областа на дозволеното. Ако семплот се плати тој може да се користи како дозволен. Практично ја немате веќе слободата на играта на раз-значувања а грамофонот повеќе не е метаперспектива.

Текстуалноста е уништена од политичката коректност и јазикот веќе не функционира како разуздано битие. Тој е сведен на вокабулар којшто е условен од наметнатите популарни форми на индустриското произведување на серии на повторувања. Хип-хопот никогаш во своите почетоци не беше врзан со Аренби (R'n'B) музиката а сега тој целосно се едначи со неа и тоа кулминира во трап музиката. Воведната реченица од еден есеј во делото “Дијалектика на просветителството“ со која се опишува масовната индустријализирана култура е: “Културата наметнува сличност насекаде.”⁹ И понатаму: “Културната индустрија конечно ја поставува имитацијата како апсолут. Дава само стил со кој ја разоткрива неговата тајна, послушноста кон општествената хиерархија.”¹⁰

Во тој монопол на идентичноста политичкиот ангажман веќе не постои затоа што е укината социјалната субверзивност. Артистите веќе немаат моќ, не детериторијализираат, тие едноставно произведуваат пари. Во отсуство на револт вие веќе немате услови за рап како квинтесенција на хип хопот. Многумина мислат дека хип-хопот како култура го произведе рапот, но можеби генезата е обратна, дека рапот го произведе хип-хопот, или во некоја смисла, тие дијалектички едно со друго се условуваа секогаш. Рапот повеќе не е нешто сериозно и возвишено, тој станува забава за деца, модно студио, школа за танц, тој е новото латино и нема ништо веќе битно да каже. Тој станува момент на Архивата каде што не е она другото, туку е самото исто кое се враќа низ другото како исто. Хип-хопот како отпор е вклучен во самата тоталитетност на доминантните колонизирачки дискурси. Тој е ставен во служба на колонијалните практики на масовната индустрија, и како таков тој го колонизира остатокот на светот, ја укинува автентичноста на различните култури. Тој е во служба на она против коешто се бореше.

Тој бива одржуван во живот само затоа што произведува пари, како во вицот за двајцата егејци, кога едниот од нив таткото што одамна умрел го изнесува во двор само кога ќе треба да се земе пензијата. И само затоа што е сведен на бизнис тој е мртов. Бидејќи е мртов однатре, тој само надворешно доксолошки се одржува во пролонгирана алгор мортис. Тој не е стврдат леш, во последен стадиум на смртта, не е во *rigor mortis*, но ко да е ставен на машини што студенилото што избива на површината го затоплуваат постојаните идолатриски и оргазмички врескања за неговиот успех.

Библиографија:

1. Adorno, Theodor. *Aesthetic theory*. London – New York: Continuum, 1997.

⁹ Max Horkheimer, Theodor Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974, str. 132.

¹⁰ Ibid. , str. 133.

2. Adorno, Teodor. *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit, 1968.
3. Horkheimer, Max, Theodor Adorno. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1974.
4. Ноневски, Вангел. *Грамофонот како метаинструмент: Од механичка репродукција до ремикс култура*. Скопје: Аксиома, 2014.
5. *The Merriam-Webster Dictionary*. Massachusetts: Incorporated Springfield, 2004.
6. CD: Чиста околина. “Новиот аспект на старата школа”. Скопје: Lithium records, 2000.
7. CD: Nas, “Hip-hop is dead”, Def Jam/Columbia Records, 2006

Summary:

Rebellion and Algor mortis

In this essay author examines the contemporary ontology of rap music and hip-hop culture. The album “Hip-hop is dead”, from Nas is the referential point that inaugurates the postponed condition of algor mortis, namely, after the death you have the signs of cooling the body. Rebellion is the real condition of rap and hip-hop and this rebellion is abolished on the three levels: sampling is not free so rap is no longer postmodernism; textuality no longer depends on the language as an uncontrollable being but it is more part of repetitive mannerism; and rap is no longer political voice of the deterritorialized community but rather part of the system of totality.