LU Teoloģijas fakultātes zinātniskais asistents *Mg. theol.*

NIKITA ANDREJEVS

“VAI VIŅA DAĻA DZĪVO MANĪ?” SMOKIJA MO DZIESMAS “KAS IR RADĪTĀJS” INTERPRETĀCIJA POPKULTŪRAS UN RELIĢIJAS STUDIJU KONTEKSTĀ

Autors: Smokijs Mo

Smokijs Mo (*Smoki Mo*), īstajā vārdā Aleksandrs Cihovs, ir 1982. gadā dzimis krievu reperis, bītmeikeris un skaņas producents.¹ Smokija Mo mūzikas karjera aizsākās 1997. gadā, un pēc dalības vairākos kolektīvos (*Smok*; *Veter v golove*; *Dinastija D*) viņš uzsāka solokarjeru – laikā no 2004. gada līdz 2019. gadam iznākuši deviņi studijas albumi.²

Atsauces uz pārdabisko un empīriski nepierādāmo³ vai garīgumu ir atrodamas Cihova daiļradē jau kopš “Dinastijas Di”⁴ laika, piemēram: “Vai tu tici augstākajam spēkam, Dievam? Nē? / Bet mēs ticam, pārbaudīsim drīz, kuram ticība ir stiprāka”⁵.

1 Hiphops ir mūzikas žanrs, kura galvenie elementi ir repošana un bītmeikings, vai rīmes un bīti, kur rīmes apzīmē repošanu, bet bīti – instrumentālas kompozīcijas, kuru pavadījumā notiek repošana. (Paul Edwards, *The Concise Guide to Hip-Hop Music: A Fresh Look at the Art of Hip-Hop, From Oldschool Beats to Freestyle Rap* (New York: Macmillan, 2015), 10)

2 Smoki Mo biography, <https://prohiphop.org/Smoky-Mo/biography.html> (skatīts 02.09.2020.)

3 Reliģija // *Nacionālā enciklopēdija*, <https://enciklopedija.lv/skirklis/97620-reli%C4%A3ija> (skatīts 19.10.2020.)

4 Līdzās Smokijam Mo “Dinastijas Di” otrs dalībnieks bija Poli Valerio.

5 “Dinastija Di”, dziesma: “Kidaem shapki”, *Snovideniia. Rep-oboima* (Funky Kids Records, 2000, CD).

“Dinastijas Di” daiļrades kontekstā ir saprotams, ka ar šo apgalvojumu autori akcentē sava kolektīva izredzētību un pārkumu pār konkurentiem uz repa skatuves.⁶ Citās “Dinastijas” kompozīcijās nav novērojami skaidrāki apgalvojumi par dievišķā nozīmi vai vietu pasaulē.

Savukārt jau pirmajā studijas albumā “Karatē” (*Kara-Tē*) ir atrodamas vairākas kompozīcijas ar refleksijām par reliģiskām tēmām. Piemēram, dziesmā “Dieviem ceļā”⁷ ir paredomas par holokaustu un cilvēku attieksmi pret Dievu tā laikā: “Ziemas sāpes bieži vien pamodās vasarā / bet dzīve vārījās pat Varšavas geto / izlidošanas sarakstos neiekļāvās / kad barakas palika tukšas, cilvēki vairs neuzdrošinājās lūgt dievus”. Tāpat jautājums, ko uzdod viens no centrāliem albuma tēliem, Antons, ir: “Droši vien, tomēr grūti būt par Dievu⁸ / un vai vispār būt par viņu, kāpēc būt par Dievu?”⁹

Šajā rakstā es pievērsos dziesmā “Kas ir radītājs?”¹⁰ izteikto apgalvojumu par dievišķā nozīmi un jēgu analīzei. Kaut arī redzams, ka reliģiskās references nav svešas Cihova daiļradei kopumā, šis skaņdarbs, kā liecina tā nosaukums, izteikti nodarbojas ar jautājumu par radītāja jēgu. Rakstā es interpretēju Smokija tekstus no tekstā balstītas perspektīvas, analizējot hiphopa kompozīciju kā reliģijas eksistenciālās funkcijas nesēju. Šī pētījuma mērķis ir pievērst uzmanību faktam, ka popkultūrā, ar kuru šajā pētījumā tiek saprasta sabiedrība ārpus reliģiskām institūcijām, pastāv jēgpilni uzskati par eksistences nozīmi, kā arī iezīmēt problemātiku, kas attiecas uz reliģisku elementu meklēšanu popkultūras tekstos.

Šādai refleksijai īpaši atbilstošs ir problemātiskais, bet mūsdienu reliģijpētniecībā aktuālais garīguma jēdziens. Tas ir saprotams kā ideju klāsts, kuras vieno pārliecības par: a) mūžīgām patiesībām, kas izteiktas visās reliģijās; b) sakrālo, mūžīgo un autentisku patieso patību un iepretī tam c) sabiedrības radītas patības nepatiesumu. Tāpat garīguma jēdziens ir saprotams arī kā pretnostatījums tradicionālajai, organizētai reliģijai, kaut arī prakses un mācības, kas definējamas kā garīgums, ir cēlušās no tradicionālās reliģiozitātes un saistītas ar to. Dominika Motaka (*Motak*) uzskaita šādas garīgumu raksturojošas īpašības:

6 “Mums tika paredzēta kalpošana vien, sajūsma, godbijība, paklausība, dievināšana, / Tu viņiem devi daudz vairāk, nekā mums, tiesības izvēlēties. / Viņi var atcerēties Dievu vai aizmirst, bet mēs, bet mēs [nevaram – Ņ. A.]” (“Dinastija Di”, dziesma: “Vne konkurenciji”, *Rep proryv* #3 (100PRO, 2001, CD))

7 Smoki Mo, dziesma: “Na puti u bogov”, *Kara-Tē* (Respect Production, 2004, CD).

8 Šis jautājums ilustrē vēlāk rakstā izrunāto problēmu – kaut arī šo jautājumu “Vai grūti būt par Dievu” var saprast kristīgas teoloģijas ietvaros, tikpat labi šī atsauce var būt uz padomju un postpadomju telpā populāro brāļu Strugacku romānu “Grūti būt par dievu”. (Arkadii Strugackii, Boris Strugackii, *Trudno byt bogom* (Moskva: Pan Press, 2009)).

9 Smoki Mo, dziesma: “Anton”, *Kara-Te* (Respect Production, 2004, CD).

10 Smoki Mo, dziesma: “Kto est sozdateļ”, *Vihod iz temnoty* (Respect Production, 2010, CD).

“[...] vienotība, savienošanās, attiecības ar Dievu (vai transcendentālu būtni), savienošanās ar dabu, attiecības ar sevi un citiem, prakse (sevišķi lūgšana un meditācija), pārdabiskas pieredzes un spējas, un [...] patības pārsniegšana (*self-transcendence*).”¹¹

Garīguma jēdziens ir noderīgs šim pētījumam arī tādēļ, ka tas ietver prakses, kas izmanto esošo reliģiju leksiku un tēlu valodu, toties līdzīgi popkultūras pieejai reliģisku materiālu avotiem, to nozīme nav obligāti identificējama ar tradicionālām nozīmēm. Tāpat, saskaņā ar vienu no garīguma definīcijām, tas ir:

“[...] kultūrsociāli strukturēts mērķtiecīgs mēģinājums samierināties (*to cope*) ar cilvēku eksistenciālām situācijām, [...] universāls cilvēkiem, parādoties daudzās sekulārās un reliģiskās formās.”¹²

Šāda izpratne par garīgumu saskan arī ar rakstā izmantoto pieeju reliģijai popkultūrā, kur reliģiskais popkultūras tekstos tiek identificēts ar jēgas meklējumiem un reliģijas eksistenciālo funkciju.

Metode un pieeja

Gordons Linčs (*Lynch*) raksta, ka, pirms teologi sāk interpretēt popkultūras produktus, ir jātiek skaidrībā ar jēdzieniem. Pirmkārt, līdzīgi pašam reliģijas jēdzienam, popkultūra ir “jēdziens, kuru dažādi autori ir izmantojuši dažādos veidos atkarībā no konkrēta akadēmiska projekta”. Toties Linča izpratne, kas tiks izmantota arī šajā rakstā, paredz, ka šādi jēdzieni “ir noderīgi, jo padara [...] iespējamus akadēmisku pētniecību un debates, palīdzot mums domāt par pasauli noteiktajos veidos”.¹³

Popkultūru var saprast vairākos veidos. Linčs raksta, ka pētniecībā tā tika saprasta opozīcijā citādam – citādi kultūrai, piemēram: 1) elitārai jeb augstajai kultūrai (*high culture*) un avangardam; 2) tautas kultūrai (*folk culture*); 3) dominējošai vai masu kultūrai (*mass culture*).¹⁴

Popkultūra opozīcijā augstajai un avangarda kultūrai pagātnē tika saprasta, akcentējot tās it kā mazvērtīgāku raksturu, kurpretim augstā kultūra (Rietumu literatūras un

11 Dominika Motak, “Postmodern Spirituality and the Culture of Individualism”, in Tore Ahlback, ed., *Postmodern Spirituality* (Abo: Vammalan kirjapaino, 2009), 149–155; Stef Aupers, Dick Houtman, “The Sacralization of Self: Relocating the Sacred on the Ruins of Tradition”, in Hent de Vries, ed., *Religion: Beyond a Concept* (New York: Fordham University Press, 2008), 798–800.

12 Motak, op. cit., 151.

13 Gordon Lynch, *Understanding Theology and Popular Culture* (Oxford: Blackwell Publishing, 2005), 2–3.

14 Lynch, op. cit., 3.

mākslas klasiskais kanons) tika saprasta kā vienīgais veids, kā pasargāt Rietumu sabiedrības spēju izteikt morālus un estētiskus spriedumus. Savukārt avangarda māksla tika pretnostatīta popkultūrai kā progresīva un intelektuāla. Linčs raksta, ka šādi dalījumi nespēj ietvert lielākas iedzīvotāju daļas kultūras dzīves komplekso raksturu, kur cilvēki var novērtēt gan klasisko mākslu, gan popkultūras izklaides produktus. Augstās kultūras kanons ir noteiktu autoru veidojums, kas nav stabils un ir atkarīgs no laikmeta, nevis pārstāv mūžīgo un nemainīgo, kā arī daži avangarda mākslas virzieni, piemēram, dadaisms, izmantoja laikmetīgus popkultūras attēlus un objektus savā praksē. Tāpat dalījums starp augsto, avangarda un popkultūru šajos piegājienos iezīmē arī dalījumu starp sabiedrības eliti un strādnieku šķiru un līdz ar to reprezentē ideoloģisku sadalījumu.¹⁵

Popkultūra iepretī tautas kultūrai savukārt tiek uzskatīta par autentiskās¹⁶ kultūras aizvietošanu ar komercializēto masu kultūru, kas radās sakarā ar sabiedrības industrializāciju un koncentrēšanos uz masveida ražošanu. Līdz ar to popkultūra, augstā un tautas kultūra mūsdienu sabiedrībā definējamas kā vienlīdzīgi vērtīgi kultūras paveidi. Toties nav skaidrs, cik izmantojama mūsdienu kontekstā ir pieeja, kas nostāda popkultūru opozīcijā tautas kultūrai. Linčs min tehnoloģiju (*techno-yoik*) – Lapzemes jauniesu veidoto mūzikas žanru, kas vieno tehno un jodelēšanas elementus kā piemēru, kur nav vienkārši noteikt, vai tas ir popkultūras vai tautas kultūras produkts. Tāpat Linčs norāda, ka tautas kultūra arī pirms industriālās revolūcijas piedzīvoja noteiktu standartizāciju, piemēram, britu tautasdziesmās sakarā ar augošo rakstprātības līmeni un lēto drukāto dziesmu tekstu pieejamību jau kopš 17. gadsimta sāka veidoties kopīga sabiedrības izpratne par pareiziem konkrētu dziesmu tekstiem. Tāpat aizsākās tautas kultūras romantizēšana, kas paredz, ka tā vienkārši ir tautas kultūra, neņem vērā tās funkciju sabiedriskās kārtības uzturēšanā un faktu, ka to izmanto valdošā šķira.¹⁷

Kopumā izsakoties par divām pieejām popkultūras definēšanā, Linčs raksta, ka “jebkura popkultūras teorija, kas ietver [...] naratīvu par “kultūras [grēkā – Ņ. A.] krišanu”, no kādas lieliskās augstās vai tautas kultūras pagātnes pieprasa tās vēsturiskās

¹⁵ Lynch, op. cit., 3–8.

¹⁶ Ir jāpiebilst, ka Linčs nenovērtē autentiskuma jēdziena problemātiku patēriņa studiju (*consumer studies*) ietvaros un tās pienesumu diskusijai par tautas kultūru iepretī popkultūrai. Autentiskums pats par sevi tiek patērēts kā prece un pieprasīts tirgū. Līdz ar to produkta novērtējums par autentisku (šīs diskusijas sakarā – par autentisku tautas kultūras produktu) tirgus kontekstā norāda vienīgi uz šī produkta mārketingu, kas turpmāk relativizē nošķirumu starp popkultūras un domājami autentiskas tautas kultūras produktiem. (Sk.: Kent Grayson, Radan Martinec, “Consumer Perceptions of Iconicity and Indexicality and Their Influence on Assessments of Authentic Market Offerings”, *Journal of Consumer Research* 31.2 (Sep. 2004): 296–312)

¹⁷ Lynch, op. cit., 8–11.

precizitātes un adekvātuma kritisko izvērtēšanu”.¹⁸ Linčs raksta par trešo veidu, kā definēt popkultūru, saskatot tajā daudz pozitīvāku sociālo funkciju nekā minētajās pieejās. Tajā popkultūra tiek saprasta nevis kā tas, kas ir “populārs” cilvēku masās vai kā populāro izklaisti un praksi saraksts, bet kā dialektiski pretējs spēks kādas noteiktas sabiedrības dominējošai vai elites kultūrai. Tāpat iespējams saprast popkultūru iepretī masu kultūrai – kur popkultūra ir jēga un vērtība, kuru patērētāji piešķir komerciālos nolūkos masveidā ražotiem produktiem savā ikdienas dzīvē.¹⁹ Linčs atzīst popkultūras jēdziena neskaidro saturu un aicina izvēlēties definīciju, kura atbilst konkrēta pētnieciska projekta vajadzībām.

Monika Millere (*Miller*) līdzās Linčam atgādina, ka reliģijas un popkultūras attiecību pētniecība pieprasa skaidrāku izpratni par šo jēdzienu attiecībām. Viņa norāda, ka vairākums pētījumu par reliģiju un popkultūru uztver šīs jomas par nodalāmām – nav grūti identificēt reliģijas elementus kādā popkultūras “tekstā”,²⁰ atrodot tiešas vai netiešas atsauces vai norādes uz kādu reliģisku kopienu praksēm, tēliem un teoloģiskiem motīviem. Toties šādi pētījumi sliecas nekritiski pieņemt dominējošās reliģiozitātes pieņēmumus par šo elementu nozīmi. Piemēram, dziesmā izteikts apgalvojums, ka autors lūdz Dievu, neparedz skaidrojumu, kas atbilst islāma, jūdaisma vai kristietības teoloģijai, kādas baznīcas dogmatikai vai citai formulētai izpratnei. Tāpat šādi pētījumi bieži neuzdod jautājumu par popkultūras funkcionēšanu reliģijas vietā, kā arī neuzdod jautājumu par pašas reliģijas kategorijas nozīmi. Viņa raksta:

“Reliģijas lietojumam hiphopa kultūrā nedrīkst uzticēties līdz galam (piemēram, apliecinājuma nozīmē, kā ticības aspektam) – tā reliģiozitāti (ja mēs meklējam reliģiju kā jēgu un klātbūtni) nedrīkst pieņemt kā dotumu, tai nedrīkst uzticēties un to nedrīkst uztvert tajos veidos, pie kādiem teoloģijas un reliģijas pētnieki ir pieraduši (t. i., ja reliģija tiek saprasta kā *sui generis* ticība).”²¹

Millere definē trīs virzienus (*trends*), kā pētnieki skatās uz hiphopa kultūru šobrīd pastāvošajā akadēmiskajā literatūrā par hiphopu kā popkultūras fenomenu. Tas tika analizēts šo Milleres definēto tēmu (*rubrics*) ietvaros: 1) afroamerikāņu draudzes (*Black*

18 Lynch, op. cit., 11.

19 Ibid., 11–12.

20 “Popkultūras teksti ietver drukātos un nedrukātos formātus, to starpā kino, televīziju, mūziku un videospēles, kā arī daiļliteratūru un dokumentālu literatūru.” Tāpat: “Bieži vien tie ir valdošās kultūras (*mainstream*) teksti, kas ir ražoti masveidā un var būt saistīti ar daudziem citiem komerciāliem produktiem”. (Leigh A. Hall, “How Popular Culture Texts Inform and Shape Students’ Discussion of Social Studies Texts”, *Journal of Adolescent and Adult Literacy* 55.4 (Dec. 2011/Jan. 2012): 296–305)

21 Monika R. Miller, *Religion and Hip-hop* (New York: Routledge, 2013), 76.

Church) un tirgus uzturēšana; 2) kritiskais liriskajā: reperis kā (kristīgais) pravietis; 3) hiphops kā jēgas meklējumi. Millere uzskata, ka pirmajās divās tēmās iekļaujamie pētījumi nepieskaras jautājumam par pašu “relīģijas” kategoriju. Millere uzskata, ka arī jēgas meklējumu kategorijā iekļaujamie darbi cieš no piesaistes tradicionālām kategorijām (piemēram, pats jēgas jēdziens akadēmiskas teoloģijas un reliģijpētniecības kontekstā ir piesaistīts noteiktiem tekstiem, autoriem un idejām un līdz ar to veido iepriekšpieņemumus par pētāmo tekstu saturu).²² Šajā pētījumā es izvēlos aplūkot hiphopu kā jēgas meklējumus. Izvēlētais kompozīcijas autors nepieder afroamerikāņu draudžu kontekstam un teksts drīzāk pievēršas indivīda eksistenciāliem jautājumiem, nekā nodarbojās ar sabiedrības problēmu atrisinājumu.

Piemēram, Kerijas Volšas (Walsh) pētījums identificē vairāku ASV hiphopa kompozīciju tekstos “pravietisku reālismu, atpirkšanu, inkarnāciju un augšāmcelšanos [...] grēku, piedošanu, pielūgsmi” un sasaista šīs tēmas ar sociālo kritiku, piemēram: “Repera kā sociāla kritiķa leģitimitātei ir garīgais pamats – tas, ka Dievs ir klāt geto” vai “reperis bieži darbojas kā [plašākas sabiedrības – Ņ. A.] pārstāvja balss [...] līdzīgi bibliskiem praviešiem, pieminot tos, kuri sabiedrībā ir riska zonā, kas ir nelabvēlīgos apstākļos”.²³ Sekojot Milleres kritikai, ir jāatzīst, ka Volša savā pētījumā sākumā definē uzskaitītās tēmas kā reliģiskas (konkrēti – bibliskas) un tad sasaista tās ar noteiktiem tekstiem hiphopa kompozīcijās. Toties jautājumi: 1) vai noteiktās tēmas ir ekskluzīvi bibliskas; 2) kur autori tās ir smēlušies; 3) vai šo minējumu dēļ ir iespējams piesaistīt hiphopa tekstu jēgu kristīgas teoloģijas nozīmei; 4) kāpēc tieši Volšas izpratne par biblisko motīvu nozīmi un teoloģiju tiek izmantota hiphopa tekstu interpretācijai, paliek neatbildēti.

Pētījumā aplūkotais teksts nodarbojas ar krasi individuāliem jautājumiem. Šajā ziņā tas vairāk līdzinās Ebreju Bībeles (Vecā Derība) gudrības literatūrai. 20. gadsimta otrās puses pētniecībā tika apšaubīta paša “gudrības literatūras” jēdziena kā pētnieciskas konstrukcijas vērtība Ebreju Bībeles studijās.²⁴ Toties šajā pētījumā, kontrastējot ar Volšas identificēto hiphopa tekstu domājamo pravietiskumu, Smokija Mo tekstus būtu iespējams saprast atbilstoši pētnieku definētām gudrības literatūras īpašībām kā “universālu, humānistisku un filozofisku”, kas atrodas spriedzē ar sabiedrībā pastāvošo organizēto reliģiju. Tas arī līdzinās Linča piedāvātai izpratnei par popkultūru iepretī dominējošai kultūrai.

Savukārt reliģijas jēdzienu pētījumā es definēju funkcionāli, t. i., pieņemot, ka tā sabiedrībai vai indivīdam kalpo ar kādu funkciju.

²² Miller, op. cit., 76–77.

²³ Carey Walsh, “Shout-Outs to the Creator: The Use of Biblical Themes in Rap Lyrics”, *The Journal of Religion and Popular Culture* 25:2 (2013): 230–248.

²⁴ Will Kynes, “The ‘Wisdom Literature’ Category: An Obituary”, *The Journal of Theological Studies* 69:1 (Apr. 2018): 1–24.

Linčš meklē, kādos veidos popkultūra funkcionē kā reliģija, līdz ar to uzdod jautājumu par reliģijas definīciju. Viņš uzskaita: 1) tās sociālo funkciju, sniedzot cilvēkiem kopienas pieredzi, sasaistot tos sabiedrības kārtībā no kopīgiem ticējumiem un vērtībām, veidojot struktūru ikdienas dzīvei; 2) hermeneitisko jeb eksistenciālo funkciju, sniedzot resursus, kas ļauj cilvēkiem dzīvot ar identitātes, jēgas un mērķa izpratni; 3) transcendentālo funkciju, sniedzot mediju, caur kuru cilvēki var piedzīvot numinozo vai transcendentu. Šīs funkcijas nav noliedzošas, bet arī nav nepieciešama to visu klātesamība, lai kādu fenomenu definētu par reliģisku.²⁵ Šajā pētījumā es aplūkoju Smokija Mo tekstu, saskatot tajā eksistenciālas reliģijas funkcijas izpausmi.

Šajā pētījumā reliģijas eksistenciālo funkciju un līdz ar to popkultūras funkcionēšanu reliģijas vietā es saprotu Linča aprakstītajā veidā:

“Popkultūru iespējams redzēt kā vairāku resursu sniedzēju, kas palīdz cilvēkiem rast jēgu un pieredzēt savu dzīvi. [...] Kino skatīšanās pieredze īslaicīgi ievieš realitātes alternatīvajā pieredzē, kur mēs tiekam atklāti [...] stāstiem par cilvēku dzīves pamatjautājumiem – kā sekss, attiecības, ģimenes, vardarbība un nāve [...] filmu mīti dažkārt piedāvā idealizētas liecības par to, kā cilvēku dilemmas var tikt atrisinātas [...] bet šo mītu idealizēta daba var kalpot kā izaicinājums tam, kā mums rīkoties savā dzīvē reālajā pasaulē.”²⁶

Savukārt Monika Millere, runādama par hiphopa interpretēšanu no eksistenciālas reliģijas funkcijas perspektīvas, brīdina no jēgas meklējumu padarīšanas par nepieciešami reliģiskam un no iepriekš noteiktu reliģisku kategoriju (kopienas, transcendences un teoloģijas) uzspiešanas populārajai mūzikai:

“Es esmu pārliecināta, ka lielās transcendentālās ilūzijas, kas balstās reliģiskās pieredzes unikalitātē, ignorē un nivelē reliģijas funkciju plašumu un izmantojumu hiphopa kultūrā. [...] vārdu spēles hiphopā ir nestabilas [...] šī nesaskaņotība apgrūtina pētnieka jēgas meklējumu izpratni.”²⁷

Līdz ar to ir jāsaprot, ka no konkrētas reliģiskas leksikas lietojuma hiphopa kompozīcijas tekstā (vai citā popkultūras tekstā) neizriet tas, tajā izteiktā nozīme atbilst kādas reliģijas vai konfesijas mācībai par konkrētu vārdu vai simbolu nozīmi. Tāpat ir jānorāda, ka populārā mūzika, kas nav izteikti reliģiska, var veiksmīgāk uzrunāt auditoriju par eksistenciālu jautājumu risināšanu. Pētījumā par bezpajumtnieku jauniešu aprūpes

25 Lynch, op. cit., 28.

26 Lynch, op. cit., 31.

27 Miller, op. cit., 95.

centru praksi Losandželosā konstatēts, ka, izmantojot popmūziku²⁸ jauniešu iedvesmošanai, rodas problēmas. No vienas puses, aprūpes centra darbinieki, pašu jauniešu mudināti, saskatīja pozitīvu pienesumu atveseļošanas un rehabilitācijas procesam tajā, ka slavenības varētu organizēt līdzekļu vākšanu un pievērst uzmanību sociālām problēmām, kā arī kalpot kā “apzinīgi” (*conscious*) lomu modeļi un apgaismot auditoriju ar relevantu un autentisku personīgu pieredzi. No otras puses, viņi secināja, ka kaut arī daļa jauniešu bija atvērti tam, lai saņemtu “veselības ziņas” (*health messages*) caur mūziku, lielākoties jauniešu iecienītajā popmūzikā viņus uzrunāja:

“[...] dumpinieckiskas tēmas, narkotiku kultūras slavinājums un seksuāla visatļautība to vidū, kas raisīja konfliktus lielākai daļai, apzinoties sevi par mērķauditoriju veselības ziņām, kuras pamatojas popmūzikas slavenībās”.

Savukārt:

“Citā mūzikas spektra galā, reliģisko mūzikas žanru izpildītāji it īpaši tika novērtēti kā prozelitējošie [kas vēlas pievērst savai reliģijai jaunus sekotājus – N. A.], sludinošie (*preachy*) un galu galā neefektīvi.”²⁹

Manuprāt, pētījuma autoriem ir grūtības ar autentiskuma³⁰ jēdzienu arī tādēļ, ka viņi vēlas uzrunāt jauniešus ar “autentisku” pieredzi, bet toties noliedz nosauktās lietas, kuras, viņuprāt, neatbilst “veselības ziņām”, raugoties no “autentiskuma” kategorijas. Galu galā, autentiskums ir patēriņa kultūras jēdziens, un acīmredzot “veselības ziņas” jauniešu bezpajumtnieku auditorijā netiek saprastas kā autentiskas, līdzīgi reliģiskai mūzikai. Tāpat pētījums ir veidots, izejot no noteiktās perspektīvas par “veselīgo” un “neveselīgo”, nenosaucot, piemēram, ko tieši nozīmē “seksuālā visatļautība” un “narkotiku kultūras slavinājums”, un vēl jo vairāk, kas ir saprasts ar “veselīgo” alternatīvu. Es minu šo pētījumu tādēļ, lai norādītu, ka mūzikai, kas nav reliģiska,³¹ ir lielāks potenciāls eksistenciālu jautājumu atrisināšanā, jo patērētāji dažkārt uztver atklāti reliģiskus izteikumus par neautentiskiem.

28 Šajā kontekstā ar popularitāti ir domāta atpazīstamība, nevis konkrēts žanrs.

29 Malaika Mutere, Adeline Nyamathi, Ashley Christiani, Jeff Sweat, Glenna Avila & Leo Hobaica Jr. “Homeless Youth Seeking Health and Life-Meaning Through Popular Culture and the Arts”, *Child & Youth Services* 35:3 (2014): 273–289.

30 Sk. 12. piezīmi.

31 Ir jāatzīst, ka definēt kādu mūziku kā reliģisku vai nereliģisku ir uzdevums, kas sasaucas ar šajā rakstā minēto metodoloģisko problemātiku. Šajā gadījumā ar to tiek saprastas ārējas reliģiozitātes pazīmes: mūzika, kurā tiek izmantota ar reliģiskām organizācijām, to tekstiem un zskatiem saistīta leksika.

Tāpat, rakstot par hiphopa garīgumu, Robins Silvēns (*Sylvan*) atzīmē:

“Šī it kā pretruna [hiphopa mākslinieku vardarbīgu un destruktīvo tēlu un hiphopa auditorijas pieredze par to kā par miermīlīgu, ietverošu un pozitīvu – Ņ. A.] pastāv hiphopa kultūrā kopš tās aizsākumiem [...] un šo divu polu dialektisku attiecību dinamikas izpratne ir centrāla hiphopa dabas izpratnei.”³²

Līdz ar to ir iespējams novērtēt, ka hiphopa mūzikas vide var funkcionēt arī kā reliģijas sociāla funkcija, sniedzot “autentisku” pieredzi iepretī saturam, no kura vēlas izvairīties “veselīgo ziņu” adepti, uzskatot tās par neatbilstošām viņu izpratnei par autentiskumu. Šī pretruna ilustrē problēmu ar popkultūras un reliģijas studiju metodoloģiju. Ir iespējams iegrimt loģiskajā strupceļā, pieņemot vienkāršotu skatījumu, kur “reliģisks”, “eksistenciāls” ir tas popkultūras teksts, kas izmanto pētniekiem vai praktiķiem pieņemamo un saprotamu reliģisku tēlu valodu; bet “nereliģisks”, “destruktīvs” ir tas, kas to neizmanto un to nosoda kādas reliģijas pārstāvji. Silvēna pētījums savukārt ir nekritisks pret hiphopa kultūras pienesumu, nenovērtējot tajā klātesošo vardarbību pret sievietēm, un tāpat tajā izmantotas vīriešu dzimuma respondentu intervijas. Mūsdienā hiphopa kultūras produktā tiek apgrūtināta afroamerikāņu sieviešu seksuālās izvēles un spēja sevi artikulēt, jo afroamerikāņu sieviešu seksuālo integritāti devalvē, komodificē, pielāgo, mistificē un pārkāpj vairākas stigmas un vardarbības veidi.³³

Teksts:

“Kas ir radītājs?”

Dziesma “Kas ir radītājs?” ir no Smokija Mo trešā studijas albuma “Izeja no tumsas”. Albumā tā ir atrodamā divās versijās, otrajā versijā autora teksta otro daļu aizvieto cita krievu repera Faika (*Faik*)³⁴ vārdi.³⁵ Šajā rakstā es pamatā pievērsīšos Cihova sacerētā teksta analīzei, Faika tekstu izmantojot salīdzinājumam un interpretācijas papildinājumam. Cihova teksta divas daļas izskaidro divas iespējamās atbildes (“Jā” un “nē”) jautājumam, kas tiek uzdots sākumā: “Kas ir radītājs, un vai viņa daļa dzīvo mani?”

32 Robin Sylvan, “Rap Music, Hip-hop Culture, and ‘The Future Religion of the World’”, in Eric Michael Mazur & Kate McCarthy, eds., *God in the Details: American Religion in Popular Culture* (New York: Routledge, 2000), 299.

33 Mireille Miller-Young, “Hip-Hop Honeys and Da Hustlaz: Black Sexualities in the New Hip-Hop Pornography”, *Meridians* 8:1 (2008): 261–292.

34 Fike, <http://hip-hop.name/bio/fike-bio/> (skatīts 02.09.2020.)

35 Smoki Mo, Fike, dziesma: Kto est sozdateļ (Remix), Vihod iz temnoty (Respect Production, 2010, CD).

Tulkojums

Es ticu, ka dziļumos tomēr ir dvēsele,
Nevis nomocītais gūsteknis vai nožēlojamais ciniķis,
Un man pietiks pacietības, lai sadzirdētu “jā!” –
Visu pārējo noskalos ūdens.

Kas ir radītājs, un vai viņa daļa dzīvo manī?
Ja jā, tad “jā” nevarēs kļūt par pelniem ugunī,
Vienā no tām dienām “jā” nenoslīks ūdenī,
Neizmetīs ļaunus vārdus, “jā” neatnesīs sliktās ziņas.
Ja “jā”, tad nolemtā domas kļūs gaišākas,
Ja “jā”, tad šīs domas lidos straujāk.
“Jā” neatņems svaigās idejas – tas ir pluss.
“Jā” tomēr atstās smadzenēs vietu manai mūzai.
Tās esam mēs, kas meklē sevi mūsu mūzikā – mistikā,
Tas ir tad, kad caur skaitļiem var nonākt pie patiesības,
4,6 – tā ir mana zīme, 10 – strupceļš, nē, tā nav nāve,
Tas ir tikai mans dubultnieks.
Nežēlīgais svārsts, sekundes tik-tak, tik-tak,
Kāds jau ir zaudējis redzi, tā arī nesadzirdējis šo “jā!”
Es gribu zināt visu, es gribu zināt, bet,
Patiesība viesulī iegriezīs visu pa jaunam, un tomēr
Kas ir radītājs, un vai viņa daļa dzīvo manī?
Ja “jā”, tad es jau esmu laimīgs, bet ja nē?
Kas ir, ja nē? Kas ir, ja nē?
Kas ir, ja nē? Kas ir, ja nē?

Kas ir radītājs, un vai viņa daļa dzīvo manī?
Ja “Nē”, tad divi burti sadegs ugunī.
Tas nozīmē, ka elle apkārt man pastāv,
un viss, kas apkārt, pakļaujas uguns varai.
Katrs mans mirklis būs iemests izsalkušajam tukšumam.
Tas notiks, ja izrādīsies, ka “nē”.
Sienas nodrebēs no garīgi slimo kliegziena,
Bēgšana prom no baltām sienām, bet labirinti novedīs strupceļā.
Karš pārtaps par sāpju kori.
Lielajos skaļruņos tas būs pārraidīts visur, bezgalīgi ilgi,
Un, ja “nē”, tad tās ir pēdējās sacīkstes.
Neprāta kadri, bonga dūmi plaušās.

Un visi mēģinājumi tad ir nejēdzīgi, atmiņa ir mirusi,
Tāpēc es izvēlos “jā!”.

Es ticu, ka dziļumos tomēr ir dvēsele,
Nevis nomocītais gūsteknis vai nožēlojamais ciniķis.
Un man pietiks pacietības, lai sadzirdētu “jā!” –
Visu pārējo noskalos ūdens.³⁶

Teksta eksistenciālās funkcijas interpretācija

Galvenais tēlainās izteiksmes rīks, kas ir sastopams šajā tekstā un kas ļauj izpausties teksta hermeneitiski eksistenciālajai funkcijai – kas ir vērojams gan kompozīcijas struktūras izveidē, gan tā atsevišķajās detaļās –, ir pretnostatījums. Sākot ar piedziedājumu, kur “dvēsele” tiek pretnostatīta “nomocītam gūsteknim” vai “nožēlojamam ciniķim”, viscaur tekstam ir izteikts radikāls pretnostatījums starp divām iespējamām atbildēm šim jautājumam – “jā” un “nē”. Šīs dziesmas teksts un šis pretnostatījums sasauca arī ar albuma nosaukumu “Izeja no tumsas”. Albuma pēdējā kompozīcijā ar identisku nosaukumu³⁷ tiek izteikta vēršanās pie šīs izejas no tumsas, kas ir saprotama kā sapņu piepildījums un sāpju un skumju aiziešana:

Siltā gaisma
Sasilda mani un tevi,
Mēs izejam no tumsas.
Lai sāpes un skumjas lido prom,
Lielpilsēta paceļ tiltu.
Kāds klausulē man klāsta savus murgus,
Mēs tikai izejam no tumsas
Un jūtam siltu gaismu.

Tāpat arī izteikumi “Es ticu” un “Es izvēlos” reprezentē apgalvojumu, ka, izprotot iespējamās atbildes jautājumam par dvēseles pastāvēšanu, teksts aicina izvēlēties “jā” perspektīvu. “Nē” perspektīva tiek pasniegta caur tādiem tēliem kā “elle”, “uguns”, “tukšums”, “strupceļš”, tiek minēta narkotisku vielu lietošana, kā arī identitātes zaudēšana ar vārdiem “atmiņa ir mirusi”. “Nē” atbildes sekas līdzinās indivīda stāvokļa aprakstam

³⁶ Raksta autora tulkojums.

³⁷ Smoki Mo, dziesma “Vikhod iz temnoty – Vikhod”, *Vikhod iz temnoty* (Respect Production, 2010, CD)

ši paša albuma kompozīcijā “Mans garīgais pamats”.³⁸ Tajā indivīds piedzīvo, ka: “Balss paliek rupjāka, akmens labirintos paliek tumšāks / Tas, kas ir iekšā, pakāpeniski pūst un trūd”, tiek minēta narkotiku lietošana, neprāts un cerība tikt sadzirdētam. Šīs kompozīcijas izskaņā vairākkārt tiek atkārtota frāze: “Nemirsti, mans garīgais pamats / Nemirsti, es atkarīju to atkal un atkal.”

Jautājums par to, kas ir “radītājs”, pirmkārt, ir saistīts ar piederību šim rādītājam, t. i., ar “viņa daļas” vai “dvēseles” pastāvēšanu individuā. Otrkārt, pozitīva atbilde uz šo jautājumu ietver ne vien ar indivīda attīstību saistītus rezultātus – “gaišākas domas”, kas “lidos straujāk”, “svaigās idejas”, “sevis meklēšanu [...] mūzikā – mistikā”, laimi un nāves baiļu pārvarēšanu. Tā ietver arī radikālu aicinājumu vērsties pie “jā” atbildes, norādot, ka ir iespējams “zaudēt redzi” jeb pazaudēt iespēju izvēlēties “jā” atbildi.

Teksts arī izgaismo problemātiku ar popkultūras tekstu analīzi, piesaistot to konkrētai izpratnei, kas ir atvasināma no kādas reliģiskās organizācijas mācības. Tas izsaka vispārīgus un subjektīvus izteikumus, un galu galā pats indivīds ir atbildīgs par savu izvēli šī radītāja nozīmes atziņas priekšā.

Šī paša albuma kompozīcijas “Dievs mīl visus cilvēkus” tekstā tiek izteikta opozīcija starp “Dievu iekšā” un “sātānu”, kas vēlas individu paverdzināt. Šajā tekstā tiek pieminēts arī Jēzus (“Tu neesi nožēlojamais vergs, Tu esi kā Jēzus, Tēva sūtnis”). Toties nobeigumā tiek uzsvērtā indivīda centrālā loma šajā procesā: “Manas lūgšanas nemanāmi lido debesīs / Jā, es to izdarīju pats, es izdarīju to pats.”³⁹ Dievs un sātans kā jēdzieni attiecas uz individu un viņa izvēlēm. Tāpat arī piedziedājums: “Dievs mīl visus cilvēkus: gan tevi, gan mani, / Gan lielos, gan mazos – pieņems visus, mīlot” ir saprotams nevis kā apgalvojums par neatkarīgu spēku, kas mīlētu cilvēkus, bet kā aicinājums ikvienam rast sevī šo mīlestību pret citiem, neatkarīgi no viņu kvalitātēm, kā ir izteikts arī dziesmas tekstā: “Mani glābj mīlestība sirdī, tā, kas ir viena”.

Šajā sakarā svarīgs ir Faika teksts kompozīcijai “Kas ir radītājs?”. Tās vēstījums kopumā sakrīt ar Smokija Mo izteikumiem par atbildi “jā”: “Mana ticība aug un dod spējas augt”. Toties Faiks vēršas pie Dieva, pirmkārt, identificējot Smokija Mo piesaukto radītāju ar Dievu (Dievs netiek minēts Smokija tekstā); otrkārt, parādot šo Dievu kā personu, ar kuru indivīds komunicē, kādu, kas ir ārpusē subjektam:

Es pateicos tev, Dievs, par katru izdzīvoto elpu.
Es ticu uz Dievu, tātad arī Dievs ticēs uz mani.
Lai gan kur mani vestu ceļš, lai gan kur mani vestu vagonš,
Es droši zinu, pie tā mērķa mani vada viņš.

38 Smoki Mo, dziesma “Moia dukhovnaia osnova”, *Vikhod iz temnoty* (Respect Production, 2010, CD)

39 Smoki Mo, dziesma: “Bog liubit vseh liudei”, *Vikhod iz temnoty* (Respect Production, 2010, CD).

[..]

Liesma nenodziest, jo bīstamāks ceļš, jo augstāka ticība,
Es lūdzu palīdzēt un ticu, ka viņš mani dzird.⁴⁰

Toties Dievs “dod stimulus” un “iet līdzās pie maniem mērķiem”, t. i., viņa funkcija ir jēgas, motivācijas un dzīves eksistenciālu jautājumu atrisināšanā. Kopumā teksta atbilde par “radītāja” jēgu pauž vairākas idejas. Radītājs un saikne ar to caur dvēseli ved indivīdu pie sevis apziņas un attīstības, kas ir raksturīgs garīguma idejām. Tāpat šis teksts pats par sevi izsaka pārliecību par radītāja funkcionālo nozīmi, iemiesojot rakstā izmantoto pieeju reliģijas identificēšanai popkultūrā ar reliģijas eksistenciālo funkciju.

Secinājumi

Smokija Mo teksta analīze demonstrē reliģijas eksistenciālās funkcijas klātesamību šajā popkultūras tekstā. Tāpat šo reliģijas eksistenciālo funkciju izsaka apgalvojumi, kas līdzinās mūsdienu garīguma idejām, sasaistot to ar indivīdu un viņa sevis meklējumiem un attīstību. Radītājs un saikne ar to tiek konstruēta caur apgalvojumiem, kas ir saistīti ar indivīda attīstību, nevis ar transcendentu būtni. Tāpat līdzīga garīguma idejām ir pieeja, kur radītājs tiek saprasts kā universāls princips un saikne ar viņu izpaužas subjektīvajā pieredzē. Radītājs arī nav piesaistīts kādai reliģijai.

Šī teksta un citu “Izejas no tumsas” kompozīciju analīze demonstrē arī rakstā iezīmēto diskusiju par problemātiku, kas rodas, meklējot reliģisko popkultūras tekstos. Tradicionālo reliģisko kategoriju piesaukšana vien nenozīmē, ka popkultūras teksts par tām runā vai arī vēlas tām piekrist vai oponent. Jēdzieni “Dievs”, “ticība”, “radītājs”, “elle” u. c. reliģiski motīvi šajā tekstā un albumā visvairāk runā par indivīda pieredzi, kas ir raksturīgs garīguma idejām, kā arī tiek izmantotas brīvi un to lietojums nav nepieciešami konsekvents. Tāpat, pat ja mēs varam identificēt līdzīgas pārliecības viena autora (Smokija Mo) tekstā, albumā “Izeja no tumsas” tekstu autori ir vairāki cilvēki. Līdz ar to albums kā vesels popkultūras teksts var izteikt konfliktējošus viedokļus vai atšķirīgi lietot jēdzienus, un to nav iespējams uztvert par skaidras teoloģiskās pārliecības izklāstu.

Šajā skatījumā Smokija Mo teksts parāda popkultūrā pastāvošo interesi par cilvēka dzīves, transcendentālu ideju un cilvēka izvēles un ticības jēgu un nozīmi. Teksts uzdod jautājumu un aicina atbildēt, izvēloties dzīvi, kas balstās attīstībā un ticībā šīs izvēles vērtībai.

40 Smoki Mo, Fike, dziesma: Kto est sozdateļ (Remix), *Vikhod iz temnoty* (Respect Production, 2010, CD).

SUMMARY

“Does a part of him live in me?” – interpretation of Smoki Mo’s song “Who is the creator” in the context of pop culture and religious studies

The Russian hip hop artist Smoki Mo has frequently referenced religious and spiritual topics in his lyrics. The composition “Who is the creator” discusses the positive and negative replies to this question. The lyrics are interpreted as a popular culture text with the aim to discover how popular culture texts can function as religious ones and how popular culture can function as religion.

The article employs a functional definition of religion to explore how the studied text discusses existential questions and struggle with identity that religion also is concerned with. The popular culture itself is understood in the article as the meaning and value that people ascribe to mass culture products, such as popular music, in their everyday lives. The article also summarizes the possible issues with reading popular culture texts as religious ones to avoid misinterpretation due to researcher’s indebtedness to traditional religious definitions or to scholarly traditions of interpretation.

The article also employs the notion of spirituality to connect the ideas expressed in Smoki Mo’s lyrics to a relevant ideological framework. The understanding of the “creator”, “God” and other theological notions in the lyrics is closely related to the broad features of modern spirituality that include the focus on the individual self and universal statements rather than particular religious traditions. In this way, the studied composition in itself is an expression of modern spirituality dealing with existential questions.