



Deze publicatie is gepubliceerd op <http://www.hiphopinjesmoel.com>

Titel: *Shine light into the darkness: over de schijn-avant-garde van puristische rappers*

Auteur: Stephan Borggreve

Datum van afronding: 15 maart 2011

Datum van publicatie op HIJS: 10 augustus 2011

Bezoek <http://www.hiphopinjesmoel.com/kenniscentrum> voor meer hiphop gerelateerde scripties en publicaties.

Vragen of meer informatie? Neem contact met ons op via <http://www.hiphopinjesmoel.com/kenniscentrum/contact>

Shine light into the darkness: over de schijn-avant-garde van puristische rappers

Stephan Borggreve

Inleiding

Gedurende de jaren nul was hiphop zonder twijfel de dominante stroming binnen de popmuziek. Het afgelopen decennium kon de massa zich nauwelijks onttrekken aan de wereldwijde manifestatie van dit karakteristieke genre, dat volgens sommige betrokkenen aan zijn eigen clichés ten onder dreigt te gaan. In 2006 verklaart een van 's werelds meest gezaghebbende rappers – Nasir Jones, kortweg Nas, afkomstig uit de New Yorkse wijk Queens – hiphop zelfs dood. Op de titeltrack van zijn achtste officiële album, *Hiphop is dead* (2006), bekritiseert hij de eenheidsworst die zijn geliefde cultuur teistert.¹ 'Everybody sounds the same,/ [they] commercialize the game.²/ [I'm] reminiscing [about] when it wasn't all business;/ it [hiphop, SB] forgot where it started,/ so we all gather here for the dearly departed.' (Nas 2006) Hoewel lang niet iedere letterkundige dit gebroken taalgebruik met warm applaus zal begroeten, staat Nas' boodschap als een paal boven water: teveel rappers doen hiphop in de uitverkoop en verloochenen op die manier de afkomst van de stroming.³

Met zijn wereldhit 'If I ruled the world (imagine that)' breekt Nas in 1995 door bij het grote publiek. Dankzij de internationale bekendheid die de rapper sindsdien geniet is hij in staat zijn cultuurpessimisme bij een aanzienlijke groep mensen onder de aandacht te brengen. De discussie omtrent de vermeende dood van hiphop wordt – mede dankzij MTV⁴ – een kwestie waarover diverse betrokkenen uit de mainstream zich beginnen uit te laten. In de lagere regionen van de cultuur, de underground, is het geluid dat Nas laat horen al veel langer hoorbaar. Ironisch genoeg betichten underground rappers juist hun mainstream collega's er vaak van de wortels van de cultuur te verloochenen. Zo distantieert Clayton Gavin alias Stic.man – de ene helft van Dead Prez, een militant en revolutiegezind tweetal uit New York – zich op een track getiteld 'Hiphop' van de stereotiepe rappers die radio en televisie beheersen. 'Talking about how much money they got./ All y'all records sound the same./ I'm sick of

¹ Een profiel van vrijwel iedere aangehaalde artiest is terug te vinden op de goed gedocumenteerde en kwalitatief hoogstaande muziekwebsite *Allmusic* (www.allmusic.com). Het gros van de tracks is – al dan niet voorzien van een videoclip – te beluisteren op *Youtube* (www.youtube.com) en de bijbehorende teksten (die hier deels geciteerd worden) zijn te raadplegen via *The Original Hip Hop Lyrics Archive* (www.ohhla.com). In veel gevallen is het raadzaam om naast een normaal woordenboek gebruik te maken van *Urban Dictionary* (www.urbandictionary.com), een actueel en uitgebreid lexicon van Amerikaanse straattaal. Omdat de raptteksten die ik citeer niet rechtstreeks afkomstig zijn van de artiesten die ze geschreven hebben, maar van vrijwilligers die ze hebben uitgetypt, behoud ik mij het recht voor om de citaten ten behoeve van de authenticiteit en leesbaarheid waar nodig te reviseren en van interpunctie te voorzien.

² Als rappers naar de rapwereld verwijzen hebben ze het vaak over 'the game' waarin bekwame rappers 'the players' zijn.

³ Voor letterkundigen is het belangrijk om te beseffen dat rap geschreven wordt met de voordracht (de *flow*) als voornaamste doel, terwijl de meeste andere vormen van literatuur primair bedoeld zijn om gelezen te worden. Op papier verdienen veel raps niet de schoonheidsprijs, maar dat heeft vaak geen consequenties voor de (esthetische) kwaliteit van de *flow*.

⁴ In een interview met Cornel West van MTV vertelt Nas waarom hij van mening is dat hiphop dood is. Het interview is te bekijken via <http://www.mtv.com/videos/misc/338723/nas-with-cornel-west-hip-hop-is-dead-extended-interview.jhtml>. Elders op dezelfde website komen verschillende beroemde rappers aan het woord die het met Nas oneens zijn. Dat item is te lezen via http://www.mtv.com/bands/m/mixtape_monday/121806/.

that fake thug, R&B-rap scenario all day on the radio.^{5/} Same scenes in de video, monotonous material.' (Dead Prez 2000)

Zoals gezegd behoort ook Nas tot de rappers die zich op een mondiale reikwijdte kunnen beroemen. In dit verband bekleedt hij evenwel een uitzonderingspositie: zijn debuutplaat, *Illmatic* (1994), wordt namelijk alom als toonaangevend hiphopalbum gezien. Dankzij dat werk heeft de rapper zoveel krediet opgebouwd dat hij het conflict tussen underground en mainstream lijkt te zijn ontstegen. Bovendien is Nas een van de weinigen die erin slaagt min of meer trouw te blijven aan de fundamenteën van hiphop en toch veel geld met zijn muziek te verdienen. Wanneer iemand als Stic.man uithaalt naar eenvormige rappers die internationaal geplugd worden, doelt hij dan ook pertinent niet op Nas. Integendeel zelfs, deze twee artiesten onderhouden een goede relatie die meermaals tot een samenwerking geleid heeft. De scheidslijn tussen underground en mainstream is dus niet altijd een duidelijke. Kennelijk zijn in alle lagen van de stroming figuren te vinden die ontevreden zijn over de ontwikkeling ervan.

Door de eeuwen heen is een dergelijke onvrede vaak aanleiding geweest voor personen om radicaal te breken met de status-quo en de betreffende stroming een nieuwe richting in te sturen. Dit verschijnsel wordt *avant-garde* genoemd. Omwentelingsgezinde geesten die zich in een bepaalde kring beginnen te begeven, bemerken na verloop van tijd dat het er een dooie boel is en voelen zich geroepen leven in de brouwerij te komen brengen. Het is de klassieke wijze waarop generatiegenoten zich tegen hun voorgangers verzetten. In de loop van de geschiedenis wordt dit patroon in iedere sociale klasse zichtbaar. Met name binnen de kunstwereld groeit avant-gardevorming uit tot een even gangbaar als merkwaardig fenomeen: gangbaar omdat het voor jonge artiesten de methode bij uitstek wordt om ten koste van voorgangers de belangstelling te zoeken; merkwaardig omdat het verschijnsel niet alleen getuigt van een speelse drang tot rebellie, maar evenzeer van een hoog cultuurbewustzijn.

In zijn beschouwing 'De Firma Machiavelli & Zn.' (2003) laat hoogleraar moderne letterkunde Jos Joosten in deze context de dichter, beeldend kunstenaar en televisiemaker Hans Verhagen aan het woord komen, die zich zegt te ergeren aan 'de jongere generatie, die elk historisch bewustzijn ontbeert. Toen ik jong was, zette ik me af tegen de Vijftigers, maar ik wist er wel alles van. De nieuwe generatie heeft geen flauw benul van wat er is voorafgegaan.' (Joosten 2003: 23, 79-80) Onbedoeld schetst Verhagen hiermee het probleem waar puristische rappers gedurende de jaren negentig en nul tegenaan lopen. Overal zien zij collega's opduiken die hiphop enkel en alleen gebruiken om er zelf beter van te worden. Deze lieden hebben geen idee van de ontstaansgeschiedenis van de stroming – of erger nog: ze hebben er wel kennis van ge-

⁵ Met R&B refereert de rapper hier niet aan de rhythm and blues uit de jaren '60 en '70, maar aan een moderne muziekstroom waarop dezelfde term wordt toegepast. Veel rappers huren zangeressen in om een pakkend refrein te zingen zodat hun muziek gemakkelijker verkoopt. Door puristen worden zij schertsend R&B-rappers genoemd. The Rza, voorman van de befaamde rapgroep Wu-Tang Clan uit Staten Island, verklaart op het album *Wu-Tang Forever* uit 1997 dat de afkorting voor 'rap and bullshitt' staat.

nomen, maar blijven er totaal onverschillig onder. Daarenboven zijn het precies deze rappers die door de massamedia tot hype gemaakt worden. Zij krijgen dus alle gelegenheid om hiphop tegenover de hele wereld in een kwaad daglicht stellen.

Puristische rappers brengen hun onvrede hieromtrent tot uitdrukking in hun muziek en verzetten zich aldus tegen de onwetendheid en desinteresse die de stroming beschadigen. Er is echter iets vreemds aan de hand met de puristen die in dit artikel aan de orde komen. Hun verzet wekt namelijk de schijn van avant-gardisme, maar voldoet niet aan de benodigde kenmerken. In de puristische rapmuziek van de afgelopen twee decennia is sprake van een verschijnsel dat daarom *schijn-avant-gardisme* genoemd kan worden. Om te beschrijven hoe dat proces zich precies voltrekt komt allereerst het avant-gardisme volgens Renato Poggioli kort ter sprake. Aansluitend staat de ontstaansgeschiedenis van hiphop centraal. Vervolgens wordt de onvrede van puristen aan de hand van enkele casussen in beeld gebracht. Dan dient zich de vraag aan waarom het verzet van deze puristen schijn-avant-gardisme is. In het verlengde daarvan wordt ten slotte het schijn-avant-gardisme aan de puristische instelling van de besproken rappers gekoppeld.

Verandering in vier momenten: avant-gardisme volgens Poggioli

Met *The theory of the avant-garde* poogt de Italiaanse literatuurwetenschapper Renato Poggioli in 1968 de systematiek die achter avant-garde schuilgaat bloot te leggen en in een model te vatten. Er zijn veel kanttekeningen bij zijn methodiek te plaatsen, maar die blijven hier wegens ruimtegebrek buiten beschouwing. Door de methode te gebruiken dienen haar tekortkomingen zich vanzelf aan.⁶ Als uitgangspunt neemt Poggioli de tegenstelling tussen scholen en bewegingen, waarbij de eerste term staat voor traditionalistische en de tweede voor vernieuwende groepen kunstenaars. (Poggioli 1968: 17) Inherent aan de beweging is dat ze de huidige toestand koste wat kost wil veranderen, terwijl de school die status-quo juist belichaamt en daarom tracht te handhaven. De strijd tussen deze twee groepen is een concretisering van het alomtegenwoordige en altijdurende debat tussen progressiviteit en conservatisme.

Een proces kan volgens Poggioli pas avant-gardistisch genoemd worden als ze voldoet aan de volgende vier met elkaar samenhangende momenten: *activisme*, *antagonisme*, *nihilisme* en *agonisme*. (Poggioli 1968: 25-40, 61-68, 103) Een beweging vormt zich om verzet te bieden tegen de heersende school en om die strijd tot een positief einde te brengen. Dat is het eerste aspect van avant-garde, dat *activisme* of het *activistische moment* wordt genoemd. De ervaring leert dat bewegingen niet zomaar agiteren, maar dat ze doorgaans actie voeren *tegen* iets of iemand. Dat is het tweede aspect van avant-garde en wordt *antagonisme* of het *antagonistische moment* genoemd.

De drang van een beweging om actie te voeren kan zo sterk worden dat ze zich met de tijd door geen enkele conventie, terughoudendheid of grens meer laat tegen-

⁶ In mijn scriptie ga ik uitgebreid op Poggioli in. Wie die tekst wil lezen kan zich tot de Vooy's-redactie wenden.

houden. Aan dit verlangen ligt niet zozeer het sterke zelfbewustzijn van de beweging ten grondslag, maar vooral haar nietsontziende vernielzucht. Dit derde aspect van avant-garde wordt *nihilisme* of het *nihilistische moment* genoemd. Het vierde en laatste aspect, *agonisme* of het *agonistische moment*, is het punt waarop de avant-gardistische beweging langzaam maar zeker tot stilstand komt en zich in een slachtofferrol schikt. De vernieuwer voelt dat er door de gevestigde orde noch door zijn navolgers naar hem wordt geluisterd. Al zijn harde werk ten spijt is er niemand die erkent dat *hij* de weg is ingeslagen die zal leiden tot de noodzakelijke vernieuwing. Deze frustratie uit zich in een losgeslagen woede die op iedere tegenkracht gericht is. (Poggioli 1968: 25-26) Al deze momenten gaan gepaard met artistieke wapenfeiten. In het begin zijn dat manifesten (activisme), later worden dat polemieken, die eerst inhoudelijk (antagonisme), maar daarna slechts nog spottend van aard zijn (nihilisme), en ten slotte worden het melancholische en verongelijkte memoires (agonisme).

Wat Poggioli betreft vormen de eerste twee avant-gardistische momenten een koppel, evenals de volgende twee momenten aan elkaar gekoppeld zijn. Het tweede koppel is volgens hem uitsluitend mogelijk in een historische en temporele dimensie, terwijl het eerste ook hypothetisch goed voor te stellen is. Dat is waarom activisme en antagonisme onder de *logica* en nihilisme en agonisme onder de *dialectiek* van bewegingen geschaard worden. (Poggioli 1968: 27) Tijdens de eerste twee momenten worden de theoretische grondslagen voor de geambieerde, radicale vernieuwing gelegd en in praktijk gebracht, waarna de allesvernietigende wisselwerking tussen de laatste twee momenten die hervormingsbeweging weer tot een einde brengt.

De hiphopcultuur in een notendop

In *Can't stop, won't stop* uit 2007 beschrijft de Amerikaanse journalist en hiphopcriticus Jeff Chang onder welke omstandigheden hiphop tot stand is gekomen en hoe de cultuur zich in de loop van de decennia heeft ontwikkeld. Daarbij beroept hij zich op diverse grootheden uit de Amerikaanse hiphopscene.⁷ Chang brengt in kaart hoe de stroming ontstaat als uitlaatklep voor de inwoners van de door *gangs* geteisterde New Yorkse achterstandswijk The Bronx. Een van de grondleggers, Kevin Donovan alias Afrika Bambaataa, licht zijn drijfveer als volgt toe. 'My vision was to try to organize as many as I could to stop the violence.'⁸ (Chang 2007: 101) Hij voegt de daad bij het woord en begint zogeheten *block party's* te organiseren, een initiatief dat eerder al door de geboren Jamaicaan DJ Kool Herc ten uitvoer wordt gebracht. (Chang 2007: 78) Dankzij zijn inventieve werkwijze vergaart deze DJ spoedig lokale bekendheid en zorgt hij er zelfs voor dat de *gang wars* in The Bronx geleidelijk in heftigheid afnemen. 'Everyone was talking about this guy DJ Kool Herc. [...] The gangs were dissolving and Herc was popularizing a new hierarchy of cool.' (Chang 2007: 80) Hip-

⁷ Als ik in dit artikel spreek over zaken die, bijvoorbeeld, 'alom geprezen' of 'zeer populair' zijn, doel ik primair op de lof die deze personen of zaken *binnen de hiphopwereld* ontvangen, behalve natuurlijk waar anders vermeld.

⁸ Bambaataa doelt hier vanzelfsprekend op het geweld dat de *gangs* veroorzaken.

hop vloeit, met andere woorden, in beginsel voort uit een drang om de ellende waarin de Afro-Amerikanen rond de jaren zeventig verkeren, te vergeten en tegen te gaan. De stroming komt dus op basis van louter nobele motieven tot stand.

Rond de tijd van Kool Herc en Afrika Bambaataa is er evenwel nog geen sprake van hiphop. Deze mannen hebben de ingrediënten al bij elkaar gebracht, maar nog geen passende naam bedacht voor het gerecht dat ze eruit samenstellen: 'here they were, Bambaataa's army – the MCs [rappers, SB], the DJs, the graffiti writers, the b-boys and b-girls [mannelijke en vrouwelijke breakdancers, SB] [...]. What they were doing was yet to be named.' (Chang 2007: 107) Maar dat er iets staat te gebeuren is al duidelijk.

'I once read somewhere that for a culture to really be a complete culture, it should have a music, a dance and a visual art. And then I realized, wow, all these things are going on. You got the graffiti happening over here, you got the breakdancing, and you got the DJ and MCing thing. In my head, they were all one thing,' he [Afrika Bambaataa, SB] says.' (Chang 2007: 149)

Aldus is een nieuwe subcultuur geboren.

Ondertussen is de stroming zoals gezegd uitgegroeid tot een van de grootste subculturen ter wereld. Het is niet moeilijk om die omvang in kaart te brengen. Want natuurlijk zijn protesterende burgers die in Iran leuzen tegen de autoriteiten op muren spuiten zich niet allemaal van de hiphopcultuur bewust en datzelfde geldt voor wie zich vóór het bestaan van deze stroming al van spuitbussen bediende om wanden te bekladden. Het feit echter dat graffiti onderdeel van hiphop uitmaakt geeft aan dat de cultuur tot grote delen van de wereld is doorgedrongen. Toch is rap overduidelijk het meest prominent aanwezige van de vier elementen. Maar dat is niet altijd zo geweest.

Oorspronkelijk draaide het allemaal om de DJ en was de rapper slechts een *Master of Ceremony* (MC) die de DJ aankondigde en het publiek zo artistiek mogelijk om applaus verzocht. In de loop van de tijd is de DJ echter naar de achtergrond verdwenen, waar hij is verworpen tot een veredelde platendraaier, die tijdens liveshows opvallend genoeg vaak de rol van MC op zich neemt door het publiek op te hitsen en de rapper aan te kondigen. Veel van deze optredens hebben überhaupt weinig meer met de sfeervolle *block party's* uit de jaren zeventig en tachtig te maken. Dikwijls staan rappers slechts op het podium om zichzelf, drugs, drank, auto's, wapenbezit en geile dames te verheerlijken. Ze gebruiken hiphop uitsluitend voor hun eigen exposure – tot grote ergernis van de puristen, die merken dat buitenstaanders hun beeld van de subcultuur op de voortbrengselen van dergelijke lieden baseren.

Hoe de puristen hun verontrusting en ergernis verwoorden

Puristische rappers realiseren zich dat ze een pad bewandelen dat er zonder de voornoemde grondleggers niet zou zijn geweest. 'What more can I say? I wouldn't be here today, if the old school didn't pave the way,' aldus verwoordt Grand Puba – een eveneens uit New York afkomstige grootheid binnen de rapwereld – het heersende bewustzijn. (Brand Nubian 1990) Puristen zoals hij gaan zo respectvol en bewust mogelijk met hun voorgeschiedenis om. Uit loyaliteit met de pioniers voelen zij zich verplicht om eveneens een positieve en – als het even kan – educatieve boodschap over te brengen. Daarbij moeten maatschappelijke misstanden besproken worden en is het wenselijk om in verzet te komen tegen corrupte autoriteiten, zolang de uitgangspunten maar idealistisch van aard zijn. De realiteit toont evenwel een heel ander beeld. Vanaf de opkomst van gangsterrap begin jaren tachtig verandert hiphop geleidelijk in een stroming die alom met geweld en criminaliteit geassocieerd wordt. Wanneer de puristen merken dat verheerlijking van de zelfkant beter verkoopt dan een liefdevolle boodschap van hoop en vertrouwen, stemt ze dat uitermate bezorgd.

De gebroken liefde van Common

De spiritueel georiënteerde Common uit Chicago brengt in 1994 het nummer 'I used to love H.E.R.' op de markt, waarop hij spreekt over hiphop als de liefde van zijn leven. 'I met this girl when I was ten years old./ And what I loved most: she had so much soul./ She was old school, when I was just a shorty./ Never knew throughout my life she would be there for me,' begint de rapper zijn vertelling. Het meisje maakt een grote indruk op hem. 'I respected her, she hit me in the heart./ A few New York niggers had did her in the park./ But she was there for me, and I was there for her.' Als klein jongetje hoopt hij dat hij zich deze vrouw ooit zal kunnen toe-eigenen. Hij vertrouwt erop dat zijn dromen werkelijkheid zullen worden als de liefde voorbestemd blijkt. 'Eventually, if it was meant to be, then it would be because we related, physically and mentally.' (Common 1994)

En inderdaad, Common komt met zijn droomvrouw in aanraking. Al gauw merkt hij met een bijzonder persoon te maken te hebben. 'She was [...] about stopping the violence./ About my people she was teaching me/ by not preaching me but speaking to me/ in a method that was leisurely.' Maar helaas, haar gedrag verandert doordat ze met teveel mensen in contact komt die niet het beste met haar voorhebben. 'She used to only swing it with the inner-city circle./ [...] Now she's a gangster rolling with gangster bitches./ Always smoking blunts and getting drunk, telling me sad stories,' treurt de MC uit Chicago, die eerlijk toegeeft dat ook hij haar gebruikt heeft ('I did her, not just to say that I did it, but I'm committed'). Nu ze echter onherkenbaar is veranderd ('She's just not the same, letting all these groupies do her/ and taking her to the sewer!') betoont hij zich vastberaden om haar te heroveren en de vrouw van wie hij zoveel hield in ere te herstellen. 'I'ma take her back, hoping that this shit [will] stop,/ 'cause who I'm talking about [to] y'all is hiphop.' (Common 1994)

Uitgaande van deze laatste twee regels kan 'I used to love H.E.R.' vanuit avant-gardistisch perspectief als volgt begrepen worden. Allereerst werkt Common een impliciete, tekstinterne poëtica uit door zijn ideaalbeeld van hiphop te schetsen. Dit aspect van de track is onmiskenbaar als manifest bedoeld (activisme). Vervolgens beschrijft de rapper het verschijnsel waartegen hij zich verzet, namelijk de recente ontwikkeling van hiphop; zonder namen te noemen keert hij zich tegen hen die de cultuur misbruiken (antagonisme). Een avant-gardist zou de inhoud voorts loslaten om slechts nog de spot met zijn tegenstanders te drijven (nihilisme). Common doet dat niet. Hij gebruikt dit moment wel om het gedrag van zijn opponenten te beschrijven, becommentariëren en verwerpen, maar dat staat volledig in dienst van de boodschap die hij wil uitdragen. De toonzetting blijft inhoudelijk en idealistisch van aard en valt daarom allerm minst nihilistisch te noemen. Een avant-gardist zou ten slotte alle strijd-lust verliezen en in een slachtofferrol vervallen (agonisme). Het tegengestelde is van toepassing op Common, die zich juist uiterst strijdbaar opstelt met de belofte dat hij de stroming zal terugveroveren op hen die haar slecht behandelen.

Commons liefdesverhaal valt niet bij iedereen in goede aarde. Drie gangsterrappers uit Los Angeles die gezamenlijk de groep Westside Connection vormen, voelen zich aangesproken en vegen in 1995 met het nummer 'Westside slaughterhouse' de vloer aan met de puristische rapper, die met 'The bitch in yoo' uit 1996 vinnig van zich af bijt. Hoewel de ruzie later wordt bijgelegd is het een treffend voorbeeld van het verschijnsel dat Common zo verafschuwt. Het is namelijk precies dit soort agressie waar hiphop volgens hem aan onderdoor dreigt te gaan. Nog in datzelfde jaar lijkt zijn vrees bewaarheid te worden.

Pac versus Biggie

Een van de meest geruchtmakende conflicten die zich in de hiphopwereld voltrokken hebben is die tussen Christopher Wallace alias Notorious B.I.G. en Tupac Shakur alias 2Pac. Hoewel de twee kemphanen oorspronkelijk bevriend zijn en samen muziek maken slaat de vlam in de pan wanneer 2Pac in 1994 wordt neergeschoten. De rapper krijgt vijf rake kogelschoten te verwerken, maar overleeft de aanslag wonder boven wonder. Het voorval maakt hem ronduit paranoïde. Hij beschuldigt het kamp van Notorious B.I.G., Badboy Entertainment, van een grootschalige samenzwering tegen zijn persoon en begint aan de lopende band *distracks* uit te brengen, die met kennelijke tegenzin beantwoord worden door B.I.G. – liefkozend ook wel Biggie genoemd – en zijn kornuiten.⁹ Het conflict vormt de aanleiding voor een langdurige vete tussen rappers uit het westen van de V.S. enerzijds en die uit het oosten ander-

⁹ Toch ligt het artistieke initiatief bij Notorious B.I.G. en zijn handlangers, die in 1995 het nummer *Who Shot Ya?* uitbrengen. 2Pac en de zijnen, die op radio en televisie al meermaals zijn uitgevallen tegen Bad Boy Entertainment, vatten dit persoonlijk op en reageren met het agressieve *Hit 'em Up*, de definitieve oorlogsverklaring. Een *distrack* is een nummer waarop een rapper zijn tegenstander(s) zo genadeloos mogelijk de grond in boort.

zijds, een gevecht waarbij zelfs leden van straatbendes betrokken raken. (Broomfield 2002)

De gemoederen lopen steeds hoger op, totdat er op 7 september 1996 een abrupt einde aan de vete komt door de moord op 2Pac. Ongeveer een half jaar later – op 9 maart 1997 – komt ook zijn aartsrivaal Notorious B.I.G. bij een schietpartij om het leven. De twee nog altijd onopgeloste moorden brengen de hiphopwereld in een shocktoestand. Overall in de V.S. worden vraagtekens geplaatst bij de recente ontwikkelingen en bij de maatschappelijke invloed van deze bedenkelijke subcultuur die hiphop wordt genoemd. Wat ooit begon als onschuldige en goedbedoelde vorm van vermaak voor zwarte gettobewoners, is binnen enkele decennia verworpen tot een criminele miljoenenindustrie waarin de toonaangevende artiesten hun leven niet zeker zijn. Voor de puristen breekt een periode aan van diepe rouw en bezinning...

Mos Def & Talib Kweli are Black Star

In 1998 debuteren Mos Def en Talib Kweli met hun gezamenlijke album *Black Star*. Tot op de dag van vandaag is dit het enige samenwerkingsproject van de MC's, die respectievelijk één en twee jaar later beiden met een soloplaat op de proppen komen, te weten *Black on both sides* (1999) en *Train of thought* (2000). Evenals *Black Star* zijn dit twee schoolvoorbeelden van puristische hiphop. De rauwe instrumentals bestaan grotendeels uit gesamplede funk- en soulplaten en kenmerken zich door doffe kicks en schelle snares – een stijl die als *boom bap* bekendstaat. De veelal verhalende teksten zijn doordrenkt van straatwijsheid, maatschappijkritiek en idealisme en worden even vernuftig als verfrissend op het ritme geplaatst. Maar de belangrijkste puristische eigenschap is dat uit al deze platen het oorspronkelijke bewustzijn spreekt: door een positieve boodschap te verkondigen trachten de MC's hun steentje bij te dragen aan een betere wereld.

'We feel that we have a responsibility to shine light into the darkness,' zo begint *Black Star*. (Mos Def & Talib Kweli 1998) Op het daaropvolgende nummer, 'Astronomy (8th Light)', vraagt Mos Def zich af: 'What is the Black Star?' Talib Kweli beantwoordt zijn vraag op poëtische wijze: 'Black is the color of my true love's hair./ Stars are bright, shining, hot balls of air.' (Mos Def & Talib Kweli 1998) Wat volgt is een opsomming van metaforen rondom de term *black star*, een begrip dat begin twintigste eeuw door de zwarte activist Marcus Garvey geïntroduceerd werd. Zijn 'Black Star Line' was een initiatief om goederen, medicatie en zelfs personen van de Afro-Amerikaanse gemeenschap naar het achtergestelde Afrikaanse continent te verscheppen. (King 1999) Een eviderenter verwijzing naar de zwarte emancipatie – en daarmee naar de beginselen van hiphop – is niet gemakkelijk te vinden.

Het album vervolgt met een tweeluik getiteld 'Definition' en 'RE: DEFINITION'. De rappers laten duidelijk blijken waar ze vandaan komen en verwijzen aan de lopende band naar de wijze waarop en de mate waarin de stroming die ze liefhebben aangestast is. 'Brooklyn, New York City, where they paint murals of Biggie,' aldus gedenkt

Kweli zijn overleden stadsgenoot en introduceert hij tegelijkertijd zijn stad, alvorens enkele misvattingen omtrent rappers en hiphop recht te zetten.

'People [are] thinking MC is short hand for Mis Conception./ Let me meditate, set it straight,/ [I] came to the conclusion that most of these cats is [sic] featherweight.¹⁰/ Let me demonstrate./ Walking the streets is like battling, be careful with your body./ You must know karate or think your soul is bulletproof like Sade.'¹¹ (Mos Def & Talib Kweli 1998)

In dit couplet legt Talib Kweli uit dat de New Yorkse achterstandswijken bepaald geen pretje zijn. Rappers kunnen wel misvattingen de wereld in helpen door geweld te verheerlijken, maar dat doen ze alleen maar omdat ze naïef zijn en het straatleven nooit aan den lijve hebben ondervonden. Wie weet wat het leven in een Amerikaans getto inhoudt zou er onder geen beding de spot mee drijven en het al helemaal niet bewieroken.

Het refrein refereert nogmaals aan de shocktoestand waarin hiphop sinds enkele jaren verkeert. 'One, two, three,/ Mos Def and Talib Kweli./ We came to rock it on to the tiptop,/ best aliance in hiphop./ I said one two three,/ it's kinda dangerous to be an MC./ They shot Tupac and Biggie;/ too much violence in hiphop,' zingt Mos Def. (Mos Def & Talib Kweli 1998) Typerend is dat de rapper de woorden 'hiphop' en 'tiptop' op elkaar laat rijmen; dit clichématige rijmpje stamt uit de tijd dat MC's nog in dienst van de DJ stonden.¹² De purist laat op deze manier blijken zich verwant te voelen met de grondleggers van de stroming. Op die uiting van verwantschap volgt onmiddellijk het engagement. Mos Def gebruikt de moord op 2Pac en Notorious B.I.G. om aan te geven dat de hiphopwereld onder een overdaad aan geweld gebukt gaat. Daarmee brengt hij zijn cultuurpessimisme scherp onder woorden - misschien wel scherper dan welke andere rapper ook. Zijn metgezel Talib Kweli toont zich op 'RE:DEFinition' solidair door eenzelfde verband tussen vroeger en vandaag te leggen. 'The Mos is one of my closest partners./ [We are] rocking ever since before Prince was called The Artist./ [...] When 'Pac and Biggie [were] still cool, before they were martyrs.' Hij sluit zijn couplet af met een oproep tot geweldloosheid: 'Stop! There comes a time when you can't run!' (Mos Def & Talib Kweli 1998)

Op de rest van *Black Star* wordt niet meer naar de twee martelaars verwezen. Desondanks behoudt de plaat een puristische inslag. Zo komt er een lofzang op de zwarte vrouw voorbij, 'Brown Skin Lady', waarop ze onder meer te horen krijgt dat ze naturel veel mooier is dan met een gezicht vol make-up. Verder verhalen de rappers over het vitale belang van zelfkennis ('K.O.S. Determination') en eigenwaarde ('Thie-

¹⁰ Een *cat* is iemand die op de een of andere manier bij hiphop betrokken is. In dit geval doelt Kweli op rappers die misvattingen omtrent hiphop de wereld in helpen. Hij stelt vast dat ze vederlicht zijn, met andere woorden: dat ze geen idee hebben van de oorsprong en omgangsvormen van de cultuur.

¹¹ De Amerikaanse soulzangeres Sade heeft in 1992 een song uitgebracht die de titel 'Bulletproof soul' draagt.

¹² Vergelijkbare geijkte uitspraken zijn 'Throw your hands in the air, and wave them like you just don't care' en 'It's me and my crew, so what you wanna do?'

ves in the Night') en levert Common een bijdrage aan de track 'Respiration' door te vertellen hoe hij uit negatieve ervaringen positieve energie probeert te putten. (Mos Def & Talib Kweli 1998)

Het statement waarmee *Black Star* opent rechtvaardigt een avant-gardistische analyse. Met hun voornemen om licht in het donker te laten schijnen geven Mos Def en Talib Kweli de aanzet voor een manifest dat ze op de rest van het album uitwerken en toepassen; ze vinden dat rappers met de taak belast zijn om hun talent op een cultuurbewuste wijze in te zetten (activisme). Na de recente misstanden te hebben benoemd richten ze zich tot degenen die aansprakelijk zijn voor de sfeer waarin dergelijke gebeurtenissen konden plaatsvinden (antagonisme). Ze drukken zich overigens in algemene termen uit - wie de schoen past, trekke hem aan. Waar een avant-gardist zijn tegenstanders vervolgens niet langer meer inhoudelijk aanvalt, maar uitsluitend nog voor lul tracht te zetten (nihilisme), blijven de rappers uit Brooklyn wezenlijke onderwerpen aansnijden en idealen daaromtrent verkondigen. De avant-gardist zou zich ten slotte verongelijkt en mismoedig in zijn slachtofferrol terugtrekken (agonisme). Mos Def en Talib Kweli betonen zich daarentegen uiterst zelfbewust en optimistisch, en brengen het manifest dat ze vanaf de eerste minuut uitdragen tot en met de laatste track weloverwogen in praktijk.

Waarom schijn-avant-garde?

Zoals eerder gezegd mag een beweging volgens Poggioli uitsluitend avant-garde genoemd worden als ze in het verzet tegen een school de vier avant-gardistische momenten doormaakt. Geen van de besproken casussen voldoet aan deze voorwaarden. Nu lijkt het vrij logisch - en voor wie niet goed analyseert zelfs aanvaardbaar - om te stellen dat er eenvoudigweg geen sprake is van avant-garde. Echter, die conclusie is ontoereikend. In de behandelde casussen is namelijk sprake van schijn-avant-garde. Om deze stelling te onderbouwen worden hieronder drie argumenten aangedragen.

Ten eerste zijn het uitgangspunt (onvrede over de status-quo) en de doelstelling (de stroming veranderen) van de besproken rappers hetzelfde als die van traditionele avant-gardisten. Dat gegeven rechtvaardigt niet alleen het onderzoek naar avant-gardisme onder puristische rappers, maar ook de beslissing om - Poggioli's stringente voorschriften ten spijt - niet nodeloos rigoureuus te zijn wat betreft de constatering of er al dan geen sprake is van avant-garde. Aangezien de motieven overeenkomstig zijn valt er wellicht een nuance aan te brengen.

Ten tweede vertonen de puristen wel trekjes van avant-garde, maar voldoen ze voornamelijk aan de *logica* en niet aan de *dialectiek* van bewegingen. Zowel Common als Mos Def & Talib Kweli voeren actie (activisme) door zich tegen de status-quo te verzetten (antagonisme), maar tijdens hun discussies wijken ze nooit (ver) af van de inhoud en zetten ze hun tegenstanders niet of nauwelijks te kakken (nihilisme). Bovendien vervallen ze onder geen beding in een slachtofferrol (agonisme). Maar dat de rappers zich ná het activistische en antagonistische moment niet nihilistisch of

agonistisch manifesteren, wil niet zeggen dat ze op die momenten halt houden. Integendeel, ze blijven in discussie treden en stellen zich onvermoeibaar strijdlustig op – de besproken releases vormen daarvoor het bewijs. Ze vervolgen hun route met onverdroten ijver, maar slaan een andere dan de gebruikelijke, avant-gardistische richting in. Zodoende vervangen ze het nihilistische en agonistische moment door momenten die in dialectische termen als *anti-nihilisme* en *anti-agonisme* omschreven kunnen worden. (Hierbij moet *anti-* als volstrekt neutraal voorvoegsel worden opgevat.) In schema ziet het verschijnsel er als volgt uit.

De avant-gardistische bewegingen van Common en Mos Def & Talib Kweli	
Activisme	+
Antagonisme	+
Nihilisme	-
Agonisme	-
<i>In dit schema betekent [-] niet dat het betreffende moment niet plaatsvindt, maar dat zich dan het tegenovergestelde voltrekt.</i>	

Met andere woorden: als de traditionele avant-garde een cirkel is, heeft de gesignaleerde schijn-avant-garde de vorm van een 'S'; de beweging ontplooit zich door een negatieve kracht en voltooit zich door een positieve tegenkracht. (Hierbij moeten *positief* en *negatief* eveneens als volstrekt neutrale termen worden opgevat.)

Ten derde is het onderscheid tussen scholen en bewegingen troebel. De puristen zijn niet progressief, maar – in al hun purisme – uiterst conservatief. Ze willen terug naar de oorspronkelijke staat van hiphop. Maar paradoxaal genoeg is deze terugkeer op zichzelf een verandering die de puristen willen doorvoeren. Zo ontstaat de eigenaardige toestand dat veranderingsgezinde artiesten vasthouden aan een traditie. Als zodanig vertonen ze kenmerken van zowel school als beweging. Daarmee is de fundamentele beperking van Poggioli's methode blootgelegd: er bestaan tussenvormen van de klassieke school enerzijds en de vernieuwende beweging anderzijds. De puristische rappers uit de jaren negentig vormen daarvan het levende bewijs.

Dit alles wil natuurlijk niet zeggen dat er geen avant-gardistische rappers bestaan. Zoals in iedere stroming zijn er in de hiphopcultuur casussen te bedenken die volledig aan de methodiek van Poggioli voldoen. Maar dat zijn nu eenmaal niet de artiesten die tijdens dit artikel ter sprake komen. Dat heeft alles te maken met hun puristische insteek. Het zijn geen avant-gardisten, daarvoor zijn ze te behoudend, maar ook geen traditionalisten, want daarvoor zijn ze te veranderingsgezind. Zodoende blijkt purisme een verschijnsel dat ter aanvulling van *The theory of the avant-garde* kan dienen. Het is in ieder geval een bruikbaar uitgangspunt gebleken om bewegingen die de schijn van avant-garde wekken te ontmaskeren en van de daadwerkelijke avant-garde te onderscheiden. En die observatie levert een interessante vraag op voor ver-

volgonderzoek, namelijk of schijn-avant-garde eveneens voorkomt onder puristen in andere kunstvormen dan rapmuziek.

Bibliografie

Audio

2Pac. *How do you want it*. Death Row Records 1996.

Brand Nubian. *One for all*. Elektra Records 1990.

Common. *Ressurrection*. Relativity Records 1994.

Common. *The bitch in yoo*. Relativity Records 1996.

Dead Prez. *Revolutionary but gangsta*. Sony 2004.

Mack 10. *Mack 10*. Priority 1995.

Marco Polo. *Port authority*. Soulspazm 2007.

Mos Def. *Black on both sides*. Rawkus Records 1999.

Mos Def & Talib Kweli. *Black Star*. Rawkus Records 1998.

Nas. *Hiphop is dead*. Columbia 2008.

Nas. *Illmatic*. Columbia 1994.

Notorious B.I.G. *Who shot ya?*. Badboy Records 1995.

Talib Kweli. *Train of thought*. Rawkus Records 2000.

Wu-Tang Clan. *Wu-Tang forever*. Loud Records 1997.

Literatuur

Chang, J. *Can't stop won't stop: the history of the hip hop generation*. New York: Picador 2007.

King, M. 'Marcus Garvey'. In: *Africana: the encyclopedia of the African and African American experience*. K.A. Appiah, K.A., H.L. Gates et al (red.). New York: Basic Civitas Books 1999.

Poggioli, R. *The theory of the avant-garde*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press 1968.

Video

Broomfield, N. *Biggie & Tupac*. Santa Monica: Lions Gate Entertainment 2002.

Stephan Borggreve (1983) studeerde in september 2010 af bij de afdeling Nederlandse taal en cultuur van de Radboud Universiteit Nijmegen. Onder begeleiding van zijn hoogleraar moderne letterkunde prof. dr. Jos Joosten schreef hij zijn masterscriptie over avant-gardestrategieën in de hiphopcultuur. Momenteel werkt hij aan een deels op zijn scriptie gebaseerde inleiding tot hiphop en rapmuziek. Voor dat boek is hij op zoek naar een geïnteresseerde uitgever.