

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са X међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(23–25. X 2015)

Књига II

ROCK 'N' ROLL

Уређивачки одбор

Радомир Томић, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Сања Пајић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Никола Бубања, доцент
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Часлав Николић, доцент
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Катарина Мелић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјин
др Зринка Блажевић, ванредни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
др Миланка Бабић, ванредни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темнишвар, Румунија
др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредници

др Драган Бошковић, редовни професор (одговорни уредник)
др Часлав Николић, доцент

Рецензенти

др Душан Иванић, редовни професор (Београд)
др Александар Јерков, редовни професор (Београд)
др Драган Бошковић, редовни професор (Крагујевац)
др Богуслав Зиелински, редовни професор (Познањ, Пољска)
др Душан Маринковић, редовни професор (Загреб, Хрватска)
др Роберт Ходел, редовни професор (Хамбург, Немачка)
др Ала Татаренко, ванредни професор (Лавов, Украјина)

*Издавање овог зборника подржало је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије*

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са X међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(23–25. X 2015)

Књига II

ROCK 'N' ROLL

Крагујевац, 2016.

ПРВА ДЕЦЕНИЈА: МЕЂУНАРОДНИ НАУЧНИ СКУП СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Десет година Међународног научног скупа *Српски језик, књижевности, уметности*.

Десет година током којих је овај скуп пресудно обележио академску и научну јавност наше земље.

Десет година, преко хиљаду и пет стотина учесника, научника и академских делатника из земље и иностранства, и једна деценија тако убрзане модернизације мишљења.

Десет година чији је резултат, може се рећи, несхватљив: двадесет и девет зборника, цела библиотека научних радова, успостављање Филолошко-уметничког факултета као једног од најузбудљивијих, ако не и најузбудљивијег научног центра на домаћој, регионалној и европској научној мапи, и утврђивање крагујевачке филологије и теорије уметности као незаобилазне за осавремењивање наше науке.

Само је десет година било потребно да се изгради једна модерна, жива, одговорна и вредна академска и научна заједница.

Само десет година да се немогуће догоди.

Велики моменат.

А све то је покренуто 2006. године, када су, уз помоћ Скупштине града Крагујевца, професори са Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу и Филолошког факултета у Београду утемељили овај скуп, тада, са четрдесетак учесника, више националног типа. И већ у идућој години, скуп добија међународни карактер, своје „име” и структуру (лингвистички, књижевноантрополошки и уметнички (музичко-теоријски) део), и, у проблемско-тематском смислу, свој модернизацијски карактер. Захваљујући проф. др Милошу Ковачевићу, проф. др Бранки Радовић и проф. др Драгану Бошковићу, уз подршку тадашег декана ФИЛУМ-а, проф. Слободана Шетића и Скупштине града Крагујевца, 2007. године Међународни научни скуп *Српски језик, књижевности, уметности* бива подржан и од Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, добивши неприкосновено место у нашем научном животу. Од 2010. године укључен у истраживачки програм пројеката основних истраживања Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (*Динамика структуре савременог српског језика и Друштвене кризе и савремена српска књижевности и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*), овај Међународни научни скуп постаје изазован и незаобилазан топос истраживача из земље, региона (Хрватске, Словеније, Бугарске, БиХ, Црне Горе, Македоније), европских научних и академских центара (Пољске, Аустрије, Француске, Украјине, Немачке, Италије, Шпаније, Велике Британије, Холандије, Русије, Мађарске итд). Наредне, 2011. године, захваљујући проф. др Сањи Пајић, у оквиру уметничког дела скупа отворена је секција из историје уметности, чиме је концепција скупа заокружена, чији просек учесника по скупу износи 150.

Из године у годину промовишући савремену и актуелну научну проблематику и истовремено савремену теоријску мисао, Међународни научни скуп *Српски језик, књижевности, уметности* се наметнуо као иновативан, програмски окренут

савремености и будућности, истовремено уважавајући све традиционалне вредности. Филолошки, теоријско-уметнички, културолошки и друштвено изазован, он је постао покретач нових проблемских целина и нових теоријских могућности. У оквиру сваког од делова скупа отворана је и сваке године проширивана и надопуњавана актуелна лингвистичка, књижевна, теоријска, уметничка, антрополошка, друштвена и културолошка проблематика, чиме је скуп једноставно омогућио да се захтеви времена у којем живимо, као и померање научних интересовања, остваре у пуном обиму, и да се смисао хуманистике деликатно развије, те да се из новог угла сагледају и границе и могућности знања, друштва и културе данас. Зато и јесмо поносни чињеницом да је оно што је овим скупом створено и остварено превазишло сва не само наша очекивања, као и да оно чему је посвећено ових десет година ентузијазма, стрпљења и стваралачке снаге сада више не припада само ФИЛУМ-у. Да је баш те 2006. године било потребно створити баш овај и овакав скуп. Да је оно што смо сањали постало више од реалности. Данас је то скуп чији се резултати с уважавањем прате и очекују унутар најшире научне и академске јавности; данас је то прворазредни научни догађај, најпријатнијих колегијалних и пријатељских расположења; данас и овде несебично се дели радост окупљања, научних, теоријских, филолошких и уметничких истраживања; данас смо део најквалитетније академске традиције у нашој земљи.

Прошлогодишњи, јубиларни, десети по реду Међународни научни скуп *Српски језик, књижевности, уметности*, одржан 23-25. октобра 2015. године и усмерен на проблематику која је најближе повезана са називом скупа (језик – књижевност – уметност), окупио је импресиван број учесника из земље и иностранства – две стотине. Лингвистичка тема тог десетог јубиларног скупа била је *Језик, књижевности и уметности*, књижевна – *Књижевности, језик, уметности: Rock 'n' Roll*, док је тема уметничког дела скупа, који укључује музичко-теоријске области и области историје уметности, била: *Уметности, језик и књижевности*.

Ово трокњиже прихваћених и рецензираних радова са прошлогодишњег скупа већ само за себе говори о квалитету, значају и труду учесника, али и скупа, и, као и зборници из претходних година, остаће незаобилазна литература свима онима који своје научне интересе посвећују лингвистици, литератури, музици, културологији. Сматрајући и ово трокњиже научно веома успешним, у што ће се, сигурни смо, уверити сви који се њим буду користили, захваљујемо свима који су са неизмерним ентузијазмом и прошле и свих претходних десет година радили на организовању и унапређењу Међународног скупа *Српски језик, књижевности, уметности*.

Остаје на крају, али је по значају на самоме почетку, да по десети пут изразимо захвалност свима онима који су били део нашег научног скупа и који су тако део ваше и наше заједничке традиције. И да вас подсетимо да од ове 2016. године и једанаестог скупа са вама отварамо нову деценију ваших и наших успеха.

Крајујевац, октобра 2016.

*Проф. др Милош Ковачевић
Проф. др Драган Бошковић*

О КЊИЖЕВНОАНТРОПОЛОШКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА СА X МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Већ целу деценију, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу организује у много чему реномирани Међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметности*, у чијем оснивању је учествовао град Крагујевац и до 2010. године га финансијски подржавао. Овај, јубиларни, десети по реду научни скуп, који је одржан од 23. до 25. октобра 2015. године, посвећен је био односу музика – књижевност – култура. У оквиру књижевноантрополошког дела скупа, из године у годину отворана је актуелна књижевна, теоријска, антрополошка, друштвена и културолошка проблематика (*Жене, Империјални оквири књижевности и културе, Књижевности – друштво – политика, Немогуће...*), да би „тема” овога пута била *Rock 'n' Roll*, а у оквиру ње елабориране следеће подтеме: *Књижевности, језик, уметности, медији; Идентитет музике – идентитет књижевности и културе; Историја музике као историја књижевности/филма/културе; Поезија/Музика/позориште/филм/ TV; Литерарно у Rock 'n' Roll шекспировима – Rock 'n' Roll у литератури; Ог blues-a, rhythm&blues-a, go hard core-a и thrash-a: ог модерностичке до постмодерностичке културе; PUNK'S NOT DEAD: Револуција, еманципација, музички покрети, култура, књижевности; Motorcycle jacket, Blue suede shoes, зидови: џарџероба у музици, књижевности, култури, медијима; Паралелни светови, халуцинације, визије, опшири: музика, књижевности, филм, TV; Обраде, караоке, рециклаже, носиталџије, ситови: музика, медији и књижевности данас.*

Нагалашавамо да овако културолошки и друштвено битна проблематика никада до сада није била предмет истраживања у научним и академским круговима у нашој земљи и иностранству, и да је, дакле, први пут „бачена у културу” на Филолошко-уметничком факултету и у граду Крагујевцу. Истовремено, одзив за прошлогодишњи октобарски скуп и ову тему је био и више него импресиван, јер је на њему учествовао велики број учесника из Европе (Пољске, Аустрије, Француске, Украјине, Немачке, Италије), из региона (Хрватске, Словеније, Бугарске, БиХ, Црне Горе), као и из наших националних академских центара. У књижевноантрополошкој секцији научног скупа – која се реализује у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевности и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* – поднесено је невероватних осамдесет и пет (од деведесет и два пријављена) реферата иностраних и домаћих учесника, док у овом зборнику објављујемо шездесет достављених, прихваћених и рецензираних радова.

Омогућити сусрет између „званичне” (академске и научне) и „незваничне” (*rock 'n' roll*) културе, наметнуло се као захтев времена у којем живимо, али и као „завет” академских и културних делатника да се коначно и дефинитивно њихова интересна сфера помери ка проблематици која је културолошки тако снажно одредила млађу и средњу генерацију а која још није добила релевантан академски одговор. Као културолошки феномен који продубљује смисао хуманитета и деликатно отвара питања идентитета културе, уметности и друштва, *rock 'n' roll*, што и овај зборник доказује, деликатније одговара на питања не само поп-културе, медијске културе или културе уопште, колико и на друштвена питања,

смисао човека сагледавајући „ван” политичких и идеолошких стереотипа. Зато је битно да се из академске афирмације и разумевања rock 'n' roll оцртају и границе и могућности знања, друштва и културе данас.

„Последице” догађања овога скупа су вишеструке, а посебно место заузима овај зборник, и то као први оваквог типа у Европи и код нас, смештајући ФИЛУМ и град Крагујевац у жижу академско-научних и културних збивања.

Остаје, за крај, да истакнемо да овај зборник посвећујемо четрдесетој годишњици Punk rock-а (1976–2016).

Крагујевац, октобра 2016. године

Уредници

10. MEĐUNARODNI NAUČNI SKUP
SRPSKI JEZIK, KNJIŽEVNOST, UMETNOST
Filološko-umetnički fakultet
23-25. 10. 2015.

ROCK & ROLL

Program

OTVARANJE SKUPA
Rektorat Univerziteta
23. 10. u 12⁰⁰h

NAUČNI SKUP
Rektorat
Ekonomski fakultet
Pravni fakultet
23-25. 10.

AKADEMSKE
KARAOKE
Dom omladine
23. 10. u 23⁰⁰h

KONCERT
Dom omladine
24. 10. u 21⁰⁰h

3N
Zigoti
Kulturni
centar



Четирдесетіој зодишњици Ринк рок-а: 1976–2016.

*White riot – I wanna riot,
White riot – a riot of my own.*

The Clash

*The answer, my friend, is blowin' in the wind.
The answer is blowin' in the wind.*

Bob Dylan

We are Motörhead and we play rock and roll!

Lemmy Kilmister

САДРЖАЈ

ПРВА ДЕЦЕНИЈА: МЕЂУНАРОДНИ НАУЧНИ СКУП
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 5

О КЊИЖЕВНОАНТРОПОЛОШКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА
СА Х МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 7

I

Драган Б. БОШКОВИЋ
БЕЛИ ЗЕЦ ИЛИ КАКО МИСЛИТИ КЊИЖЕВНОСТ, ROCK'N'ROLL,
КУЛТУРУ: ЛУИС КЕРОЛ, JEFFERSON AIRPLANE, THE MATRIX / 21

Анкица М. ВУЧКОВИЋ
РОКЕНРОЛ – ЗАСЕБНА УМЕТНОСТ? / 29

Želimir D. VUKAŠINOVIĆ
FANTOMI SLOBODE: POEZIJA, ROCK 'N' ROLL, MIR – U
PRILOG VRIJEDNOSTI JEDNE „NEBITNE TEME” – / 41

Саша РАДОЈЧИЋ
ЕНДИ ВОРХОЛ И КРАЈ (ИСТОРИЈЕ) УМЕТНОСТИ / 49

Snežana Đ. MOCOVIĆ
THE PUNK DISCOURSE: FROM SUBCULTURE TO LIFESTYLE / 57

Boguslav ŽELJINSKI
ROK TEKSTOVI IZMEĐU PARAHIMNE I MANIFESTA / 63

Dragan M. ĐORĐEVIĆ
„KRUGOVI BUKSNE” KAO METOD: EKSPERTIZA
RIMO VANJA U HIP-HOP KULTURI / 73

Александар М. ПЕТРОВИЋ
ЕСТЕТИЧКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ ТЕОРИЈЕ СТВАРАЊА И
ДРУШТВЕНА КРИЗА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ ДАНАС / 81

II

Снежана МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ
ПСИХОДЕЛИЧНА МОЋ КЊИЖЕВНОСТИ – САВРЕМЕНИ
КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКИ КОНТЕКСТ / 95

Томаш МИЗЕРКЈЕВИЋ
ROK U KNJIŽEVNOSTI – PITANJE RASPOLOŽENJA / 103

Персида С. ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО
IDEA SONI: ДОПРИНОС РУЂЕРА БОШКОВИЋА МУЗИКОЛОГИЈИ / 107

Vladislava S. GORDIĆ PETKOVIĆ
SAGA O SUVIŠNOSTI: MUZIKA NOVOG TALASA U
KNJIŽEVNOSTI SLOBODANA TIŠME / 117

Slobodan V. VLADUŠIĆ
MUZIKA I IDENTITET U ROMANU VIŠE OD
NULE ZVONKA KARANVIĆA / 127

Нина С. МИЛАНОВИЋ
ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКА ОБИЉЕЖЈА РОМАНА КРАЉ
КОМАРАЦА ВЛАДИМИРА КРАКОВА / 135

Соња С. ЛЕРО
МУЗИКА И(ЛИ) СТВАРНОСТ У РОМАНУ ТИШИ
ОД ВОДЕ БЕРИСЛАВА БЛАГОЈЕВИЋА / 147

Nadija I. REBRONJA
ROCK 'N' ROLL U ROMANU KO JE ZGAZIO GOSPOĐU
MJESEC ASMIRA KUJOVIĆA / 153

Бранко Ђ. ТОШОВИЋ
АНДРИЋ У МУЗИЦИ, МУЗИКА У АНДРИЋУ / 161

Младен ШУКАЛО
ДРУГОСТ, СТРАНОСТ И ТЕАТРАЛИЗАМ
(У АНДРИЋЕВОМ РОМАНУ ТРАВНИЧКА ХРОНИКА) / 175

Александра М. ПЕТРОВИЋ
КРАЈ ПОЕЗИЈЕ И КРАЈ РОК'N'ROLL-А / 185

Биљана С. ТЕШАНОВИЋ
ВИЗИЈЕ И ХАЛУЦИНАЦИЈЕ ИЛИ МОТИВ МРТВЕ ДРАГЕ У БЕКЕТОВИМ
КОМАДИМА ПОСЛЕДЊА ТРАКА, ПЕПЕО И РЕЦИ ЦО / 193

Тијана МАТОВИЋ
КО СВИРА МАГИЧНУ ГИТАРУ У РОМАНУ БЛУЗ
РЕЗЕРВАТА ШЕРМАНА АЛЕКСИЈА? / 205

Никола Р. БЈЕЛИЋ
ЕРИК-ЕМАНУЕЛ ШМИТ И МУЗИКА:
ДРАМА ЗАГОНЕТНЕ ВАРИЈАЦИЈЕ / 215

Софија С. КАЛЕЗИЋ ЂУРИЧКОВИЋ
МУЗИКАЛНОСТ У ПОЕЗИЈИ АЛЕКСАНДРА ЛЕСА ИВАНОВИЋА / 225

III

Новица И. ПЕТРОВИЋ
КОНТРАКУЛТУРНИ ЕТОС ШЕЗДЕСЕТИХ У ДЕЛУ КРИСА
КРИСТОФЕРСОНА И ЛЕНАРДА КОЕНА / 239

Марија В. ЛОЈАНИЦА
ЕНЦИКЛОПЕДИЈА МРТВИХ БРУСА СПРИНГСТИНА / 257

Јелена Н. АРСЕНИЈЕВИЋ МИТРИЋ
ДИОНИЗИЈСКИ РИТАМ МОРИСОНОВЕ ПОЕЗИЈЕ / 263

- Биљана ВЛАШКОВИЋ ИЛИЋ*
СУРОВОСТ ОСЛОБОЂЕНОГ УМА: „СВЕТКОВИНА
ГУШТЕРА” ЏИМА МОРИСОНА / 277
- Душан Р. ЖИВКОВИЋ*
ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ПЕСМИ *THE MAN WHO
SOLD THE WORLD* ДЕЈВИДА БОУВИЈА / 287
- Јасмина ТЕОДОРОВИЋ*
БЕКСТЕЈЦ БЛУЗ / 297
- Војана Л. АЋАМОВИЋ*
BOB DILAN I SIKSTO RODRIGEZ – CENTRI I MARGINE ROKENROLA / 309
- Светилана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ*
ТОТАЛНА УМЕТНОСТ – PINK FLOYD (?) / 321
- Никола М. БУБАЊА*
ВРЕМЕ ПО РОБЕРТУ ХЕРИКУ И РОЏЕРУ ВОТЕРСУ / 331
- Нега З. СРЕЂКОВИЋ и Даница З. САВИЋ*
ЕЛЕМЕНТИ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЕТИКЕ У ПЕСМИ
WISH YOU WERE HERE ПИНК ФЛОЈДА / 337
- Ђорђе Д. СИБИНОВИЋ*
ЛОГОС ПРОТИВ МЕЛОСА: ЏОН ЛЕНОН, „ХЕРОЈ РАДНИЧКЕ КЛАСЕ” / 343
- Билјана Ђ. ЂОРИЋ FRANCUSKI*
НИ-НА ИСТОК НИ-НА ЗАПАД / 353
- Вошко В. FRANCUSKI*
VIZUELNI ELEMENTI STVARALAŠTVA BITLSA / 361
- Војана С. ВУЈИН*
NASLEĐE VIKTORIJANSKOG NONSENSA U STIHOVIMA BITLSA / 375
- Aleksandar D. RADOVANOVIĆ*
THINGS THE GRANDCHILDREN SHOULD KNOW:
MARK OLIVER EVERET I MITOLOGIJA ROK MEMOARA / 385
- IV
- Александар ПЕТРОВИЋ*
ДИКТАТУРА ДЕЧАКА И КУЛТУРА НОВОГ ТАЛАСА / 399
- Михајло ПАНТИЋ*
POST SCRIPTUM ЗА БИТИ РОКЕНРОЛ / 423
- Борис МАКСИМОВИЋ*
„БИТИ РОКЕНРОЛ” ПЕЦЕ ПОПОВИЋА И МИХАЈЛА ПАНТИЋА
КАО СУБЛИМАЦИЈА РОКЕНРОЛА И КЊИЖЕВНОСТИ / 431
- Бошко СУВАЈЦИЋ*
ЏОНИ И БАЛКАН – МИТ О ОДЛАСКУ / 437
- Aleksandar A. ŠTAJN*
„NOVI TALAS”: FENOMENOLOGIJA URBANIZACIJE
SOCIJALISTIČKE OMLADINE / 447

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ

„И ДОК НАС НЕБО ИСПУНИ, ГРАД НАС ПОТРОШИ“
– ТОПОС ГРАДА У РОК ПОЕЗИЈИ / 457

Ана С. ЖИВКОВИЋ

МИТ, НАУЧНА ФАНТАСТИКА И РОКЕНРОЛ: ОДРАЗ РОМАНА *ЛЕВА РУКА*
ТАМЕ УРСУЛЕ ЛЕ ГВИН У ТЕКСТОВИМА „ЕКАТАРИНЕ ВЕЛИКЕ“ / 469

Ljubica ANĐELKOVIĆ DŽAMBIĆ

IVICA ČULJAK: STIGMATIZIRANI UMJETNIK I
MARGINA KAO MJESTO KREACIJE / 481

Драгана Б. ВУКИЋЕВИЋ

WE DON'T NEED NO EDUCATION ШКОЛА И/ЛИ РОК? / 493

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ

РИБА И ДЈЕВОЈКА И КОЛО VAN GOGHA – МОЋ РИТМА
УСМЕНОПОЕТСКОГ „ТЕКСТА“ И РИТМИЧКА СВОЈСТВА РОК ОБРАДЕ / 507

Ненад В. НИКОЛИЋ

ХУМОР И СУБВЕРЗИВНО / 519

Sead Č. ŠEMSOVIĆ

KULTURALNA SLOJEVITOST SEVDALINKE U ROCK „N“ ROLL OBRADI / 527

V

Suzana MARJANIĆ

KUĆA EKSTREMNOG MUZIČKOG KAZALIŠTA I ŠANTOFON / 539

Марјан М. ЧАКАРЕВИЋ

НАРЦИСОВА ТУЖАЉКА ЗА ОРФЕЈЕМ (ОРФЕЈСКИ
МОТИВСКИ КОМПЛЕКС У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ:
ПРИМЕРИ ФИЛМА, ПОП МУЗИКЕ И ПОЕЗИЈЕ) / 547

Нина З. ГОВЕДАР

ГОНЗО ИЛИ РАЂАЊЕ ЛИТЕРАТУРЕ ИЗ БУНТА / 555

Предраг ТОДОРОВИЋ

ХИЉАДУ ДЕВЕТСТО ШЕЗДЕСЕТ И ОСМА: РОК МУЗИКА И ФИЛМ / 561

Часлав В. НИКОЛИЋ

УНУТРАШЊЕ ПУТОВАЊЕ КА РАДИКАЛНОЈ ДРУГОСТИ:
МУЗИКА У ФИЛМОВИМА ДЕЈВИДА ЛИНЧА И РОМАН
О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 569

Predrag R. MILDRAG

NEO I AGENT SMIT KAO SVETSKOISTORIJSKE
LIČNOSTI TRILOGIJE MATRIKS / 581

Иван М. БАЗРЂАН и Николина П. ТУТУШ

ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ У ФИЛМУ *НЕБО НАД*
БЕРЛИНОМ ВИМА ВЕНДЕРСА / 591

Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ

РОКЕНРОЛ КАО ХУМАНИСТИЧКА КАТЕГОРИЈА:
ФИЛМ *ЦРНИ БОМБАРДЕР* (1992) ДАРКА БАЈИЋА / 603

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ

ЕМИР КУСТУРИЦА КАО ЗАЈЕДНИЧКИ ИМЕНИТЕЉ
ЗА ФИЛМ, МУЗИКУ И КЊИЖЕВНОСТ / 611

Данијела М. ЈАЊИЋ

РИХАРД ВАГНЕР И ГАБРИЈЕЛЕ Д'АНУНЦИО / 619

Никола М. ПОПОВИЋ

МОТИВ ПУТОВАЊА У ИТАЛИЈАНСКОЈ КАНТАУТОРСКОЈ МУЗИЦИ / 629

Andrea V. STOJILKOV

ROK KULTURA I MODALNOST: KOMPARATIVNA ANALIZA SEMANTIČKE
KATEGORIJE MODALNOSTI U ENGLSKOM I SRPSKOM JEZIKU / 637

ROCK ROCK





Драган Б. БОШКОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

БЕЛИ ЗЕЦ ИЛИ КАКО МИСЛИТИ КЊИЖЕВНОСТ, ROCK'N'ROLL, КУЛТУРУ: ЛУИС КЕРОЛ, JEFFERSON AIRPLANE, THE MATRIX²

На линији *Алисе у земљи чуда*, *Белог зеца* Jefferson Airplane-а и филма *Matrix*, рад отвара питања симболичке рефигурације модернистичке културне свести у различитим медијима и културним епохама. А само жели да укаже како rock'n'roll чита књижевност и културу.

Кључне речи: rock'n'roll, Бели зец, Jefferson Airplane, *Matrix*, књижевност, култура

Како, дакле, мислити књижевност, како rock'n'roll, а како културу. Како уопште мислити када се предмет нашег мишљења разлаже не само до културолошке теоријске немоћи или до друштвене разбирлиге, колико до нашег метаболизма, а тако до непрепознатљивости. И зато ми, док ритам мога постојања прати ритам свих rock'n'roll мелодија у мени, остаје да дискурзивно лебдим ивицама предмета, те књижевности, тог ритма и блуза, и то њих као културног егзистенцијала. Зато остаје рећи нешто, више лично, о музици, у смислу rock'n'roll-а, па и по цену немогућег. Лакше је рећи: јен-два-три-два и препустити се ономе чему смо већ одавно препуштени, ритму наших бића, онтолошкој ритам секцији, запаљивом рифу живота са којим је rock'n'roll изједначен. Оном толико интимном и тако блиском, које нас обузима без остатка, оном тако нашем, као ритам срца, оном што пржи сва наша чула и што нам нагони сузе. „Не разликујем сузе и музику”, цитира Сиоран Ничеа, и додаје: „Ко ово не схвати муњевитом брзином, ниједнога тренутка није живео у интимности музике.” (Сиоран 1996: 32) Идемо, онда, јен-два-три-два...

Али, опет, опет, с обзиром на границе културолошке херменеутике, коју нисам ни покренуо, морам опет застати већ иза првог такта, и изнова се запитати: којим дискурсом говорити о нечем толико нашем, нечем што нас чини оваквим какви јесмо, што нас чини људима, и како теоријски репрезентовати наша чулна и метачулна искуства, ослобађајући предмет од теоријске тираније. Између дистанце мишљења, дискурса и самог догађања збива се и наш покушај да мислимо rock'n'roll. Могли бисмо га начети музиколошким или културолошким дискурсом, подвлачећи га под под институцију разумевања, читања, под институцију

1 boskovicbdragan@gmail.com

2 Рад је део истраживања на пројекту 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

уживања, под једну јасну теоријску и естетичку логику, али се плашим да не учинимо исто што смо учинили са свим предметима нашег интересовања: када смо их ставили као теме овога скупа, истовремено смо их изгубили. Пошто смо потрошили Бога, жене, Рат, остаје да потрошимо и rock'n'roll. Чини ми се да овога пута морамо радикалније изложити себе, па ако већ умртвљујемо музику, умртвимо једном за свагда и себе. Ова некролошка нота нека остане залог Сиорановим сузама. А пре него што га потрошимо, морамо признати далеко озбиљнији немир с којим се суочавамо у rock'n'roll-у, и запитати се: где је музика?

Од Питагорејског акорда музичких сфера, за које је свети Августин рекао да ће га сваки човек чути у часу своје смрти и да ће му тако бити откривена тајна космоса, до дисторзивних труба Јерихона, или од Толикинових Аинура које музиком покрећу свет, до Божије речи, чијом је онтолошком вибрацијом створен космос, она остаје разумљива из дубине нас самих, али опирајућа мишљењу, она одлази, бежи, мења места, дискурс, регистар. „Музику не можете додирнути”, тврди Дејвид Бирн, „али је ипак у стању да суштински измени начин на који доживљамо свет и наше место у њему” (Birn 2015: 224), и самим тим је све оно што чујемо на неочекиван начин у потпуности усклађено са целокупном стварношћу која нам измиче... У сопственој традицији, музика најдубље одјекује у нама, она отвара неке друге „очи”, као што ћутање говори о невидљивом свету у којем партиципира (Pickstock 2007: 51). Прелепо речено, и ту би онда негде било место и rock'n'roll-у, али треба наставити даље низање метафора, иако их све демантује. И то, опет понављам, не зато што rock'n'roll не може да се опредмети, не ни зато што нема дискурса који би то учинио, него зато што то можда не треба ни учинити. Само би требало заћутати, пустити Jefferson-е, одгледати то Woodstock-јутро, и све би нам било јасно. Али ствар, овај текст, некако мора ићи даље, делом ка једној личној исповести, делом ка оном дискурзивном, па макар се претворио и у стереотип.

Дете сам Punk rock-а, дете блуза, ритма и блуза, свакога звука који је излазио из звучника, и док исписујем ове фусноте на мојој невидљивој rock-биографији, и док са Вила-Матасом понављам „Бог је једна изузетна особа” (Vila-Matas 2003: 67), понављам и са Lemmy Kilmisterом: „Тито је прави рокер”. И док своје песме пишем посредством rock'n'roll стихова (в. Бошковић 2013; Вошковић 2016), и док говорим, све референце су, када нису политичке, рокерске, и када се видим у огледалу, чујем Џонија Штулића: „Обожава бецеве, кожне хлаче и тамбуре” (Roll over Jura). И изнова и изнова, желим да вам кажем колико је све то одредило моје биће и колико сам немоћан да о томе ишта кажем. Могао бих да сам Фуко, или Дерида, али ја им нисам ни goadie, ни прави фан. Треба ли да признам да пишем латиницом зато што сам прва слова преписивао са омота винила који су излазили у Југотону и РТБ-у, и да свет мислим у тоновима... Да, и када читам текстове, теоријске текстове, тражим у њима ритам, брзину, врисак, рефрен, тражим стих, риф, тако да цела теорија културе и филозофије у мени одјекује као бендови, на свим симболичким гитарама и бубњевима овога света истовремено, на једном симултаном концерту у мојој души. А све то је са мном учинио rock'n'roll. Као што ме је научио и да „Свирати, певати, такође значи ћутати. Значи завијати без гласа, плакати у тишини” (Vila-Matas 2003: 91). Али, никако да заћутим и завијам као пас... Када бих макар могао да завијам као Grace Slick, Jefferson-и.

Песма *Бели зец* Jefferson Airplane-а траје 2 минута и 28 секунди. И она улази у културолошки и семиотизовани дијалог са Кероловом *Алисом у земљи чуда*. У померени, увек у одустајању, преступу и разлици дијалог rock'n'roll-а и

књижевности, у једно деликатно тумачење књижевности и културе из позиције rock'n'roll-а. Па кад смо већ код књижевности, ред је да признамо да и у њој самој има музике, да ритам наратије, њено убрзање и успоравање, како је описао Женет, води музичкој логици текста (Ženet 2002: 56). Рекао бих да свака књига, прозна, теоријска, песничка има свој тон. Баш то, тон, ритам, који вас обузима од прве реченице и који подржава читање и памћење. Када се сећамо неке књиге, сећамо је се по њеном тону, звуку и ритму. У овом смислу могу тврдити да ничеански зов остаје епистемолошки закономеран, јер, на крају, по музичком ритму спознајемо живот и текстове, ако желите, и љубав и дизајн: ми гледамо свет музичким очима и разумемо га музиком у нама. Ако је изворно место поезије изгубљена орфејска музика и песма, онда свака песма већ својим ритмом говори и о тој изгубљеној музици. Можемо онда рећи и да, посредством песништва, rock'n'roll упорно дозива изгубљено музичко место сопственог порекла, тај изгубљени искон који се историјски ипак само може слутити. Ако поезија чува музику у себи, и rock'n'roll у себи чува, тумачи, разуме и преобликује књижевност. Ако изолујете поетски успеле и вредне rock стихове, остајете без музике, а једну полифону херменеутику музике и речи још нисмо изградили, ни делимично колико смо разрадили теорију поезије. Када бисмо рекли да постоје барокни елементи код неког песника, то знамо шта је. Али када кажемо да их има код Екаторине Велике или Talking Heads-а (између ова два бенда има толико дослуха, али то би био предмет посебног текста), иако је тачно, то звучи помало лаконски. Негде између, и кроз текст и кроз музику, догађа се наше културолошко неразумевање rock'n'roll-а. Да ли је, као и секс и дроге, и rock'n'roll друштвено субверзиван или фукоовски схваћен контролисани производ моћи (Fuko 1982: 32), и тако само једна од толиких друштвених жеља да будемо субверзивни, а заправо тек једна обмана моћи да будемо друштвено контролисани? – остајући о овој обмани, ово питање остављам по страни.

Додире литературе и rock'n'roll-а не можемо ни побројати. Ако је Хаксли био у дослуху и преисписивању са хипи покретом, а Jagger написао *Sympathy for the Devil* инспирисан *Мајстором* и *Маргаритом*, Strummer *Ghetto Defandant* инспирисан Рембоом (в. Јовановић 2015), а Morrison гутао и Рембоа и Блејка, и чак, посредством Хакслија, свој бенд назвао по Блејковим *Враћима перцеиције*, и ако је Patti Smith, у једној културолошкој инверзији Мајаковског видела као прву рок-звезду³, онда је и *Бели зец* Jefferson-а отворено дозвоао *Алису у земљи чуда*. Нећу овога пута говорити о митолошком предлошку белог зеца, као симбола плодности, као Афордитиној омиљеној животињи, нити о ускршњем белом зецу, мада би и он мога да нађе место у семантизацији Керолове књиге, нити о Црњанском и *Другој књизи Сеоба*, у којој одлазак Евдокије код „белог зеца“ (WC) симболички наговештава коитус, нити о плејбој зечицама. Желео бих тек да кажем да се *Алиса у земљи чуда* културолошки преисписује у овој песми Jefferson *Airplane-а*, а ресемантизовање дечије имагинације у ЛСД-халуцинацију, на једном и другом пољу као чежња за новим димензијама света, за вештачким рајевима, показује дубоки рад једног културног обрасца, културолошко померање из медија у медиј, из једне у другу културну и грађанску свест, из књижевности у хипи покрет, у високи rock'n'roll, али и пре тога, и на истој линији, у халуцина-

3 „Кажу да је Владимир Мајаковски био прва рок-звезда. руски песник малолетни анархиста згодни 22-годишњак у јурњаваи улицама модро промукло лице момак с крупним клавијским зубима и *marshall* појачалом уграђеним у груди.“ (Смит 2014: 110)

ције. „Привикао сам се”, подсетимо се Рембоа, „на просте халуцинације.” Ову реченицу могли су и Grace, и Алиса, али и Сократ да изговоре.

Као отпор малограђанској, расној и милитарној репресији, као отпор социолошкој ентропији једног устаљеног система вредности, и као огледалски одраз модернизацијске кризе шездесетих у Америци, Jefferson-и заједно са целином хипија „сањају” нове светове. Демонстрације, музика, синтетичке дроге – не, то није декаденца, није то ни класно осмишљени приступ свету какав ће донети Punk rock (в. Glavan 1980), то је револуционарни ангажман да се отвори простор друштвене, хумане, расне и сексуалне слободе, да се превреднују и историја и онтологија овога света, да се разуме егзистенцијална позиција човека и изнова разуме култура, и утемељи најпозитивније схваћен модернистички грађански културни идентитет. Рођен из грађанске зрелости, rock'n'roll критички преиспитује милитаризацију и малограђанско обезличење друштва, са пуном свешћу о капацитету музике, како Бирн рече, да суштински измени начин доживљаја света и човековог места у њему. Тадашња критика и теорија је, као тврди Мартин Џеј, демонизовала rock'n'roll, да би тек много касније он доживео своју праву рехалибитацију и био разматран као друштвена и културна, а не само као маргинална и субкултурна појава (в. Jay 1998). Структурно, културолошки и друштвено, rock'n'roll се непрестано објективизовао, не би ли се њима владало, као да још увек нисмо свесни Бергсоновог захтева да објект треба да се деобјективизује и да се њиме више не управља. Зато и Jefferson-и, и бендови касних шездесетих, критиком друштвених аномалија, своја стремљења усмеравају на другу страну, изван историјско-друштвено-политички схваћеног света; зато су они – заједно са хипи заједницом тежећи ка исконском и мистичном – етеризовали, интериоризовали и спиритуализовали објект, и то у толикој мери да се он претворио у ништа. А то ништа је објективније – „јасније и разветније” – од ништавила (Pickstock 2007: 51). А до тог ништа, тајни су путеви. Или не? Алиса, Бели зец, психогене дроге, машта, халуцинације, пилуле... Јер оно разумљиво се не губи у нихилистичком пориву да се решимо онога за чим сувише жудимо, него у оном ништа бива изнова досегнуто. Није само битно да су јој, како сведочи Grace Slick, њени родитељи, када је била мала, читали Керола, колико је битно да Бели зец понавља еманципацијску логику, само што се она сада спроводи халуциногеним дрогама. Ако је Керолово *С оне стране огледала* одјекнуло до Siouxsie and the Banches, да не кажем пре тога до Лакановог огледалског стадијума субјекта, и отворило питање празнине сопства, Бели зец (са свом орнаментиком и симболиком *Алисе у земљи чуда*: Алиса, наргиле, печурке, гусеница која пуши, Бели витез, Црвена краљица без главе, кућни миш) отвара нас изврнутој халуцинантној логици, изврнутој, ешеровској математици, која, како песма каже, „Када логика и пропорције падну мртве”, успоставља једначину: Субјект+LSD=Алиса. Јер та Alice је фонетски синоним за LSD, Есид. Као да нам на линији Керола, и Jefferson-и понављају да смо друштвено и културно униформисани, као и да све знакове треба изнова распоредити и прећи с оне стране огледала. Ако *Бели зец* чита културу, rock'n'roll такође чита културу, политику, друштво, а култура и оно невидљиво се непрестано исписују у новом језику, стиху, тону, дискурсу.

Песму је написала Grace Slick, и објављена је на албуму *Нагреалистички јасик*, из 1967. године (чијем називу је кумовао Jerry Garcia из Grateful Dead-a), смештена међу 500 песама свих времена, има преко 60 кавера, и коришћена је у многим филмовима (*Изра, Сирах и ѓрезир у Лас Вегаз*), али и као музичка подлога за видео игрицу *Battlefield Vietnam*. У складу самопревазилазећих звуковних

тонова и болеровске динамике, композиционо грађен на матрици фуге, троделне песме у којој се из дела у део понавља једна тема на вишем тоналитету, *Бели зец* сугерише померање ка свету горе, док је њен завршетак место пуцања, нагло краја, и тако пребацавања с оне стране песме, у то изнад. Понављање једне музичке линије, у покушају разрешења, и друге која наставља да одмиче, ствара утисак опсесије, привременог и недовршеног, у чему је Делез видео барокну антиципацију модернизма. Како је у *Алиси у земљи чуда* промена величине материјалног света последица узимања непознате течности, Slick је тврдила да њена песма треба да буде шамар родитељима који својој деци читају овакве романи, а која онда преузимају ову хемију идеје велике авантуре и конзумирају дроге. Додурујући гранична подручја људског бића, на таласу још од раномодернистичке поезије и Бодлера, Slick, критикујући и превреднујући дечију културу, са *Белим зецом* ствара отворен пејзаж бића на граници између сна, буђења и вођења љубави, проширења ума и социјалних експеримената. Јер, тврди Slick, ако гусеница седи на психоделичној гљиви и пуши опијум, онда и у *Чаробњаку из Оза* јунаци слећу на опијумско поље мака, буде се и виде Смарагдни град, а Петар Пан: он се поспе са мало беле кокаинске прашине по глави и може да лети (в. Myers 2011). Додајмо и да је песма настала на клавиру којем је недостајало осам дирки, док је ауторка пре тога гугала есиде и, док се није спалио у њеном мозгу, 24 сата слушала Miles Davis-ов албум *Sketches of Spain* који је довела у везу са Равеловим *Болером*.

А онда, тридесет година касније, Томаса Андерсона ће пробудити порука на дисплеју његовог рачунара: „Прати белог зеца!” Ако је *Алиса у земљи чуда* представљала критику прозитивистичког и сцијентистичког погледа на свет, а *Бели зец* Jefferson Airplane-а критику лицемерне друштвено-политичке логике шездесетих година, онда је *Matrix* хипермодерна и хипертехнолошка критика постмодерног друштва као тамнице која се храни људском животима. Сва три дела на дискурзивној линији метапросвећености: оно што ће код Керола бити губитак основе ума, а код Jefferson-а отварање метаумних простора („And your mind is moving low”), у *Matrix*-у ће бити превредновано у „Free your mind”. А посредник еманципације у *Алиси* јесте машта, снови, у *Белом зецу* су дроге, у *Matrix*-у је то љубав.

Овај акциони, авантуристички, кунг-фу-SF филм, доследно спроведене новозаветне матрице, једноставно разговара са целокупном културом. Од Библије, Платона, преко *Алисе у земљи чуда* и *Алиса у земљи с оне стране огледала*, до Хакслијевог *Врло̄ ново̄ светӣа*, у коме се, као у *Matrix*-у, деца узгајају на плантажама, али и до Орвелове 1984, до Бодријара. И баш у сцени у којој добија поруку да прати белог зеца, Нио придошлицама продаје своје пиратске дискете које чува у књизи *Симулакруми и смимулација* Жана Бодријара. Када Томас Андерсон крене за белим зецом, истетовираним на рамену девојке, то ће га довести до Морфијуса – чије име подразумева митолошког Морфеја, који је могао да се претвара у сва људска бића и да их подражава, из чијег имена је изведен и назив за морфијум! – и понуде: „Узми плаву пилулу – прича се завршава, пробудићеш се у свом кревету и веровати шта год желиш да верујеш. Узми црвену пилулу – остаћеш у Земљи чуда и ја ћу ти показати колико је дубока зечија рупа.” Ако су у *Белом зецу* Jefferson-а биле поменуте две пилуле, и то обе које раде „позитивно”, и овде су две, само што је потребно направити избор. Црвена пилула, дакле, као директна референца на *Алису*, окидач је за спознају да је Томас Андерсон роб Матрикса и да му је ум заробљен. Иако ће већ у следећој реплици Сајфер направити алузију на *Чаробњака из Оза* („То значи, вежите појас, Дороти... јер Канзас... иде, па-па!), Морфијус ће се вратити на Керола: „Претпостављам да се сада осећаш као Алиса. Котрљајући се у зечју рупу?”

И опет бели зец, и опет, на маргини, *Чаробњак из Оза*, у једном упорном потврђивању културне матрице, и продуктивном ресемантизовању истог образаца у новом културном миљеу. На линији високе културе, далеко од музичке индустријализације и естрадизације, далеко од ускршњег зеке, Бели зец мења друштвено-културни поредак. Висок ниво поетичке самосвести овога знака и фигуре, који се заснива на преиспитивању изражајних средстава медија (текста, звука, слике), захтева образованог читаоца. Можда треба подвући и да медијска синтакса не зависи од технологије, чак ни у *Matrix*-у, колико од дубоког, унутрашњег рада културе. Универзалистички и утопијски тон, којим је Бели зец обојен у делима Керола, Jefferson-а и у *Matrix*-у, показује елементарну модернистичку критичку свест о промени културног пејзажа, једно, за Jefferson-е посебно битно, револуционарно обећење, које нуди бескрајне могућности. Али револуционарни дискурс живи од револуције, говори да нам је револуција потребна и да је нема, да се она управо сада догађа и то једино у себи самој (в. Žižek 2007: 77). И, такође, враћајући се себи као сопствени ехо, револуција нас оставља у празнини себе или у празнини пуке разбистриге након ње. Зато су и машта, и дроге, и љубав, и слобода, само потврдиле да ни њих, као утехе, камоли као утопијских места нема, него се свуда шири све већа празнина, и, не више естетизована и пожељна, него у бескрај и празнину одложена, фрагментарна меланхолија. Након маште остаје несаница, након наркотика лекови, након љубави усамљеност, након слободе – свет о још дубљој утамничености.

Да и сам не бих дубље упао у универзалистички дискурс, застајем на овом месту. То што сам све ово поделио са вама, знак је да држим до свега тога, као и да модернистички верујем да док год будемо видели rock'n'roll, књижевност и културу као места ризика или отпора било чему, овај свет није само Матрикс. Завршићу текст једном личном белешком о Jefferson-има на Woodstock-у:

„Није позната тачна сатница када су изашли на бину. Историчари rock'n'roll-а се слажу да је то било негде између пола осам и осам, 16. августа 1969. године, након наступа групе The Who у три после поноћи. *Somebody to Love* су отпразнили као другу, *White Rabbit* као претпоследњу ствар... Остаје записано да је њихов концерт трајао око сат и по, као и да је, након концерта, Grace Slick, не проговоривши ни реч, неких два сата остала загледана у наранџасто јутро у очима публике.” (Bošković 2016: 31)

Једном сам на маргинама Агамбенових *Профанација* записао: „Данас морам да престанем да слушам Jefferson-е. Сувише ме то растројава. Тоновима пламте и спаљују моје нерве.” А пре него се по ко зна који пут вратим снимку са Woodstock-а, јер другачије не може бити, остаје да још једном поновим са Сиораном: „Ко ово не схвати муњевитом брзином, ниједнога тренутка није живео у интимности музике.” (Сиоран 1996: 32)

ЛИТЕРАТУРА

- Birn 2015: D. Birn, *Kako radi muzika*, Beograd: Geopoetika.
 Bodrijar 1991: Ž. Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi.
 Bošković 2010: Bošković, Драган: *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник, 2010.
 Bošković 2013: Д. Bošković, *Отац*, Краљево: Народна библиотека Стефан Првовенчани.
 Bošković 2016: D. Bošković, *The Clash*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

- Vila-Matas 2003: E. Vila-Matas, *Bartlbi i kompanija*, Beograd: Plato.
- Glavan 1980: D. Glavan, *Punk*, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Ženet 2002: Ž. Ženet, *Figure V*, Novi sad: Svetovi.
- Žižek 2007: S. Žižek, *O vjerovanju: Nemilosrdna ljubav*, Zagreb: Algoritam.
- Myers 2011: M. Myers, „She Went Chasing Rabbits” (interview with Grace Slick), *The Wall Street Journal* (<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703778104576287303493094530>)
- Pickstock 2007: C. Pickstock, „God and Meaning in Music: Messiaen, and the Musico-Theological Critique of Modernism and Postmodernism”, *Sacred Music*, Vol. 134/4, 40–62.
- Sioran 1996: E. Sioran, *Suze i sveci*, Novi Sad: Svetovi.
- СМИТ 2014: П. СМИТ, „Цубокс круци-фикс”, *Градац*, Чачак, 109–111.
- The Matrix, *Quotes* (<http://www.imdb.com/title/tt0133093/quotes>)
- Jovanović 2015: Z. Jovanović, *The Clash: Poslednja banda u gradu*, Banja Luka: Grafoprinted.
- Fuko 1982: M. Fuko, *Istorija seksualnosti* (I, II, III), Beograd: Prosveta.
- Jay 1998: M. Jay, *Cultural Semantics: Keywords of the Age*, *University of Massachusetts Press*.

**WHITE RABBIT
OR
HOW TO THINK LITERATURE, ROCK 'N' ROLL, CULTURE:
LEWIS CARROLL, JEFFERSON AIRPLANE, THE MATRIX**

Summary

Along the line of *Alice in Wonderland*, Jefferson Airplane's *White Rabbit* and the movie *The Matrix*, this paper opens the questions of the symbolic re-figuration of modernist cultural consciousness in various media and cultural epochs. And it only wants to present how rock 'n' roll reads literature and culture.

Keywords: rock 'n' roll, White Rabbit, Jefferson Airplane, *The Matrix*, literature, culture

Dragan B. Bošković



Анкица М. ВУЧКОВИЋ¹
*Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору
Катедра за језик и књижевност*

РОКЕНРОЛ – ЗАСЕБНА УМЕТНОСТ?

Рокенрол је комплексан културартистички феномен који израста из граница музичког жанра пошто представља еклектичну синтезу артизма, забаве, културе, политике – речју, животни стил који је у другој половини двадесетог века снажно утицао на свакодневицу, персоналне економије, мишљење, језик и немерљиво допринео унапређењу људских права. Међутим, нови контекст у ком се рок музика данас налази прети да доведе до „смрти ове пунозначне традиције“². С тим у вези, овај рад бавио би се социјалним, уметничким и духовним положајем рокенрола у савременом друштву, те покушао да истражи да ли би признавање рокенрола као засебне уметности учинило да се он поново постави као живи сегмент савремене епистеме.

Кључне речи: рокенрол, уметност, догађајност, контекст

Рокенрол је жанр популарне музике настао раних педесетих година у Америци под јаким утицајем џеза, ритма и блуза, свинга, буги-вугија, те целог спектра фолклорних и религијских облика музике са мултикултуралног америчког подручја (кантри, салса, танго, госпел...), у комбинацији са духом иконокластичке борбе против овешталих друштвених, културних и уметничких образаца. У савременим енциклопедијама рокенрол се дефинише као оригиналан вокално-инструментални и плесни облик, актуелан на прелазу између 40-их и 50-их година, али раширенији је онај део одреднице који реферише на његов каснији развој у свеобухватан интернационални музички стил, чешће називан рок музиком (са припадајућом му целом мрежом поджанрова). Рокенрол је неканоничан и високо синкретичан друштвени и музички феномен, склон експериментима свих врста. То значи да је он спреман да прими под окриље жанра најразличитије музичке облике – под условом да имају снажан ауторски печат и да су стварани са асертивним тежњама (кроз време се показало да су хуманистичка настројеност и артистичка аутентичност важнија *differentia specifica* рокенрола, значајнија чак и од гитарског звука).

Музичку базу обично чине више гитара и бубњеви, али не постоји никакво ограничење који инструменти могу да им се прикључе (од једноставних средстава из Орфовог инструментаријума до делова симфонијског оркестра и(ли) електронских семплова, а често се додају и пратећи вокали, чак и читави хорови). Но, својом суштином, рокенрол израста из оквира жанра који би се једноставно могао описати само са музиколошке стране пошто је он еклектична синтеза звука, гласа, покрета, текста, спиритуалног, физичког (соматоделичног²), психолошког, друштвеног контакта (међу појединцима и масама), артизма, забаве,

1 ankica@ptt.rs

2 Брајан Ино је начин кретања на сцени и у публици у току музичке рецепције или извођења описао као соматоделично – „кретање под којим тело постаје лелујаво као ум под утицајем ЛСД-а“ (Бирн 2015: 163).

културе, политике – речју, животни стил (могло би се рећи и секуларни ритуал модерног доба) који је у другој половини двадесетог века снажно утицао на свакодневицу, персоналне економије, моду, филм, књижевност, филозофију, религију, језик и немерљиво допринео унапређењу људских права. Дакле, на основу свега претходно реченог, чврсто смо уверени да је једини аутентичан приступ феномену рокенрола само онај потпуно сублиман – *култураристички*.

Управо овакву аналитичку позицију заступају Стјуарт Бортвик и Рон Мој у књизи *Популарни музички жанрови* (2010) у којој се једанаест прераца³, углавном рок музике, приказују кроз општи преглед жанра, историјске корене и претече, подврсте, визуелну естетику, интермедију, друштвени и политички контекст, текстове, комплексне ритамске и мелодијске структуре, те се одређени изражајни облици позиционирају у односу на друге тако да се јасно види под каквим утицајама настају и колико су инспиративни за будуће стваралаштво. Дејвид Бирн, у књизи *Како ради музика* (2015), отишао је корак даље и она искуства која је стекао као стваралац рокенрола и уживалац у њему, поставио као почетну основу да би објаснио као функционише музика уопште. У његовој бриљантној књизи избрисане су разлике између традиционалне, националне, религијске, класичне музике и рокенрола (или доведене у „елиотовски поредак“), што је, између осталог, било могуће пошто велики број читалаца у данашње време добро познаје кодове који су произашли из рок културе. Читајући ове две књиге, чини се да је рокенрол довољно комплексан да би чак и у академском смислу могао поставити „свој предмет“, али то се још увек није догодило. Уместо тога, у литератури (специјализованим часописима, друштвеним мрежама па чак и у академским есејима) често наилазимо на анализе појединих структуралних елемената рок сонгова (текста, ритамских деоница, мелодијских линија, контекста, поткултурних повезница...), који могу бити веома инспиративни и делотворни за поимање било значењских, хармонијских, или неких других аспеката који реферишу на укупну раскошности ове врсте стваралаштва, али ниједан од тих сегмената не постоји изван интензивне међусобне условљености. Тако, рецимо, текстови рок песама, који су по правилу „прогресивни произвођачи нових смислова“ (Фиск, нав. према Ђорђевић 2009: 310) и управо због тога високо цењени од стране публике, по сведочењима аутора, увек настају као секундарни у односу на мелодију (у првобитној верзији су често нонсенсни, вулгарни или недовољно инвентивни).

Иако би лингвостилистичка и семантичка опсервација показала у великом броју успешних песама читаву палету инвентивних микро и макростилогених поступака достојних „високе“ поезије (у тренутку ми падају на ум два Марчелова стиха са новог албума: „Компромис до компромиса – компромискуитет“, или „Човек је човеку звук“), издвајање самог текста из укупног контекста песме у битном нарушава суптилну и комплексну артистичку архитектонику сонгова одузимајући перформативну снагу рок исказу. То заправо значи да рок поезија функционише у склопу потпуно изграђеног и особеног медија унутар којег су сви појединачни сегменти у сталном „дијалогу“, чак на такав начин да једни од других могу преузимати улоге (тако читамо о речитим клавијатурама Реја Манзарека и гитари Џимија Хендрикса, или о томе како Дејвид Боуви ненаметљиво, а Луј Амстронг сасвим отворено користи глас као још један инструмент)⁴.

3 Соул, фанк, психоделија, прогресивни рок, панк рок, реге, синтпоп, хеви метал, реп, инди и џангл.

4 „Схватио сам да играчи и певачи који су се повремено прикључивали подижу ниво енергије читавог наступа. [...] У току турнеје ову идеју смо развили и даље: неки од играча су певали, неки

Статус вербалног дела песме снажно је обележен низом паралингвистичких елемента (висина и распон гласа, храпавост, јачина тона, нагласак, вика, врисак, смех, уздах, пауза, особена боја гласа /voicereprint /, различите врсте „увртања” језиком, одабир молског или дурског тоналитета...), те се чини да га заправо најбоље описује синтагма Ролана Барта (1975: 89) „вокални текст” (вокално писање). Иако Барт није никада употребио овај израз за рок поезију, што је заправо чудно јер га је сматрао напрефињенијим обликом литерарног изражавања (за којим је интензивно трагао, а није га налазио чак ни у књижевним делима, већ само у високоперформативној филмској уметности), слободно се може рећи да су овој врсти стваралаштва иманентни „нагонски испади, језик застрт пути, текст у којем би се могло чути зрно грла, патетика сугласника, сласт самогласника; читава једна стереофонија основне путености...” (Барт 1975: 90). С тим у вези, ако се било који или више побројаних (микро)елемената који чине целовиту рок композицију измени, а да се при томе не дира сам текст, значење песме може бити у битноме померено. То се, рецимо, одлично види у обрадама песама. Еди Ведер (*Pearl Jam*) је Ленонову духовиту, али помало сладуњавонежну, композицију „Soldier of love” извео тако што ју је укупно учинио грубљом, наглашавајући тиме мужевну енергију – у крајњем резултату, то је допринело њеној додатној еротској вибрантности, чинећи је савршеном љубавном песмом без патетике. Слично можемо рећи и за интерпретацију песме „Where did you sleep last night” Курта Кобејна, који је само својим начином певања у акустичној верзији и чињеницом да је реактуализује на самом крају XX века, познату фолк песму извео из скученог кода традиционалног наратива о убиству насилног мужа и оплеменио га филозофском запитаношћу о психолошким разликама у женском и мушком поимању и доживљавању ентитета стварности (реч је, конкретно, о прељуби). Такође, на овом месту могли бисмо навести и низ негативних примера „рециклажа” ранијих песама. Један од тренутно најмаркантнијих јесте појављивање „Five to one” групе *The Doors* на саундтреку за неки акциони филм. Довољно је било да се песма конвертује из аналогног у дигитални формат, „испегла” Морисонов глас и аудио запис лиши свега „прљавог”, а затим да се појача мелодијска линија у односу на вокал, чиме се истиче ритам који је брз и донекле агресиван па да се дође до потпуне реконцептуализације значења и од антимилитантне песме, изразито саркастичне на рачун „херојства” створи подршка акционом јунаку (sic!). Занимљиво је да те измене нису приметне на прво слушање, али су у контексту трејлера за филм више него шокантне.

Исто тако, рок песму, у целости посматрано, нефункционално је издвајати из културолошких оквира у којем настаје или се реактуализује. „Чини се да се геније – појава истински великог и значајног рада – јавља онда када је нешто савршено уклопљено у контекст” (Бирн 2015: 36). Бирн рокенрол стваралаштво (које има исходиште у перформансу) означава и као „ричуал сачуван под другим именом” (Бирн 2015: 352), налазећи у њему здружене готово све елементе (изузев оних везаних за конкретно божанство) које чине традиционалне обреде – музику, реч, ритам, костим, трансцендентални смисао, екстазу, итеративност, висок проценат партиципације нарочито младих људи, забаву, поштовање прецизних правила понашања, те чињеницу да „свака од тих представа лечи и посвећује чланове заједнице” (Бирн 2015: 352). Ова паралела аутору омогућава да истакне

свирали гитаре, тако да смо на крају убацили делове који су брисали границе између играча, певача и музичара. Делић идеалног света у микрокосмосу” (Бирн 2015: 79).

велику унутрашњу кохерентност, слојевитост и сврховитост рок уметности, која као ниједна друга служи као „друштвени лепак” и директно је у функцији размене знања и значења између људи и група људи, те се око одређених кодова које пласира музика често формирају поткултурни покрети или „алтернативне културне заједнице” (Ђорђевић 2009: 309) које помажу човеку да изгради сопствени идентитет и оствари социјално припадање унутар оне јединице која му највише одговара. То уклапање се остварује сасвим неусиљено, једнако интелектуалним и емотивним доживљајем, као и психофизичким ослобађањем кроз плес – посредством те спонтане реакције која није ни најмање проста јер у себи спаја огроман „семиотички потенцијал” са „виталном енергијом људи” (Ђорђевић 2009: 300–301), „релаксирају” се идеје о друштвеним разликама и потребама сегрегације – нарочито међу омладином. На плесном подијуму, у соматоделичном трансу, сви су једнаки. Штавише, ако поставите за врхунске вредности креативност, уметничку вештину и израз, те сваковрсну слободу (а управо су то кључне референце за домен који је успоставио рокенрол), онда се долази до ситуације готово парадоксалне за свет који називамо „реалним”: белци чезну за црначким капиталом (изванредним гласовним способностима, ритмом, вољом за побуном⁵), средња класа се искрено диви радничкој (због очуване природне дезинхибираности пред компулсијом грађанске културе⁶), врхунски уметници ослобађају своју фемину страну и при томе бивају још мужевнији, одрасли и изграђени људи желе да заувек остану млади и помало детињастии, „roog” на различите начине и у различитим ситуацијама чак постаје „cool”...

Међутим, насупрот ритуалној поновљивости, рок уметник је пред сталним изазовом да иновира сопствену творевину и прилагођава је различитим формама наступа. Публика у контакту са песмом доживљава и *joissense i plaisir* (Барт), док остаје невидљив напор уметника да унутар њих створи једнако снажан и валидан осећај, без обзира на услове извођења: радио, студио, клуб, позориште, стадион... Овоме треба додати да и покрети, сценски стајлинг, комуникација између песама, омоти плоча, интервјуи, видео-спотови такође интензивно утичу на примаоце. Напоследку, дистинкцију да ли је неки бенд добар или не у концертном смислу управо прави укупна „режија” спектакла, у чијем је центру, наравно, музички потенцијал и квалитет групе. Колико је све то тешко ускладити најбоље описује Бирнов уздах: „То просто није фер!”

У перформативном смислу, музички наступ приближава се театарској вештини, али од ње остварује битно већу слободу. Примера ради, каже Бирн, музичар се може одлично забављати док пева о раскидима или тешким друштвеним темама, а глумац мора имати савршено усклађену мимику и гестикулацију да би на адекватан начин пренео емоцију. Разлог томе је што певач на сцени може осећати савршено задовољство својим извођењем, а да се истовремено уживљава у доживљаје онога о коме песма говори (Бирн 2015: 83). Такође, често се дешава да публика примарно буде привучена мелодијом и ритмом песме, а тек накнадно обрати пажњу на текст, пошто они не морају бити у савршеном складу.

Као и перформативна, и артистичка слобода у року је апсолутна. У том смислу нарочито су занимљиви *кросовери* (crossover), комбинације елемената различитих жанрова посредством којих се откривају скривени музички потенцијали и

5 *Massive attack* је, рецимо, пример супергрупе у којој се одлично спајају белачки и црначки изражајни потенцијали.

6 У песми „Common people” виде се јасно сексуалне фрустрације изазване класном припадношћу.

додатна значења песама или читавих праваца. *Pearl Jam* и *Red Hot Chili Peppers* користе се миксом хард-рока и фанка и тиме постижу комерцијални успех (Бортовик и Мој 2010: 50). *Nirvana* у метал уноси јасно артикулисане речи и том атипичном комбинацијом ствара прави „лепак за публику” – експлозиван, емотиван, динамичан, истовремено прилагођен и интелектуалцима и они онима који су једва писмени. Изузетно леп пример, који је толико снажан баш стога што је у потпуности имплицитан, налазимо у песми „Sultans of Swing” групе *Dire Straits*. У њој Марк Нофлер, у маниру прог-рока, и користећи се искључиво средствима карактеристичним за тај жанр, „исписује” причу о одличном, свинг бенду (свинг је изградио дух модерног Лондона /swinging London/) који свира у клубу на десној обали Темзе (традиционално место окупљања артиста, али и опскурних ликова, на коме је баш све дозвољено⁷). Сама чињеница са се у песми не користи ниједан елемент свинга је својеврсна (веома блага) пародија, која је донекле подржана и текстом о демоде музичарима, али чија жаока није усмерена на занос стараца, већ на све оне који, заведени трендом, не умеју да доживе лепоту. Нофлер се у песми игра жанровима да би показао есенцијалну вредност музике – идејно гледано, а нарочито ритамски и инструментално, тешко је наћи два толико дијаметрално удаљена, готово супротстављена, музичка правца као што су смирени гитарски интелектуални, повремено досадњикави, прогресивни рок у маниру *Genesis* и разиграни свинг који се ослања на дувачке секције и клавири, и зато је задивљујући успех аутора песме да у тим разликама оживи аналогije. На дубинском нивоу ове савршено успеле композиције осећа се интезивно живи дух свинга, што је истовремено изјава дубоког дивљења и захвалности свим ранијим уметницима који су учинили да Лондон постане престони град (рок) музике за цео свет.

Иако ван институција (које би нужно ограничиле његову слободу и нарушиле интегритет), рокенрол се у ширем друштвеном контексту позиционирао управо као неформална паралелна „институција”⁸, која је често била чак и успешнија у настојању да „разне облике друштвених немира упуту ка стабилизацији” (Коковић 2000: 39) те, из тог угла, данас постаје предмет социокултурних студија које се озбиљније баве класним, расним, полним и антимилитантним борбама, као и одговорима на техничко-технолошку експанзију или финансијске токове:

Друштвене науке су у оквиру популарне културе анализирале функционисање које је фундаментално за нашу урбану и модерну културу, али се сматра нелегитимним или занемарљивим у званичним дискурсима модерности. Баш као што се сексуалност коју је потисковао буржуарски морал враћала у сновима Фројдових пацијената, тако се и ове функције које дају структуру људској друштвености, које су порицане упорном идеологијом писања, производње и специјализованих технологија, враћају се у наш друштвени и културни простор (који, уосталом никад нису напустиле) под плаштом популарне културе (Серто, нав. према Боер 2008: 25).

Од момента када је добра Били Холидеј снимила баладу о „чудном воћу” („Strange fruit”), које је после једног протеста црнаца тридесетих година висило на дрвећу, музика је неповратно постала „уметност побуне”. Џон Ленон је својом

7 Још у викторијанско доба, јужна страна Темзе била је изузета из строгах црквених и државних закона. Ту је настао и радио, свакако не случајно, и Шекспиров „Глоб”.

8 Рокенрол је феномен који у односу на конструкт институција делује као контракултуран, па ипак и кроз њега се, као и кроз њих, репродукује („цитира”) „суперподтекст европске уметности и цивилизације” (Ораић Толић 1990).

харизмом „ујединио личност забављача и политичког субјекта” и тиме инспири-сао велики број људи да се непосредно укључе у креирање друштвене атмосфере: *Битлси*, *Ситонси*, *Дилан*, *Хендрикс*, *Морисон* и *Запа*, израсли су у гласноговор-нике генерација младих који се, у потрази за идентитетом и потврдом сопствене вредности, нису либили ни потребе за (претераним) хедонизмом. Сваки њихов покрет, реч, а поготово музика, били су важни, тим пре што су, бар у очима милиона следбеника, крчили нове стазе кроз дунглу старих конвенција, хипокризије и малограђанштине” (Рајин 2006: 35). Крајем шездесетих година овај ново-освојени дискурс тријумфовао је у идеји „flower power” – хипи-покрета који је најдиректније утицао на промену доминантне друштвене парадигме са маскули-но-милитантне на панпацифистичку. На прелазу у седамдесете извршен је сексуални преврат („сексуална револуција”), који је укинуо разлике међу половима (или родове уопште), наглашавајући да постоји само један артистички пол, који је као спој аниме и анимуса, заправо – андрогин. У ери гламрока и поп-арта, *modus vivendi* постаје „естетика егзистенције” (Фуко), и она се се из попкултуре шире на све области друштвеног и интимног живота („Тих неколико година личиле су на тријумф фантазије и уметности” /Рајин 2006: 80/). Осамдесетих година панкери решавају проблем пред којим су друштвене институције немоћне: стављајући се на страну потлачених, они дају дигнитет мањинским групама и на тај начин усмеравају британско друштво да се декларише као антирасистичко и мултикултурално. Истовремено, синдикати и сви борци за права радничке класе у овом покрету добијају лојалног, интелигентног, духовитог и дегажираног савезника који веома успешно провоцира све сегменте неправедног капиталистичког друштва, не презајући притом да дерогира било коју појаву, институцију или личност, нарочито не краљицу. Данас се левичарске партије у целом свету директно позивају на панк као традицију из које потичу и труде се да у свом деловању одржавају тај дух живим. У последњој деценији XX века, кад се западни свет почео закљичати у злато („gold always believe in your soul”⁹) и то умногоме стечено путем „индустрије забаве”, која је промовисала „leisure” (нехат, нерад и бесомучну потрошњу) као стил живота, опет је најефикаснији одговор стигао из домена поп-културе – прво је средином осамдесетих постпанк вратио артизам у популарне музичке жанрове, а затим је инди-рок дао праву алтернативу менаџерском и продуцентском „дивљању” тако што је готово у потпуности одбацио новац као чинилац релевантан за стваралаштво, али и за живот у целости¹⁰. Слобода (грађанска, стваралачка, финансијска, модна, радна...) постаје врховни идеал и покретач и слави се као у хипи ери, али је интензивно присутна и панк побуна јер одлука да се „искључе из материјалне и сексуалне трке” била прави алтернативни ударац „доминантним и друштвеним и идеолошким вредностима” тренутка (Бортвик и Мој 2010: 238). Пред сам освит новог миленијума поп-култура, интелигентно и духовито нападајући стереотипе (националне, класне, расне, полне...), креира особен сензибилитет који визију света чини свеукупно „гипкијом”. *Suprema lex* овог облика уметничког промишљања јесте иронија – све је могуће рећи догод је иронично – чиме се скида табу са било које теме, али се подразумева да приступ мора бити изразито церабралан,

9 Колико год иронични били, ови стихови су истовремено и миметички.

10 Они се окрећу детињству као једином конзумеризмом неокаљаном сегменту постојања, те је укупна инди иконографија обележена идејом невиности, андрогинности, стварањем атмосфере аматерског ентузијазма (без обзира колико су композиције биле сложене и вештина тешко стечена), а сами сонгови ослањају се на емоцију и краткоћу, уместо на дужину и интелект.

откривалачки и одговоран, иако се одабиром средстава уметник показује углавном као хомо луденс)¹¹.

Готово полувековну друштвено утицајну позицију рокенролу је омогућила интензивна присутност у сфери догађајности, захваљујући чему је настао изузетно раскошан сплет сигнификатора који су изградили широк контекст као основу свеобухватне *комуникабилности* (Дерида) у великом делу (западног) света. Жак Дерида у тексту из 1988. године објашњава да је оно што ми сматрамо уметношћу и културом, заправо могућност да дело са нама комуницира, што се постиже кроз тридент (тројединство) *пошћивања, догађаја и конијекција*. Потпис је синоним за ауторство, али ни оно више није стабилна категорија јер и само дело, од момента кад је објављено, успоставља разне и променљиве дистинкције у односу на свог ствараоца. У јавној сфери, оно се појављује као догађај чија је најважнија карактеристика итеративност – сваки пут кад се интерпретира или објави, исто дело се еманира под другачијим условима који су пресудни за рецепцију (рокенролу је овај принцип у потпуности иманентан). На крају, присутност у пољу догађајности чини да одређена врста садржаја успостави контекст, који, послужимо се речима психолога културе, Ернста Гомбрича (2015), постаје „друштвени текст”, чијим кодовима се управљају заједнице¹².

Међутим, на преласку између векова, сведоци смо померања специфичне социјалне атмосфере – од урбане и постиндустријске у правцу руралне („домаћинске”) и доминантно нетолерантне – што је у директној супротности са вредностима које промовише рокенрол култура. У данашњем свету, који је по својим битним карактеристикама неоконзервативан, многи прогресивни социокултурни и уметнички феномени потиснути су са донедавне централне позиције, а њихово појављивање у сфери догађајности рестриктивно је, чак у тој мери да постоји опасност да дође до суштинског неразумевања низа кодова које је рокенрол већ освојио. Односно, нови контекст у којем се рок музика данас налази прети да доведе до „смрти ове пунозначне традиције” (Џонс 2013: 113)¹³. Првобитна „морална паника” коју је проузроковала ова чињеница довела до виђења рокенрола као „модерног Титаника” (односно, ентитета који припада прошлости). Међутим, у скороје време, интензивирају артистички, социокултурни и научни покушаји да се рокенролу врати његово активно место. Ипак, изузетно је велики број текстова и емисија у којима се након 2000. године

11 Филм *Trainspotting* у потпуности антиципира ту врсту осећања и начина уметничког промишљања стварности.

12 Гомбрич у сврху објашњења постојања различитих уметничких праваца уводи детерминанту *друштвеног укуса* или *друштвеног тешкета* (social testing). Наиме, јасно је да је немогуће говорити о неусловљености уметности друштвеним (политичким, научним, религијским, филозофским...) доминантима одређеног времена (друштвени потекст), али оно што сматрамо добрим и лепим умногоме јесте и ствар моде (vanity fair) да се прихватају извесни кодови који се последично етаблирају као традиција (tradition). То, све заједно, чини друштвени текст који је снажна база за наш доживљај уметности. Када се појави неки нови поетички ток (поготово ако је битно различит од претходног), рецепијенти тендирају да га одбаце у име традиције (укуса) који су претходно усвојили, али ако шири аудиторијум и већина уметника ипак прихвати ту новину, она устоличава своје кодове и постаје нови правац у уметности и традиција за будућу публику.

13 Скрећем пажњу на књигу Рајана Џонса *Clampdown-Pop-Cultural-Wars-on-Class-and-Gender* (2013), у којој аутор покушава да објасни како је сам пад социјалне свести музичара деведесетих довео до општедруштвеног посрнућа. Наравно, таква теза је сасвим натегнута и умногоме једнострано приказана. Ипак, Џонсова књига је, независно од основне теме, одлично скенирање (веома корисно за социологе и политичаре) аберативног процеса који се десио унутар радничке класе, те њеног симболичког банкротства у савременом свету.

сугерише потенцијално ишчезнуће поп-културе и, пре свега, рокенрола (они обично у насловима носе одреднице: посткултура, постпоп, успон и пад, сунуврат, забрана...). Тако Дејвид Бирн стрепи од света у којем ће „људи поред потока са пастрмкама јести конзервирану рибу” (2015: 289), Јелена Ђорђевић у *Посткултури* осећа језу пред чињеницом да би се у исти ранг као писци могли сместити Шекспир и Марина Туцаковић, или се колегама музичарима назвати Моцарт и Лепа Брена (2009: 424). Дејмон Албарн је буквалан када каже да се може десити да будуће генерације уопште не сазнају да су Ленон или Боб Дилан икад постојали. Но, од ових набројаних лоших предикција која се односе на артистички и интелектуални аспект, вероватно је озбиљније питање како заштити рокенрол наслеђе од злоупотребе. Навешћу само неколико примера: у дану након напада на редакцију листа *Шарли Ебдо*, небројено пута је на друштвеним мрежама подељена песма „Killing an Arab” групе *The Cure* у сврху легитимизације насиља над Арапима. Млађим људима је било веома тешко објаснити да је то савршена троминутна арт-панк ремедијација Камијевог „Странца” и да је у њеној основи апсурд. Такође, бизарни и саркастични спот *Nirvane* „Heart shaped box” углавном наилази на питање тинејџера како је могао бити пуштан без цензуре кад се у њему појављују симболи Кју-Клус-Клана. Чак и испод песме „Light my fire” на јутјубу можемо прочитати коментар да је „грозно сексистичка” (sic!). Један од најфлагрантнијих примера налазимо у нашој савременој књижевности за децу, конкретно у романима Зорана Божовића, у којима „хипици” учествују у отмици сина тајкуна са Дедиња да би га уценили за новац, а панкери ножем убадају Рома (sic!)¹⁴. Реч је заправо о томе да, измештањем на маргину кодова поп-културе (као и високе културе), бивају угрожена многа достигнућа савремене цивилизације: феминизам, антимилиитаризам, антирасизам, борба против класне сегрегације, интелектуализам, артизам, и специфично поимање света кроз више облике хумора: сарказам, иронију, апсурд...).

Постоји само један начин да се то промени – враћањем поп-културе, уз високу уметност, у поље догађајности. Другим речима, нужно ју је учинити *присутном* да би могла да изгради контекст (Дерида). У актуелном тренутку, пробој у јавни домен води, без дилеме (и још увек) преко медија, специфично радија и телевизије, а у циљу „освајања минутаже” би, према владајућим правилима, рокенрол морао да се идентификује или као забава или као уметност. Међутим, „индустрија забаве” која је после 2000. у потпуности потчинио медије, тенденциозно диктира тренд по којем се феномен забаве смешта у апсолутно скучен простор музички симплификованих, ритамски и мелодијски матричних сонгова, а емотивно и интелектуално испразних текстова из којих је ауторство буквално прогнано (тзв. „продукти”), чији је једини смисао вртоглава зарада оних који то пласирају. Без обзира на то што је став да „људи само то воле” апсолутно спинован, оваква музика је сада постала „мода”, коју масе пропознају и око које се окупљају. Јасно је да креатори оваквог система немају никакав интерес да отворе медијски простор за рокенрол.

14 Реч је о тинејџерским романима у којима се обилато репродукују полни, класни, политички и други стереотипи, а који су занимљиви управо по томе што (нажалост ненамерно) описују свет какав би био (или јесте) без целокупног културолошког контекста изграђеног у другој половини двадесетог века – тривијалан и агресиван. Навешћу само једну реченицу из награђеног романа (Награда „Политикиног забавника”): „После петооктобарских промена, изронио је [Коста] из муља и сврстао се међу најугледније тајкуне од којих се са правом очекивало да нас са слепог балканског колесека изведу на широке европске просторе. Сада у својој фирми, коју назива коорпорацијом, ради од јутра до мрака [...]” (Божовић 2007: 43).

На другом полу, кључна препрека за поглашавање рокенрола „високом уметношћу” лежи у његовом компликованом и комплексном односу према институционалности. Наиме, конструкт „високе уметности” јесте у потпуности проистекао из позитивизма, што значи да он нужно подразумева да оно што је прихваћено као „врхунско”, мора бити *канонизовано* и презервирано путем институција. Ако кренемо из те „традиције” и покушамо да строго применимо њене аршине на феномен рокенрола, видећемо да је неподударност готово апсолутна, те је могуће да он буде управо из тог разлога одбачен. Најречитије о томе сведочи један разговор који је 1983. године о актуелној музици Пјер Булез водио са Мишелом Фукоом (1988: 314–323). Фукоу се начелно допадала „хеленистичност” популарне уметности, блискост са другим облицима уметности, артистичка комплексност и осетљивост на технолошке иновације, а као психијатар, био је веома задовољан тиме да млади људи могу посредством музике пронаћи свој стабилан идентитет. По његовом мишљењу, суштина такве музике је што комуницира са нама без обзира на реалну удаљеност (временску, месну, културолошку...), а питања која она поставља за себе, о сопственој форми или садржини (идејности), имају универзална значења и препознатљива су као аналогije у свим другим доменима. За разлику од њега, његов саговорник, Пјер Булез, чувени француски композитор и диригент, имао је супротно мишљење о вредности популарне музике. Полазећи од кодова позитивистичке логике институционалне презервације уметности, знања и културе, он основне слабости рокенрола налази у следећем: *итеративности*, односно, непостојаности облика који чине да се композиција различито изводи у различитим приликама, *неконвенционалном образовању* музичара – посебно „знању интерпретације”, које је нужно и усваја се школовањем; *адаптивација на измењене околности*, *перформативне услове*, те увођење нове нотације и начина свирања, такође су веома ниско оцењени, а поготово је штетно што *публика* има толико јак утицај на стварање и извођење композиције; *пубови, кафане и стадиони* нису достојна замена за концертне дворане и врло су страни не-омладинској публици; па напослетку, проблематично је и *постојање „већег броја музика”*, јер тако не постоје јединствени кодови које би *сви* могли усвојити и препознати (рецимо, путем школовања), него само поклоници жанра или дате поткултуре.

Булез је сасвим уверљив у тврдњама које казују да канон поп-културе у модерничком смислу није могућ. Па ипак, постмодерна уметност, која је промовисала итеративност и перформативност као високе вредности, доживљава институције као тесан корсет, те своје активности преноси на различите „арене” кроз које одржава своју *присушност* вишеструко понављаним „живим” актима. Тако она у себи иманира *процес*, који је могуће зауставити или чак анулирати у два случаја: ако му се одузму арене, или ако заиста буде превазиђен као културартистички облик некомпатибилан с актуелним временом. Иако је доминантно уверење да се догодила управо ова друга опција, те да ми данас имам кризу *пошћивиса* пошто не настају нова квалитетна дела, лако је доказиво да је оно нетачно. Од 1990. године, када је Даглас Копланд извео своје јунаке, припаднике „генерације X” из „света који је постао сувише велики да се о њему више ишта може рећи”, створена су изузетна дела која су итекако разоткровала време и место у којем живимо¹⁵. Након 2000, у ери потпуног „колапса рок музике и културе”

15 „Песме не мењају свет, оне у најбољем случају могу да га дефинишу” (Рајин 2006: 62).

настају групе¹⁶ попут *The Libertines*, *MGMT*, *Gorillaz*... а Дејмон Албарн, савремени полимат (како га назива британска штампа), ствара десетине врхунских дела чија је вредност сасвим блиска класичној¹⁷.

Међутим, иако живимо у „времену у којем постоји највише добре музике на окупу” (Бирн 2015), и то све на један клик од нас на јутјубу, њена реална доступност је привид, јер без информације, и то не техничке, него суштинске, немогуће је пронаћи праву композицију, а још мање разумети је. Тако долазимо до чињенице да је у кризи заправо *догађајности*, а посредством ње и *контексти*¹⁸. Да би се рокенрол (поп-култура), вратио са маргине и поново постао значајан фактор у изградњи актуелне епистеме (Фуко), уверена сам, потребно је да се он схвати као посебна уметност, или бар посебан изражајни облик којем је неопходан властити простор у јавном домену (конкретно, минутажа у медијима¹⁹), независтан од „забаве” или високе уметности. У прилог таквој тежњи, завршићу ово излагање о томе да је „све стало у рокенрол” (*Канда, Коца и Небојша*), покушајем таксативног приказа његове артистичке особености:

Рокенрол је слободан, неконвенционалан и динамичан спој музике и текста, што га чини супериорним у односу на друге уметности с обзиром на то да је музика *per se* несимболичка, а реч симболичка активност. „Музика је једина међу уметностима која је у исти мах и потпуно апстрактна и дубоко емоционална. Она нема моћ да представи ишта посебно или спољно, али има јединствену моћ да изрази унутрашња стања и осећања. Музика пробада право у срце – њој није потребан посредник” (Сакс 2010: 279). У језгровитој форми од 3–4 минута (Бирн 2015: 102), у којој се као у позоришном комаду одиграва целокупан драмски ток са кулминацијом и обртима (мали мјузикл), уметник је у прилици да прикаже невероватну лепезу значења и садржаја, будући да се реч и мелодија, односно звучање и значење, непрекидно допуњују, замењују, „преузимају”, проширују, јер „сама музика твори текст”. С тим у вези, основни принцип стваралаштва у рокенролу јесте онај који је Дејвид Бирн срочио као наслов своје чувене турнеје *Stop making sense*. У непрестаној игри обесмишљавања и поновног осмишљавања, чији је резултат „прогесивна продукција нових значења”, рокенрол се еманира као плуралан облик који, „као инверзан феномен”, подстиче промене у култури и уметности, начинима мишљења и животним стиливима: “One cannot

16 У Србији не постоје телевизијски програми који се баве савременом рок музиком, а фестивали су под монополом издавачких кућа, тако да је тешко доћи до информације о квалитетним младим групама (какав је сигурно, крагујевачки *Исказ*)

17 Дејмон Албарн (мултиинструменталиста, композитор и „today british finest songwriter”) јесте фронтмен чак четири музичка пројекта кроз које изражава своју креативност и однос према свету на различите начине углавном комбинујући непосредну (чак сирову) емоцију и деликатну и (ли) лудичку форму (*Blur*, *Gorillaz*, *Good, bad and the queen* и соло албума). Такође, аутор је неколико театарских остварења (опере *Dr Dee*, *Monkey journey to the west* и мјузикла *Wonderland*), покровитељ Музике Малија и Сиријског националног оркестра. Његово неуморно присуство у јавној сфери, бриљантни уметнички резултати, као и социокултурне опсервације у највећој мери су инспирисале овај есеј.

18 Рецимо, песма „Take me to church” (*Hozier*) јесте постала велики радијски хит, али тешко да је препознато колико је у њој на интелигентан и пластичан начин изражена чињеница да је наш актуелни однос и према вери и према људима агресивно претхришћански.

19 Рокенрол је по својој природи инермедијални, аудио-витуелни облик, чија је примарна арена телевизија. Сем тога, она је једино место које је истовремено јефтино, доступно, колективно утицајно (нека врста савременог друштвеног „огњишта”), а са којег се информације примају само по слободној вољи и усвају спонтано (Душан Радовић је сматрао да је један сат гледања добре телевизије ефикаснији од школског дана).

speak of a single relation of contemporary culture to music in general, but of tolerance, more or less benevolent, with a respect to a plurality of musics. Each is granted the 'right' to existence, and this right is perceived as an equality of worth. Each is worth as much as the group which practices it or recognizes it" (Фуко 1988: 316). „Еклектични екуменизам” рокенрола довео је у исту раван много различитих жанрова и небројено много квалитетних ауторских потписа (који би се могли такмичити један са другим, а ипак то не чине, већ учествују у изградњи заједничког контекста) што је упоредиво, у комбинацији са специфичним социокултурним *арешеом* ове поткултурне појаве, „провалом природе у културу”, те привлачношћу бројној публици која активно и страствено учествује, доживљавајући емотивну екстазу и буру, неретко се лишвајући стања ахедоније, према Фредрију Меркјурију, с Олимпијским играма. Овај изражајни облик спаја начин забаве ниже класе и интелектуалност више, његови најбољи ствараоци су истовремено „органички интелектуалци”²⁰ и врхунски перформери, а као „дешавање” представља „тотални друштвени догађај”²¹. На крају, никада, као у кодовима које успоставио овај облик поп-културе, људска заједница није била толико блиска идеалу либералног света какав су заговарали прагматичари (Рорти): „Либерализам представља наду да ће *култура у целини бити 'поетизиована'*. Другим речима, идеална културна заједница била би она чији културни херој не би био ратник, свештеник или научник 'који тежи за истином' већ песник – који ствара метафоре, у мањој или већој мери прихватљиве и занимљиве члановима заједнице” (Симовић 1992: 28).

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1975: R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš: Gradina.
- Бирн 2015: D. Birn, *Kako radi muzika*, Beograd: Geopoetika.
- Боер 2008: R. Boer, *Kao da kucam na rajska vrata*, Beograd: Biblioteke XX vek.
- Божовић 2007: З. Божовић, *Ошмица Блаше Појовића*. Београд: Народна књига.
- Бортвик и Мој 2010: S. Bortvik i R. Moј, *Popularni muzički žanrovi*, Beograd: Clio.
- Гомбрич 2015: E. H. Gombrich. *The logic of vanity fair alternatives to historicism in the study of fashion, style and taste*. <http://www.the-rathouse.com/2012/Gombrich.html> 22. 7. 2015.
- Дерида 1988: J. Derrida, Signature, Event, Context. u: J. Derrida, *Limited Inc*. Chicago: Northwestern University Press, 1988, 1–21.
- Ђорђевић 2009: J. Đorđević, *Postkultura*, Beograd: Clio.
- Кокочић 2000: D. Koković, *Kultura i umetnost*, Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Рајин 2006: М. Рајин, *Постшоу*, Београд: Драслар партнер.

20 „Органички интелектуалац мора у себи да спаја дубоко знање о мноштву теоријских и практичних аспеката културе, политике и живота и да има моћ да га пренесе на оне који знање не поседују. Органичког интелектуалца не чини пуко знање већ воља да се оно преточи у акцију за добробит групе коју представља. Он доприноси конструисању идентитета групе дајући јој хомогеност и свест о властитим функцијама” (Ђорђевић 2009: 72).

21 „То је било време настајања потпуно нове културе младих, нових стилова у музици, која је показала неуобичајено висок степен партиципације и уживања у ономе што је култура нудила. Музички спектакл је у том тренутку постао врста 'тоталног друштвеног догађаја' успостављајући се као замена за велике политичке спектакле из прошлости” (Ђорђевић 2009: 244).

Симовић 1992: S. Simović, *Konsekventni pragmatizam*, u R. Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, Београд: Nolit.

Сакс 2010: O. Saks, *Muzikofilija*, Београд: Clio.

Фуко 1988: M. Foucault, *Politics, philosophy, culture*, London: Routledge, Chaman and Hall, Inc.

Џонс 2013: R. Jones, *Clampdown-Pop-Cultural-Wars-on-Class-and-Gender*, Winchester: Zero books.

ROCK 'N' ROLL – AN ART ON ITS OWN

Summary

Rock 'n' roll is a form of popular music which, essentially, crosses the boundaries of the genre which could be explained only from the musicological perspective, since it represents an eclectic synthesis of sound, voice, movement, text, spiritual, physical, psychological and social contact (between individuals and the masses), artistry, entertainment, culture, and politics – in a word – a way of life (a ritual of the modern age); a movement which, in the second half of the twentieth century strongly influenced everyday life, personal economies, fashion, film, literature, philosophy, language, and unmeasurably contributed to the advance of human rights. Nevertheless, in today's world, which is according to its basic characteristics neoconservative, many of the progressive sociocultural and artistic phenomena are pushed down from their previous central positions, and their appearance in the sphere of ongoing affairs is restricted to the extent that there exists a danger of misunderstanding the long array of codes which rock 'n' roll had achieved. The new context within which rock music exists today poses a threat of reaching the “death of this complete tradition”. In connection to this, this paper deals with the social, artistic, and spiritual position of rock 'n' roll in the contemporary society, trying to explore whether the status of a separate art form would help it establish itself as a living segment of the contemporary episteme.

Keywords: rock and roll, art, chain of events, context

Ankica M. Vučković

Želimir D. VUKAŠINOVIĆ¹
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Seminar za društvene nauke

FANTOMI SLOBODE: POEZIJA, ROCK 'N' ROLL, MIR – U PRILOG VRIJEDNOSTI JEDNE „NEBITNE TEME” –²

Interpretacija iskustva slobode jedne, kako u nacionalnim revizijama regionalne istorije tako i u epohalnoj istoriji zapadne kulture, izgubljene generacije, u ovom radu tematizira smisao lirske interpretacije vremena, a u kontekstu vrednovanja:

1. prava na građansku neposlušnost i egzistencijalnog opredjeljenja na pobunu i „beskorisni” angažman,
2. prevladavanja ruralne politike identiteta,
2. samostalnosti duhovnog života u odnosu na institucije i sistem,
3. ljepote jezika i snage poezije kao mišljenja, te odnosa muzike i glasa poezije (koji se čuje),
4. borbe za mir u nasljeđu koje rat njeguje kao kulturni fenomen,
5. opredjeljenja na minimalizam i marginalizam,
6. lične istorije književnosti i usmjerenosti ka ljubavi kao najbitnijem u egzistiranju,
7. razrješenja istorije u sudejstvu slobodne volje i ljubavi.

Gljučne riječi: ljubav, mir, sloboda, poezija, muzika, vrijeme

„...Naučiću ga pjesništvu, i naučiću ga da mrzi rat.”

Selimović

1.

U staranju za očuvanje akademskog kredibiliteta teme koja treba da se postavi kao predmet naučne analize, ova i ovakva tema, naime – o poeziji, egzistenciji i rock 'n' roll-u, može se uzeti kao neprimjerena... Ako je to tako, onda će ovo razmatranje biti prilog vrijednosti jedne sporne, dakle, po epohalnu istoriju Zapada, po uzvišeni duh nauke, nebitne teme. Ta objektivna nebitnost egzistencije propale u svakodnevni život, odbačene na deponiju velike istorije, zaturene na pariferiji bitnih interesa sistema čiji je posljednji – granični izraz, na početku 21. vijeka, žica demokratske, hrišćanske i antifašističke Evrope, ta objektivna nebitnost egzistencije koja se nalazi na deponiji elite kulture i visoke umjetnosti, ovdje se neće uzeti kao defekt, nego kao prilika da se progovori: 1. O milosti besmislenog djelovanja i snazi slobodne volje. 2. O marginalcima i ironijskom odnosu spram istoricizma i elitizma; dakle, o zrelosti opredjeljenja na minimalizam. 3. O limitima nacionalne istorije književnosti, sljedstveno: o bogatstvu lične istorije književnosti, ...odnosno, o doživljaju vrijednosti književnosti koji se unosi u život... – i egzistenciju određuje kao vrijednost od koje se i za koju se živi.

¹ zelimirvukasinovic@fil.bg.ac.rs

² Ovaj rad je dio istraživanja koja se izvode na projektu 178018 *Društvene krize i savremena srpska književnost i kultura: nacionalni, regionalni, evropski i globalni okvir*, koji finansira Ministarstvo za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije, a dijelom je objavljen u knjizi *Novi val i filozofija*, Zagreb: Jesenski&Turk, 2012, 71–81.

A sve se navedeno može svesti na jedno pitanje: na pitanje o vrijednosti lirске interpretacije vremena ili na pitanje o smislu mira u vremenu i razrješenu istorije u sudejstvu slobodne volje i ljubavi.

Utiska sam da je, za ovu temu, jedan stih dovoljan, jedan fragment ili, možda, dva citata...

Prvi: Derida piše u knjizi *Marksove sablasti*:

„Nema više, nije nikad ni bilo scholar-a koji je u stanju da o svemu govori obraćajući se bilo kome, a naročito fantomima. Nikada nije bilo scholar-a, koji je zaista, kao takav, imao posla sa fantomima... Nikad nije bilo scholar-a, koji, kao takav, ne vjeruje u opštu razliku između realnog i ne-realnog, činjeničnog i ne-činjeničnog, živog i ne-živog, bitka i ne-bitka to be or not to be, prema uobičajenom čitanju, u suprotnost između onog što je prisutno i onog što nije, na primjer, u obliku objektivnosti.” (Derida 2004: 24)

Drugi: Štulić, 1981. godine, refrenski ponavlja u pjesmi „Ravno do dna”:

„Dolazim ti kao fantom slobode i zato pokaži šta znaš, dolazim ti kao fantom slobode da te vodim ravno do dna.”

Uostalom, najboljim pjesmama bez namjere i pamtimo refren - ostalo je predmet analize kojom se da previdjeti da trebamo sebi dopustiti da „bitna teorijska pitanja” ne uopštavamo, da ih promišljamo kroz ličnu istoriju. Ukoliko, naime, istoriju bića, kako to Helderlin izdvaja u svojim *Nacrtima iz poetike*, čini lirsko, epsko i tragičko iskustvo egzistiranja, onda je ontološki nužno da se tek iz poezije, ili književnosti i umjetnosti, ulazi u filosofiju, potom u nauku uopšte. Nekog čišćeg, svetijeg puta ni generacijski, po mnogo čemu, ne poznajemo: preko rock ‘n’ roll-a se otkrivala i ljepota i snaga angažmana poetskog smisla govora. U tome je otkriću život, nikako kao neki opšti pojam, nego kao jedan proživljeni život – sa svojim sredstvima i sadržajem, vrednovan i pamćen. Od toga nas sjećanja, tačnije od naših nas življenih odnosa, forma, i ona najčišća, ne može spasiti. Na koncu, neukusno je, nedovoljno je, nedoraslo je životu svoditi vlastito življenje na udovoljalne forme. Poezija se, zato, i nije pokazivala kao sama forma. Očekivana forma poezije je iznevjeravana u ime života uopšte. Tu se, u našem vremenu, već dovršila vladavina (negativnog) dijalektičkog razumijevanja odnosa pjesnika, odnosno egzistencije i poezije. Drugo je pitanje da li se, književno-teorijski, taj događaj registrovao. Poezija se dogodila na neočekivanim mjestima i na neočekivani način. Ključno je, dakle, razumjeti smisao diskontinuiteta u tradiciji, pronaći iznova sredstva poezije i ta sredstva prepoznati, ...jer svi već za oslonac imamo sadržaj (vlastiti život), i formu (uspostavljaju kroz istorijski tok poezije – a koju bi bilo najlakše podražavati). Zato ovdje govorim o glasu poezije u okvirima maternje kulture koji se nepobitno čuo 80-tih godina prošloga vijeka, i to, dakako, na onim mjestima – u sredstvima, sadržaju i obliku – na koji naše vaspitanje, naše školovanje, naša kultura nisu računali. Ako je već riječ o računanju, ili o matematičkom-kalikulativnom obliku mišljenja, onda treba vidjeti i to da se Aušvic nije pokazao kao mjesto istorijskog dovršenja poezije, nego se, od onoga trenutka kada je živo ljudsko tijelo žigosano brojem za svoju smrt, dogodilo dokrajčenje simboličke vrijednosti matematičkog jezika. Poezija postaje najapstraktniji, a matematika najkonkretniji jezik zapadne kulture. Naime, onoga momenta kada je bivstvovanje preinačeno u broj; poezija i mir postaju fantomi slobode!

2.

„Pa kakvo ime da ti damo
 gospodiце od tri pedlja
 krivo srastanje gospodine
 krivo srastanje
 kao kad bogate prose za miraz
 A talon nose ružni i opaki
 s nečuvenom moći
 da tjeraju što zažele
 mnogo ih je i strašno galame
 obično razbiju sva ogledala
 na koja naidu
 da ne ostane ni
 pomen na ljepotu
 Srastanje, krivo srastanje.”
 Štulić, B. *Krivo srastanje*

Iskustvo slobode koju je Novi talas donio, danas je geopolitički korektno reći, regionalnoj kulturi se ne može nadomjestiti nikakvim kolektivnim pojmom slobode koju su projektovale kulturne politike identiteta. U odzivu na lični plan toga iskustva izdvajam poetiku Branimira Štulića, posebno njenu jezičku stvarnost koja objedinjuje sudejstvo lirskog i metafizičkog, svakodnevnog i vanrednog, poetiku čiji je angažman, kritikom zabavljačkog smisla popularne kulture, do izraza doveo osviješćenu poziciju pojedinca u odnosu na vladajući sistem vrijednosti u društvu... Naime, zadržavajući ovo zapažanje izvan nostalgije i poziva na obnovu, čini se da Štulićeva poetika (poput, vjerovatno, Dilanove u Americi) zahtjeva jednu cjelovitiju interpretaciju kojom se valja sagledati zagubljeni smisao (lične) istorije u odnosu između pojedinca i društva, umjetnosti i politike. Odnos pogleda na svijet i govora svijeta, metafizike i poezije, u izrazu Branimira Štulića će ovdje, a na osnovu navedenog, biti interpretiran kao oblik posredovanja bitan po samo-razumijevanje duha jednog vremena, a to znači i jedne, ipak ne i posve izgubljene, generacije... Istovremeno sam svjestan limita teoretske reciklaže vrijednosti koja pripada Novom talasu, pa bi opravdanje za pisanje ovoga teksta mogao naći samo u gestu koji potvrđuje da se, u svakom vremenu, iznova mora otkrivati put i osjećaj vrijednosti za nekorumpirani, egzistencijalno nužan angažman koji nema ekvivalenta u sprovođenju političkih programa bilo koje orijentacije, niti se može podcijeniti dometima tzv. visoke umjetnosti.

Bez namjere, dakle, da evociram istorijat Novog talasa, ukazaću prvo na smisao popularne kulture koji je ovaj događaj iznjedrio i time opozvao njen dotadašnji, pretežno, dekorativno-društveni karakter. Novi talas je na teritoriji SFRJ, krajem 70-tih godina prošloga vijeka, odgovorio na pojavu istog u Evropi, preko francuske kinematografije 60-tih do britanskog punk-a. Novi je talas neposredni izraz individualne, epohalnom istorijom napuštene, navodno marginalne težnje ka slobodi koja parira kolektivnom pojmu slobode. Novi talas se može uzeti kao način života (u državi), kao stil koji nije ispražnjen u puku pojavnost nego se javlja u vidu angažmana za slobodu pojedinca i socijalnu pravednost koja se izgubila potrošnjom ideala revolucije. Parirajući populističkom njegovanju bezbrižnosti, Novi talas oponira ravnodušnosti, poziva na bitni smisao popularne kulture i stvara uslove ne samo za kritičko mišljenje nego i za dejstvo kritičkog mišljenja koje se nije moglo uspostaviti preko nauke, zvanične kulture... – preko sistema dakle, koji je, i svojim paradnim monumentalizmom, označio kraj revolucije, a ne njeno neprestano trajanje. Kraj revolucije postaje evidentan u umnožavanju privilegija i oslobađanju kapitala. Revolt zato treba uzeti kao način na

koji kritika djeluje, kao nepristajanje na pasivnu kritiku koja legitimizuje postojeće stanje. U našem regionu neposrednijeg, konkretnijeg dejstva kritike, očigledno, nije bilo: od 1979. do danas. Novi talas, posebno Štulićev angažman, oslobađa prostor za revolt, pa tako iskustvo slobode odlučno premješta sa kolektivnog na lični plan. Vrijedi se zapitati: da li današnje iskustvo demokratije nosi u sebi, i približno sadržajan, lični osjećaj slobode, pa i vjere u slobodu?

Sjetimo se, da je umjetnost, posebice muzika, kako to ističu (sa različitim ishodištem) Šopenhauer i Niče, najneposrednija manifestacije volje, pa se u njenom približavanju onome što je pojedinačno, a ne opšte, dovodi do sinteze ne samo čulno i nečulno, ne samo nužnost i sloboda, ne samo smrtno i vječno, nego činjenje i bivstvovanje. Da bi se sve uopšteno privelo svom kraju, za to treba hrabrosti koju, pratimo li Ničeovu misao u *Zarastri*, najbolje poznaju ljekari i pjesnici. Svaka bivstvujuća duša, bačena u postajanje, poronjena je u svoje htijenje, u svoju volju.

Novotalasna kritika sistema, pokušavam istaći, nije kritika radi kritike, nego revitalizacija volje. Angažman zato nije samo autorski, jer i angažman recipijenta pripada činu stalnog interpretirajućeg reinventiranja stvarnosti. Stvarnost, u ovom smislu, nikad nije dovršena nego se, i tumačenjem, uvijek pomalja u svojoj drugačijoj mogućnosti. Stvarnost tako postaje ili opstaje kao mogućnost. Zato govoriti o slobodi znači govoriti o prirodi i nužnosti djelovanja, a to će značiti da je ovdje riječ o preispitivanju vrijednosti kritičkog rekonstituisanja stvarnosti i demonstriranju da se status stvarnosti ne može esencijalistički svesti na zasnivajuću snagu bilo koje ideologije.

Ispratimo li pitanje o pobuni kao događaj metafizike, možemo primjetiti da je prelaz sa kritike na revolt, od Kanta do Kjerkegora, ili kretanje od iskustva u kome metafizika više nije mogla biti samo kritika, jeste prelaz kojim će se u prošlom vijeku koliko otkrivati najstvarniji element stvarnosti, dakle egzistencijalna stvarnost (Jaspers, Kami, Sartr), potom hermeneutika faktičnosti (Hajdeger), toliko se i udaljavati od iste preko, recimo, strukturalizma ili postmodernističkih pozicija Bodrijara ili Džejmsona. U kontekstu tog problema se prepoznaje osnovno pitanje etike – kao praktične filosofije: pitanje o statusu ljudskog djelovanja, a tiče se ispitivanja prirode odnosa između slobode i odgovornosti. Odnos između istorije i slobode pripada ljudskoj mjeri vremena, pa navodni kraj istorije, blaže govoreći pojava diskontinuiteta, evidentira dovršenje ideje o slobodi. Ne samo da se odustaje o idealističkog odnosa prema stvarnosti, nego se, bodrijarovski formulišući, raskrinkavaju podvale istorije, ali se i korumpira ideja o slobodi. Put oslobađanja kapitala, nominalno tranzicija, jeste njegovo kretanje od akumulacije ka cirkulaciji, gdje se liberalni kapitalizam javlja kao princip slobode u smislu ujedinjenja i organizacije resursa, vodeći nas, opet, ka istorijskom anti-klimaksu i recesiji. Primjer istorijskog anti-klimaksa jeste događanje kapitalizma kao ishodišta socijalizma i projektovanje etnopolitičkih metastaza da bi se kapital priznao na mjestima gdje nema ideološku potporu. Kraj istorije se zato može tumačiti kao kraj ideje o slobodi – što vodi pojavi ciničkog uma, (post)modernističkoj ironiji i otklonu od epikalizma i fatalnog poistovjećivanja sa simbolom. Paradoksalno je, na koncu, da upravo korumpiranje ideje o slobodi otvara lični smisao slobode u odnosu na istoriju ili otvara lični smisao slobode u igri sa simbolima. Ovu vrstu igre vidimo već na omotima albuma Pankrta, Pekinške patke, Idola, Šarla Akrobate...

Azra stoji zasebno, u specifičnoj razlici u odnosu na sve druge sastave Novog talasa. Sličnost u izrazu koja se prepoznaje u sekantnom, gitarski forsiranom ritmu je prisutna do Azrinog albuma *Filigranski pločnici*, a namjere, ma koliko da bile jedinstvene, nisu sprovedene, ne samo estetski, nego jezički, u istom intenzitetu. Štulić, u prvoj fazi, uspijeva poetizirati urbani žargon kao niko prije i poslije njega, učiniti ga jezičkom osnovom vlastite potrebe za promjenom svijeta i revolta koji se saopštava

u pravo vrijeme i na pravi način. Osjećaj za jezik je pokazan u mjeri za riječi koje se nepotrošivo zarivaju u kob vremena i određuju ga. Niti pretjerano naglašeno, niti banalno... - u osjećaju za jezik prebiva Štulićev sluh za vrijeme... Inače izgovoreno ne bi imalo dejstva, ne bi imalo značaja, time značenja i smisla. Recimo: godina 1984. i *Krivo srastanje*. „Jane” nisam zaboravio...

„Pitao sam Jane za Bizant
nije znala
samo je gledala kao da sluti
teški pokrov kamenih vjekova
zid plača
krv
i stoičku crtu na licima anđela
i plamen
i rađanje
i smrt
znam da je to osjetila
vidio sam odsjaj iza njenih leđa
Rekla je
možda sve počinje bez valjanog razloga
možda sve počinje iz plavog
zvuk sječiva dok vibrira
ili pjesma
s one strane doživljenog
možda čelik
i to samo za trenutak pod svjetlom
kad zablista
možda ti se sviđa da budeš tinta
možda ti se sviđa da budeš slavan
to nikad nećeš saznati honey

Pustio sam da me uzme sebi
jer sam stvarno čuo pjesmu oklopnika
i udarce od kojih pucaju kosti
i krikove
i metež
i sječu roblja bez imena
i koliko god izgleda glupo
znao sam da se omča steže oko carskog vrata
i da novi kalif već zasjeda na mokrim jastucima
iznad prijestola
Rekla je
što bi se dogodilo da su zaorali Rim
kao što su slali stoku
da pase nad Kartagom
ili
da otrgneš jednu vlas za spas vrste
da li bi to uradio honey
ili
da si ohol
pa da te bogovi provedu kroz devet svjetova
a onda te vrate ugašenog
kao mrtvu haringu
zar bi to želio honey.”

Tada sam već nakon prvog slušanja Azrinog albuma, kao četrnaestogodišnjak, bio fasciniran snagom pjesničkog jezika koji nisam otkrio preko školske lektire, a sada, polazeći prvo od Miljkovićeve zapažanja da se stvarnost jezika aktuelizuje u poeziji, a onda i Hajdegerovog, da je pjevanje način na koji se biće putem riječi uspostavlja u svijetu, samo konstatujem da se nama maternja kultura uspostavljala u evropskom okviru prije svega putem književnosti. Štulićeva poetika, posebno u periodu od 1980. do 1984, daje značajan doprinos tom kvalitetu. Ono što je zaboravljeno u velikim istorijskim konstruktima, saopštava se kroz ovu poetiku glasno a da pri tome ne gubi na jasnoći. Geografija asfalta, mape ljudskih sudbina oslikane u istini zadimljenih bifea, romantizam s gorčinom, bljesak šina kojima se teturaju tramvaji za remizu,... slike su koje portretiraju svijet jedne generacije koju će 90-te sagorijevati bez alibija. Iako, revoltno, poziva na angažman, Štulić nije, kako patetično slovi, ostao neshvaćen. Njegovi stihovi u to vrijeme nisu ni dopirali do onih koji su pomenutu sliku svijeta stavili na puškomet svog, radikalno drugačijeg, sna.

Štulićev diskografski učinak ne namjeravam listati, ali bi po ovu priliku, ograničavajući se na subjektivno zapažanje, tri albuma (*Azra*, *Sunčana strana ulice*, *Ravno do dna*) mogla biti ambijentalno svrstana, ukoliko je to uopšte primjereno, u Novi talas. *Ravno do dna* je raritet: trostruki koncertni album koji demonstrira da jedan band ne mora biti medijski eksploatisan da bi zauzeo mjesto koje mu pripada. Ovim albumom postaje jasno da je Azra egzistencijalno, načinom na koji stoji na sceni i van nje, a onda i simbolički, samosvojnošću demonstrirala mogućnost slobode i obnovila vjeru u nju. 1982. godine biva jasno i to da je Štulić pjesnik, ništa manjeg značaja od Ujevića, Antića, Trifunovića, Miljkovića, Pope,... jer u svome vremenu obnavlja izgublenu vjeru u riječi. Jedinstvo činjenja i postojanja su garant ove vjere koja istrajava i dvadeset godina poslije. Očigledno je da Štulićevi ideali ne mogu biti iscrpljeni karnevalizacijom scene na koju su nekad stupali oni koji imaju šta reći i koji su u stanju živjeti u skladu sa onim što su rekli. Pjevajući sa naklonom prema Homeru, Heraklitu,... Štulić, ne iznenađuje, bira onaj oblik života kojim se istrajavanjem u brizi za sopstvenu dušu uči ono najteže: suživot sa sobom. Koliko su ti ideali iluzija u savremenosti, debatiraju dokoni dok Štulić za beogradski Plato objavljuje plod svojih dvadeset godina istrajavanja u posvećenosti. To mu se, najmanje, nikada neće moći poreći. U svojoj osami, Štulić, na sebi svojstven način, opet oponira: ovog puta vremenu diobi i prisvajanja tla. Bez dokumenta, bez imetka, u svom jezičkom Vavilonu, prebiva, kako je jednom od predloženih tema za knjigu o *Novom valu i filozofiji* (izd. Jesenski&Turk, Zagreb, 2012) imenovano, „pjesnik zakašnjelog prosvjetiteljstva”. Ostaje nam pitati se o identitetu, mada smo svjesni, naročito poslije Hajdegerovog teksta „Načelo identiteta” (v. Hajdeger 1982: 41-56), da je isti održiv jedino na formalnom, logičkom planu. Činjenica identiteta, naime, jeste istina razlike, kao što je činjenica svakog apsoluta krivo srastanje, pa Štulić, vratimo se početku – koliko i Dilan, egzistencijalno pokazuje promašenost svih fatalnih strategija identifikacije. U tome, dakle, Štulić nije jedini, ali jeste vrijedan pomena – s one strane i Novog talasa.

3.

Rock ‘n’ roll je, kao subkulturni fenomen prevasodno zapadne kulture, ostao fantom stvarnosti istorije koju je, i u zadnjih 50 godina, na temelju viših ciljeva, iz samostalne realnosti duha, iz tehničke racionalnosti i diktata dobrih namjera, obilježilo nasilje: revanšizam i rat. Stvarnost Zapada je, u krajnjem svome dometu, akomodirala rat kao kulturni fenomen *par excellence*. A danas se ksenofobija iznova pokazuje ne kao eksces nego kao autentična narav evropskog duha.

Poezija i mir, jedna lirska interpretacija istorije dakle, očigledno postaju fantomi slobode generacije koja nije voljna učestvovati u nasilju kao načinu na koji se misli i tretira razlika. Rock 'n' roll se objavio u vremenu nuklearne buke kao glas poezije koji se čuje, kao distorzirana snaga jezika, kao egzistencijalni stav. U tom smislu, rock 'n' roll je, kao fantom slobode u istoriji Zapada, događaj pravovremenog pacifizma i angažman volje koja se rukovodi svojom snagom da nasilje preinači u mir. Simbol toga preokreta je Lenon, u onoj mjeri u kojoj je Dilan demonstrirao kapacitete građanske neposlušnosti i njeno dejstvo da prepozna i utiče na društvena pitanja svoga vremena. Toliko je ovdje riječ, a to se najjasnije vidi u okviru naše regionalne kulture preko stava i djela Dedića i Štulića, ništa manje Mladenovića i Rundeka, o kritici zabavljačke kulture ili demontaži strategija preinačenja popularne muzike u zabavljačku industriju (koja ima za cilj održati postojeći društveni poredak). Odgovornost prema postojanju, smislu izbora i mogućnosti odluke, pokazuje se kao odgovornost prema jeziku ili prema načinu na koji se o društvenoj stvarnosti može i treba govoriti. Govoriti o rock 'n' roll-u onda znači govoriti o kapacitetu angažmana građanske svijesti u svakodnevnicu društvenog života koju već 25 godina određuje vladavina ruralne politike identiteta (odnosno, vulgarnog teritorijalizma a ne borbe za socijalnu pravедnost). Zato se i treba pitati: kako to da je demokratizaciju društva, preko liberalnog kapitalizma, pratilo „umiranje” rock 'n' roll-a? Kako se, preko kraha SFRJ, pokazalo da je ishodište socijalizma nužno kapitalizam i zašto je oslobađanje privatnog, dakako – iz društvenog kapitala, moralo biti kamuflirano nasiljem i obilježeno proizvodnjom Grand (naravno, ne neke minijature) kulturne-industrije? U kojim su se sve megalomanskim projektima i oblicima, dakle, kroz podvale istorije, u rasponu od 200 godina – od Francuske revolucije do pada Berlinskog zida, korumpirali ideali slobode i ljubavi?

Razumijevanje bliskosti pojave ili bilo kog istorijskog trenutka sa cjelinom procesa iznosi na vidjelo strukturalni poredak društvenog života. Zato, kada i dok govorimo o odnosu između države i muzike, ili, u ovom slučaju, o rock 'n' roll-u kao specifičnom fenomenu zapadne kulture 20. vijeka, o, naime, jednoj marginalnoj, navodno nebitnoj temi, ustvari, i na regionalnom planu, govorimo o strukturalnom poretku društvenog života jednog vremena.

Da ne dužim... Zadržaću se, na kraju, na temi slobode i ljubavi. U dva fragmenta:

1. Dedićeva pjesma *Moderato cantabile* je primjer lične pobune koja ne traži sljedbenike ni žrtve, primjer pobune protiv forme koja se nameće kao da je sebi svrha, protiv malograđanskog disciplinovanja ljudskog odnosa, apel na slobodu, na izbor i odluku koja se zbiva kroz konkretnost ljudskog odnosa.

2. Omot vinila *Double fantasy*. Taj omot, slika realnosti jednoga odnosa na tome omotu, jeste slika razrješenja istorije – ne u (hegelijanskoj) sintezičkoj snazi duha i krajnjem epohalnom pomirenju razlike u saznanju, nego u stvarnosti sudejstva slobodne volje i ljubavi. Sami u dvoje pred svijetom, u odnosu koji, izvan naivnog romantizma, svjedoči ljubav koja je sebi, i pred životom i pred smrću, (bila) dovoljna. Početak koji je izgubljen u vremenu. Ljubav koja njeguje, koja – kad bi bila saznatljiva, bila bi, u samoj namjeri subjekta, po volji ponovljiva – koja se utoliko traži a olako ne nalazi, koja se, ako se već svojim čudom dogodi, čuva i sviješću o njenoj neponovljivosti. Sintezička snaga ljubavi čije se odsustvo u istoriji zbiva kao ogorčenje, bijes i osvetoljubivost prema životu; snaga koja se pokazuje svojim licem milosti i dobrote, trajnog mira. Dobrota, ovdje rezimiram prethodni ogled i prvi dio ove knjige, jer je lice ljubavi koja se u iskustvu cjelovito otkrila, onda nije tek moralni imperativ. Dobrota i mir su način na koji se iskustvo cjelovite ljubavi zbiva. Moralizam zapovijeda iz ontološkog zakašnjenja – pošto je iskustvo početka izgubljeno. Na omotu vinila *Double fantasy*, dakle, iz

naše ove i ovakve stvarnosti, gledamo u fantoma slobode: u razotkriveni smisao vremena i razrješenje istorije.

LITERATURA

- Bodrijar 1991: Ž. Bodrijar, *Fatalne strategije*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Derida 2004: Ž. Derida, *Marksove sablasti*, Nikšić: Jasen, Službeni list CG.
- Gregurić, Ćurko (ur.) 2012: I. Gregurić, B. Ćurko, *Novi val i filozofija*, Zagreb: Jesenski&Turk.
- Hajdeger 1982: M. Hajdeger, *Mišljenje i pevanje*, Beograd: Nolit.
- Helderlin 1990: F. Helderlin, *Nacrti iz poetike*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, Svetovi.
- Jaspers 2008: K. Jaspers, *Svetska istorija filozofije*, Beograd: Fedon.
- Kami 2008: A. Kami, *Eseji*, Beograd: Paideia.
- Niče 1992: F. Niče, *Tako je govorio Zaratustra*, Beograd: BIGZ.
- Selimović 2015: M. Selimović, *Tvrđava*, Beograd: Vulkan.

PHANTOMS OF FREEDOM: POETRY, ROCK 'N' ROLL, PEACE - A CONTRIBUTION TO A "MINOR THEME" -

Summary

On the basis of an interpretation of the experience of freedom neglected in history of the Balkans as much as it is forgotten in the history of the world, this paper discusses the meaning of lyrical interpretation of time in the context of an affirmative evaluation of the right to civil disobedience and existential commitment to revolt and „useless“ engagement. It consequently tends to indicate that poetry and music should be recognised not simply as the forms of art, but as a (social) reality through which love can be rediscovered as the foundation of human existence. The history as we know it can be, thus, completed and peace, finally, regained.

Key words: love, peace, freedom, poetry, music, time

Želimir D. Vukašinić

Саша РАДОЈЧИЋ¹
Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности

ЕНДИ ВОРХОЛ И КРАЈ (ИСТОРИЈЕ) УМЕТНОСТИ

У овом огледу се разматрају теоријски ставови које је филозоф Артур Данто изнео поводом изложбе радова Ендија Ворхола у њујоршкој Стејбл галерији 1964. *Кутије Брило*, које су између осталог биле тада изложене, послужиле су Дантоу као илустративни пример за аргументе у прилог новој дефиницији уметничког дела као интерпретабилног предмета, као и за тезу о „крају (историје) уметности”. Разматрање ових ставова изведено је приказивањем симболичких сусрета и раскорака уметности и мишљења о њој.

Кључне речи: Енди Ворхол, Артур Данто, *Кутије Брило*, уметничко дело, не-разликовање, крај (историје) уметности, свет уметности

Први сусрет: филозофски аргумент и илустративни пример

Међу посетиоцима изложбе коју је Енди Ворхол (Warhol) поставио у пролеће 1964. у њујоршкој Стејбл галерији био је и филозоф и уметнички критичар Артур Данто (Danto). На тој изложби, он је видео дело које ће постати кључна илустрација његовог по значају истински револуционарног појма *светија уметности*. Тај појам омогућио је формулисање двеју Дантоових утицајних теза: новог одређења појма уметничког дела, и нове варијанте идеје о крају историје уметности. Биле су то *Brillo Boxes*. Какве су то кутије, и због чега су биле толико важне једном филозофу? Или је боље рећи: филозофима, пошто су Дантоове тезе отвориле широко поље дискусија, које трају већ дуже од три деценије, улазећи у ред најзначајнијих отворених питања савремене филозофије уметности. Прича о излагању есеја „Свет уметности” (Данто 1964) на годишњем скупу Америчког филозофског удружења показује да филозофски живот још увек поседује понешто од анегдотског потенцијала својих старогрчких узора. По тој причи, Данто се суочио са празном конференцијском салом: колеге професори су, као један, помислили да се иза широко одређеног наслова не крије ништа вредно њихове пажње. Каква је то грешка! Јер могли су присуствовати тренутку утемељења једне теорије.

Ворхолове *Кутије Брило* су објекти од шперплоче на чијим страницама је техником ситостампе отиснут необичан, неочекивани садржај. Ти објекти подражавали су изглед индустријске амбалаже у коју је паковано средство за чишћење посуђа „Брило” (челична вуна са детергентом). Праве картонске кутије из магацина неке велетрговине и Ворхолове „кутије” визуелно су биле идентичне, и та околност је за Дантоа била драгоцен, јер је сада могао да поsegне за својим омиљеним аргументом и при томе се позове на *Кутије Брило* као илустративни пример. Тај аргумент заснива се на не-разликовању објеката, и у свом општем облику се може овако формулисати: уколико се два предмета, од којих је само један уметничко дело, не разликују по неком својству које

¹ sasa.radojic@gmail.com

се може чулно (у овом случају визуелно) опазити, они се онда нужно разликују по својству које се не може чулно опазити. Према томе, специфично уметничко својство, оно својство на основу којег разликујемо уметничка дела и ствари које нису уметничка дела, није перцептабилне природе (Данто 1981: XII). То је значајан и храбар закључак, зато што се супротставља уобичајеној и у историји мишљења о уметности преовлађујућој представи по којој је уметничко дело *естетски предмет*, у изворном хеленском смислу речи *aisthesis*: нешто што је чулима доступно, нешто опазиво.

У Дантоовим текстовима се налазе различите илустрације овог аргумента; на пример, опис фиктивне изложбе девет визуелно идентичних црвених квадрата, од којих су осам уметничка дела различитих индивидуалних историја и значења, а девети обична ствар (Данто 1981: 1–3); или поређење кревета који је неки уметник прогласио уметничким делом и изложио у галерији, и кревета који је исти занатлија направио по истом нацрту и од истог материјала (исто: 11–13); сличан је рани Дантоов фиктивни пример са текстом који детаљно описује борбе на пацифичком острву Иво Џима, али који не може бити историографско дело, јер је написан 1815. (Данто 1962: 172–178). Проблем са тим и другим сродним Дантоовим примерима је у томе што су они плод мисаоних експеримената, што нису, дакле, узети из реалности, из стварне уметничке праксе. Ти примери свакако указују на логичку рањивост, можда и на неодрживост дотадашњих представа о томе шта је уметничко дело, али са Ворхоловим *Кутијама Брило* појавило се нешто у стварним уметничким односима, што је могло да подржи Дантоов аргумент заснован на не-разликовању објеката. Појавило се ликовно уметничко дело које је било визуелно идентично обичној ствари. На Ворхоловој изложби нису се среди само филозофски аргумент и његов илустративни пример, него и обична ствар и уметничко дело.

Други сусрет: ствар и уметничко дело

Уметничка дела су, како је то још Лесинг (Lessing) показао у *Лаокоону* (Лесинг 1964), ствари у простору или догађаји у времену, али нису „обичне” ствари ни „обични” догађаји. По чему се разликују *Кутије Брило* и кутије „Брило”? Дантоов одговор, уједно и његова нова дефиниција уметничког дела, гласи: по томе што *Кутије Брило*, Ворхолово уметничко дело, (1) говоре о нечему и (2) отеловљују то „о чему”, своје значење (Данто 1998: 130). О чему оне говоре? – Па, о много тога: пре свега о правим кутијама као чињеници свакодневног живота одређеног доба, о масовној култури и њеним конвенцијама, о амбицији уметника да миметички прикажу стварност, и тај говор Ворхолових кутија је обојен, чини ми се, критичко-иронијским, чак и хуморним тоновима. Али оне говоре, сматра Данто, и једним знатно строжим тоном о самима себи и свом статусу као уметничког дела. Са друге стране, ако и нису баш потпуно неме, кутије „Брило” у најбољем случају могу да позову купца, да му препоруче оно што се у њима налази. Ништа друго: ствари ћуте, уметност је та која говори.

Филозофска обрада сусрета ствари и уметничког дела на Ворхоловој изложби је донела као резултат теоријски модел који може да послужи као кључ за разумевање и неких других појава у новијој уметности, које нису могле да се ускладе са традиционалном представом о уметничком делу као естетском предмету. Дантоово одређење сугерише да уметничко дело треба заправо да буде посматрано као интерпретабилни, а не перцептабилни предмет (Радојчић 2015:

13–14). Иако одређење које се позива на интерпретабилност није имуно од приговора (јер постоје предмети који „говоре о нечему” а нису уметничка дела), нагласак који оно ставља на симболичке и семантичке аспекте дела је драгоцен путоказ за разумевање уметности која настаје од почетка двадесетог века до данас. Тај теоријски модел је у стању да обухвати и оне феномене који су за традиционално схватање уметности и уметничког дела били загонетни или потпуно спорни, рецимо Дишанове (Duchamp) *ready-mades*, или разноврсне видове савремене концептуалне уметности, не губећи при томе на релевантности ни када је реч о уметности ранијих епоха.

Када је већ поменут Дишан, треба рећи и то да неки интерпретатори указују на сличности између његовог и Ворхоловог чина, које се наводно састоје у томе што је у оба случаја реч о приписивању статуса уметничког дела предмету који је заправо индустријски производ за масовну потрошњу. Али то је тачно само у случају Дишанових *ready-mades*, али не и *Кућија Брило*, које нису индустријски производи (то су кутије „Брило”, обичне ствари), него њихов мимесис (уметничка дела). И док Дишанов гест радикално одбацује појмовну апаратуру сваког традиционалног схватања уметности, укључујући и појам мимесиса, Ворхол се односи миметички како у погледу предмета, тако и поступка којим је овај предмет произведен. Он је *своје* кутије изложио као велику серију. Има неке, највероватније не сасвим намерне, симболичке игре и у томе што је *Кућије Брило* Ворхол *произвео* у атељеу званом *Фабрика*, уз знатно учешће сарадника. Не треба преувеличавати значај свих ових околности – Ворхол се у реализацији својих радова скоро редовно ослања на сараднике, а атеље је добио име по томе што га је уметник крајем 1963. изнајмио у простору некадашње фабрике шешира, и то не зато што је тиме намеравао да проблематизује односе између уметничких дела и индустријских производа, него једноставно зато што му је дотадашњи атеље постао тесан. Ако се већ инсистира на вези Дишана и Ворхола, онда је боље природу те везе карактерисати појмом симболичке контекстуализације, а не атрибуције. За одговор на питање о томе како су уопште могући *ready-mades*, вероватно најподесније средство је на почетку овог огледа поменути Дантоов појам *свешта уметности*. Тај појам, који је инспирисао савремену институционалну теорију уметности, упућује на теоријску атмосферу унутар које се увек обликују наша схватања уметности и њених феномена. Уметност не настаје у теоријском вакууму, него неминовно у историјски одређеном контексту идеја, општих представа и претпоставки. У неким контекстима (неким световима уметности) су Дишан и Ворхол могући, у другима нису. Није сасвим јасно какав је статус овог релативистичког појма у каснијим Дантоовим текстовима, када до изражаја долази његова амбиција да пружи есенцијалистичко одређење уметности и уметничког дела; расправа о том питању излази изван видокруга овог огледа, а за основну оријентацију читаоцу препоручујем зборник *Данто и његови критичари* (Ролинс 2012).

Трећи сусрет: филозофско питање и крај (историје) уметности

Потом Данто прави још један корак, изводећи аргументацију у прилог варијанти хегеловске тезе о крају уметности. Од свега онога о чему, призивајући интерпретацију, говоре *Кућије Брило*, издваја се питање о њиховом сопственом статусу као уметничког дела. Али то је филозофско, а не уметничко питање. По Дантоу, поставши свесна себе и свог правог карактера, уметност решава филозофско питање и тиме се окончава њена дотадашња историја; тиме се, такође, уметност

ослобађа филозофског наратива коме је била подређена. Теза о крају (историје) уметности ни у ком случају не значи да ће бити обустављена уметничка продукција (у наше време је она жива и разноврсна као можда никада раније), него само то да је историја уметности као трагање уметности за адекватним сазнањем саме себе успешно довршена. За самосвесну уметност је од сада отворена вечност пост-историје. Уочљиво је да се Дантоова теза о крају (историје) уметности појављује у време када теоријску атмосферу испуњавају контроверзе око постмодерне и говор кризе и краја модерних концепата, и вероватно је да је, ако не сама теза, а оно дискусија о њој у знатној мери била подстакнута *шом аймосфером*.

Теза о крају (историје) уметности има још неке нијансе на које треба скренути пажњу. *Прво*, целовито сазнање неког процеса могуће је тек када се тај процес оконча. Уколико *Кушије Брило* заиста изражавају такво, целовито сазнање уметности о себи самој, онда оне истовремено обзнањују да је процес историјског развоја уметности принципијелно окончан. Више ничега суштински новог неће бити под капом небеском. Иновативни потенцијал уметности је потрошен (Данто 1998: 141–142), а иновација је императив (модернистичке) уметности. Али оваквом аргументацијом и сама Дантоова теза изгледа да доспева у нејасан епистемолошки статус. Она искључује могућност будућих иновација и на тај начин даје предвиђања будућих појава у уметности (јер тврди да оне неће са собом донети ништа суштински ново). Но, за разлику од научних предвиђања будућих појава, која се не одричу сопствене погрешивости, предвиђања која импликује теза о крају (историје) уметности унапред одбацују сваку могућност грешке или промашаја. Та теза се у том погледу показује као метафизички став који не може да буде оповргнут, и чији информативни капацитет је стога веома мали. *И друго*, уколико су *Кушије Брило* заиста визуелно идентичне кутијама „Брило”, онда оне такође остварују прастари идеал уметности са миметичким амбицијама, наиме, тако успешно подражавају стварност, да укидају *естетиско* (али не и концептуално) разликовање између ствари и дела, стварности и фикције, живота и уметности. Потпуни успех мимезиса је уједно и његова последња реч: постизање стања не-разликовања, стања у коме миметички чин више није потребан.

Први раскорак: уметник и филозоф

Али Минервина сова (Хегелова? Дантоова?) која је полетела у сумрак историје уметности, изгледа да није много знала о филозофским дискусијама које је покренула њен лет, нити се око тога бринула. Енди Ворхол у својим дневницима и не помиње ни тезу о крају уметности, ни филозофа који је ту тезу срочио, ретроспективно заглаван у *Кушије Брило*. Па ни самим *Кушијама* не посвећује много речи; уосталом, на тој изложби нису биле изложене само копије амбалаже „Брило”, него и неких других оновремених индустријских производа (списак велетрговинских кутија које Ворхол миметички представља обухвата Хајнцов кечап од парадајаза, Мотов сок јабуке, Дел Монтеове половине брескве, Кембелов сок парадајаза и Келогове кукурузне пахуљице; Брило се појављује у две варијанте, са основном жутом односно белом бојом; Данто говори о белој варијанти). Ворхолова пажња је била окренута више персоналним него поетичким односима у уметничком свету, или, тачније речено, на сцени тог света. Он радије говори о забавама на којима је био, него о изложбама које је видео; важнији му је искорак у филм и рокенрол (ово последње пре свега преко везе са групом *Velvet Underground*), него дискусија о теоријским питањима. За та питања није био ни

довољно опремљен својим образовањем. Сусрет између уметника и филозофа се није одиграо, а поготово није дошло до трансформације уметника у филозофа, што би ојачало Дантоову тезу о крају (историје) уметности. Уметничко дело можда поставља филозофска питања – али коме их поставља, ко уочава та питања?

Уместо да уметник постане филозоф, догодила се једна друга, за савремену уметност знатно далекосежнија трансформација: уметник је постао звезда, *celebrity*, не једноставно позната личност, него неко ко је у исто време садржај, миљеник и мета масовних медија и јавности коју ти медији изграђују. И у ранијим епохама, уметници су знали како да постану познати и славни, и да убирају плодове славе. Фидију (Pheidias) је дочекивао читав град са узбуђењем које је достигало религиозне валере, а Микеланђело (Michelangelo) је могао да дозволи себи да чак и папине наруџбе стави на листу чекања. Али то је била другачија врста славе, јер тада још нису били успостављени односи које ће изградити масовни медији нашега доба. Није било могуће да медијско присуство конкурише стварном присуству и да га чак надјача. Један од првих уметника који су умели да искористе могућности отворене развојем масовних медија, био је управо Енди Ворхол. Његова верзија поп-арта није преузимала само мотиве и ликове медија, него и њихову реторику. Његови графички листови са ликовима Мерилин Монро (M Monroe), Мао Це Тунга (Zedong) и Кембелове супе, нису само преобликовали и у свет уметности уводили иконе масовних медија, додајући нијансе њиховом медијском постојању, већ су и сами постајали такве иконе. Штавише, сам Ворхол је постао медијска икона, остваривши тако идеал Фридриха Ничеа (Nietzsche), по коме је највиши успех неког уметника тај да сопствени живот обликује као уметничко дело. Скоро сигурно, тај исказ Ворхолу није био познат; идеал коме је по сопственим изјавама тежио, био је прилично удаљен од Ничеовог: он је хтео да ради као машина и да постане машина.

Машина или медијска икона, свеједно, Ворхол и његова изложба су једном филозофу послужили као илустрација аргумента који почива на не-разликовању предмета. Али то није једини интерпретативни приступ овом уметнику и његовом делу. Данто акцентује однос не-разликовања: *Кућије Брило* и кутије „Брило” се не могу визуелно разликовати. Смисао те реченице није исти као смисао њој еквивалентне реченице да су *Кућије Брило* и кутије „Брило” потпуно сличне. Да ли је Ворхол хтео да нагласи исти онај однос до којег је стало Дантоу – или (еквивалентан) однос сличности (уп. Матик 1998: 971)? Да ли је хтео да потврди миметички однос, или да му се наруга? Или обоје?

Други раскорак: дело и његов аутор

Када је требало да изложба са *Кућијама Брило* буде постављена у Шведској, склопљен је необичан договор. Ворхол је менаџеру изложбе послао детаљна упутства и макету, овластивши га да организује производњу 100 дрвених кутија. Стицајем околности, временом је за излагање у неколико европских градова, направљено је знатно више *Кућија Брило* него што је у први мах предвиђено, наводно 40. Менаџер изложбе се позивао на уметникову усмену дозволу да тако учини, али изгледа да је у томе било и злоупотреба, јер су „европске” *Кућије Брило* почеле да се појављују на аукцијама, достижући високе цене (Томпсон 2014: 65. и д.). На крају се, већ после уметникове смрти, умешао и одбор Ворхолове фондације, одбивши да потврди ауторство *неких* кутија, али не свих, што је само допринело конфузији на уметничком тржишту. Одлуке фондације биле су вероватно мотивисане економским разлозима, жељом да се одржи висока цена Вор-

холових радова. Али ова епизода, која се касније прелила и у судске процесе, значајна је и из другачијих разлога, који погађају наше схватање уметности и уметничког дела, прецизније, схватање односа између дела и његовог аутора.

Једна од саморазумљивих претпоставки којима се руководи свакидашње поимање уметности, састоји се у убеђењу да уметничко дело има аутора, макар и непознатог. Оно није пуки естетски предмет, као што су то драматичан планински пејсаж, идилична ливада са цвећем или лепа девојка, већ артефакт чија естетска функција је остварена свесним напором неке особе, или мање групе особа. Како је онда било могуће да у неколико европских градова буде постављена *Ворхоллова* изложба, са радовима које овај никада није ни видео, ни својом руком дотакао? Чији су то радови? Ворхоллови, или анонимних столара које су ангажовали музеји и галерије? Да ли је у питању обмана лаковерне публике (и колекционара), или неки посебан карактер ових радова, који је омогућио и оправдао међусобно удаљавање дела и аутора. Шта су *Куџије Брило*? Шта је код њих оно уметничко? Раскорак између дела и уметника указује на још један смисао говора о крају уметности: реч је, наиме, о томе да дела као што су *Куџије Брило* захтевају да напустимо дуго времена важеће представе о уметности, односно да прихватимо да су те представе социјално-историјски лимитиране и самим тим променљиве. Данто мисли да је кроз различите промене уметност стигла до тачне и коначне представе о самој себи, о својој правој природи. Али, да ли онда говоримо о истом крају, када говоримо о крају (историје) уметности? У Дантовој филозофији, ово питање се претвара у напетост између његових есенцијалистичких амбиција и перспективистичког смисла његовог кључног појма *свешта уметности*. Зашто би динамизам тог појма морао да буде укинут у корист идиличног, аисторијског појма краја?

Трећи раскорак: поп-икона и неуспешни уметник

Артур Данто се у први мах огрешио о кутије „Брило” тврдећи да нам говоре само њихови уметнички парњаци, *Куџије Брило*. У ствари, амбалажа кутија „Брило” спада у ред можда стереотипних и плошних, али симболички добро заокружених производа оновременог дизајна. Сви елементи дизајнерског решења, назив, типографија, боје, усклађени су тако да купцу сугеришу пожељност предмета који се налази у кутији. Чисте и јасне графичке форме асоцирају на свежину и чистоћу, а црвена и плава, посебно на белој позадини, на боје америчке заставе. Графичка решења која експлоатишу колорит са патриотским сугестијама су прилично честа у Сједињеним Америчким Државама и у том погледу „Брило” не доноси ништа ново. Идеалан купац овог средства за чишћење је патриотска америчка домаћица.

Аутор графичког решења амбалаже је био Џејмс Харви (Harvey), и сам сликар, стилски опредељен за школу апстрактног експресионизма. Њему је индустријски дизајн био нека врста прибежишта због комерцијално не баш посебно успешне уметничке каријере. О димензијама тог тржишног неуспеха, односно каснијег Ворхоловог успеха, довољно говори однос бројева: Харви је за обликовање амбалаже био плаћен једнократно, доларским износом који се изражава двоцифреним бројем, док су Ворхоллове *Куџије* током трајања изложбе 1964. продаване по троцифреним ценама по комаду; касније су цене лицитиране на аукцијама расле до апсурдних шестодигитних висина. Продавало их је Ворхолво име, продавала их је његова слава, која се са обећаних петнаест минута раширила на неколико деценија.

Пре него што помислимо како се ти подаци односе само на прилике на уметничком тржишту, запитајмо се: за шта је Харви био плаћен, и шта купује онај ко купује *Кутије Брило*. На први поглед, чини се да је одговор на оба питања исти, и да гласи: један иматеријални предмет, *идеју*, али очигледно не исту. То је јасно у Харвијевом случају, јер он даје идејно решење за дизајн амбалаже индустријског производа, али је мање јасно у Ворхоловом случају, јер су *Кутије Брило* ипак материјални предмети. – Да, јесу, могао би неко да одврати, али то по чему су оне уметничка дела не исцрпљује се у њиховој материјалности; оно што их чини уметничким делима је њихова идеалност. Харвијева и Ворхолова идеја се разликују по томе што се једна односи на уобличавање изгледа „обичне” ствари, а друга, куд и камо комплекснија, на уобличавање целовитог уметничког дела. При томе, идеја *Кутија Брило* укључује кутије „Брило”, али не и обрнуто. У онима је један филозоф препознао мисао о крају (историје) уметности, а у овима се налази – челична вуна за прање посуђа.

Тај правац размишљања наилази на следећу препреку. Проблем са куповањем идеја је у томе што оне, једном јавно саопштене, постају заједничко добро, и замисао да се она купи је *бесмислена*. Идеја може бити држана у тајности и крајње обазриво и селективно преношена, али не може бити продата нити купљена, јер није нешто што се може поседовати на ексклузиван начин, као рецимо аутомобил или пар ципела. Свакако, ми говоримо „имам идеју” или „моја идеја”, али то значи „мислим о” или „мислим да”. Идеја постоји као тип, а не као појединачна ствар. Сада би требало да коригујемо одговор на питање шта купује онај ко купује *Кутије Брило*. Он купује (ипак!) материјални предмет који стоји у извесној вези са идејом. Функција тог предмета није да симболизује идеју, да јој пружи материјални облик (односно да је, Дантоовим речником, *ошелови*). Функцију симболизовања потпуније и прецизније испуњава запис језичког израза идеје. Да ли је онда *Кутија Брило* мнемотехничко средство које спречава да падне заборав на идеју *Кутија Брило*? Документ те идеје? Ако је тако, меморију би подстакла и Харвијева кутија, која је практично безвредна.

Један мисаони експеримент ће то показати. Замислимо изложбу на којој су изложене две групе објеката: 10 кутија „Брило” на једној, и 10 *Кутија Брило* на другој страни изложбене сале, уз одговарајуће натписе, који маркирају амбалажу из трговачког магацина, односно уметничка дела. Нека се ти објекти налазе иза стакла, тако да их посетилац изложбе не може додирнути да би установио од каквог су материјала. Оно што разликује те две групе објеката и при томе може да се опазе, само су натписи који их прате. Све остало, материјални карактер и историја дела, остаје невидљиво. Да ли би посетилац разумео идеју *Кутија Брило*? Можда не без додатних информација, и критичко-теоријских подстицаја, али свакако би је разумео. Замислимо сада да је ноћни чувар у тој галерији студент историје уметности који допунским радом попуњава свој буџет. И замислимо да он, знајући понешто о Ворхолу и Дантоу, једне ноћи дође у *йосед* чудне идеје: да замени место изложеним објектима, да обичне ствари замени уметничким делима, и обрнуто, не дирајући натписе који су сада на погрешним местима, нетачно денотирају објекте. Хоће ли то посетилац изложбе приметити? Неће, због визуелне идентичности објеката. Да би разумео идеју *Кутија Брило*, посетиоцу је свеједно да ли ће му галериста показати Харвијеву или Ворхолову кутију. Или, изведимо консеквенцу до краја, ниједну кутију – него само теоријски импрегнирану приповест о њима, филозофски *mythos* налик овом кроз који смо управо прошли.

Још једно питање: нови почетак и мит о љуштури

О чијој идеји је реч када говоримо о идеји *Кушија Брило*? Ворхоловој или Дантоовој идеји? На основу уобичајених представа о уметничком делу и његовом аутору, очекивали бисмо први одговор, али у ствари тачан је други. То се филозофија запутила у одају са огледалима и, пошто је свуда око себе видела исти лик, закључила: све је већ виђено. Што се уметности тиче – она, што и филозофија мора да призна, опстаје и после краја своје историје, додајући у ону одају стално нова и нова огледала. За нови почетак, помишљамо, морају се разбити стакла, да би се укинула варка и јасније видело. А можда би требало једноставно покушати са изласком из одаје. Осим уколико та одаја, *наша теорија*, није, као каква љуштура, толико срасла са нама, да само у њој још можемо било шта да видимо. Из ње не можемо, а не смемо ни да је уништимо, јер нас чува. Са оне стране, невидљива и опасна, нетакнута теоријом, пулсира дивљина.

ЛИТЕРАТУРА

Данто 1998: Danto, Arthur C.: „The End of Art: A Philosophical Defense“, *History and Theory* 37(4), стр. 127–143.

Данто 1986: Danto, Arthur C.: „The End of Art“, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press 1986, стр. 81–115.

Данто 1981: Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1981.

Данто 1964: Danto, Arthur C.: „The Artworld“, *The Journal of Philosophy* 61(19), стр. 571–584.

Данто 1962: Danto, Arthur C.: „Narrative sentences“, *History and Theory* 2(2), стр. 146–179.

Лесинг 1964: Lesing, Gothold Efraim: *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Beograd: Rad 1964.

Матик 1998: Mattick, Paul: „The Andy Warhol of philosophy and the philosophy of Andy Warhol“, *Critical Inquiry* 24(4), стр. 965–987.

Радојчић 2015: Радојчић, Саша: „Каква врста предмета је уметничко дело?“, *Уметности и теорија*, 2(1), стр. 10–17.

Ролинс 2012: Rollins, Mark (ed.): *Danto and His Critics*, 2nd ed., Oxford: Wiley-Blackwell 2012.

Томпсон 2014: Thompson, Donald N.: *The supermodel and the Brillo Box*, New York: Palgrave Macmillan 2014.

ANDY WARHOL AND THE END OF (THE HISTORY OF) ART**Summary**

This paper will discuss the theoretical stances posed by philosopher Arthur Danto regarding the exhibition of Andy Warhol's works in the Stable Gallery in New York in 1964. *Brillo Boxes*, which were then on display among other works, served Dante as an illustration for arguments contributing to a new definition of a work of art as an object for interpretation, as well as to the thesis about the “end of (the history of) art”. Discussion about these stances will focus on symbolic encounters and discrepancies between art and thoughts about art.

Keywords: Andy Warhol, Arthur Danto, *Brillo Boxes*, work of art, non-differentiation, the end (of the history) of art, world of art

Saša Radojčić

Snežana Đ. MOCOVIĆ¹

*Group for German Language and Literature
Faculty of Philology and Arts
University of Kragujevac*

THE PUNK DISCOURSE: FROM SUBCULTURE TO LIFESTYLE

As a visible entity punk was galvanized into being under its own name in New York and London in the middle seventies during the Cold War. On the one hand it is seen as a manifestation of postmodernism, on the other hand it is about an underground youth culture that expressed its revolutionary attitude mainly through music (the *punk rock* genre) and an outrageous, collage-like clothing style rebelling against conformity, authority, the establishment, class hierarchy and celebrating the collapse of traditional forms of meaning. However, Birmingham scholars argued that culture industries destroyed the authenticity of the subculture without adequately considering either the ideological underpinnings of the subcultures in question (i.e. punk), nor the concept of authentic identity. Hence, this paper attempts to unmask these ideological underpinnings and their authenticity in relation to punk, its signifying practices and intractably subversive features that can also be linked to its predecessor counterculture movements. This will shed new light on punk as a complex historical and cultural phenomenon and on the evolution and refashioning of the “anarchic” discourse. Besides tracing the punk ideology and aesthetics back to the movers and shakers of the art and literary world of the 20th century (Dada, Situationists, Beat movement, Andy Warhol), I will also consider how the original punk movement, short-lived and nihilistic, marked the beginning of a phase of ideological struggle within popular music itself. Its broad cultural influence started with the postpunk (1979-1984) trying to built an authentic alternative culture with its own independent infrastructure of labels, distribution and records stores and releasing small magazines and fanzines taking on the role of an alternative media. This do-it-yourself concept i.e. punk ethos proliferated like a virus with the global expansion of electronic music nevertheless finding always new ways to remain detached from the dominant culture. In conclusion, the paper discusses that the punk’s appeal doesn’t lie in Hebdige’s semiotic flux but rather the punk’s formal stability with its clear ideological and formal elements. Perhaps only fragmented, these ideological and formal elements of punk resonate unchanged in current alternative lifestyles permeating the music, theory and art either produced or consumed. These discourses form part of the unconstrained self-expression of punk and its oppositional point of view in the world.

Key words: punk, ideology, subculture, postpunk, authenticity, lifestyle, punk discourse

little man wants to cross the line
but he doesn't dare
he's had enough of prescribed norms
across the line is where he belongs
Šarlo Akrobata²

If one was to determine the itinerary of punk, the starting point is assumed to be within the realm of popular culture. As a matter of fact, punk rock³ was galvanized into being as a visible entity under its own name in New York and London in the middle seventies during the Cold War. It appeared as an explosion, a hysterical outburst of

1 metamard@yahoo.co.uk

2 Ex-Yu postpunk band from Belgrade. Years active 1980-1981. Whereas punk was the opponent of capitalism in the West, this music trend developed in Yugoslavia as the criticism of socialism.

3 Punk's music genre was initially referred to as punk rock.

the individual against everything and everyone: a few bands (The New York Dolls, The Ramones, The Sex Pistols, just to name a few) converging around fanzines (PUNK, Sniffin' Glue), fashion shops (Sex) or music venues (CBGB), demonstrating their opposition to the conventionalism of the music industry, fashion, and the socio-political contexts by making refusal, noise, lack of responsibility and speed their *leitmotiv*. Punk was also a reaction to the crisis of the *hippie* dream (a mirror image of the crisis of Modernity itself); entangled in the rising of terror and terrorism as political action; the economic crisis brought about the end of the dream of progress and a generation consigned to unemployment; all of this spiced up with the return of political conservatism, signaled by the emergence of Thatcherism and Reaganism. Punk manifested a furious dissatisfaction with a no-future situation, which soon caught on and expanded geographically (Ex-Yugoslavia, Spain, Iceland etc.).

At first this revolutionary attitude manifested itself predominantly in riotous music, edgy lyrics and an outrageous, collage-like clothing style rebelling against conformity, authority, the establishment, class hierarchy and celebrating the collapse of traditional forms of meaning. So far, this was what the New York and London punk scenes as the initiators had in common, however, their subtle differences cannot be overlooked due to the different ideological patterns involved. In NYC punk was strongly linked to art schools and the postmodern concept of art based on an ironical and playful treatment of a fragmented subject, the removal of boundaries between high and low art and music. To be a punk meant to be a bohemian experimenting with new forms of sophistication in a daring and uncanny way. On the other hand, in Britain, punk was a tool for social justice in a more problematic socio-political context stirred by economic crisis. It was brought along from overseas (NYC) to London by the creator and manager of the Sex Pistols, Malcolm McLaren, an art student himself, who attended a number of British art colleges and adopted the stance of the social rebel in the style of French revolutionaries, the Situationists⁴. Often called the inventor of British punk next to fashion designer Vivienne Westwood, he understood how to commercialize it turning its music and fashion into a product and also a release valve for the working-class urban and essentially deprived youth (McDermott 2007: 189). From this moment onwards, little by little, punk has started evolving into a number of different styles (postpunk, no wave, house music, cyber-punk etc.) changing shape (visual art, literature, film etc.) and spreading around the globe (e.g. Jakarta) (Wallach 2008). Moreover, today when we speak of the punk culture centered around a set of styles distinct from those of popular culture and other subcultures this implies that punk transcended the discourse of subculture to a considerable degree. It has negotiated spaces and gaps that ironically developed within and alongside the dominant culture never digressing from its value system related to following key words and notions: anarchy, nihilism, do-it-yourself, non-conformism, criticism, rejection, individuality and the pursuit of an authentic existence. Although Birmingham scholars argued that culture industries destroyed au-

4 The intellectual foundations of the Situationist International (SI) formed in 1957 and were derived primarily from anti-authoritarian Marxism and the avant-garde art movements of the early 20th century, particularly Dada and Surrealism. The Situationists, or *Situs*, were the first revolutionary group to analyse capitalism in its current consumerist form. They argued that increased material wealth of workers was not enough to stop class struggle and ensure capitalism's perpetual existence, as many on the left argued at the time, since authentic human desires would be always in conflict with alienating capitalist society. Their tactics included attempting to create "situations" where humans would interact together as people, not mediated by commodities. They saw in moments of true community the possibility of a future, joyful and un-alienated society.

thenticity in every respect, followers of the punk ideology managed to establish a network of underground media as an expression of artistic sincerity and independence from the allegedly corrupting influences of commerce. This suggests that punks have constructed their own concept of authenticity that relies on ideological commitment and framed subcultural participation as part of a larger life project that is independent of external influences i.e. mainstream culture. Even today they still embrace the do-it-yourself ethic of creation, originality and self-reliance just to subvert consumer capitalism. By engaging in cultural practices and creating their own symbolic space they reflect their intrinsic qualities and experience “real selves” subjectively (Levin, Williams 2009: 79). Today, however, adopting the punk style i.e. fashion doesn't still mean that its belief system has been internalized thus implying that style as an external manifestation cannot be the starting point if it lacks the oppositional attitude.

Both punk and its genealogy and precedents have been subject to study and analysis. In *Lipstick Traces*, (Greil 1996) the most significant and iconic essay on its repercussions, Greil Marcus traced, for the first time, an itinerary through the antecedents of punk and proved that its emergence was actually only an intermediate stop within the history of anarchic discourse. The crucial influences on punk or punk rock in the 20th century can be traced back to Dada, the Situationists, the Beat Movement and Andy Warhol, and the following analogies drawn respectively.

The program of Dada, an art movement that emerged around the World War I, was to have no program and to ridicule the supposed meaninglessness of the modern world and repudiate and mock artistic and social conventions emphasizing the illogical and absurd. If being a Dadaist meant to assault high culture, punk was rooted in a contempt for the values of ‘the popular’ and also paradoxically a snob's revenge from on high. In addition, situationism and punk were essentially anguished redeployments of the romantic ethos at the heart of consumer culture wanting to destroy the division between order-givers and order-takers. Both located themselves within but against culture pursuing an anti-aesthetic orientation and the style of negation that became a prominent feature in punk fashion – a sign of liberation and the expression of authentic desires. If McLaren had a situationist pedigree, Patti Smith, “punk poet laureate” from NYC, was outspoken in her admiration of the Beat Generation, a literary movement originating in the 1950s, whereby authors strove to make everyday life a social statement and an art form. They were not social reformers, but did want the examples of their lived lives to make Americans question their accepted values. They cherished “spontaneous prose”, taking an approach to writing that frowned on revisions and held the first expression of a thought or an emotion to be the most authentic. Like the Beats, punk rockers believed unmediated artistic expression were more valuable than highly edited and manipulated works. So, for example, many punk groups wanted studio recordings to reflect the “spontaneity of the band” rather than a sound engineer's skill at producing sound and thus were recorded as quickly as possible. However, punks took the Beat view of everyday life as art a step further by embracing play as an opportunity for creativity and self-actualization (Montgomery Wolf 2007: 37-38). The last pivotal influence on punk here to be mentioned was Andy Warhol who set off as an artist at his Factory Studio in the 1960s. He played a major role in setting up what would become the NYC punk scene and saw that the future of art lay in using a variety of non-traditional media. By also working with film and music, Warhol was in many ways predicting the future of punk as a multimedia art form (Colegrave, Sullivan 2001: 18). In short, all these movements throughout the 20th Century echoed throughout punk and are credited with keeping the anarchic ideas alive, having contributed to their conversion into punk itself.

The punk discourse does not only build on the echoes of the past but also on the traces up to the present. When the image of rebellion threatened to become one of the most dominant narratives of the corporate capitalist landscape i.e. a hegemonic normality, classical punk subculture seemingly died only to resurrect out of the ashes and strike back again. The revival movement of postpunk, the extension of punk, refers to a great diversity of musical styles influences of which are wide-ranging. A high proportion of postpunk musicians (in America and Britain) had art school backgrounds and/or huge interest in poetry and literature showing historical and political awareness.

Although the postpunk scene had so many different facets brought along by new bands who have modeled themselves on its subgenres like new wave, no wave, punk funk, mutant disco and industrial, everybody kept rejecting and criticizing same things: consumerism, conventional institutions and systems of meaning. Its vanguard bands such as Joy Division, Talking Heads, Throbbing Gristle etc. – dedicated themselves to fulfilling punk's uncompleted (musical) revolution, exploring new possibilities by embracing electronics, noise, jazz and the classical avant-garde, and the production techniques of dub reggae and disco (Reynolds 2006: 2). In response of the conservative politics of Thatcher and Reagan, postpunk tried to build an alternative culture with its own independent infrastructure of labels, distribution and record stores which led to the birth of pioneering independent labels such as Rough Trade, Mute, Factory etc. They represented a sort of anticorporate microcapitalism based on the ideological mechanisms of the do-it-yourself ethos (Reynolds 2006: 8). One could take this as an example of punk's sense of irony as it formed a subculture operating within parts of the so established discourse, and yet it also is subculture partly dedicated to opposing what the discourse of subculture has become, or not.

The radically experimental spirit and innovating strategies that the postpunk era entailed proliferated like a virus with the global expansion of electronic music. The pervasive elements of punk's ideology revealed its transformative power with the onset of globalization and the rise of rave culture⁵ packed with old punks embracing new technology like e.g. Björk, Underworld, Daft Punk etc. It started as an underground movement that soon immersed into societal mainstream so that the concept of subculture as the unifying force was less likely to offer a proper explanation for contemporary social structures. Consequently, the concept of subculture got replaced by the concept of lifestyle since the contemporary society has been overwhelmingly the society of individuals. In short, rave culture, influenced by punk through postpunk, has developed with an alternative lifestyle resisting mainstream conventions which proves punk's formal stability with its clear ideological and formal elements still at work.

Not only does the punk discourse resonate in alternative music and contemporary lifestyles but it is also scattered across fields and disciplines, e.g. feminist and queer theory, ecocriticism, contemporary art etc. The following examples will provide a brief illustration.

Patti Smith's image – androgynous and aloof – was probably more influential than her music or her Beat poet-like lyrics, inspiring an influx of feminist ideas and feminist musicians and artists (Reynolds 2011: 258).

5 Rave culture or raves have historically referred to grass-roots organized, anti-establishment and unlicensed all night dance parties, featuring electronically-produced dance music (EDM), such as techno, house, trance and drum and bass. It began in the early 1990s and responded to cultural tensions of conservatism and liberalism.

Genesis P-Orridge, past member from postpunk band Throbbing Gristle, reintroduced herself as a groundbreaking performance artist, offering a critique of the sacralisation of the notion of 'nature' in modern scientific discourse and questioning the normative use of sexual differences through his/her work.

Another nature-related contemporary author, this time covering a different aspect, namely ecology, is the philosopher Timothy Morton, who offers a radical reconceptualization of the notion of nature in his work *Ecology without Nature*.⁶ He argues that nature is an arbitrary rhetorical concept whose modern origins can be traced to Romanticism during the Industrial Revolution. He came up with the term "dark ecology", detaching himself this way from the ecocriticism that fetishised nature claiming that we must relinquish the idea of nature for once and for all. Since Morton's work lays the groundwork for new directions in ecocriticism, it has the potential to be the punk rock of ecological thinking.

The most recent exhibition⁷ on punk in Madrid features works by more than 50 Spanish and international artists, such as: Jean-Michel Basquiat, Nan Goldin, Jamie Reid, Douglas Gordon, Jonathan Messe, just to name a few, and others. In the exhibition, punk appears as an explicit reference in many artists. They use elements such as noise, cut-out typography, anti-design, and intentional ugliness or include explicit musical references to punk bands. But what is also shown is the trace of punk as an attitude: the refusal, opposition and destruction, the do-it-yourself, the reference to fear and terror in a society which alienates individuals, that very alienation which causes states of psychosis, valuing whatever escapes the norm, nihilism, criticism of the economic system and anarchy, or the reclamation of one's own sexual freedom, of the body as a battleground.

In the case of Paul B. Preciado, contemporary writer, philosopher, curator and professor of biopolitics, gender theory and history of performance at Université Paris VIII, the body is also used as a radically experimental ground. H/er unclassifiable essay *Testo Junkie*,⁸ first published in Spanish in 2008, then in English in 2013, turned the academic world upside down and placed h/er as an international reference on what happens when you take testosterone outside a medical protocol or even outside a gender re-assignment protocol. S/he tests this thesis by using self-managed testosterone intake as a tool of "gender-hacking"—breaking into the gender codes that prescribe our social identities. *Testo Junkie*, tinged with the punk discourse noticeably, thus opens a new branch of philosophical practice within "a new type of hot, psychotropic punk capitalism."

On the one hand, this statement from *Testo Junkie* suggests that capitalism itself has to apply the punk tactics in order to keep its exploitative, rule-based and oppressive system stable. On the other, it also means that the punk ideology makes such a system considerably transparent by offering new strategies, either covert or overt, to question the limits of capitalism and thus try to overpower it once more.

6 Timothy Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2007.

7 PUNK. Its traces in contemporary art, curator David G. Torres, The Centro de Arte Dos de Mayo, March 25th – October 4th.

8 Paul Beatriz Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, New York: Feminist Press NYC University, 2013.

BIBLIOGRAPHY

- Kolgrejv, Salivan 2001: S. Colegrave, C. Sullivan, *Punk*, Cassel & Co.
- Levin, Vilijams 2009: P. Lewin, J. Patrick Williams (2009): The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture, in: *Authenticity in Culture, Self and Society*, Farnham, Burlington: Ashgate Pub, pp. 65–83.
- Grejl 1996: M. Greil, *Lipstick Traces*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Mekdermot 2007: C. McDermott, *Design: The Key Concepts*, New York, Abingdon: Routledge.
- Montgomeri Volf 2007: M. Wolf Montgomery Wolf, “*We Accept You, One of Us*”; *Punk Rock Community and Individualism in an Uncertain Era, 1974–1985*, University of North Carolina.
- Morton 2007: T. Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Presijado 2013: P. B. Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, New York: Feminist Press NYC University.
- Rejnolds 2006: S. Reynolds, *Rip It Up and Start Again. Postpunk 1978–1984*, New York: Penguin.
- Rejnolds 2011: S. Reynolds, *Retromania. Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, New York: Faber and Faber.
- Valač 2008: J. Wallach, Living the Punk Lifestyle in Jakarta, *Ethnomusicology*, 52/1, University of Illinois Press, pp. 98–116, < <http://www.jeremywallach.com/wp-content/uploads/2008/09/Living%20the%20Punk%20Lifestyle%20i.pdf>>

PANK DISKURS: OD SUBKULTURE DO ŽIVOTNOG STILA

Rezime

Kao vidljiv entitet, pank je galvaniziran u postojanje pod svojim imenom u Njujorku i Londonu sredinom sedamdesetih, tokom Hladnog rata. Sa jedne strane, posmatra se kao manifestacija postmodernizma; sa druge, tiče se *underground* kulture mladih koja je svoj revolucionarni stav iskazivala uglavnom putem muzike (*pank rok* žanr) i putem eksplicitnog stila oblačenja u kolaž maniru, koji se pobunjivao protiv konformizma, autoriteta, sistema, klasne hijerarhije, i slavio rušenje tradicionalnih oblika značenja. Međutim, naučnici iz Birmingema tvrdili su da su kulturne industrije uništile autentičnost ove subkulture, a da nisu adekvatno uzele u obzir niti ideološke potpore pomenutih subkultura (tj. panka), niti pojam autentičnog identiteta. Stoga, u ovom radu se pokušavaju razotkriti ove ideološke potpore i njihova autentičnost u odnosu prema panku, njegove označavajuće prakse i neosporno subverzivne osobine koje se takođe mogu povezati sa kontrakulturnim pokretima koji su bili njegove prethodnice. Ovako će se na nov način baciti svetlo na pank kao na složen istorijski i kulturni fenomen, kao i na evoluciju i transformaciju „anarhičnog” diskursa. Pored toga što će se koreni pank ideologije i estetike tražiti u pokretačima umetničkog i književnog sveta 20. veka (Dada, Situacionisti, Bit-pokret, Endi Vorhol), takođe će se uzeti u obzir i kako je originalni pank pokret, kratkotrajan i nihilistički, označio početak perioda ideološke borbe unutar same popularne muzike. Njegov širok kulturni uticaj počeo je sa postpankom (1979-1984), koji je pokušao da izgradi autentičnu, alternativnu kulturu sa sopstvenom, nezavisnom infrastrukturom diskografskih kuća, distribucije i prodavnica ploča, i da izdaje manje časopise i fanzine, preuzimajući ulogu alternativnih medija. Ovaj uradi-sam koncept, tj. etos panka, razvio se poput virusa sa globalnim širenjem elektronske muzike, ali nalazeći uvek nove načine da ostane odvojen od dominantne kulture. U zaključku, ovaj rad razmatra to da draž panka ne leži u Hebdeigevom semiotičkom fluksu, već pre u formalnoj stabilnosti panka putem njegovih jasnih ideoloških i formalnih elemenata. Možda samo fragmentarni, ovi ideološki i formalni elementi panka odzvanjaju nepromenjeni u aktuelnim alternativnim životnim stilovima koji prožimaju muziku, teoriju i umetnost, bilo da se proizvode ili konzumiraju. Ovi diskursi formiraju deo neobuzdanog ličnog izraza panka i njegove opozicione vizije sveta.

Ključne reči: pank, ideologija, subkultura, postpank, autentičnost, životni stil, pank diskurs

Snežana Đ. Mocović

Bogusław ŻELJŃSKI¹
Instytut Filologii Słowiańskiej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

ROK TEKSTOWI IZMEĐU PARAHIMNE I MANIFESTA

Kao muzički pravac rok je nastao krajem 60-ih i početkom 70-ih godina, na temelju specifičnih političkih, ekonomskih društvenih i kulturnih promena, postavši svojevrsna sinteza mnogih, ponekad vrlo različitih muzičkih pravaca. Odsustvo formalnih ograničenja, nove instrumentalno-tehničke mogućnosti, stvaralačka sloboda samo su neki od faktora karakterističnih za složenu pojavu roka.

Umberto Eko tvrdi da rok konotira savremenost.² Kris Katler smatra da je rok, za razliku od „buržoasko ozbiljne muzike“, glas „potlačenih“ društvenih slojeva, usmeren protiv establišmenta.³ Katler pripisuje roku buntovnički karakter i revolucionarni značaj.⁴

Naime, rok je programski bio vrsta kontrakulture, a predmet pobune skoro sve što je bilo povezano sa omrznutim establišmentom, vlašću i pretnjom od gubitka radikalno shvaćene slobode. Spisak protivnika i neprijatelja koje je rok imao bio je impozantan: država, malograđanski model porodice i institucija braka, korporacije, crkva, kapitalizam, a posebno sve ono što je konvencionalno, veštačko, a prihvatano kao životna nužnost, gde je pojedinac gubio mogućnost „da pronađe sebe“ i svoj vlastiti put. Iznenađujuća je bila sažetost pozitivnog programa: sex, drugs and rock'n'roll, free love, peace and love.⁵

Lorens Grosberg konstatuje da se rok muzika bori za autentičnost na fonu dva bitna kulturna trenda poslednje dekade, konzervatizma i postmodernizma. Rok je bio forma mladalačkog protesta protiv autokratskog smeštanja u postojeći društveni poredak: u naraciju, na čiju formu nisu imali nikakav uticaj, na mapu čije su granice već bile iscrtane. Rok je, dakle, nastao kao reakcija na malograđanski svet odraslih, njegove principe i osećanje usamljenosti. Usmeren na borbu protiv otuđenosti i frustracija, doveo je u pitanje podređenost mlade generacije, odbijajući da se identifikuje sa „terorom svakodnevnog života“ u korist „investiranja energije [jedino] u izvanredne trenutke“, kako bi se stekla kontrola nad vlastitim životom.⁶

Specifična vladavina roka zasnivala se na određivanju – preko muzike i stila života i stava koji su s njom povezani – takvog prostora izražavanja omladine koji bi bio

1 zielbog@amu.edu.pl

2 Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Preveo A. Wiensberg. Warszawa 1972, str. 374.

3 Chris Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*. Priredio I. Socha, „Zielona Sowa“, b.m.i. 1999, str. 16, 22, 39.

4 Marcin Rychlewski *O wielokodowości rocka*, [u:] *Między duszą a ciałem. A po co nam rock?* Zbornik pod redakcją W. J. Burszty i Marcina Rychlewskiego. Warszawa 2003, str. 67.

5 Paweł Gloger, *O kontrkulturze i rocku lat 90. nieuczestnych myśli kilka*, [u:] *Kontrkultura. Co nam zostało z tamtych lat?* Zbornik pod redakcją Wojciecha Józefa Burszty, Mariusza Czubaję, Marcina Rychlewskiego. Warszawa 2005, str. 152.

6 Lawrence Grossberg *We gotta get out of this place. Popular conservatism and postmodern culture*. Nowy York 1992, str. 179–181. Up. i Zbyszko Melosik, *Muzyka rockowa – w pogoni za autentycznością*, [u:] *Między duszą a ciałem. Po co nam rock*, str. 21

osnova za manifestovanje razlika u odnosu na svet odraslih. Rok muzika je pružala mogućnost „angažovanja u sadašnjost”, „transcendencije u momentalnosti”, a davala je i osećaj identifikacije, pripadnosti i osamostaljivanja⁷.

Posebno mesto rok muzike u životu mlade generacije proisticalo je iz njene „ideologije autentičnosti” zahvaljujući kojoj je ta muzika imala „modernistički”, autentični i prirodni karakter. Autentičnost je označavala sposobnost izražavanja sveopštih težnji, osećaja i iskustava na „zajedničkom jeziku”. Ideologija autentičnosti i komunikacija prirodni pretpostavljale su to da izvođač ostane sa svojim primaocima u dubokoj i autentičnoj, „pravoj” vezi, to jest baziranoj na zajedničkim iskustvima definisanim u kategorijama zajedničkog senzibiliteta.⁸

Parahimnografski karakter roka kao kulturne pojave vidljiv je u ideološkoj, stilističkoj i tekstualnoj ravni.⁹ Iz ideološke perspektive imamo, dakle, propagatore „eskapističko-kontemplacijskih” stavova, usmerenih ka arkadijskoj utopiji i ne do kraja određenog „misticizma”, začinjenoj dozom LSD (Bitlsi, rani Pink Flojd, Mudi bluz ili Trafik). Takav stav dominira pre svega u Velikoj Britaniji. U SAD dominante obuhvataju širok dijapazon stavova, od „angažovanih” apologeta, revoltiranih levičarskih vođa kao što su Bob Dilan i Fil Oks, do neumornih demaskatora svih društvenih devijacija (Frenk Zapa).

Stilistički kaleidoskop obuhvata prostor od folk-roka (Bob Dilan, Fil Oks), izvođača vernih esteti ritma i bluza (Rolingstonsi), grupe sa džez-rok inklinacijama (Trafik, Čikago), sve do avangardnih eksperimentatora (Frenk Zapa, Madrs of invenšn (The Mothers of Invention), Pink Flojd).

Tekstualna parahimničnost ispoljava se u eksponiranju filozofsko-društvene problematike, odbacivanju „niskog” i zabavnog karaktera rokenrola. Rok tekstovi imaju veće književne ambicije, komplikovanu metaforiku i simboliku.¹⁰

Rok kao forma generacijskog izraza, ističući individualizam subjekta iskaza, ima ne samo obeležja parahimne nego i manifesta. Namera ovog teksta nije rešavanje specifičnosti roka kao genološke kategorije, nego prezentacija i pokušaj kategorizacije specifičnosti roka kao hibridnog iskaza koji spaja svojstva parahimne i manifesta, koji koristi parole, slogane i često radikalni, ali i magličasti, efemerni i impresivni iskaz.

Specifični kod roka povezuje slobodnu ekspresiju ličnosti, lavinu individualnih misli, autentičnost ponašanja, veru u vlastite ideale i život po vlastitim principima („Zabranjeno je zabranjivanje”). Solisti grupa Hu (The Who) i Rolingstons su već 1965. godine pevali „Ne sviđa mi se to što vidim oko sebe”. Parahimne i manifesti, kao i manifesti stvaralačke prakse, egzistencijalnih stavova često su izraz negiranja, odbacivanja i pobune.

Stvaralaštvo ranog roka posebno je naglašavalo takve izbore. „My Generation” i „(I Can't Get No) Satisfaction” osvojile su milione buntovnih tinejdžera širom sveta. Pravo tlo parahimnografskog i manifestnog stvaralaštva roka bilo je dosta čvrsto: rat u Vijetnamu, nemirno proleće 1968. godine, bunt protiv establišmenta i malograđanskog konzumerizma.¹¹

7 Lawrence Grossberg, MTV. Swinging on (Postmodern)Star, [u:] Cultural Politics in Contemporary America, I. Agnus, S. Jhally (red.). New York 1989, str. 263–264.

8 Ibid., str. 206–207.

9 M. Rychlewski, Rock-kontrkultura – establishment, [u:] Kontrkultura. Co nam zostało..., str. 141

10 Ibid., str. 142.

11 Wojciech Siwak, Estetyka rocka. Warszawa 1993, str. 60.

Parahimne i manifesti roka mogu se takođe predstaviti prema sledećoj kategorizaciji:

- 1) Parahimne i manifesti potkulture roka (ideja slobode, slobodne ljubavi, pacifizma i neizbežnih atributa roka – gitare i motocikla),
- 2) Parahimne i manifesti kontrakture, duhovnosti novog doba i ezoteričnih tradicija,
- 3) Parahimne i manifesti seksualnih manjina,
- 4) Parahimne utopije i antiutopije rok potkultura,
- 5) Parahimne i manifesti upleteni u državne i nacionalne ideologije.

Parahimne i manifesti potkulture roka: ideja slobode, slobodne ljubavi, pacifizma i neizbežnih atributa roka – gitare i motocikla

Rok je bivao izraz društvenog, generacijskog, socijalnog bunta. Mnogi kritičari i sociolozi identifikuju prevratničku snagu roka sa njegovim svojevrsno shvaćenim etosom koji se sastoji od takvih vrednosti kao što su nonkonformizam, antikomercijalizam, kontrakultura, autentičnost i iskrenost poruke. Samim tim, često se rok ostvarenja suprotstavljaju drugim žanrovima popularne muzike.¹² Svest roka je formiralo učešće različitih načina spoznaje, uloga intuicije i mašte u građenju slike stvarnosti.¹³

Children of the Revolution T. Rex
But you won't fool the children of the revolution
No you won't fool the children of the revolution
No no no

Gitara, kao muzički instrument, glavni je predmet rokerske opreme. Gitara je oznaka kulture koja asocira na lutanje, slobodu, prezir prema malograđanskim običajima, ekspresiju, kreativni život.¹⁴ Gitara, kao simbol kontrakture, bila je dvosmisleni znak – instrument i metafora seksualnosti žene (oblik gitare kao vizualizacija ženskog tela). U scenskim nastupima rokerica ta zamišljena žena bila je potpuno poslušna i podređena muškarcu.¹⁵ Scenske prakse rokerica, tj. uništavanje gitara, sviranje ustima (Dž. Hendriks) ili scenska „silovanja” otkrivaju simbolički status gitare u ideološkom svetu roka.

Fascinaciju gitarom i njenim simboličkim mestom dobro ilustruje poljska pesma pod naslovom *300 tysięcy gitar nam gra* (300 hiljada gitara nam svira) (Karin Stanek, 18. VIII 1943. ili 1946. – 15. II 2011 s grupom Czerwono-Czarni).

<<https://www.youtube.com/watch?v=sHI0vzYGro>>

Dečko s gitarom (Karin Stanek)

Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą
Chcę przez życie śpiewając razem iść.
Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą
Może mnie o rękę prosić choćby dziś.
Z nim by było szczęście moje,
Dwie gitary i nas dwoje-

12 M. Rychlewski, Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy. Gdańsk 2011, str. 9.

13 Brzóstowicz-Klajn, Tolkien i hippisowski rock, u: Kontrkultura...

14 W. Kuligowski, Pleć kontrkultury, u: Kontrkultura. Co nam zostało z tamtych lat?, str. 82. Up. i Rychlewski, Rewolucje, str. 47

15 Waldemar Kuligowski, Pleć kontrkultury, [u:] Kontrkultura. Co nam zostało z tamtych lat? Pod redakcją W. J. Burszty, M. Czubaja, M. Rychlewskiego. Warszawa 2005, str. 87.

To marzenie w sercu budzi niepokoję.
Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą
Ja zawrócę mu gitarę, a on mnie.
Chłopiec z gitarą byłby dla mnie parą,
Chłopca z gitarą chcę.

Motocikl

Motocikl i rok trajno je povezao film, posebno kultni *Goli u sedlu* (1969), s Pi-terom Fondom kao koautorom scenarija i glumcem koji se pojavljuje u ulozi Vajata. Pesma *Born to be Wild* deo je duge liste pesama u kojima je ideja slobode povezana sa toposom puta, spajajući i modifikujući kaubojsku tradiciju s dinamičnom kulturom motociklističke civilizacije. Kompozicija *Wanted Dead or Alive* Bon Džovija iskorišćena je u nekoliko „motociklističkih filmova” (*Harley Davidson and Marlboro Man* i *Scooby-Doo2*), aktualizujući oslanjanje na kaubojske tradicije, tradicije kriminala, ur-banih sredina društvene margine.

“I’m a cowboy / On a steel horse I ride / I’m wanted / Dead or alive”.

<<https://www.youtube.com/watch?v=bKCXx88sio>>

Vredelo bi navesti mnogo rok hitova, kao Džimija Hendriksa *If 6 Was 9*, a *Ballada o Easy Rider* je pesma koju je napisao Rodžer Mekvin.

Motocikl i rok na drugačiji način povezuje film (i serija) *Than came Bronson* Majkla Parksa, protest protiv rata u Vijetnamu, protiv korupcije Niksonove administracije, gde Parks glumi Džima Bronsona, reportera koji napušta posao. Bronsonovo putovanje američkim prostorima Zapada na motociklu Harli-Dejvidson predstavlja metaforu traženja smisla života, manifest pacifizma, susret s anonimnim i poštenim čovekom lokalne Amerike. Film se završava kompozicijom Džimija Hendriksa *Long Lonesome Highway* (1970).

<<https://www.youtube.com/watch?v=PJNI1VoH-bA>>

Motocikl se u poljskom roku pojavljuje vrlo retko i izrazito je imitatorskog karak-tera. Motocikl je, zbog nedovoljne razvijenosti poljske motorne industrije, zamenila automobilska avantura auto-stopom. „Jedziemy autostopem” Karin Stanek

Jedziemy autostopem, jedziemy autostopem.

W ten sposób możesz bracie przejechać Europę.

Gdzie szosy biała nić, tam śmiało bracie wyjdź.

I nie martw się co będzie potem.

<https://www.youtube.com/watch?v=qniEa9_4HRg>

Karin Stanek (Motor i ja).

<<https://www.youtube.com/watch?v=xM6bgadTb10>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=7GvrCb3pmJ0>>

Dżem, Harlej mój
Harley mój, to jest to
Kocham go, kocham go
On zmienił moje życie odkąd
Poskładałem go
On wyleczył mnie z kompleksów
Dał mi swoją moc
Nigdy mnie nie zdradził
Nie zawiódł ani raz
To wspinała jest maszyna
Choć ma już ze czterdzieści lat

<<https://www.youtube.com/watch?v=3QGMCSFoKA>>

Mit Louf, pravo ime Marvin Li Adej, izvođač je albuma *Bat out of hell*, koji je pretendovao da ponese titulu albuma svih vremena i prodat je u tiražu od 40 miliona primeraka. U filmskoj vizualizaciji putovanje motociklom (crna honda fantom) ima svojstva fatalističkog i katastrofičkog čina.

And the last thing I see is my heart.
Still beating, still beating,
Breaking out of my body and flying away.

Parahimne i manifesti kontrakture, duhovnosti Novog doba i ezoteričkih tradicija

Kontrakultura je povratak prirodi, kultu Žana Žaka Rusoa, kao i prisustvo urbane civilizacije.¹⁶ Specifična osobina kontrakture bilo je kontestiranje koje se zasnivalo na odbacivanju zatečenog društvenog poretka koji je viđen kao poredak koji ograničava lični razvoj¹⁷. Uz to su išla i iskustva povezana sa primanjem halucinogena koji su, uz različite tehnike meditacije, omogućavali „deci cveća”¹⁸ da pređu u Hakslijev „vrli novi svet”. Bilo je to istovremeno vreme sveopšteg uzimanja narkotika radi zabave. „LSD je bio lako dostupan [...], marihuana je bila nešto uobičajeno i pušila se otvoreno na ulicama, a „hašiš kolačići” bili su omiljeno jelo na prijemima”¹⁹. Početkom 60-ih godina prošlog veka češće nego ikad mnogi ljudi tražili su duhovnu transformaciju na religijskom putu, a novina je bilo masovno okretanje orijentalno-mističkim religijama.²⁰

Duhovnost Novog doba je s jedne strane kičasti, eklektički sinkretizam, a s druge strane autentična, iako privatna, religioznost zasnovana na unutrašnjem iskustvu ili svesno istrajavanje u međureligijskom prostoru. Mirča Elijade u svojim radovima ukazuje na činjenicu da religijska verovanja ne moraju biti stvar tradicije ili vere u ukazanje, ali mogu biti višestruko povezana sa sferom nesvesnog.²¹ U jednoj ravni susreću se oni koji su prihvatili svetlo verskog ukazanja, Upanišade ili učenja Bude, kao i oni za koje je religija potpuno unutrašnja stvar, kao što su snovi ili stanje kontemplacijske tišine, koji ne traže veru nego samospoznaju. (To je prostor „verskog beskućništva”). Elijade je formulisao tezu „degradirane religioznosti”²². Današnja faza Novog doba je u manjoj meri „moderan je Istok”, a u većoj ideologija zdravlja, u tom smislu što se pojam „zdravlje” koristi u najširem smislu kao fizičko, psihičko i duhovno zdravlje, tj. *wellness* – opšte dobro pojedinca. Put do tog dobrog stanja je briga o telu i psihi, usmerena optimistički i optimalno. „Duhovnost” je na neki način nusprodukt brige o telu, vođene sistematskim vežbama u znaku ere Vodolije i psihičke ravnoteže.

Funkcionisanje kineskih elemenata u našoj kulturi, koji pripadaju univerzalnoj svesti sfere kontrakture i kontraduhovnosti, vezuje se za karakteristično pomeranje značenja, jer je feng-šui filozofija povezana s kineskom ideologijom društvenog kon-

16 Kontrkultura. Co nam zostało z tamtych lat? Zbornik pod redakcijom Wojciecha Józefa Burszty, Mariusza Czubajaa, Marcina Rychlewskiego. Warszawa 2005, str. 6.

17 Up. A. Jawłowska, Drogi kontrkultury, Warszawa 1975, str. 5-16.

18 „Deca cveća” je poljski naziv za *Flower Power*. Dugokosi, u šareno obučeni hipici ukrašavali su se cvećem koje je simbolizovalo odbacivanje nasilja.

19 N. Drury, Culture and Varieties of Consciousness. Boston 1974, str. 27-28.

20 Up. S. Tokarski, Orient i kontrkultury. Warszawa 1984.

21 Up. M. Eliade, Tematy inicjacyjne w wielkich systemach religijnych. Tłum. J. Reczek, „Znak” 1986, str. 11-12.

22 Ibid., s. 28-29.

formizma, dominacije onoga što je javno, oficijelno, tradicionalno nad individuom. Zakonom paradoksa su u našoj kulturi kineska pravila prilagođavanja, kompromisa i konformizma postala oblik formiranja individualnosti i privatnosti.²³ U krugovima kontrakulture smatralo se da pesma Bitlsa *Lucy in the Sky with Diamonds* (i pored ograđivanja njenog autora Džona Lenona) sadrži skrivene aluzije na psihodelične supstance, tj. na L...S...D... Druga pesma te grupe, *Yellow Submarine*, bila je istovremeno naziv droge.²⁴

Parahimne i manifesti seksualnih manjina

Čulnost, seksualnost i telesnost postale su neka od najeksponiranijih obeležja kulture roka. Pažnju zaslužuje paradoks prisustva ogromnog broja rok pesama o ljubavi u lirskom, setnom ili čak kičastom tonu, što je u suprotnosti sa čestom slikom žene kao seksualnog objekta. Programski šovinistički muški rok na poljskom terenu sadrži i jednu tipičnu pesmu grupe *Wilki* (Vukovi) pod naslovom *Baška* (2002), koju izvodi Robert Gavlinjski. (Pesma govori o 16 devojaka od kojih svaka ima određenu, seksualno definisanu vrednost).

Rok muzika je uticala ne samo na kulturno viđenje pola i formiranje slike erotizma heteroseksualne većine, nego je odigrala jednako važnu ulogu u istoriji homoseksualnih pokreta. Treba naglasiti i to da je manjinski identitet muškaraca i žena bio promovisan i od strane predstavnika glavnog heteroseksualnog toka.²⁵

Džudi Garland je 60-ih godina bila neprikosnovena muzička zvezda njujorških homoseksualaca. Priznanje te sredine zadobila je hitom *Somewhere over the Rainbow*, pevajući o čežnji za svetom koji se krije iza šarene duge. Nakon njene smrti (15. VI 1969. godine) policija je pod beznačajnim izgovorom uhapsila nekoliko osoba u gej klubu Greenwich Village. To je izazvalo višednevne nemire, nazvane „Gay is good“, a godinu dana kasnije dovelo do prve gej parade. Njihov simbol postala je duga, uspomena na hit i umetnicu koja je dala impuls borbi za ponos i slobodu.²⁶

Osamdesetih godina ikona gej kulture bio je Džordž Odaud (George O’Dowd), bolje poznat kao Boj Džordž (Boy George), vokalista solista grupe Kalčer klab (Culture Club). Lezbejski odgovor na potkulturu roka kojom dominiraju muškarci (cook rock) bio je ženski lezbejski pravac, čiji je centar bila diskografska kuća Olivia Records. Njena vodeća umetnica bila je Holi Nir (Holly Near), čiji je hit *Singing for Our Lives* s refrenom: „Mi smo gejevi i lezbejke, pevamo o životu“, 80-ih godina postao svojevrsna himna raznih pokreta koji su se borili za ravnopravnost homoseksualaca.²⁷

<<https://www.youtube.com/watch?v=johabhyURLw>>

Na tom fonu delatnost Fredija Merkurija, posebno *Show must go on* označava narednu etapu u kojoj eksponiranje neodređene polnosti postaje samo po sebi program i cilj.

I’ll top the bill.
I’ll overkill .
I have to find the will to carry on [On with the show]

23 Kontrkultura. Co nam zostało z tamtych lat? Praca zbiorowa pod red. Wojciecha Józefa Burszty, Mariusza Czubaję, Marcina Rychlewskiego. Warszawa 2005, str. 30–33.

24 Kontrkultura. Co nam zostało..., op. cit., str. 77.

25 Waldemar Kuligowski, Yoko, Baška, Freddie – kobiet w rocku, [u:] Między duszą a ciałem. A po co nam rock? Warszawa 2003, str. 194.

26 Ibid., str. 195.

27 Ibid., str. 195–196.

[With the -] Show!
Show must go on!

U tom kontekstu ne može se izostaviti njujorška grupa Vildž pipl (Village People), koja je stvorila mnogo svetskih hitova (između ostalih *Y.M.C.A.*, *Sex over a phone*, *Macho man*, *In the Navy*, *Go West.*) Pjesma *Y.M.C.A.* bila je povezana s njujorškim kvartom umetnika, centrom gej kulture i postala je nezvanična himna te zajednice.

Y.M.C.A.

Young man,
There's no need to feel down.
I said, young man, pick yourself off the ground.
I said, young man,
'Cause you're in a new town
There's no need to be unhappy.

Parahimne utopije i antiutopije potkulture roka

Rok je u svesti ljudi širio utopijske ideje nesputane slobode i društvenog bunta.²⁸ Bio je nosilac ideja koje menjaju svet, a njihovi bardovi bili su proroci i sveci ere električnih gitara. Eskapizam, lutanje, ignorisanje društvenog života i politički i društveni radikalizam okviri su kontradiktornosti u koje je bio upleten rok po vlastitom izboru. Utopijske ideje crpele su snagu iz protesta protiv rata u Vijetnamu, a u Evropi iz studentske revolucije maja 1968. godine.²⁹

Kada govori o roku, Fritjof Kapra govori o „novoj paradigmi znanja”, odnosno o paradigmi koja spaja sve aspekte spoznaje.³⁰ Klasične Katlerove definicije predstavljale su fuziju koncepcija Makluana i marksizma. Katler je pravilno isticao tehnološki aspekt roka. Primetio je, na primer, da je za njega karakteristično „elektronsko pamćenje”, za razliku od ozbiljne muzike, bazirane na „pisanom pamćenju”. Međutim, *a priori* prihvaćena teza da je rok zapravo muzika „potlačenih ljudi” neizbežno je vodila ka ideološkim interpretacijama.³¹

O antiutopijskom i utopijskom karakteru roka svedoče tekstovi koji su bili svojevrtni rok kanon obaveznih lektira: stvaralaštvo Dž. R. R. Tolkina, *Stepski vuk*, *Sidarta* H. Hesea, *Životinjska farma* i *1984. godina* Dž. Orvela, *Pusta zemlja* i *Šuplji ljudi* T. S. Eliota, *Vrli novi svet* A. Hakslija, kao i dela Vilijama Blejka, Biblija, *Tibetanska knjiga mrtvih*. [...] Ta dva suprotna kraja rok tekstova mogli bismo uslovno odrediti kao izbor između bajkovitog Tolkina i antiutopijskog Orvela.³²

Odnoseći se na površinsku recepciju vrednosti Istoka, alternativna kultura programski odbacuje upitne vrednosti zapadne civilizacije.³³

28 Kontrkultura. Co nam zostało z tamtych lat? Zbornik pod redakcijom Wojciecha Józefa Burszty, Mariusza Czubaja, Marcina Rychlewskiego. Warszawa 2005, str. 5.

29 Kontrkultura. Co nam zostało z tamtych lat? Zbornik pod redakcijom Wojciecha Józefa Burszty, Mariusza Czubaja, Marcina Rychlewskiego. Warszawa 2005, str. 6.

30 F. Capry, Tao fizyki, [u:] Subkultury młodzieżowe wczoraj i dziś. Red. M. Filipiak. Tyczyn 2001, str. 66–67.

31 Rychlewski, Rewolucja, str. 11.

32 Monika Brzóstowicz-Klajn, Tolkien i hippisowski rock, u: Kontrkultura. Co nam zostało, str. 132

33 M. Brzóstowicz-Klajn, Tolkien i hippisowski rock, u: Kontrkultura, str. 136.

Within Temptation, Utopia

Barwne marzenia, nie ma tu zakazów
 Marzę swe marzenie i śpiewam by się nim dzielić
 Szukam drzwi, by otworzyć twój umysł
 Poszukując lekarstwa dla ludzkości

Parahimne i manifesti upleteni u državne i nacionalne ideologije

Snimak pesme *Hej, Sloveni* grupe Bijelo dugme iz Sarajeva, objavljen 1984. godine na albumu *Bijelo dugme* (na omotu s reprodukcijom srpskog Matejka, Uroša Predića *Kosovka devojka*), imao je obeležja provokacije, jer je bio vrsta svetonazorne – projugoslovenske – manifestacije članova grupe, što su kritičari odredili kao „Bregovićev državni udar”. To što je u pop album uvrštena verzija pesme u izvođenju ženske grupe Ladarice (s motivima jugoslovenskog/balkanskog folklor) doprinelo je jačanju jugoslovenskih tendencija među sarajevskim rok grupama.

Pesma iz 1988. godine, *Lijepa naša*, s albuma *Ćiribiribela*, zamišljena kao multietnički muzički kolaž, nadovezuje takođe se na slovenske himničke pesme i bila je zasnovana na provokativnoj kombinaciji hrvatske pesme *Lijepa naša* i srpske *Tamo daleko*. Njeno scensko izvođenje izazivalo je emotivnu reakciju publike, u nekoliko gradova je solista Bijelog dugmeta Alen Islamović morao da se krije iza zvučnika tokom nastupa kako bi izbegao napade iz publike.³⁴

Himnografski elementi takođe se pojavljuju u opusu slovenačkog benda Lajbah. Album *Volk* iz 2006. godine sadrži snimke rokeraških parafraza 14 nacionalnih himni, uključujući 2 slovenske – ruske i jugoslovenske/slovenačke/poljske. Ta poslednja je inspirisana pesmom – primećuje Magdalena Boguslavska – *Hej, Sloveni*. Autori su u brošuru stavili objašnjenje u vezi s poreklom pesme i njene jugoslovenske sudbine. Engleski tekst pesme Laibacha je pastiš tradicionalne poetike himničkih tekstova, a celo delo (u pozadini se čuje slovenačka verzija jugoslovenske himne) je u nostalgичnom tonu. Album je još jedna realizacija koncepcije polit-roka, odnosno rok stvaralaštva aktivno angažovanog u aktuelna politička i društvena zbivanja, a koji istovremeno koristi provokaciju (između ostalog upotrebom višeznačnih nacionalnih simbola i nadovezivanja na nacističku ikonografiju) kao glavno sredstvo delovanja na primaoca. Projekat *Volk* grupe Lajbah treba smestiti u kontekst drugih umetničko-konceptualnih ostvarenja grupe koja problematizuju vezu između umetnosti i ideologije (posebno nacionalne ideologije)³⁵.

Zaključak

Rok je bio program ofanzivnog modernizma i vere u modernost, ali široki ideološki horizont te formacije obuhvatao je takođe sferu umetnosti, tradicije, politike i stila života.³⁶ U ideološkoj perspektivi postao je sledbenik najkarakterističnijih modernističkih i avangardnih osobina: eksperimentatorskih, antimalograđanskih, antiko-

34 Up.: Petar Janjatović, *Bijelo dugme*, u: *Yu rock enciklopedija 1960–2006*, Beograd 2007, str. 31–36.

35 Up. M. Boguslavska, *Spektakl total(itarny) według Laibach Kunst, [u:] Balkany performatywne. Rytual – dramat – sztuka*. Praca zbiorowa pod redakcją M. Sztandary, G. Injaca, W. Kuligowskiego. Opole 2013, s. 147–163.

36 Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*. Gdańsk 2011, str. 17.

mercijalnih tendencija.³⁷ Rok je proizveo potpuno novo iskustvo čulnosti, tesno povezano sa umetničkim programom koji je imao obeležja društvene revolucije.

Svetonazorne manifestacije roka (i čitave kontrakulture) bile su – paradoksalno – snažno ukotvljene u mišljenju u kategorijama racionalističkih opozicija. Kontrakulturno delovanje pratila je i težnja ka stvaranju društvene utopije i kompaktne vizije sveta, nove religije ili prosto nove metafizike.³⁸

37 Ibid., str. 17–18.

38 Ibid., str. 18.



WALKER 15

Dragan M. ĐORĐEVIĆ
 Trinaesta beogradska gimnazija¹

„KRUGOVI BUKSNE” KAO METOD: EKSPERTIZA RIMOVANJA U HIP-HOP KULTURI

Rad istražuje osobenosti „ekspertize” rimovanja u hip-hop kulturi, koja se ovde uzima u obzir kao predstavnik savremene popularne kulture, odnosno „narodne kulture urbanog stanovništva”. Ovičen interdisciplinarnim teorijskim paspartuom rad nastoji da ukaže na značaj i specifičnosti postupka rimovanja u hip-hop kulturi. Rimovanje kao karakteristična kompetitivna veština leksičke improvizacije neodvojiva je od tzv. pojma „Šifre” ili „Krug”, koji se opisuje proslavljivanjem „blanta”, „buksne” ili „džointa” iz ruke u ruku pripadnika hip-hop nacije. Uloga opijata pokazuje se, dakle, kao ključna za iskustvo hip-hop „pevača priča”, posebno u pogledu uslovljavanja i nastanka, odnosno izvođenja samog (psihodeličnog) sižea hip-hop pesme. Primeri hip-hop rima, koji su predstavljeni u radu, dolaze sa savremene južnoslovenske hip-hop scene.

Ključne reči: narkotici, hip-hop kultura, Šifra, rimovanje, trikster, em-si, igra rečima, narativ

1.

Povodom vlastitog iskustva sa opijumom Žan Kokto će zapisati sledeće reči: „Pušiti udvoje već je mnogo. U troje je teško. U četvoro nije moguće” (Kokto: 64). Zaista, u najvećem broju slučajeva, umetnička i filozofska meditacija, koja može biti podsticana psihodeličnim supstancama (opijumom, apsimom, meskalinom, hašišom) zadugo je smatrana intimnim, individualnim, pa i „škrtim” činom (Valter Benjamin, Oldos Haksli, recimo). Putopis koji dočarava predele „veštačkih rajeva” zahteva jedan par ruku, ili makar prste jedne ruke. Dva para ruku *već je mnogo*, pa i pisanje utroje je *teško*, dok u četvoro, predosećamo – *nije moguće*. No, u iskustvu popularne kulture čin konzumiranja opijatskih sredstava kao i čin zamišljanja, za razliku od pisane kulture, postaju po pravilu kolektivni događaj. To je možda u najvećoj meri vidljivo na primeru ovdašnje hip-hop kulture, čiji se uspon poistovećuje sa dešavanjem leksičke, sintaksičke, tropičke erupcije. Sa ovom potkulturom ponovo su nijanse savremenog maternjeg jezika izašle na površinu, anulirajući na jednoj strani dejstvo američkih hip-hop uzora, na drugoj – stavljajući po strani (dobrim delom) produkciju pop i rok muzike koja je sve više pokazivala tendenciju da se kompozicije realizuju na (globalnom, univerzalnom) engleskom jeziku. Ono što ne treba prevideti jeste to da jezgro iz koje je nastala pomenuta leksička, sintaksička i tropička erupcija hip-hop kulture predstavlja tzv. „krug buksne”, odnosno „Šifra” (eng. *Chypher, Chypha*), generička konstanta *hip-hop nacije* kojom se uslovljava bilo koje globalno prevođenje matičnog hip-hop koda: „U osnovi hip-hopa je ideja nečega što se zove Šifra”, pisao je u jednom od svojih članaka „zvanični istoričar” hip-hop kulture, Džef Čeng, nastavljajući sledećim rečima:

„Delom zbog kompetenata, delom zbog zajednice, njom je označen krug učesnika i posmatrača oko repera i igrača koji se međusobno nadmeću u improvizaciji. Ako imaš hrabrosti da zakoračiš u *šifru* i da ispričaš svoju priču i da, iznad svega, demonstriraš svoju neponovljivost, postoji mogućnost da budeš prihvaćen od strane zajednice. U *šifri* se

1 dragan.eclipse@gmail.com

reputacija stvara i dovodi u pitanje, ali u *šifri* se i neguje menjanje stila. Bilo da se naziva „stilom”, „popularnošću” (*hotness*), ili imenovano kojim god novim sleng-izrazom – ovo odlikovanje, koje zajednica odaje za zasluge, u stanju je da transcendirira geografiju, kulturu, pa čak i boju kože, što biva centralnim obećanjem hip-hop-a” (Čeng 2007).

U svom osnovnom značenju, pojam Šifre, odnosno Kruga, odnosi se prvenstveno na specifično ulično zajedništvo koje se uspostavlja grupnim konzumiranjem „džointa”: dok ide iz ruke u ruku, „bukсна” opisuje krug pripadnika nacije, krug koji je istovremeno i *freestyle* krug izvođača i auditorijumski krug. Uostalom, evo kako u jednom od svojih zanesenih blog-zapisa Šifru opisuje legendarni zagrebački reper, Nenad Šimun (Target, Tram 11), dodeljujući joj status ne samo mističnog „pupka sveta” hip-hop kulture već šire od toga: status središta sveukupne Prirode i Kulture. Kao što to poručuje naslov knjige u kojima je objedinio svoje blog-zapise, za Targeta – „Sve je to Hip-Hop”:

„Iako se osjećam ko da sam lutao po šumi, hodajući u krug uvijek se vraćajući na početak jer nastavak brije poslije završetka freestylea ste već pročitali, uočavam važnost punog kruga. Kruga u kojem se kreće cijelo čovječanstvo. 360° znanja, moći, a “knowladge is power”. Shvaćanje važnosti kruga potrebno je svakom od nas da u potpunosti razumijemo funkcioniranje života i pojedinca u društvu. Prisjeti se planeta, njihove putanje, promjene dana i noći, hranidbenog lanca ili protoka vode kroz atmosferu i skužit ćeš zakaj se kazaljke vrte u krug, zakaj jastreb kruži oko svog plijena, zakaj su Indijanci plesali ratničke plesove prije presretanja konvoja, koji su od kola formirali krug zbog lakše obrane. Zakaj ulazimo u chypher pri freestylu? Zakaj b-boyi plešu u sredini kruga? Zakaj se blunt šalje u krug? Zakaj se ploča tak vrtili? Ne želim kvariti ljepotu kruga dubokim filozofijama i raznim objašnjenjima, jer za to postoje znanstvenici. Odgovor leži u svima nama, jer je krug način na koji svijet funkcionira, pa si odmah možemo reći da smo fakat glupi kaj se uništavamo zbog straha i neupućenosti u nekaj kaj je drugačije od onog na kaj smo navikli” [sic!] (Target 2000: 5-6).

Vremenom, uz relaksirajući dim i neobavezne rime hip-hop vojnici značajno su proširili zakonodavne ambicije Šifre. Tako je pod Šifrom objedinjeno nekoliko principa koje bismo mogli ujedno da smatramo i kardnilnim principima umetničkih praksi narodne kulture. To su redom: 1) kompetitivni karakter vernakularnih izražajnih formi, 2) javni i performativni izraz, 3) improvizacija 4) pričanje vlastite priče i 5) imperativ dosezanja neprikosnovenosti.

2.

Skidajući koprenu sa grotesknog lica narodne, odnosno smehovne kulture srednjeg veka, Bahtin je posebnu pažnju posvetio i srednjevekovnom „lakrdijašu” kao nosiocu *istine smeha*, koja je snižavala vlast, ujedinjujući svoj izraz i artikulaciju sa kletvom, odnosno psovkom (Bahtin 1978: 108). I u teorijskim pokušajima razumevanja afroakribske i afroameričke robovske kulture bio je izolovan „lakrdijaš”, šumski „trikster”, tzv. „Majmun Koji Proziva” (*Signifying Monkey*), preteča potonjeg roba-trikstera i *pimpa* (Levin 1977: 382) – karakterističnog geto-heroja koji je u kulturi otpora postropskih generacija (*post-slave generations*) odigrao više nego važnu ulogu (*op. cit.*: 389). Neuhvatljivi *antimedijator*, trikster – *baaadmaaan* i *baaadaaas* – razgoropadio se na mestu susretanja vladarskih sila koje prevarom nastoji da pobedi, kao što u afroameričkoj kulturi, Majmun (Koji Proziva), svojom visprenošću i lucidnošću uvek uspeva da nasamari dva neprikosnovena šumska kralja, Lava i Slona (Gejts 1988: 52).

Opisanu figuru mitskog (večnog) triksteru trebalo bi prepoznati i u savremenom hip-hop „em-siju” („reperu”), čija moć varanja takođe počiva u različitim igrama rečima, kalamburima, poređenjima sa kalamburskom funkcijom, besmislicama, tendencioznim, agresivnim ili skarednim dosetkama, itd. Poput srednjevekovnog lakrdijaša i poput šumskog triksteru afrokaribske kulture i hip-hop em-si pretenduje da se nametne kao korifej *narodnog hora koji se smeje*, budući da je – u odnosu na druge učesnike „drame svetske istorije” – u stanju da se, poput naroda, „smeje ambivalentnim jezikom” (Bahtin 1978: 492-3); takvim, dakle, jezikom koji će obesmisлити svaki poziv na uspostavljanje definitivnog, konačnog značenja, s obzirom na to o kakvom je jeziku uopšte reč, a svakako – reč je o jeziku prevare (Gejts 1988: 53).

Za triksteru ne postoji ništa što je „sveto”; tačnije, za njega ne postoji ništa što je, iz bilo kakvog razloga, moguće skloniti pred nemilosrdem podvale i smeha, a posebno ne eksponenti oficijelne kulture, poput religije, institucija, kulturnih stereotipa, stereotipnog načina života, govora, mišljenja, ponašanja, itd. I mada se često promovise pred oponentima kao da ima ambiciju da svoj udar učini fatalno jednosmernim, da suparniku i suparnicima isporuči tzv. *knockdown*, triksterova nemilosrdnost nikada nije konačna. Najviše zbog toga što je teleologija njegove smehovne subverzije sadržana isključivo u sadističkom proizvođenju zadovoljstva: kalamburi, igre rečima, a posebno besmislice i tzv. „nasedaljkę”, „pripovedaču priređuju izvesno uživanje time što slušaoca zavode i ljute. A slušalac onda ugušuje svoju ljutnju time što namerava da sâm postane pripovedač” (Frojd 1979: 143). Drugim rečima, triksterova podmetanja i uvrede uvek predstavljaju povod za interakciju sa auditorijumom. Em-si to uvek očekuje, bar od svog oponenta, kako bi sa njim otpočeo večni život trikerijskog para, poput *loony-tunes* junaka.

„[N]iko [se] ne može zadovoljiti time da je dosetku napravio za sebe samog”, piše Frojd povodom dosetke (*op. cit.*: 147). A zbog nemogućnosti da se u šali ostane sâm, kao „gospodar”, „kontrolor ceremonije”, trikster u svoju beskompromisnu, lucidnu i neuhvatljivu verbalnu igru nastoji da uvuče i celokupan auditorijum, a to je ono što je teorija pripisala crnoj kulturi kao njen specifikum – *call&response*, „poziv i odgovor”; odnosno, iskazano muzikološkim terminom – *antifonija*. Za triksteru je upravo karakteristično to „rudimentarno” orkestriranje publike: pozivanje auditorijuma da za njim ponavlja njegove uzvike ili da na bilo koji drugi način intereaguje sa njim. Karnevalsko poigravanje „sa svim i svačim” na svom vrhuncu dovodi do uspostavljanja „kruga (buksne)” (*Šifre*), interaktivne zajednice koja se okuplja oko isporučene kanonade skarednosti, besmislica i agresije; i u čijoj recepciji – podsetićemo još jednom – ona oseća, pre svega, *zadovoljstvo* (*op. cit.*: 91-119).

Em-sijeva snaga prevare ni u kom slučaju nije sasvim „dar sa neba”. Kao i u bilo kojoj usmenoj kulturi, proces kreiranja dosetke u hip-hop kulturi, kao i u činovima „prozivanja” (*signifying*), ima svoju „tehničku stranu” koja – kao jedan od prvih i najranijih oblika suprotstavljanja svetu kod mladih – ulazi u obavezni deo njihovog najranijeg obrazovanja (Gejts 1988: 51; Ong 1982/2002: 44). Taj proces podrazumeva prvenstveno oslanjanje na *ritam*, kao i upotrebu *aliteracije* i *asonance*, koje su istorijskim razvojem tzv. „tonske versifikacije” i dovele do pojave *rime*. Ritam i rima su, dakle, sam temelj ekspertize, na kome će se dalje razbokoriti igra reči, pretvarajući se u nezaustavljivo oružje hip-hop vojnika; u oružje koje je neodbranljivo i neumoljivo u svojim „smehovnim pobunama” protiv sasvim različitih, čak proizvoljno odabranih „autoriteta”.

Rima je neobično važna u ostvarivanju komičnog efekta em-sijeve retoričke trikerije. Kako put od rime do smeha zapravo izgleda? Prvenstveno, zahvaljujući rimi, čini se da je u hip-hop pesmi naizgled „sve u (najboljem) redu”. No, rima u hip-hop kulturi

predstavlja *contradictio in adjecto*: koliko unosi red, upotpunjujući ritmičko-melodij-sku formu pesme, toliko je i katalizator jezičke i semantičke konfuzije. Komični efekat i smeh u hip-hop kulturi proističu najčešće iz puke potrebe za neprestanim rimoivanjem, zbog čega dolazi do zvučnog uparivanja sasvim nepovezanih stvari i pojmova. Poput uloge, koju su imale u poetici simbolizma – stavljene u metričke okvire – reči mogu da ostvare ne samo zvučno saglasje, već i da postaknu semantičku lucidnost. Najviše zbog toga, u hip-hopu se više nego često događa da saznajna vrednost teksta bude zanemarena u korist „dekorativne”, koja se ogleda u rimi. Rečeno se može primetiti u fristajl-dijalogu dva beogradska em-sija (Radio SKC), u kom na „liniju” Skaj Viklera „...svaka od njih voli da se razgali na travinjaku!”, Ajs Nigrutin „baca” sledeću rimu: „...a ja i bejbe, bejbe, cirkamo viski na mravinjaku!”.

Isprva, na ovom kratkom fristajl-uzorku, može da se zapazi da je ponavljanje reči „bejbe” očigledan redundantni semantički element, a čija je izričita svrha jedino ta da se ostane u bitu. Ali, isto tako, može da se primeti i sledeća važna stvar: da se posledice „bicanja rima” odražavaju dobrim delom i na sâm narativ, koji je u hip-hopu po pravilu fantazmagoričan, psihodeličan, halucinogen. Sa „tehničke” strane posmatrano, to je stoga što je narativ najčešće uslovljen neposredno sâmom „neočekivanom” rimom, koja može da bude i reč u neodgovarajućem padežu, ili uopšte nepostojećem morfološkom stanju (kao što to uglavnom „uči” ekipa „43-23”), ali i reč koja se prosto rimume sa rečju iz prethodnog stiha, ili sa rečju koja prethodi u samom tom stihu, u kom je, recimo, uspostavljen određeni niz rimoivanja.

„Neočekivana rima” je svojevrsni „specijalitet kuće” i nju em-si može da priprema unapred ili da je artikuliše u lucidnosti trenutka. No isto tako, ona je ta kojom em-si pokušava da izgradi i svoj kredibilitet i koja je namenjena uništavanju manje virtuoznog, manje dovitljivog i manje rečitog protivnika. I baš iz ovih „tehničkih” razloga, semantika biva ta koja u hip-hopu prva „puca”. A iz tog grotesknog događaja raspada smisla, ali ništa manje i dezintegracije gramatičkih oblika i normativa, rađa se sasvim neočekivani, upravo groteskni siže rep pesme. Jedan od najsvetlijih primera kako „bicanje rime” dezintegriše bilo kakav koncept suvisle naracije predstavlja detalj iz strofe kompozicije *Uno Due Tre* (2003), grupe Bad Copy:

„Italiano dasa, mafija, špageti,
Audi kvatro, pica don fileti
Konfeti, šporèti, špageti, korneti,
Bondorno, fegeti! Eto vas na meti!
Alfa Romeo, Milano, Torino,
Rime su ti *nulo, uno bambino!*
Toti, Ferari, Đogani, Armani
Ajzače, barapčino, sa tom rimom stani!”

3.

Zašto je rima toliko važna za u hip-hopu? I ne samo u hip-hopu, već i u drugim popularnim žanrovima. Kvalitet rime razlog je što najveći broj ovdašnjih bendova nije u stanju da napravi – prosto rečeno – dobru pesmu. Grupe Eva Braun, Zemlja gruva, Sars ni po čemu se, u tekstualnom smislu, ne razlikuju od grupe Legende; dok su na drugoj, „boljoj” strani, bendovi kao što su Damir Urban, Goribor, Majke, Repetitor, Nikola Vranjković, Biške, Kanda Kodža i Nebojša, kao i povremeni singlovi Sajsi MC i Vile Filozofine, pa i Maraquje (*Stay Down*). Razlika u odnosu na „mrtve rokere” samo je u tome što tu „tajnu dobre pesme” hip-hoperi uzimaju za svoju dnevnu rutinu, ili kazano „linijom” repera Ivana Ivanovića Đusa: „svaki dan po tekst iscuri”.

Kao što je već rečeno, ekspertiza „bacanja rima” zasnovana je na umanjivanju mogućnosti da auditorijum ili oponentni em-si pretpostave ili predvide em-sijeve verbalne korake. Rima predstavlja *punch* odnosno *kick*-trenutak ekspertize: *neočekivani udarac* koji svom protivniku i auditorijumu em-si zadaje ovladanim vokabularom i sposobnošću da prizove pravu reč u pravo vreme; sposobnošću da, ako je potrebno, i prepravi postojeći jezik. Retorika *ring-duela* karakteristična je za em-siing i to nije slučajno. Tek se sa rimom hip-hop u potpunosti pretvara u *tour de force* ulične lirike, a samo repovanje postaje „mesto” ispoljavanja (doslovno) verbalno-fizičke snage. *Can I kick it?*, pitaju se, u istoimenoj pesmi, em-sijevi grupe A Tribe Called Quest (1990), dok su izjave „Pokidao je!” ili „Ubio!” neke od najčešćih komplimenata na ovdašnjoj rep sceni. Druga strana medalje pokazuje, pak, da je u hip-hop zajednici najveća sramota prikazati verbalno siromaštvo, ne samo na nivou celokupnog em-sijevog teksta, već posebno na najvidljivijim i najuočljivijim momentima pesme, a to su upravo rime: imati tzv. „ziljave rime” za em-sija predstavlja „sramotu”, „poniženje”, odnosno – donju, najnižu granicu ekspertize, sa kojom se ili brzo potpisuje poraz ili se „ne ulazi u ring”. Baš kao što je opisao njujorški reper, Jay Z, rep je nalik boksu: „Tu su izdržljivost, udarna sila koja počiva na jednom jedinom čoveku, borbeni aspekti repa, scena (ring), i konačno činjenica da borci ne odustaju od borbe čak i onda kada bi bilo najbolje da to i urade” (navedeno prema Bredli 2009: 177). Opisana neodvojivost rime i narativa u hip-hop kulturi, kao jedan mogući oblik tehnike dosetke, svoju najveću analogiju uspostavlja sa „radom sna” (Frojd 1979: 28–29; 163 i dalje).

Onirički, odnosno fantazmagorični sižeji u hip-hop kulturi, za svoj više nego visoki indeks besmislenosti i nejasnoća, ne duguju, međutim, toliko snu koliko halucinantnim narko-iskustvima. Marihuana, kokain, heroin, johambin, dop, hors, šit i sl., ali i „radža” (rakija) i „vops” (pivo), najčešća su sredstva kojima em-si vrši virtuelizaciju slikâ svog liričkog sveta. Upravo naslov albuma *Tical*² njujorškog repera Method Man-a, provocira slutnju o anagramskoj igri engleskih reči *method*, *tical* i *man*, koja em-sijevu mističnu „metodičnost” prikazuje u svetlu liričke ekspertize čije se napajanje vrši *leksičkim*, *sintaksičkim* i *sižejnim* baterijama, ukopanim u psihodeličnom svetu (*methodical man/ method-tical-man*).

Halucinogeni, virtuelni svet em-sijeva, u kome se oni promovišu i ponašaju kao travestirani super-heroji, mogu da se smatraju najopštijim mestom betl i uopšte hip-hop lirike, a na ovdašnjoj sceni kao najupečatljiviji eksponenti ovakve lirike jesu grupe i formacije Prti Bee Gee, 43zla, Bad Copy, („43-23”), valjevski 3Polis Tribe i drugi. U pesmama pomenutih izvodača ne postoji neka jasna utvrđena razlika između em-siinga kao odelite ekspertize, halucinantnog iskustva, kao ni stvarnosti koju žive; sama „tehnika” repovanja, upotreba reči i rima, srasla je u potpunosti sa svim ostalim segmentima em-sijevog života. Otuda je sasvim razumljivo da se pod „tehnikom”, „metodom”, „strukom” podrazumeva i sveukupno em-sijevo opstajanje u halucinogenom svetu, svetu koji čini da slušalac hip-hop pesme ne uspeva u svojim pokušajima da razluči jasne granice između potpisujućeg bita i em-sijeve stvarnosti.

I svojim imenima em-sijevi nastoje da skrenu pažnju publici na izrazito visok nivo poznavanja veštine „bacanja rime”: Proffesor Griff, Ministar Lingvista, Method Man, Struka, Immortal Technique – naglašavajući oponentu ili prosto auditorijumu da su oni ti koji su usavršili *tehnike verbalnog napada*; Svakako, jasno je da nije reč o „metodama” koje su zasnovane na pukom „baratanju” rečima (kao što je to, uostalom, vidljivo u Shorty-jevom drugom imenu: „Bata Barata”), koliko o tome „da se bude u

2 Eng. *tical*: sleng naziv za „spravu”, *blunt* ili „buksnu”, odnosno marihuanu koja je pripremljena za pušenje tako što je uvijena kao obična cigareta.

stanju” u kom je moguće suvereno vladati halucinogenim svetom, i iz čijeg će poro-
 čnog mulja „vešt” em-si umeti da crpi zlatne slike, rime i „linije”.

U travestiji ekipe „43–23” „vrhunske sposobnosti” em-sijeva iskazuju se slikama
 trivijalne svakodnevice isprepletane najčešće sa osećanjem gargantuovske gladi, čestog
 pratioća konzumiranja psihodeličnih supstanci. U odsustvu dostojnog betl-protiv-
 nika, em-sijeva „tehnika” i „neprikosnovenost” predstavljaju se i kao veštine dolaska
 do „gasa”, do narkotika, alkohola, hrane, seksualnog zadovoljenja, poniženja organa
 javnog reda, itd. Paradoksalno, sve do sada spomenuto povodom „tehnike” i „na-
 uke” – predstavlja ličnu kartu „uzornog” em-sija, a jedna od najvećih avantura ovih
 trivijalnih, virtuelnih super-heroja iskazana je u psihodeličnoj parodijskoj pesmi *Za-
 mrzivač* (Bdat Džutim 2009) – u kojoj svaki em-si ponaosob (Vikler, Ajzak, Džutim)
 predstavlja slušaocima svoje (ne)svakidašnje „tehnike” pražnjenja tuđih ili sopstvenih
 frižidera. I mada se u ovoj pesmi može čuti jedna od najboljih strofa u Viklerovoj em-si
 karijeri, travestija ipak vrhuni refrenom. Tačnije atmosferom refrena koju, pored hor-
 ror-matrice, upotpunjuju em-sijevi, repujući kroz svojevrstu parodiju rastafarijanske
 konsonance („ja rastapam”), „mrtvi-ozbiljni”, kao gospodari velike i tajanstvene teh-
 nike otapanja paketa zamrznutog mesa iz zamrzivača: „Atakujem frižider i zamrzivač
 često!/(Ja pijem veštoooo!)/ Ja rastapam meso!”

Na drugoj strani halucinogene hip-hop tematike, kao reper koji je razvio svoju
 betling-ekspertizu nešto drugačijim sredstvima, hvaleći se svojom liriku doveo do
 takve kondicije koja mu je omogućila totalni raskid sa scenom³. Evo samo jedne od
 zaista mnogih upečatljivih stihova njegovog betling-arsenala, čija trezvena duhovitost i
 veština koncipiranja halucinogene slike ni u kom pogledu ne zaostaje za dekadentnom
 superiornošću oponentnih em-sijeva. Šta više, čini se da je njegova pobeda ostvarena
 na posve „dekonstrukcionistički” način – upravljanjem neprijateljskog betl-arsenala
 protiv njih sâmh (*Teška artiljerija*, 2010): „Nojevima silom čupam glavu iz peska i kri-
 vim je,/ guram im noseve u javu da „šmrču” moje „linije”. U nastavku strofe, skrećući
 publici pažnju da je na sceni već zavidnih deset godina, Marčelo nastavlja sa uobli-
 čavanjem fantazmagorične, strip-slike hip-hop razračunavanja koje biva prošireno do
 epskih i mitskih dimenzija:

„Dolazim na štrokavom pacovu što se zove Istina,
 praćen hordama poniženih viteza
 što su upalili baklje i obogaljeni digli štake:
 Armagedon-torpedo čiji su amblem gas-maske!
 Polomili kavez, jurnuli da kazne
 mazge što gaze smisao, pamet i savest.
 Tu sam da stoki pijem krv poput Čupakabre.
 „Radioaktivan” – jer svaki radio vrti ovo sranje!”

O igrama rečima već je do sada bilo reči, a kao jednog od najvećjih „igrača” na
 ovdašnjoj sceni spomenut je em-si iz Zemuna (Pančeva), Vudu Popaj. Njegov osobeni
stil igre rečima ogleda se najviše u naporu da se postigne „pristojno” izražavanje; ta-
 čnije – da se komičan efekat proizvede bez olakog posezanja za opscenim sadržajima
 i leksikom. Tako je *kalambur* postao najkarakterističniji „lični potpis” Vudu Popaja,
 njegova prepoznatljiva vudu-instalacija u istoriji zapadnobalkanskog hip-hopa. Ali
 takvom priznanju nezaobilazno je prethodilo deljenje ringa sa em-sijevima Popajeve
 generacije. Kao borac-izazivač, Popaj je konkurentnoj braći isporučio sledeće linije
 (*Voodooinstaller*, 1997): „Ja sam Jura Stublić iz Parka Jure,/Kultivacija rep-garniture!”

3 Marčelo „raskida” sa scenom još od svog prvog albuma (2003), što nas navodi na pomisao da je reč
 isključivo o autentičnoj betling-stilemi.

Stvaranje kalambura i, uopšte, igranje rečima najčešće ide u pravcu izricanja besmislica. Verovatno jedan od najefektnijih kalamburskih besmislica jeste onaj pesme *Kao bomba*, grupe CYA (1998), koji ubedljivo upotpunjuje jedan psihopatski identitet: „...jer vuk dlaku menja! – Nek je menja, šta me briga!” Dosečka em-sija uspela je u onoj meri u kojoj slušalac/auditorijum – *namamljen idiomatikom* – očekuje elaboraciju o jednom zlom karakteru („ćud”), koji opstaje u biću bez obzira na spoljašnje méne krvoločne životinje. Em-si, međutim, izneverava očekivanja publike, napuštajući već dovoljno poznati put idioma. Demonstriranjem neočekivane i nerazumne indiferentnosti prema zadatom idiomu, em-si će svoje „ludilo” pretvoriti u instancu, višu i od samog „zla”: „...nek je [dlaku] menja, šta me briga!”

4. (zaključak)

U hip-hop kulturi verbalna se ekspertiza dovodi do svojih krajnjih granica: somatskih (brzina), verbalnih (leksički repertoar) i mentalnih (alkohol, narkotici). Kada se upregnu i leksika, i ritmičnost, i rimovanje, i igre rečima, i ambicije, stil života i obrazovanje – svet oko em-sija tada zaista počinje da dobija obrise njegove sopstvene *arene*, u kojoj on može da referiše na samog sebe, sasvim slobodno i neusiljeno, koristeći se onim Lakanovim rečima: „Potucam se u onome što vi smatrate po prirodi najmanje istinitim: u smu, u izazovu smisla najgongorskijeg vrha i *besmislu* najgrotesknijeg kalambura; u slučaju, i ne u njegovom zakonu – nego u njegovoj neizvesnosti; i kada menjam lice sveta, nikada odlučnije ne postupam nego onda kada mu dajem profil Kleopatrinog nosa” (Lakan 1983: 121). Prikazujući tehničke osobine hip-hop lirike, nastojali smo da predstavimo različite načine kojima em-sijeva Reč postaje pravo, ubitačno oružje. Sa svakim taktom rep pesme, reči em-sija moraju najpre da odgovore njenim neumoljivim ritmičkim zahtevima, zatim karakterističnom imperativu rimovanja, a tek onda bivaju prepuštene sasvim slobodnoj igri i „označavanja” i „prozivanja”; igri u kojoj gubitak značenja i smisla postaje samo po sebi značenje i smisao.

BIBLIOGRAFIJA

- Bahtin 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd.
- Bradley 2009: Bradley, Adam, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, Basic Civitas, New York.
- Chang 2007: Chang, Jeff, “It’s a Hip-Hop World”, *Foreign Policy*, No. 163: 58–65.
- Frojd 1979: Frojd, Sigmund, *Dosečka i njen odnos prema nesvesnom*, prev. Tomislav Bekić, Matica srpska, Beograd.
- Gates 1988: Henry Louis Jr, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York, Oxford.
- Kokto 2012: Kokto, Žan, *Opijum: dnevnik detoksikacije 1930; sa Koktoovim crtežima*, prev. Ivana Velmirac, Gradac, Čačak.
- Lakan 1983: Lakan, Žak, *Spisi (izbor)*, prev. Radomir Kordić, Danica Mijović, Filip Mijović, Prosveta, Beograd.
- Levine 1977: Levine, Lawrence W., *Black Culture and Black Consciousness*, Oxford University Press.
- Target 2000: Target, *Sve je to hip hop*, blog-knjiga, web.

BLUNT CIRCLES AS A METHOD: RHYMING EXPERTIZE IN HIP HOP CULTURE

Summary

The paper gains an insight into the rhyming practice in hip-hop culture, which is strongly connected with drug experience. The mystical slang term that is given for this typical and crucial hip-hop phenomenon is *Chypher* or *Chipha*. It marks a *freestyle* circle of hip-hop culture, whether it is *breakdance* circle, *rhyming* circle, *battle* circle or *blunt*-circle. The examples in the paper were taken mostly from the contemporary hip-hop culture in Serbia and Croatia.

Keywords: narcotics, hip-hop culture, *Chypher*, rhyming, trickster, MC, wordplay, narrative

Dragan M. Đorđević

Александар М. ПЕТРОВИЋ
 Универзитет у Приштини
 Филозофски факултет у Косовској Мишровици

ЕСТЕТИЧКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ ТЕОРИЈЕ СТВАРАЊА И ДРУШТВЕНА КРИЗА МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ ДАНАС

Естетичке претпоставке теорије стварања формиране су праћењем процеса изношења ствари по чулном опажању до формирања представа као разних облика естетичких идеја које обухватају стварност. Размерност и сјај ствари ипак су уклопиве тек са њиховим складом, тако да је лепота виђена пре свега као стваралачки организовано повезивање и представљање стварности. Од античког доба тако у основне вештине које се изучавају спада и наука музике, тј. њене хармоније и усклађивања ствари у стварности. Међутим, под музичком културом подразумевају се све чешће и сасвим немузикалне, па и антимузичке појаве. Музички човек је од античких времена човек са слухом пробуденим за лепоту хармонија егзистенције и ритма живота, онај који се добро осећа „бачен и у небеске сфере”. Појам лепоте као да се ускратио у свом космолошком значају и почео да се пласира као субјективна мера доживљавања пријатности. За Грке то није могло да буде нешто произвољно, парцијално важеће и дифамантно, будући да сачињава сам основ на коме почива властитост и заједништво. Какво заједништво је могуће данас са енормним навраћем музичког бизниса у јавним медијима (гранд продукцијом, турбо-фолкерским Пинком и Првом итд.), као и у јавним скуповима или парадним фестивалима (Егзит). Са руба егзистенције тзв. „озбиљна музика” покашто се и појави и још брже нестане, док забављачка бизнис механика ради непрестано као индустријски погон који меље све разумне естетичке претпоставке човековог постојања. Очигледна криза културе происходи из дугогодишње друштвене кризе, чије се разрешење још увек ни не назире, а теоријска сагледавања упућују на искорак и борбу за вредности који ће је обновити.

Кључне речи: Естетика и стварање, естетичке идеје, музика и култура, криза друштва и уметности, обнављање вредности

Једна од најизразитијих склоности нашег времена је склоност ка експерименту (чак се и мисаони пројекти именују „мисаоним експериментом”), а сачиме се удружује од нововековља уврежена одбојност према априорним конструкцијама мишљења и присуству спекулативних момената у њему као „апстрактних претпоставки”. Евроатлантски емпиристички приступ придаје толику тежину чулном опажању, да захтева посматрање феномена света без икаквих темељнијих оквира њихових датости, суштине у појављивању, као и разматрања ситуационог положаја или статуса те суштине у бивствовању. Онакав, како је владао током XVII и XVIII века, емпиризам се представљао као пут ка Богу, који се пантеистички остваривао истраживањем природе, успостављајући и деистичко схватање о накнадном одвраћању тог истог бића од природе као од механичке творевине, док се човек са филозофском спекулацијом од такве ствари удаљава. Она је наике у космолошком смислу установила 'хармонију сфера' код Питагоре, као и многоначинску 'скривену хармонију' код Хераклита, што прожима и Платонову, па увелико и Аристотелову замисао постојања света; а која се још задржава у Кеплеровом делу о *harmonica mundi*, скрећући ка *musica instrumentalis* тек у новије доба. Додуше, све јаче акцентовање техничких страна писања поезије или разматрања боље примене органа гласања и певања, као

и вештине употребе направа за произвођење звучних последица у тоналности и ритму звучања, у јелинизму (чак и код једног Плутарха у његовом спису о музици), већ је показивало тежњу ка таквим приказима. Међутим, музика која настаје на прагу нашег времена већ уопште није окренута својој постојбини на небу, него људским осећањима и причи о задовољавању потреба за уживањем у уметности. Музикологија се у том смислу сналази у оквирима понуђене постојеће музике као дате могућности која чини оквир стварности, не осврћући се више на могућност која је претходно и претежно сачињавала њен хабитус. Од када је Кеплер засновао 1618. године науку о музици и систематизовао као *harmonica mundi* њене претпоставке, њихово игнорисање показује се као извесна врста политизма или културне политике која се мири са постојећим, проналазећи му оправдање у сфери понуђеног и као једино нужно.

Ако је знање реалних појава и процеса немогуће извести из идеје божанског ума, истраживање природе нужно се окреће искуству где томе адекватна музика као дубоко условљена чулношћу, па инструментална чулност представљања света и живота постаје и једина могућа музика. Уместо схватања музике као ентузијазма од Муза или надахнућа из свемира које уноси енергију и значење универзалног, уместо мисли Божије која прожима свет у његовим усклађеним сферама егзистенције, преовладава њутновски сензоријум апсолутног простора који омогућава опште привлачење свих тела у свемиру, тако да се појачава чулна компонента која чини неравнодушним сам поредак света са потребом надзирања и поправљања тамо где се нахери у свединамизму постојања. У новоствореној слици света механика природе потиснула је у други план динамику светске усклађености, износећи и механику афеката као предступањ машинизације и индустрије роботизма, са којом израћа и *musica instrumentalis*, која од тада одзвања природом, бучно узимајући удела у таквим збивањима мисаоних усмерености.

Мисаону конструкцију која следи математичке моделе одређене као услове постављаних експеримената већ код Галилео Галилеја, следе и композитори нововековља, 'конструирајући' музику у експериментисању с њом (још и данас тзв. конкретна и електронска музика), губећи везу са ликовима земље и њеним мерама у стварању привидних усклађивања чулних извесности. Глад за новостима и новинама, као и раздражена чулност новог грађанства на почетку XVIII века, најјачала је све остало што се непосредно не обраћа сензуалности и њеним темама. Природа се више сад види као бесконачно простируће математичко тело и са целокупним системом људских знања почиње да се преводи терминологијом природо-научних појмова, искључујући појам сврхе из таквих знања и из сфере људске делатности, да би човек као карика у ланцу узрочно-последичних односа која је сасвим детерминисана спољашњим факторима био што ефикаснији у овладавању тако виђене природности природе. У тако успостављеном појму умности као нововековној научној рационалности Кант је покушао поново да успостави сврху у свету слободе која би се посредно апликовала на природу као активну целину, што није нашло неког већег одјека. Технички низ напредака и примењена научна димензија односа из те нове рационалности завладали су без алтернативе претварајући природу у сировину, у средство употребе и израде у мењању ликова света, барем трансцендентално, а углавном површински успело, са тешким последицама еколошке кризе. Човек као субјект самовољно мења природу као објекат који представља неко сирово ништаство и захтева обраду и прилагођавање човеку као њеном господару. Следећи дух свог времена, и музика одражава у пракси нововековног компоновања прикривену амбицију за

владањем, да би се она у данашњој „масовној музици” и сасвим разоткрила одбацујући и потребу у укрштањима ритма и тонова, као и пратећем либрету или соло песмама, да се ту ишта разуме и буде схваћено. Она је некада била важна наука (*disciplina*), а као временом потиснута на раван умећа (*ars*), музика дели судбину модерне уметности уопште, изгубивши сазнајну моћ откривања како стоји са стварима и више их не представља у интерпретативним формама, него подешава технике извођења према чулним хармонијама с обзиром на расположења субјекта и његову непредвидљиву ћудљивост.

У свом сједињавању живота и смрти музика спаја два света звучећи у њима као музика природе, рецимо флауте која отеловљује свеколико земно биће, као што славуј симболише сву природу као битије неопходности. Такав несентименталан став захтева рефлексију која дистанцира музику од романтичарских антропоцентричних заноса у 19. веку, стављајући је између мишљења и појаве, духа и привида, акцентујући размишљања и искуство. У музици постоје законитости које нису она сама, него услов њене појаве, а њена суштина је откривање света и односа у њему као манифестацији живота и слободи духа, чији су посвећени поборници Франц Лист и Фредерик Шопен према Хајнриху Хајнеу. Виртуозност извођења њихових дела, којима је конкурисао само Паганини по гласу (према Целтнеру и Гетеу), извођача узимају за једнаког композитору на основу његове уметничке интерпретативне слободе, обраде садржаја или и независно од њега, тако да виртуозна личност доспева у центар пажње. Све то мењаће се са Хегеловим погледима на музику, из његових добрих познавања дела Вилибалда Глука, Јозефа Хајдна и Волфганга Амадеуса Моцарта (*Фиџарова женидба*, *Дон Хуан*, *Чаробна фрула*, 1824), код којих је савременост изједначена са романтизмом и пружа слику највишег домета епохалног развоја саме музике у то доба. У Хегеловој *Естетички*, која је састављена од предавања која је држао у Хејделбергу (1820/21) и Берлину (1823, 1826. и 1828/29), музици се придаје посебна пажња и третман „естетичких садржаја” међу уметностима. Уметност уопште располаже са чулним сјајем истине, изражавајући карактер апсолутног духа на себи својствен начин, а музика је ту „начин изражавања духовног садржаја на начин како он постоји у областима субјективне унутрашњости.” (тамо, Т.1, стр. 126) Она је као посебан моменат скупа лепих уметности или моменат духовног произвођења у чулном материјалу, тако да то нису облици бивствовања и начин живота света, него општа субјективност као самоостварања духа и свом показивању у свету, пре свега у протестантској црквеној музици и њеној спецификацији у тзв. ’идалној музици’ Моцарта, заобилазећи Вердија, Росинија и Вебера. Он остаје у границама класицистичког поимања музике, тако да италијанска оперска музичка дела бивају опкорачена, као и Бетовен који му је био савременик, па по њему класика музике тече од Баха и Хендла до Хајдна и Моцарта, јер се код њих очувава уметнички идеал антике као најромантичније поседовање мере. То романтичко је епохално одређено и значи за њега карактеристику савремености, или новог доба, коме је у првом плану духовни садржај уздигнут над употребу чулног материјала и форме. Јединство садржаја и њему одговарајуће форме као сазнавање чулног знања помоћу одражавања и осећања које доводе до слободне општости. Са тиме је задатак уметности у оживљавању делатне субјективности, у буђењу одређених садржаја производа духа субјективношћу, да би на видело изашла њихова суштина, она истину у духу износи пред чулно опажање измирено са објективношћу услова постојања, различитости форми осамостаљених видова уметности (Hegel: 1970, 7). Ту су и зналачка обликовања композиција

нешто што тек споља може да оцени лаичка свест, она музички некултивисана, тако да дилетантизам није мерило успелости музичког дела, него закономерност његове композиционе изражености до примерене усавршености.¹

Чуло слуха је теоријско чуло које региструје једноставну субјективност тела и преко њега душевне покрете, садржавајући чулне представе које у духовном заузимају форму спољашњих ствари, екстериоризујући реалност, доводи је до коегзистенције (исто, 16). Укидањем реалне чулне појаве, чија се видљивост преиначава у прост привид уметности, не путем спољашње светлости као у сликарству, вајарству или архитектури, него унутрашњим субјективним осветљавањем простора егзистенције, музика је сва у тоновима и ритму простог идеалног осећања. Тотална уметност је у том смислу поезија, јер понавља начине показивања других уметности, док музика сједињује разум са дубинама унутрашњости душе представљајући оно субјективно као форму у објективисаностима (исто, 292). Космичке аналогije ту се повлаче пред акустичним аналогijама у којима он види системе звучања као начине постојања органских целина, којима се изражава предметност уметности срца као непостојано саопштавање које се осамостаљује у извођењу (исто, 293). Она, дакле, бива у чистом елементу осећања, тако да представе духа опрема мелодичним звуцима придржавајући се хармоничних закона тонова заснованих на квантитативним односима са удољавањима законитостима потчињавања и сразмерности у грађењу тоналне зграде (исто, 296). Мизичар не започиње свој рад независно од сваке садржине, него чулне представе формира у ноте или своје музичко расположење обликује у форми неке музичке теме коју даље уобличава кроз удубљивање у садржину, испољавану у властитој слободи унутрашњости (исто, 297–8), ослобађајући душу од трпљења и потиштености, исцрпљујући значење у теми и у понављањима (исто, 298). То сачињава разлику поетске употребе тона која тоналност своди на степен говорног гласа, не чинећи сопственим елементом тон какав је дат по себи (у збивању комуникативних аката), док музика тај тон чини циљем своје обраде, не претендујући на то да

1 У уводу у *Филозофију нове музике*, Теодор Адорно је овако окарактерисао Хегелово виђење односа према музици: „Хегел је лаичко слушање подвргао једној колико дубокој, толико и актуелној критици и познаваоцу без даљњег дао за право. Иако нас Хегел овде задивљује одступањем од грађанског здравог људског разума, коме иначе у питањима те врсте и сувише радо излази у помоћ, он ипак превиђа нужност дивергенције ових двају типова, која произлази управо из поделе рада. Уметност је запала у наслеђе високоспецијализованом занатском раду, и то кад је сам занат заменила масовна продукција. Но, тиме познавалац – чији је контекмплативни однос према уметности увек већ укључивао и нешто од оног сумњивог укуса што га је Хегелова Естетика тако темељно прозрела – и сам себе развија у правцу неистине, комплементарно неистини лаика који од музике очекује још само да му мрмља уз рубове радног дана.” Следи и низање сазнања: „Он је постао експерт, а његово знање, једино што још уопште доспева до саме ствари, постало је уједно и рутинирано зналаштво које ту ствар убија. Он у себи уједињује цеховску нетолерантност и грубу наивност у свему што превазилази технику као циљ за себе. Док је у стању да контролише сваки контрапункт, он већ одавно не види чему целина и да ли је уопште добра: специјалистичка близина преобраћа се у заслепљеност, а спознаја у, готово да кажемо, административни извештај. У самоуверености да све најбоље зна, стручњак се својом склоношћу ка апологији културних добара сусреће са култивисаним слушаоцем. Његов гест је реакционаран: он монополизује поредак. Али, што више развој формира композиторе у стручњаке, то више у унутрашњи састав музике продира оно што стручњак доноси са собом као агент једне групе – групе која се сматра привилегованом.” /с. 131./ Хегелово скретање пажње на одсуство мисли и осећаја, као симптом ослобађања инструменталне виртуозности новог времена, води до оног што Адорно назива „испражњавањем музике”, па је уметник савремености далеко мање слободан него што је био у његово доба. /с. 132/

обухвати целокупну стварност. Тако текст у музичким оквирима није самосталан и даје извесну подршку музичким деоницама тек из зависног положаја остајања код осећања и опште познатих представа (не оних са поноритим мислима, него описно и то slabим описима спољашње предметности /тамо, исто, 302/), у чему су италијанске опере и ораторијуми вештији од немачких (исто, 303), јер већи значај текста одузима примат музици и означава немужикалан правац. Она, додуше, може и да се испразни од свих промена и посредовања садржаја, али онда остаје празна и без значења духовних садржаја и израза скривеног живота унутрашњости личности, који је у стању да одјекне у делатним тоновима душевности (исто, 310). Музика је саопштење живог субјекта из његове унутрашњости која нема постојаност и утолико да не ишчезне мора да се репродукује (исто, 210–311), па се усавршени њени изрази као обраде вазда представљају у фреквентности тонова (исто, 313–314), када се слободним покретима душе пружи кретање и развој унутрашњег живота у слободи. У том смислу, музика представља негацију спољашњих односа и уобичајене форме постојања, показујући се као равномерно струјање и некакво у себи хомогено трајање са задобивеном мером тонова у усредсређивању и враћању у себе, као осамостаљеност такта и ритма који му удахњује живот. Апстрактна основа такта и ритма добија своје испуњење и могућност да постане конкретна музика тек унутар царства тонова обухватајући законе хармоније. Људски глас може се разумети и као звучање душе међу осталим инструментима, јер је душа у певању код себе саме изводећи мелодију као своју поетичност или као испољавано срчано унутрашње самоопажање (исто, 332). Мелодија је услов праве музичке егзистенције, па изолованост такта, ритма и хармоније губе у апстрахујућим моментима сваку вредност, док у сагласности чине целину срастања у дело као код Јохана Себастијана Баха, где музика није пратња или дисперзивна илустрација него главна линија објашњавања тематике, где се не допушта да недостаје слободно изливање тонова (исто, 337–341). Она у тој слободи одјекује обуздавајући афективност, откањајући бол и не претерујући са складношћу и равномерношћу (Палестрина, Перголези, Глук, Хајдн, Моцарт), те тако узвишава мелодичност (исто, 343, 355), оплемењујући људство које сачињава исти тај свет. Хегел сматра да, ако је композиција по својој вредности објективна или да је у њој смештена претпоставка потпуно испуњеног осећања, онда и репродукција по својој природи мора да је следи и изведе. Како уметник не сме да се спушта на ниво простог занатлије (рецимо верглаша на вашару или услужног цу-бокса), дакле не на ниво музичког аутомата који напамет изговара научену лекцију износећи прописано, он компоновано дело ваља да оживи у духу композитора без рвања са садржајем, у коме се огледа виртуозност продуктивности (исто, 359). То он види као сјајну могућност код Росинија, који пружа велике слободе у интерпретацији, чинећи посао извођења опере (рецимо: Кавалерија рустикана) знатно тежим, али и са посебном дражи, упућујући на уметничко са-стварање (исто, 360), дајући музичарима који изводе дело велику уметничку вредност, без естетских анимозитета и ускогрудости. Додуше, за то је потребно да се буде упућен стваралачким расположењем, а не дилетантизмом, познавањем форме и садржаја за успелост прелаза и напредовања, а не игнорантским аматеризмом тек распаљивати произвољне моменте.

Историјске претпоставке музике тако су окренуте „човечанству”, почивајући на њему макар и као на „неразвијеној могућности” да човечанство представља естетичку свест, па је, слажући се са Кантом, Карл Далхаус, уочио

код Хегела примећену временитост музике као спорну ствар: „Хегелу је довољно то што је музика збивање а не постојана ствар, па да јој призна само незнатан, ишчезавајући степен предметности. Оно што је чујно не осећа се као нама супротно него као збивање које нас окружује и наваљује на нас, уместо да се држи на остојању од нас: Кант је музици као недостатак уљудности пребацивао што се намеће. С друге стране, било би погрешно строго јој оспоравати ’објективност која постоји за себе.’”² Сасвим у духу феноменолошких расправа он примећује: „Истина, њена предметност се испољава више посредно него непосредно: не у тренутку када зазвучи, него тек пошто се слушалац на завршетку неке композиције или музичког става осврне уназад на већ прохујало и представи га себи као заокружену целину. У исти мах музика добија неки просторни облик; оно што смо чули добија чврсте обресе нечег супротног, ’објективности по себи.’”³ Музички смисао је интенционалан и постоји само утолико уколико га слушалац схвати, па се значење музике не може исцрпсти у њеној пракси, него ретенционо почива барем на звучној машти или на познаваоцу нотираних музике, ако звучна интерпретација одсуствује. Творевина уметничког стваралаштва не постоји само због дејства ког производи на публику, него пре свега због сопственог унутрашњег савршенства, које опет није у тој мери савршено да може да се узме за самосталан метафизички ентитет, да обухвати целину световања света без привидно потчињавајуће аутоапсолутизације. Ова илузија чини еманципујући карактер који неко музичко дело одваја од функционалности, што је видљиво код Шопенових мазурки и полонеза или његове Бакароле – „... мада и она дочарава слику Венеције, особене, непоновљиве црте су битније од општих, које дели са другим комадима истог назива. Појам више није претпостављен појединим делима, већ је избледео у апстрактан општи појам, накнадно изведен из индивидуалних творевина које се напоследку, у двадесетом веку, само још на силу могу уврстити у неки род.”⁴ Овај особени карактер препознатљивости типа музичког стваралаштва, „према рукопису”, прелази и у наше време, где широким слојевима друштва остаје мало хлеба и музике, па присвајају барем њима драге песме. У Енглеској се догодила просвећена грађанска револуција век раније него у централној Европи, а са њом и широко омиљен тип музике коју данас називамо комерцијалном, те сем Персла она и нема великих оперских имена у пуританској средини која презире ’световну музику’ и ограничава је на приватност. Из те приватности касније ниче владавина балада, па естрада постаје место отварања концертне музике. Век касније у Аустрији је израз ’шлагер’ синоним за популарну музику и пренос енглеског „лаког жанра” на дистанци од професионалног композиторског стваралаштва, па се под окриљем естраде окупљају авантуристи и социјални случајеви, да би тек 1825.г. у Америци заживела и оперета као музичка комедија Бродвеја или мјузикл. У европску професионалну музику са тиме су продрли и неевропски утицаји (преко Рахмањинова, Стравинског, Прокофјева, Гершвина, Шалјапина, Растроповича), јер од времена након Беетовена расте интерес за музику на периферији Европе „alla Turca”, па се на основу локализовања колорита (Шопен, Лист, Глинка), они разликују од композитора Италије или Француске. Дебиси ствара нови хармонски стил из увођења другачијих

2 Карл Далхаус, *Естетика музике*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1992., стр. 19

3 *Исто*, стр. 20

4 *Исто*, стр. 24

далекоисточних сазвучја, а следе га Вила-Лобос, Хачатуријан и Гершвин у тематизовању мелодичности.

Дубоке социјалне промене условиле су и друштвени комформизам, који је промовисало свирање дез-музике које претпоставља бекство од културе када се се све своди на продорни тромбон и сензуалистичке боје саксофона, а у новије време и електронски инструменти са уграђеним шаблонима за варијације или импровизације за забаву, импонујући интелектуалном индивидуализму. Хармонска композиција полако је одлазила са сцене великих концертних манифестација, предајући се пред надирањем популарног жанра рок-музике, који узбуђује слушаоце и обезбеђује више ритуално учествовање у манифестацији, неголи естетички доживљај, више уљуљкивање у имагинарни свет игре и забаве као украшавања живота, а понекад и оргиастичко разуздано раздраживање титанских латентних црта постојања. Рок-музика уводила је ритам који је дотад у европској музици био невиђен, као перпетуисано тутњање бубњева Африке, који имају функцију ослобађања тела од 'окова интелекта' и пуштања ирационалних сила у живот, где физиолошки инстинкти у првом плану односе превагу. У том смислу она је више антисоцијална и политичка појава, неголи музичка, а када се проширила са енглеског говорног подручја, попримила је и другачије контракултурне и поткултурне карактеристике, другачије од оних који у споју ритма и блуза са америчким кантријем пишу за симфонијски оркестар без познавања нотног система.⁵

Преживео је хард-рок испуњен протестом, као и енергичнији рок-енд-рол, који заступа социјалне и идеолошке мотиве скрајнутих социјалних слојева у Америци, а у новије време и код нас. Он просто забавља слушаоце који се уживљавају у сценске репрезентације популарних идола као 'фанови' и тако попуњавају време, смањивањем осећаја усамљености у свеопштој отуђености живота, у мегасистемима недодирљивих политичких пракси, сем на хладним светлуцањима телевизорских екрана као плаштева демократије. Забрињавајуће је што се таква музика стално негде врти и окреће по јавним информативним медијима, па пасивно подавање њиховом дејству након извесног времена тишину доживљава као испражњивање, које трезни од угњетавања и социјалних притисака којима је конзумент изложен, извлачећи му тепих повучености у свој привидно постојећи свет испод ногу, јер он само као прегласан и у пасивизујућем слуху и може да се перпетуира. Стварање комерцијалних рок-звезда изгледа да је код свих неизбежно, па и код нас, када се у омасовљеним култовима савремене 'естрадне музике' код нас збива преплављеност ритмовима и мелосима из арапског света. То, међутим, из свог политизма намеће прорачун тржишног успеха урбаних средина, које ионако накарадано распарчано српско село и његов укус, обеђује за такве владајуће музичке вредности које урушавају културу, мада је на таквој социјалној поводљивости рађено деценију пре почетка двадесетог века, а последњих деценија траје пуним замахом. Удружујући се са масовном гледаношћу приватних телевизијских канала који експлоатишу фолк-тематику, у замашним фаворизацијама у гранд-продукцијама и разним риалити-шоу програмима, наша естрада је огрезла у неукусу и вулгарности која се исплати. Читава индустрија лаке забаве и комендијантског медиокритетства сручена је у нашу јавност без икаквог обзира према ширим педагошким потребама васпитавања и образовања деце и омладине, која тај галиматијас по правилу усвајају као пример власти-

5 Види и књ. Милан Узелац, *Филозофија музике*, Нови Сад, Stylos, 2007., стр. 355–363.

тих оријентација у савременом свету, на који се угледају са удивљењем. С друге стране, западни узор не превазилазе исту количину наслага историјског отпада, са мало загонетнијим називима: *techno, house, electro, hip-hop, industrial, trance, hardcore, ambient, dub, drum'n'bass, noise, trip hop, experimental music, easy listenin...* бесконачно понављајући одавно пређене и завршене путеве, замлаћујући своју публику плаћеним критичарима и панегиричарима.

И у антици постоје сведочанства о опадању музичке културе и њеном премештању у далеко примамљивију позоришну уметност, која се наметнула неколико стотина година након Христовог рођења и на коју промену је негодовао већ сам добри Плутарх.⁶ Како ли смело, а и конзервативно, већ у том контексту звуче Платонове речи о космичком слуху и дару Муза који зацељује нас саме, какви се све више упознајемо кроз мишљење, прилазећи оном неоткривеном 'странцу у нама' који иде за отсутним траговима нашег жестоког присуства у реалности постојећег света.⁷ Плутарх, који је пренео знања геометријских пропорција примењиваних на нотне неуме код Платона, за њихово даље познавање каже: „Да је хармонија узвишена, божанствена и велика, свједочи нам и Платонов ученик Аристотел који каже: 'Хармонија је небеска, а има божанску, лијепу и узвишену природу. Има четири дијела, те посједује двије компоненте: аритметику и хармонику. Њени су дијелови, величине и међусобне диференцијације изражавају помоћу броја и изометрије. Мелодије се равнају помоћу два тетракорда.’”⁸ Два тетракорда су октава која у парно и непарно уноси пропорцију два на један као безгранично и ограничено, као здружено усклађивање које побуђује чулна опажања небеског и божанског порекла, прожимајући телесну присутност божанским складним распоређивањима за слух, вид и пратећа опажања. Музика је утолико теолошки личносна, али не у произвољном смислу, него према изворности ипостаси /саставу бића/ према природи ствари и постојећем свету, који и јесте ништа све док од њега не сачимо дом и одомаћеност кроз напуштање наивности генералног става, по којима ствари које сусрећемо истовремено и објективно вишемо као саморазумљиво постојеће. Савремени философ Еуген Финк препоручио је из својих дубинских спекулативних разматрања развијање лика човека будућности, који би био у стању да превазилази савремену кризу духа, а то је по њему лик 'музичког човека'.

По могућностима, управо у њему као стваралачком човеку, као хармоничном и избалансираном бивствујућем, сакривена је и највећа потенција духа,

6 „Прича се да Хелени у најстаријем раздобљу уистину нису познавали позоришну музику. Њихово целокупно знање било је посвећено гајењу култа богова и одгоју омладине. Још увијек нису имали изграђено позориште, а музика се изводила на светим мјестима, гдје су њоме одавали част боговима и величали славне људе. Сигурно је да су ранија ријеч *тхеорин* и каснија *тхеаитрон* добиле назив по ријечи *тхеос*, бог. У наше доба, међутим, музичко опадање толико је напредовало да више не постоји никаква успомена на њезину одгојну страну, нити начин за њезино прихватање, јер су сви они који се баве музиком прихватили позоришну музику.” / Плутарх, *О музици*, Ниш: Просвета; Београд: Сфаирос, 1997, (прев. М. Вишић), стр. 138./

7 „Богови су нам дали глас и слух из истог разлога и са истом сврхом. А са истим циљем установљен је и говор /логос/ и од њега највећим делом и води, као што нам је и онај део музике, који је посредством музике доступан слуху. Онај човек, наиме, који са Музама другује на уман начин, неће сматрати да хармонија, која у себи садржи покрете сродне кружним кретањима наше душе, треба да служи само неразложној наслади, као што је то у наше време случај, него ће она за њега бити дар Муза, помоћник који кружно кретање душе, постало у нама као неусаглашено, доводи у стање уређености сагласности са самим собом. А и ритам су нам исте те Музе дале са истом намером, да нас, наиме, чува од недостатка мере и оскудице у љупкости, својствених већини људи.” (Платон, *Тимај*, Београд: Идеје, 1987, 47 с-е)

8 Плутарх, *О музици*, Ниш: Просвета; Београд: Сфаирос, 1997, (прев. М. Вишић), стр. 136.

као и препородна могућност превазилажења духовних запалости и застрањивања. Позовајући се као древни мислиоци на теолошко суштаство 'онтолошког компаратива', које проистиче из јединства у супростављањима и усклађивањима постојећег бивствовања, што враћа бића њиховим суштинама у небеским почецима, Финк пре свега има у виду пажњу и пажљивост неопходну за уочавање сразмера и самерљивости из саме дубине природе и свега светујућег света, откуд и пристиже надахњујући музички поклон, онај од Муза.⁹ Он се окреће „широким грудима земље”, њеним испевртаним прекопавањима и изналажењима путева по њој, да би из њене логосно-универзалне моћи бивствовања и као обзњањујућа опуномоћеност оглашавања изнео ноетичке или интелигibilне претпоставке постојања и самог универзума. Отеловљење или конкретизација логоса кроз Сина обраћа се стеченим знањима небеском Оцу, са којим налази блискост у свим варијацијама растојања и могућих дистанци. Када Хелдерлин у поеми *Патмос* пева – 'близу је и тешко докучив Бог, али где је опасност расте и оно избављајуће' – са тиме он указује на стваралачке напоре докучивања из земаљских дубина логосологичности и хераклитовска „превртања много земље”, да би се „мало злата нашло” и изнело из невиди на видело, кроз окретања небеским склоповима света у раздобљима посустајања и криза епохе, наговештавају повратак очинском огњишту као извору светла и тоpline бивствовања. Разгртање космичког огњишта није нимало лако када се у њему налази још тек покоји жар који повезује са првобитношћу у искрењу сећања на небеско пламење. Јединствени склопови ипостасних усклађивања суштинске основе бивствовања откривају се бистрини погледа у невидљивим хармонијама и сакривености изворног постојања. Она се открива онде где је присутна дубинска помиреност са природом и светом, или оним његовим хармоничним димензијама које су присутне са оне своје најузвишеније стана, како каже и Плутарх: „Кретање природе и кретање звијезда – како су често говорили Питагорини, Архитини и Плазонови ученици, као и остали стари философи – не може постојати, нити се одржавати без музике. Они тврде да је бог све засновао на хармонији”.¹⁰ То је опет она хармонија коју наслућујемо гледајући звездано небо над нама, или посматрањем оне невидљиве или „скривене хармоније” у остацима природе, коју је још увек у свему постојећем суверено успевао да сагледа и древни философ Хераклит, а то начелно значи да је доступно и сагледавањима нама данашњим, ма колико такво казивање данас може звучати и промашено, те готово апсурдно у свету у коме се непосредно затичемо као бића у њему, делећи његову судбину.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 1984: Адорно, Теодор, *Филозофија нове музике*, Сарајево: Свјетлост.
 Далхаус 1992: Далхаус, Карл: *Естетика музике*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

9 „... es ist der von den Musen ergiffene Mensch, der musische Mensch. .. Der musische Mensch ist allein die Hoffnung unserer Zeit... Aber wir haben auch in der Finsternis dieser Zeit jene Ahnung im Hertenzen, die Hölderlin in dem Gedicht „Patmos” also ausspricht: „Nah ist und schwer zu fassen der Gott. Wo aber Gefar ist, wächst das Rettende auch.” /Fink, Eugen (1989), *Zur Krisenlage des modernen Menschen: Erzählungswissenschaftliche Vorträge*, Würzburg: Köninghausen und Neumann, S. 173–174.

10 Плутарх, *О музици*, Ниш: Просвета; Београд: Сфаирос, 1997, (прев. М. Вишић), стр. 148.

Финк 1989: Fink, Eugen, Zur Krisenlage des modernen Menschen: Erzzirhungswissenschaftliche Vorträge, Würzburg: Köninghausen und Neumann.

Хегел 1970: Hegel, G.V.F.: *Estetika III*, Београд.

Платон 1987: Платон, *Тимаж*, Београд: Идеје.

Плутарх 1997: Плутарх, *О музици*, Ниш: Просвета; Београд: Сфаирос, (прев. М. Вишић).

Узелац 2007: Узелац, Милан: *Филозофија музике*, Нови Сад: Stylos.

AESTHETIC PRESUPPOSITIONS OF THE CREATIVE THEORY AND THE SOCIAL CRISIS OF MUSICAL CULTURE TODAY

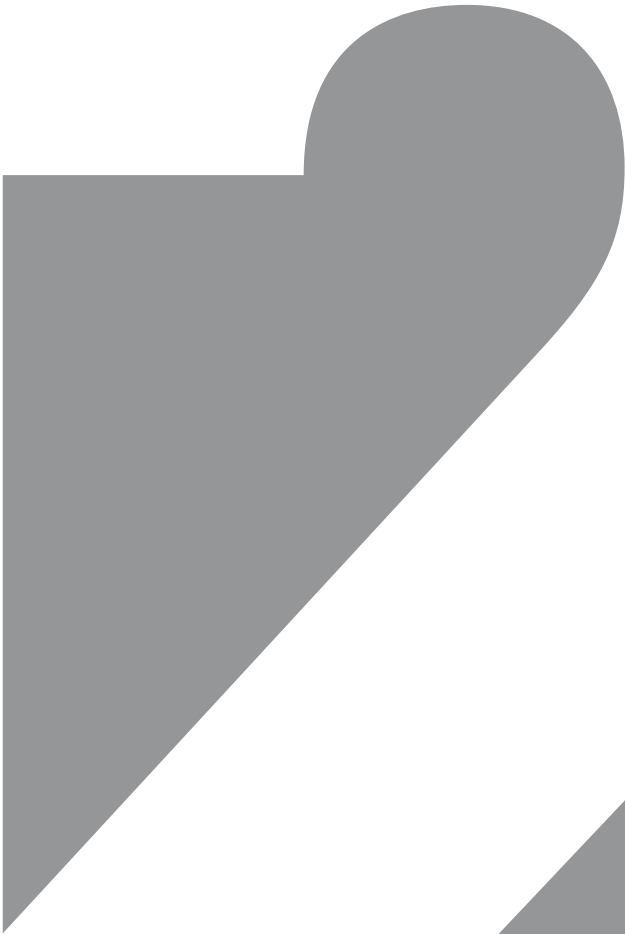
Summary

The aesthetic presuppositions of the creative theory are formed by following the process of deliverance after sensual perception, to the formation of representations as diverse shapes of aesthetic ideas which encompass reality. The symmetry and the glow of things fit in only when there is harmony between them, and therefore, beauty is seen, before all, as a connection organized creatively and a representation of reality. However, under musical culture we today more frequently imply altogether non-musical, and even anti-musical phenomena. The musical man has from the Antiquity been a man with a sense awakened for the beauty of the harmonies of existence and the rhythm of life – the one who feels well “thrown into the spheres of heaven”. The concept of beauty seems to have been deprived of its cosmological meaning and to have been put forward as a subjective measure of experiencing pleasure. For the Greeks, it could not be something arbitrary or partially valid, given that it makes the basis upon which singularity and community are formed. What community is possible today with an enormous surge of musical businesses in the public media (Grand Production, turbo-folk Pink and Prva TV etc.), as well as in public manifestations or music festivals (Exit)? From the margins of existence, the so-called “serious music” sometimes appears and quickly disappears, while the entertainment business machinery is working constantly like an industrial operation which grinds all the rational aesthetic presuppositions of human existence. The evident crisis of culture arises from a long-standing social crisis whose resolution is not in sight, while the theoretical insights point to a breakthrough and a struggle for values which will renew it.

Keywords: aesthetics and creation, aesthetic ideas, music and culture, crisis of society and arts, renewal of values

Aleksandar M. Petrović





Снежана МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

ПСИХОДЕЛИЧНА МОЋ КЊИЖЕВНОСТИ – САВРЕМЕНИ КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКИ КОНТЕКСТ

Још је Платон у дијалогу *Ијон* писао о ирационалној природи и моћи песништва да занесе све оне који су у додиру са њим. У савременој књижевној теорији, посебно унутар когнитивне и афективне наратологије, уочавају се оријентације које су усмерене ка истраживању афективних компоненти читаоачевог одговора на текст. Кит Оутли и Патрик Колм Хоган, полазећи од достигнућа когнитивне психологије, указују на значај емоција у процесу читања, као и на базичне емоционалне схеме које су у основи књижевних жанрова. На доживљај текста као виртуелне стварности усмерена је и све утицајнија теорија урањања Мари-Лор Рајан, док Кендал Волтон и Жан-Мари Шефер анализирају природу афективног одговора на фикцију у процесу менталне симулације и стапања. Осим прегледа ових релевантних теоријских усмерења, у раду се промишља и њихов интерпретативни методолошки потенцијал.

Кључне речи: песништво, занос, реторика, дионизијска поетика, урањање, афективна наратологија

Корене афективне моћи песништва налазимо још у периоду синкретизма, када су уметности биле међусобно много чвршће испреплетене него што је то данас случај, и када се веровало у магичну моћ речи. Прескачући дуги период усменог стваралаштва, пажњу усмеравамо на неке од првих теоријских текстова који разматрају ова својства књижевности.

У антици Платон у дијалогу *Ијон* скреће пажњу на њен погубни учинак. Ирационална природа песничког дела непосредно се повезује са осећањима која се јављају у песнику, а која се попут намагнетисаног прстена преносе потом на рапсода и на његове слушаоце. Платон тако наглашава оно дејство књижевности које ће се у савременим когнитивистичким теоријама повезивати са менталном симулацијом и теоријом урањања. Ипак, он не оставља могућност за градирање емоционалног одговора будући да је занос једино стање духа и песника и слушаоца и тумача. Обузет „бахантском махнитошћу и заносом”¹ песник је „изван себе и свога мирног разума”, а *Ијон*, када одлично изговара епске стихове, то не чини при пуној свести, јер његова „душа излази изван себе и сматра да у заносу непосредно сама доживљује приповедане догађаје” (Платон 2006: 12). Потврђујући снажно дејство песничке емоције („мени се, кад говорим нешто дирљиво, очи напуне сузама, а када говорим нешто што изазива језу или страх, онда ми се од страха коса накомстрешу и срце ми лупа.”), Платонов рапсод сведочи да се нешто слично дешава и са публиком чије је срце „дубоко дарнуо”: „Јер ја их сваки пут са висине своје позорнице посматрам како ударају у плач и како љуто гледају око себе и са мном страхују под утиском онога што излажем” (Платон 2006: 13).

1 О разлици између стања заноса као јаког степена уживљавања и стања махнитости или опседнутости пише З. Дукат у коментарима поводом Аристотелове *Поетике*. Занос би се односио на поремећај душевне равнотеже, обично под деловањем емоција, док махнитост обухвата распон од лудачког махнитања до страствене природе (Аристотел 2005: 291).

Утемељена на реторичком нормативизму и Аристотелова поетика је у целини афективна. Задовољство, уживање, сажаљење, страх, срећа и несрећа, неки су од емоционалних реакција о којима се у њој говори. „Штавише, саму телеололошку функцију драмског и епског наратива Аристотел непосредно повезује са емоционалним ефектом у прецесу његове рецепције” (Милосављевић Милић 2016: 11). Теорија *πάθος* („радња која доноси пропаст или бол”, Аристотел 1982: 52), и *καίσιρος* представља даљу разраду Платонових ставова о снази ураћања. Чини се да је на истом концепту заснован и његов портрет идеалног песника, ствараоца који, или уме лако да се преноси у сва могућа стања и односе, или „лако прелази у екстазу” (1982: 64).² Снага песникове емпатије даје интензитет вероватности приче и предуслов је њеног успеха код гледалаца. Јер, каже Аристотел, „од природе највише верујемо оним песницима који се снагом свога сопственога уживљавања могу пренети у осећања која приказују, и најистинитије приказаће махнитост онај који сам махнита и гнев онај који се сам гневи (Аристотел 1982: 64).³

Аристотел на више места указује на међузависност наратива и емоционалног одговора: „прича треба да је тако саздана да онај који само слуша како се догађаји развијају осећа и зебњу и сажаљење због онога што се дешава” (1982: 56).⁴ Ако, према тумачима, то значи „да снага трагедије треба да овиси о ономе што се догађа, а не о томе да ми видимо како се то догађа” (Аристотел 2005: 241), лако се могу наслутити данас актуелне премисе о наративу као когнитивном стилу и његовој емоционалној заснованости.

Вишевековна испреплетеност нормативне поетике и реторичке традиције може једним делом објаснити дуготрајност концепције о афективној природи песничтва. Насупрот ниском и средњем стилу, који своје дејство постижу на нивоу информације или угађања, високим (цветним) стилем написана дела треба да гану и потресу слушаоце доводећи их на тај начин у посебно психолошко стање. Горгија је тврдио да „беседник мора бити познавалац душе и, према потреби, умети изазивати или уклањати у њој целу скалу осећања задовољства и бола, љубави и мржње, поуздања и страха. (...) Да би песник што моћније завладао другима, он треба (...) душу да им омађија чулно-акустичким дражима језичке музике” (Ђурић 2003: 594).

Тако је у основи естетске вредности као једне врсте емоционалног одговора реципијента на дело, имплицитно сачуван траг о оном ирационалном или магијском, не само неухватљивом и несазнатљивом, већ и дионизијски снажном деловању речи. Готово сви значајнији теоријски или поетички текстови након антике, када дефинишу природу књижевности или појединих књижевних врста, указују на њихов рецепцијски учинак.

Врхунац оваквог теоријског усмерења налазимо у романтизму, не само због иманентне поетике која нагласак ставља на експресивност књижевног стваралаштва, већ и због конституисања тријадног родовског система унутар којег ће

2 О два типа песника која овај цитат претпоставља в. коментаре З. Дуката (Аристотел 2005: 291).

3 О ставовима сличним овом код Хорација, Цицерона, Квинтилијана и Псеудо-Лонгина в. коментар Здеслава Дуката у: Аристотел 2005: 290.

4 Јован Христић истиче да је интензитет сажаљења и страха античких гледалаца био повезан са степеном идентификације са јунацима трагедије. Инспириран Ничеовим радовима о трагедији, Христић претпоставља да је моћ музике у античкој драми морала бити велика, можда аналогна оној на савременом концерту рок музике. „Ефекат који су трагедије са својом музиком имале на гледаоце био је далеко снажнији него што то данас можемо да замислимо” (1998: 39).

управо дистинкције субјективног и објективног, разума и осећања бити основа за класификацијске системе.⁵ Дионизијски карактер ентузијастичке романтичарске поетике препознајемо и у познатој Вордсвортовој тези о органској сензибилности песника која мора бити већа од уобичајене, или у Колрицовом истицању дубоких и жестоких осећања. Загонетни Хелдерлин не одваја песников таленат од заноса, уз напомену да занос не сме прећи опасну границу која чува луцидност песниковог духа.

„Занос је степенван. Постоји бескрајна градација од пуке веселости, која несумњиво стоји најниже на лествици, до заноса војсковође који у жеку битке, при пуној луцидности, опажа моћ свога генија. Пењати се и силазити том лествицом јесте позив и наслада песника. (...) Велики песник никада себе не напушта, толико је изнад себе колико хоће” (Хелдерлин 2009: 25).

Након романтизма превласт позитивистичке или објективистичке парадигме не оставља више простора за теоријски дискурс који би величао *заста-рели* концепт о ирационалној снази песништва, будући да се и поводом импресионистичке критике пре може говорити о утиску, рационално експлицираном, који се без сумње лако претвара у вербализовани исказ. Ни Крочеова одбрана „осећајног” или „непосредног”, природног израза поезије („који излази из груди и грла некога ко је обузет чуђењем, радошћу, болом, досадом, страхом; афекти и осећаји који, потресајући га целог, прелазе у артикулисани глас.”, 1995: 10), није у потоњим деценијама нудила истраживачки потенцијал, делом и стога што би имплицитно сведочила о неодрживости иманентизма у интерпретативним стратегијама. Зато ће утицајнији бити Флоберов аутопоетички *credo* него Крочеова опаска о његовој „парадоксалној доктрини безличности” (Кроче 1995: 11).⁶

Оно што зовемо научним приступом у разгранатим методолошким путањама двадесетог века, са структурализмом на челу (бар када је реч о апликацији интерпретативних метода), обележава рационалистички дискурс, поред кога би се свако уладљивије позивање на афективно или, не дај боже, магијско дејство речи сматрало анахронизмом или тривијалним сензационализмом. Уз то, треба признати да је својеврсном емоционалном редукционизму допринео и постмодернизам и постструктурализам губљењем вере у изворну, непатворену или аутентичну, деридијанским *шекстим* неначету емоцију.

Без могућности да овде улазимо у сложен контекст који је допринео промени овакве методолошке парадигме, а за чије тумачење је потребно далеко шире интердисциплинарно истраживање, довољно је констатовати да је заокрет ка когнитивним приступима унутар друштвенохуманистичких наука, до ког је дошло на почетку новог миленијума, реактуелизовао значај искуства, доживљаја, емоције. У домену књижевнонаучног дискурса утицај се осетио највише из когнитивне психологије чија су емпиријска истраживања обновила интересовање за афективну интеракцију текста и реципијента. При том не треба занемарити и последњих деценија растући интерес у науци о књижевности за улогу читаоца те дивергенцију различитих теоријских приступа који су засновани на феномену *читања*.⁷

5 Као пример може се узети Шлегелова родовска тријада заснована на критеријуму степена и врсте емоције.

6 Систематични вид критичке реакције на такву традицију, као и одбрану емоционалне ангажованости читаоца налазимо у књизи *Решорика прозе* Вејна Бута, која је објављена 1961. године.

7 Новији приступи обухватају распон од критике читалачког одговора, преко реторичке критике до теорије нечитања или удаљеног читања Пјера Бајара.

Не више само као ренесанса мита о моћи песништва, књижевне теорије новог миленијума, не напуштајући дух новог сцијентизма, желе да докажу да се ритам срца може ослушнути перцепцијом ума. У такозваној „посткласичној наратологији” (Herman 1999), односно, у оквиру наратолошког заокрета у хуманистичким наукама, посебно се издвојила когнитивна оријентација; наративу, који није тек еквивалент причи, већ „оруђе мишљења” (Herman 2003: 163), сада се приступа путем метода различитих когнитивних наука (психологије, филозофије ума, лингвистике, теорије вештачке интелигенције). За Монику Флудерник суштина наратива садржана је у фикционалним ликовима чије емоционалне реакције усмеравају доживљај и читаво естетско искуство читаоца.

Захваљујући емпиријским истраживањима когнитивних психолога, Патрика Колм Хогана (Patrick Colm Hogan) и Кита Оутлија (Keith Oatley), у оквиру когнитивне наратологије развија се *афективна наратологија*, која проучава емоционалне обрасце похрањене у основе свих наратива.⁸ Полазећи од тезе де приликом рецепције књижевног дела трансмисија са једне особе на другу укључује четири врсте значења: смисао, осећање, тон и интенцију аутора (Oatley 1994: 56), Оутли предлаже таксиномију пет типова емоционалног реаговања: прва два долазе споља, изван текста и укључују асимилативни и акомодативни одговор на наратив (Oatley 1994: 60)⁹. Тако ће текст који се прилагођава когнитивној схеми (асимилативни тип) имати другачије дејство од онога који ту схему мења у процесу акомодације. Остала три типа емоција проистичу из имагинарног партиципирања читаоца у свету приче, које је омогућено захваљујући семипермеабилној (полупропустљивој) мембрани којом је тај свет обавијен. Тако емоционална реакција проистиче или из симпатије, или из активирања меморијских образаца, или настаје као резултат идентификације читаоца са јунацима. Са симпатијом је блиско повезана емпатија, на којој почива естетско, искуство и која се код већине аутора ове оријентације сматра кључним механизмом за активирање афективне компоненте књижевности.¹⁰ Оутли ипак највећи значај даје идентификацији, феномену који му омогућава да реактуелизује стари концепт мимезиса као *симулације* засноване на четири когнитивна процеса: усвајање циљева јунака,¹¹ креирање имагинарног света (менталног модела који омогућава симулацију), ауторски коментари упућени читаоцу, интеграција диспаратних елемената.¹²

Док Оутли и Хоган истражују генезу и облике емоционалне интеракције са књижевним делом, група филозофа у чијем је средишту Кендал Волтон, покушава да разреши тзв. „парадокс фикције” и објасни природу емоција које фикција побуђује. У утицајној књизи која је покренула бројне полемике, *Мимезис као ирејшваране*, Волтон постулира тезу да су осећања изазвана рецепцијом фикционалног дела у ствари квазиемоције, које се рађају из наше „навике да пристајемо на игру с фикционалним, да као бајаги тврдимо, претварамо се да тврдимо оно за шта знамо да је само тобоже истина (Волтон 2013: 78). Унутар таквог концепта постаје ирелевантан интензитет или врста емоције, будући да све оне имају исту, имагинарну природу. Евентуално, њихову снагу могу увећати стварне емоције, и

8 Више о афективној наратологији Патрика Колм Хогана в. Милосављевић Милић 2016: 13.

9 Ова опозиција заснована је на концепту когнитивних оквира и скрипти.

10 О улози емпатије у рецепцији књижевног текста в. Кен 2007.

11 За М. Флудерник, представницу тзв. природне наратологије, ово је кључни аспект рецепције наратива.

12 Овај последњи процес аналоган је херменеутичким кодовима Ролана Барта.

то само када дође до паралелних валенца међу њима. Тада се може учинити да је емоција према лику „већа” и „пунија” него што заправо јесте.

О дистанцираној, мада не и лажној емоцији говори и Жан-Мари Шефер, када тврди да је „миметичко стапање у срцу фикционалног механизма” (Шефер 2001: 181). Афективна компонента активног (ауторовог) или рецептивног стапања може варирати, али се не сме свести на поистовећивање. Другим речима, иако је стање стапања „подвојено ментално стање”, оно „искључује свако стање илузије на нивоу свести и убеђења” (Шефер 2001: 194), колико год да је емоционални одговор јак или дуготрајан.

Слична овој теорији је и теорија урањања (*immersion*), коју такође у последњој деценији прошлог века развија Мари – Лор Рајан. На Оутлијевим поставкама (посебно кад је у питању механизам симулације), Рајанова тумачи урањање као процес који омогућава интеракцију читаоца са текстом и даје методолошки легитимитет тумачењу света приче. Овај процес прате четири кључне парадигме партиципације реципијента у свету фикције: метафора о одласку и губљењу у свету књиге, могући светови, играње улога („као да”) и ментална симулација (Руан 2001: 200). Притом је снага урањања градирана кроз четири степена апсорпције света приче у процесу читања: концентрација, имагинарно учешће, занос и зависност (синдром Дон Кихота) (Руан 2001: 98). Док су концентрација и имагинарно учешће пожељни и неопходни за разумевање тог света и, штавише, за уживање у њему, остала два, рекли бисмо, екстремна вида учешћа, виђена су као девијација.¹³

Уколико бисмо *зависности* разумели као потпуну идентификацију у којој нестаје дистанца између светова,¹⁴ како би требало објаснити занос, ту кључну реч којом смо овај рад започели? Рајанова објашњава овај вид емоционалног учешћа на следећи начин:

„ЗАНОС: задовољство које је резултат нереклексивног читања, при чему је читалац потпуно уроњен у свет текста, тако да губи контакт са спољашњим окружењем, па тиме и свест о ауторском естетском чину или истинитости исказа. На тај начин језик потпуно нестаје. Губи се свест да су у питању само речи, а уместо тога ствара се илузија живота унутар новог света. Упркос дубини таквог доживљаја, читалац ипак остаје свестан да се нема чега плашити, јер текстуални светови нису реалност” (Руан 2001: 98, прев. С. М. Милић).

Ако би занос значео некакво стање транса, на шта упућују конотације из до сада цитираних старијих али и нових поетичких текстова, погледајмо психолошко објашњење овог појма:

„ТРАНС: „Посебно психофизичко стање обележено телесним променама (ритам дисања, крвни притисак, осетљивост на бол, итд), затим необичним визијама, халуцинацијама или просветљењем, до којег се долази изласком из себе и утапањем у нешто веће, праћено осећањем усхићености, озарености и заноса. (...) У стању транса особа која је изашла из себе (...) у стању је да комуницира са оностраним бићима (божанствима, демонима, духовима)” (Требјешанин 2001: 507).

13 Према Рајановој, губљење у свету књиге изазива задовољство и позитиван учинак само ако је привремено и није прерасло у зависност.

14 На феномену идентификације изграђен је, на пример, свет приче у роману Г. Петровића, *Ситничарница код срећне руке*

Тако смо се преко сасвим актуелне теорије, чију смо апликативну вредност недавно покушали да докажемо,¹⁵ поново обрели на почетку, пред загонетком магијске моћи песништва. Иницирани когнитивном парадигмом, питамо се зашто одговор не би био у домену личног искуства. Тада би било, бар у нашем случају, сувише лако утврдити, премда скоро невидљиве, симптоме *померања, ишчашења, брисања или дошеривања*, трагове текстова на нашој менталној меморијској мапи. Да ли је то модеран вид оне некадашње катарзичне снаге, или тек њен рецидив, једино могућ за читаоца 21. века? Премда су експериментална истраживања потврдила дејство које се некада наслућивало и можда отуд на екпланативном плану преувеличавало (убрзани пулс, рад неурона огледала, губљење осећаја за реалност), савремене афективне теорије су допрле до (физиолошког и когнитивног) механизма на коме почива интеракција читаоца и текста. Остаје питање и дилема да ли је, парадоксално, истовремено са тим достигнућем, она магијска, психоделична моћ књижевности постала само још једна метафора читања?

ЛИТЕРАТУРА

Аристотел 1982: Аристотел, *О песничкој уметности*, превео и приредио др Милош Н. Ђурић. Београд: Рад.

Аристотел 2005: Аристотел. *О ијесничком умијећу*, превео и приредио Здеслав Дукач. Загреб: Школска књига.

Кендал 2013: Волтон, Кендал, „Симулација, слина и истраживање пећина”, *Парадокс фикције*, превела и приредила Александра Костић. Београд: Федон.

Ђурић 2003: М. Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Бенедето 1995: К. Бенедето. *Поезија. Увод у критику и историју поезије и литературе*, превео Перо Мужичевић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Милосављевић Милић 2014: С. Милосављевић Милић, „Виртуелна претприповест и феномен урањања”. *Philologia Mediana*, год. VI, бр.6, Ниш: Филозофски факултет, 17–39.

Милосављевић Милић 2016: С. Милосављевић Милић, „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији”. *Емоције у култури Срба и Бугара*. Ниш: Филозофски факултет.

Keith 1994: Oatley, Keith, „A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative”. *Poetics*, 23. 53–74.

Требјешанин 2001: Ж. Требјешанин, *Речник психологије*, Београд: Стубови културе.

Платон 2006: Платон, *Дела*, превео Милош Н. Ђурић. Београд: Дерета.

Ryan 2001: M.-L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London.

Хелдерлин 2009: Ф. Хелдерлин *Поетика*, превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник.

Herman 1999: D. Herman, “Introduction: Narratologies”. In: David Herman, (ed.) *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State University Press.

Herman 2003: D. Herman *Story as a Tool for Thinking*. In: Herman, David (ed). *Narrative theory and the cognitive sciences*. The Ohio State University Press. S. 163-192.

¹⁵ В. студију: „Виртуелна претприповест и феномен урањања” у: Милосављевић Милић 2015: 18.

Христић 1998: Ј. Христић, *О израђењу*. Београд: Филип Вишњић.

Шефер 2001: Ж.-М. Шефер, *Зашто фикција*, превели Владимир Капор, Бранко Ракић. Нови Сад: Светови.

THE PSYCHEDELIC POWER OF LITERATURE – CONTEMPORARY LITERARY- THEORETICAL CONTEXT

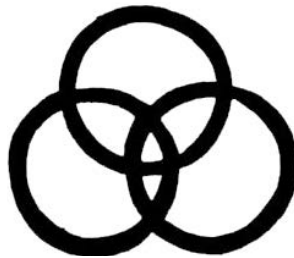
Summary

In his dialogue *Ion*, Plato wrote about the irrational nature and power of poetry to enrapture all who come into contact with it. In contemporary literary theory, especially within the cognitive and affective narratology, we can perceive orientations directed at exploring the affective components of the reader's response to the text. Drawing upon the results of cognitive psychology, Keith Oatley and Patrick C. Hogan point to the significance of emotions in the process of reading, as well as to the elementary emotional schemes which make the basis of literary genres. Marie-Laura Ryan's growingly influential theory of immersion is directed at the experience of the text as a virtual reality, while Kendall Walton and Jean-Marie Schaeffer analyze the nature of the affective response to fiction in the process of mental simulation and merger. Aside from the overview of these relevant theoretical directions, the paper also takes into consideration their interpretative, methodological potential.

Keywords: poetry, rapture, rhetoric, Dionysian poetics, immersion, affective narratology

Snežana Milosavljević Milić

Zoso



Tomaš MIZERKJEVIĆ

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Poznań

ROK U KNJIŽEVNOSTI – PITANJE RASPOLOŽENJA

Na rok muziku se u poljskoj književnoj kulturi u većoj meri ukazuje 90-ih godina i od tada je sve to prisutno do danas. Obično se smatra da je to rezultat izvesne generacijske pobune, pošto su mladi stvaraoci takozvane generacije „bruliona” primetno želeli da se razlikuju od ranijih pisaca i spisateljica čija je referentna tačka još uvek bila strogo književna tradicija. Dovoljno je podsećanje na one zajedljive napomene iz *Raporta o ratnom stanju* (1983) Marka Novakovskog o preglasnim rokerima kako bismo postali svesni stepena generacijskog jaza i opsega estetičke promene koja se dogodila nakon 1989. godine. Od tog trenutka čitava je plejada autora i autorki ukazivala na to da se rok muzika nalazi u osnovi tradicije njihove književnosti. Uostalom, mnogo njih je imalo estradnih iskustava, neki su sve vreme svirali rokenrol, pri čemu su se često pojavljivala provokativna priznanja u kojima se kaže da su im rokeraški koreni važniji od književnih. Andžej Stasjuk se u ironičnoj autobiografiji *Kako sam postao pisac* priseća da je uvek hteo da bude poput Hendriksa, nikad kao Česlav Miloš, a Kšištof Varga je izjavio da je „njegova mala otadžbina” pank-rok muzika. Smatram da bi na ovaj način otvoreno pitanje moglo ostati pogrešno svedeno isključivo na postavljanje zahteva književnoj kritici da se edukuje u novom kontekstu poezije i proze koja je odatle potekla. Njen bi zadatak počivao na otkrivanju intertekstualnih aluzija, razjašnjavanju pozivanja na konkretne muzičke događaje u tekstu (koncerti, festivali, važni albumi itd.) i komentaranju uloge muzičkog iskustva u formiranju književnog lika.

Smatram ipak da je glavno pitanje o kojem se u ovim izjavama radilo bilo nešto drugo. Uvođenje roka u književnost trebalo je da bude način njene suštinske transformacije, da se u njenim poetikama i stilovima recepcije aktiviraju različiti sadržaji koji nisu bili dobro artikulisani u književnoj kulturi crpenoj pre svega iz tekstualnog sveta. Rok je potom predstavljao vrstu katalizatora određenih stanja i aspekata književnosti, energijom i snagom je ispunjavao tekstove, što bi zapravo bila šansa za drugačije doživljavanje čitanja. Paradoksalno, u tom smislu nije čak ni bila obavezna nekakva muzikalizacija kompozicije književnog dela, jer samo uporno ukazivanje na to da tekst u značajnoj meri vodi poreklo iz rok kulture primorava nas da uzmemo u obzir njegov poseban način egzistencije.

Svakako, mogu pasti na pamet brojni sadržaji na čije prisustvo može podsećati književni tekst smešten u kontekst roka. Autentičnost, spontanost, afektivnost, snažna i neograničena ekspresivnost, težnja ka neposrednom kontakatu s primaocem, obeležja su koja nisu bila i koja ni sada nisu strana književnom tekstu, ali je njihov značaj za savremena dela bio ili umanjen ili rezervisan za posebne tipove književnosti (dečju, popularnu itd.). Međutim, tekst uronjen u svet roka zahtevao je način opisivanja i percepciju koja bi izrazila vrednosti koje je on očekivao. S obzirom na to da je spoznajno područje koje se u tom pogledu otvara vrlo široko, pokušaću da odredim mogućnost dobijanja, čak i stavljanja na centralno mesto u književnosti samo jedne dimenzije roka, raspoloženja. Vraćanje na tu problematiku možemo odnedavno naći u delima

Hansa Ulriha Gumbrehta. Nemački filolog podseća da je „štimung”, istican u romantičarskim i simbolističkim delima, imao muzičku konotaciju jer je, naime, označavao „glas” i „štimanje instrumenata”. Takođe, poreklo poljske reči „nastrój” (raspoloženje) povezano je s štimanjem instrumenata (strojenie instrumentów). Reč je o važnim vezama, imajući u vidu da dopuštaju da se o književnom delu ponovo promisli, između ostalog, i kroz kategoriju glasa. Delo tada nije samo tekst namenjen interpretaciji, jer se pored i izvan značenja pojavljuje sve ono što se ne može svesti na smisao dela. Možemo podsetiti i na snažno leksikalizovane izraze u poljskom jeziku kao što su „govor dela” („wymowa utworu”) ili „glas autora” („głos autora”). Delo opisivano sličnim epitetima želi da bude govor, vokalni tok, želi da odjekuje i da ima vlastitu akustiku. Govor dela ne može biti sveden na saopštavanje značenja jer treba da da delu materijalnu težinu, da mu omogući fizičke kvalitete, kao što je pomenuta akustičnost. Takvo delo privlači zato što nastoji da ga čitaoci konkretno dožive. Gumbrecht podseća na intrigantno zapažanje Toni Morison da se radi o tome da treba biti dirnut iznutra. Filolog je ovu formulaciju objasnio na sledeći način: „ambijenti, raspoloženja, najdelikatniji susreti naših tela s materijalnim okruženjem utiču i na našu psihu”¹. Književnost koja izvlači materijalne, nekada vrlo diskretne sadržaje, istovremeno nudi mogućnost susreta različitog intenziteta s posebno organizovanom, uštimanom sredinom jer je postala deo njenog vlasništva i stvarnosti koja dotiče primaoca.

Sažeto ću predstaviti mogućnost stavljanja u prvi plan onoga što je vezano za raspoloženje u rok književnim delima, pozivajući se na knjigu Kšištofa Varge Tekila². Roman je dobio veoma pozitivne recenzije, čak je bio nominovan za glavno poljsko književno priznanje u književosti, odnosno nagradu Nike. Ispunjava ga monolog frontmena i vokalnog soliste rok grupe koji oblačnog zimskog dana s prijateljima na sahrani nosi sanduk s telom Debelog, bubnjara njihovog benda. U grozničavom pripovedanju tinejdžerskog idola možemo upoznati njegov scenski život, neprekidne pijanke, uvlačenje u savremu tržišne i reklamne zakone. Ne nedostaju ni nevoljna zapažanja na temu Debelog, čija smrt, kako čitamo, nije bila rokerska, već vezana za sramotni porok prežderavanja. Veoma brzo se može prepoznati prvi element tipičan za raspoloženje koji predstavlja neprestano organizovanje života u skladu s pravilima rokenrola. Na sahrani se može dogoditi „veliki rokenrol skandal” (ukoliko bi pripitimi muzičarima iz ruku koje se tresu ispaio mrtvački sanduk); idol u svojoj biografiji ima brojne društvene „do daske rokenrol” sukobe pri čemu i nedavno uništavanje zabave na kojoj je promovisan časopis o rok muzici, jer su muzičari zaključili da „ako već treba da postoji časopis o rokenrolu, onda će to biti rokenrol od početka” [50]. Junak želi po svaku cenu uništiti dešavanja koja posećuje, želi im dati anarhistički tok, osloboditi nepredvidive činioce, neskladno povezati ludiranja s ozbiljnim umetničkim težnjama. Nadredni cilj bio bi podržavanje nečega što bi trebalo nazvati rokenrol stanjem, pri čemu bi ovaj štimung različito interpretirale osobe koje nastoje postići ovakvo raspoloženje.

Postizanje željene agresivnosti i neuračunljivosti rokenrol stanja zahteva stimulaciju tela drogama. Telo predstavlja prvi instrument koji se pokorava naizmeničnom štimanju i raštivanju. Ispostavlja se da je iz tog razloga učešće u sahrani za mamurnog rokmena mučenje: „Loše mi je, ili ću se izrigati ili ću se onesvestiti, pa će biti skandala. Vrta mi se u glavi, nekakve mrlje mi lete pred očima, kao da sam uzeo drogu, zato se trudim da dišem duboko, sigurno izgledam kao debil, kad ovako stojim sa strane,

1 H. U. Gumbrecht, *Atmosphere, mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, transl. Erik Butler, Stanford 2012, str. 5.

2 K. Varga, *Tequila*, Warszawa-Wołówiec 2001, posle svakog citata navodim u glavnom tekstu broj strane.

pored mrtvačkog vozila i zadihan sam, sigurno su mi izbečene oči i crvena njuška jer osećam da sam se oznojio. (...) Nije trebalo juče da ločem ili je trebalo danas da zveknem piće pre žuraje ili ne znam šta.” [8] U drugim slučajevima promene fizičkog i psihičkog stanja bivaju postignute nastupanjem na sceni: „Dajemo sve od sebe, maksimalno, znojimo se, dehidriramo, nema laži (...) a onda kreće frka. Posle svakog koncerta maksimalno sam iscrpljen jer se jednostavno napinjem iz petnih žila, umetnička autodestrukcija (...) ne razlikujem telo od mozga, sve je zbrkano. Moram potom nešto popiti kako bih odreo.” [12–13] Može se zapravo reći da muzičar pripoveda o beskonačnom nizu „frka”, velika većina njegovih doživljaja ima karakter „tripa”, odnosno snažnog osećanja bliskog transgresivnim iskustvima. Telo je podvrgnuto prekomernoj eksploataciji, čulna sfera podleže rastrojstvu, što dovodi do snažne izmene euforičnih i depresivnih stanja. Na taj način rokenrol štimung dotiče muzičkog idola „iznutra”.

Ekvivalent ovakvog raspoloženja junaka postaje njegov govor. Citiraću duži ali reprezentativan fragment:

„Debeli je imao problema sa žderanjem. Kad neki tipovi previše loču, kaže se da imaju problem s alkoholom, kad upadnu u pajdo ili koku, da imaju problem s drogom. A Debeli je imao problem s prežderavanjem. Sve je žderao. Smečožder. Džank fud je najviše jeo. Bio je jednostavno totalno navučen na hranu i bez nje nije mogao da funkcioniše. Možda je to malo poznato, biti navučen na klopnu, jer ako se pogleda okolo, polovina je zavisna od koke, druga polovina od amfetamina, a treća od votke. (...) S Mekdonaldsom je to već velika sramota jer su ga ljudi ponekad vidali kako izlazi iz tog lokala, gutajući hiperbigmek (...) Ja tu dajem intervju da je globalizacija sranje, podržavam proteste, podstičem ljude sa scene da se angažuju, a moj kolega piči u Mekdonalds kao da se ništa ne dešava. Dobro da nas nisu gađali viršlama na koncertima, uopšte se tome ne bih čudio.” [29–30]

Sleng mladih i sredine služi za građenje iskaza koji nastoji najbrže i najsnažnije da podstakne slušaoca. Ovaj monolog podseća na monologe muzičara održavane na sceni tokom koncerta ili na nastupe američkih standap komičara koji samo govorenjem u mikrofona razgaljuju i pokreću publiku. Posebno poželjan efekat narativnih postupaka jesu pažljivo oslušivanje publike, nestrpljivo iščekivanje novog dobrog vica, slikovitog ili šokantnog izraza, zajedljivih kritičkih izleta, pa čak i činova junakovog podsmevanja samom sebi upletenih u priču. Privlačenje pažnje na govor na brzinu kreiran i improvizovan, držanje pažnje, pojačavanje uzbuđenja treba da bude neprekinuti niz intenzivnih i disonantnih doživljaja. Čitanje monologa mora biti privlačno, da se dešava „bez ublažavanja napetosti” (kako je primetio jedan od recenzenata *Tekile*) i da nakon završetka može dovesti do stanja potpune iscrpljenosti. Govornik ne očekuje od slušalaca da analiziraju majstorstvo njegovih šala i tačnost zlobnih kritika, već ih na taj način provocira na neobuzdani smeh, da dožive trenutke iskrenog oduševljenja njegovim stilom, trenutke intelektualnog divljenja, uznemirenosti zbog skladnosti namerno iskrivljenih priča i sl. U preplitanju opijenosti s elementima svesnog primaočevog usmeravanja (a ne kontrole) usred stihijskog govora koji zahvata primaoce odvija se njihovo pravo rokenrol štimanje i raštimavanje. Zadovoljstvo uranjanja u asemantički šum govora povezuje se i uravnotežuje sa zadovoljstvom kretanja u skladu s njegovim privlačnim ritmovima.

Dopunjavanje i komplikovanje rokenrol štimunga nastupa u završnoj sceni razgovora s menadžerom grupe. Idol je na groblju od njega čuo da fonografska firma neće s njima produžiti ugovor jer nikako nisu želeli da promene svoj stil, nastavljajući uporno, uprkos upozorenjima, da se drže svog jednom odabranog muzičkog stila. Njima će se desiti, tipično za istoriju roka, epizoda raspadanja benda koji bi mogao i trebao i dalje da svira. Pišući o atmosferi zlatnog doba roka, Gumbrecht primećuje: „Vudstok,

Liverpul, Džimi Hendriks, Dženis Džoplin i Rolingstonsi – ovi nazivi izazivaju utisak intenziviteta; u poređenju s tim, sve što je nastupilo kasnije izgleda banalno i dosadno. Oni – zapravo aura koju imaju – pripadaju mojoj generaciji. (...) muzika i glasovi iz prošlosti elektrizuju nas i odvlače iz sadašnjosti.”³

Može se primetiti da „utisak intenziviteta” karakterističan za rokenrol štimung jeste u neku ruku traumatičan faktor jer uspeva da nas prenese iz sadašnjosti u prošlost. Nešto slično se dešava s junakom *Tekile* koji nakon razgovora s menadžerom ostaje na groblju i ne želi da se vrati, bira mesto između sveta umrlih i živih. Draže mu je da bude avet koja živi u orbiti intenzivnosti minulih rokenrol raspoloženja nego da uđe u život lišen ovih raspoloženja. Isto tako avetinjski izgleda i Gumbrehtova kada beži od savremenosti zbog svake slučajno poslušane pesme Bitlsa ili Džoplin. Čini se da je angažovanost u rokenrol štimungu povezana s rizikom, s mogućnošću stvaranja trajne neprilagođenosti brojnim životnim realijama, s nemogućnošću prenošenja rok iskustava na druga iskustva. Zadržavanje ovog raspoloženja uprkos brojnim primerima opasnosti i izbor stanja subjekta-utvare omogućava ipak nastavak radikalne igre za dragoceni utisak intenziviteta. Gumbrehtova generacija koja ostaje uz bivše rok idole i junak iz Varginog romana, onaj koji je izabrao mesto pored mrtvog prijatelja iz grupe koja je upravo nestala sa scene, uporno ukazuju na vrednost izgubljenog, bivšeg intenziviteta. Žive možda u istoj nadi da će se taj intenzivitet moći dosegnuti i da će se realizovati mogućnosti koje se otvaraju tek sada, koje danas otkrivaju svoju aktualnost, čime omogućuju nemelanholički povratak raspoloženja rokenrola.

3 H. U. Gumbrecht, nav. delo, str. 94.

Персида С. ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО¹
Università degli Studi „G. d’Annunzio” Chieti-Pescara
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne

IDEA SONI: ДОПРИНОС РУЂЕРА БОШКОВИЋА МУЗИКОЛОГИЈИ

У овом раду се разматра допринос дубровачког научника и песника Руђера Бошковића (1711–1787) теорији звука. Бошковић није посветио неку посебну студију теорији звука, али је изложио о чулима у свом делу *Theoria philosophie naturalis* (1758), где говори управо о „идеји звука”. Заједно са „законом континуитета”, који је Бошковић заступао, и о чему је, написао студију (1754), утицао је на једног другог исусовца, Андреу Драгетија (1736–1825), који је тај закон применио у музици и говорио о прелазу са консонанце на дисонанцу, а што је, пак, изазвало полемику са музикологом Ђовеналом Сакијем (1726–1789).

Кључне речи: Руђер Бошковић, идеја звука, Драгети, Саки

Усклађивање музике, математике и астрономије има своју дугу историју, јер мора се имати у виду да су карактеристике музике и акустике у односу са простором и временом, као ритам, који је везан за време, затим пентаграм, који представља графичко распоређење акустичких симетрија, те трајање нота и паузе. Теорији звука је, између осталих, допринео и дубровачки научник и песник Руђер Бошковића (1711–1787). Као песник, управо, доказао је да има осећај за ритам кад је састављао бројне стихове, а пре свега свој спев о еклипсама, *De Solis ac Lunae defectibus*, који је објавио у Лондону 1760. године. Бошковић, међутим, није посветио неку посебну студију теорији звука, али је у свом делу о теорији природне филозофије, *Theoria philosophie naturalis* (1758), изложио о чулима, где говори управо о „идеји звука”. Заједно са „законом континуитета” који је Бошковић заступао, и о чему је, написао студију (1754), утицао је на једног другог исусовца, Андреу Драгетија (1736–1825), који је тај закон применио у музици и говорио о прелазу са консонанце на дисонанцу, а што је изазвало тада чувену полемику са музикологом Ђовеналом Сакијем (1726–1789).

Изналажење везе између науке, конкретно математике, и астрономије и музике потиче још од Питагоре и питагорејаца, који су сматрали да небеска тела у свом покрету производе звук, а савршеност небеског света захтева хармонију звука. Та математика хармоније, која се односи на музику сфера или универзалну музику, привлачила је још од антике пажњу филозофа, математичара и музичара. Питагора је први уочио да је висина једне ноте пропорционална дужини жице која ту ноту производи и да су паузе између звучних фреквенција у вишеструкој релацији. Питагорејци су открили да се главни симфонијски интервали постижу захваљујући односу целих бројева 1, 2, 3, 4, и бројева који чине четворну фигуру тетраксис. Осим тога, количници $3/2$ и $4/3$ представљају аритметичку и хармоничну средњу вредност. По Питагори, дакле, квалитет живота на земљи условљавали су управо ти небески звуци (Фрова 1999; Италија 2004).

¹ persida.lazarevic@unich.it

PYTAGORA



О односу астрономије и музике записао је и Платон, који је сматрао да су оне зближене захваљујући чулима, али да су обе у вези са бројним пропорцијама. У *Тимају* је објаснио да је разлог због кога нам је Бог дао вид, на пример, тај да можемо, контемплирајући небеса и периодичне покрете интелигинције, да се кори-стимо тиме за наше мисли, иако су наше идеје и мисли неуређене, док су покрети небеса сређени. У III књизи дијалога *Република* Платон је подржавао музику сфера и описао је систем од осам орбита за небеска тела. На овом месту Сократ каже да нећемо знати да препознамо слике слова које се одражавају у води ако нисмо научили та сама слова. То значи да нећемо умети да слушамо музику ако не познајемо идеалне пропорције које се у њој одражавају. Овај Сократов говор је, међутим, у вези са етиком, па то значи да није „музикос” онај који препознаје звук, нити ћемо ми бити музики уколико не препознајемо облике мере, храбрости, великодушности и уопште врлине која се одражава у свим облицима. Музикос, дакле, није онај који препознаје ноте и интервале, већ много шире, то је она особа која има изражен етички осећај, разликују врлину од порока.

Бројни филозофи, међу којима Птоломеј (Смит 2006: 2), као и многи други после њега, разматрали су однос између астрономије и музике. Под утицајем Птоломеја био је и Јоханес Кеплер, који је написао дело *Harmonices Mundi* (1619), где се образлаже о оптици, геометрији, музици, хармонији планета; Према Кеплеру, додирна тачка између космологије, геометрије, астрологије и музике је управо у музици сфера. О тој музици сфера наводио је више пута и Данте,

нарочито у првом певању *Raja* (76–81), где описује да Љубав влада небеским сферама и покрет Љубави привлачи песникову пажњу:

Quando la rota, che Tu sempiterni
desiderato, a sé mi fece atteso,
con l'armonia che temperi e discerni,
parvemi tanto, allor, del cielo acceso
de la fiamma del sol, che pioggia o fiume
lago non fece mai tanto disteso.

Кеплер је за сваку планету одредио одређени звук и одређени интервал, а што је било у вези са брзином планете, што је, пак, критиковао Спиноза у својој етици, *Ethica ordine geometrico demonstrata* (1677), сматрајући да та теорија није научно заснована. Кеплер је хтео да каже да математичка основа музике нема више своју симболичку вредност као што је имала за питагорејце, па је стога задатак био не да се проучи тајна иза музике већ сложеност слуха, звука и музике. Потребно је, дакле, наћи принцип хармоније који влада светом кроз музику и тиме доказати хармоничну структуру космоса.

То је у вези са интуицијом хармоније јер задовољство које се ствара приликом слушања музике одговара управо том *sentire harmoniam*, како је говорио Лајбниц 1672. године (Лајбниц 2004: 30). Према томе, композитор ће морати да учини да се бројни елементи у космосу који су међу собом противни сложе. Ни Лајбниц, међутим, није музици посветио неко посебно дело, али у његовој преписци могуће је наћи одељке који се односе на музику, као кад каже да је музика тајна делатност аритметике, с обзиром да душа не зна да рачуна: „*Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*” (Левин 2009: 19).

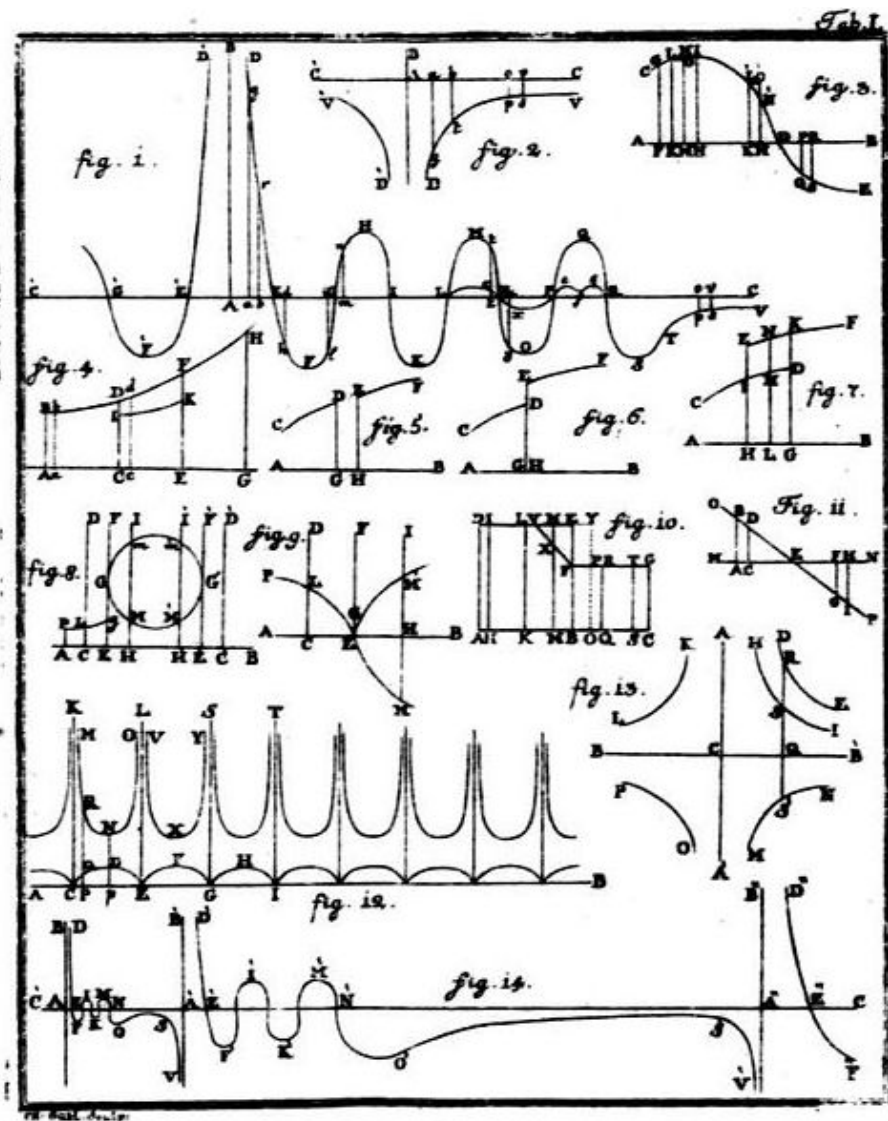
Но, Лајбниц је утицао на исусовца Руђера Бошковића својим принципима (*Principia veritatum*): 1. *Principium contradictionis*; 2. *Principium reddendae rationis*; 3. *Congruentiae*; 4. *Similitudines*; 5. *Lex continuitatis*; 6. *Principium conventiae seu Lex melioris* (Бонтадини 1996: 210), пре свега принципом или законом континуитета, који је у вези са Бошковићевим принципом континуитета, *lex seu principium continuitatis*, а који је основа и изходиште Бошковићеве теорије природне филозофије (Кутлеша 1994: 31). Бошковић је од Лајбница преузео начело да се у природи ништа не дешава скоком, и прихвативши тај принцип он га је формулисао на свој начин као принцип по коме „ниједан квантитет не прелази са једне вредности на другу, а да не прође кроз све међувредности” (Стипанић 1975: 3). То је Бошковић изложио у својој студији *De continuitatis lege et consecrariis pertinentibus ad prima materiae elementa, eorumque vires dissertatio* (1754), из које је потом произишло најважније Бошковићево дело, *Theoria philosophiae naturalis*.

У тој студији природне филозофије, Бошковић, који није саставио посебно дело о звуку и музици, изложио је о звуку, тачније о идеји звука. Бошковић је несумњиво имао слуха чим је учестало састављао стихове. Био је познат у интелектуалним круговима Европе по својим стиховима у којима је излагао научна достигнућа, како је био обичај тада, пре свега међу исусовцима (О’Мели и др. 1999; Хаскел 2003), с обзиром да је на тај начин наука досезала до оних учених људи који се нису уско бавили научним питањима. Његово најзначајније поетско дело је свакако спев о помрачини сунца и месеца *De Solis ac Lunae defectibus* који је објавио у Лондону 1760. и посветио лондонској Краљевској академији и које почиње следећим стиховима:

Cur quondam aethereas Titan sine nube per auras
 Dum micat, et puro respergit lumine terras,
 Praetexat subita nitidos ferrugine vultus,
 Impatiensque morae fuscis nox prodeat alis
 Atra die medio, stellasque inducat Olympo;
 Cur, sudo dum laeta nitet Latonia Coelo,
 Nunc tenebris condat Caput, et nunc sanguine munito
 Inficiat frontem, Latiis memorare Camoenis
 Aggrediar, penitusque imas educere causas.
 Tu mihi, qui Arcadico, aethereo qui summus Olympo,
 Phoebe, nites, naturae aditus tu pande repostos,
 Divinumque immitte jubar; tu suffice venam
 Te dignam: tua res agitur, seu lamina terris
 Ipse negles, solita seu fraudes luce foreorem.

Питање хармоније, које су постављали многи филозофи и научници, поставио је и математичар Леонард Ојлер (Leonhard Euler 1707–1783), па у другом поглављу своје студије *Tentamen novae theoriae musicae* (1739) говори о „De suavitate et principiis harmoniae”, односно пита се како је могуће објаснити да су нам неки звуци пријатни а други не? Ма колико звучало парадоксално да је потребно пронаћи правило томе, јер укуси људи се разликују, Ојлер ипак сматра да је потребно веровати мишљењу просвећених људи који су стручњаци и који знају да одреде правила која су у вези са природом и хармонијом звука: „Sed Musicum similem se genere oportet Architecto, qui plurimorum perversa de aedificiis iudicia non curans secundum certas et in natura ipsa fundatas leges aedes exstruit; quae etiamsi harum rerum ignaris non placeant, tamen, dum intelligentibus probentur, contentus est” (Ојлер [s. d.]: 3a, I, 224).

Четири године после излагања о закону континуитета, које је значајно као прелаз за све посредне стадијуме, како вели аутор, Бошковић је у својој теорији природне филозофије скицирао кривуљу која објашњава тај закон, где се твар држи захваљујући снагама њутоновског типа које пролазе у континуитету од стања привлачења до одбијања.



Бошковићева кривуља (fig. 1)

Ту је кривуљу Бошковић искористио и да предложи решење за питање које је поставио Ојлер о проласку звука, а о чему је још 1719. године наговестио француски астроном на кога се Бошковић већ надовезивао у вези са поларном светлосћу, Дорту де Меран (Jean-Jacques Dortous de Mairan 1678–1771), у *Traité physique et historique de l'aurore boréale* (1731). Де Меран је о звуку писао у делу *Discours sur la Propagation du Son dans les différents Tons qui le modifient, Sur la Propagation du Son, & de ses différents Tons* (1740).

Бошковић је у својој *Теорији* истакао да је звук у директној вези са нашим чулима, а чула су пак, како сматра, у вези са нашим идејама, док су идеје вези са

нашом душом. Бошковић закључује да у нашој души постоји нека сила којом спознајемо саме своје идеје, односно наше идеје су стечене кроз чула. Па тако и идеја звука: *idea soni*. Идеје – које Бошковић дели на *ideæ adventitiæ*, *ideæ factitiæ* и *ideæ innatæ* – у нашем се духу стварају посредством чула која су изазвана неким непосредним утиском који настаје прво у нашем уху, или оку, на пример, а затим посредством влакана наших живаца бива пренесен до мозга (уп. Шкарица 2000: 73–74). Бошковић сматра да у погледу звука постоје бројне геометријске детерминације, и што се тиче продирања звука кроз ваздух до наших ушију, тај звук, када доспе до бубњића, изазива кретање од кога настаје управо идеја звука, пошто је допрло до мозга. Из тих локалних кретања, наставља Бошковић, настају управо идеје боја, укуса, мириса, звука и боли. Звук је, истиче Бошковић, неки талас, таласасто кретање нпр. ваздуха и то кретање прелази са средства на средство. Средство којим се звук шири у простору, каже Бошковић, може бити различитог унутрашњег састава, а амплитуду таласа одређује удаљеност двеју тачака које заједно иду напред и заједно се враћају, док брзину ширења звука одређује време које се тражи за једну осцилацију тачке којој је дан импулс и међусобна удаљеност тачака које се заједно с њом крећу унапред и враћају. Исто тако је важан однос између брзине осцилације о којем на различите начине зависе сви тонови, хармонија и дисхармонија, па стога и сва музичка уметност:

Sonus geometricas determinaciones admittit plures, & quod pertinet ad vibrationes chordæ elasticas, vel campani æris, vel motum impressum aeri per tibias, & tubas, id quidem in Mechanica locum habet, & mihi commune est cum communibus theoriis. Quod autem pertinet ad progressum soni per aerem usque ad aures, ubi delatus ad tympanum excitat eum motum, a quo ad cerebrum propagate idea soni excitatur, res est multo operosior, & pendet plurimum ab ipsa medii constitutione: ac si accurate solvi debeat problema, quo quærat ex data medii fluidi elasticitate propagatio undarum, & ratio inter oscillationum celeritates, a qua multipliciter variata pendent omnes toni, & consonantiæ, ac dissonantiæ, & omnis ars musica, ac tempus, quo unda ex dato loco ad datam distantiam propagatur; res est admodum ardua; si sine subsidiariis principiis, & gratuitis hypothesibus tractari debeat, & determinationi resistantiæ fluidorum est admodum affinis, cum qua motum in fluido propagatum communem habet. Exhibebo hic tantummodo simplicissimos casus undas, ut appareat, qua via ineundam censeam in mea Theoria ejusmodi investigationem. (Бошковић 1763: 235)

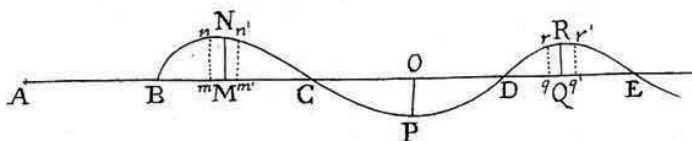
Значајни су ови Бошковићеви концизни ставови за теорију музичке уметности јер је тиме утицао на значајну полемику по питању хармоније и континуитета музичке скале и консонанце у XVIII веку. У том смислу треба поменути исусовца Андреу Драгетија (Andrea Draghetti) или Драгета (Draghetto), који је држао катедру метафизике на колеџу Брера у Милану. Драгети је осећао потребу да примени научна открића из физике и математике на теорију музике па се стога надовезао на Руђера Бошковића и на његов закон континуитета који је изложен у књизи *Theoria philosophiæ naturalis*. Драгети је 1771. препоставио да је прелаз са консонанце на дисонанцу могућ постепено, захваљујући кривуљи која је континуирана.

Драгетијев став довео је до једне од најчувенијих полемика и дискусија у Милану у то доба, са барнабитом Ђовеналем Сакијем (Giovannale Sacchi) који је био против тога да се Бошковићева теорија пренесе на чула. Године 1770. је Саки у Милану објавио књигу *Della divisione del tempo della musica* где је у писму виолинисти и композитору Ђузепеу Тартинију (Giuseppe Tartini, 1692–1770), „Al chiarissimo sig. Giuseppe Tartini”, нагласио да природа не тражи свугде континуит,

а свакако не у музици, и да управо у томе што у музици нема континуитета то одговара нашем слуху:

Gli incrementi, e decrementi sia delle distanze, sia delle celerità delle orbite de' pianeti sono continui, ed infiniti: per contrario i gradi della scala musica sono numerati, e disgiunti. La natura dunque in quelli vuole la continuità; in questi dimanda il salto, e tanto necessariamente lo dimanda, che l'orecchio nostro di quel picciol numero di voci, che la scala musica formano, si compiace assalissimo: tutte le altre intermedie possibili, che infinite sono, gli sarebbero intollerabili. Vera dunque non sembra la opinione d'alcuni filosofi acutissimi, i quali vogliono, che la legge della continuità sia cosa universale. Come può essere universale, se dalla natura stessa in qualche caso viene esclusa? (Саки 1770: 246-247)

На ово је одговорио Драгети већ следеће године у делу *Psychologiae Specimen* (1771), где је покушао да изнесе синтезу схоластичке традиције енглеске и француске модерне филозофије, и где се такође, између осталог, односи на Бошковића. Драгети је дакле сматрао да треба применити Бошковићев закон континуитета на слух, па је стога начинио једну кривуљу која је веома слична Бошковићевој, где се виде лук консонанце (*arcus consonantiarum*) и лук асонанце (*arcus dissonantiarum*) и ту ће Драгетијеву идеју потом пратити и други истраживачи као Филипо Фодера (Filippo Foderà, 1789-1837) или пак Херман фон Хелмхолц (Hermann von Helmholtz, 1821-1894):

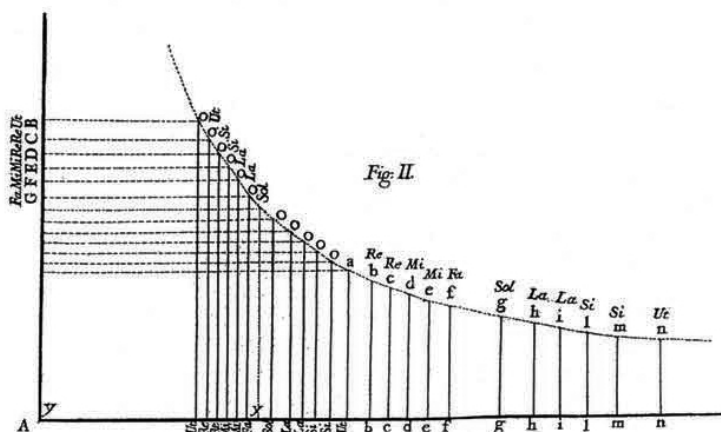


Драгетијева кривуља

Године 1771 (1772?) Саки је објавио свој одговор *Risposta al P. Andrea Draghetto della Compagnia di Gesù, prof. di metafisica in Brera*, где се супроставио Драгетију, истичући да је Драгетијев предлог апсурдан јер: 1) од звукова који непрекинуто расту настаје дисонанца а не хармонија; 2) границе консонанце нису екстендирани; 3) због тога, као и због многих других разлога кривуља коју је предложио Драгети не може да се примени на музику; 4) концепт музике није арбитран већ је у самој природи, а она захтева скок, па је стога Драгетијева жеља да примени математику на музику помрачила његове идеје.

Онда је Драгети одговорио Сакетију у делу *Della legge di continuità nella scala musica. Replica Del Padre Andrea Draghetto Della Comp. Di Gesù, Professore Di Metafisica Nel Collegio Di Brera, Alla Risposta Del Padre D. Giovenale Sacchi* (1772) не доносећи никакве нове аргументе.

Саки се још једном надовезао на Драгетијев предлог у свом делу *Specimen Theoriae Musicae* (1788) и опет поменуо Бошковића у другом поглављу „De curva carissimi viri Rogerii Boscovichii. Utrum pro hyperbola ad definiendas chordas musicas adhiberi possit. Tum de chordis ad exactas dimensiones proxime accedenti bus, qua pro exactis haberi solent.” Саки је уместо кривуље предложио хиперболу, која у ствари представља музичку скалу.



Сакијева хипербола

Драгети је потом пред смрт штампао *Psychologiae specimen* (1818), но није било нових реакција на његову теорију.

Иако је није систематски изложио о звуку, Бошковићева теорија континуитета и ставови о звуку присутни у делу *Theoria philosophiae naturalis* утицали су, дакле, на теоретичаре звука и музикологе, пре свега на Андреу Драгетију и Ђовенала Сакија, чија је полемика прешла оквире Милана и била позната шире, у Европи, те имала одјека у часопису као „Journal encyclopédique” или пак у првом европском научном часопису, „Journal des Sçavans”.

ЛИТЕРАТУРА

- Барбјери 2002: P. Barbieri, La nascita delle teorie ‘continue’ della consonanza. La ignorata curva di Draghetti e Foderà, poi di Helmholtz (1771–1837), *Acta musicologica*, LXXIV, 55–75.
- Бонтадини 1996: G. Bontadini, *Studi di filosofia moderna*, Milano: Vita e Pensiero.
- Бошковић 1754: R. G. Boscovich, *De continuitatis lege et ejus consecrariis pertinentibus ad prima materiae elementa eorumque vires dissertatio*, Roma: Salomoni.
- Бошковић 1763: R. J. Boscovich, *Theoria philosophiae naturalis*, Venetiis: Ex Typographia Remondiniana.
- Италија 2004: P. Italia, Musica e Matematica, *Nuova umanità*, XXVI/2, 249–261.
- Кутлеша 1994: S. Kutleša, *Prirodno-filozofijski pojmovi Ruđera Boškovića*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
- Лајбниц 2004: G. W. Leibniz, *Confessio philosophi. La profession de foi du philosophe*, par Y. Belaval, Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Левин 2009: F. R. Levin, *Greek Reflections on the Nature of Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- О’Мели и др. 1999: J. W. O’Malley, G. A. Bailey, S. J. Harris, T. F. Kennedy, *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts: 1540–1773*, Toronto, Buffalo, London: Toronto University Press.
- Ојлер [s. d.]: <http://eulerarchive.maa.org/> 30.04.2016.
- Саки 1770: G. Sacchi, *Della divisione del tempo nella musica nel ballo e nella poesia*, Milano: [s. n.], 1770.

Саки 1771: G. Sacchi, *Risposta al P. Andrea Draghetti della Compagnia di Gesù, prof. di metafisica in Brera*, Milano: Presso Giuseppe Mazzuchelli, 1771.

Смит 2006: M. A. Smith, *Ptolemy's theory of visual perception: an English translation of the Optics*, Philadelphia: American Philosophical Society.

Стипанић 1975: Ernest Stipanić, Predgovor, у: R. Bošković, *O zakonu kontinuiteta i njegovim poslasticama u odnosu na osnovne elemente materije i njihove sile*, prev. D. Nevenić-Grabovac, Beograd: Matematički institut, Nova serija, knj. 1 (16), 3–11.

Фрова 1999: A. Frova, *Fisica nella musica*, Bologna: Zanichelli.

Хаскел 2003: Y. A. Haskell, *Loyola Bees: Ideology and Industry in Jesuit Latin Didactic Poetry*, Oxford: Oxford University Press.

Шкарица 2000: D. Škarica, *Spoznaja i metoda u Ruđera Boškovića*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

IDEA SONI: THE CONTRIBUTION OF RUĐER BOŠKOVIĆ TO MUSICOLOGY

Summary

This paper discusses the contribution of Dubrovnik scientist and poet Ruder Bošković (1711-1787) to the theory of sound. As a poet, he demonstrated a superior sense of rhythm when composing his numerous verses, a fine example of which is the poem he wrote about eclipses, *De Solis ac Lunae defectibus*, which was published in London in 1760 and dedicated to the Royal Society. Bošković, however, did not write a specific work on the theory of sound, but his thoughts in this regard are present in his work on the theory of natural philosophy, *Philosophie naturalis theoria* (1758), where in speaking about the senses, he describes “the idea of sound”. Bošković’s “law of continuity” (1754) had an impact on his fellow Jesuit, Andrea Draghetti (1736-1825), who applied the “law” in his studies on music, specifically when discussing the transition from consonance to dissonance. Draghetti’s work in this area then led to a controversy with musicologist Giovannale Sacchi (1725-1789).

Keywords: Ruder Bošković, idea soni, Draghetti, Sacchi

Persida S. Lazarević Di Giacomo



Vladislava S. GORDIĆ PETKOVIĆ¹

Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Odsek za anglistiku

SAGA O SUVIŠNOSTI: MUZIKA NOVOG TALASA U KNJIŽEVNOSTI SLOBODANA TIŠME

U radu će biti reči o delu Slobodana Tišme i njegovoj vezi sa novotalasnom muzikom, pre svega sa poimanjem umetničkog stvaranja, temama performansa, ironičnog pristupa biografiji i poetičkim načelima. U prozi Slobodana Tišme eksperimentiše se autobiografijom stvaraoca kao iskustvom iz kog se uz pomoć mašte kreira lik izopštenika, a njegovi intervjui i roman *Bernardijeva soba* svojevrstni su nastavak angažmana u muzici, koji je u umetničkoj biografiji ovog pisca nastupio u poznijem periodu nego što je to uobičajeno. Tišma je u književnosti svesno opredeljen za marginalnost, a brojne njegove izjave svedoče o povlašćenom mestu muzike u stvaralačkom postupku.

Ključne reči: rokenrol, novi talas, naracija, muzika, autopoetika

„Trebalo se otarasiti brige“, poručuje u jednom intervjuu Slobodan Tišma, „ne treba niko da umire od gladi, ali ne propuštati zbog toga zadovoljstva slušanja muzike, čitanja knjiga, gledanja slika, posmatranja pejzaža, sličuganja po internetu.“ (Tišma 2014: 129) Zvuči kao iritantno jednostavan savet za bolji život jedino ako ne znamo kom žanru pripada ova rečenica; ali, ukoliko je jasno da je u pitanju zakon žanra podređen iskaz jednog umetnika u većitoj potrazi za definicijom, ove reči otkrivaju da je lakoća davanja saveta za uživanje u lepoti izuzetno složen poduhvat. Kada je objašnjavanje stvaralačkog postupka u pitanju, intervju pokušava nešto nemoguće i uzaludno: da razotkrije tajne, uzbuđenja i napetosti stvaranja koje umetnike jedva uspeva i da artikulira a kamoli da protumači, da prezentuje zapis bitke sa formom iz koje nastaje umetničko delo, da hodom unazad rekonstruiše procese stvaranja i saznavanja, bilo da taj hod vodi kroz usmeni razgovor ili autorizovani transkript. U nemogućnosti intervjua da objasni stvaralački proces prepoznaćemo niz izazova koje je Slobodan Tišma kao umetnik i autor prepoznao tokom višedecenijskog delovanja u različitim medijima.

O Slobodanu Tišmi se, ako želimo da činjenice pretvorimo u kuriozitet, može govoriti kao o umetniku koji je panker postao u tridesetoj, pesnik u pedesetoj a prozaista u šezdesetoj godini života. U njegovoj umetničkoj karijeri, ali i u njegovoj svakodnevnici, muzika ipak zauzima najvažnije mesto, bar sudeći po tome što je, suočen sa svim (ne)mogućnostima intervjua da postane poetika, muziku inaugurisao u drugo ime stvaranja:

Pa, meni je pisanje kao komponovanje. Muzika je neka vrsta velike metafore, ideal pisanja i uopšte stvaranja. Sebe vidim kao nekog usamljenog orguljaša, koji sedi ispred tastature kompjutera i improvizuje. (Tišma 2014: 269)

Metafora orguljaša je istovremeno efektivna definicija umetničkog posla i ironizovanje tehnološkog doba, vremena nove vrste reprodukcije u kom se tastatura pretvara u

¹ vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

klavijaturu, otvarajući prostor bezbrojnim ponavljanjima (koja su karakteristična za Tišmino prozno delo), ali se time naglašava element improvizacije u stvaranju. Improvizacija i jeste najvažnija strategija Tišminog učestvovanja u neoavangardističkim tekstualnim praksama, gde se našao na istom zadatku skupa sa Vujicom Rešinom Tucićem, Vojislavom Despotovim, Brankom Andrićem, Juditom Šalgo, Miroslavom Mandićem, Slavkom Bogdanovićem i drugim umetnicima. Improvizacija, viđena kao legitimna strategija kreacije u uslovima kad se čini da je previše staromodno ili deplasirano govoriti o inspiraciji, pojavljuje se kao najbolje pogonsko gorivo metafora koje moraju proizvesti nekakvo lako označivo određenje za čitaoca.

Muzika je nijansiranje, toniranje, temperovanje, dakle, građenje suptilnih slojeva i prelaza i svako dobro pisanje treba upravo to da bude, to višeslojno kretanje teksta kao kontrapunkta, sučeljavanje razlika, obrtanje i slivanje u konačan sklad, u harmoniju sfera, u brujanje postojanja. (Tišma 2014: 269)

Tišma, dakako, insistira na svojevrsnoj *napetosti u tekstu*. Pisanje je prevladavanje napetosti koju rađaju razlike, ono je prelazak u sferu sklada, i krajnji ishod dobrog pisanja treba da razotkrije da je pisanje postalo samo postojanje, njegovo brujanje, dakle ne samo slika života, nego i kolaž njegovih pulsacija i ritmova. Tišma će i na mnogo drugih mesta pomenuti muziku kao metaforu umetničkog stvaranja a komponovanje kao delatnost i proces na koji pisanje treba da se ugleda. No, njegovo bavljenje muzikom podrazumevalo je i prepoznavanje saznajne, otkrivalačke funkcije muzike. Deo svog avangardističkog angažmana on je ostvario upravo u jednom specifičnom muzičkom pravcu koji ne pripada tradicionalno definisanom umetničkom procesu, nego korpusu i domenu popularne kulture.

Muzika novog talasa, žanra koji u prvoj polovini osamdesetih godina dvadesetog veka pribira uticaje različitih potkultura i podvrsta popularne muzike (pank-roka, regea, diska) ali i sama se grana u čitav niz raznorodnih muzičkih opredeljenja (od elektronskog popa, novog romantizma do got muzike i alternativnog roka) postaje jedan od odlučujućih pokretača Tišmine proze. Kako pokazuje, recimo, recepcija knjige 35 intervjuja Džonatana Bernstina i Lori Krajevski *Ludi svet*, novi talas je ostao zapamćen kao muzički pokret s elementima eksperimenta i pobune koji je, sasvim neočekivano, ogromnu popularnost doživeo zahvaljujući televizijskom kanalu MTV. Sama uloga MTV-ja bila je odlučujuća (uz pomoć maske, šminke i kostima), novog video izraza i revolucionarno-alternativnog poimanja pop kulture: ova televizija je omogućavala i pretvaranje tradicionalnih vrednosti u transistorijske i transkulturne, kako se može videti i iz odnosa kulture novog talasa prema književnim klasicima. Knjiga Ričarda Barta *Unspeakable ShaXXXpeares* svedoči, recimo, kako su MTV, komedije, akcioni filmovi i crtane serije obnovili interes za Šekspirovo delo, omogućavajući da američka kultura sebe učini legitimnom, makar i tako što će Hamleta odenuti u kožu Pobesnelog Maksa, a to je samo manji segment interakcija književnih klasika i pop muzike. Podsećajući na kampanju kojom je MTV propratio premijeru *Romea i Julije* u režiji Baza Lurmana, Bart tvrdi da takav medijski tretman dokazuje da je Šekspir „kul”, a ne više sinonim za dosadan, neprohodan tekst. Koža, lanci, zaglušujuća muzika i vatrene ulice dokazali su da i deo suvoparne tradicije može biti sasvim prihvatljiv u novom formatu.

U Jugoslaviji je muzika novog talasa bila poligon artistskog mladalačkog eksperimenta i društvene kritike, istovremeno prostor traganja za modusom izražavanja i kanalisanjem pobune protiv autoriteta. Iako se danas čini kao apartan, bezmalo hermetičan pokret za artikulaciju nove osećajnosti, ova je muzika okupljala dovoljno značajnu

kritičnu masu, a koordinate novog talasa, definisane kao potraga za novim prostorom i novim seksualnim identitetima, vidljive su u Tišminoj prozi. U svojim intervjuima, Slobodan Tišma zastupa novi talas tako što ga brani od negativnih, pogrđnih metafora koje ga nasilno određuju:

Neki beogradski muzičar, poznati, neću sad da mu kažem ime, rekao je jednom da je nju vejev, konkretno, da je to septička jama rokenrola. Mislim, stvarno, to je teška neistina. Nju vejev i pank to su najsvetliji trenuci rokenrola. Tu je rokenrol bio, on je nastao zaista sa nekim umetničkim pretenzijama i iz tog poriva, potrebe da se zaista dosegne neki izraz, da se nešto kroz muziku kaže. (Tišma 2014: 30)

Doba jednokratnih hitova i luckastih frizura, kako predrasude o muzici osamdesetih sažimaju recenzenti knjige *Ludi svet* (Bernstein 2014), bilo je zapravo zlatno doba pop muzike, vreme eklektičnosti, stilski superiornog minimalizma u izrazu ali isto tako i trasiranja novih strategija u rodnim identitetima izvođača, možda prvo razdoblje popularne muzike u kome se sa muzičkim inovacijama prepliću ravnopravno inovacije u modi, stilu i scenskom imidžu. Tišma vidi muziku kao medijum ekspresije, ali insistira na tome da rokenrol kao muzički pravac ima potrebu da formuliše poruku i da, istovremeno, ima umetničke pretenzije; možda bi se moglo reći da je ovaj stav jedan od elemenata koji Slobodana Tišmu definišu prvenstveno kao umetnika reči, više nego kao umetnika nota. Ipak, nije paradoksalno ni to što on definiše muziku kao ludilo i opsesiju, kao domen iracionalnog, budući da upravo nju vidi kao temelj sveta:

Danas mi se čini kao da sam ceo život proveo u nekoj vrsti muzičkog ludila, u nekoj opsednutosti tonovima, melodijama, arijama. Rembo je rekao u „Sezoni u paklu”: Moj život postade basnoslovna opera. Ali to nije ništa čudno – doživljaj muzike je najneposredniji, on je gotovo direktno iracionalan. Paradoksalna je konstatacija da je muzika konkretna apstraktnost, ali je to definicija koja najviše zadovoljava. Muzika je prva umetnost iz koje su izvedene ostale umetnosti, jer muzika je u temeljima sveta, tj. svetova, kao muzika sfera, kao harmonija sfera. (Tišma 2014: 75)

Koliko je važna muzika za Tišmu govori i njegova definicija sebe samog: „ja sam tragalac za doživljajem koji mi samo muzika može pružiti”. Muzika je idealizovana esencija umetnosti kao estetske re-kreacije stvarnosti: „Čak i samo pisanje je traganje za muzikom, za tom neverovatnom čari nekog trenutka koji je pohranjen obično negde duboko u prošlosti i koji treba ponovo oživeti.” (Tišma 2014: 95)

Pisac koji je sebe u knjizi sabranih intervju a ironično nazvao „malim Tišmom”, aludirajući na vrednost i važnost svog starijeg i slavnijeg prezimenjaka Aleksandra, ali i na svoj odnos prema tradiciji, Slobodan Tišma i sopstvenu biografiju i sopstvena načela uvek iznova pretvara u autoironijski performans, igrajući se ne samo imenima junaka nego i imenima gradova, kako će pokazati njegov nevelik prozni opus, čija je kruna roman *Bernardijeva soba*. Najčešće u kritici i esejistici tumači Tišminog dela za borave da pomenu podnaslov dela ovenčanog NIN-ovom nagradom, koji glasi „za glas (kontratenor) i orkestar“; ovaj previd oduzima romanu njegov specifično osmišljen strukturni okvir partiture, okvir koji ne pokušava da zameni koheziju narativa nego da uspostavi varijaciju kao element stvaranja. Tišmino prozno delo je alegorija potrage za umetničkim izrazom i za umetničkom istinom, konceptualna simulacija jevanđelja posredovana rečima i slikama, nekakav nesigurni hod po razlabavljenim betonskim pločama, hod čiji je sastavni ritualni i esencijalni element pokušaj da se ne padne. U toj potrazi za ravnotežom jeste najvažniji sam put, važniji od svega što ga inicira, važniji i od simboličkog preporeda koji se u slici kalvarije odigrava u finalu dela: amorfno g junaka Pištu Petrovića motiviše, tako frojdijanski, sećanje koje možda i nije njegovo,

sudbina jedne devojke, jednog automobila i jednog arhitekta. Pripovedač svoje stanje predstavlja kao sticaj protivrečnosti: istovremeno željan da učestvuje u životu, on se od svake promene distancira zavlačenjem u ljušturu automobila, a sam taj postupak istovremeno oličava i odustajanje od života i novo rađanje; žudeći za odsutnom majkom i mrtvim ocem, on sve vreme pokušava da porodicu stvori od prijatelja čija mu nametljivost i sveprisutnost samo smeta, a nestabilnost svoje rodne pripadnosti i svog identiteta doživljava kao uzbuđljiv izazov koji ga i zbunjuje i podstiče. Siže *Bernardijeve sobe* Tišma neće skrivati od čitaoca, već će ga ogoliti i demontirati, svesti na transparentnu varijaciju: nudeći putokaze, razjasnice i „završni sažetak“ romana, on će nas uvesti u prostor kristalno čiste Priče i zabavno kontroverznog Protagoniste. Pišta Petrović je junak liminalne egzistencije, biće u fazi rodne transgresije, mudrac u stanju neodraslosti koji traga za medijumom izražavanja: sopstvenim trudom infantilizovan i marginalizovan, on ispisuje antiherojsku sagu o izopštenosti kao racionalnom životnom izboru, artikuliše traktat o pobuni koja nije vehementna ni nasilna već suprotno onome što pobuna jeste: njegova je pobuna tvrdoglavo opstajanje u potrebi da se osluškuju damari svog bića, bilo da je u pitanju izbor hrane, staništa ili perspektive budućnosti. Na tragu Tišminog prvenca *Urvideka* (2005), *Bernardijeva soba* može se čitati kao samoironijska rekapitulacija životnih izbora koji odbacuju realno u korist nemogućeg.

Umesto u očevom stanu, Pišta Petrović spava na parkingu – u olupini metalik plavog mercedes kupea, koji kao da nasleđuje ford kortinu iz priče „Usamljeni vozač“ u *Urvideku* (Tišma 2005: 16); sluša desetu, nikad dovršenu simfoniju Gustava Malera (isto kao što Usamljeni Vozač po povratku iz diskoteke sluša simfonijsku muziku kasnih romantičara), sklupčan kao fetus na zadnjem sedištu, opijen okeanom ali i progonjen sećanjem na smrt devojke koja je istim takvim automobilom s Jadranske magistrale sletela u more. Ovo je okvir za roman o paradoksalno krotkoj pobuni, smešten u dopola karikiranu, otpola odmaštanu verziju Novog Sada, gde jedan blagorodni pobunjenik, tvrdoglavo rešen da o sebi misli i govori u ženskom rodu, zbrinjava u svom stanu sedam čudnih prijatelja, istražuje sudbinu arhitekta Bernardija i njegove tragično stradale kćeri, pateći neutaživo za majkom sve to vreme. Pišta će dočekati spasenje, majčin „drugi dolazak“, i svoj novi život otpočeti na krstu, u umetničkoj simulaciji kalvarije, nakon što ga razapnu tri Gracije vične streljaštvu (simboličkom fokusiranju na centar) i odvedu u radost večnosti.

Bernardijeva soba nudi neponovljivu sliku ljudske izolacije i umetničke samodovoljnosti koja u velikoj meri podseća na strasnu pobunu novog talasa kojoj je Tišma prisustvovao kao zreo čovek i kao umetnik u nastajanju. Baš kao i njegov tvorac, Pišta je neformalni propovednik životnih veština koji neprestano menja filozofiju života i pokušava da zametne tragove na mikroskopski malom prostoru, bežeći od sebe i ka sebi, odlučujući na tom putu i svoju rodnu pripadnost. Rešen da ne učestvuje u životu, a ipak spreman da ga menja na svaku sugestiju spolja, rešen da ne poseduje ništa materijalno a ipak fasciniran materijalnim predmetima u širokom rasponu od njemu kapitalno vrednih do objektivno zrelih za deponiju kao što su sobna garnitura i olupina automobila, Pišta nam pokazuje šta su to „nestvarne stvari“ koje lete prostorom o kojima je pevao Slobodan Tišma iz 1984, iz vremena aktivnosti benda „Luna“: u te stvari spada nameštaj čija je upotrebna vrednost svedena na funkciju fetiša; tu spada i automobil koji, umesto da bude tehnološki izum što omogućava savladavanje prostora i afirmaciju čovekove nadmoći, postaje primalna ljuska iz koje se rađa junakovo novo ja. Pišta je lokalni Hamlet koji bez oklevanja prisvaja ono hamletovsko ludilo koje je manje od bolesti a više od pretvaranja: jednako kao Hamlet, zna da prirodu stvari određuje naše uverenje o njima, i da se može sedeti u orahovoj ljusci a ipak biti vladar celog sveta.

Bernardijevu sobu sa estetikom novotalasne muzike povezuje i rodna transgresija, osvajanje rodne pripadnosti, u čemu je Pišta opet na jedan hamletovski način dosledan jer njegova ideja o rodu zapravo parodira rodne identitete u rasponu od koncepata Simon de Bovoar do Džudit Butler. „Želim da budem žena žene, jer me privlače žene, privlači me ženskost, želim čistu esencijalnu žensku ljubav“ (Tišma 2011: 30); „Nema polova, ja sam žena žene, svi muškarci su žene a žene su samo žene!“ (Tišma 2011: 31). Esencijalna nadmoć ženskosti je tako predočena kao vrhunski apsurd definisanja u kome se svaka marginalnost dodatno marginalizuje, ali se i trivijalizuju pozicije nadmoći.

Više od decenije nakon prvog izdanja, i nakon različitih mogućnosti koje se otkrivaju u, igrivo rečeno, motelskim hronikama *Bernardijeve sobe*, prvu proznu knjigu Slobodana Tišme *Urvidek* možemo čitati na mnogo načina: kao šeretski autoportret umetnika čija je marginalnost odraz izvesne komocije, ali ne i kukavičluka; možemo je pratiti i kao autopsiju novog talasa koji je u bivšoj Jugoslaviji omogućio da se artikulišu mnoge i raznovrsne kreativne biografije, ali ništa manje ni kao kafkijansku alegoriju progona neistomišljenika; kao herojsku sagu o suvišnosti; kao ironični bedeker poniženih ali i kao omaž onima koji su u marginalnosti otkrili slobodu i spokoj. Polifonija čitanja ne mora nužno podrazumevati bogatstvo razjasnica: naprotiv, odgonetke tonu u vrtlogu lažno transparentnog jezika koji se odupire svim tumačenjima, jezika koji se, zapravo, koristi kao da je muzika: ritmovi, varijacije, opsesivni motivi i nestabilno značenje obeležavaju ovu prozu. U dugoj i ritmičnoj Tišminoj rečenici nema verbalnog eksperimenta ili stilske bravure, ali ima različitih ritmova poezije i muzike, a reči su ponajpre okidači, nevoljni saradnici sećanja i nostalgije. Nazvan od strane samog autora niskobudžetnom prozom, ovaj zbir priča koje deluju kao istrgnuti delovi dugog monologa u kom se testiraju različiti identiteti i životne priče zapravo je nekakav spoj autoironije i smernosti sa kojim Tišma od početka pisanja pristupa svom kreativnom nagonu, nagonu koji je određen visokim umetničkim kriterijumima ali i egzistencijalnim imperativima svakodnevice: „Kada je reč o toj definiciji „niskobudžetna proza“, treba reći da se ta proza bavi jednim svetom koji je na ivici bede, kako materijalne, tako i intelektualne i duhovne“ (Tišma 2014: 95). Taj svet je lociran u ulicu Pap Pavla u Novom Sadu, ili, kako to Tišma kaže sa dozom nostalgичne mistifikacije, „to je svet Pavlove ulice u Ujvideku koji je nestao, koji je potonuo u vremenskom ponoru i koji sam pokušao tekstualnom mrežom da izvučem na svetlo dana“ (Tišma 2014: 95). S druge strane, mistifikacija nije samo nostalgичna, nego se i poigrava čitaočevim čitanjima i učitavanjima: „No, iza Ujvideka koji je nestao, krije se još i Urvidek koji nikada nije ni postojao.“ (Tišma 2014: 95). Tišmin hronotop nije samo prostor sećanja i žudnje, nego i jedna nova kognitivna mapa kulture koja je ne samo alternativna, nego i eskapistička. Autor eskapizmu i pobuni pristupa sa sumnjom protagoniste, a ne sa cinizmom bezbedno udaljenog posmatrača.

Osnovne niti u mreži *Urvideka* su muzika, grad, egzistencijalna suvišnost (prirod onog što pisac naziva „totalna dokonost“), matrijarhat i književni svet. U *Urvideku* ima mnogo referenci na stihove koje je Slobodan Tišma otpevao mnogo pre nego što je pisao prozu: „Tvoja mladost, tvoja hrabrost je tako divna, tako tužna komedija“ citira se u dokudramskoj priči „Tito in Jazz“ pesma „U suton“ (odnosno, „Okean“ u izvođenju „La Strade“), ali je ovaj autocitat zamišljen kao žalosno-ironična poruka svetu, navodno toliko neprikladna pripovedanom vremenu, prostoru i prilici da nakon nje na lokalnoj proslavi Dana mladosti mora da se izvede numera Parnog valjka „Uhvati ritam“ kao optimistički odgovor na malodušnost i defetizam (Tišma 2005: 33). U istoj se priči Tišma poigrava i sa svojim realnoživotnim nadimcima Tile i Deda: ovaj potonji uzrokovan je činjenicom da je u rok muziku ušao kasno, a u priči „Pojačalo i

gitara” junaku čak i kažu da ne uspeva da okupi bend zato što je „gotovo fiziološki problem, sviranje je kao seks, u pitanju je generacijska stvar, jednostavno, ne mogu to da rade sa dedom” (Tišma 2005: 45); s druge strane, pripovedač sa prezirom odbacuje ponuđenu pomoć svojih vršnjaka zato što poznaje njihov ukus i zna da ne može ostvariti željeni umetnički konsenzus.

Hermetična i ironična poezija čija je prozirnost više nego varljiva u pesmama „Lune” i „La Strade” nudi model za jednako varljivu prozirnost ulančanih jedanaest priča o neizlečivoj usamljenosti vizionara koji jedini disfunkcionalni odnos uspostavlja sa ocem kao definicijom stagnacije, odustajanja od želja i težnji. Kao da se u slikama očeva (ili jednog uvek istog arhetipskog lika) ponavlja opomena da je osećaj suvišnosti nasledan, samo se različito ispoljava i do njega se različitim putevima stiže, zavisno od toga da li se izabere pozicija na marginama poretka ili u njegovom centru. Tišmina „poza za prozu” predstavila je usporenog, prividno ravnodušnog, tihog i nenametljivog junaka-pripovedača koji se prilagođava naopakom svetu bez previše roptanja ali i bez povlađivanja, uvek spreman da ironičnu refleksiju rasporedi na ravne časti između svog, kako ga ironično definiše, „palanačkog podaničko-izdajničkog mentaliteta” i sveta koji neprestrano ponavlja pitanje „želiš li da budeš propalica?” (Tišma 2005: 16) samo zato što se usudio da poželi drugost. Lagana mistifikacija imena ljudi i ulica negde funkcioniše u bezazlenom čaršijsko-anegdotskom maniru (Joka Balalajkašević), a u nekim trenucima kao plišani atak na tradiciju, kao kad se pomene „little-big pesnik” i „ibis-redibis revolucionar” Voskar Darvinči (Tišma 2005: 79) ili svetski poznat reditelj Daša Makarejac koji je pre svetske karijere na ulici makazama obrađivao tarzan-frizure i frula-pantalone nekonvencionalnih omladinaca (Tišma 2005: 32).

U *Urvideku* pohvala muzici može da se manifestuje i samom činjenicom da Tišminog junaka „malo interesuju dosadne reči koje se rvu grčko-rimskim stilom, koje se boksuju kao miteseri, kao nepojmljivi pupoljci zla” (Tišma 2005: 79), i on zna da su „sve reči iste, pošto je svaka rečenica ćorsokak, tj. rečenica je rupa bez dna, tako da reči propadaju” (Tišma 2005: 79). Kada bi reči pesama bile čitane kao poruke iz kolačića sudbine – dakle, kada bismo zanemarili savetodavno uopštavanje koje se podmuklo krije iza svakog pokušaja proricanja – onda bi „Nestvarne stvari” poslužile kao najbolji poetički manifest Slobodana Tišme. Njegova proza je mikrobiografsko beleženje svih onih damara i udara svakodnevice na mali, dobro ušuškani svet umetnika čija potraga za idealnom izolacijom ne prestaje.

Prostorom lete nestvarne stvari
Grle me il' ostavljaju, one su uvek tu
Uspavan sam, al' osećam ih
Smeju mi se i na brodu i sa broda
Ali ja ih i ne vidim,
spreman sam da se snađem

Mačem ili praćkom, bolje oprosti
Uživaj u suncu, nemaš šanse
Nestvarne stvari nanose rane
Ali rane su sasvim lake

Mačem ili praćkom, one se šale
Nestvarne stvari
Nestvarne stvari
(Luna, „Nestvarne stvari”)

Nestvarne stvari proganjaju svaku priču u *Urvideku* kao uporan i preko potreban višak. Kao da su u pitanju sve one *big words* koje su gonile pripadnike izgubljene generacije posle prvog svetskog rata sve do Pariza: u oba slučaja, i Tišminom i Hemingvejevom, boemija zamenjuje malograđansku dušegupku. No linije potere i potrage za Tišmom obrazuju koncentrične krugove, sve u okvirima prepoznatljive geografije Ujvideka; ovaj pisac, muzičar, pesnik, performer i neformalni propovednik životnih veština biva prinuđen da uzaludno zameće tragove na malom prostoru, sve bežeći od „krilatog rata” koji „čuči s one strane reke” kao u pesmi „Lilaharm”, ali bežeći i od figure Oca, čoveka koji se „brzo predao pošto je završio svoj radni vek”, oca čiji se život polako gasi dok mu sin svira „pankersku uspavanku” (Tišma 2005: 49). Generacija očeva i majki kao da nije imala želje, volju pa ni identitet, potpuno predana obavezama i zadacima koji nisu ostavljali prostora za zapitanost, a ni za - originalnost: roditelji su figure od peska koje se krune i osipaju čim nečemu (ili nekome) prestanu da služu. Zato se u okrilju njihovih sigurnih domova, u pažljivo uštrkanom i ispoliranom muzeju figura od peska, rađa po neki mali Nik Kejev ili Hamlet (razlike su, u ovom slučaju, odista kozmetičke) koji sebe zaveštava umetnosti i askezi. Priče iz *Urvideka* otkrivaju tajnu rađanja umetničkog senzibiliteta iz malograđanskog bespuća, diktiranog socijalističkim spokojem i našminkanim entuzijazmom sedme i osme dekade dvadesetog veka. Povezivanje titoizma i malograđanštine nije slučajno: ono što se definisalo kao brozovski socijalizam zapravo je samo prosečni malograđanski spokoj – taj je spokoj večiti topos Tišmine proze.

Današnjem buntovniku izolacionistička pozicija Tišminog junaka može se učiniti jednako ekstremnom koliko i naivnom. A ipak, taj junak rizikuje više nego današnji marginalci. Topos Tišmine proze je varljiva zaštićenost koju su uživali marginalci u vremenu kad su razlike bile manje pomodne, a neumoljivije žigosane nego što je slučaj danas. Jedan odlomak iz priče „Usamljeni vozač” svedoči upravo o tome: „Noćas sam spavao u staroj truloj „ford-kortini”, na parkingu ispred visoke zgrade Naftagas-Potemkino. Posvađao sam se sa kevom koja je pokušavala da me ubedi da već jednom nađem neki posao.” (Tišma 2005: 16). Junak priče „Pojačalo i gitara” prikriva proćelavo teme halbcilindrom sa buvljaka, farba kosu u crveno, nosi minđuše i šminka se (Tišma 2005: 43) u vremenu kad je eksperimentisanje sa izgledom bilo snažniji signal drugosti.

O tom varljivom miru iz kog se rađa krotka umetnička pobuna svedoči i svako zaziranje od eksponiranja i promene: Usamljeni Vozač ne juri ribe jer „juriti ribe, značilo je imati problema” (Tišma 2005: 17); alkohol i droga ga ne privlače jer su skupčani sa „komplikacijama i ponižavanjem” (Tišma 2005: 18); odlazak u diskoteku i njihanje u ritmu muzike među „crnim i belim telesima”, u „mekoći, talentu, osećaju za zajedništvo” koje voli kod crnih ljudi, za njega je „zadovoljstvo sa merom” (Tišma 2005: 18). Zaljubljenost junaka u tamnoputu Evu iz Mauritanije logična je posledica nežne distance od svakog izazova: Eva je san i slutnja, halucinacija koja se rađa iz muzike, ona i junak u trenutku postaju jedno, „kao da nikakve razlike između nas i nema”, ali odmah potom ona postaje nešto potpuno različito, „daleka i nedostižna kći pustinje” (Tišma 2005: 20). Čežnja i bol se smenjuju i stapaju u uživanje, a junak oseća potpunu ispunjenost u odsutnosti voljenog bića. Iz života koji opisuje kao *glancanje i gluvarenje* on dobija isposničku, usamljeničku idilu, idilu odbačenog – ili idilu.

U reči „Urvidek” čujemo i prastarost i urbanost: to je „la strada” koja vodi tvrdim, utabanim stazama odmetništva. Odmetnik je bezosećajan, jer ne sme voleti ono što žrtvuje, niti dozvoliti da mu nedostaje ono što ostavlja. Mnogo vremena sam izgubio, kaže pesnik, i još uvek spavam; taj san novosadsku urbanu prozu brani i iskupljuje.

* * *

Nije neobično što nasilno odgonetanje tajni kreativne radionice jednog intelektualca ili umetnika ide putevima intervjua, niti je neobično što se intervju zavodljivo predstavlja kao brzometna razjasnica i čarobna raskrivalica, kao prečica ka jasno iscrtanoj mapi umetničkog procesa. Međutim, neobično je koliko retko razumemo da je forma intervjua u suštini anahroni zaostatak drevnih oblika kazivanja. Mnogo više nego carstvu štampanih i elektronskih medija, mnogo više nego vremenu digitalnih tehnologija, ta forma pripada epskom svetu – svetu u kome nema razlike između govorenja i tvorenja, između misli i postupka, jednom svetu u kome se retorika izjednačava sa posredovanjem istine. I davno pre postmodernog doba koje, kako to filozofi vole da kažu, odlikuje „kriza smisla“, bilo je teško verbalizovati nedvosmisleni i jasnu istinu o sebi. Neki teoretičari će, po ugledu na Fukoa, za tu nemogućnost verbalizacije „optužiti“ sedamnaesti vek – period kada se formira buržoaska subjektivnost. Navodno, tada nastupa vreme kad se telo i subjektivitet prekomponuju u nepomirljive binarne opozicije – u svet i diskurs; tada nastaje podela na unutrašnju realnost subjekta i njegovu neautentičnu spoljašnjost. U predmodernom dobu vidljivo je bilo sinonim za istinu; u modernom, vidljivost je neporecivo odvojena od istine. Intervju je, otud, zastarela forma: on je metaforična želja da se vratimo toj istini viđenja koja više nije moguća.

Iluzorno je verovati da čak i oni najplemenitiji razgovori mogu ocrtati profil stranog umetnika i delatnika, ali nema ni tako neobaveznog, ni tako konvencionalnog intervjua koji neće taj profil osenčiti nijansom važnom za razumevanje suštine. No sama nemogućnost da se u intervjuu *dorekne smisao* još je jedan mali dokaz da su pitač i pitani u istom paklu. U uvodu knjizi *Velike misli malog Tišme*, Slobodan Tišma kaže da je u pitanju igrokaz sa jednim glumcem na sceni koji stalno menja maske, nesvestan da zapravo ima samo jednu masku, to jest, da je on sam ta maska. Ovakve rečenice svedoče da se jednostavnošću može iskazati upravo nedostatak jednostavnosti. Kao i Pišta Petrović, Slobodan Tišma je alhemičar amater koji sanja okean i preporod u nekakvom Abendlandu, „fluidu jesenje večeri koja najviše oličava ljudsko vreme, postojanje“ (Tišma 2014: 129).

U vezi sa nagradama Slobodan Tišma rekao je da su deplasirane, i da ih treba ukiniti, „pošto generalno nema radosti i dobronamernosti“; još jedna važna misao koju izriče gotovo usput glasi: „izazivati tuđi prezir i mržnju nije dobro“ (Tišma 2014: 302). On smatra sebe umetnikom bez dela, autodidaktom, neznalicom, neobrazovanim provincijalcem, a kada kaže da su nestali autentični likovi koji su imali reference i u Evropi, tada misli na fudbalere i književnike; ponavlja rečenice iz priča u *Urvideku* kad govori o svom podaničko-izdajničkom mentalitetu, sebe naziva tradicionalnim modernistom, baštinikom istorijske moderne. Sve su ovo istrgnute marginalije jednog krotkog pobunjenika, a upravo je ovakva oksimoronska odrednica ključ za logiku njegovih misli.

U intervjuu povodom izlaska svoje monumentalne studije o tokovima modernizma u umetnosti *Strast i konstruktivizam duha* Viktor Žmegač kaže „Umjetnost je u svim granama dostigla granice koje se ne mogu prekoračiti. Neprestana želja za inovacijama, stalan motiv prošlog stoljeća, ne pruža resurse do beskonačnosti.“ Ove rečenice samo su dokaz da se i u intervjuu „potkrade“ poneko otkrovenje, čak i kad ga na silu simplifikujemo, hoteći da se udvaramo obožavaocima čarolije običnog. S druge strane, upravo je intervju prostor za čestito, istinoljubivo priznanje da i umetnost ima limite: odnosno, da ih pogotovo ona ima. Ne očekujemo da intervju bude priznanje bilo kakvog poraza, ali i stub zastrašujuće erudicije kakav je Žmegač, i svesno infantilizovani antiheroj poput Tišme može da poraz prizna i kolebljivo i odrešito u isti mah, jer je

upravo takvo priznanje signal da je dostignuta ona sfera gorde poniznosti koja pripada samo autentičnim misliocima i stvaraocima.

„Skromnost je estetska kategorija, a ne moralna” (Tišma 2014: 288). Svakako se treba zamisliti nad ovom rečenicom kojoj se Tišma prikrao u Abendlandu. Nije bez smisla sve što izađe iz mode.

LITERATURA

Bukszpan 2012: D. Bukszpan, *The Encyclopedia of New Wave*. New York: Sterling.

Bernstein 2014: J. Bernstein and L. Majewski, *Mad World: An Oral History of New Wave Artists and Songs that Defined the 1980s*, New York: Harry N. Abrams.

Tišma 2005: S. Tišma, *Urvidek*, Beograd: Narodna knjiga

Tišma 2014: S. Tišma, *Velike misli malog Tišme: intervjui 1994–2014*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka.

MINORITY REPORT: NEW WAVE MUSIC IN SLOBODAN TIŠMA'S LITERARY WORK

Summary

The article relates to the connections between the literary work of Slobodan Tišma and the new wave music, which included a wide variety of styles, having been a source of controversy and ambivalence ever since the eighties. Being a writer, a musician and a performer, Tišma used his rich experience and strong sensibility to create a paradigm of half-fictional literary heroes who are self-sufficient and strategically self-marginalized, enthusiastic about art and artistic expression but yet deeply insecure about the issues of identity, culture, gender and, in general, the way they should live. The paper will address the collection of Tišma's interviews in order to shape and define his idea of music as the supreme form of art and the most valuable outcome of a creative process.

Keywords: rock 'n' roll, New Wave, narrative, music, poetics

Vladislava S. Gordić Petković

PINK
FLOYD
THE
WALL

Slobodan V. VLADUŠIĆ¹
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Odsek za srpsku književost

MUZIKA I IDENTITET U ROMANU VIŠE OD NULE ZVONKA KARANOVIĆA

U tekstu se ukazuje na razlike između tretmana klasične muzike u odlomcima iz Crnjanskovih *Pisama iz Pariza* (1921) te iz Karanovićevog romana *Više od nule*. Analiza će pokazati da je tip estetskog uživanja prisutan u slušanju klasike neponovljiv pri recepciji rokenrol muzike. Isto tako, pokazuje se da je rokenrol isprva nastao kao revolucionarni poziv na demobilizaciju od istorije i suverenosti, ali da je uskoro upravo ta demobilizacija za koju se zalagao postala deo ekonomske mobilizacije i promocije zapadne meke moći, na koju Istok nije imao odgovor.

Ključne reči: muzika, mnoštvo, meka moć, rokenrol, klasična muzika

Uporedna analiza dva odlomka iz srpske književnosti, u kojima se tematizuje iskustvo muzike, razotkriće nam ne samo dve različita doba u kojima muzika ima potpuno različitu ulogu, nego i dva različita koncepta života. Nije nužno da ta dva životna koncepta vrednosno odredimo; klima postmodernog *anything goes* i dalje prožima akademske studije, čineći raspravu o vrednostima bespredmetnom. U osnovi tog *anything goes* krije se spoznaja da pitanje vrednosti može vrlo lako da se pretvori u prihvatanje ili odricanje rizika koji u život unosi konsekventnost vrednosnih sudova, odnosno njihov obavezujući karakter. Ta konsekventnost se ne želi i ona je uzrok stvaranja provalije koja deli znanje od delovanja. Nju je naslutio još Niče, govoreći o odnosu između istorijskog znanja ondašnjih istoričara i njihovih života: „Istorijsko obrazovanje naših kritičara uopšte više ne dopušta da dođe do dejstva u pravom smislu, naime, do dejstva na život i aktivnost” (Niče 2001: 60).

Prvi odlomak koji ćemo citirati potiče iz Crnjanskovog putopisa *Pisma iz Pariza*, iz 1921. godine. Radi se o odlomku iz prvog pisma koje svedoči o piščevom putovanju u Pariz; prva stanica je poratni Beč, prestonica poražene dunavske monarhije, koja je pretvorena u teritorijalno suženu lešinu. Crnjanski nema mnogo lepih reči za taj grad. Jedan od retkih pasaža u kojima se pojavljuje simpatija za ono što vidi u austrijskoj prestonici jeste koncert u čast proslave Betovena. U punoj sali, pojavljuje se slavni dirigent: „Ulazi Vajngartner. Pod starost, svi su ljudi blagi i poštteni. Pljeskaju mu; možda su mu zahvalni što ne odlazi u Ameriku. On prelazi rukom po čelu i ocrtava po vazduhu prve taktove *Fidelija*. Kraj mene jedan star čovek spušta glavu u ruke. On zna, možda uprste celog Betovena. pa ga i ovaj dovodi do ekstaze. Uostalom, ne verujem da igde na svetu ima ovakvih orkestrara. Još uvek” (Crnjanski 1995: 11–12).

U ovom zanimljivom odlomku najpre zapažamo odnos između muzike i kolektiva. Žak Atali u svojoj knjizi *Buka* navodi zanimljivu tezu po kojoj simfonijsku muziku povezuje sa ispoljavanjem snage suverene države i harmoničnosti državne zajednice. Usled toga, dirigent dobija posebnu ulogu, a samo dirigiranje orkestrom postaje

1 svladusic73@gmail.com

simbol vladanja harmoničnom zajednicom. To je ono što publika vidi; ona „posmatra čin vladanja. To je spektakl spektakla, neka vrsta voajerizma u kome se posmatra tiranija, prizor u kome se vidi vršenje vlasti” (Atali 2007: 96).

Mislim da vredi prisetiti se tog Atalijevog stava prilikom čitanja ovog odlomka, budući da je u njemu zaista direktno povučena veza između (simfonijske) muzike i suvereniteta koji se čulno može doživjeti upravo u ovoj sali. Šta taj suverenitet znači? Prvo, da nešto nije na prodaju, da se nešto opire novčanim relacijama; drugo, da je još moguće da se u okviru jedne (muzičke) ideje, uz pomoć legitimne hijerarije, koja nije dovedena u pitanje, proizvede usaglašeni, skladni zvuk koji čini organizovana grupa pojedinaca od kojih svako od njih ostaje individua. Možda bi ova scena mogla biti posmatrana i kao slikoviti prikaz paragrafa 258, Hegelove *Filozofije prava*, koji glasi ovako: „Država kao zbiljnost supstancijalne volje koju [zbiljnost] ima u posebnoj *samosvesti* uzdignutoj do njene općenitosti, jest ono po sebi i za sebe umno. To supstancijalno jedinstvo jest apsolutna nepokretna samosvrha, u kojoj sloboda dolazi do svojeg najvišeg prava, kao što ta konačna svrha ima najviše pravo spram pojedinca, čija je *najviša dužnost* da budu članovi države” (Hegel 1964: 371).

Betovenova *Fidelija* bi ovde bila supstancijalna volja, koja svoju ozbiljnost dobija u izvođenju orkestra/Države. Članovi orkestra bili bi pojedinci koji dolaze do svoje najviše slobode, tačnije najviše dužnosti, a to je da budu članovi orkestra koji će izvesti *Fideliju*.

Ono što u Crnjanskovom odlomku ushićuje jeste opis starog čoveka koji je spustio glavu u ruke. Taj čovek (možda) u prste celog Betovena, pa ga *Fidelija* dovodi do ekstaze. Šta je ovde ushićujuće? Prvo, to što se himna državi/suverenitetu/kolektivnosti ne pojavljuje kao čin ukidanje pojedinca već, naprotiv, njegovog uzdizanja do ekstaze. Drugo: to uzdizanje, najverovatnije, nije posledica bahatskog zanosa koji muzika može da izvede, već sklopa znanja i rezonancije prema muzici koje takvo znanje stvara. Naime, efekat koji muzika ovde stvara ne može se poistovetiti sa efektom deindividualizacije koji će naznačiti Niče u svom poznatom, mladalačnom spisu *Rođenje tragedije iz duha muzike*, jer tada Crnjanski, makar kao verovatni uslov, ne bi naveo znanje Betovena koji stari čovek poseduje.

Upravo to znanje Betovena, makar kao pretpostavka, vrlo je važno za tumačenje ovog odlomka. Ekstaza, izlazenje iz sebe, nije ovde rezultat nekog gubitka individualnosti koja se stavlja u zagrada pred naletom muzike, da bi se sklopio savez sa drugim čovekom i prirodom. Ekstaza kao izlazak iz sebe dešava se ovde u usponu same te individualnosti, koja se dovršava u trenutku u kome muzika potvrđuje ono što ona jeste, zna ili ume. Zato toj individualnosti u dodiru sa muzikom niko drugi nije ni potreban, osim same te muzike koju zna, koja, dakle, nije bilo koja druga muzika ili muzika kao takva, već isto tako inividualizovana, Betovenova muzika. Zato se ova ekstaza ne pretače u telo koje se pomera u ritmu i tako sklapa savez sa drugim takvim telom u bahatskom zanosu.

Danas imamo utisak da scena koju opisuje Crnjanski nije više moguća. Ko od nas zna čoveka koji bi mogao da ovako sluša ne samo Betovena, već bilo koju drugu muziku? Ko bi danas mogao, čak i da sedi pored jednog ovakvog čoveka, da poveruje da je ova oksimoronska, muzičko-apolonijska ekstaza autentična, a da nije tek glumačko oponašanje nečeg što je danas ne samo nezamislivo, već na neki način i iritirajuće?

Odakle potiče ta iritacija? Iz naše prećutne uverenosti da tehnološki napredak donosi i napredak u uživanju, pa da prema tome danas uživamo, bolje, više i potpunije nego ikada do sada. Današnji korisnici interneta, a tu mislim na one od kojih je internet stariji – lično ne pripadam takvoj generaciji – teško da mogu da poveruju u to da je

život bio moguć i u doba kada je čovek bio *offline*. Da je taj život imao čari koje danas nisu više moguće, to im je još manje verovatno.

Isto se dešava i nama, koje je rokenrol dočekaao. U ovoj sceni mi vidimo nešto što se suprotstavlja ne samo našem muzičkom iskustvu, već i konceptu života koje to iskustvo stvara i čini jedino mogućim. Svesno, spremni smo da dokažemo vlastitu toleranciju i da dozvolimo iskustvo koje posreduje odlomak iz Crnjanskog; intimno ćemo se ipak žanrovski ograničiti na našu muziku: na rokenrol, jer nam je ovakav način slušanja muzike stran.

Ovo što sledi znatno nam je bliže i vremenski i koncepcijski: radi se o romanu *Više od nule* Zvonka Karanovića, čije je prvo izdanje štampano 2004. godine. U njemu nailazimo na sledeću kratku scenu koja nam daje da naslutimo jedan drugačiji odnos prema muzici: junakinja „prebire po diskovima. Ne nalazi ništa domaće, jer Đole to ne poseduje” (Karanović 2004: 39).

Ukoliko uporedimo pretragu diskova sa Crnjanskom tematizacijom klasične muzike, videćemo značajne razlike. Te razlike su toliko velike da je čak razumno postaviti pitanje da li nam komparacija ova dva odlomka nešto uopšte može pokazati.

Prvo, postoji razlika u žanru muzike. Iako se to ne vidi u odlomku, treba reći da kompakt diskovi koje lista junak spadaju u domen muzike koji bismo u najširem kontekstu mogli nazvati rokenrol muzikom. Kako je uopšte došlo do te promene? Na um nam prvo pada momenat demokratizacije muzike. Klasična muzika ima svoju klasnu crtu – oduvek ju je imala – a veliki deo mita o rokenrol muzici ukorenjen je upravo u energiji bunta protiv te klasne crte klasične muzike. Klasni karakter klasične muzike isprva se odnosio na to ko ima mogućnosti da sluša klasičnu muziku; njena dostupnost bila je klasno determinisana. Vremenom, međutim, klasična muzika postajala je sve dostupnija i jeftinija, prvo kroz javne koncerte kojima se napušta privilegija privatnih orkestara koje su ranije mogli priuštiti sebi samo plemići, pa zatim i kroz privatno muziciranje u građanskim kućama. Ekskluzivni karakter klasične muzike se sada više ne očitava toliko u klasnoj razlici koliko u momentu znanja o muzici. To znanje je bila neka vrsta ulaznice u klasičnu muziku: u tom znanju bilo je nečeg od duhovnosti, onako kako je definiše Fuko, suprotstavljajući je filozofiji: „Ako duhovnost definišemo kao formu praksi koje postuliraju da, takav kakav jeste, subjekt nije sposoban za istinu, ali da je istina, takva kakva jeste, sposobna da preobrazi i spase subjekt, reći ćemo da moderno doba odnosa između subjekta i istine počinje onda kada mi postuliramo da je, takav kakav jeste, subjekat sposoban za istinu, ali da takva kakva jeste, istina nije kadra da spase subjekt” (Fuko 2003: 54).

Po analogiji, mogli bismo da tvrdimo da klasična muzika može da preobrazi i spasi subjekt, (sliku tog preobražaja opisao je Crnjanski), ali da subjekt, takav kakav jeste (bez znanja o klasičnoj muzici) nije sposoban za tu muziku. Sa druge strane, rokenrol bi bila muzika koja ne traži od subjekta da preobrazi sebe kako bi joj pristupio, ali istovremeno ne može ni da spasi subjekt.

Svestan sam da je ovo hrabra, a samim tim i pomalo proizvoljna analogija, i da u ovom trenutku čitalac traži i nalazi primere vlastitog ili tuđeg preobražaja ili spasa. To je ono mestu u kome se potraga za empirijskom potvrdom iskaza ukršta sa nužnom metaforičnošću jezika: Šta znači spas subjekta? Šta znači preobražaj subjekta? Šta je to što klasična muzika može, a rokenrol ne može? Umesto da se krećemo u koordinatama ovih pitanje, zadržavajući se u živim blatu metafora, ličnih iskustava ili impresija, obratimo pažnju na mesta gde se dva citirana odlomka slažu i razilaze. Mesto slaganja je politički kontekst u kome se muzika tematizuje: kod Crnjanskog, koncert jeste mesto čuvanja nacionalnog i državnog suvereniteta; kod Karanovića, muzika je povezana sa

jasnim, eksplicitnim odbacivanjem nacionalne samobitnosti, u korist nečega što ću u ovom trenutku označiti samo kao *strano*. Iako u smeru potpuno različita, ta politička kontekstualizacija je ono što spaja dva odlomka. Muzika je u oba slučaja prenosnik jedne političke poruke, u smislu određivanje razlike između onoga što je naše i onoga što je strano.

Međutim, postoji i razlika, i to znatno dublja razlika od smera tog političkog izjašnjavanja. U Crnjanskovom odlomku postoji mesto – opis starca i njegovog slušanja Betovena – u kome se estetskom recepcijom muzike nadmašuje politički kontekst same muzike. Čak i Crnjanski, koji svakako nije na strani Austrije i Beča, ne može da ne pokaže neku vrstu divljenja prema tom čoveku i njegovoj apolonskoj ekstazi, bez obzira na političku poruku. U tom činu prevazilazi se samo političko. Crnjanski, koji ne može da na taj način uživa o izvođenju *Fidelije*, može opirati to estetsko uživanje u muziciji koje starca individualizuje u trenutku kada njegova svest ostaje sama sa muzikom, gubeći svoju samosvesnu crtu. To je paradoksalna tačka individualizacije: starcu u tom trenutku ne treba bilo ko drugi, niti mu je potrebna bilo koja druga muzika, osim one koju verovatno zna u prste – zato njegova ekstaza potiče od jednog strogog individualizovanja muzike. Upravo zato ni gubitak samosvesti ne bi bilo ispravno opisati kao čin deindividualizacije i povezati ga sa dioniskim tretmanom muzike. Pre je u pitanju jedna vrsta apolonske ekstaze, koja potiče iz individualizacije, a ne iz deindividualizacije.

Kod Karanovića, ni na ovom mestu u romanu ni bilo gde drugde, ne postoji primer takvog estetskog nadmašivanja političkog konteksta muzike. Ne postoji, isto tako, ni čin individualizacije muzike, čin sinteze neke pesme/grupe i junaka u smislu da ta muzika, a ne neka druga, proizvodi u njemu ekstazu. Postoje beskrajne liste, beskrajni katalozi muzike, koja nikako ne uspeva da preobrazuje junake, koja ne proizvodi nikakav povlašćenji, jedinstveni utisak na junaka, pa se tako individualne crte muzike (nazivi grupa) čine kao lažne individualnosti, kao etikete koje se podjednako lako daju nalepiti i odlepiti. Jedino što spaja tu ogromnu količinu muzike koja je dostupna bez ikakvog znanja, jeste njeno poreklo: ona je strana.

Obraćajući se pre svega telu, od koga traži da se pokrene, rokenrol traži od slušaoca da se deindividualizuje. On traži da se tela dodiruju, da jedno telo nađe drugo telo, da se spajaju u jedno telo. Upravo zato, rokenrol nikada ne može da proizvede ekstazu apolonskog tipa. Rokenrol je dioniska umetnost. To je muzika koja gradi jednu zajednicu od individua koje su se odrekle svoje individualnosti, kako bi zajedno činili jedno mnoštvo. Oštro suprotstavljenje rokenrola i klasične muzike, odnosno svake one muzike koja podrazumeva individualizaciju, govori o tome da je rokenrol nastao kao jaka, snažna reakcija na individualnost, koja se, prosto rečeno, više nije htela.

Na prvi pogled, ovakvo tumačenje rokenrola je pogrešno: setimo se Pink Floyda i njihovog konceptualnog albuma *The Wall*. Ako taj album nije izraz radikalnog, samosvesnog bunta protiv deindividualizacije koje država vrši nad svojim građanima, šta onda jeste? Međutim, ako razmislimo o metafori zida sačinjenog od pojedinačnih cigala, videćemo da je to zapravo, novo čitanje simfonije/države kojoj se sada oduzima supstancijalna volja. Rokenrol i prateće antiratno raspoloženje prouzrokovano vijetnamskim ratom, te preobražaj ka proizvodnji orijentisanog društva okrenutog ka iznutra, u društvo okrenuto ka drugima koje je orijentisano ka potrošnji, (v. Risman 2006: 10) predstavlja zapravo splet fenomena koji upućuju na isti problem.

U tom čvoru krije se odgovor na pitanje zbog čega je individualnost postala problem: zbog toga što je povezana sa dužnošću, sa obavezom – a u svom najradikalnijem smislu ta obaveza je rat. Pojedinaac više za nju nije spreman. On više nije spreman za

proizvodnju vrednosti: za proizvodnju istorije, za proizvodnju herojstva, za proizvodnju sebe. On teži demobilizaciji. Tako rokenrol postaje muzika koja izražava tu opštu želju za opštom demobilizacijom.

Taj zahtev, demonstraciono iskazan na Zapadu, kroz dešavanja iz '68, alternativnu subkulturu, i kroz muziku, pojavio se pritajeno izražen i na Istoku, u SSSR-u. To je vreme zamora od proizvodnje istorije i istorijske misije, koje pada negde u isto to vreme. Međutim, odgovor Zapada i Istoka bio je različit: Istok je nauspešno, iz ideoloških i ekonomskih razloga, pokušavao da obnovi mobilizacijski duh. Sa druge strane, Zapad je izvršio istorijsku demobilizaciju svoje populacije, ali je istovremeno izvršio konzumersku, potrošačku mobilizaciju. Učinio je to pomoću rokenrola, koji postaje deo konzumerskog mita.

Konsekvence: SSSR počinje da liči na kasarnu u kojoj mobilisana vojska nema šta da radi. SAD pak na hedonističku Zlatnu obalu u Los Anđelesu. Rokenrol, a potom i svi žanrovi muzičke industrije u potpunosti su inkorporirani u američku privredu i stvaranje profita. Kada je u pitanju strano tržište, muzika nalazi svoje mesto u sistemu meke moći, propagirajući globalnu demobilizaciju.

Na prvi pogled, poziv za demobilizaciju je poziv za opšti, univerzalni mir. Međutim, ako temu mobilizacije/demobilizacije posmatramo kroz aspekt Francuske revolucije, videćemo da ta opozicija nije identična opoziciji rat/mir. Naime, bitka kod Valmija iz 1792. godine upućuje na rat dve strukturno različite vojske: Francusku čine mobilisani građani Republike, Prusku vojska profesionalaca. Bitka je završena nerešeno: to je bilo dovoljno da cela Evropa shvati da će uskoro rat moći da vode i mobilisani građani, što konsekvntno znači da sada sve strane u sukobu moraju da izmišljaju poetike ratovanja koje obezbeđuje uključivanje dojučerašnjih civila u rat.

Iz ove priče može se naslutiti da opšta demobilizacija ne mora uopšte da znači opšti mir, nego pre prenos rata na polje profesionalaca, odnosno u nove, područja borbe, kao što je recimo svest protivničke populacije.

Tako se transformisao i rokenrol i to ne samo u muzičkom smislu, prebražavajući se u muzičke pravce u kojima je njegova dioniska crta deindividualizacije postajala sve izraženija, nego i sam u sebi: od buntovnog zahteva za demobilizacijom, postao je komponenta meke moći, pa su njegovi promoteri, sledstveno tome, postajali društveno prihvatljivi. Ta metamorfoza vidljiva je ako sagledamo razliku između nekadašnje pozicije rokenrola u odnosu na vijetnamsku mobilizaciju, i današnjih globalnih humanitarnih koncerata, kao avangarde globalnih humanitarnih ratova. Tema toliko bljutava da joj neću posvetiti ni jednu jedinu reč.

Sem dominantne političke recepcije muzike, odlomak iz Karanovićevog romana svedoči i o problemu tradicije koji je inherentan rokenrolu. Naime, rokenrol je u svojim počecima bila revolucionarna muzika koja je raskidala sa neposrednom tradicijom, da bi istovremeno postala i sredstvo ukidanja i istorijskog osećanje sopstvene recepcije. To u suštini znači da ona nije u stanju da struktuiru neku vrstu vlastitog, rokenrol kanona koji bi funkcionisao kao književni kanon eliotovskog tipa. Da bi se takva kanonska struktura rokenrola mogla stvoriti, potrebno je nekakvo znanje muzike pomoću koga bi se moglo konstituisati vrednosni sudovi. Ukoliko ih nema, na raspolaganju ostaje samo kriterijum novine, kao vrednosti po sebi.

Međutim, kada bi to znanje postojalo, ne bi bilo nikakvog razloga da rokenrol kanon bude odvojen od kanona klasične muzike, odnosno muzike uopšte, a takođe, u tom slučaju bi bilo besmisleno ograničavati se samo na stranu muziku, kao što je to učinjeno u odlomku iz Karanovićevog romana. Da li bi tada rokenrol ostao ono što je želeo da bude? Dok bi neke grupe, recimo, poput *Pink Flojda*, mogle da budu

recepirane i izvan rokenrol konteksta, neke druge bi smeštanjem u istorijski kontekst pokazale da je primarna, revolucionarna intencija samim tim činom potrošena.

Stoga u Karanovićevom muzičkom romanu, u gotovo kataloškom nizanju grupa i numera, nema nikakvog kanona. Postoji samo trend. Trend bismo mogli zamisliti kao parcijalizaciju sinhronijskog horizonta muzike, na osnovu van umetničkih merila. U trend je istorija uključena samo utoliko što sada prisutne grupe, svojim prisustvom, upućuju ili reklamiraju celokupnu svoju diskografiju. Dok podela na „strano”, koje se želi i „domaće”, koje se odbacuje, sugerise političku recepciju muzike koja ima osnovu u teritorijalnoj podeli na Megalopolis i Polis, trendovsko poimanje muzike u romanu *Više od nule* upućuje na vremensku opoziciju aktuelno/istorijsko, koja je u svojoj suštini ekonomska.

Kao i kod svih drugih binarnih opozicija i kod nje je jedan član povlašćen. Tipično pitanje „šta slušaš?” poseduje upravo tu svoju trendovsku komponentu, a samim tim i pretpostavke tačnog i krivog odgovora. To nije pitanje koje služi izražavanju individualnosti, već naprotiv, njenom formatiranju, njenom uklapanju u mnoštvo. Pogrešni odgovori su oni koji promašuju žanr (klasika) ili vreme (*Pink Floyd*, recimo). U prvom slučaju, problem je neodgovarajući tip slušanja, u drugom, neaktuelnost izbora. „Šta slušaš?” je otuda i političko pitanje, jer upućuje na razlikovanje onih koji su u trendu, pa samim tim pripadaju mnoštvu, i onih koji nisu u trendu, pa su zato usamljeni, odbačeni, kao i sama individualnost.

Prepoznajući politički podtekst ovog pitanja, ovi poslednji neretko ne žele da odgovore na njega; oni osećaju da u tako formulisano pitanju postoji imperativ (tačnog) odgovora koji izostaje u tolerantnijem pitanju „kakvu muziku voliš?” Izostanak ovako formulisano pitanje upućuje da duh epohe ne teži otkrivanju individualnosti, koliko njenom ukidanju i podvođenju pod ideju mnoštva koje formatirano političkim i ekonomskim pretpostavkama, odnosno, konkretnije rečeno: političkom demobilizacijom i trendom.

Zaključimo: od prikazivanja političkog i estetskog aspekta muzike u Crnjanskom tekstu iz 1920. godine, do prikazivanja političkog i ekonomskog aspekta muzike u Karanovićevom romanu *Više od nule*, mnogo toga se desilo i promenilo. Izvesno je ne samo to da je rokenrol muzika izgubila svoj revolucionarni karakter: ona je možda oslobodila običnog čoveka neposrednog učestovanja u istoriji, ali ga nije oslobodila od tiranije ekonomije i njoj podređene politike. Sveprisutnost muzike može biti upoređena jedino sa sveprisutnošću kamera i telekomunikacionog nadzora. To nije slučajno. Muzika kao i kamere, nadziranje emailova, SMS-ova i telefonskih razgovora služi istoj svrsi: formatizuje postmodernog čoveka. Čini mi se da prigovor da je tako bilo oduvek, nije na mestu. Upravo prikaz estetske recepcije muzike kod Crnjanskog, koji ne bi trebalo čitati odvojeno od individualizacije muzike kod Prusta, jeste ono što nedostaje Karanoviću. Nedostaje mu, dakle, individualizacija; vrednost individue, vrednost individualizovane muzike koja postaje simbolički posed individualizovanog slušaoca. To što je danas gotovo nemoguće zamisliti tematizaciju estetske recepcije muzike u književnosti kao i njenu individualizaciju, jeste znak da današnji čovek individualnost oseća kao teret, kao pretnju, kao nešto čega bi želeo da se otrese, u ime prisajedinjenja mnoštvu koje je utemeljeno na autoriteti i moći Megalopolisa: njegove vojske, njegove ekonomije, pa onda, naravno, i njegove muzike.

LITARATURA

Atali 2007: Ž. Atali, *Buka*, Beograd: XX vek.

Crnjanski 1995: M. Crnjanski, „Pisma iz Pariza”, *Putopisi I*, Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Editions l'age d'homme, BIGZ, SKZ.

Fuko 2003: M Fuko, *Hermetika subjekta*, Novi Sad: Svetovi.

Hegel 1964: G.W.F. Hegel, *Osnovne crte filozofije prava*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Karanović 2004: Z. Karanović, *Više od nule*, Niš: Zograf.

Niče 2001: F. Niče, *O koristi i šteti istorije za život*, Novi Sad: Svetovi.

Risman 2006: D. Risman, *Usamljena gomila*, Novi Sad: Mediterran publishing.

MUSIC AND IDENTITY IN ZVONKO KARANOVIĆ'S NOVEL *ZERO PLUS*

Summary

The text analyses two excerpts which thematize music. The first excerpt is taken from Crnjanski's *Letters from Paris* (1921) and analyses the esthetic images of listening to an orchestra performing Beethoven. Firstly, the analysis will show that the ecstasy brought about by classical music is different from the Dionysian one, since it is associated with musical expertise and is unrelated to the loss of individuality. Secondly, the analysis will reveal that the political presumptions of classical music correspond to the era of sovereign states. The second excerpt is taken from Zvonko Karanović's novel *Zero Plus* (2004). Based on this excerpt, we will demonstrate the way rock and roll music: 1) originally had the revolutionary trait of demobilization; 2) how it was subsequently incorporated into the consumer society and the sphere of soft power; and 3) how it obviated the possibility of constructing a rock and roll canon by banishing the need for musical expertise: instead of all this, music became valorized merely as part of a trend, i.e. the means of accessing the masses.

Keywords: music, the masses, soft power, rock and roll, classical music

Slobodan V. Vladušić



Нина С. МИЛАНОВИЋ¹
Универзитет у Источној Сарајеви
Педагошки факултет Бијељина

ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКА ОБИЉЕЖЈА РОМАНА КРАЉ КОМАРАЦА ВЛАДИМИРА КРАКОВА

У раду се анализирају доминантне језичко-стилске карактеристике у роману *Краљ комараца* Владимира Кракова, а то су семантичке фигуре – поређење, метафора, перифраза и алегорија. Роман је заснован на наратолошком принципу унутрашње фокализације која је у сагласју са употребом наведених стилских фигура. Њихова основна карактеристика јесте превођење основног у пренесено, фигуративно значење, а употребна вриједност – сликовито, опажајно представљање стварности утемељено на асоцијативном ткању пишећих мисли и осјећања. Стилематично-стилогена и анализа семантичких вриједности ових семантичких фигура показала је да се по својој стилогености у роману издвајају примјери Zeugma, по стилематичности неколико структурних типова метафоре, а по степену отклона од основног, неутралног значења – алегорија.

Кључне ријечи: поређење, метафора, перифраза, алегорија, основно, фигуративно значење

1. Увод

Први роман Владимира Марковића (Кракова), једног од најзначајнијих представника београдске андерграунд сцене деведесетих година 20. вијека, гитаристе и члана групе *Пресинг* – *Краљ комараца* – аутобиографско је штиво о емигрантском, сквотерском животу Милоша Бродара у Лондону. Главни лик и приповједач у овом роману је млади Србин чија земља нестаје, припадник „безнадежно изгубљене генерације”, умјетник који наднички на црно за један јефтин оброк у земљи која је и сама „прсла и претворила се у гомилу ходајућих принципа без душе”. Како су дани без крова и хране у Лондону одмицали, учачао је све јаснију разлику између себе и тога свијета коме никако није припадао. Разлике, ипак, како би се могло претпоставити, нису биле условљене недостатком новца и хране. Оне су само наглашавале потпуно Милошеву отуђеност и свјесни отклон од тог туђег свијета. На „водама вавилонским”, далеко од Србије у „Гротлу Опште Незинтересованости”, одбачени који ни одбаченима не припада, „краљ” који комарцима даје имена да би бар с њима постао присан јер – „комарац је као човек, паметан, одрастао човек – кад се зближиш с њим, он те уједе.” – Милош Бродар се враћа у Београд. „Након додиривања дна почиње повратак ка сопственом идентитету.”²

Роман је саздан од двадесет поглавља: *Круна, Како је комунизам рушен кременаглама, Јасијук од екрана, Round Everest, Косијури из ормана, Војска сјаса, Зашто је хлеб врућ?, Краљ комараца, Леијећи циркус, Ноћ вештица, Чоколадна прича, Сејуку, Trash movie, Леи мрјивих голубова, Пиџа од ојеке, Пиџа од*

¹ ninaceklic@yahoo.com

² Интервју са В. Краковом у коме говори о роману. (в. Краков, Владимир, *Рокенрол и књижевност*. www.blic.rs/kultura/rokenrol-i-knjizevnost/82ck1pt. 10. 3. 2016.

илахите, Медуза, О. Д., Мамуи из замрзивача и На водама вавилонским. Имена поглавља најчешће су метафорична, па је једно од њих посудило и име цијелом роману. Сажету и сликовиту аутобиографску причу прекидају изненадно уметнуте секвенце, одбљесци сјећања из пријашњег, београдског живота, као асоцијативни нецензурисани ток мисли, па је тако чине динамичнијом и читаоцу занимљивијом. Краковљев наративни поступак почива на наратолошким принципима унутрашње фокализације или тачке гледишта³, па је приповијест „проживљена” а језик дјела афектиран. Њиме одзвања младалачки хумор, мелодија неке антологијске рок пјесме одсвиране у лондонском метроу, немир човјека који ни одбаченима не припада. Стил нарације је концизан, понегдје ироничан, често оплемењен метафорама. По мишљењу књижевне критике „Краљ комараца је заживео тамо где је и најбитније и најтеже: у језику, а што пак значи да је његов писац довољно одмакао од пуког – фингираног или стварног – (ауто)биографског хроничарења”⁴.

Лингвостилистичка анализа језика романа *Краљ комараца* показује неколико доминантних стилских фигура које га карактеришу. Најфреквентнија одступања од стилистички необиљеженог, неутралног израза су семантичке фигуре у ширем смислу – поређење и семантичке фигуре (тропи) – метафора, перифраза, зеугма, алегорија.

2. Језичко-стилске доминанте у роману: од поређења до алегорије

Експлицитним навођењем секвенце из *Дневника снова Милоша Бродара*, писац нас на самом почетку романа уводи у унутрашњи свијет главног јунака, упознајући нас на тај начин одмах са његовим подсвјесним, емоционалним, „неумним” стањем. Вријеме радње је експлицитно – од 17. до 20. октобра 1990. године, док у хронотопском смислу мјесто радње представља и кључну одредницу посредно сугерисану одломком из дневника.

Кућа у којој живим није моја кућа. Све ми је у њој познато, свака ситница потпуно је иста као у мојој кући, али то није моја кућа. То је њена двојница. Двојница на рубу саване. На трему кућа чопор лавова, а онда се устумарају укруг по трему, као да су осетили присуство уљеза. Вођа чопора стаје пред врата и удара шапом у њих. Подупирем врата намештајем, али његове канце пролазе кроз њих као кроз хартију, питање је тренутка када ће се распасти и када ће чопор продрети унутра да ме растргне. (КК, 7)

Приповијест, дакле, почиње алегоријском причом о помјереном, неодређеном осјећају припадности, покушају да човјек пронађе самога себе и настани се у некој кући двојници на рубу саване, у којој је, ипак, уљез. Сазнавши да се сан понавља четири ноћи заредом, схватамо да га подједнако прогања идеја о одласку из земље колико и страх да ће у туђој земљи бити он туђи. Милошев сан почива на психолошком сукобу *моја кућа – није моја кућа*, а разрјешава се логичком, несвјесном „одлуком” да је она двојница, што семантички не укида постојање праве куће, али оставља могућност да је она у којој живи лажна. Пишчева тежња

3 Тачка гледишта је „опажајна или концептуална позиција у односу на коју су предочене ситуације и догађаји у приповедању; фокализација; перспектива; став”. Унутрашња тачка гледишта смјештена је у „дијагезу, тачније, унутар лика” и с њом у вези „све је представљено у виду знања, осећања и опажаја једног лика или више њих”. (в. Принс 2011: 196–200)

4 Види о томе у: Панчић, Теофил, *Савладиве приче*, www.vreme.com/cms/view.php?id=484160 15. 3. 2016.

за метафоричним (фигуративним) изразом огледа се колико на самом почетку романа толико и у цијелом дјелу. Стога, уз стилогену анализу наводимо и списак семантичких фигура на којима је и утемељена поетичност Краковљевог романа: поређење, метафора, перифраза, алегорија.

Поређење је „зближавање, суоднос двију појава, који се темељи на њиховој сличности или подударану у некој особини или својству, и на темељу тога се једна од тих појава сликовито показује тиме што се успоређује с другом” (Симеон 1969: 100). Свако поређење обавезно садржи поређену јединицу (компаратум), поредбену јединицу (компарандум) и поредбену ријеч (као, сличан, попут, налик на, итд.). Основно обиљежје поређења као стилске фигуре, по мишљењу већине аутора, јесте сликовитост компарандума, који мора бити јаснији и познатији појам од онога који се пореди, а функција поређења јесте појачавање афективности изражаја (Симеон 1969; Квинтилијан 1985; Шкроб, Стамаћ 1986; Тартаља 1998).

Нека поређења у Краковљевом роману, мада је таквих најмање, свакодневна су, у језику увријежена, па их уврштавамо у фразеолошка поређења (в. Мршевић Радовић 1987:42) социолекатски обојена:

Подупирем врата намештајем, али његове канце *пролазе* кроз њих као кроз *харџију*, (...) (КК, 7); Ту је и Стана, *залушала* као „Заставино” возило међу „бенџије” и „јагуаре”. (КК, 9);) Тата и мама седе на бетонираној обали, Милош и Ања као *кнедле*, *крчкају* се усољени у води обогатој уљем из огромних бродова усидрених пар километара даље. (КК, 28); Уместо одушевљене реакције странаца које је прописано поздравно на њиховом језику, плавокоси родитељи *гледају згрануто*, као да су *ујраво прожућали* медузу. (КК, 29); А Милошев ћале као да је *загазио бос* у *копириве*, дотрчава и љутито га цимне за руку, као никад пре. (КК, 29).

Ипак, у роману су бројнија поређења која захтијевају дубље разумијевање трећег својства у којем се оба члана поређења подударају – *tertium comparationis*. Она су семантички сложенија од фразеолошких, јер им заједничко својство није очигледно, већ је настало асоцијативним ткањем пишчевих мисли. Краков врло сликовито описује лондонску јесен, људе и грађевине:

Каснооктобарска измаглица над гробљем Kensal Green, на супротној страни улице Harrow Road, као да су се његови *сиановници* *гдно* *ознојили* *прејиходне ноћи*. (КК, 8); Октобар је нежан као *војни фризер*. (КК, 12);

Испред степеништа, *младић*, који по свему *изгледа* као *каријатид* *саишла* са *фасаде овог бизарног здања*, *пумпа* *гуму* на *бициклу*. (КК, 12);

Ексклузивна лондонска галерија налази се у седмом реду *ламела*. *Споља изгледа* као *резиденција пензионисаног возача аутобуса*. (КК, 24).

Каснооктобарску измаглицу над гробљем бизарно пореди са знојењем мртваца, њежност октобра контрастно пореди са њежношћу војног фризера, тако што дато својство не припада ни компаратуму ни компарадуму, већ им пристаје антоним тога својства. Лондонског *младића* доводи у апсурдну поредбену везу са *каријатидом*, а ексклузивну лондонску галерију иронично поистовјеђује са *резиденцијом пензионисаног возача аутобуса*. У трећем примјеру поредбена синтагматска конструкција саздана је на семантичкој оксиморонској супротности, гдје су у везу доведена два неспојива појма. *Кућа пензионисаног возача аутобуса* је *резиденција*, па су тако и лондонска галерија и људи који је воде појмови у семантичком несагласју. Све што би Лондон требао бити, он и није. Писац га оп-

исује и доживљава као неприродну творевину изграђену на вјештачким спојевима неспојивог. Онда је и сасвим разумљиво неодређено и нестабилно стање главног јунака/писца у таквом окружењу.

Семантичка обиљежја наредног типа поређења почивају на односима апстрактно–конкретно:

Потмуло комешање на паралелном колосеку сна, као далека сметња на вези. (КК, 7);

Време се страховито згушњује, као да је у небеској механици неко приписнуо окидач за усјоравање. (КК, 92).

У овим примјерима се апстрактни појмови објашњавају/пореде конкретним. Оба компаратума су апстрахована метафорском перифразом, па је поступком превођења потребно најприје декодирати метафорично значење поређене ријечи, а тек је онда конкретизовати поређењем. Пошмуло комешање на паралелном колосеку сна јесте буђење из сна, а згушњавање времена – несвјесно стање. Овакви типови поређења у роману су до те границе замагљени метафоричним изразом компаратума да их мање пажљив читалац не би могао ни разумјети, што их сврстава у *инвенцијивни тип поређења* настао „склапањем појединости које је у стању да уочи смо проицљив дух, и које успева у целину склопити само ум који има способност дубљег продора испод површине ствари” (Јовановић Симић 2011: 14).

Дескриптивно транспоноване у роману Краков проширује до нивоа филмске сцене, гдје су сликовитом представом обухваћени, као и у претходним примјерима, и поредбеница и поређеница⁵:

И говоре неки чудно антипатичан језик. Антипатичан као злоће из филмова у којима суйермен Баџа Живошњина са његовкраком на челу серијски саишире нишјкове шито причају ујраво овим, мрским окујашорским језиком и носе гвоздене нокишере на главама. (КК, 29);

Швеђани су као сјајаклена боца за кечај, каже Роџер: дрмусаиш, лујаиш, окрећеш на све сјајане и нишјина не излази из њих. Онда секунду пре него шито одусијанеш, сва садржина боце просје ти се по одећи. (КК, 116).

Метафорском перифрастичном конструкцијом у првом примјеру писац описује особину неког чудно антипатичног језика, искуствено доживљену, запамћену из филмова гледаних у дјетињству као црно-бијелу представу свијета виђену из перспективе дјетета, гдје суйермен Баџа Живошњина саишире нишјкове са нокишерама на глави који говоре њим језиком. Оваквим поступцима Краков врло живо и реалистично умеће у приповиједање слике из Бродаревог београдског живота, које су омеђене посебним друштвено-политичким контекстом и које највјероватније могу дешифровати само читаоци који дијеле исту колективну прошлост јер „култура у којој живе говорници неког језика, начин живота и обичаји обликују поглед на свет тих говорника, њихову категоризацију стварности, концептуализацију апстрактних појава, стереотипе” (Драгичевић 2008: 81).

Неријетко Краков своје ставове и мишљења читаоцу предочава проширеним поређењима у које укључује и обавезно објашњење или разлоге таквог поређивања:

5 О проширеном, сликовитом поређењу види опширније у: (Јовановић 2007: 141–168).

Бејак почео и комарцима да дајем имена, не бих ли бар с њима постао присан. Комарац је као човек, ђамешан, одраслао човек – кад се зближиш с њим, он ће уједи. (КК, 57); За људско, око планктон је истио ишио и ђланетија: нештио ишио се не види, било прелико или премало за перцейцију. Кад нечег има више него ишио човек може да савлада, шио је истио као да га уојишије нема. (КК, 64).

Главни јунак романа себе назива краљем комараца. Он је човек који се, отуђен од људи, покушава с комарцима спријатељити. Да би читаоца упознао с њиховим карактером, упоређује их с људима, одраслим, паметним људима. А онда, изненадним обртом, скоро афористичким, открива суштину њихове сличности – *кад се зближиш с њима, они ће уједи*. Ни међу комарцима, дакле, нема људи!

У структурном смислу поређења у овом роману реализована су и на реченичком (синтагматском) и на реченичком нивоу (са везницима *као да* и *као ишио*), али и у конструкцијама насталим реченичком парцелацијом:

Ујутру, поручник ме буди око пола девет, али некако пажљивије, не више онако осорно. *Као да сам дошакао крајње домете попустиљивости његове војничке душе*. (КК,); Постоје тренуци које бих јако волела да успорим. *Као ишио режисери усјоравају секвенце неких нарочитио важних местиа у филму*. Тренуци када осећам да припадам негде, да сам једно са природом, или са неким од људи, животињом, биљком, реком. (КК, 56).

Уколико доведемо у везу поређење са метафором, гдје се метафора дефинише као скраћено поређење настало елиптирањем поредбене ријечи, онда се као двије основне разликовне црте ове двије семантичке фигуре издвајају – граматичка и семантичка. Граматичка дистинкција реализује се присуством поредбене ријечи код поређења, те њеним одсуством код метафоре. Семантичка разлика огледа се у томе што код поређења не постоји трансфер значења између упоређених ријечи, док је семантичка инкомпатибилност обавезно обиљежје метафоре. (в. Рисоур 1981: 212, Ковачевић 2000: 23-24) У зависности од степена скраћивања поређења у метафору издвојили смо два типа метафора (в. Ковачевић 2000: 19-39) у роману: копулативне метафоре и апозитивне метафоре са метафоричном рјечју у антепозицији. Својом сликовитошћу издваја се и посебни тип метафора – хипотипотичка метафора.

Копулативне метафоре су структуре настале првостепеним скраћењем поређења, а одликује их употреба копулативног глагола између неметафоричке и метафоричке јединице:

Ова земља је прсла и претворила се у *гомилу ходајућих принципа без душе*. Британија је само *напарфемисани избљувак Европе*. (КК, 111); Филм је увек *ушиминкана стварности*. (КК, 86); Лаж је *храна за будале и слабије*, снажнима и тразумнима следује истина, ма колико сирова и реска била. (КК, 103); Поверење је *зупчаник у луксузном ручном часовнику званом Џентилменски Сјоразум* који је овде основ свега и ваљда најзначајнији енглески производ за домаће тржиште. (КК, 22); При сваком покушају да покуцам спонадне ме осећај да су врата Ребекине собе *леђа велике усјаване змије коју ће додиром пробудити*. (КК, 102).

За Милоша Бродара Британија је *гомила ходајућих принципа без душе* и *напарфемисани избљувак Европе*. Функција метафоре у роману најчешће је критика савременог британског друштвеног политичког система. Њоме су исказани незадовољство, отпор и гађење главног јунака/писца према *обећаној земљи*, коју је сматрао уточиштем новог живота.

Укидањем копуле у копулативним метафорским структурама настају *апо-зитивне метафоре*. „У метафори израженој апозитивном формом метафоричка лексема може бити – што је и најчешће – у постпозицији у односу на нематафоричку, али и у антепозицији у односу на нематафорички израз (лексеми или синтагму)” (Ковачевић 2000: 25). Типу метафоре са постпонованом нематафоричком јединицом припада и примјер са укинутим копулативним глаголом умјесто кога је формално уметнута двотачка као знак интонацијске паузе:

Гротло Опште Незаинтересованости: индијанско име за Лондон. (КК, 10).

Графостилемском преобразбом неутралне у стилистички маркирану језичку форму у функцији антономастичног именовања појачана је експресивност наведеног примјера. Метафорична јединица је истовремено и антономастична структура и графостилема настала нестандартном употребом великог слова. Овом метафором Краков на самом почетку романа коначно дефинише и Лондон и своје мишљење о њему.

Да метафора са „постпозицијом нематафоричке ријечи у оваквим метафоричким синтагмама тој ријечи прибавља 'дешифрирајућу', идентификацијску функцију” (Ковачевић 2000: 25) потврђују и следећи примјери:

Милосрдни пјесник лондонских понижених и увређених, Дикенс, и јетки париско-лондонски Нико-и-Нишија, Орвел, наручују fish&chips на углу Barbly улице (...) (КК, 12); Ричард и ја споразумевамо се на *славјанском lingua franca – руском*, још од првог заједничког чишћења, забаве ради. (КК, 89).

Неметафоричке ријечи у првом примјеру не само да имају идентификацијску улогу него би, да их нема, било врло тешко, скоро и немогуће дешифровати ове поетске метафоре.

У роману су се издвојиле и метафоре изражене структурама у којима је нематафоричка јединица катафорски исказана у првој реченици, а метафоричка јединица у другој:

Једино је ветар сада јачи и таласи су бесомучнији па повремено запљусну моју пилотску јакну све до оковратника; *слановлажна мизерија* потом се слије све до мојих платнених патика. (КК, 119); На наше инсистирање да нам открије како је успела да раскринка комшиницу само на основу визит карте наоко неутралне агенције за фото-моделе, Вања *вади косицура из ормана*. (КК, 38); Показали су једни другима дубину свог очајања, *ћњили уђао душе кога се човек најстјрашњије сипиди*. (КК, 73).

Метафоричност језика Краковљевог романа, која повремено достиже и висок степен поетизације упознаје нас и са унутрашњим, скривеним асоцијативним нитима пишчевих мисли. Односи основног и пренесених значења у роману полазе од сасвим прозирних до снажно емотивно наглашених, скоро значењски замућених. Њихова функција јесте пишчевом руком осликана и проживљена стварност живота у Лондону.

У роману се издвојио и тип метафоре, или боље речено структуре са метафоричким потенцијалом, које су исказане експресивним моделом екскламативне реченице⁶, чија је функција изражавање експресивне поруке:

6 Екскламативне реченице експресивног модела „увијек се односе на емоционална стања и ставове говорника, а на основу фокализације једног од трију основних елемената комуникације, поткласификују у три врсте, у оквиру којих издвајамо екскламативне реченице; а) за изражавање говорникових емоционалних стања, б) емоција усмјерених на говорника и в) за изражавање експресивне поруке.” (в. о томе детаљно у: Бабић 2015: 61–81)

Срби, Чеси, Пољаци, Мађари и остали црвени другари могу да се радују што им је уопште дат било какав посао, није то мала част: чистиш зграду краљевске телевизије, и притом зарађујеш фунту и два'ес пенија на сат! *Good save the queen!* (КК, 32); Последњи поглед на привремени дом у полураспаду: рупа у поду собе на првом спрату; графити на зидовима; пошаст свеprisутног шута и пешчана олуја малтерне праши-не при сваком кораку; поломљени порцелански инвентар клозета. *Хирошима!* (КК, 9); Улазе у ходник суднице, која изгледа као нешто што сам већ доживео...*Дикенс!* Су-морна кућа. (КК, 89).

У првој наведеној потврди овога типа метафоре, екскламативном речени-цом *Good save the queen!* иронично се поздравља Британија, која *црвеним дружа-рима* нуди само најмање плаћене послове, које нико други не жели да ради. У њој је сабијено све незадовољство и горчина биједно плаћених радника са Балкана, па јој је и значење сасвим помјерено. Од еуфоричног усклика краљици ова речени-ца постаје огорчени крик балканских радника.

Најсликовитији тип метафора јесу оне *хипотипици* (в. Ковачевић 2000: 36). Један од најупечатљивијих примјера хипотипозе у роману је следећи:

Она је одрасла особа – каже Ентони, потпуно равнодушно. *Софтвер „Хладнокрв-ни Енглеz”, верзија 9.01 - file>new>hide emotions.* Са друге стране носила, неко нема стрпљења да разабера финесе common sense-а. *Мој софтвер „Восток 1.3” није шако софистициран: edit>explode.* Стоко безосећајна! Говнару! Јеби се са твојим Оскаром Вајлдом и Бајроном и Емерсоном и свим лордовима горњег дома. (КК, 111).

Хипотипоза обиљежена курзивом у примјеру исказана је програмским, ра-чунарским језиком што указује, најприје, на нетипичну употребу језика у књи-жевномјетничком функционалном стилу. Потом, онеобичајено је и то што су тим језиком описане карактерне особине једног типичног Енглеза и Србина, или боље речено, њихове реакције на одређену екстремну животну ситуацију (пре-дозирање пријатељице). Значењским декодирањем ове стилистички маркира-не структуре закључујемо да се употребом програмског језика придодаје доми-нантној особини Енглеза – *хладокрвности* – и функционална вриједност – робо-ти функционишу као програмирани систем. С друге стране, програмски систем код типичног Србина изузетно је нестабилан, склон ерупцији емоција. Опози-ција Енглеz – Србин једнака је опозицији робот – човјек.

Сликовитост се у роману постиже и перифразом, чија стилематичност и произлази из „њеног семантичког усложњавања и с њим повезане, ако не и њом омогућене, сликовитости” (Ковачевић 2000: 163):

Аустралијанка одмахује руком и направи гримасу „Згазила сам жабу”. (КК, 67); Ви-девши *прагове бичева савести* на његовом лицу, прихватам понуду. Он седа крај мене и ћути. *Пробијам покорицу тишине.* (КК, 112); *Небројиви проток скупо окло-пљених усамљености* пролази поред мене, *заударајући на бензин.* (КК, 114); *Свила се продаје у Silky Way-ју, немој ми је ти продавати, молим те.* (КК, 75).

Роман *Краљ комараца* обилује перифразама различитих врста – синегод-ским (Повратак пешице са железничке станице Падингтон на Ladbroke Grove кроз *алеју тишине у индијским зачинима* и отужни мирис којим индијски тур-бофолк ресторани малтретирају улице Епископовог моста. (КК, 14)); метафор-ским (Кад *неколико последњих фунти у буђелару засвирају своју звонку парти-ципу*, све у кругу од десет километара је пешачка зона. (КК, 13)); фразеолошком (Било би изразито немудро овде дочекати мрак. *Мрак шуима зубе*, поједе човека као кокицу. (КК, 23)). Глаголи са метафоричким потенцијалом често су носиоци

експресивности у метафоричким перифразама: (Дос Martens ципеле са албанском споменицом спремне су за расход, сугерисао је Џанк својим језиком. Прва јача киша или снег са њима на ногама били би веома влажно искуство. Тешка срца и уз високе почасте *редов Бродар сахрањује своје херојске баканце у контејнер*. (КК, 48)). Став проткан иронијом према цимерима у сквотерској заједници Краков, такође, исказује перифразом: (Свашта. Зар се хлеб „прави“? Ко је то још видео? *Хлеб*, као што знамо, *расте на полици за хлеб у продавници, исецкан на кришке и уџакован у најлон, и нормалан човек оде и убере за њамо*. Као да сам рекао да правим шампон за косу. (КК, 52)), итд. С тим у вези, са сигурношћу можемо тврдити да је перифраза доминантна језичко-стилска одлика Краковљевог романа, којом он показује изразито оригиналан, непоновљив и маштовит приступ у сагледавању стварности.

Међуодноси основног и пренесених значења најјасније се огледају у синтаксичкој и/или семантичкој фигури – *зеугми*. И ову врло експресивну стилску фигуру, „уз оксиморон, једну од најстилогенијих” (Ковачевић 2000: 192) ексцерпирани смо у Краковљевом роману:

Предвече, немајући другог решења где да преспавам, одлазим на ту адресу: Хамерсмит, спаваоница за радничку класу, где се угљена чађ неизбрисиво *ушла у ојеке и људске погледе*. (КК, 15); За последњу половину фунте купујем земичку и маргарин са риблим уљем, најјефтинији, те на клупи у парку *доручкујем ветшар и рибље масноће*. (КК, 119).

Зеугмички глагол *доручковати* у другом наведеном примјеру за себе веже два синтаксички координирана члана. Са првим (*ветшар*) је у пренесеном, а са другим (*рибље масноће*) у основном значењу, а удаљеност ова два значења чине је примјером стилски врло успјеле зеутме.

Посљедња али и најфигуративнија семантичка фигура којом се Краков користи у роману јесте *алегорија*. Основна карактеристика алегорије која је разликује од метафоре јесте потпуно одсуство лексеме са неметафоричким значењем у алегорији. (М. Ковачевић 2000: 38) Навешћемо три најуспјелија примјера алегорије ексцерпирани из Краковљевог романа:

(а) У Сибиру су открили мамуте који су били смрзнати испод дебелог слоја леда еонима, каже Guardian. У лето, дивљи пси долазе и једу њихово месо из природног фрижидера. *На Балкану једно мамушко чудовиште провело је пар деценија у замрзивачу, а сада је хладњак покварен. Оно се буди и храни своје ње*. (КК, 117);

(б) Но шта год се десило, уметник треба да буде са својим народом и подели његову судбину. *Једном су покушали да пресаде смокву са приморја у своје дворчиште у Београду. Она се примила и наставила да расте, али плодове никакве није донела*. (КК, 116);

(в) На водама вавилонским. Крај канала слане воде. Ту сјеђасмо. Ту спавасмо у врећи. И јецасмо. Да, очајавасмо. Опомињући се Сиона. Сећајући се да немамо чега да се сећамо. О врбама сред њега вјешасмо харфе своје. Качисмо гитаре о радијатор чекаонице. Ондје искаху који нас заробише да пјевамо. Онда морасмо да свирамо у парку за храну и карту. (КК, 120).

Алегоричност прве потврде (а) почива на неколико лексички, али не и семантички усаглашених заједничких јединица у трима реченицама – првој и другој, са дословним значењем и трећој, реченици-алегорији. То су лексеме *мамушти/мамушко чудовиште, дебео слој леда/природни фрижидер/замрзивач/хладњак и дивљи пси/своји пси*. Прве двије реченице имају денотативно значење, конкре-

тизовано навођењем извора. Оне представљају, како писац експлицира, вијест преузету из *Гардијана*. Јединице које су одмах уочљиве а учествује у семантичко-фигуративној преобразби основног у пренесено значење, јесу различита мјеста описаних догађаја – *Сибир* и *Балкан*. Конструкција на *Балкану* има уводну, отварачку функцију превођења дословног у фигуративно значење. Све наредне јединице имају искључиво метафоричко значење. Дакле, *мамујско чудовише* је мржња залеђена али и сачувана у *замрзивачу* – вјештачком одржавању привидног мира – којом се хране *йси* жељни мржње и рата.

Други примјер (б) у својој структури садржи уводну реченицу којом се изриче недвосмислен пишећ став о томе да умјетник увијек треба да буде са својим народом, шта год да се дешавало. Друга алегоријска реченица потврђује изречену тврдњу – смоква са приморја у Београду је наставила да расте, али није давала плодове. „Паралелна интерпретација” од двије које постоје у свим алегоријама (в. Ricoeur 1981: 217, Ковачевић 2000: 38) омогућава нам да поступком превођења пренесеног значења у основно декодирамо ову алегорију. Умјетничко индивидуално стваралаштво треба да буде дио колективног историјског и културолошког опуса народа којем припада, јер он треба и може да ствара само у својој земљи. Музичар Милош Бродар мора се вратити у Србију да би опет стварао и дијелио судбину свога народа. Његово стваралачко постојање условљено је осјећајем припадности.

Трећи примјер издвојен из посљедњег поглавља у роману *На водама вавилонским*, саздан је по моделу паралелних реченичних веза. Како наслов поглавља сугерише, ексцерпирани примјер утемељен је на односима интертекстуалности⁷ гдје писац, не цитирајућу их, у свој текст умеће секвенце из Псалма Давидовог 136. Семантички преуређујући свој текст, аутор најприје преузима реченицу из Псалма, а потом исписује реченицу која се односи на Бродарево *ројство* и *ошћуће* у Лондон. Алегоријски се поистовјећујући са заробљеним Јеврејима, главни јунак романа схвата да га је живот у туђој земљи, као и вавилонске Јевреје, установио у врлини и вратио домовини. Интертекстуалним уметањем дијелова из Светог писма „обични”, нефигуративни опис Милошевих покушаја да из доверске фериботске луке на обалама Антлантика отпутује за Србију прераста у алегоријску причу о свим оним људима заробљеним на далеким обалама чија је једина жеља да се врате у домовину. Роман и завршава интертекстуалним мијешањем регистара библијског и пишећевог стила, преплитањем магновења и стварности. „Мојсије заштира своју сандалу, па узме јуношу Бродара за руку и води га до обале. И на додир змијског штапа, море се раздвоји и Милош снебљиво закорачи по његовом дну.” (КК, 121)

3. Закључак

Метафоричност (фигуративност) језика представља доминантно језичко-стилско обиљежје романа *Краљ комараца* Владимира Кракова. С тим у вези, у роману смо ексцерпирали неколико типова поређења: фразеолошка, инвентивна, од којих су најекспресивнија она која почивају на односима апстрактно-конкретно, те она настала проширеним, сликовитим поређењем. У структурном смислу издвојила су се два типа метафоре: копулативна и апозитивна са постпо-

⁷ Интертекстуалност по мишљењу Џ. Принса јесте „однос(и) какве имамо између неког текста и других текстова које први цитира, наново исписује, апсорбује, продужава или, оопште узев, трансформише и посредством којих постаје разумљив” (Принс 2011:76).

нованом неметафоричком ријечју, које често прерастају у најдескриптивнију од свих – хипотипотичку метафору. Најфреквентнију употребу у роману имају перифразе којима се, заправо, открива унутрашњи, доживљајни свијет главног јунака Милоша Бродара, међу којима су најбројније оне метафорске. Алгоријске структуре јесу и посљедње анализирани у овом раду, али су свакако и најекспресивнија стилистичка одступања од основног, неутралног, уобичајеног значења, самим тим што их карактерише потпуно укидање основног значења. Стилематично-стилогена и анализа семантичких вриједности ових семантичких фигура показала је да се по својој стилогености у роману издвајају примјери зеугме, по стилематичности неколико структурних типова метафоре, а по степену отклона од основног, неутралног значења – алгорија.

Аутобиографски роман Владимира Кракова о сквотерском животу младог београдског рокенрол музичара Милоша Бродара у Лондону започет поглављем симболичког, синегдохског назива за Велику Британију – *Круна* – окончава се, опет симболично, алгоријски поглављем *На водама вавилонским*. Семантичким фигурама – поређењем, метафором, перифразом, зеугмом и алгоријом – Краков врло сликовито, живописно, метафорично и, понегдје, алгоријски описује свој тамошњи живот и све очигледне разлике између њега и тог хладнокрвног, незаинтересованог свијета, радо се сјећајући догађаја или бар исјечака из пријашњег живота у Београду. У потрази за *кућом на рубу саване*, писац и/или главни јунак романа постаје заробљеник *на водама вавилонским*, те јасно схвата да умјетник једино може стварати у домовини, иако у његовој земљи на Балкану *мамушко чудовиште поциње храништи своје тсе*.

ИЗВОР

КК – В. Краков, *Краљ комараца*, Београд: Ammonite, 2006.

ЛИТЕРАТУРА

Драгичевић 2008: Р. Драгичевић, О једној методи за испитивање утицаја културних и друштвених промена на значење речи у: М. Радовановић, П. Пипер (уредници), *Семантичка проучавања српског језика, српски језик у свјетлу савремених лингвистичких теорија; књ. 2*, Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности, 81–92.

Зима 1988: L. Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu s njihovom teorijom*, Zagreb: Globus [pretisak izd. JAZU iz 1880]

Јовановић 2007: Ј. Јовановић, О синтаксичким и стилским особеностима изградње сликовите представе (на примеру пословичких поређења), *Српски језик XII/1–2*, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика, 141–169.

Јовановић Симић 2011: Ј. Јовановић Симић, О песничком поређењу, *Узданица VIII/1*, Јагодина: 7–21.

Квинтилијан 1985: М. Ф. Квинтилијан, *Образовање говорника*, Сарајево: Veselin Masleša.

Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилистика и грамадика стилистичких фигура*, Крагујевац: Кантакузин.

Краков, Владимир, *Рокенрол и књижевности*. www.blic.rs/kultura/rokenrol-i-knjizevnost/82ck1pt 10. 3. 2016.

- Мршевић Радовић 1987: Д. Мршевић Радовић, *Фразеолошке глаголско-именичке синтагме у савременом српскохрватском језику*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.
- Николић 2009: М. В. Николић, Поредбене реченице са значењем једнакости у романима Добрила Ненадића, *Узданица*, VI/2, Јагодина: 39–50.
- Панчић, Теофил, *Савлаживе ћриче*. www.vreme.com/cms/view.php?id=484160 15. 3. 2016.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, Београд: Službeni glasnik.
- Рикоур 1981: Р. Ricoeur, *Živa metafora*, Загреб: Grafički zavod Hrvatske
- Симеон 1969: R. Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Загреб: Matica hrvatska.
- Тартаља 1998: И. Тартаља, *Теорија књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Чутура 2013: И. Р. Чутура, О поредбеним конструкцијама у роману „Смрт је непроверена гласина” Емира Кустурице у: *Наука и традиција, Филолошке науке, Зборник радова са научног скупа, књига 7, том 1*, Пале: Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет Пале, 41–54.
- Шкроб, Стамаћ 1968: Z. Škreb, A. Stamać, *Uvod u književnost*, Загреб: Globus.

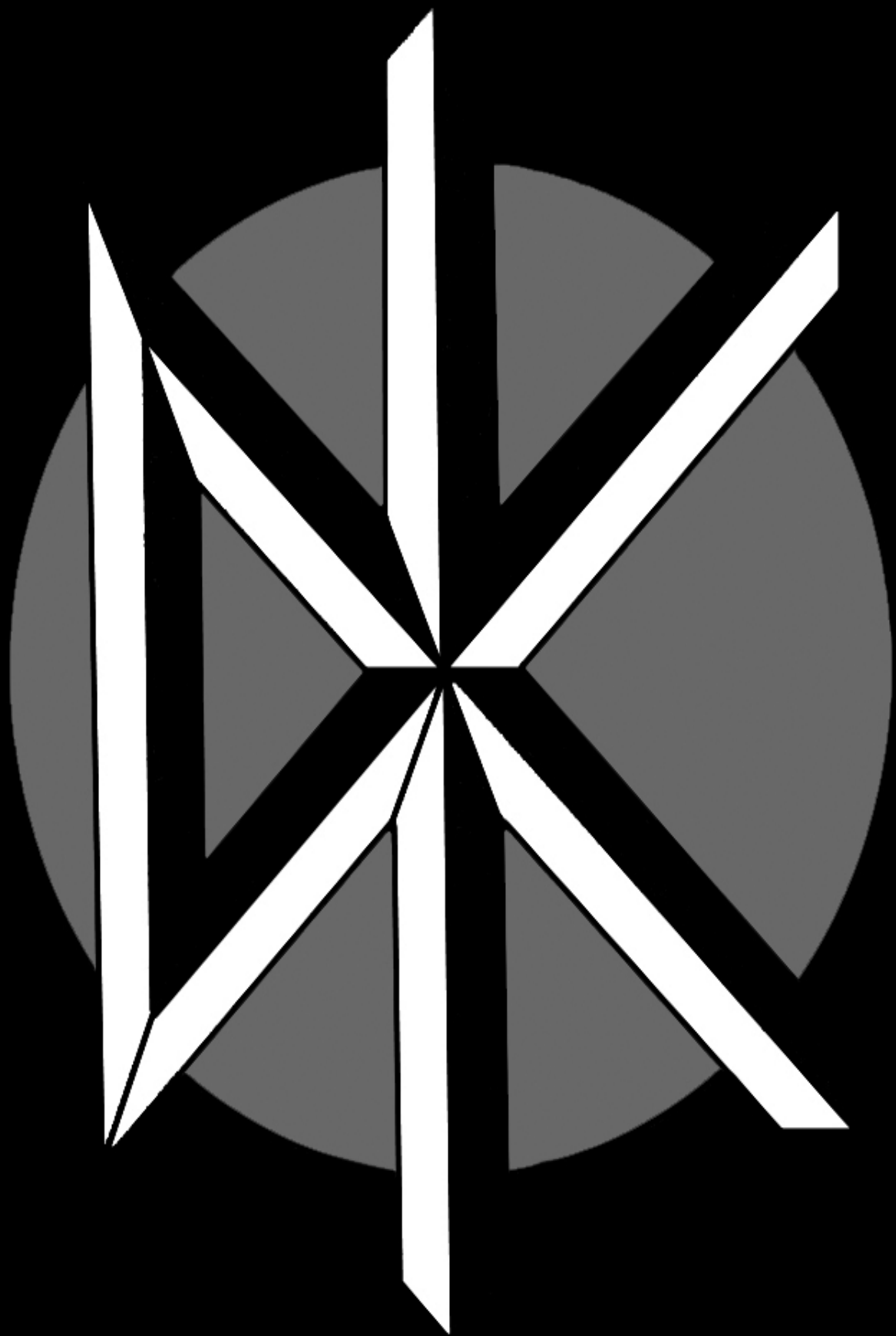
LINGUO-STYLISTIC FEATURES OF VLADIMIR KRAKOV'S NOVEL KING OF MOSQUITOES

Summary

Vladimir Krakov's autobiographical novel *King of Mosquitoes* about a young rock 'n' roll musician from Belgrade Miloš Brodar and his squatter life in London starts with the chapter of a symbolic title for Great Britain – *The Crown* – and ends, symbolically again, with the allegorical chapter entitled *By the waters of Babylon*. Krakov vividly describes his life in London and the obvious differences between himself and the cold and disinterested world, remembering the events or at least fragments from his previous life in Belgrade. Metaphorical expression is a dominant linguo-stylistic feature of this novel. The corpus provided us with several types of comparisons: phraseological, inventive, the most expressive ones being based on the relation between abstract and concrete, and those formed by the expended picturesque comparisons. In the structural sense, two types of metaphors emerged: copulative and appositive with the postponed non-metaphorical word, which quite frequently turn into the most expressive metaphor of all – hypotypotical metaphor. Metaphorical periphrasis is most frequently used in the novel, which in fact reveals the inner world of the main character Miloš Brodar. Allegorical structures are analyzed last in this paper and they are certainly the most expressive stylistic deviations from the primary, neutral, common meaning, by the very fact that they are characterized by the complete cancellation of the primary meaning. The analysis has shown that the most expressive functional value has zeugma; in the structural sense we have pointed to several types of metaphor and that the highest level of deviation from the primary, neutral meaning has allegory.

Keywords: comparison, metaphor, periphrasis, allegory, primary meaning, figurative meaning

Nina S. Milanović



Соња С. ЛЕРО¹
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет

МУЗИКА И(ЛИ) СТВАРНОСТ У РОМАНУ *ТИШИ ОД ВОДЕ* БЕРИСЛАВА БЛАГОЈЕВИЋА

Предмет овог рада јесте бављење оним интертекстуалним, интермедијалним и нара- тивним аспектима у романескном остварењу Берислава Благојевића *Тиши од воде*, који- ма се остварује веза између музике и књижевности. Акцент је стављен на посматрање својеврсног двоструког свијета приче који се у датом роману формира, гдје његов први слој чини оно што се може, из позиције ликов, именовати као стварност, док је други слој дат у виду уграђивања текстова пјесама које припадају окриљу рокенрола. Циљ рада јесте да се укаже на начине који омогућавају преплитање ова два свијета, а самим тим и на функционалну употребу текстова рокенрол пјесама у књижевности.

Кључне ријечи: интермедијалност, преплитање, рокенрол, свијет приче

1. Као једна од основних одлика романа *Тиши од воде* Берислава Благојевића може се навести преплитање, тј. принцип прожимања присутан на различитим нивоима и у многоструким видовима – интертекстуалном (гдје се као водећа нит јавља низ алузија на Данила Хармса и његово књижевно стваралаштво), интер- медијалном (испреплетеност музике и књижевности), наративном (укрштање различитих наративних токова, различитих перспектива, гласова и временских периода). Тај принцип прожимања различитости и многострукости присутан је и као поступак и као мотив. Преплитање разноликости користи се као поступак у примјерима кретања од екстерног наратора ка нараторима везаним за лик (и обратно)², смјенама нарације и дијалošких записа, прекидању наративног тока уметањем текстова различитих пјесама, док се на тематско-мотивском плану јавља у примјерима какав је онај који приказује повезаност лика Данила и Радмиле – *њихови прсти стопили су се и nerazmrsivo klupko* (Благојевић 2013: 7), помену увијања лозе око стабала: „U Guriji, pitoresknoj regiji na zapadu Gruzije, grožđe gdje gdje još uvijek uspijeva onako kako je priroda i dredila; uspinjući se ka nebu, biljka se uvija oko stabala poput zanosne trbušne plesačice i naskakuje na grane drveća (možda upravo vrbine!) kao na trampolin života koji je približava toliko željenom suncu” (Благојевић 2013: 23) или у исказу главног лика када му се додјељује улога наратора везаног за лик: „U mojoj su glavi nerazmrsivo upleteni prošlost i sadašnjost, mrtvi i živi, mrski i dragi, stvarnost i umišljaj. I kao što u koritu svinja ne može da razazna šta jede, tako ni ja od ovih svinjarija, od ove kaše u vlastitom umu ne mogu da sklopim sliku o sebi ili o događajima koji su se zaista zbili. Razlika je dakako, što svinje i ne mare šta to tako lakom proždiru” (Благојевић 2013: 5).

1 sonja.lero@gmail.com

2 При именовану различитих нараторских инстанци овдје смо се користили терминологијом Мике Бал. Под појмом екстерног наратора тако подразумевамо случајеве када *pripovedna instanca nigde u tekstu eksplivno ne ukazuje na sebe kao lik* (Бал 2000: 23), што би код Женета било именовано синтагмом хетеродијегетички наратор, којом се означава онај наратор који је *позициониран изван приче* (Мацура 2012: 58). Наратор везан за лик термин је којим М. Бал именује оне случајеве када је „*ja*” *identično liku iz приче koju sam pripovedač pripoveda* (2000: 23).

Један од присутних видова преплитања јесте и онај који се тиче односа што се успоставља између свијета приче, ако под свијетом приче подразумевамо оно што би представљало стварност у којој постоје и у коју су смјештени ликови романа, односно ако је то „svet priče u kome borave junaci i koji predstavlja mesto događaja” (Абот 2009: 268) и свијета музике (односно свих оних микросвјетова, тј. микронаратива који су конструисани читавањем текстова рокенрол пјесама. Управо је постојање таквог вида испреплетености узето као полазна тачка овог рада, а бављење препознавањем таквих елемената у роману и дефинисањем начина на које су они реализовани представља основу саме анализе.

2. Ако ткиво овог романа посматрамо узимајући у обзир његову могућу подијељеност на свијет стварности ликова и на микронаративе саздане од текстова рокенрол пјесама, можемо уочити да основну нит чини први аспект, а да се текстови пјесама придодрају том главном току на различите начине и са различитим намјерама – у виду конкретног навођења текста одређене пјесме када би се неко од ликова ријечи те пјесме присјетио, као сликање одређеног тренутка који је био пропраћен неком нумером, као специфичан вид карактеризације ликова, као потврда изнесених ставова... Иако су ти сегменти романа остварени у виду једне врсте прекида главног наративног тока, ипак су у романескно ткиво снажно уткани, те се о односу стварности и музике овдје може говорити као о релацији одређеној и везником „и” и везником „или”, релацији која потврђује различитост и раздвојеност датих сфера, али не негира њихову повезаност.

Главни наративни ток тако чине анахронно представљени догађаји из живота ликова. Догађаји који припадају сфери стварности ликова и њиховој „садашњости” тако више пута бивају прекинути ретроверзијама, тј. указивањем уназад као једном од двије могућности у оквиру правца као једног од три аспекта које наводи Мике Бал када је ријеч о одступању од хронолошког приказивања догађаја (2000: 65). Помоћу тих ретроверзија читаоцу се на увид дају различити одломци из прошлости различитих ликова – тако сазнајемо за тренутак упознавања Данила и Марине, о почецима њиховог заједничког живота, о трагичном догађају који је одредио њихову судбину, о друштвено-историјском приликама и неприликама различитих периода које су као такве утицале на животе појединаца. Разуђеност и међусобна дистанцираност тих временских одсјечака повезана је управо чињеницом да сви они представљају сферу стварности ликова и да се као такви разликују од дијелова текста реализованих у виду помињања и уношења рокенрол пјесама.

2.1. Начини на које се текстови пјесама инкорпорирају у главни наративни ток романа различити су. Некада се наратор (и у случајевима када се јавља као екстерни и онда када се некоме од ликова приписује та улога) зауставља на помињању наслова пјесме, али много је примјера гдје се наводе низови стихова или строфа. Постоје случајеви када наратор везан за лик помиње неког извођача или неку групу и наводи њихове стихове које су изговарали у својим пјесмама:

Odlučila je, a ni danas mi nije jasno zbog čega, da meni mijenja pelene baš za vrijeme nastupa Leonarda Cohena koji je u četiri ujutro jecao pjesmu „The Partisan”, podjednako elegično i na engleskom i francuskom:

...through the graves the wind is blowing,
freedom soon will come (Благојевић 2013: 10),

гдје уочавамо модел „А каже да Б каже”, гдје ознака А стоји за наратора, а Б означава извођача о којем наратор везан за лик говори. Оно што подразумеива друга ознака „каже”, у ствари, јесте микронаратив пјесме који се учитава у основни ток романа. Садржај пјесме која се наводи тако гради својеврсну уметнуту приповијест (в. *embedded narrative* у: Принс 2011: 216). У другим случајевима екстерни наратор ће указивати на ријечи пјесме које изговара неко од ликова: „Dok ju je grlio u staničnoj чекаоници покушавајући да је угрије, пјевао је стихове”:

*And if I say to you tomorrow
Take my hand, child, come with me
It's to a castle I will take you
Where what's to be, the say will be* (Благојевић 2013: 25–26).

И овдје уочавамо модел „А каже да Б каже”, али А се сада односи на екстерног наратора, а Б на лик у роману који изговара ријечи нечије пјесме, гдје се свијет те пјесме опет уводи поступком уметања као једним од *osnovnih načina za kombinovanje narativnih nizova* (Принс 2011: 215–216). У неким ситуацијама текст пјесме се уводи и да би упутио на аудитивни аспект ситуације која се прика-зује, без инсистирања на глаголима чија семантика одговара чину говорења, односно пјевања: „Kapetan Petrić otišao je do glavnog veziste, a Duško je iskoristio njegovo odsustvo kako bi ispalio još poneki rafal iz svog muzičkog arsenala.”

*...What the hell we fighting for?
Just surrender and it won't hurt at all
You just got time to say your prayers
While you're waiting for the hammer to hammer to fall* (Благојевић 2013: 50).

2.2. Када се са тачке која подразумеива посматрање начина на који се свијет сваке пјесме која се спомиње уводи у текст романа помјеримо на тачку базирану на интересовању за оно што је уношење таквог елемента узроковало, долазимо до схватања да аутор музику, изражену текстовима пјесама, представља као феномен који(м) осликава одређено доба, али и као средство којим је могуће презентовати и оно лично и индивидуално у ликовима. Дефинисање различитих аспеката ликова помоћу музике присутно је у грађењу лика Даниловог пријатеља Душка, гдје у сцени у којој он пушта групу *Queen* и пјесму *Hammer to Fall* уочавамо његово поимање рата као нечега апсурдног, по чему је сличан самом Данилу. Лик који учествује у рату пуштањем пјесме чији стихови говоре о бесмислености рата тим својим чином јасно заузима став о питању сврховитости и оправданости ситуације у којој се нашао. Нераскидива веза између ова два лика – Данила и Душка – потврђена је управо пјесмом *Brothers in Arms*, чији стихови обједињују мотиве рата и смрти (којима је одређен и однос ове двојице пријатеља), али и бесмисла рата и његове сулудости.

Другом случају одговара одломак романа којим се музика приказује не само као феномен којим се осликава поједини историјски тренутак, тј, одређено доба него и као спона међу удаљеним просторима: „Majka zaista nije imala pametnija posla tog ljeta! Na jednom kraju svijeta, Džo Koker je frenetično krkljao „With a Little Help from my Friends”, dok je na drugom moja majka vodila ljubav sa mojim ocem. Na jednoj velikoj livadi naduvani hipici pozivali su na mir, dok je na drugoj, mnogo manjoj i skrivenoj od pogleda, začet budući vojnik (...) Odlučila je, a ni danas mi nije jasno zbog čega, da meni mijenja pelene baš za vrijeme nastupa Leonarda Cohena...” (Благојевић 2013: 10). Овим дијелом текста аутор је успио успоставити везу између два разли-

чита дијела свијета, а повезивањем тренутка рођења главног лика са музиком и извођачима какви су Кокер и Коен само оправдава и касније обиљежавање свих битних, добрих и лоших, животних тренутака овог и осталих ликова управо музиком.

Дио романа посвећен гранџ музици потврђује тежњу да се укаже на везу између реалности, односно контекста у којем се одређени феномен јавља, и музике као феномена који на ту стварност дјелује, али који у зависности од тога контекста може бити схваћен или одбачен као неприхватљив и нејасан. Текст пјесме *My War* групе *Black Flag* и помињање групе *Pearl Jam* и њиховог свирања *Masters of War* у част Дилану (Благојевић 2013: 40) послужило је да би се показало како се у различитим историјским моментима одређене пјесме могу слушати у различитом кључу: „U vrijeme previranja, kada oni razumni poginju glave i podižu ruke u kojima stežu bijele zastave, Black Flag se sluša i čita u drugačijem ključu. Crno na bijelo. Zamračeni prozori, zamračeni obzori, zamračeni umovi. U takvoj atmosferi narodne mase nehotično su prihvatale i neke simbole grandž pokreta, pa su tako ofucani i preveliki bakini džemper, poderane pantalone i izbljedjele karirane košulje postali zaštitni znak ne samo muzičke scene iz Sijetla već i balkanskih ukletnika (...) Da, grandž je defintivno ovdje stigao u pravi čas, u vrijeme truleži i raspadanja, beznađa i oskudice, leleka i obamrlosti” (Благојевић 2013: 40–41).

Један од примјера поигравања сферама стварности и музике и управљања границама међу њима свакако јесте и дио у којем се пише о Азрином *Балкану*. Наиме, један од дијелова текста, остварен у виду ретроверзије, приказује окупљене студенте и њихово коментарисање политичке ситуације датог времена, након чега слиједи сцена у којој неко од присутних почињени свирати помнуту Азрину пјесму: „Onda je neko skinuo gitaru sa starinskog ormara i udario prve akorde Azrinog „Balkana” (Благојевић 2013: 14). Управо ће помињање те пјесме послужити као прелаз између прошлог времена и времена прије увођења ретроверзије – *Nije dozvolila da se pjesma izvrsti do kraja. Uglasila je radio (...) Dok je čekala prevoz, trudila se da ne pjevuši taj refren, ali Balkan je bio neumoljiv. Jednako neumoljiv i neshvatljiv sada kao što je bio i tada*” (Благојевић 2013: 14). Уколико обратимо пажњу на сам начин на који се користи кључна ријеч која има улогу повезнице – ријеч Балкан – у ова два примјера у оквиру узастопних параграфа у роману, уочавамо да је први пут аутор користи са наводницима, а други пут без њих. Управо таквом специфичном употребом кључне ријечи остварује се комплексност и вишезначност њене снаге повезивања. То више није повезивање различитих временских интервала у роману, то је сада и веза између наслова конкретне пјесме („Балкан”) са свом њеном подразумејиваном семантиком и менталитета који се веже уз одређено поднебље (Балкан).

Ако упоредимо чиме је садржајно, тематски и идејно дефинисано оно што смо именовали као свијет приче, а чиме сви уметнути наративи дати у форми пјесама разноврсних рокенрол извођача и група, увиђамо један однос заснован на принципу контрастивности. Наиме, главна наративна нит биће одређена предратним, ратним и послеријатним догађајима – позиција у којој затичемо јунака романа одређена је посљедицама једног „ратног случаја”, догађаја који се десило током рата и који носи карактер апсурдног случаја; на присјећање почетка љубавне приче Данила и Радмиле надвија се сјенка надолазећих ратних дешавања; рат и посљедице његове рушилачке моћи узрок су путовања у Грузију у које се ликови упуштају. Док је та наративна црта одређена лудилом, болешћу и деструкцијом, сјећање на боља времена, приказивање осјећања љубави и развојног пута љубавне приче и пријатељства одређени су првенствено свијетом музике, пропраћени микронаративима сачињеним од текстова пјесама

усмјерених ка осјећању слободе – *freedom soon will come* (Благојевић 2013: 10), антиратном расположењу и бесмислу борбе која подразумева убијање – *What the hell we fighting for* (Благојевић 2013: 50); *We're fools to make war / On our brothers in arms* (Благојевић 2013: 58). Док стварност одређена ратом стално вуче у трагични тренутак погубног случаја који је одредио Данилово стање, музика омогућава искорак у један вид алтернативне реалности који може да оживљава прошле тренутке среће, али и да снагом митског (отјелотвореног у паралели са аргонаутским путовањем) управи ка будућности.

3. Бављење оним аспектима романа *Тиши од воде*, који повезују сфере двију умјетности – књижевности и музике – доводи нас до закључка да аутор овај роман гради на основама двоструке стварности. Један свијет формирају они сегменти фабуле који су грађени као стварност у којој бивствују ликови, а други свијет јесте свијет музике, готово алтернативна стварност представљена текстовима пјесмама извођача и група као што су *Азра*, *Led Zeppelin*, *Pink Floyd*, *Queen*, *Dire Straits*, *U2* и многи други. Иако су ова два свијета дата као међусобно супротстављена, гдје је један саздан на ратном и деструктивном, а други усмјерен ка идеал(изова)ном и антиратном, ти свијетови нису постављени као изоловани системи, већ као сфере подложне међусобном преплитању, а управо приказивање оних дијелова романа који су изграђени око језгра сачињеног од рокенрол пјесама (и читаве једне специфичне културе која их окружује) као нечега готово митског потврђује тезу да је музика у овом роману један од функционално употребљених суштинских елемената.

ИЗВОР

Благојевић 2013: В. Благојевић, *Тиши од воде*, Београд: Ренде.

ЛИТЕРАТУРА

Абот 2009: Н. Р. Абот, *Uvod u teoriju proze*, Београд: Службени гласник.

Бал 2000: М. Бал, *Naratologija*, Београд: Народна књига – Алфа.

Мацура 2012: С. Мацура, *Наративни лавиринт: Улазак*, Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске.

Принс 2011: Дž. Prins, *Naratološki rečnik*, Београд: Службени гласник.

MUSIC AND REALITY IN THE NOVEL *TIŠI OD VODE* BY BERISLAV BLAGOJEVIĆ

Summary

In this paper we are trying to analyze those intertextual, intermedial and narrative aspects of the novel *Tiši od vode* by Berislav Blagojević that are based on showing a relation between music and literature. Our analysis is primarily focused on double story world that is being formed in this novel. Those aspects of this novel that can be considered as a reality for the characters form the first layer of the story world, and the second one is made of rock 'n' roll songs that are incorporated in the novel. This paper points to different ways which allow the interweaving of these two worlds, and also to the functional use of rock 'n' roll songs in literature.

Keywords: intermediality, interweaving, rock 'n' roll, story world

Sonja S. Lero



GOD Save THE QUEEN

Sex Pistols

Nadija I. REBRONJA¹

Državni univerzitet u Novom Pazaru
Departman za filološke nauke
Studijski program Srpska književnost i jezik

ROCK 'N' ROLL U ROMANU *KO JE ZGAZIO GOSPOĐU MJESEC* ASMIRA KUJOVIĆA

Rad se bavi intermedijalnim čitanjem odnosa između rok muzike i romana *Ko je zgazio gospođu Mjesec* Asmira Kujovića. Roman je naglašeno intertekstualan i intermedijalan, što na samom početku ističe i naslov romana koji nosi naziv muzičke numere jugoslovenskog benda *Videosex*. U muzičkoj numeri *Tko je zgazio gospođu Mjesec* ponavlja se stih „mrzim kada sama šetam noću”, dok se Kujovićev roman često bavi mističnom noćnom atmosferom, noćnim šetnjama i urbanim ambijentom noću, kao i simbolikom noćnih svetiljki. Roman citira mnoge numere kulturnih jugoslovenskih rok bendova i takvom intermedijalnom komunikacijom gradi skoro filmsku atmosferu romana koji se bavi odrastanjem mladih u Jugoslaviji, a zatim postjugoslovenskim i posleratnim ambijentom. Citiranje muzičkih numera bendova kao što su *Bijelo Dugme*, *Laibach* i drugi, ima ulogu u karakterizaciji likova, a glavni junaka se tokom radnje romana, kroz simboliku ogledala, spaja sa likom svog najboljeg prijatelja, čime roman preispituje fenomen alter ega.

Cljučne reči: intermedijalnost, roman, Asmir Kujović, *Ko je zgazio gospođu Mjesec*, muzika, rock 'n' roll

Muzika je za ljudski rod uvek imala specifičnu simboliku, i kao umetnost je zao-kruživala punoću sveta. Pitagorejci su verovali u svemirsku muziku, a traženje utočišta u muzici, sa bojama njenih tonova, njenim tonalitetima, ritmovima, različitim instrumentima, jedna je od mogućnosti povezivanja sa punoćom kosmičkog života. (Vidi: Gerbran-Ševalije 2004: 593). U svim kulturama i civilizacijama „najsnažniji doživljaji u društvenom i ličnom životu su obeležavani manifestacijama u kojima su se posredstvom muzike mogućnosti izražavanja proširivale do božanskih granica.” (Gerbran-Ševalije 2004: 593). U hrišćanskom predanju razlikovale su se svemirska muzika, koja „odgovara skladu zvezda koji je rezultat njihovog kretanja” (Gerbran-Ševalije 2004: 594) a kosmos je smatran veličanstvenim koncertom; zatim, ljudska muzika koja čoveka vodi i on je oseća u samom sebi, koja predstavlja sklad duše i tela, sklad duševnih svojstava i elemenata od koji se sastoji telo; i na kraju instrumentalna muzika koja određuje upotrebu instrumenata (Gerbran-Ševalije 2004: 594). Muzika je uvek smatrana umetnošću postizanja savršenstva (Gerbran-Ševalije 2004: 594). Reklo bi se da Asmir Kujović gradi roman *Ko je zgazio gospođu Mjesec* upravo osećajući muziku kao ono arhetipsko i kosmičko, koristeći je kao poveznicu kojom se postiže sklad između onog ljudskog i sklada u kosmosu. Kujović je autor „koji postvaruje metafiziku i pometafizičuje stvarnost” (Kazaz 1999a: 70). Muzika je u ovom romanu ono što spaja tekst sa opšteljudskim i kosmičkim. Roman intermedijalno komunicira i sa filmom, čime je zaokružen sinkretizam književnog teksta i ostalih umetnosti koje su neizostavan deo života savremenog čoveka. U romanu su citirani brojni tekstovi muzičkih numera narodne muzike, pop muzike, tekstovi partizanskih pesama koje su se pevale na radnim akcijama itd, a to je slučaj i sa drugim Kujovićevim delima, pripovetkama i poezijom:

1 nadija_r@yahoo.com

Kujović potpuno spontano uvodi muziku u radnju stvarajući tako pomalo filmsku atmosferu. Tako je, na primjer, sasvim prirodno da dječaci koji ukradu ladu iz garaže i krenu da voze do Raške starim putem, u kolima slušaju Sinana Sakića i pjesmu: „Sutra s tobom neću biti, odnosi me život dalje...”, kao što je potpuno prirodno da se prvoj djevojci ponudi prvi ples uz pjesmu Lionela Richija *Hello, is it me you looking for*. Muzika uvijek ima bitno mjesto u kontekstu Kujovićevog romana, poezije, priča i proznih zapisa, bilo da je tekst muzičke numere uklopljen u kontekst ili da sama njena kompozicija unosi odgovarajuću atmosferu. Atmosfera poglavlja *Tunnel of love* sasvim je bliska istoimenom hitu grupe *Dire Straits*, kao što je i pjesma *Parfum paranoia* Gorana Bregovića vezana za atmosferu u kojoj se dešava radnja priče *Parfem paranoja*. (Rebronja 2007: 195)

Nameće se zaključak da naročit simbolički značaj za roman *Ko je zgazio gospođu Mjesec* ima rok muzika, na šta Kujović ukazuje već samim naslovom romana. Naslov aludira na muzičku numeru *Tko je zgazio gospođu Mjesec* slovenačkog benda *Video-sex*². Tekst ove muzičke numere direktno je vezan za atmosferu ovog romana:

Ponekad u noći hladnoj izađem na ulicu, / Stanem negde na pod, čekam zeleno. / Tko je zgazio Gospođu Mjesec? / Ali sve vreme kad sam sama, / I moje grudi su tako meke, / Kad padne mrak tako hladno je, / Neke čudne sijene sijene oko mene, / Moje tijelo obliva znoj. / Mrzim kada sama šetam noću! / Često u tišini, / Svjetla nebodera dižu se visoko. / Tvornice utonule u san, / Kroz samoću čujem jecaj sirena. / Tako je lijep kada je mrtav ovaj grad. / Mrzim kada sama šetam noću!³

Ključni delovi ovog Kujovićevog romana ispisani su u noćnoj atmosferi, tokom noćnih šetnji glavnog junaka. To je naročito naglašeno u poglavlju *Sarajevo noću*, koje funkcioniše kao skoro zaseban, izrazito liričan fragment romana u kom, dok posmatra grad, glavni junak promišlja o ključnim pitanjima koje ovaj roman preispituje. Određeni delovi se u potpunosti poklapaju sa atmosferom muzičke numere *Tko je zgazio Gospođu Mjesec* i njenim tekstom:

Pod uličnom rasvjetom udvajaju se sjene prolaznika: sprijeda se izdužuju, a ozadi (zakačene kao mamuze za potpetice) postaju sve manje, da bi se potom zamijenile. Oštre ivice njihovih izgazanih silueta čine da ljudi naliče na hodajuće časovnike čije su kazaljke izgubile orijentaciju. Ulica ih odnosi kao flaše na fabričkoj traci. Jedna sjena upravo zastaje, ogleda se pred lutkama u izlogu. Lutke su nepokretne, kao drevni idoli, nalik na preparirane filmske dive. Jedna od njih me gleda pravo u oči, kao da me moli da joj udahnem život. (Kujović 2005: 152)

U ovom poglavlju mogu se pronaći i neki autopoetički stavovi o važnosti muzike:

Muzika stvara novi raspored stvari u kosmosu: čak se i sjećanja nižu po nekom novom redoslijedu važnosti. Pjesme su poznate, a njihov novi aranžman djeluje kao uporno vraćanje stare, već zaboravljene bolesti, nepotrebno rašivanje već zaraslih rana; ponovno podsjećanje da se svaki događaj, mjeren vječnošću, nikada ne završava. (Kujović 2005: 154)

Ova promišljanja o kosmičkoj dimenziji muzike veoma su slična onom pitagorejском pa i hrišćanskom tumačenju značaja muzike. Kujović daje zapise o muzici koji mogu biti ključ za odnos teksta romana *Ko je zgazio gospođu Mjesec* prema muzici. Iz tih zapisa vidi da je doživljaj muzike skoro religijski i da se muzika povezuje sa tokom vremena, ličnom prošlošću i budućnošću:

Prisjećam se da Borges na jednom mjestu navodi kako nam muzika otkriva osobnu prošlost za koju do tog trenutka nismo znali, i da nas podstiče na oplakivanje grijeha koje ni-

2 Послушати на линку: <https://www.youtube.com/watch?v=geLjUTCeJc> (13.11.2015)

3 <http://lyricstranslate.com/en/videosex-tko-je-zgazio-gospo%C4%91u-mjesec-lyrics.html> (13.11.2015)

smo počinili. To je za muziku lahko, jer su u njoj, kao i u sjećanjima, forma i sadržina gotovo identične: ono što je bilo postaje ono što je moglo biti. (Kujović 2005: 167)

U tekstu romanu citira se veliki broj muzičkih numera, a često se samo spominjanjem naziva određene numere aludira na nju i priziva melodija i tekst, iako on nije direktno citiran. Čak i samim spominjanjem numera u tekst romana uvodi se muzika i stvara se filmska atmosfera. Prvo poglavlje romana *Sandžaktrans* bavi se odrastanjem dečaka Jasmina i Bakira u Novom Pazaru. Kroz odnos prema muzici vrši se karakterizacija likova, opisuje se njihovo odrastanje i socijalni status:

Bio je uvijek avangardan zahvaljujući svojoj sestri Suzani koja ga je upućivala u nove trendove i oblasti kao što su rock and roll i film. Jednom me je pred Narcisom ismijao kad sam rekao da je moj omiljeni pevač Paul Young iz AC/DC, rekavši kako je to čisti kretenluk jer se pjevač iz AC/DC zove Angus Young, dok je Paul Young sasvim drugi frajer. Pocrvenio sam, a zatim još više uprskao stvar kada sam pokušao da se izvadim rekavši da sam zapravo mislio kako je Paul Young pjevač iz Kajagoogoo. Da, Jasmin je još u šestom osnovne slušao Azru, mada danas vjerujem kako je to bio čisti snobizam potaknut od strane njegove sestre (Kujović 2005: 35).

Bakir i Jasmin karakterisani su kao tipični predstavnici generacije rođene početkom sedamdesetih godina na prostoru bivše Jugoslavije, koji su započeli odrastanje u bogatoj Jugoslaviji a zatim dočekali rat u Bosni i sve tegobe mladosti u ratu. Odrastanje likova Bakira i Jasmina definiše se u odnosu na muzičke numere i njihove tekstove koji su bili popularni osamdesetih godina, pa kao dečaci određene delove tekstova muzike koju vole teže da ostvare:

Danas mi se uvijek smuču kada na radiju čujem pjesmu *Sjećam se prvog poljupca* od Jure Stublića. Uvijek se sjetim igranke u Domu omladine kada sam upoznao izvjesnu Sanelu, i kako smo se poslije toga ljubili u parku („drhteći od treme”, kako kaže pjesma) dok sam bezuspješno pokušavao da odglumim Gereu iz *Oficira i džentlmena*, i kako mi je tada u uglu usta zastao komadić čevapa koji se izmigoljio između Sanelinih zuba... Umalo nisam povratio. I svih ostalih cura koje sam tada uspio da dodirnem sada se sjećam za neakvom odvratnošću, iako znam koliko je to nepravedno (možda zato što sam obično nalazio gabore). Ali one nedodirnite ostale su privlačne u mom sjećanju. (Kujović 2005: 31)

Odrastanje Bakira i Jasmina, obeležio je i bend *The Rolling Stones*, pa se tokom radnih akcija, koje za ove likove čine izuzetno bitne uspomena na odrastanje u komunizmu, uz uobičajene partizanske pesme, pomalo ironično, sluša i *Can't Get No Satisfaction*⁴, uz koju se radi gimnastika i priprema se za podiže jugoslovenske zastave.

Dakako, ovaj lirski spoj rakije i šehadeta bio je moguć i u tim vremenima. Pjevali smo i dan i noć, ujutru, u četiri i deset, kada smo se postrojavali za jutarnju gimnastiku (koju smo radili uz *Can't Get No Satisfaction* sa razglasu), u pola pet, kada smo se postrojavali za himnu i dizanje zastave, u pet, kada smo se postrojavali za doručak [...] (Kujović 2005: 35)

Poglavlje romana *Tunnel of Love* nosi naslov po kultnoj numeri benda *Dire Straits*⁵ (v. Skarufi 2003: 131). Muzika te numere prenosi atmosferu pesme u poglavlje koje većim delom govori o poznanstvu i ljubavi između Jasmina i Marine:

U kupeima ni jednog slobodnog mjesta. Pored njega iskrсну šarmanтна djevojka crvene kose, u tijesnim helankama i roze pelerini (nalik Juliji Roberts, čak bi se prije reklo da je Julia Roberts njena kopija). [...] Ali malo-pomalo Ali malo-pomalo, imate li šibicu, dokle

4 Poslušati na linku: <https://www.youtube.com/watch?v=nrIPxIFzDi0> (27.4.2016)

5 Poslušati na linku <https://www.youtube.com/watch?v=FfztfWaiYWU> (27.4.2016).

putujete, odakle ste, kako je toplo za ovo doba godine, začne se, spontano, jedan tako miran razgovor, da bi čovjek sa pomislio daje riječ o dvoje starih znanaca koji putuju zajedno. (Kujović 2005: 58).

I tekst numere spominje putovanje vozom i poznanstvo sa devojkom koja je, mada je u kontestu teksta numere motiv voza dobio simbolički značaj: „And I been riding on a ghost train where the cars they scream and slam / And I don't know where I'll be tonight but I'd always tell you where I am / In a screaming ring of faces I seen her standing in the light / She had a ticket for the races just like me she was a victim of the night.” (Dire Straits – Tunnel Of Love Lyrics)⁶. Ljubav između Jasmina i Marine opisana je kroz odlomke iz Marininog dnevnika koji su umetnuti u roman. Atmosfera u kojoj se ovi likovi upoznaju vrlo je bliska atmosferi iz muzičke numere *Tunnel Of Love* i vrlo slična ljubavnoj priči koja je u toj pesmi opisana, a opisi devojaka su takođe slični. Ova pesma je više puta upotrebljena kao muzika za ljubavne filmove, recimo za film *Oficir i džentlmen*, te je tako postala bitan deo popularne kulture i jedna od najpoznatijih ljubavnih pesma izuzetno suptilnog teksta. Time što poglavlje romana *Ko je zgazio gospođu Mjesec* nosi naslov po ovoj numeri, ta muzika postaje deo i ove književne ljubavne priče, nužno kod čitaoca priziva muziku i tekst te numere, te se atmosfera muzike prenosi na tekst, upotpunjuje ga i daje mu filmsku atmosferu. U istom poglavlju citira se i pesma grupe *Sting* i stihovi „how fragile we are” numere *Fragil*⁷, kojom Marina pokušava da bolje upozna Jasmina:

Ostavila nas je same u mojoj sobi i ja sam odmah pustila Stinga („how fragile we are...”) da malo razmekša atmosferu, a on je odmah počeo „kako se mi zapravo i ne poznajemo”, jer on ne zna ro ništa o mojoj prošlosti i o „svim vijugama na putu mog odrastanja”; onda se iznenadio kada je na mojoj polici našao Adlera i Junga i rekao je da bi volio da bude moj psihoterapeut. (Kujović 2005: 69)

Komunikacija sa ovom numerom na sličan način kao i u prethodnim primerima način prenosi atmosferu i ritam numere na književni tekst i takođe ima ulogu da pokaže uticaj popularne kulture na odrastanje mladih i neizostavan uticaj tekstova određenih numera na razmišljanja o životu i ljubavi.

U poglavlju *Prizivanje duhova* Džana pre nego što počinje da priziva duhove pod jastukom nalazi kasetu benda *Cocteau Twins*, pri čemu dodir sa kasetom kao da priziva kontakt sa onostranim:

I vidiš kako Džana napipava kasetu Cocteau Twins ispod jastuka, a zatim uzima svesku i ležeći na kauču zapisuje: „Da bi postao neko drugi za početak moraš glumiti nekog drugog, dok se i navikneš na tuđu kožu. Sve dok Volja i Moć ne prestanu gušiti sjenom jedna drugu; one moraju biti kao dva pola iste svjetiljke.” (Kujović 2005: 86)

Nakon kontakta sa kasetom, Džana pokušava da dosegne sklad sa Univerzumom, da pomeri granice stvarnosti i onostranog, pali sveće, gasi svetlo i „posvećuje se duhovima” govoreći: „Sve je Jedno i Jedno je sve, neka moja volja bude u skladu sa poretkom Univerzuma.” (Kujović 2005: 86) Za bend *Cocteau Twins* vrlo je specifična spiritualnost i kontemplativnost, koju su postizali uvođenjem srednjovekovnih psalma u numere kao i drugih spiritualnih tekstova i melodija:

The Cocteau Twins gave psychedelic-rock yet another spin. Their „dream-pop” relied on sublime melodies, but delivered by an ethereal contralto [...].The sound was, at the same

6 http://www.lyricsfreak.com/d/dire+straits/tunnel+of+love_20040744.html (27.3.2016)

7 Poslušati na linku <https://www.youtube.com/watch?v=IB6a-iD6ZOY> (3.4.2016)

time, mellow and thick. The shimmering filigrees of *Head Over Heels* (1983) blended celestial singalongs, middle-eastern psalms, majestic spirituals, vibrant melismas, tinkling guitars and neo-classical keyboards. Cocteau Twins songs exhibited the levity and grace of madrigals but also the gloom and pomp of requiems. Dream-pop shared the contemplative quality and the passion for textures with shoegazing, but diverged from shoegazing in both narrative development and emotional intensity. (Skarufi 2003: 174-175)

Skarufi u *Istoriji rok muzike* za mnoge albume ovog benda ističe da se poigravaju srednjovekovnom spiritualnošću, mistikom, da mešaju srednjovekovne, gotске i tradicionalne elemente i da kao takvi preispituju religijsko i duhovno:

The magnificent orchestration of *Spleen And Ideal* (1985) upped the ante, as did the religious intensity of Gerrard's performance. Imposing arrangements levelled paleo-slavic hymns, Gregorian liturgy, celtic folk, Tibetan chants, renaissance madrigals, middle-eastern dances. (Skarufi 2003: 175)

U kontekstu romana muzika benda koji se bavio spiritualnošću postala je put da se prizivaju duhovi i postigne kontakt sa onostranim i kosmičkim. U ovom slučaju kasete benda je materijalizacija spiritualne simbolike njihove muzike i postaje neka vrsta predmeta za molitvu, koji pokreće kontakt sa magijskim.

Poglavlje *Bitanga i princeza* jasno aludira na numeru *Bijelog Dugmeta*, po kojoj je nazvan i njihov poznati album iz 1979. godine. Poglavlje opisuje uobičajena okupljanja mladih u posleratnom Sarajevu, u kom su većina „vječiti studenti”, „oni koju su mnogo htjeli, mnogo započeli” ili su „planiraju otići u Ameriku, jer su izgubili posao kod stranaca.” (Kujović 2005: 174). Alda, zapitana pred prelazom iz mladosti u zrelo doba u kom se svi likovi u ovom romanu nalaze, zaključuje:

Recimo, sada konačno znam da nikad neću biti princeza i u tome ima nečeg utješnog, mislim u tome što se krug polahko zatvara, jer ja sam probala sve i dobro je što je tako, mislim ono kao Solomon: drvo spoznaje dobra i zla, premda sam ja od svih tih zabluda napravila svoju zbirku trofeja... (Kujović 2005: 176)

Sem ovog razgovora između Bakira i Alde, koji bi donekle mogao podsećati na priču iz numere *Bitanga i princeza*⁸, ovo poglavlje ne komunicira sa tom numerom na uobičajen način. Ono je zapis o generaciji odrasloj uz *Bijelo Dugme* kao kulturni jugoslovenski bend u jednoj postjugoslovenskoj noći, na prelazu iz mladosti u zrele godine, u kojoj su ljudi toliko obični kao da im se rat i nije desio, pa kao i svi mladi ljudi bilo gde u svetu slave rođendan dok slušaju *Massive Attack*, *Idole*, *Haustor*, *Joy Division*, *Smiths*, *Cure*, *Talking Heads*; ali istovremeno i obeleženi ratom i raspadom društva u kom su proveli detinjstvo, ne mogu na nađu svoj put. Na ovom tragu se može tumačiti i ukupna intermedijalna komunikacija ovog romana sa rok muzikom. U prozi Asmira Kujovića: „ratna stvarnost služi kao okvir za ironijska poigravanja i psihološke portrete likova [...] a likovi nisu samo historijske ili pak samo egzistencijalne, već i kulturološke projekcije.” (Kazaz 1999b: 93) Likovi romana *Ko je zgazio gospođu Mjesec* kulturološke su projekcije i muzike koja je obeležila njihovo odrastanje i mladost, pre svega rok muzike čija se atmosfera prenosi na tekst ovog romana, dopunjuje ga i daje intermedijalni okvir priči o odrastanju tokom i nakon jugoslovenskih ratova. Rok muzika je u ovom romanu često vodič ka onostranom, put ka kosmičkom i spiritualnom kom likovi teže preispitujuću svoju unutrašnjost u odnosu na stvarnost koja ih okružuje.

8 Poslušati na linku <https://www.youtube.com/watch?v=dXqmAJslfUQ> (4.4.2016)

LITERATURA

- Gerbran-Ševalije 2004: A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos.
- Kazaz 1999a: E. Kazaz, Iznad prizora uhodanog užasa. Poetički okviri najmlađe generacije bošnjačkih pjesnika, u: E. Kazaz, *Morfologija palimpsesta*, Tešanj: Centar za kulturu i obrazovanje, 49-82.
- Kazaz 1999b: E. Kazaz, Dvojnost proznih modela. Poetička struktura najmlađe bošnjačke proze, u: E. Kazaz, *Morfologija palimpsesta*, Tešanj: Centar za kulturu i obrazovanje, 83-96.
- Kujović 2005: A. Kujović, *Ko je zgazio gospođu Mjesec*, Zenica: Vrijeme.
- Rebronja 2007: N. Rebronja, *Lik i odraz u stvaralaštvu Asmira Kujovića*, Godišnjak BZK Preporod, godina VII, Sarajevo, 2007, 191-197.
- Skarufi 2003: P. Scaruffi, *History of Rock music*, 2003.

Linkovi muzičkih numera

- Bijelo Dugme, Bitanga i princeza: <https://www.youtube.com/watch?v=dXqmAJslfUQ> (4.4.2016)
- Dire Straits, Tunnel Of Love: <https://www.youtube.com/watch?v=FfztfWaiYWU> (27.3.2016)
- Sting, Fragile: <https://www.youtube.com/watch?v=1B6a-iD6ZOY> (3.4.2016)
- The Rolling Stones, Can't Get No Satisfaction: <https://www.youtube.com/watch?v=nrIPxIFzDi0> (27.4.2016)
- Videosex, Tko je zgazio gospođu Mjesec: <https://www.youtube.com/watch?v=geLjIUTCejc> (13.11.2015)

Tekstovi muzičkih numera

- Bijelo Dugme, Bitanga i princeza: http://www.hitovi.ba/id-1957-Bijelo_Dugme_Bitanga_i_princeza_pjesma.aspx (4.4.2016)
- Dire Straits - Tunnel Of Love Lyrics: http://www.lyricsfreak.com/d/dire+straits/tunnel+of+love_20040744.html (27.3.2016)
- Sting, Fragile: <http://www.azlyrics.com/lyrics/sting/fragile.html> (3.4.2016)
- Videosex, Tko je zgazio gospođu Mjesec: <http://lyricstranslate.com/en/videosex-tko-je-zgazio-gospo%C4%91u-mjesec-lyrics.html> (13.11.2015)

ROCK 'N' ROLL IN THE NOVEL *WHO TRAMPLED MISS MOON* BY ASMIR KUJOVIĆ

Summary

This paper deals with the intermedial reading of the relation between rock music and the novel *Who trampled Miss Moon* by Asmir Kujovic. The novel is emphatically intertextual and intermedial, which can be seen in the title of the novel itself, since it bears the name of the music track by the Yugoslavian band called *Videosex*. The novel cites many music tracks of cult Yugoslavian rock bands and with such intermedial communication builds up almost a film-like atmosphere which deals with the growing up of the young in Yugoslavia and with the post-Yugoslavian and post-war ambient. The citing of the music tracks of the bands such as *Bijelo Dugme*, *Laibach* and many others, also has a role in the characterization. It could be said that Kujovic builds his novel by feeling the music like something archetypal and cosmic using it as a bond between the human and universal harmony. The novel communicates with the film as well, thus encircling the syncretism of the literary text and other arts which are a part of the contemporary man. Kujovic provides inscriptions about music which can be the key for the relation of the text of the novel *Who trampled Miss Moon* with music. It can be seen from those inscriptions that the experience of music is almost religious and

that the music is connected with the time flow, personal past, and future. Bakir and Jasmin are characterized as typical representatives of the generation born at the beginning of the seventies on the territories of former Yugoslavia, who began their growing up in rich Yugoslavia and then faced the war in Bosnia and all the ailments of youth in war. The growing up of the characters Bakir and Jasmin is defined in relation to the music tracks and their texts, which were popular in the 1980's.

Key words: intermediacy, novel, Asmir Kujovic, *Who trampled Miss Moon*, music, rock 'n' roll

Nadija I. Rebronja



RAMONES

Бранко Ђ. ТОШОВИЋ¹
*Institut für Slawistik der Karl-Franzens
 Universität Graz*

АНДРИЋ У МУЗИЦИ, МУЗИКА У АНДРИЋУ

Анализа обухвата сједећа питања: како се Андрић односио према музици, колико је она била заступљена у његовом животу и стваралаштву, како је и колико он претварао текст у музику, који се типови музике издвајају у пишком опусу и перципирању ове умјетности.

Кључне ријечи: Иво Андрић, музика, књижевност, текст, рецепција

0. Андрић је сматрао да музика стоји изнад свих других врста умјетности. Колико је она за њега значила показује чињеница да је међу умјетничким дисциплинама после књижевности највише цијенио музику и сликарство (више био је упућен у ову другу). Андрић проблеме квалитетне књижевности смјешта у контекст музике, која би, по његовом мишљењу, могла постати узор писцима. Њему смета што они *дају личну муку* као високу литературу, а требало би да се угледају на музичаре и пјеваче који износе оно што је опште и заједничко јер изводе (свирају или пјевају) дјела разних композитора и аутора.² Стога би писци требало да се оријентишу на оно што је заједничко свима. С друге стране, чини му се да се у новинама више пише о музици него о књижевности. Андрић понекад доводи у везу поетски текст и музику. Рецимо, он размишља о једној пјесми и констатује да у њој има много стихова, а мало музике која их прати.³ Нека му пјесничка остварења откривају *чудесни предео лепоте, читав један свиет у који верујемо шврће и боље него у своје сојствено постојање* (Знакови поред пута).⁴ Јер *шоплику снагу и уверљивост може да има један једини мали стих од свега њих речи које се могу изговорити у једном даху* (Знакови поред пута).

1. За Андрића музика зауставља вријеме и у највишем степену ствара такву илузију. Али она је још нешто – буђење и тријежњење. Она га носи као талас.⁵ Осим тога, она је *најмање болна*, чак долази као мелем,⁶ исијава топлину.⁷ Музика је нешто што изазива недоумицу – да ли је то својеврсна болест или *ослобођење* (Знакови поред пута)? Андрић се понекад позива на тумачење музике код других ствараоца, рецимо Мирослава Крлеже, свога антипода готово у све-

1 branko.tosovic@uni-graz.at

2 Исказ је забиљежио Пауновић 2005: 192.

3 *Лелујаво послеподне. Много стихова, мало музике која их прати као немирна сенка шанке завесе на ветру* (Знакови поред пута).

4 Примјери за анализу узимани су из Андрићевог Гралис-Корпуса те се стога овдје (и даље) не наводе стране (Гралис-Корпус-www).

5 *То је први пут након годину и по га чух музику; понесе ме шалас* (Ex Ponto).

6 *Музика ме вида, | И прамен нестјална дима у даљини креши наду, сећа на дане кад сам знао за радост* (Шта сањам).

7 *Али, она шоплина која обично влада код тих наивних али искрених позоришних и музичких приредаба у малим местима, зајим светиље и хладне ноћи по којима су се враћали кућама, све је шо учинило да се и ово двоје младих и завањених људи приближило једно другом* (На Дрини њуприја).

му, који је рекао: „Музика је паучина између срца и мозга”, што Андрић повезује са примјером из Пољске: када је у блатњавој прљавој паланци одједном неко почео да свира Шумана, њему је било топло у души јер му се чинило да се налази у мајчиној кући (Јандрић 1982: 35–36). Андрићу је музика много значила (али није био фанатично везан за њу).⁸ То је посебно дошло до изражаја у позним годинама када ју је боље разумијевао и када му је све више постајала насушна потреба. Да ли је радио уз музику? Одговор је: не. Он је волио музику, али није могао да уз њу пише јер му је сметала (хтио је да има потпуну тишину). Андрић живот мисли и кроз музику. Он сматра да се рађамо и сахрањујемо уз пратњу исте или сличне музике, да су наша пропадања у животу попут *варљиве музике* (Знакови поред пута).

2. У Андрићевим размишљањима налазимо двије врсте музике – једна је она коју чујемо, а друга је она која је недокучива, која се рађа у нама и у нама губи. Он, рецимо, запажа да постоје тренуци када настаје невидљива музика: она долази када вам *избију боје дјетинства*, када се сјетите најмилијих и када то ствара музику која *измамљује уздах* (Јандрић 1982: 164). То су моменти потпуног одвајања од реалности, губљења осјећања за вријеме и простор, буђења осјећања па је све осим музике сувишно. У таквом стању ништа се не чује изузев музике која одзвања. Такво стање еуфорије буди жељу за животом.

3. Прво истинско одушевљење музиком Андрић је испољио у 23. години, тачније 1914, када се нашао у Кракову. Прије тога живио је у Вишеграду, Сарајеву, Загребу и Бечу, али нам није познато да је музика значила за њега нешто посебно. Кратак боравак у Пољској (од априла до јуна 1914) направиће прекретницу јер је дошао на духовни простор на коме је култура, па и музика, била веома развијена. Ту се први пут сусрео са великим музичким остварењима.

4. Двије Андрићеве животне фазе – почетна (младалачка) и завршна (старачка) сучељиће се са двије сасвим различите врсте музике. Једна се веже за Краков и чини врхунску умјетност. Друга долази пред крај живота и представља најгору врсту музике, ону која се назива кичем (и коју писац налази највише у музици). Толико му је кич сметао да је рекао: „То је да бог сачува” (Јандрић 1982: 355). Таква музика за њега нема љепоте, мелодичности, садржајности, што га нагони да закључи како је она лишена баш свега: *То је најобичнија дерњава, завијање, шерор над инструменћима, шћиа ли* (Јандрић 1982: 355). Али Андрић налази утјеху: као што преко ноћи такве пјесме ничу тако и преко ноћи падају у заборав. Андрић је врло критичан и према извођачима (*саставима*), који су се утркивали у неукусу и вулгарности. Посебно му је сметало што им је телевизија отворила врата па се бојао да то не зада тежак ударац култури.⁹ Писац истиче да ова музика долази под утицајем Запада. Али то је мањи проблем од нечег другог што може да улиједи: да такво дјеловање загосподари *целим подручјем духа* и лоше се одрази на омладину. Андрић ипак гаји наду да ће све то проћи и да ће млади створити свој мелос, музику засновану на домаћим изворима.

5. Код Андрића налазимо и музику „пролазности”: „то је глас онога што је било, што јесте, и што ће опет негде и за неког бити, оног што траје у вечитом

8 *Кад би знала како сам ја жедан музике* (Писмо Евгенији Гојмерац).

9 То је један од разлога што није волио телевизију: *Ја не подносим телевизију [...]* (Пауновић 2003: 157). Он се при томе позивао на многе који су тврдили да је телевизија *најгаст божја за радна човека, мислим пре свега ствараоца, ма које врсте* (Пауновић 2003: 157). И још горе: *Поблесави човек од ње као да пиљи у шаховску шаблу, коју стирасћ један мој пријатељ зове „цепање воде” [...]* (Пауновић 2003: 157).

нестајању (Знакови поред пута), химна животу коме не знамо почетка ни краја, у који нас нико није звао, који нам нико није дао, из којег морамо изићи пре или после, иако не знамо како ни када, зашто ни куда” (Знакови поред пута). Али таква музика није доступна свима, већ једино онима који воле живот: само они могу да забележе *тиху мелодију пролазности*. Андрић дефинише и саму пролазност:

[...] то је живот сам, најјаче и велико наше осећање тога живота. Она је оно што смо, у ствари, ми (Знакови поред пута).

Пред нијемом харфом извађеном из језера након стотина година он се зариче да ће побожно *слушати музику пролазних дана и радосно, захвалан, примати сваки звук који долази од смртних бића и ствари око мене* (Харфа из језера).

Доживљај музике која се чује (спољње) није му потпуно јасан. Он, рецимо, слуша Моцартов концерт (1963), увиђа *да је лепо, али не зна зашто*, нити ће то, како каже, икада сазнати (Знакови поред пута). Моцартова музика му не дозвољава да размишља.¹⁰ Листову музику доживљава нешто другачије: као да га је неко пробудио из најљепшег нејасног сна са жељом да му исприча дугу, гласну и незанимљиву причу па је стога љут, али из куртоазије то неће да покаже.¹¹ И ту настаје преокрет: Андрић види пред собом оазу пуну зеленила, хладовине, воћа, људи и жубора воде.¹² Слиједи још један обрт.¹³ Ситуацију спасава трећи дио концерта који припада Брамсу. Његова музика је „лепота која не пирлита и не надвикује, него просто постоји” (Знакови поред пута). И са Брамсом *нема никаквог несјоразума*, нема празнине, све је попуњено. То осећање Андрић универзализује јер га налази код свих присутних. Кад је свирање завршено, почиње кашљуцање, мицање „као да су се вратили однекуд из далека, сваки у своје тело које су били напустили” (Знакови поред пута). Тако су се Брамсов и Моцартов концерт слили у једно, „као два мора кад се саставе изнад пустиње која их је дуго растављала” (Знакови поред пута).

6. Андрић прати још један концерт и док слуша симфонију, она га одводи из садашњости. Све се око њега претвара у непознату раскрсницу на излазу из града. Опис онога што настаје на бази музике врло је детаљан.¹⁴ Андрић извлачи закључак о ограничениости људског ума да спозна оно што умјетност (музика) само наговјештава.¹⁵

О музици Андрић размишља и када гледа балет у позоришту: звучна слика која га прати час му је тиха и свечана, час шумна и раскошна (Знакови поред

10 За Андрића музика је *бескрајан низ кућица, све једна мања од друге и све једна у другој. Лепо у лепом, па још лепше... лепота без краја. Игра од које човека издаје дах* (Знакови поред пута).

11 *Прича чича, прича, а при крају сваке реченице види се да не зна како ће гласити идућа, али је сигуран да ће је изговорити. Не прича, него убија* (Знакови поред пута).

12 *Клавир говори сам. Чара и дочарава. То је лепше од сваке лепоте* (Знакови поред пута).

13 *Јесте, али до ђавола, тек ишло сам што помислио, а већ видим да је чича почео неку своју реченицу као да глумима говори, све бучније и мучније, да ме вуче за дугме од каиућа. И све оде како је и пошло, до ђавола, до илишког и досадног ђавола сујетше* (Знакови поред пута).

14 *Ноћ. Слаба светлост неког фењера. Као варнице промичу пахуље снега, рејке и ситине од жестиине велике стидени. Хладно је, али се не мичем с места. Не окрећем главе, иако све јасније чујем како иза мене неко јеца, тихо, успорено и – театарално. И што јецање уколико је стипражније ишло звучи извештачено и ишло је лишено убедљивости и оног достојанства које има свака истинска и велика жалост. Мучно је, али ја не могу да се макнем с места и, сав претрнуо од стидени, морам да га слушам* (Знакови поред пута).

15 *Кад би се могло сазнати, изрећи и даље пренети оно што музика нејасно наговјештава, човек не би био оно што је сада – шамно биће у шами, које не зна ништа поуздано о себи ни о свету у коме живи, ни о својој правој судбини* (Знакови поред пута).

пута). А онда долази банална сцена: у вријеме пианисима закашљала се једна од отмених Јеврејки,¹⁶ што Андрића преноси у дјетињство и на сусрете са једним пољским Јеврејем, који је продавао поморанце и бомбоне.¹⁷

А онда су дошли посљедњи акорди оркестра који су га вратили у позориште. Дакле, слушајући музику он потпуно лута у мислима.

Андрић размишља о музици и након што она престаје. Он је при томе окренут према ономе што је суштина сваке умјетности – љепоти. Понекад музика служи Андрићу као основа и као битан аргумент за разумијевање суштине лијепог. Музички чин даје му повод да на свој начин дефинише ову централну естетску категорију: „то је варка и замка на човековом путу, једно од необјашњивих проклетстава његовог постојања” (Знакови поред пута). Један дио исказа о љепоти звучни чудно: „не знамо је и немамо (љепоту), а други је схватљив: а живимо због ње и гинемо за њом.” Даље слиједе све саме негације, којима се потенцира гносеолошка неухватљивост љепоте.¹⁸

Андрић извлачи закључак да је љепота само привид, „али привид који уништава и брише све, па и највише и најснажније стварности, а своје дворце-привиђења зида на ничем и од ничега, на тлу пустиње коју је сам створио” (Знакови поред пута).

7. Андрића музика прати и када се спрема да легне, када до њега допиру гласови шетача и звуци лимених инструмената неке „паланачке музике и далек звиждук локомотиве” (Знакови поред пута). Он осјећа *присуство великог ноћног светиша* *напољу* и закључује да је све у њему несигурно и привремено.

8. Код Андрића налазимо музику коју не стварају класични музички инструменти и коју бисмо условно назвали музико-артефаката. Један од њих је паркет: првих ноћних сати у соби поред спаваће собе Андрић слуша како шкрипи и пуцкета паркет и *то на значајан начин* (Знакови поред пута). Што је ноћ хладнија, пуцкетање је све јаче. Сваку ноћ он доживљава ту музику *са дубоким узбуђењем*, од ње га хвата језа, али и рационална мисао о једноставним и вјечитим физичким законима и о утицају студени и топлоте на стезање и растезање материје. И ту прелази на аутохипотетичност.¹⁹

У музици утилитарних артефаката (оних који немају примарну намјену да је производе) издваја се звоно, јер је то најчешћи генератор музике у Андрићевом опусу.²⁰ О музици звона Андрић пише о својој фрагментарној прози, запи-

16 Баналности везане за музичке концерте Андрић спомиње и на другим мјестима, нпр.: *Као музичке финесе на концерту на ком се кашље и лупа вратицима* (Андрић 2000 – Гралис-Корпус-www).

17 *И кад год сам ушао у његов дућан, узбуђен, са неколико крајцара стиснутих у дечијој шаци, бирајући поморанце, чуо сам из малог собичка поред радње истих овакав криш и крашак кашаљ који је кварио златну раскошну визију коју су преда мнош ошварале поморанце из корпе. У шом собичку лежала је у беги и прџама мајка старог Јанкила и њу умирала годинама* (Знакови поред пута).

18 *Не види се где ниче ни како настаје, тешко се и несигурно прати док траје, а узалуд се жали и дозива кад нестане. Између њеног постанка и нестанка и нема ничега, иако да се може рећи да она стварно и не постоји. А кад си рекао да је нема, што је уједно и највише и све што се о њој може рећи, па и што си рекао само зато да би могао да говориш о њој. „Нема је”, кажеш, а истио је као да си рекао „нема спаса ни излаза”, „нема смисла ни сврхе”, „нема краја”, или још шацније, као да си рекао: „нема ничега”* (Знакови поред пута).

19 *Да сам музичар компоновао бих, чини ми се, занимљиву ствар у којој би звуком била упоредо изражена игра наше довека дејствовања фантазије и мирних увек истих природних закона, безазлено и бесциљно пуцкетање паркета у шами, на мрачној основи стварања који живи негде у нама, невидљив и неprimетан, али којега може да подигне најмањи шум у ноћи* (Знакови поред пута).

20 Међу кључним ријечима у раном Андрићу („без којих је немогуће замислити његов први перидод”) Душко Маринковић спомиње звоно, немир, ноћ, дан, мрак, шама, сјај, сејетлост, земља, сан,

сима, али и у приповијеткама. Он воли звук звона, али не из неке побожности – он га слуша као какву музику, односно „доживљава као најлепшу музику” (Пауновић 2004: 36–37). Стога није случајно да се у валоризацији стваралаштва Ива Андрића издваја симфонија звона (Палавестра 1981: 115).

Први пут звонима је Андрић више пажње посветио у докторској дисертацији Развој духовног живота у Босни под утицајем турске владавине (Тошовић 2008: 215–364). У њој је указао на то да су она најгласнији и најупадљивији симболи хришћанства и да су стога стално била под ударом турске власти јер су за њих значила „демонске трубе” (стога су скидана, уништavana или претопљavana ради израде топова).²¹ Звонима враћа и у роману *На Дрини ћуприја*.²² У *Мари Милосници* наводи се радикални став да *муслиман не смије живјети у вароши у којој „звono куца”*.

Музика звона за Андрића је посебна врста пјевања: оно је лелујаво, занесено, свечарско и живо,²³ нарочито када се јави једно звоно, па друго, треће...²⁴ Али, звоњава може понекад да буде тиха, једнолика.²⁵ У *Ex Pontu* се изражава осјећање да је без звоњаве *све обично и мирно као кад је умро шежак Никола Балша*. У неким Андрићевим јунацима (односно, индиректно, у њему самом) звукови звона су кроз читав живот у свијести остајали као *сиви простирани предјели* у којима ништа не ниче и не живи.²⁶ Посебно се урезивало у памћење ускрсно

бол, сунце, смрт (Маринковић 1984: 16).

- 21 *Све до друге половине XIX столећа „на звоник и звоно није нико смио ни помислити”*. Тек године 1860. жујнику сарајевском, фра Грѓи Мартићу, пошло је за руком да од Осман Тоџалише издејствује одобрење да постави звоно у цркви у Крешеву. Но одобрење је дајто уз услов да „у почетку полагањо звони, да се свикну Турци”.
- Године 1870. царски намесник [везир] одобрио је фра Грѓи Мартићу да постави прво звоно у католичкој цркви у Сарајеву. Овом одобрењу, међушим, претходили су дугоштрајни преговори између везира и муслиманског свештенства „да ли смије муслиман живјети без греха, гдје звоно куца”. На крају је везиру пошло за руком да сломи опшор фанатика, па је за Ускрс 1871. на веома свечан начин, у присуству страних конзула, постављено прво звоно.
- Годину дана после тога, 30. априла 1872, нова српско-православна црква шакође је опремљена звоном. Па ујркос томе, још 1875, муслимани у Крешеву жалили су се у Сарајеву „да шурско ухо не може никако живјети гдје звона куцају”, а њихове жене лупале су у бакарно посуђе како би заглушиле глас звона (дисертација је објављена у Тошовић 2008: 266–267).
- У Андрићевом заоставштини (која се чува у Архиву САНУ, листови 4–6, 444) налази се исјечак из Политике објављен 23. октобра 1940. под широким насловом На Велику суботу 1891 године, Велешани су, ноћу, наместили звоно на цркву, а Турци су на њих отворили ватру из пушака. Из сарајевског Свијета (10. 9. 1971) Андрић изрезује мањи текст (два пасуса) под насловом Крешевске танте о томе како су мјесто звона у самостанима и црквама за вријеме Турака употребљаване тзв. тахте (двје металне плоче на ланцу између којих се налазио метални чекић који је у њих ударао). Ту је и прилог Подвиг Стевана клисара за рубрику Листак из живота под Турцима (не наводи се извор), а тиче се Стевана клисара (црквењака) храма Св. Николе, једине православне цркве у Приштини.
- 22 *Како у ша времена – седамдесетих година XIX века – није још било, ни смело бићи, звона на цркви, весели људи нису ни примећивали да време пролази и да је служба давно гоштова* (На Дрини ћуприја).
- 23 *Звона опшочињу пјевање своје, лелујаво, занесено и дозивају се и пристизавају, свечарски и живо, над црвеним крововима и замишљеним штаблима* (1–3. маја).
- 24 *Али док је он шако, гушећи узбуђење у себи, гледао свет и море и лађе и сјај разливен по свему, одједном пуче с брега шой, а за шим хукну мукла сирена издалека, звонци једно звоно, па друго, па треће са брега Светог Ђустиа, достојанствено и шешко* (Занос и страдања Томе Галуса).
- 25 *Тада удари звоно са цркве на Мејдану, шихо, једнолико, мртвачко звоно од којег се жене крстиле и „предају покој” души за коју се звони* (Мила и Прелац).
- 26 *Мириш вуне и душека, наквашених његовим сузама, и звук звона који је пригушен допирао до у мусандру, остали су кроз цео доцнији живот у његовој свести као сиви простирани предели у којима ништа не ниче и не живи* (Мила и Прелац).

звоно наде (Поподне), памтила Велика субота када су се мијешала прва звона, дјечији гласови и мирис ускршњих колача из отворених прозора (На Вавелу и Скалки). За неке ликове то је изгледало као васионска звоњава.²⁷ Понекад се чинило као да звоно цијепа таму, као да пјевају анђели (Поподне). Па и када звоно ћути, оно изазива посебна осјећања.²⁸ И када је у питању улога звона у означавању времена, она код Андрића изазивају снажне асоцијације.²⁹ Оркестрација ноћних звукова са католичке катедрале, православне цркве и сахат куле у Сарајеву подрбно је описана у Писму из 1920.³⁰

Андрић је дуго био оспједнут звуком звона, што потврђује и чињеница да је пуних 34 године прикупљао материјал о њима у облику исјечака из штампе и часописа (в. Андрићев архив у САНУ). На једном од таквих извора Андрић експлицира да је у питању Досје „Звона” (прилог из Ослобођења 1. маја 1973). Први исјечак долази 31. маја 1939. и садржи изјаву инж. Предрага Јовановића из Ливнице уметничких израђених звона у Новом Саду. Слиједе новински прилози о претапању црквених звона за вријеме Аустроугарске, звонима против курјака, звонима са „звуком сете”, освећењу црквених звона у појединим мјестима, неуспјелој крађа звона и сл. Неки прилози садрже пишчеве коментаре, нпр. Борба је 12. фебруара 1953. донијела Нацрт закона о правном положају Црквених заједница, а Андрић је изрезао члан 22 и изнад написао у лијевом углу Звона. Ту су и исјечци о звонцима (нпр. неки сељак је свакој кокоши привезао звонце да бих их сачувао од похлепне лисице, Политика 4. 7. 1955), хладни рат око звона у Француској, загонетке око неких звона. Ту су и књижевни текстови – поетски (Ода палом звону, Видици, бр. 100 1960) и прозни (прича Звono, Ослобођење, 1. мај 1973), необичне информације.³¹ Ту је и низ исјечака на њемачком језику, нпр. Die Glocke überm Schwarzen Meer (Donauzeitung, 3. 10. 1943). У Досијеу о звонима издвајају се по обиму два прилога. Један је на њемачком из часописа Deutsche Geschichtsblätter (јуни 1903, с. 230–241) и носи наслов Landschaftliche

27 Та бронза ишло куца није ни по чему личила на васионску звоњаву онога дана када је он плакао са главом у мусандри (Мила и Прелац).

28 Нијемо је звоно на небеском плајину | Замрзла жалба; | Истод њега се, у мрамору и шами, | Камени мртва рука (Сан).

29 Вавел жмирка прозорима и дријема у легендама, будан је само шорањ и његово сшаро, распукло срце – звоно, оно болује од Grössenwahn – а и ево управо избија тшачно дванаест свечаних, обилних, дворских саићи, важно и церемониозно, јер – зашворено у мрачном шорњу – мисли да позива краља „на зајушрак” и вишке госшоје краљици (Шетње). А излудјело од сшаросићи и поспе неинформирано звоно избија четвршће, половице, саиће, сасвим као да обиљежава дворски церемонијал: просшријеиши сшолове, краљици шах, краљ прима извјеиша (Шетње).

30 Ко у Сарајеву проводи ноћ будан у кревету, шшј може да чује гласове сарајевске ноћи. Тешко и сшурно избија саић на католичкој катедрали: два после поноћи. Проде више од једног минуиша (шшачно седамдесет и пет секунди, бројао сам) и шшек шшад се јави нешшто слабијим али продирним звуком саић са православне цркве, и он искуцава своја два саиша после поноћи. Мало за њим искуца промуклим, далеким гласом сахаш-кула код Бегове цамије, и шшо искуца једанаест саићи, авешшњских шшурских саићи, по чудном рачунању далеких, шшуђих крајева свешш! Јевреји немају свога саиша који искуцава, али бош једини зна колико је сада саићи код њих, колико по сефардском а колико по ешкенаском рачунању. Тако и ноћу, док све спава, у бројању шшустих саићи глувог доба бди разлика која дели ове посшале људе који се будни радују и жалосшће, гостше и посшће према четшри разна, меду собом завађена календара, и све своје жеље и молшшше шшалу једном небу на четшри разна црквена језика. А шшја разлика је, некад видљиво и ошшворено, некад невидљиво и подмукло, увек слична мржњи, честшо пошшшшоно истшовешшна са њом (Писмо из 1920).

31 Рецимо у рубрици Веровали или не... наводи се (1) да је у Мерлу (Њемачка) црква удаљена скоро два километра од свога звоника (не даје се извор), (2) да постоји звоно од бисера и дијаманата, (3) да је отворен музеј звона итд.

Glockenkunde Х. Бергнера. Други је студија Ст. Станојевића Била, клепала и звона код нас изложена на скупу Академије друштвених наука 17. октобра 1932. године (садржи 90 страна; оне су истргнуте из неке публикације).

Други дио *Досијеа о звонима* чине исписи и забиљешке руком у нотесима и на писаћој машини. Један такав прилог (испис) носи наслов „Увек сам волео звук сеоских звона” неког француског аутора, други Крађа и прекрађа звона С. М. Љубише итд.

Међу књижевним текстовима мотив звона је посебно дошао до изражаја у приповиједи *У Ђелији бр. 115*, у којој се говори о томе како се млади заточеник сјећа дана проведених у Фиренци са једном дјевојком (Алисом) која је докторирала о звонима, писала о њиховом постанку и о свим звона, од клепетуше на швајцарској крави до стакленог звонца у кинеској пагоди. Покрај тамнице био је торањ у чијем је средњем, вишем отвору висјело невелико звоно које деценијама није звонило. Неочекивано оно је прорадило. Његову музику Андрић детаљно описује: покренуто тамничко звоно постигло је оно што нису могла сва звона свих храмова на свијету – створило је васионску музику, јер је развило глас који одговара распону небеског свода и „звучном експлозијом необухватних размјера која и уништава и ослобађа, и све односи и све решава, помакло с места оно што је опште сматрано непомичним” (*У Ђелији бр. 115*).³² Младић ту звоњавау доживљава као нешто огромно што се стално повећавало.³³ Младић је био ошамућен једом звона, тим звучним ћилимом, са којом је путовао, постајући и сам звук у бујици звукова, која је бивала све већа и све бржа.³⁴ Та се музика све више дизала у висину те је изгледало да су сви елементи свијета рафално претварају у звук, крећу на свој громки пут по васиони и сливају у џиновску звучну ријеку која је све плавила и носила.³⁵

У њу су селио глас звона, рогова, гусала, бубњева, гонгова, сирена, клепала, чинела и прангија, „свега чиме је икад човек давао звучни израз својој сили, борби и храбрости, својој невољи, тескоби и одбрани, или својој победничкој радости.”³⁶ Та огромна, снажна и брза лавина звукова односила је са собом и нај-

32 *Тада се покренуло увек непомично тамничко звоно и постигло оно што сва звона свих храмова на свијету и сва звонца по свим предсобиљама, судницама, скупиштинама и канцеларијама не би никад могла да постигну – развило је глас који одговара лучном распону небеског свода над нама, и звучном експлозијом необухватних размера која и уништава и ослобађа, и све односи и све решава, помакло с места оно што је опште сматрано непомичним, објавило настајућу век покренуто промена* (*У Ђелији бр. 115*).

33 [...] *затим је дошао други, нешто јачи, а за њим убрзана поворка звукова који су били још тиши и промукли, али све снажнији један од другога. Њима су се придруживала однекуд све нова звона и сваким ударцем клајна отварала све нове, дошле зајушћене изворе непознатих звукова* (*У Ђелији бр. 115*).

34 *Јер он више и нема слуха, него претворен у једно звоно пућује са њом, и сам као звук у бујици звукова, која бива све већа и све бржа. Изгледало је да из земље изворе. Осетио је како је испод њега снажно и сиреловитом брзином пошлекао звучни ћилим и пошкинуо га с ногу у истом тренутку* (*У Ђелији бр. 115*).

35 *И та звоњава је расла, пела се до све нових висина, од којих је свака изгледала као врхунац, а ниједна што није била, јер би је одмах надвисила нова. Изгледало је да су се сви елементи човековог свијета, један за другим, рафално претварали у звук, и одмах, сударајући се и ломећи, кретали на свој громки пут по васиони. Сви постојећи гласови и шумови сад су се сливали у ју џиновску звучну реку која све плави и носи: шектонски преломи и пошреси земље која се распојава, ломи и слеже у дубинама, пресак громова, јека понора, хука вода, фијук џајфуна, орљава усова, ћуцање дрвета и камена* (*У Ђелији бр. 115*).

36 *У шом шупњу био је и заједнички глас свих звона, свих која су икад допрла у подручје младићевог слуха, као и оних безбројних која никад чуо којима је сам чушао или само слушао од мудре Али-*

мањи замeтaк гласa, цвркут птице, људски шапат и смијех па су утихнули су сви гласови светиа поштојени и ућушкивани.³⁷ И овдје долази генерализација (типичан и омиљен Андрићев поступак): ко је једном чује тај звук он оглуви заувјек, за све остало, па и за глас тога звона самог, „јер он више и нема слуха, него претворен у јеку звона путује са њом, и сам као звук у бујици звукова, која бива све већа и све бржа.”

9. У систему музике коју генеришу инструменти чија је то примарна функција најчешће се у Андрићевим текстовима појављује труба, слиједи зурна, бубањ, гусле, виолина, клавир, оргуље, харфа, шаргија, тромпет, хармоника, чинел, мундхармоника, пиано, деф, ђемане, чело, дромбуље. Звук трубе Андрић описује час као суморан и свечан (1. и 3. маја), час као продоран и весело (*На Дрини ћурија*). Зурна у његовом текстовима завија и извија мелодију која се непрестано и узалудно пропиње у висину (Свадба). Звук бубњева долази као грмљавина издалека (*На Дрини ћурија*). Они бију мукло и једнолично као двије машине неједнаке величине (*Свадба*), они јече (*Свадба*), туку (*За лођоровања*). У опису гуслања Андрић се много више концентрише на извођача него на гусле. Кад је у питању клавир, писац примјењује персонификацију: „Полазе добро и сложено, али пре него што стигну до половине, **клавир истрчава** напред” (*На Дрини ћурија*). Виолина се појављује у контексту сјећања на боравак у Кракову и на једног *дечка* – *романтика*, како *за имаду само Пољаци*, који је *обноћ одлазио на Wawel, ондје свирао на виолини и – ђлакао* (*Писмо Војину Дурбешићу*). Јевгенији Гојмерац пише из Пољске да још није заборавио Шопенову Полонезу, коју ми је први пут свирала њена сестра, и додаје: „а у нас нема музике; кад – кад се чује **виолина** чиновникова сина: **биједна карикатура свих музичких сјећања**” (Андрић 2000 – Гралис-Корпус-www). Оргуље за Андрића имају дубок и мрачан тон (*Шејње*), тромбони грцају болан марш (*Ex Ponto*), а чело везе као по тешкој тамној свили (*Шејње*).

Харфи је Андрић посветио читав текст који носи наслов Харфа из језера. У њему описује како је овај музички инструмент из древних античких времена извађен са дна језера, влажан, пун муља, маховине, љуштура и шљунка. Само *два извијена крила* одавала су некадашњу намјену *ове мртве ствари која је била музика*. Писац констатује да двадесет стољећа влаге, мрака и ћутања поуздано јемче да никад нико неће знати звук тих жица *којих нема*. Он указује да би исто би било да никад није била харфа, да није знала за људски глас и топлу руку. Ова се мисао генерализује: *Јер звук је само несјална међа која пролазно и неопшћуно дели два бескрајна царства тишине*.

10. У тумачењу Андрићевог односа према музици пажњу заслужује питање како су се и колико несанице, по којима је био познат, одражавале на доживљавање и валоризовање музике. О томе имамо оскудне податке. Они говоре о томе да му у таквом стању музика није помагала, нити је био у стању да је нормално прима, јер се није лијепила. То је посебно долазило до изражаја када би зору дочекао без сна. У јутрима *са злим буђењем*, када су *очи пуне ђрња и ђејела*, када му није ни до чега, па ни до музике, он укључује радио, али га одмах *ођорчено* за-

се. [...] Ту је био и глас свих труба, свих рођова, гусала, бубњева, гонгова, сирена, клепапа, чинела и ђрангија, свега чиме је икад човек давао звучни израз својој сили, борби и храбрости, својој невољи, тешкоби и одбрани, или својој победничкој радости (У Ђелији бр. 115).

37 Свет је остао нем. Исцеђен је из њега и последњи шон. Јер, ова силна и муњевито брза лавина звукова односила је са собом и најмањи замeтaк гласа, све до цвркута птице и људског шапата и смеха, доброг или злог. У њој се за оглувелог младића губило све што је икад ђакло његову бубну оину [...] Да, сви су гласови светиа поштојени и ућушкивани (У Ђелији бр. 115).

твара.³⁸ Али другачије расположење долази након тешког сна, без обзира на то што се не завршава јутром, већ усред ноћи.³⁹

11. Код Андрића можемо говорити и о музици расположења, прецизније *луде амплицилуде наших расположења* (Знакови поред пута). Наиме, он разликује два типа дана – једни су они када је „све у нама тако светло и складно да не осећамо ни потребу за срећом, толико смо изнад свега што људи називају тим именом” (*Знакови поред пушта*). И то је за њега као *музика сфера и ромор воде у мраку*. О другим (суморним) говори нерадо: *боље не говориши о тој сирахојши* па и не знамо каква их музика прати (ако уопште постоји).

12. У Андрићевим текстовима присутна је и музика дозивања. Рецимо, током концерта у Единбургу, 5. марта 1959, он се пребацује у Босну и слуша како поред Дрине *ошегнути глас* дозива: *Ти! Ти! Тај!*” Али нема одговара. Ипак неко се јавља, док онај први мирује. И Андрић додаје: *Тако се ша два гласа, онај који зове и звани, никад не срећу*. А затим извлачи општи закључак:

А најбоља музика овог света израз је тога узалудног дозивања. То јој је основ, а можда и узрок њеног постојања (*Знакови поред пушта*).

Он сматра да свијет почива на антиномији дозивања и равнотежи немира.⁴⁰

13. Постоји још једна врста у Андрићевом перципирању ове врсте умјетности – музика разговора. Андрић је био познат по томе што је пажљиво слушао шта други око њега говоре и то је записивао. Понекад му се разговор чинио као права музика. Као, рецимо, у случају једне младе жене која му се чинила да ослушкује неку само њој чујну музику из далека и са висока.⁴¹ Или у роману *Госпођица*.⁴²

13. Код Андрића налазимо такође музику смрти и узбуне.⁴³ Неке врсте музике Андрић не експлицира у „своме” текстуалном простору, већ их провлачи кроз уста његових јунака. Тако Влага у разговору са Каменом говори о хедонистичкој музици.⁴⁴

15. Ријетко Андрић доводи у везу музику и животиње, нпр. славуја и музичара: бојажљиви славуји прјевају без полета, са пола гласа и не *целим ношмама* (*Знакови поред пушта*), суво и занатски подсјећају на музичаре у башти оближњег хотела који у то доба дана пригушено увјежбавају „комад” који ће први пут свирати пред гостима. Пошто је тишина један од централних мотива Ива Андрића

38 *Музика неке непознате станице – неки стари италијански мајстор – чини ми се најпре као дешифрарија, и то не лепа и не наивна, а зајим као права и одвратна, слабо прикривена срамота. Гасим радио* (Знакови поред пута).

39 *А кад сам се пробудио, негде после поноћи, учинило ми се да летим, ношен брзим бистрим шаласима, сав испуњен и пошитоно окружен свежином као музиком* (Знакови поред пута).

40 *Свети живи и постоји, креће се и мења, носи га вечита смена и игра снага које се вечито желе и узалуд дозивају, а њихови се дозиви никад не сусрећу. И музика не престаје* (Знакови поред пута).

41 *Док разговара, са лица јој не силази шанак осмејак, сшалан израз занесене пажње, као да ослушкује неку само њој чујну музику из далека и са висока* (Знакови поред пута).

42 *Слушајући његов складан шребињски говор као музику, она налази да је пошитоно природно и разумљиво да и она учествује у тој борби за његово добро, не поштајући се кад је то одлуку донела и не примећујући колико је то у поштиности са свим њеним дошаданјим радом и погледима* (Госпођица).

43 *Звона су гудила из даљине, са Бањског бријега и од Конака, а у крајним интервалима чула се ошегнућа и необична јелца коју су враћала шрма брда око Сарајева, као очекивани одговор на тоу металну музику смрти и узбуне* (Госпођица).

44 *Влага (не могавши више да издржи, прекида га): Да, да, знамо добро тоу шару, саможиву хедонистичку музику, знамо; само је ви још и фали свирате. И ваиа је песма једно ште једно: Постојајши! Живеши! – Да, али зашто постојајши? И како живеши? То вас ја пишам* (Знакови поред пута).

(посебно у *Травничкој хроници*), није случајно да је и она за њега музика. Писац доживљава *одсуство звука као најлепшу музику (Знакови поред пушта)*. На плану мотива издвајају се двије основне врсте: музика ноћи и музика јесени.

16. Андић промишља о музици и на етничком нивоу, издвајајући на спољњем плану Шпанце, а на унутрашњем становнике Босне. Код Шпанаца налази двије прилично некомпатибилне црте: они воле музику, изгледају луди за њом, али им претјерана *експанзивност* не дозвољава да је мирно слушају (Јандрић 1982: 55). У Босни музика није била развијена, али Босанци имају *мекано ухо* за све што се збива око њих (Јандрић 1982: 55).

17. У Андрићевим текстовима спомиње се низ музичара: Шопен, Скрјабин, Линсински, Шуберт, Бетовен, Шуман, Хендл. Међу онима који су свирали издвајају се гуслари. Они се појављују у неколико текстова, а највише у роману *На Дрини ћуприја*, у коме се детаљно описује начин гуслања.⁴⁵

18. На више мјеста писац говори о мелодији дајући јој различите квалитетске квалификације: она је необична, жалосна, тужна (*На Дрини ћуприја*), испрекидана, пискутљива (*Занос и страдања Томе Галуса*), намегљива (*Писмо Маји Нижетић*), бескрајна (*Мила и Прелац*), стара (*Мустафа Маџар*), једнолична (*Пути Алије Ђерзелеза*). Понекад долазе шира тумачења⁴⁶ или необични искази.⁴⁷ Мелодија се представља и сликовито.⁴⁸ Ријетко се та ријеч употребљава предикатски.⁴⁹

45 *Гуслар нагло подигне главу, као човек који избацује маску скромности, немајући више потребе да крије ко је и шта је, и ошточне неочекивано јаким гласом, управо покликне уводне стихове: Прозвиљео ситан босиоче: | Тиха росо, шито не падаш на ме? [...] Али кад одмах затим гуслар природу жи тише: | То не био ситан босиоче... | и дижући воо са свога поређења почне да набраја шурске или српске стварне жеље и судбине које се крију из фигура о роси и босиоку, код слушаца се одмах деле осећања и разилазе супротним пушењима, већ према шоме шита је ко и шита у себи носи, жели и верује (На Дрини ћуприја). Из дубоког џепа свога сивога гуња Црногорац извлачи гусле, неугледне и малене као подланица, и крајко гудало. Један од сељака излази пред појатицу и чува страву, да не наиђе ко од Турака. Сви гледају у Црногораца као да га сад први пут виде и у гусле које ишчезавају у његовим великим шакама. Он се савија; гусле су му у крилу, а главу од гусала припишиће брадом, маже стируну смолом и хуче у гудало; све је влажно и одгуло. И док обавља све те ситне радње, самосвесно и мирно као да је сам на свету, они га нештремце гледају. Најпосле јекне први звук, резак и нераван. Узбуђење расте. А Црногорац подешава и почиње кроз нос да пушта свој глас и да њиме допуњава звук гусала. Све се слаже и све нагловештава чудну причу. А у једном тренутку Црногорац заиста, пошто је како-тако ускладио свој глас са гуслама, забаци одједном главу силовито и поносно, да му искочи јабучица на мршавом враћу и блесну оштар профил при светлости, и пусти придушан и оштегнут звук: „Аааа - ааааа!“ и одмах настави разговорито и кликтаво: Пије вино српски цар Стеване | У Призрену, мјесту пишомоме, | До њега су старци папријари: | Чешири су старца папријара, | И до њих је до девет владица, | И двадесет училуци везира, | И по реду српски господар, | Вино служи провизур Мијајло, | А свијетли сестра Кандо-сија | Са њедара дражим камењем... (На Дрини ћуприја). Он поносно и стирљиво чека да неко затражи песму, па и онда са снебивањем вади гусле из торбе, хуче у њих, гледа да му није одгуло гудало, удешава стируну, и при свему шоме очигледно жели да шито мање привуче пажњу на те своје шехничке припреме (На Дрини ћуприја).*

46 *И кад год их изазовем у сјећању, као да саставим супротне крајеве електричне жице, плане у мени мелодија шуће земље, леша, мора и пристоог весеља (Португал).*

47 *Мозак овог народа су усавали стихови и мелодије (Позориште изненађења).*

48 *Та мелодија се дрхтајући пење као водоскок, и све изгледа да ће се ослободити и на врху те једноличне линије развирати у нов мошав, као цвети, али се уместио штога увек руши у себе и затим одмах почиње поново да стреми у висину, без наде и изгледа (Свадба). Сја само Хусина авлија и у њој коло пушњи и бубњеви јече, а зурна извија увек исту мелодију која се нештремано и узалудно проише у висину (Свадба).*

49 *Једва смо гледали од умора и сна, побадали смо носом у вуну и погрешно згуптали мелодију (У воденици).*

Музички термин *риџам* врло често се користи метафорички, највише у Ех Понту.⁵⁰

19. Код Андрића лексема *хармонија* је прилично честа.⁵¹ Она се појављује и у генерализацијама типа: *Љубав је само њиџање хармоније двију душа* (Љубавна лирика Петра Прерадовића). Он пише о савршеној хармонији између свега што се губи и што се налази, што бива и што нестаје (*Мила и Прелац*), о васиони као хармонији (Његош као трагични јунак косовске мисли), о хармонији између духа и тијела (*Смрт у Синановој џекији*) и сл. У једном пјесми *сџас џовори светилошћу, нејролазном хармонијом (Сџас)*.

20. У Андрићевим текстовима врло се честе ријечи *пјесма, пјевање и пјеваши*. Посебно су упечатљиве оне употребе које стварају сликовитост: *пјесма за њиње пог мојим прозорима* (1. и 3. маја), *онда и пјесма сџане* (*Мара Миросница*), *пјесма сџаде нагљо и неочекивано* (*Свадба*), *нико не џовори о Швабици ни о предсџојнику, негљо сваки час окуну нову пјесма* (*Ђоркан и Швабица*), *пјесма усџављује, ко и млако поподне* (Милошу Видаковићу), *пјесма жељна жене и уживања* (Милошу Видаковићу), *пјесма је ишла пред њим* (*Пуџ Алије Ђерзелаза*), *њина је пјесма блага, као кад бехар ојада* (*У сумрак*), *Уз камен пјева вода* (Сан Марино). То је посебно дошло до изражаја у *Ех Понту*: *И ишћо погледам све је пјесма чега џод се џакнем све је бол*. Постоје и мисли типа: *Заборав све лечи, а пјесма је најлејши начин заборава, јер у пјесми се човек сећа само онога ишћо воли* (*На Дрини џурија*). У неким случајевима доводи се у везу пјесма као текст и пјесма као музички израз.⁵² Пјесма долази понекад у великом заносу.⁵³ Постоје генерализације типа *Сви људи с Јуџа пјевају* (Први дан у радосном граду).

У Андрићевим текстовима заступљени су три људска гласа: алт,⁵⁴ бас⁵⁵ и тенор.⁵⁶ У Проклетој авлији један од ликова – безимени затвореник добија описно

50 *Риџам вашег хода и неразумљив сјај очију ваших кликће у мојој души, буче и вршиће, збуњују ми мисли и не дају уснући* (Ех Понто), *не могу да осјећим ведру љепоту живота која вани негљје живи и бије свијећилм ритмом* (Ех Понто), *Ујуџро, између сџабала и пџошова, бљешће и њишу се ниџи пџаучине и каи росе (и који је шћо само риџам у ком се њишу сџабла и повори грмља!)* [...] (Ех Понто), *нервозни риџам пљуска* (Ех Понто), *ритми човјечијег тијела* (Ех Понто), *бије риџам здраве крви* (Ех Понто), *риџам брзог воза* (Ех Понто), *риџам у ком се њишу сџабла* (Ех Понто), *риџам људске крви* (Бурлеска господина Перуна бога грома), *риџам сазревања* (Његошева преписка), *риџам бије ногом и пјева у басу* (Дан у Риму), *риџам живота чекића између бола и радосћи* (Немир од вијека), *сџихови џешка ритма* (Волт Витмен)

51 Нпр.: *Хук даљина је глас хармоније, | Коју на земљи залуд џражимо, | Која се само олујне ноћи | Души јавља у лику слугње* (Бурна ноћ) и њено непостојање: *О, ти блажени мислиоци, који се опијају хармонијом које нема* [...] (Ех Понто).

52 *Защо ова давна пјесма сџоји издвојена из свих познатих родова, сама за се једно дело, као да чека свој музички израз* (Просвета Алманах за 1918).

53 *Галус пјева, распевао се још ошћако је кренуо с брега, не ишћо би хџео да пјева, негљо ишћо не може да задржи у себи море гласова које се шћаласа и диже нејресћано, и мора да ошћече* (Занос и страдања Томе Галуса).

54 *Има оваквих дана и оваквих мисли, као свирка на гџама жици или пјевање малко промуклог алџа* (Ех Понто). *Био сам на крајћој шџињи и, прошавши испред неке куће, чуо сам неочекивано гласовир и ниске шћонове алџа* (Ех Понто).

55 *Пасћор ућуџа, а један висок човјек с брагом и наочарима сједе за хармонијум и поче да пјева у басу, прашџеи се сам* (Дан у Риму). *Дође му да се смије, не може да се сјећти првих сџихова, али, риџам бије ногом и пјева у басу два-шри посьведња : девојчице, чија ли си шћи?* (Дан у Риму). *Крилешић удахну ваздуха и поче да пјевуци за њима, најјрије ишћо пџа јаче, док се коначно код свакога рефрена није рабазирао његов бас* (Дан у Риму).

56 *Све их је надивкивао један пџенор који је испрекидано и сувише високо пјевао сџаринску пјесму: Мудра ли си, лијепа ли си, | Лијепа Фаџо Авдагина!* (На Дрини џурија).

име: онај љоворљив човек айлејског узрасћа што грми промуклим басом и ка-
сније бива сведен само на бас.

21. Низ Андрићевих поетских текстова имају наслове са ријечима везаним
за музику и пјевање: *Псалм сумње*, *Ријими без сјаја*, *Скерцо у црнини*, *Сиро-
фа*, *Сирофе у ноћи*. Највише је наслова са лексемом *и(ј)есма*: *Дјевојачка ијесма*,
Лањска ијесма, *Његова ијесма*, *Пјесма врећена*, *Прва прољетна ијесма*, *Пушнич-
ка ијесма*, *Сабитова ијесма*.

22. Код Андрића налазимо синтагму *музикалан стил* („Извесно је да
Д’анунцијев стил није никада био живљи, концизнији ни музикалнији.” *Једна
рајина књижа Габриела Д’анунција*). Сам језички израз Андрић повезује са музи-
ком у облику поређења са буретом.⁵⁷ У његовим дјелима ријетко се појављују му-
зички апарати типа грамофона (у роману *На Дрини ћурија* каже се да *свуда гра-
мофони стиружу*).

23. Андрићев језик је музикалан онолико колико га је он као таквог дози-
рао. Андрић готово све пјесме пише слободним стихом. У његовим пјесмама на-
измјенично доминира деветерац (*Ланска ијесма*, *Сирофе у ноћи*, 1914), једанаест-
терац (1915, *Марта месеца*), осмерац (*Пушничка ијесма*, *Уј Домбовар*), петерац
(*Ускрс*) и др., али постоје и стихови гдје није изражен ниједан метрички склоп
(таква је пјесма *Синоћ* која садржи два седмерца те по један осмерац, деветерац,
десетерац и једанаестерац). То је и карактеристично за слободни стих – да је теш-
ко наћи неки систем, посебно ако је дужина стиха врло различита (што је типич-
но за Андрића). Везаних стихова има мало. У њима се појављују различите врсте
риме. Ритмом Андрић се приближава мелодији разговорног језика (Маринковић
1984: 19).⁵⁸

Мелодичност стиха Андрић понекад гради на лајтмотиву (рецимо, *Када ће
доћи краљеве војске?* – *Прва прољетна ијесма* или *Остарићемо* – М. Ц.), понав-
љању у облику анафоре (нпр. *хук даљина* у пјесми *Бурна ноћ*), епифоре (*цијело-
га* на крају стихова у пјесми *Ускрс*), анадиплозе (*Здалека прозори кућа | свијетле.
| Свијетлости се стијама точи [...]* – *Један новембар*), прстена (*Галеб и облак [...]
Галеб и облак – На мору; Вјечан је само | Наш сан о вјечности – Ускрс*).

За музикалност текста посебно је важна интонација. Структура Андрићеве
реченице, клесане у камену добија посебну димензију: она трепери, таласа се и
лелуја у хармоничним модулацијама своје интонације и ритма (Живковић 1962:
99). У његовом дјелу плијени музика прозе, која интонацијски представља умјет-
нички рафинирани ритам музике народног говора, стога је то, вјероватно, нај-
складнији и најхармоничнији српски језик у досадашњем прозном стварању
(Живковић 1962: 99).

24. Двије Андрићеве имају музичку верзију: *Земља* (*То је све од моје љуба-
ви...*) и *Лили Лалауна*. Обје је компоновао Раде Радивојевић, а интерпретатори
су Вјера Мујовић (прве и друге пјесме), Горан Султановић и Александар Срећко-
вић Кубура (друге пјесме).

57 Ако винско буре, које куцнемо савијеним кажипрстом, звуком казује да ли је пуно или празно, заш-
то и наша реченица не би могла музички нешто казати о присућности и одсућности мисаоне
или осећајне садржине? (Знакови поред пута).

58 О акцентском ритму о пјесми *Слап* на Дрини в. Дешић 2010.

ИЗВОРИ

Андрић 1981: И. Андрић, *Знакови поред њуша*, у: Андрић, Иво. *Сабрана дела*, књ. 16. Уредник Вук Крњевић. Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје – Титоград: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна založba Словеније – Мисла – Побједа.

Андрић 1981: И. Андрић, *Свеске*, у: Андрић, Иво, *Сабрана дела*, књ. 17. Уредник Вук Крњевић. Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје – Титоград: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна založba Словеније – Мисла – Побједа, 11–236.

Андрић 1981: И. Андрић, *Сабрана дела*, књ. 1–17. Уредник Вук Крњевић. Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје – Титоград: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна založba Словеније – Мисла – Побједа.

Гралис-Корпус-www: *Гралис-Корпус*, у: <http://glyph.uni-graz.at/cocoon/gralis/andric42-45.staње> 10. 5. 2014.

Андрић 2000 – Гралис-Корпус-www: И. Андрић, Андрићева писма Зденки Марковић, у: *Писма (1912–1973): приватна пошта*. Уредник Мирослав Караулац. Нови Сад: Матица српска, 150–227.

ЛИТЕРАТУРА

Дешић 2010: М. Дешић, Акценатски ритам пјесме Слап на Дрини, у: *Tošović, Branko (Hr./ur.) Das Grazer Opus von Ivo Andrić (1923–1924) / Grački opus Iva Andrića (1923–1924)*. Graz – Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Beogradska knjiga, 343–353.

Димитријевић 2010: К. Димитријевић, *Разговори и њушања Иве Андрића*, Београд: Прометеј.

Јандрић 1982: Јандрић, Љубо, *Са Ивом Андрићем*, Сарајево: Веселин Маслеша.

Маринковић 1984: Д. Маринковић. *Рано дјело Иве Андрића*. Загреб: Либер.

Палавестра 1981: П. Палавестра, *Скривени пјесник: Прилог критичкој биографији Иве Андрића*. Београд: Слово љубве.

Пауновић 2003: С. Пауновић, Пола века с Андрићем, у: *Свеске Загужбине Иве Андрића*. Београд. Год. 22, св. 20, 149–175.

Пауновић 2004: С. Пауновић, Пола века с Андрићем (II), у: *Свеске Загужбине Иве Андрића*. Београд. Год. 23, св. 21, 23–43.

Пауновић 2005: С. Пауновић, Пола века с Андрићем (III), у: *Свеске Загужбине Иве Андрића. Београд*. Год. 24, св. 22, 189–199.

Тошовић 2008: В. Тошовић, *Der Nobelpreisträger Ivo Andrić in Graz – Nobelovac Ivo Andrić u Gracu*. Graz/Grac – Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Beogradska knjiga. [Andrić-Initiative: Ivo Andrić im europäischen Kontext – Ivo Andrić u evropskom kontekstu, knj. 1]

Живковић 1962: Д. Живковић, Епски и лирски стил Ива Андрића, у: Ђурић, Војислав (гл. и одг. ур.) *Иво Андрић*. Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, 81–103.

ANDRIĆ IN DER MUSIK, DIE MUSIK IN ANDRIĆ

Zusammenfassung

In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, eine Antwort auf die folgenden Fragen zu erhalten: Wie Andrić zur Musik verhielt sich, welche Rolle hat sie in seinem Leben und Werk gespielt, und auf welche Weise und wie oft nahm er Wandlungen von. Auch wird im Besonderen die Frage erörtert, welche Arten von Musik in Andrićs Texten perzipiert wird.

Key Words: Ivo Andrić, Music, Literatur, Text, Wahrnehmung

GANG OF FOUR entertainment!



OFFICIAL LIVE
RECORDING

THE BARBICAN LONDON
25TH SEPTEMBER 2005

Младен ШУКАЛО
 Универзитет у Бања Луци
 Филолошки факултет

ДРУГОСТ, СТРАННОСТ И ТЕАТРАЛИЗАМ (У АНДРИЋЕВОМ РОМАНУ *ТРАВНИЧКА ХРОНИКА*)

Роман *Травничка хроника* Иве Андрића препун је позоришне терминологије и позоришних аспеката промишљања свијета и конструкције књижевног текста. Анализа тих елемената може проширити оквире разумијевања укупних Андрићевих поетичких опредјељења, али и уопште умјетничких интенција других стваралаца.

Кључне ријечи: другост, страност, театрализам, театрализација, глумац, маска, игра

Изазови које нуди Андрићево дјело бескрајни су било да се бавимо њим самим било да га узимамо као полазиште за наметнуте му или посредоване теме и феномене. Читалачки (интерпретативни) кључ, тежећи ка општости, врло често може да се одмакне од изворног дјела и постане исказ о нечему другом и другачијем од оног што само дјело јесте. Таква опасност надвија се и над овом расправом. Зато је нужно образложити елементе уграђене у наслов ове расправе, чиме ће се поставити оквири овог тумачења.

Последње двије деценије, покушавајући да, у компаративном приступу књижевности, пронађем неке могуће аспекте тумачења сагласне духу времена којем припадамо, из структуралистичког наслеђа почео се издвајати феномен *страности*, који сам означио као појам који „подразумијева истовремено особине, доживљавање и исказивање свега оног што је страно, туђе” (2002: 275). Иако кореспондира са појмом *алијеритет* (*другости*), по мени он упућује на статичне релације насупротив *страности* која проистичне из динамичности, односно оног својства који се очитује у претакању из једне сфере обиљежености у другу, чиме постаје произвођач и смисла и значења у пољу властитог дјеловања. На сличан начин, философ Драган Проле истиче да страно (τό ξένον) „не може бити филозофски одређено на исти начин као и *груђо* (έτερον, lat. aliud), нити је за његово поимање прикладан ослонац у разграничавању од *истио* (ταυτόν, lat. idem)” (2010: 9) На поједине аспекте страности код Андрића већ сам указао у два чланка – „Позориште – метафора страности” (2001) и „Страност и менталитет у *Травничкој хронизи* Иве Андрића” (2012).

Размаграње културолошких аспеката при успостављању књижевне слике позоришта и других аналогја у Његошевем *Горском вијенцу* и Андрићевој *Травничкој хронизи*, те специфично читање античких драмских текстова са новосадским студентима у школској 2003/2004. години, отворило је простор за другачија промишљања односа књижевности и позоришта. Тада нисмо читали дјела Есхила, Софокла, Еурипида, Аристофана као књижевне текстове, већ смо покушавали одгонетнути шта је у њиховим дјелима оно миметичко театролошко а не миметичко литерарно, миметичко идеолошко, миметичко друштвено. Из тих разговора проистекао је антологијски избор књижевних фрагмената под насловом *Талија под маском*, који садржи „описе” позоришног дискурса с претпостав-

ком да они утичу на шире значењске аспекте у Хомеровој *Одисеји*, Аристофановим *Жабама*, Шекспировим дјелима *Хамлет* и *Како вам драго*, Сервантесовом *Дон Кихоту*, Филдинговом *Тому Џонсу*, Гетеовом *Фаусту*, Хофмановој *Принцези Брамбили*, Игоовој *Богородичној цркви у Паризу*, Његошовом *Горском вијенцу*, Чеховљевом *Галебу*, Вајлдовој *Слици Доријана Греја*, Прустовом *Трагању за изгубљеним временом*, Пиранделовом комаду *Шест лица тражи писца*, Андрићевој *Травничкој хроници* и Симовићевом *Путијујућем позоришту Шојаловић* (објављен у бањалучком часопису *Крајина* љета 2004.). Иако обимом ограничен (рецимо недостају, због обима, међу многим другим, фрагменти из Калдерона, Балзака, Достојевског, Вирџиније Вулф, Булгакова...), овај избор одређен је питањем **КАКО МИСЛИТИ ПОЗОРИШТЕ?** које сам покушао да објасним на следећи начин у „Приређивачкој исповијести“:

Свијест о умјетности, свијест о позоришту исказану њим самим, а да то није само пуко призивање простих поредби и метафора, показује се као суштина умјетничког чина. Мислити позориште текстом, лирским, прозним или драмским свеједно, мислити позориште самим позориштем улазак је у сфере оностраног умјетничког исказа који разоткрива како своју суштину тако и суштину стваралачког, умјетничког. Отварају се путеви да се умјетник разодјене у једном сегменту, али тако да то разодијевање не буде скрнављење. Тада њена љепота бива импресивнија.

Позориште се бави илузијом, која може да буде један аспект мимезе. Али кад оно постане медиј за промишљање текста, добијамо једног Дон Кихота, једног Вилхелма Мајстера, добијамо Чехова и Пирандела. Један од његових [Пиранделових] ликова каже како осим илузије људи немају друге стварности, док други додаје: *”Зар још нисте схватили да ову комедију ви не можете извести. Ви нас уопште не носите у себи, а ваши Глумци нас гледају стоља – мислите ли да је могућно живети пред једним огледалом које не само да нас слеђује сликом нашег сојственог израза, већ нам га враћа ипак извишћереног да се не може препознати?”*

Разодијевање, односно скидање маски није скрнављење. Уочавамо љепоту тијела којег је прекрила маска. Маска и тијело које га носи постају двије нераздвојиве целине, али и кад се раздвоје, не одјељују се једно од другог. Доживљавамо њихову засебност и онда кад су потпуно стопљени једно у друго. Као и њихову немогућност да буду једно без другог. Маска и глумац, једно без другог, нису умјетнички чин, јер се они једно другим потврђују као суштина. Одвојени, они се утапају у летаричну, обесмишљену свакодневицу која се само њиховим додиром или спајањем претвара у илузију нашег бића. У Умјетност. У само биће.

Све ово израња из овог склопа фрагмената у којим се каткад описује а каткад осликава, а понајчешће структурално означава суштина умјетничког, односно позоришног чина. Позоришна синкретичка особеност постаје видљивија јер чари позоришта урањају у свог, артоовски речено, двојника, али оног двојника гдје се губи, до непрепознатљивости, разлика између сјенке и оног из кога сјенка израња: пред нама стоје двије сјенке које равноправно, и заједнички, постају исказ себе саме.

Позориште мисли собом и намеће слутњу да та мисао постоји и тамо гдје није директно изречена. (2004: 13–14)

Затим је улиједио курс на постдипломским студијама Филозофског факултета у Новом Саду под насловом „Читање позоришта – читање књижевности” гдје се настојало, у оквиру семиотичког модела, утврдити и показати функционисање позоришног знака и њему сличних феномена, углавном у равни приповиједања, а заједнички су како књижевном тако и позоришном умјетничком исказу. Теоријско опредјељење је, између осталог, претендовало, некад по-

средно, а некад непосредно, да уђе у домене разјашњавања односа метафоричког и метонимијског пола као два типа умјетничког моделовања. Компаративно одређење је, осим интертекстуалне равни, тежило да се освијетле додири два различита умјетничка медија, чији семиотички обрасци могу упућивати на посредан утицај и на књижевно обликовање како у естетском тако и у идеолошком (у Бахтиновом смислу) домену.

Како позориште превасходно почива на илузији, истовремено је производећи, оно може бити посебан домен за освјетљавања мимезе, односно миметичког процеса. Хамлет, дајући глумцима подуку о систему глуме, употребљава метафору огледала, што иницира читање Шекспира у кључу те метафоре, али и система игре, која је, по њемачком филозофу Еугену Финку, један од основних људских феномена зато што омогућава чудновату мјешавину стварности и нестварности. (в. Шукало 1990)

У наведеним оквирима истраживало се и покушало показати како позориште непрестано опстојава у нашој свијести и да га се једнако осмишљава у исписаном, књижевном тексту као и кроз само позориште. Можда се на овај начин може бар донекле, и на другачији начин, освијетлити однос књижевности и стварности, као и феномен илузије, који једнако функционише и у књижевном и у позоришном остварењу.

Аспекти, односно слике другости и страности код Андрића могу се лако издвојити и око се може исконструисати интерпретативни образац, док проблем театрализације код њега може бити упитан, прије свега што се код њега тешко налазе неке посредне блискости са позоришном умјетношћу. Уз чињеницу да осим у заоставштини пронађених драмских покушаја, нема међу Андрићевим есејистичким и сличним записима осврта на позориште или уопште на драмску умјетност. Прије би се могла прихватити идеја да Андрић има негативан став према позоришту уколико бисмо слиједили његов исказ у *Разговору с Гојом*:

За мене је циркус најпристојнија форма позоришта. Он је најмања беда у тој великој беди. У сваком јавном наступању има нечег као недопуштеног и стидног. Док сам био млађи, дешавало ми се до ста пута ово: снивам да играм на некој позорници, пред невидљивом али строгом и многобројном публиком, и све се са ужасом питам како сам непозван и неспреман дошао на сцену. А треба да играм неку улогу коју пре тога нисам ни прочитао и из које не знам ни речи.

Немогућно је казати какво је мучење такав сан. А снивао сам га доста често. —

У животу сам долазио у додир и са позориштем и са глумцима. И сваки пут сам се могао уверити да је позориште најјаловији од свих наших напора. У додиру са сценом и глумцима мене испуни такво осећање беде и узалудности да се питам: да ли ова ништавост позоришта није само слика онога што чека све вештине, пре или после, на њиховом путу? Кад видим сат меда, начињен од картона и насликан овлаш, који служи у некој опери као дар горштака шумском божанству, ја још сутрадан нити имам воље да једем ни да сликам. По двадесет и четири сата ме прогони слика тога мртвог, горе него мртвог: нерођеног предмета, који је подједнако далеко од варке као и од стварности. И ако треба да нађем неки симбол за позоришну уметност, ја бих узео тај сат меда од картона. Бедно парче реквизита које је покушало по стотину пута да у очима људи постане мед и по сто пута се наново вратило у сандук за реквизите, упрљано, неуспело, излишно.

И у најбољим позориштима све је прашно и нечисто. Глумачки позив је најтежи и најбеднији од свих позива. Зато је њима потребно да се у животу толико проводе, банче, једу и пију, као неки стални осуђеници на смрт, стално на белом хлебу.

Познавао сам добро једну глумицу ... (Ту стари господин нетто прожвака, као да само за себе изговара њено име, трепавке му се саставише и око очију му заигра опет нека маглица.)

То је била дивна жена, срчана и великог духа у свему осим у стварима које су се тичале позоришта. Због ње сам ишао у театар, иако је за мене било право мучење гледати је на сцени. Једног дана, седећи у првом реду, видео сам како јој је за време игре дуги skut беле хаљине запео за неки невидљив ексер у поду. Осетила је да се заплела, али је рецитовала даље, само је трзала очајнички ногом, настојећи да се ослободи, Ти јадни покрети ухваћене немоћне животиње ко ја изговара високопарне стихове док је облива мртвачки зној и у очима јој сја лудачки страх од „киксера” и скандала, показали су ми у муњевитом осветљењу сву сујету ове уметности. Што је још горе, све је то дуго времена кварило велико задовољство које ми је давало дружење са овом дивном и незаборавном женом. (1976а: 18–19)

Међутим, у *Травничкој хроници*, позориште функционише на сасвим другачији начин. Рекло би се, чак, и да оповргава исказе и ставове приписане чувеном шпанском сликару Гоји, а лако се могу преносити као да су Андрићеви. У чланку „Позориште – метафора страности” читање одломака из Расинове трагедије *Bajazith* француског конзула Жана Баптиста Етјена Давила Топал-паши послужило је да се укаже на дјеловање супротстављених културолошких парадигми у два различита свијета, источњачког и западњачког, оног који нема никакву свијест према таквом облику исказивања и овог другог, у којем позориште постаје основица чак и друштвене свијести.¹ Одијељеност тих свјетова, на чему почивају основне позоришне парадигме (подвојеност свијета гледалаца и свијета гледаног, хронотопичност и простора и времена који театрализацијом бивају много шире схваћени од Бахтиновог тумачења карневала и карневализације), није исказана само на том плану: цјелокупно приповиједање поставља се управо на приказивању свих могућих подијељености како унутар једне исте, на око неподијељене (рецимо западњачке), парадигме тако и међу свим другим парадигмама. Давил и његов канцелар и тумач Амеде Шомет Дефосе, иако обојица Французи, припадају различитим свјетовима: „бурна времена, са великим променама и социјалним поремећајима, ископају и продубе непремостив јаз између два нараштаја и створе од њих стварно два света” (1964а: 59). Овим приступом могли би се приказати сви односи у роману, али са увијек различитим заплетима, јер сваки од јунака, гледајући исто, увијек види нешто друго. Тако, Дефосе, истражујући простор Травника и долине у којој варош почива, уочава „стрми амфитеатар од планина” (183), у којем ће се одвијати различите игре, „а свака игра има тежњу да се настави и продужи” (183). Везирски град својом структуром се показује као посебна позоришна сцена. Град је театар, тврди амерички социолог Ричард Сенет, јер „човјек у јавности има идентитет као глумац” (1989: 140). Позивајући се на роман Хенрија Филдинга *Том Џонс*, закључује како „његови читаоци [...] знају да су позорница и улица подручја која се »дословно« преводе једно у друго” (142). До сличног закључка долази и Јуриј Лотман: „Нарочиту улогу у култури с почетка деветнаестог века, у општеевропској скали, одиграло је позориште. То је тим карактеристичније што улога позоришта, у то доба, ни у ком случају није била сразмерна с местом драматургије у општем систему књи-

1 На истом трагу је, иако се не помиње мој рад, и чланак Наташе Глишић „Сусрети култура или интеркултурни неспоразум” in: Branko Tošović (Hg./ur.), *Andrićeva hronika / Andrić's Chronik. Andrić-Initiative*, Institut für Slavistik der Karl-Franzens-Universität – Graz, Narodna i univerzitetaska biblioteka Republike Srpske – Banja Luka, Svet knjige / nmlibris – Beograd, 2014, str. 193–2001.

жевних текстова. Специфичне форме сценичности силазе са сценских дасака и потчињавају себи живот” (1974: 555). У овом контексту, приказ Давилове прве званичне посјете Топал-паши почиње другачије да дјелује на читаоца:

Свечана поворка пређе са тутњом дрвени мост и нађе се челом пред великом капијом. Одједном се, нагло, уз лупу мандала и трчање момака расклопише оба крила.

Ту се дакле отиварала позорница на којој ће Жан Давил нејунних осам година изграђи разне сцене једне истје шешке и неблагодарне улоге. [подв. М. Ш.] (1964а: 29)

Позоришна визура неће нестати приказом те прве посјете:

То су биле једине две просторије Конака које ће Давил за свога боравка у Травнику упознати и *две позорнице многих његових мука и задовољстава, успеха и неуспеха*. Ту ће он у току година упознати не само Турке и њихове јединствене снаге и бескрајне слабости, него и себе сама и мере и границе својих моћи, и уопште људе, живот и свет и људске односе у њему. [подв. М. Ш.] (31)

Француски театролог Жан Дивињо, полазећи од феномена церемонијала, истиче да постоје „збуњујуће сличности између друштвеног живота и позоришне праксе, између најважнијих чинова колективног живота и драмске представе” и додаје: „зар не изгледа да свечани уласци краљева у градове крајем средњег века, крунисања, војне параде, свечани погреб и неке битке непосредно везују друштвени живот за сценску уметност, а да и не говоримо о Празнику Федерације или о празницима посвећеним слављењу грађанске свести [...], ни о погубљењима на трговима, ни о потписивању уговора, ни о отварању заседања парламената? Политички митинг, служба у цркви, светковина у породици или у стамбеној четврти такође представљају, али у различитој мери, драмске чинове. *Рекло би се да друштво прибегава театрализацијама кад год жели да потврди своје постојање или да изврши неки чин од пресудне важности* који га доводи у питање, да је »пракса« пре свега колективни стваралачки чин на позорници историје...” [подв. М. Ш.] (1978: 4-5) Додао бих, јер је то суштински смисао ове расправе: *умјешности прибегава театрализацији како би оправдала своју суштину, своје постојање.*

Дајући на почетку романа портрет француског конзула Давила, Андрић га гради око његових списатељских покушаја, који ће се накнадно појављивати као једна врста лајт-мотива, јер се међу њима налазе и „два-три смела почетка историјских и друштвених драма” (1964а: 24). Уз то, он упозорава на крхкост било каквих животних података, јер врло често „ти подаци почињу одједном да бледе и гасну, да се невероватно брзо суше и распадају, *као беживотна маска од хартије и лака* [подв. М. Ш.]”, јер „испод њих почне да се помаља наш други, само нама знани живот, то јест »заистинска« историја нашег духа и нашег тела, која није нигде забележена, коју нико и не наслућује, која има врло мало везе са нашим друштвеним успесима, али која је за нас и за наше крајње зло и добро једина важна и једина стварна”. (25) Маска, тај незаобилазни не само позоришни реквизит, а које су „стварна друштвена спона” и „обележје надмоћности” (Кајоа 1979: 113-114), не употребљава се само као метафора (као у случају креирања Давиловог лика) приликом портретисања везирског љекара и тумача Сезара Давне:

Од ране младости на Истоку, Давна је примио многе особине и навике Левантинца. А Левантинца је *човек без илузије и скрупула, без образа, што јест са више образа, присиљен да глуми час снисходљивост, час храброст, час потиштеност, час одушевљење*. Јер све су то за њега само неопходна средства у животној борби, која је на

Леванту тежа и сложенија него у ма коме другом крају света. *Сиранац, који је бачен у ши неједнаку и шиешку борбу пошоне сав у њој и иззуби праву личност*. Он век проведе на Истоку, али га упозна само непотпуно и једнострано, то јест само са гледишта користи и штете у борби на коју је осуђен. Ти странци, који овако као Давна остану да живе на Истоку, у већини случајева приме од Турака само рђаве, ниже стране њиховог карактера, неспособни да уоче и усвоје иједну од њихових добрих, виших особина и навика. [подв. М. Ш.] (1964а: 38)

Као што су занимљиви односи и релације Давила са аустријским конзулима, у овом контексту, као одраз конзулских супротстављености, постављен је однос Давне и аустријског тумача и канцеларијског чиновника Николе Роте (овдје би, у наставку, ваљало промишљати драматуршке обрасце изградње релације господар-слуга који је толико карактеристична за комедију):

Ти разговори који су обично почињали на француском језику, светским тоном и конзулским речником, претварали су се понекад у сочне препирке на грубом и исквареном венецијанском дијалекту који се говори по свим обалама Средоземног мора. Тада су *оба тумача одбацивала гошодске маске и рвала се и надбијала речима*, на левантински начин, заборављајући потпуно своје господство и служећи се најбестиднијим изразима, *уз неописиве покрете и жрмасе*. [подв. М. Ш.] (107)

Посебно мјесто заузима портрет љекара Ђованија Марија Колоње, човјека „неодређених година, неодређеног порекла, народности и расе, неодређених веровања и погледа и исто тако неодређеног знања и искуства” (230):

„На том дугачком телу правилна глава, увек немирна, готово потпуно ћелава, са неколико дугих праменова кудељасте, мртве косе. Лице обријано, очи крупне, смеђе и увек неприродно сјајне испод необично густих, седих обрва. У великим устима ретки, жути и крупни зуби који се при говору клате. Не само израз лица него цео изглед тога човека мењао се без престанка, и то потпуно и невероватно. У току једног разговора он је могао по неколико пута да из основа промени изглед. *Испод маске немоћног ситарца пробијала је на махове – опет друга маска! – слика снажног, прибраног човека средњих година или – трећа маска! – лик припошног, немирног, ижђикалог младича ком одело краћа, који не зна шта би са рукама и ногама ни куда ће са погледом*. Изразито лице било је увек у покрету и одавало грозничаво брзу игру мозга. Потштеност, замишљеност, огорчење, искрено одушевљење, наиван занос, непомућена, ведра радост, смењивали су се брзо и неочекивано на том правилном и необично покретљивом лицу. Упоредо с тим, његова велика уста са малобројним и несигурним зубима сипала су речи, дажд од речи, богатих, тешких, љутитих смелих, љубазних, слатких, заносних речи. И то на италијанском, турском, новогрчком, француском, латинском и «илирском» језику. Са истом лакоћом са којом је мењао израз лица и покрете, Колоња је прелазео са једног језика на други, мешао и позајмљивао речи и читаве реченице.” [подв. М. Ш.] (231)

Претходни приказ подсјећа на типична драматуршка упутства редитељима, глумцима, костимографима, маскерима, како да се постављају током припреме, односно реализацији наведених улога. Или, чак, на приказ глумачке игре који исписује позоришни критичар.

Међутим, ове ријечи кореспондирају са дефиницијом глумачке умјетности коју је Албер Ками изложио у *Мишу о Сизифу*. Упозоравајући како је глумачка судбина „апсурдна судбина”, прије свега зато што „глумац влада у пролазном” (2004: 329), он закључује: „Маске и котурне, шминка која редуцира лице и стиче његове битне елементе, костим који претерује и упрошћава, тај свет жртвује све спољашњости и створен је само за око. [...] Потребно је мало маште да се схвати шта значи судбина глумца. Он у времену ствара и ниже своје ликове. У времену,

такође, он учи да влада њима. Утолико је више живе разним животима, утолико се лакше од њих одваја” (331 и 333). Камијевске идеје изложене у овом есеју великим дијелом дугују философским погледима Сјерена Кјеркегора, којег се врло често помиње као једног од битних путоказа у интелектуалној биографији младог Иве Андрића.

Уколико бисмо примијенили семиотичко-театролошки образац на читање Андрићеве *Травничке хронике*, попут оног којег, између осталих, нуди Ан Иберсфелд, чак би се, и структурни аспекти или приповједачки поступци, могли тумачити на сасвим другачији начин спрам досадашњих читања овог романа. Однос између конструисања слика, од простора до ликова, с једне, и радње, с друге стране, може се наслутити необична врста театрализације која није нужно њено успостављање ради саме себе какав је врло чест случај у неким мета-театралним поетичким опредјељењима. Као што је навођен случај са функционализацијом појма маске у приповједном поступку, скоро да би се, извлачећи из Андрићева текста, могло говорити о сценографско-костимографским аспектима, о наглашавању драмског и трагичног, о луткама и мађионичарима, те мноштву другог театролошког појмовног репертоара, све у циљу да се досегну можда двије од кључних театролошких категорија: једно је феномен *илузије*, а друго је проблем *иџре*.

Не улазећи овај пут у тумачење феномена илузије, овдје ћемо се само осврнути на проблем игре и играња јер се намеће као један међу кључним поетичким одређењима Андрићеве поезике. На њега је сам аутор скренуо пажњу у својој басни-параболи – *Аска и вук*:

Ми и не знамо колико снаге и какве све могућности крије у себи свако живо створење. И не слутимо шта све умемо. Будемо и прођемо, а не сазнамо шта смо све могли бити и учинити. То се открива само у великим и изузетним тренуцима као што су ови у којима Аска игра игру за свој већ изгубљени живот. Њено тело се више није замарало, а њена *иџра* је сама из себе *стварала нове снаге за нову иџру*. И Аска је играла. Изводила је све нове и нове фигуре, какве не познаје школа ниједног учитеља балета. [подв. М. Ш.] (1964: 211)

На крају, Андрић закључује:

По свету се писало и причало и певало о том како је овчица Аска надиграла и преварила страшног вука. Аска сама није никад говорила о свом сусрету са звером ни о својој игри у шуми. Јер, о највећим и најтежим стварима свога живота нико не воли да говори. Тек кад је прошло неколико година и кад је у себи преболела своје тешко искуство, Аска је по својој замисли поставила чувени балет, који су критичари и публика називали »Игра са смрћу«, а који је Аска увек називала »Игра за живот.«” (1964б: 214)

Овај закључак не би био, можда, толико значајан да Андрић, у својој бесједи насловљеној *О причи и причању*, а изговореној поводом пријема Нобелове награде за књижевност, скоро да упућује на исти феномен који је доминантан у причи о Аски у вуку:

На хиљаду разних језика, у најразноличнијим условима живота, из века у век, од древних патријархалних причања у колибама, поред ватре, па све до дела модерних приповедача која излазе у овом тренутку из издавачких кућа у великим светским центрима, испреда се прича о судбини човековој коју без краја и прекида причају људи људима. Начин и облици тог причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече даље и причању краја нема. Тако нам понекад изгледа да човечанство од првог блеска свести, кроз векове прича само

себи, у милион варијаната, упоредо са дахом својих плућа и ритмом свог бића, стално исту причу. А *та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да завара крвника, да одложи неминовности прагматичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања.* [подв. М. Ш.] (1976: 66–67)

Уколико прихватимо да Андрић, с једне стране, поистовјеђује приповиједање с игром, игром која плови између живота и смрти, са знацима његове театрализацијске свијести у *Травничкој хроници*, на које су указује у овој расправи, намеће се потреба за сасвим другачијим приступом књижевности. И не само када је Андрић у питању. Поготово што је тешко не прихватити мисао већ помињаног њемачког филозофа Еугена Финка да је игра „искључива могућност људског постојања” (1984: 292), у којем је позоришна игра „парадигма, егземпларни приказ тога шта и како јесмо” (334–335), јер: „Игра и уметност су присно повезане. Извесно је да све игре нису уметност, па ипак је уметност највише оригинална форма игре, она је највиша могућност да се у медију »привида« оно битно доведе до епифаније.” (341)

Освајање привида који се претаче у текст изискује да се у другачијим оквирина поставља његова релација спрам читаоца, јер његова позиција је у овом контексту сасвим другачија од оних на које се до сада упозоравало. Исто тако, успостављање театрализацијског оквира за читање текста неминовно ће помјерити и облике функционисања свих оних позоришних појмова који су се прихватили као искључиво њему припадајући.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1964а: Ivo Andrić, *Travnička hronika. Konzulska vremena*, Zagreb, 1964.
- Андрић 1964б: I. Andrić, „Aska i vuk”, *Deca (pripovetke)*, Zagreb, 1964, str. 204–214.
- Андрић 1976а: И. Андрић, „Разговор с Гојом”, *Eceju I*, Београд, 1976, 11–30.
- Андрић 1976б: И. Андрић, „О причи и причању”, *Eceju I*, Београд, 1976, 65–69.
- Дивиньо 1978: Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta (kolektivne senke)*, Beograd, 1978.
- Иберсфелд 1982: A. Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982.
- Кајоа 1979: R. Kaĵoa, *Igre i ljudi. Maska i zanos, drugo izdanje*, Beograd, 1979.
- Ками 2004: A. Kami, „Gluma”, in: Radoslav Lazić, *Filozofija pozorišta. Od Platona do Kamija*, Beograd, 2004, str. 329–333.
- Лотман 1974: J. M. Lotman, „Ogledi iz tipologije kulture”, *Treći program Radio Beograda*, jesen 1974, str. 439–586.
- Проле 2010: Dragan Prole, *Stranost bića. Prilozi fenomenološkoj ontologiji*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2010.
- Сенет 1989: Richard Sennett, *Nestanak javnog čovjeka*, Zagreb, 1989.
- Финк 1984: E. Fink, *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, Beograd, 1984.
- Шукало 1990: М. Шукало, *Okviri i ogledala. Pitanja teksta i konteksta*, Banja Luka, 1990.
- Шукало 2001: М. Шукало, „Позориште – метафора страности” in: *Liber Amicorum. Зборник радова у почасној академику Радомиру В. Ивановићу*, Нови Сад, 2001, стр. 521–538.
- Шукало 2002: М. Шукало, *Одмрзавање језика. Поетика страности у дјелу Миодрага Булашовића*, Београд – Бања Лука, 2002.
- Шукало 2004: М. Шукало, *Талија под маском*, Бања Лука, 2004.
- Шукало 2012: М. Шукало, „Страност и менталитет у *Травничкој хроници* Иве Андрића” у: *Андрић између Истока и Запада*, Бања Лука, 2012, стр. 299–315.

**OTHERNESS, STRANGENESS AND THEATRICALISM
(IN ANDRIĆ'S NOVEL *BOSNIAN CHRONICLE*)**

Summary

This paper shows the possibility of interpreting Ivo Andrić's novel *Bosnian Chronicle* from a theatrical-semiotic perspective. The starting points are theatrical determinants such as the terms: actor, mask, stage, play etc. Reflections on the phenomenon of reality theatricalization, offered by Richard Sennett, Jean Divignaud and Yuri Lotman, have obvious connections to the theatrical aspects of contemplating the world and the structure of the literary text. The analysis of these elements may expand the framework for comprehending Andrić's overall poetic orientation.

Keywords: otherness, strangeness, theatricalism, theatricalization, actor, mask, play

Mladen Šukalo



Александра М. ПЕТРОВИЋ¹
Филолошко-уметнички факултет
Универзитета у Крагујевцу

КРАЈ ПОЕЗИЈЕ И КРАЈ ROCK'N'ROLL-A

Ослањајући се на Хајдегерову мисао о превладавању метафизике и њене поновне владавине, у раду ће се преиспитивати идеје аутентичности и слободе које у двадесетом веку доминирају у поезији и у rock'n'roll музици. Нови талас југословенске музичке сцене, чија музика почива на идеји егзистенцијалне тескобе са једне стране, и поезија Бранка Миљковића и Растка Петровића, која пуном снагом призива оно дубоко људско и интимно са друге, као да својим стваралаштвом наслућују неку безобзирну суровост надолазеће (глобализацијске) реалности, када је постојање у језику ослобођено сабласти духа догодљиво у оној мери у којој је могућ уметников искорак из метафизичког мишљења, онда када је он сам пронашао свој глас.

Кључне речи: Нови талас, поезија, субјект, културна индустрија, аутентичност, слобода, љубав

„Вечерас сам с Чером био
У Кавказу уз пљуге и пиво
Расправљали смо многе ствари
И кужили свијет

Чери спике никад доста
Пита ме о плановима
Смије ми се баца фору
Да оснива бенд

А у себи немоћ крије
Да промијени стил, манире
Да заблиста у оном
У чему је јак

Јер и он као и други
Паметни и књишки људи
Истрошио се временом
Скроз на скроз.”

Паметни и књишки људи, Азра

Без намере да евоцирамо историјат Новог таласа, у овом раду најпре ћемо покушати да укажемо на смисао популарне културе која је путем, неки би рекли, ове природне и краткотрајне појаве (в. Садаков 2012: 83) проживела искуство свога самоукинућа. Са појавом Новог таласа, дакле, опозван је декоративно-друштвени карактер популарне културе у корист непосредног израза „индивидуалне, епохалном историјом напуштене, наводно маргинализоване тежње ка слободи која парира колективном појму слободе, а може се узети као *начин живота* (у држави), као *стил* који није испражњен у пуку појавност него се јавља у виду ангажмана за слободу појединца и социјалну праведност која се изгубила потрошњом идеала револуције” (Вукашиновић 2012: 72). Стога се може рећи

1 aleksandrara.petrovic@gmail.com

да је Нови талас на територији СФРЈ крајем седамдесетих година прошлог века указао на онај битан смисао популарне културе и створио услове не само за појаву својеврсног критичког мишљења већ и за његово деловање. С обзиром на то да дејство критичке мисли није могло бити успостављено преко науке или пак преко званичне културе – што би значило преко свих оних институционализованих облика власти, Нови талас са својим ангажманом ослобађа простор за револт, за бунт, те искуство слободе, од којег се одустало онога тренутка када је крај револуције постао „евидентан у умножавању привилегија и ослобађању капитала” (Вукашиновић 2012: 72), бескомпромисно и одлучно преноси са колективног на лични план, не пристајући тако на пасивну критику која легитимизује већ постојеће стање. Лични ангажман представника Новог таласа, који као такав позива и на ангажман реципијента, активно суделује у процесу сталне реинтерпертације стварности, при чему инвентирање у стварност чини да се она никада не објављује као довршени концепт, већ да се непрестано открива као нова и другачија могућност. Стога говор о слободи подразумева нужно деловање и уметника и реципијента у дајој стварности, односно преиспитује вредности њеног „критичког реконституисања” (Вукашиновић 2012: 73) и указује на то да се снага егзистенцијалне стварности не може свести на снагу било какве идеологије. Како је онда могуће да је rock'n'roll на просторима бивше Југославије, ипак и упркос снази свога деловања, доживео свој крај?

Када је, наиме, још тридесетих година 20. века, како је то Јасперс показао, човек толико постао потчињен индустрији да је технологија преузела функцију обликовања и одржавања света, човек и његов живот стављени су у функцију технологије (в. Јасперс 1987: 40). У таквој не-аутентичној егзистенцији ништа се у свету више не може открити као стварно. Технолошки конструисан привид обликује, наиме, стварност по себи. Према Теодору Адорну и Максу Хоркхајмеру, технолошки узурпирана стварност је од уметности начинила културну индустрију, а онда је и сама пала у руке друштвеној технологији власти. Ова два теоретичара налазе, међутим, и „да је тло на којем техника задобија моћ над друштвом, моћ економски најјачег над друштвом” (Адорно, Хоркхајмер 2008: 68). Другим речима изречено: техничка рационалност одговара и подудара се са рационалношћу власти. Стога је и функција технолошког развоја у привреди од почетка имала за циљ једно: да се као природни карактер друштва, које је отуђено од себе самога, стандардизује, и то, ако имамо на уму технику културне индустрије, у виду серијске производње, чиме је укинута разлика између онога што је чинило унутрашњу логику једног уметничког дела и онога што је представљало логику друштвеног система. „Она потреба која би можда могла да умакне централној контроли већ је потиснута контролом индивидуалне свести.” (Адорно, Хоркхајмер 2008: 68) Тако су створени услови да једна грана културе поступа и делује по рецепту неке друге, иако према медију и предмету оне могу бити међусобно врло удаљене. У том контексту намеће се основно етичко питање о статусу људског деловања, тачније питање о односу између слободе и одговорности. Ослањајући се на Хајдегерову мисао о превладавању метафизике и њене поновне владавине, која се открива као континуирана разлика између бића и бивствујућег, идеје аутентичности и слободе, које у 20. веку још од авангарде доминирају у поезији а потом и у rock'n'roll-у, усмерене су ка покушају да се дође до рестаурације субјекта и његовог поновног само-успостављања. Овакав један покушај нема за циљ да доведе у питање суштину традиционалног хуманизма, већ отвара питање могућности спасења субјекта у новоствореним условима

модернизма. Мартин Хајдегер у свом тексту „Начело идентитета” враћа се, међутим, основном разумевању идентитета како га је мислио Парменид (в. Хајдегер 1982: 41), а које је изгубљено у одређењу идентитета нововековне метафизичке мисли. Како се према Хајдегеру идентитет не успоставља у истости већ у разлици, у раз-двојености субјекта и са-припадности света, ни смисао човековог постојања нити људско постојање по себи не могу се изводити из мишљења нити се реалитет егзистенције може одржати у подударности са собом и светом. Идеја дисконтинуитета, којом се, Бодријаровим речником изречено, раскринкавају све подвале историје, према томе, укида идеју и о могућој апсолутној слободи субјекта али и о његовој целовитости. Ако је субјект отуда лишен било какве могућности за само-успостављањем, онда је и однос између слободе и одговорности, тачније однос између слободе и историје део људске мере времена, „па наводни крај историје” (Вукашиновић 2012: 73) указује на довршење идеје о слободи.

Питање побуне, што је, у првобитном смислу, био догађај метафизике, у 20. веку могло би се разумевати у знаку прелаза с критике на револт, од Канта до Кјеркегора, или пак као „прелаз којим ће се у прошлом веку колико откривати најстварнији елемент стварности, дакле егзистенцијална стварност” (Вукашиновић 2012: 73), толико се од дате стварности и удаљавати преко структурализма или постмодернистичких позиција. Нашавши се у процесу превредновања традиције, аутентичност и иновативност Нови талас тако „не постиже апсолутном новашћу неког елемента већ променом контекста” (Кршић 1990: 43). С тим у вези, новоталасни првобитни импулс аутентичности довршен је у фрагментарности израза, у непосредном преузимању извора, у мимикрији или кокетирању са симболима (на омотима албума Пекиншке патке, Идола, Шарла акробате итд.). Ослањање на ритам машине, употреба магнетофонских трака и служење новом технологијом уопште сведоче о подвојености света и уметности, што, са друге стране, „омогућава постојање низа различитих тумачења тог односа и низа различитих »стилова« који изражавају ауторово осећање »Света«” (Кршић 1990: 42). Оно са чиме су још дадаисти и надреалисти полемисали јесте заправо неистина стила као таквог. Тога се, међутим, не одричу представници Новог таласа на овим просторима; јер, „сваком је уметничком делу његов стил обећање” (Адорно, Хоркхајмер 2008: 74). Тиме што су се rock'n'roll групе упустиле у дијалог са симболима једнога духа времена, оне су на себе преузеле ризик који их приближава владајућим формама општости, при чему се и сам вербални језик помирио са идејом опште правилности. Стога се свест о значају и улози дизајна, о текстовима песама као песничким творевинама (текстови песама се штампају на омотима албума или се пак објављују као књиге песама) утискује у друштвено баштињену форму. Таквом формом, која представља један вид расправе са традицијом, има се намера да се разоткрије истина, што је колико нужно толико и лицемерно. Јер, стремљење једног уметничког дела ка успостављању реалних форми постојећег као апсолутног условљено је идејом којом су естетским дериватима унапред дата коначна испуњења. Ипак, уметнички израз нужно је производ расправе са традицијом која је садржана у стилу, те се ни онај моменат уметничког дела, којим се надилази постојећа стварност, никако не може одвојити од стила. Оно што се у том смислу чини важним јесте да стил мора у себи садржати разлику, односно унутарњи раскорак као сигуран отклон од упорног стремљења ка идентичности. Према томе, музика Новог таласа морала је да се одважи на неуспех у којем би њен стил негирао самога себе и, изван било какве каталогизације и класификације, у сопственом поништењу, себе изнова ус-

постављао као другачија и неочекивана могућност. Она то није учинила, већ је, у страственом напору за идентичношћу, у ритму звукова са макси синглова и, још више, у гласовима који су се ширили са позорница и стадиона, у битној мери захваћена индустријализацијом, посведочила искуство измена високотехноло-гизираниог западног света. Иако је имала кључну улогу у „депровинцијализацији ове средине” (Павковић 1990: 92), rock'n'roll музика са ових простора већ осам-десетих година вешто бива асимиллована у индустрији забаве, те посустаје и губи снагу да се супротстави неопровинцијализацији и хладном неотрадиционали-лизму. Са превлашћу технике, на пољу иновације снимања звука, „нови елек-тронски инструменти (*sampling* машине, компјутери) и поступци (*dub, scratch, cut up, mix...*) мијењају не само звук већ и њен смисао, дефиницију и улогу” (Кр-шић 1990: 43). И сам Ниче је пре него Хајдегер кризу хуманизма довео у везу са напретком и превласти технике у модернизму: док је његов субјект пред техно-лошки напредним друштвом застао и, заплетен у својој самосвести, открио себе у знаку корелата метафизичког битка, са мишљу којом се занемарује битак у ко-рист чисте присутности, уметничко дело се, било књижевно или музичко, бења-минским језиком речено, открило као оно које у веку техничке репродукције остаје без своје ауре. Стога се Ротенов поклич „Рок је мртав!” као такав уписује у темеље новоталасне југословенске музичке сцене.

Крај историје, истовремено и крај идеала слободе, одводи до појаве цинич-ког ума, до ослобађања од „епохализма и фаталног поистовећивања са симбо-лом” (Вукашиновић 2012: 74). Оно што се, међутим, испоставља као парадок-сално јесте то што управо тај, корумпирани простор слободе отвара могућност за успостављањем једног личног смисла слободе, који није више део историјског концепта, већ се он конституише у *однос*у на саму историју. На овом месту стоји Азра. На овом месту стоје и песници 20. века попут Растка Петровића или Бран-ка Миљковића. Премда је Бранимир Штулић стварао у јек Новог таласа, он се са својим стваралаштвом битно разликује од свих других састава тога доба. Штулићев осећај за језик показан је у његовој мери за реч, која се непогрешиво зарива у коб времена тако што га одређује. Ако се стварност језика, према Миљковићевим речима, актуализује у поезији и уколико је, како вели Хајдегер, певање начин на који се биће путем речи успоставља у свету, онда је Штулићева поетика *кривољ* *срасћања* подједнако и поетика једне песничке егзистенције, која „показује промашеност свих фаталних стратегија идентификације” (Вукашино-вић 2012: 79,80), што је чињеница сваког апсолута.

У поезији Растка Петровића песнички субјект објављује се тако из сопстве-ног само-порицања, из једне нагнутости ка смрти. Оно што се, дакле, успоставља у стиховима нашег песника јесте субјект у разлици, који се као такав открива у чежњи за истином, у жудњи за смислом егзистенције, најзад, у жељи за смрћу и самоубиством. Песничко постојање је, према томе, постојање у језику које се ослобађа сабласти духа², и то кроз суживот са *одсушним Дружим*, спрам чега је

2 И код Ничеа, и код Фројда и код Хајдегера идентитет се више не може мислити као једноликост, јер посредовање које влада у јединству присутно је од времена спекулативног идеализма. Оту-да се према дериди, у стварност временом уписало нешто што толико нема непосредне везе са онтологијом или дискурсом о битку бића, већ се открива као сабласт или утвара. Преплавље-на фантомима прошлости стварност, дакле, има утваран карактер: „Маркс ће такође жељети да проклиње фантоме и све што није ни живот ни смрт, наиме поновно појављивање неке појаве која неће никада бити ни појављивање ни ишчезавање, ни феномен ни његова супротност. Он ће хтјети да егзорцизује сабласт као и завјеренике старе Европе којима је Манифест објавио рат.

основна разлика и начињена. Његов искорак из метафизичког мишљења догодио се онога тренутка када је и сâм, пронашавши *свој глас*, запевао из догађаја тела; конкретније, славећи тело као пролазност, песник напушта метафизички (идеалистички) образац поимања стварности. Тако Растко Петровић ствара једну особену поетику тела, по цену присвајања свих његових симптома, па својим телом он призива и оно одсутно Друго, одавно изгубљено у историји Запада – у метафори и метонимији метафизике. Растково стваралаштво се креће ка одсутном Другом тако што твори индивидуалне митове о рођењу, смрти, сексуалности – што и јесу најосетљивија и најзагонетнија места човекове egzистенције, па тиме и најпогоднија за различита (друштвена) учитавања и тумачења. Другост, која је и надоместак бића, у Растковој поезији јесте Бог. У том заокрету ка телесном унутрашњем, песник, дакле, отвара путеве ка Богу и за Бога, односно, своје путеве ка себи. Стога је и откровење Бога једнако откровењу његовог тела. Измештање тела из сабласне језичке стварности условило је *догађај (Ereignis)*³, „јер, језик је најнежније и, тако, најнарушљивије сведржеће титрање у непостојаној структури догађаја” (Хајдегер 1982: 53). Тело је, дакле, у Растковој поезији догађај, и у њему се налази и титра суштина онога што се објављује као језик, а што је Хајдегер назвао кућом бића. Зато песник у „Пробуђеној свести” наводи:

„И велики филозоф натурализма донео је истину о љубави: љубав је полна. Но он је викао: Како се можете волети кад је сва узвишеност љубавна била заблуда! Као да сâм секс за себе није одвише велико чудо и велика мистерија, исто тако у најмању руку као и додир двеју естетичких идеја, – како би пристао он да је љубав! Али и сама естетичка идеја на чему се расцветала? Згрозили су се усамљеници на помисао науке да је њихова верска екстаза храњена стално њиховом пуном глађу. Као да твој однос с богом постаје мање важан и диван ако иде кроз мудрост секса и апетит његов, а не преко срца само твог и мисли. И ако је у вери неопходно откровење, зар није и то једно откровење! И као да за бога није најприродније да, јављајући се појединцу, јави му се преко силе његовог рођења и силе могућног рођења његовог сина, чиме је овај без престанка опомињан на закон подјармљености и на природу: сем ако религија не проповеда индивидуалност, а онда сумња Томина, разбијена у његовој само личности, с правом може наставити да живи у теби. Имам ли ја права да очекујем да ће се бог, понаособ мени, јавити? Видим божанство, спојен сам с њим, у екстази сам.” (Петровић 1974: 99, 100)

На основу наведеног видимо да су тело и полност догађај који пружа могућност субјекту да начини „скок” неопходан идентитету да, Хајдегеровим речима говорећи, у са-припадању субјекта са собом (а онда и са светом) буде постављен у суштину светлости догађаја. Светлост догађаја је код нашег песника полна екстаза, која је, међутим, кроз време, по себи неодржива. Премда песник себи даје за право да се баш њему, понаособ, Бог објави и иако се у тренутку екстазе са њим спојио, сходно томе, нешто касније, у јарости ће рећи: „Нисам ли исцепао на четири Свето писмо! Нисам ли га том јарошћу поделио на четири јеванђеља!” (Петровић 1974: 101) Ако је тело, са својом пуношћу дакле, једини човеков пут до светлости догађаја, до Бога самог, онда је и са-припадање себи и Богу могуће у оној мери у којој је полна екстатичност остварљива – у тренутку. Стога субјект

Ако тај рат остаје незауостављив и ако је нужна та револуција, он с њима склапа завјеру да би путем анализе егзорцизовао утварност утваре. То је данас, а можда ће бити и у будућности, наш проблем.” (Дерида 2004: 60, 61)

3 „Догађај је област, у себи титрава, којом човек и биће досежу у својој суштини једно друго, стичу своје суштатство губећи она одређења која им је дала метафизика.” (Хајдегер 1982: 53)

код нашег песника остаје у расколу, у суживоту са одсутним Богом, са собом и светом. Тренутак светлости догађаја се, међутим, у последњем запису *Ошкровења* уочава на још једном месту: месту на којем песник непосредно живи своју драму субјективности која трага за љубављу и коју самостална језичка стварност није у стању да успостави и(ли) одржи:

„Ево чуда над чудима! Него ипак, волети једно људско лице изнад свих осталих, и покрити његовом заставом цео свет. Ударом огромне љубави пробих прозор на зиду у правцу ње; и уморан се насмехих на дом јој убави – Растко, колико је светла линија од тебе сад до ње!” (Петровић 1974: 102)

Љубав, као чудо и догађај светлости, и Бог, у самом догађају светлости, могући су за песника у откровењу тела; за њега је љубав неодојива од сексуалности, као што се и непосредни сусрет са Богом догађа у сексуалној екстази. Изневеравање љубави и Бога самог, још од тренутка када Адам био истеран из Еденског врта јер је убрао *плод знања*, па до момента када је метафизички идеализам обезвредио љубавну (телесну) страст као пролазну варку, човек остаје препуштен празнини егзистенције, једној историјској тузи и несрећи. Како се и Бог и љубав песнику откривају у тренутку екстазе, он наставља да живи у покрету егзистенције, као покрету тела. Зато песник овако проговара о љубави: „Једну сам заволео, а друга ме је престала волети, стога сам врло несрећан.” (Петровић 1974: 101) Тај покрет увек је корак издаје и разлике субјекта, као и поновно успостављене законитости његове егзистенцијалне стварности. Живети у са-припадању са светом за Растка Петровића значи живети у суживоту са Другим: са Богом, са љубављу и поезијом, са собом самим, тачније, *постојајући кроз однос*. С обзиром на то да је и сама идеја бесконачног, која је утиснута у поезију нашег песника, за своје изворише имала религију, а да је њена двосмисленост (у истини и тајни) кроз историју препозната као ствар спознаје, „у запоседању које *мишљење* врши над *мишљеним*” (Левинас 1998: 280), она производи само тумачење етичке блискости и љубави; јер, љубав за себе не тражи тумача. Бесконачност, а самим тим и друштвеност коју она зачиње, дакле, наклоност и љубав у суживоту са другим (што је у основи Бергсонова тема), код нашег песника има лице умирућег. Стога је „неотуђиви идентитет у умирању” (Левинас 1998: 294), код Растка Петровића – у расколу, смрти и у самоубиству или пак у само-порицању, што је пут, истовремено, изневеравања поезије, али и њеног, у себи једног другачијег, „новог” места успостављања.

Својим и исто тако особеним гласом пева и песник Бранко Миљковић:

„Прљав од сувише опеваване шуме
Песник пева упркос поезији.”

Да би у другој строфи песме „Поезију ће сви писати” навео:

„али једнога дана
тамо где је било срце стајаће сунце
и неће бити у људском говору таквих речи
којих ће се песма одрећи
поезију ће сви писати
истина ће присуствовати у свим речима
на местима где је песма најлепша
онај који је први запевао повући ће се
препуштајући песму другима.” (Миљковић 2005: 176)

У прва два наведена стиха Миљковић, близак Растковој поетици, евидентира чињеницу да је модернистичко неограничено поверење у језик, самим тим и у поезију, условило и поверење у стварност духа. Отуда је поверење у језик истовремено и пут пропадања субјекта у вербалну јаву, која га, као таква, одваја од света, али и од себе самога. Зато је песник прљав од већ опеване шуме и зато пева упркос, дакле, противу поезије чији се крај распознаје у њеном пристајању на стварност духа. Тако је у име више стварности, дакле, стварности духа, у име симбола, егзистенцијална реалност човека порекнута, док поезија, која представља вербализацију дате стварности, парадоксално увећава раскол између субјекта и света. Зато песник верује да ће доћи тренутак када ће поезија бити ослобођена бременитости историје и када ће се, у своме порицању, лишити вербализоване стварности, постајући тако место у којем се човек изнова сусреће са собом самим и са светом. У свом писму Петру Џацићу 1961. године, непосредно пред смрт, Бранко Миљковић још једном, овога пута знатно радикалније, последњи пут, проговара противу поезије:

„(...) Живим у ужасном страху. Бојим се да говорим, да пишем. Свака ме реч може убити. Ја сам највећи део својих песама написао пре него што сам Њу заволео, али тек са Њом ја сам постао песник тј. онај који није угрожен оним о чему пева, који има један повлашћен положај у односу на оно што казује. Сада моја поезија губи сваку вредност и извргава се у мог најжешћег непријатеља. Можда бих ја постао прави песник да је та Жена остала крај мене. Овако ја сам онај што се играо ватром и изгорео. Пораз не може бити победа маколико велики био. Изгубивши њу ја сам изгубио и своју снагу, и свој дар. Ја више не умем да пишем (...)” (Наведено према: Џацић 1973: 200)

За Миљковића, дакле, поезија би могла бити један новооткривени простор слободе света, који се распознаје као стил живота и начин живљења, али је, како показује у писму пријатељу, нужно и увек условљена љубављу. У супротном, она храмље, посустаје и поништава себе у најдаљим дубинама песниковог бића, што има разарајуће дејство; јер, како вели Денис де Ружмон, тек спрам љубави „нешто је као што је, због ње опстоји кретање и облик, оно ближе и оно удаљено, свијет и особа, жеља, трпљење и радост” (наведено према: Дебељак 1990: 89). За Растка Петровића, снага песничког језика показује драматично искуство субјекта који, и преко свога крајњег само-порицања (смрти), трага за својим избављењем, при чему ово само-порицање унутар језика, као игра свести, отвара простор само-успостављања поезије. Како се поезија, према нашим песницима, објављује на најнеочекиванијим местима, тако се и rock'n'roll, чија је утопијска идеја одавно урушена, данас открива у личном ставу и односу према свету и животу.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Хоркхајмер 2008: Т. Adorno, M. Horkhajmer, *Kulturna industrija*, u: J. Đorđević (prir.), *Studije kulture: zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 66–99.
- Вукашиновић 2012: Ž. Vukašinić, *O slobodi i volji u poetici Branimira Štulića*, u: B. Ćurko, I. Greguric (ured.), *Novi val i filozofija*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 71–82.
- Дебељак 1990: A. Debeljak, *Kraj rockerskoga zavjeta [Lou Reed i Johnny Štulić]*, u: M. Pantić, D. Albahari (prir.), *Omnibus: rok i književnost Uhvati ritam*, Novi Sad: Polja, 85–90.
- Дерида 2004: Ж. Дерида, *Марксове сабласџи: стање дуа, рад жалости и нова унићерационала*, Београд: Јасен, Никшић: Службени лист СЦГ.

- Јасперс 1987: *Duhovna situacija vremena*, Novi sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Кршић 1990: D. Kršić, Towards proletarian art, u: M. Pantić, D. Albahari (prir.), *Omnibus: rok i književnost Uhvati ritam*, Novi Sad: Polja, 40–48.
- Левинас 1998: Е. Левинас, *Међу нама: мислићи-на-грузоџ*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Миљковић 2005: Б. Миљковић, *Узалуд је будим*, Београд: Народна књига.
- Павковић 1990: V. Pavković, Ritam izmena, u: M. Pantić, D. Albahari (prir.), *Omnibus: rok i književnost Uhvati ritam*, Novi Sad: Polja, 91–94.
- Петровић 1974: Р. Петровић, *Дела Растка Петровића, књиџа II: Поезија Сабинџанке*, Београд: Нолит.
- Саџаков 2012: S. Sadžakov, (Ne)mogući Džoni Štulić, u: B. Ćurko, I. Greguric (ured.), *Novi val i filozofija*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 83–88.
- Хајдегер 1982: М. Хајдегер, *Мишлџење и реванџе*, Београд: Нолит.
- Џаџић 1973: П. Џаџић, Бранко Миљковић или неукротива реч, у: *Критиџке и ошледи*, Београд: СКЗ, 192-273.

THE END OF POETRY AND THE END OF ROCK 'N' ROLL

Summary

It was Nietzsche, before Heidegger, who related the crisis of humanity to the progress and dominance of technology in the modern age, while his subject paused before the technologically advanced society and, entangled in his own self-consciousness, discovered himself as a correlate of the metaphysical being, thinking that pure presence is more important than the being. A work of art, then, whether literary or musical, could lose its aura in the age of mechanical reproduction, as Benjamin said. In view of this, the New Wave of the Yugoslav music scene, whose music rests upon the idea of an authentic existential anxiety on the one side, and the poetry of Branko Miljkovic and Rastko Petrovic, which deals with the deeply human and intimate on the other side, seem to announce a reckless cruelty of the future (globalized) reality, when the existence in language, freed from the eerie spirit, is possible to the extent in which the artist's breaking away from the metaphysical way of thinking is possible, when he himself has found his *own voice*.

Keywords: New wave, poetry, cultural industries, the subject, authenticity, freedom, love

Александра М. Петровић

Биљана С. ТЕШАНОВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Катедра за романистику

ВИЗИЈЕ И ХАЛУЦИНАЦИЈЕ ИЛИ МОТИВ МРТВЕ ДРАГЕ У БЕКЕТОВИМ КОМАДИМА ПОСЛЕДЊА ТРАКА, ПЕПЕО И РЕЦИ ЦО

Помињање Самјуела Бекета на научном скупу чија је главна тема *Rock 'n' Roll* може изненадити, мада он прва значајна дела објављује у време продора покрета, с којим дели исти увид у дух епохе, али и субверзивност; њој највероватније дугујемо мистификацију Ника Тошиза (*Nick Tosches*), који предговор своје књиге *Заборањени хероји Рокенрола: дивље године рокенрола пре Елвиса* (1990) потписује Бекетовим именом, приписујући му тврдњу да је у питању „једина књига о рокенролу која зна о чему говори”... У раду се ипак уско фокусирамо на подтеме скупа, *визије* и *халуцинације*, разрађене на мање познатом корпусу Бекетових краћих комада за позориште, радио и телевизију – *Последња трака*, *Пејео* и *Реци Цо* – чија наративно-дискурзивна потка преплиће фрагментарне, и стога до-некле херметичне верзије тематизације мотива мртве драге. Компаративна анализа ин-тратекстуалних варијација овог заједничког тематског језгра омогућава целовитије и ко-херентније тумачење изабраних текстова, захваљујући јединственој смисаоној призми конституисаној корпусом.

Кључне речи: Самјуел Бекет, *Последња трака*, *Пејео*, *Реци Цо*, визије, халуцинације, мотив мртве драге

Успешно испитивање граница жанра и медија по којем је познат Бекет је применио и на корпус краћих текстова за позориште, радио и телевизију — *Последња трака* (*La Dernière bande*, 1958), *Пејео* (*Cendres*, 1959) и *Реци Цо* (*Dis Joe*, 1965)² –, на којем разрађујемо подтему овог скупа, *визије* и *халуцинације*: он изабране медије користи на начин који им најмање одговара, резервишући интрапсихичке халуцинације за телевизију (*Реци Цо*), а визуелне за радио (*Пејео*), измештајући тако публику из зоне комфора. Међутим, визије и халуцинације, које су најочигледније везивно ткиво нашег корпуса, само су део интра-текстуалне³ тематизације романтичарског мотива мртве драге, која се захваљујући њима манифестује. Заступљеност овог поетског мотива у поменутих текстовима жанровски је занимљива, а његове сукцесивне реинтерпретације рачвају се из исте базе, што ћемо подупрети биографским подацима релевантним за на-станак *Последње траке*. О историји мотива у српској поезији, уз дужан осврт на европске песнике, инспиративну монографију написао је С. Владушић (2009),

1 circulos@sbb.rs

2 Узимамо у обзир године настанка прве верзије на француском или енглеском. Иначе, Бекетов париски издвач, *Les Éditions de minuit*, издао је заједно *Последњу траку* и *Пејео* 1959, док је наслов *Реци Цо* пронашао своје место у збирци под насловом *Comédie et actes divers* 1972. године.

3 Концепт је незаслужено запостављен од стране теоретичара. *Интрапсихички* би најједноставније могли дефинисати као интертекстуалност у оквиру најмање два текста једног аутора. Зато је Ж. Рикарду (J. Ricardou) помиње испут (*Penser la littérature aujourd'hui*, 1972) као *сужену интерпсихичку* (*intertextualité restreinte*).

који даје пример тематизовања мотива у прози (*Друђа књиђа Сеоба* М. Црњанског), а не треба занемарити ни доприносе мањег обима, М. Митровић (1970), Н. Бјелића (2004), или С. Гароње (1986), која је такође указала на присуство мотива у прозним делима наше књижевности (*Јелена, жена које нема* И. Андрића, *Зло њрољеће* М. Лалића). Изабрани корпус овом списку додаје комаде за позориште, радио и телевизију француске и енглеске књижевности⁴.

Реч *визија* има два значења, од којих ниједно не одражава тренутну реалност; за Клаића и Шипку, она је или „слика створена у машти као резултат халуцинације, без истинског упоришта у стварном свету, привиђење, утвара”, или „далекосежна замисао о предвидљивом и жељеном развоју догађаја или неког подухвата”⁵. Оба значења заступљена су у нашем корпусу, прво у *Пејелу*, друго у *Последњој ѡраци*, са нужним нијансама. Наиме, у другом наведеном значењу требало би да се визија поклопи са неком будућом реалношћу – дефиниција потенцира то тумачење „предвидљивим развојем догађаја” –, али то није случај са визијом коју је имао Крап (Кгарр), пропали писац из *Последње ѡраке*, на прагу своје четрдесете године.

TAPE: [...] Spiritually a year of profound gloom and indigence until that memorable night in March, at the end of the jetty, in the howling wind, never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing. The vision at last. (Beckett 1984a: 60)

NB: С обзиром на то да радимо на француској верзији Бекета, као и на устаљену праксу да се само са енглеског не преводи, цитате свих Бекетових текстова дајемо на енглеском оригиналу, али их из наше перспективе сматрамо „преводима”.

Некадашње егзалтирано открочење новог креативног пута, под знаком немачког романтизма и заносом који носи, показало се као неповратна заблуда, која је повукла за собом одрицање од емотивног живота, подређеног будућем стваралаштву. *Визија* у овом значењу није релевантна за наш рад, али јесте ретроспективно сагледавање њених последица из перспективе, три деценије касније, Крапове потпуне неостварености: видећемо да је прво дело нашег корпуса дискретни *temento* његовим давним љубавима с ову и пре свега с ону страну живота.

Снимак Краповог гласа приповеда фрагменте кључних момената његове некадашње егзистенције, које он даље уситњава честим премотавањем, тражећи само евокације женских фигура из прошлости обележене мотивном растанка (девојка на перону, Бјанка (Вјанса), млада жена у барци). Међутим, судећи по чињеницама из ауторизоване Бекетове биографије Џ. Ноулсона (Knowlson, 1996), овај је мотив у *Последњој ѡраци* недоречен, врста еуфемизма за „вечити растанак” те имплицира, боље рећи крије, мотив мртве драге. Наиме, Ноулсон наводи да Бекет добија инспирацију за писање *Последње ѡраке* када сазнаје да је Етна МакКарти⁶ (Ethna MacCarthy), прва девојка у коју се у младости искрено заљубио, неизлечиво болесна (децембар 1957). Етнина најављена смрт га затиче у периоду креативне осеке, буди снажне емоције и постаје повод за један свеобухватнији осврт на сопствени живот. „Он ставља много себе у тај комад.” (Knowlson 1996: 718).

4 Бекетово дело је двојезично (има две оригиналне везије) те једнако припада француској и енглеској књижевности.

5 И. Клаић, М. Шипка, *Велики речник ѡраних речи и израза*, Прометеј: Нови Сад, 2008, 268.

6 Бекет је срео Етну на Тринити Колецу, док је још био стидљив млад човек неспособан да јој се удвара. Због своје невероватне личности, она је имала широк круг обожавалаца, тако да су њихови односи (како тврди сам Бекет) остали заувек пријатељски и платонски – упркос његовим нападним покушајима, пошто је стекао извесно искуство и самоувереност (Knowlson 1999: 123).

Осим Етне, *Последња тирака* се са носталгијом и дискрецијом сећа Пеги Синклер⁷ (Peggy Sinclair), Бекетове велике младалачке љубави и блиске рођаке, која је умрла од туберкулозе у двадесет другој години (1933), врло брзо после раскида са Бекетом. Ноулсон сматра оправданом твдњу критичара да је управо она узрок снажне Крапове жеље да оживи давну прошлост: „У комаду се за сигурно ради о посетама и опраштањима од Пеги” (Knowlson 1999: 715). Ноулсон алудира на прву женску фигуру из *Последње тираке*, која је обележила живот Крапа пре тридесете: „Shadows of the opus . . . magnum. Closing with a – [brief laugh] – yelp to Providence. [Prolonged laugh in which Krapp joins.] What remains of all that misery? A girl in a shabby green coat, on a railway-station platform? No?” (Beckett 1984a: 58). Кључ идентификације је зелена боја, симбол Пегиног присуства у ранијим текстовима⁸, које је у телевизијском комаду *Реци Џо* потврђено још детаљнијим физичким описом: „The green one.... [...] Always pale.... The pale eyes.... [...] Spirit made light....” (Beckett 1984c: 205 и 206); он одговара мртвој драгој која је извршила суицид због *Џоа*, а видећемо да је то и епилог тематизације мотива мртве драге у изабраном корпусу.

Последња тирака је много дискретнија по питању смрти, свакако из обзира према Етни. У јуну 1958, Бекет ће је обавестити да је завршио један монолог за позориште, додавши: „Ако се и не свиди другима, теби би требало да се свиди” (Knowlson 1999: 716). Посвета је очигледна, а слажемо се са Ноулсоном да је највероватније Етна инспирисала познату сцену са барком⁹, коју Крап преслушава више пута.

TAPE:

– gooseberries, she said. I said again I thought it was hopeless and no good going on and she agreed, without opening her eyes. [Pause.] I asked her to look at me and after a few moments – [Pause.] – after a few moments she did, but the eyes just slits, because of the glare. I bent over to get them in the shadow and they opened. [Pause. Low.] Let me in. [Pause.] We drifted in among the flags and stuck. The way they went down, sighing, before the stem! [Pause.] I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side.

[Pause. KRAPP's lips move. No sound.]

Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited.

[Pause.] (Beckett 1984a: 63)

Лиризам ове сцене своје најузвишеније акценте дугује Краповој нежности и сентименталности, односно, сетној патетици жене која растанак прихвата ћутке, затворених очију, уживајући у последњим тренуцима његовог присуства. На једној проби, Бекет је објаснио трупи калифорнијског затвора Сан Куентин (San

7 Обострана љубав са Пеги била је унапред осуђена због консангвитета, који је додуше мање смеао Пеги него Бекету и његовим родитељима. Она је живела са родитељима у Немачкој (Kassel), што је проредило сусрете, а после његове посете за католички Божић која је протекла у свађи, 1929–1930, Пеги се верила за другог (Heiner Starcke), разболела и умрла (Knowlson 1999: 163).

8 За Ноулсона је сасвим извесно да је Пеги инспирисала лик Смералдине (Smeraldine, *Dream of Fair to Middling Women*, 1932), девојке нежног тена и азурно плавих очију, која успева да гане Беласку (Belacqua) нежно машући зеленом беретком у знак опроштаја (Knowlson 1999: 255).

9 Она не одговара реалности јер у тој сцени млади Крап иницира растанак, због чега се нагађало да је у питању Пеги, мртва драга, што је Бекет одлучно оповргао (Knowlson 1999: 716). Можда је овај лик нијансиран са две кичице, Бекет је одустао од озбиљне везе са Памелом Мичел (Pamela Mitchell) пет година пре писања једночинке (1954), а дописивао се са њом наредних седамнаест година.

Quentin): „Једна женска интонација прожима читав комад, стално се враћа, једна лирска интонација [...]. Крап осећа нежност и фрустрацију према женским бићима” (Knowlson 1999: 715, превод Б.Т.).

М. Лиур (Michel Lioure) констатује стилско и тематско присуство лирске поезије у Бекетовом позоришту, елегијског тоналитета: „Носталгија за некадашњим љубавима не престаје да походи напуштене ликове, усамљене и очајне, који сањаре о својој прохујалој младости.” (Lioure 2002: 449, превод Б.Т.) М. Лиур цитира управо сцену са барком, јер је један од најбољих примера лирике у Бекетовом позоришту, сложивши се са Б. Поаро-Делпешом (Poirot-Delpech) да је „евокацију потписао велики песник” (Lioure 2002: 450). М. Лиур наводи и пример телевизијске драме *Реци Џо*, у којој се женски глас (вербална халуцинација мртве драге која се обраћа Џоу) носталгично присећа идиличних љубавних момената у симбиози са природом те закључује: „Несрећа и смрт, очајање и апсурд су [...] привилеговани мотиви бекетовске елегије.” (Lioure 2002: 450, превод Б.Т.).

Бекетови неуспешни покушаји да је освоји, њена удаја за другог и постојаност његове љубави, сврставају Етну у сферу петраркистичког мотива недостижне драге. Међутим, осуђена због болести¹⁰, она се већ упутила ка оном свету и зашла у домен мртве драге, а Бекет се за сцену на барци коју јој је посветио инспирисао последњим стихом једне од најлепших песама са мотивом мртве драге, „Анабел Ли”. Интертекстуална веза ових текстова је превише јака да би била случајна.

For the **moon** never beams, without bringing me dreams
Of the beautiful Annabel Lee;
And the stars never rise, but I feel the bright **eyes**
Of the beautiful Annabel Lee;
And so, all the night-tide, I **lie down** by the side,
Of my darling — my darling — my life and my bride,
In the **sepulchre** there by the sea,
In her tomb by the sounding **sea**. (Пое 1906: 30, истиче Б.Т.)

Владушић објашњава да лирски субјект у песни „Анабел Ли”¹¹ „доживљава визију мртве драге, и управо му *џа* визија, сходно демановском науку о ефекту симбола, омогућава да прекорачи праг смрти и поново се споји са својом мртвом

10 Етна и Бекетов брат Франк (Franck) су умрли од рака.

11 Поменули смо да је Пегги инспирисала лик Смералдине из првог Бекетовог романа, *Dream of Fair to Middling Women*, а по признању самог Бекета, лик Албе (Alba) из истог романа многе црте дугује Етни, на пример, очи које личе на „недокучиве црне локвице” (“*flaques noires insondables*”, Knowlson 1999: 715). С обзиром на то да је име *Alba* могло бити сковано од *Annabel*, приближавање сцене на језеру са Поовом песмом иде у прилог Ноулсоновој тврдњи да је млада жена у барци Етна. Осим тога, у *Последњој тираци* се помиње само име Бјанка (*Bianca*), остављена драга чијим се очима Крап диви: “Not much about her, apart from a tribute to her eyes. Very warm. I suddenly saw them again. [*Pause*.] Incomparable! [*Pause*.]” (Beckett 1984a: 58). На пробама *Последње тираке* 1970. у Паризу, Бекет поверава глумцу Жану Мартину (*Jean Martin*) да га Етнине невероватне очи одувек прогоне чак и десет година после њене смрти, а генеза *Последње тираке* показује да је у разним верзијама лик Крапове бивше девојке променио четири имена, “*Alba/Celia/Furry/Bianca*” (Jeffers 2009: 126). “It is never completely clear if the girl in the punt is also Bianca. While critics typically believe that this is a memory affiliated with Beckett’s cousin Peggy, this passage is explicitly sexual.” (Jeffers 2009: 125). После свега што је речено, можемо изаћи из недоумице и са извесном сигурношћу закључити да је девојка у барци Бјанка и да је инспирисана Етном МакКарти. Што се тиче другог лика који је моделирала успомена на Етну, Бекету сигурно није промакло да су имена *Алба* и *Бјанка* семантички повезана, што иде у прилог нашим тврдњама: *alba* значи *бела* на латинском, а *bianca* на италијанском.

драгом.” (Владишић 2009: 48, истиче С.В.). Гледана из перспективе ове Поове песме, чувена сцена са барком из *Последње џираке* мења значење: Харонова барка – дантеовска реминисценција, Бекет га је сматрао првим међу песницима –, у којој драга лежи склопљених очију, превози мртве душе до обале оностраног; Харон не превози живе па Крап не може остати са њом (можда се и тако може читати „it was hopeless and no good going on”), али леже последњи пут преко ње, у жељи да се с њом сједини¹². За разлику од Бекета и Валерија (види фусноту¹¹), код Поа нема очигледног еротског набоја, он леже *пored* драге, те је Бекет можда имао на уму и Валерија. Сусрет са мртвом драгом посредством визије тема је *Пејела*, а сећање на њу у *Последњој џираци* негује се преслушавањем траке и **сањарењем**, које је често у току једночинке:

“The eyes she had! [**Broods** [...]].” (Beckett 1984a: 62, истиче Б.Т.)

“Les yeux qu'elle avait ! (**Rêvasse** [...]).” (Beckett 1959: 27, истиче Б.Т.)

“Maybe he was right. [**Broods** [...]].” (Beckett 1984a: 62, истиче Б.Т.)

“Peut-être qu'il avait raison. (**Rêvasse** [...]).” (Beckett 1959: 28, истиче Б.Т.)

NB: У енглеској верзији Бекет користи глагол *brood* (*мозгајући, сновајући*), а у француској верзији, која следи енглеску, преводи га глаголом *rêvasser* (*машиштајући, сањаријући*).

Реч *сањарење* (*rêverie*) у француском етимолошки потиче од *resverie*, што у XIII веку значи *делиријум, лудило*. Сањарење је задржало конотацију модификоване свести, химеричних садржаја и одвајања од реалности. Оно је добра увертира за халуцинантну визију у *Пејелу*, јер је, како наводи П. Суријо, спонтано, искључује размишљање, даје јасну визију ствари (а не идеју) и обраћа се прошлости (Souriau 1906: 8), са којом се спаја премошћавањем временског јаза. На експлицитном нивоу текста Крапова сањарија је жал за драгом, недостижном али не и мртвом, а спајање са њом је онострано. Међутим, видели смо захваљујући биографској провери да је мотив мртве драге имплицитан (једна је мртва, а друга на умору), што ће показати друга два текста нашег корпуса у којима је овај мотив развијен. На примеру Вордсвортовог „циклуса” о Луси, С. Владишић показује да је груписање песама у циклус композициони поступак који има тенденцију да продужи сећање лирског субјекта (Владишић 2009: 40), што је случај са нашим корпусом, без обзира што није реч ни о поезији, ни о циклусу.

„Песнички субјект романтизма мртву драгу или држи конзервирану у продуженом сећању (хиперпамћење) или има визије мртве драге: оба начина тематизовања мртве драге јесу недвосмислени знаци *моћи* којима песнички субјект романтизма надвадава смрт.” (Владишић 2009: 44)

Остарели Крап не пристаје на заборав, крај комада је сасвим јасан у том погледу, јер тврдње средовечног Крапа како не жали за неоствареном срећом резултирају немом констернацијом: „Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No,

12 У песми „Лажно мртва” („La fausse Morte”) Пола Валерија, инспирисаној Поовом „Анабел Ли”, љубавник леже преко гроба („Умирем, умирем, на теби”, превод Б.Т.), а драга, само привидно мртва, отвара очи и обасјава га погледом (Cambiaire 1970: 159). С. Менан објашњава да је Пол Валери највернији поетској теми лажно умрле драге коју је развио те да у наведеним стиховима песнички субјект подлеже вртоглавој мешавини ероса и танатоса лежући на успавану драгу (Menant 1981: 188).

I wouldn't want them back. [*Krapp motionless staring before him. The tape runs on in silence.*]” (Beckett 1984a: 63). С друге стране, може се сматрати да функцију (механичког) „хиперпамћења” у *Последњој шраци* има колекција Крапових магнетофонских трака, сниманих на рођендан пола века, јер се она „појављује као тежња да заувек конзервира сећање на догађај[e] из прошлости” (Владишић 2009: 319). У сваком случају, једино је сећање на Крапове љубави остало нетакнуто, то је очигледно док чита садржај траке коју бира да слуша, снимљене три деценије раније:

Mother at rest at last . . . Hm . . . The black ball . . . [*He raises his head, stares blankly front. Puzzled.*] **Black ball?** . . . [*He peers again at ledger, reads.*] The dark nurse . . . [*He raises his head, broods, peers again at ledger, reads.*] Slight improvement in bowel condition . . . Hm . . . **Memorable . . . what?** [*He peers closer.*] Equinox, memorable equinox. [*He raises his head, stares blankly front. Puzzled.*] **Memorable equinox?** . . . [*Pause. He shrugs his shoulders, peers again at ledger, reads.*] **Farewell to** – [he turns the page] – **love.**

[*He raises his head, broods, bends over machine, switches on and assumes listening posture. [...]*]. (Beckett 1984a: 57, истиче Б.Т.)

Бежање од реалности враћањем у прошла времена сањаријом, префигурација је халуцинација у *Пејелу* и *Реци До*. За разлику од сањарије у *Последњој шраци*, визија у *Пејелу* премошћава јаз између оностраног и оностраног, што се поклапа са тематизацијом мотива у романтичарској поезији. Специфичност *Пејела* је у томе што се тематизација проширује и на ужу породицу, Анри призива мртву драгу, Аду, али и оца и кћерчицу Ади (Addie). Он прво среће оца „који се вратио из мртвих, да буде са њим”, али остаје нем и далек:

My father, back from the dead, to be with me. (*Pause.*) As if he hadn't died. (*Pause.*) No, simply back from the dead, to be with me, in this strange place. (*Pause.*) Can he hear me? (*Pause.*) Yes, he must hear me. (*Pause.*) To answer me? (*Pause.*) No, he doesn't answer me. (*Pause.*) Just be with me. (Beckett 1984b: 93)

Овај сусрет са оностраним је вероватно реинтерпретација мита о Орфеју и Еуридици, јер ће се одмах после оца Анри сусрести са мртвом драгом, Адом, чија га визија свакодневно походи, показујући иритантну материнску брижљивост¹³. Анри је сећање на Аду потиснуо, и то је вероватно разлог што му се враћа кроз халуцинације: „No, Ada, I don't know, I'm sorry, I have forgotten almost everything connected with you.” (Beckett 1984b: 102). Закључци С. Владишића о мотиву мртве драге у романтизму показује своју валидност и на овом корпусу: ако није у продуженом сећању (хиперпамћењу), мртва драга је предмет визија (или халуцинација, што је случај у *Пеци До*).

На латинском *hallucinare* значи *превариити се*. Најпознатију дефиницију дугујемо француској психијатрији (Н. Еу): „Халуцинација је перцепција без предмета који се може перципирати” (Dalery, d'Amato 2012: 98, превод Б.Т.). Мимо патолошких стања, **психосензорне халуцинације** (*hallucinations psychosensorielles*) су чешћа појава него што се мисли, а јављају се неретко у жалости, нарочито међу старијом популацијом после ненадокнадивог емотивног губитка. Деле се на аудитивне (вербалне и звучне), визуелне и тактилне. Халуцинације које имају јасне облике и карактеристике називају се *визијама*. Психосензорне халуцинације се

13 ADA: Well why don't you? [*Pause.*] Don't stand there thinking about it. [*Pause.*] Don't stand there staring. [...] Don't wet your good boots.

[*Pause.*]

HENRY: Don't, don't . . . (Beckett 1984b: 99–100)

доживљавају као спољашње, јер су пројектоване у спољашњи простор, а ако мешају звук и слику онда су аудиовизуелне. Овај последњи случај је заступљен у *Пејелу*: вербалне халуцинације везане за лик Аде су **аудитивне** – то јест „спољашње” (овде вербалним треба додати и звучне: звук копита, клавира) –, које су део сасвим јасних **визуелних** халуцинација па их можемо назвати **визијама**.

Поменимо да критика Адино појављивање углавном тумачи као Анријев унутрашњи монолог, рецимо Гонтарски, који оваквим тумачењем изједначава тип халуцинација у *Пејелу* и *Реци Џо*, чиме не прати Бекетову стваралачку логику ни склоност ка комбинаторици по којој је познат.

In *Embers* Beckett has moved further away from objective reality, closer to radio's unique ability to present an inner, wholly subjective reality. The background – a background of sound, the sea, Henry's boots on the shingle – is still real, but the voices are all internal: Henry's internal monologue as he tries unsuccessfully to conjure up his dead father's presence, and later the voices of his wife and daughter and her instructors, which materialize in this memory. (Gontarski 2012: 280)

Истина је да дидаскалије овог комада за радио бележе само Анријеве кораке кад му се Ада придружи у шетњи крај мора, али то не доказује да је Ада интрапсихичка халуцинација, већ да није „реалан” лик, само визија. Неки елементи дијалога недвосмислено упућују на психосензорне халуцинације, рецимо кад Ада ставља шал испод Анрија да се не прехлади на хладном камену и седа поред њега. Мада дидаскалије бележе да нема звука док седа, Анри је „види” у простору поред себе:

ADA You shouldn't be sitting on the cold stones, they're bad for your growths. Raise yourself up till I slip my shawl under you. (*Pause.*) Is that better?

HENRY No comparison, no comparison. (*Pause.*) Are you going to sit down beside me?

ADA Yes. (No sound as she sits.) Like that? (*Pause.*) Or do you prefer like that? (*Pause.*)

You don't care. (*Pause.*) (Beckett 1984b: 97)

Други пример: Анри додаје успут, у сред разговора о оцу, да је Ада мало „консистентнија” него обично (француска верзија је још асертивнија од енглеске):

“You seem a little cruder than usual today, Ada. [*Pause.*]” (Beckett 1984b: 102)

“Tu es un peu plus épaisse que d'habitude aujourd'hui. (*Un temps.*)” (Beckett 1959: 63)

Другачија је ситуација у последњем делу корпуса. Очигледно прогањан кривицом због самоубиства једне од две мртве драге које комад евоцира, Џо бежи од својих мртвих, које доживљава као прогониоце у спољњем и унутрашњем свету, али не успева да се стави ван домашаја мртве драге која га походи:

You know that penny farthing hell you call your mind That's where you think this is coming from, don't you? ... That's where you heard your father Isn't that what you told me? ... Started in on you one June night and went on for years.... [...] That's how you were able to throttle him in the end Mental thuggee you called it ... [...] Otherwise he'd be plaguing you yet Then your mother when her hour came [...] Weaker and weaker till you laid her too Others All the others Such love he got [...] And look at him now Throttling the dead in his head. (Beckett 1984c: 202–203)

Глас сам указује на то да су Џоове вербалне халуцинације лоциране у **интрапсихичком** простору и одговарају психичком феномену који се проживљава само у мислима, због чега се зову и псеудо-халуцинације. Другачије речено, мисао се јавља у форми халуцинације, „без сензорне манифестације ни просторне објективације” (Dalery, d'Amato 2012: 99), за разлику од визија. Џо

вербалне халуцинације сматра узурпацијом сопственог психичког простора туђим гласовима и мислима, од којих се може ослободити само серијом симболичних убистава. Мртви у *Реци Џо* умиру два пута, други пут у забраву: “When you’re done with yourself All your dead dead” (Beckett 1984c: 204). Процес заборава је поодмакао, отац и мајка су већ утихнули, најживље је сећање на мртве драге. За разлику од Анрија, који чврсто стоји с ову страну живота и мртве призива себи, Џо је суочен са сопственом смрћу, њега мртва драга ишчекује: “The whisper in your head Me whispering at you in your head [...] Till you join us Eh Joe?” (Beckett 1984c: 204).

Снага овог текста је у градацији, а мотив мртве драге је тематизован на оригиналан начин. Док се камера све више примиче Џоовом лицу који слуша глас мртве драге са све патетичнијим изразом, неочекиван заокрет на самој половини комада указује да мртва драга чија га успомена прогони није највећа жртва његове емотивне нестабилности, она постепено добија улогу гласа савести. Стварајући патетичну ситуацију ретког интензитета, упркос својој суздржаности, мртва драга евоцира другу мртву драгу, која се убила када ју је Џо напустио.

Camera move 6

Yes, great love God knows why Even me But I found a better As I hope you heard Preferable in all respects Kinder Stronger More intelligent [...]

Camera move 7

But there was one didn’t You know the one I mean, Joe The green one The narrow one Always pale The pale eyes Spirit made light [...] Are you with me now? ... Eh Joe? ... There was love for you The best’s to come, you said [...] Ticket in your pocket for the first morning flight (Beckett 1984c: 204-205)

Глас мртве драге обраћа се Џоу честим питањима на које он не даје одговор. Могуће је да се Бекет послужио обрнутом схемом Поовог „Гаврана”, коме су постављена питања на које се одговор и не тражи, „гавран служи само као посредник кроз који субјект доживљава свест о смрти” (Владушић 2009: 47). За разлику од Крапа, или Анрија, Џо неће изговорити ни реч током читавог комада, његове реакције на глас мртве драге су невербалног карактера; тако ће на приповест о суициду друге мртве драге, највероватније моделиране на основу успомене о Пеги Синклер („The green one”), одговорити сузама. Опис суицида преузима важне елементе Башларевог *Офелијиног комплекса* (Bachelard 1942), који успоставља симболичне везе између жене, воде и смрти: лепота, младост, цвеће, смрт као сан... Тема сна потенцирана је таблетама за спавање, дављење треба да наступи у сну, са надоласком плиме:

This all new to you, Joe? ... Eh Joe? ... Gets the tablets and back down the garden and under the viaduct Takes a few on the way [...] Will I go on, Joe? ... Eh Joe? ... Lies down in the end with her face a few feet from the tide [...] Finishes the tube There’s love for you Eh Joe? Scoops a little cup for her face in the stones The green one The narrow one Always pale [...] Wasn’t that your description, Joe? ... (Beckett 1984c: 206)

Благост драге постаје њена снага: она се не оглашава, не оптужује, и у смрти задржава пасивност везану за женски принцип, који је симболизован месецом и водом. У сцени умирања коју халуцинација намеће Џоу, драга је и међу валовима уснула Офелија која се неће пробудити и Анабел Ли која почива на обали мора под сјајем месеца, и безимена драга овековечена у тренутку када из сна прелази у онострано. Слојевитост је карактеристична и за извориште текста:

Elsewhere I have elaborated upon Beckett's incorporation of Peggy Sinclair's untimely death and Ophelia's suicide in *Hamlet* as sources for *Eh Joe*. Additionally, the published letters now make it readily apparent how Frank's pending death, the rejection of Pamela Mitchell's love and Beckett's own near-suicidal despair in Killiney likewise contribute seminally to the creation of *Eh Joe*. (Herren 2013: 125)

Реинтерпретација мотива мртве драге у *Реци Џо* радикалнија је него што можда изгледа. Сусрет са мртвом драгом и дијалог са њом у *Пейелу* заменио је монолог прогањајућег гласа савести, који Џоа суочава са последњим тренуцима живота безимене мртве драге, не само одсутне из халуцинације, већ и сасвим недостижне. У овом тексту нема визије, а Џо чак и не говори: нити се може оправдати, нити има кога да призове. „Када се, пак, у романтичарској песми појави визија мртве драге, онда се то песничко искуство субјекта може посматрати као реактуализација орфејске ‘мудролије’ која нам говори како досегнути доње светове, а при томе остати жив.” (Владушић 2009: 35). Сусрет није могућ јер би био компромис, а компромиса не може бити – Џо не може остати жив у сусрету са драгом која се убила у име Љубави, сакрализујући је и уздижући до тако неслућених висина, да је оставила у сенци божанску: „*Imagine the hands.... [...] In the stones.... [...] What are they fondling? ... Till they go There's love for you Isn't it, Joe? ... Wasn't it, Joe? ... Eh Joe? ... Wouldn't you say? ... Compared to us ... Compared to Him Eh Joe?...*” (Beckett 1984c: 207, истиче С.Б.). Џо слуша глас нем и непомичан, он не може ништа учинити до се придружити драгој у оностраном, а неће то учинити јер није романтичарски јунак, напротив: веома далеко од идеала мртве драге, Џо, као и Крап, прибегава погодностима тарифираних интимних односа.

Изабрани корпус тематски је повезан мотивом мртве драге, који од имплицитног (*Последња шпрака*), преко амбивалентног (*Пейео*), постаје експлицитан у последњем комаду (*Реци Џо*), чија је половина посвећена приповести о суициду. У њему су присутна оба случаја која су, по Владушићу, заступљена у романтичарској пракси тематизације мотива мртве драге: продужено памћење које се огледа у опсесивном враћању мотива, као и визија мртве драге која Анрију омогућава жељени дијалог са оностраним. То неће бити могуће за Џоа, који иза себе има две мртве драге: прва је постала туђа драга и јавља му се путем интрапсихичке халуцинације која има функцију гласа савести, те је „сусрет” са њом болан; сусрет са драгом која је на растамак одговорила суицидом онемогућен је опет бескомпромисним карактером њене апсолутне Љубави: сходно романтичарском љубавном кодексу, Џо јој се може придружити само у оностраном, а он за то не воли довољно. Осим тога, он не проговара током читавог комада, свестан да не може узвратити довољно јаком речју на узвишен чин њеног трагичног жртвовања. Пошто се ништа више не може ни рећи, ни учинити, долази до интратекстуалне дезинтеграције мотива мртве драге у потоњем Бекетовом опусу.

ЛИТЕРАТУРА

- Bachelard 1942: G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: José Corti.
- Beckett 1959: S. Beckett, *La Dernière bande, Cendres*, Paris: Les Éditions de minuit.
- Beckett 1972: S. Beckett, *Dis Joe*, in: *Comédie et actes divers*, Paris: Les Éditions de minuit, 78–91
- Beckett 1984a: S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, in: *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, London, Boston: Faber and Faber, 53–64.

- Beckett 1984b: S. Beckett, *Embers*, in : *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, London, Boston: Faber and Faber, 91–104.
- Beckett 1984c: S. Beckett, *Eh Joe*, in : *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, London, Boston: Faber and Faber, 199–208.
- Бјелић 2004: Н. Бјелић, „Тема смрти и мотив мртве драге код Шарла Бодлера и Симе Пандуровића”, *Наслеђе*, I/1, 59–71.
- Владушић 2009: С. Владушић, *Ко је убио мртву грађу? Историја моштива српске грађе у српском песничтву*, Београд: Службени гласник.
- Gontarski 2012: S. E. Gontarski, *On Beckett: Essays and Criticism*, London, New York, Delhi: Anthem Press.
- Dalery, d’Amato 2012: J. Dalery, T. d’Amato, *Pathologies schizophréniques*, Cachan : Lavoisier.
- Jeffers 2009: J. M. Jeffers, *Beckett’s Masculinity*, Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Knowlson 1999: J. Knowlson, *Beckett*, Paris : Actes Sud.
- Lioure 2002: M. Lioure, *Le dramatique et le lyrique dans l’écriture poétique et théâtrale des XIX^e et XX^e siècles* (éd. P. Alexandre, D. Alexandre), Besançon : Presse Universitaire de Franche-Comté.
- Menant 1981: S. Menant, *La chute d’Icare: la crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève: Droz.
- Митровић 1970: М. Митровић, „Мотив мртве драге код Пандуровића, Диса и Градника”, *Књижевна историја*, бр. 9, 71–90.
- Poe 1906: E. A. Poe, *The lyrical poems of Edgar Allan Poe*, London: William Heinemann.
- Souriau 1906: P. Souriau, *La Rêverie esthétique. Essai sur la psychologie du poète*, Paris: Félix Alcan.
- Tosches 2000: N. Tosches, *Héros oubliés du rock ‘n’ roll: les années sauvages du rock avant Elvis*, Paris: Allia.
- Cambiaire 1970: C. P. Cambiaire, *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, New York: Haskell House Publishers.
- Herren 2013: G. Herren, ‘Stations of a Mourner’s Cross’: Beckett, Killiney, 1954, in: (éd.) D. Addyman, P. Fifield, *Samuel Beckett: Debts and Legacies: New Critical Essays*, Londre: A&C Black, 109–132.
- Hudhome 2015: S. Hudhome, *L’élaboration du mythe de soi dans l’œuvre de Samuel Beckett*, Leiden, Boston and Tokyo: BRILL.

**VISIONS ET HALLUTINATIONS OU LE MOTIF DE LA BIEN-AIMÉE DÉFUNTE DANS
LA DERNIÈRE BANDE, CENDRES ET DIS JOE DE BECKETT**

Résumé

À partir des thèmes proposés par ce colloque, *visions et hallucinations*, nous tentons une analyse comparative de trois textes courts de Beckett pour le théâtre, la radio et la télévision : *La Dernière bande*, *Cendres* et *Dis Joe*. Il s'avère que les perturbations que nous y avons observées – hallucinations psychosensorielles dans *Cendres* et hallucinations intrapsychiques dans *Dis Joe* – sont finalement les éléments constitutifs de la thématique du motif romantique de la bien-aimée défunte, qui est à leur origine. Présent de manière fragmentaire dans notre corpus, ce motif relie ses champs respectifs de manière organique, de sorte qu'un examen attentif de ses variations intratextuelles en donne une interprétation plus cohérente. En tenant compte du travail de M. Lioure sur la présence stylistique et thématique de la poésie lyrique dans le théâtre beckettien, nous examinons aussi quelques réminiscences intertextuelles renvoyant au motif de la bien-aimée défunte dans la poésie.

Mots clés: Samuel Beckett, *La Dernière bande*, *Cendres*, *Dis Joe*, visions, hallucinations, bien-aimée défunte

Biljana S. Tešanović

LONDON CALLING THE NEWS OF CLOCK 'N' UP
RETUNE YOUR RECEIVER FOR THE LONDON SIGN

LONDON CALLING TO THE FARAWAY TOWNS
NOW THAT WAR IS DECLARED - AND BATTLE COME DOWN
LONDON CALLING TO THE UNDERWORLD
& COME OUT OF THE CUPBOARD ALL YOU BOYS & GIRLS
LONDON CALLING NOW DONT LOOK TO US
ALL THAT PHONY BEATLEMANIA HAS BITTEN THE DUST
LONDON CALLING SEE WE AINT GOT NO SWING
'CEPT FOR THE RING OF THAT TRUNCHED THING
THE ICE AGE IS COMING THE SUN IS ZOOMING IN
ENGINES STOP RUNNING THE WHEAT IS GROWING THIN
TALKING NUCLEAR ERROR, BUT I HAVE NO FEAR
LONDON IS DROWNING - AND I LIVE BY THE RIVER

LONDON CALLING TO THE IMITATION ZONE
FORGET IT BROTHER, AN SO IT ALONE
LONDON CALLING UPON THE ZOMBIES OF DEATH
QUIT HOLDING OUT - AND TAKE ANOTHER BREATH
LONDON CALLING - AN I DONT WANNA SHOUT
BUT WHEN NEEDED TALKING - I SAW YOU NODDING OUT
LONDON CALLING SEE WE AINT GOT NO HIGHS
EXCEPT FOR THAT ONE - WITH THE YELLOW EYES
THE ICE AGE.....ETC...

THE ICE AGE.....ETC
LONDON CALLING YEAH I WAS WIKED TOO.
YOU KNOW WHAT THEY SAID? WELL SOME OF IT WAS TRUE
LONDON CALLING AT THE TOP OF THE DIAL
TRUST TO YOUR AFTER ALL THIS WANT YOU GIVE ME A SMILE

Тијана МАТОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет²
Катедра за енглески језик

КО СВИРА МАГИЧНУ ГИТАРУ У РОМАНУ *БЛУЗ РЕЗЕРВАТА ШЕРМАНА АЛЕКСИЈА*?

У свом роману *Блуз резервата* (1995) Шерман Алекси користи хибридну природу блуза и рокенрола као платно за сликавање хибридности идентитета америчких староседелаца, који се остварују у флукутирајућем *шрећем просјору* дате културне парадигме. Алекси деконструише митове путем којих англо-амерички системи моћи наводно премошћују јаз другости у односу на америчке староседеоце, док заправо на њих пројектују слику монолитног идентитета америчких Индијанаца. Магична гитара, која пружа краткотрајно пуномоћје одабранима, проговара језиком трансцендентног јединства, док *Блуз резервата* постаје поприште борбе за тај глас који не допушта дискурзивно уобличење. У Алексијевом роману приповедање и певање проткивају нервни систем заједнице, чији опстанак зависи од утемељења у колективном сећању, које се остварује као провокативно еклектичко и стога атипично субверзивно.

Кључне речи: Шерман Алекси, блуз, рокенрол, резерват, амерички староседеоци, хибридност

Први пут када сам чуо Роберта Џонсона како пева знао сам да разуме шта значи бити Индијанац на ивици двадесет првог века, иако је он био црнац на почетку двадесетог.³

– из кратке приче Шермана Алексија „Зато што је мој отац увек говорио да је био једини Индијанац који је гледао Џимија Хендрикса како свира ‘The Star-Spangled Banner’ на Вудстоку”

У роману *Блуз резервата* (1995) Шермана Алексија, година је 1992. и град је Велпинит, једини у резервату Спокен племена америчких староседелаца, одакле и Алекси води порекло. Избледили знак на улазу у град поручује: „ДОБРО ДОШЛИ У ВЕЛПИНИТ, БРОЈ СТАНОВНИКА: ПРОМЕНЉИВ.” (Алекси 2001: 11) Знак се налази на раскрсници путева, која окупља изгнанике, скрајнуте маргиналце и отуђене – овога пута, раскрсница пружа привремено уточиште Роберту Џонсону, оцу делта блуза и зачетнику Клуба 27, премда таквим бива означен тек у *post mortem* историјском наративу. Роман прати бенд под именом Којотов извор, чији је оснивач Томас Паливатра (Thomas Builds-the-Fire), а коме приступу пају младићи из резервата, Виктор Дозеф и Јунир Полаткин, и нешто касније Шах и Дама Топла Вода (Chess and Checkers Warm Water), сестре из племена Равногла-

1 tijana_matovic@yahoo.com

2 Рад је резултат истраживања која се спроводе на пројекту бр. 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 Сви преводи са енглеског у раду су преводи ауторке Тијане Матовић.

вих. Музика коју Којотов извор свира представља „мешавину блуза, рока, попа, госпела, репа и неких недефинисаних музичких форми.” (Алекси 2001: 60) Алекси користи управо хибридни природу блуза и рокенрола као платно за осликавање хибридности идентитета америчких староседелаца, који се остварују у флукутирајућем *шрећем простору* дате културне парадигме.

Трећи простор је, према Хомију Баби, простор уједно и општих језичких правила, али и институционалних и перформативних стратегија које омогућавају продукцију значења – дакле, простор који омогућава комуникацију, која се не остварује у вакууму. Тај простор, непредстављив по себи, чини неопходним условом не само комуникације, већ и ступања у односе који омогућавају комуникацију, то да симболи културе немају фиксни положај, већ да се као знаци могу присвајати, престојавати, реторизовати, и наново учитавати (Баба 1994: 36–37). У оквирима овог *шрећег простора*, нити мог, нити простора другог, већ оног у коме се вечито преговара, Баба види најбитнију одлику колонијалног и постколонијалног преговарања идентитета, који није базиран на егзотичној мултикултуралности, нити на културној разноликости, већ на хибридности култура. Хибридност се огледа у *шрећем простору*, оном који је увек *између* (*in-between*), и који се не да концептуализовати, али који је предуслов преговарања значења (Баба 1994: 38–39).

У *Блузу резервата*, на *шрећем простору* се покушава указати уз помоћ магичног реализма, путем кога Алекси уводи у заплет романа магичну гитару, чије присуство уздрмава *status quo* у резервату и покреће суочавање протагониста са пуном тежином њиховог положаја. Алекси одбија да пристане на непрозирни модус остваривања идентитета америчких староседелаца, који су и симболички и физички ограђени у простору резервата. Наизглед, они су одвојени од онога што је напољу; међутим, они који су ван резервата насељавају заправо простор *унутра*, будући да су Индијанци (име од кога Алекси не зазира, перформативно га присвојивши) у визури моћи доминантног система увек споља, на маргинама дискурса, као монолитна, хомогена и непожељна другост. Такав рестриктивни дискурс диктирају матрице моћи унутар доминантног културолошког система. Према Баби, „стереотип није симплификација зато што је лажна репрезентација дате стварности. Он је симплификација јер је заустављен, фиксиран облик репрезентације која, тиме што пориче игру разлике (коју негација кроз Другог дозвољава), представља проблем за *репрезентацију* субјекта у значењу психичких и друштвених односа.” (1994: 75) Због тога Алекси у *Блузу резервата* покреће стереотипе у сукобу група и појединаца, и деконструише митове путем којих англоамерички системи моћи наводно премешћују јаз другости у односу на америчке староседеоце, док заправо на њих пројектују слику монолитног идентитета америчких Индијанаца.

У Алексијевој визији, легендарни Роберт Џонсон је жив крајем 20. века, скривајући се и бежећи од Господина коме је продао оно што му је било најдраже – своју слободу – зарад способности да са невероватним талентом свира магичну гитару. За Џонсона су својевремено Ерик Клептон, Џими Хендрикс и Кит Ричардс, између осталих, тврдили да је „најзначајнији блуз музичар који је икада живео,” (цит. у Кејн 2006: 1) док Алекси користи његову мистериозну судбину, као и утицај који је постхумно имао на развој рокенрола, како би у његов хибрид-

ни наратив уплео хибридне наративе америчких староседелаца. На раскрсници града Велпинит, Џонсон среће Томаса Паливатру, приповедача племена Спокен, који причом покушава да одржи споне које связују оралну традицију његових сународника:

Приче Томаса Паливатре су вам се увлачиле у одећу као песак, и од њих сте добијали свраб који нисте могли да ишчешете. Ако бисте поновили само једну реченицу из неке од тих прича, грло вам више никад не би било исто. Те приче су вам остајале у одећи и коси као дим, и никакав детерџент или шампон није могао да их испере. Виктор и Јуниор су много пута покушали да истерају те приче из Томаса, да га вежу и зачепе му уста. Претварали су се да су му пријатељи и покушавали да га наговоре на привремена ћутања, обећавали му лепе Индијанке и кутије дијеталне пепси-коле. Али ништа од свега тога није зауставило Томаса, и он је само причао и причао. (Алекси 2001: 22)

Приповедач на почетку романа среће музичара, обојица су огрезли у својим страстима и обојица долазе са прошлошћу која извире из колонијализма, али Роберт Џонсон наступа са већ почињеном свесном жртвом. Алексијево „дело носи терет пет векова колонизације, препричава борбу америчких Индијанаца да преживе, осликава јасан, уверљив, и често болан портрет модерног индијанског живота.” (Клајн 2000) А да би такав наратив исписао, „Алекси се не фокусира на трагедију већ на преживљавање и средства преживљавања која су племенска и специфична. Део успеха произилази из процеса, из самог пута.” (Хафен 1997: 74) Из позиције маргинализоване другости стопљене у монолит, проговара неухватљива музика у *Блузу резерваџа* и разбија себе као другог да би дошла до себе као несазнатљивога. На потезу између неспојивих светова, у том простору који јесте *између*, пошто се сусретнемо на првим страницама романа са легендом о Роберту Џонсону, која његов таленат објашњава уговором склопљеним са Ђаволом (Валд 2004: 265-276), доспевамо до резервата као *locus*-а борбе за опстанак. Фаустовски моменат, уклопљен са мистицизмом који је јужњачки блуз повлачио са собом, указује на иступајућу, субверзивну снагу музичког правца који ће Алексију послужити као поприште потраге неколицине америчких староседелаца за одрживим траговима идентитета које ће желети да присвајају.

Када Томас среће Џонсона, Џонсон једино жели да се ослободи магичне гитаре, изнемогао и осакаћених шака од свирања по жицама које му стварају ожиљке са сваким потезом. Поведен својим сновима, Џонсон је у потрази за Великом Мамом, шаманком племена Спокен, која живи у плавој колиби на планини изван Велпинита, и која је у Алексијевом роману висока шест стопа, са огромним плетеницама, и највећи музички гуру свих времена:

Велика Мама је била музички геније. Она је била учитељ свим оним великим музичарима који су уобличио двадесети век. Постојале су фотографије, причало се, на којима се види како Лес Пол излази из куће Велике Маме са оригиналним нацртима за електричну гитару. Постојали су филмови снимани кућном камером, причало се, на којима се види како Велика Мама ради кореографију плесних корака сестара Ендруз. Постојали су чак снимци, причало се, на којима се чује како Велика Мама учи Пола Макартнија да отпева 'Јуче'. (Алекси 2001: 180)

Како Даглас Форд наводи, 1858. године, војници пуковника Џорџа Рајта окупили су и погубили близу 900 коња племена Спокен како би их војно онеспособили (2002: 200). Сећања Велике Маме сежу до овог догађаја када је сачувала „кости најлепшег коња и од његових ребара направила фрулу. Велика Мама је сваког јутра свирала нову песму на тој фрули, да би свакога подсетила да музи-

ка сваког дана изнова ствара свет.” (Алекси 2001: 17) Разноликост тог света потврђују приче о онима које је Велика Мама подучавала како да каналишу свој бол кроз музику:

Године 1992. Велика Мама је и даље ишчекивала повратак тих побијених коња и ослушкивала њихове песме. Са сваким новим нараштајем, коњи су доспевали у најразноврснијим облицима и са најразноврснијим песмама, наденувши себи имена као Џенис Џоплин, Џими Хендрикс, Марвин Геј, и многа друга. Ти коњи су долазили са свих страна и тражили спас код Велике Маме, али сви су поново пропадали у земљу. (Алекси 2001: 17)

Велика Мама их је учила слободи избора, попут староседелачког Исуса који са болом, али не мешајући се, посматра гашење живота оних генија музике који су проговарали гласом с ону страну бића, из земље далеке као смрт, из *шрећез иросјора* где је трансцендентно тако близу, да се и смрт чини укусном.

У Алексијевом роману „једна Индијанка је измислила блуз дан пре него што је Колумбо стигао, а рокенрол дан после.” (2001: 143) Када Роберт Џонсон преда гитару Томасу Паливатри, он му уједно предаје и право на блуз, на опојну музику афро-америчке културне традиције која чува тајне њиховог универзума, радост госпела и трауму ропства. Тако блуз фигурира „као идиом који превазилази границе личног, који обликује трагичну историју коју многи истовремено деле.” (Форд 2002: 199) Али, колонизација и бол америчких староседелаца је дужег века од афро-америчког, премда то у *Блузу резервата* не прераста у такмичење. Хибридно се као одређујуће порекло блуза не негира, нити оплакује, већ се слави као потенцијално исходште приповести америчких староседелаца која изналази простор опстанка у широј америчкој парадигми. Тиме Алекси спроводи својеврсну реконструкцију дефиниције *америчко̄*.

Томас Паливатра је, чини се, једини Спокен који има порив да одржава оралну традицију свог народа – „навукао [је] неку болештину још у мајчиној утроби, и због тога је морао да прича приче. Од тежине тих прича искривиле су му се ноге и погрбила кичма.” (Алекси 2001: 13) Дионизијска музичка опојност коју чува свет снова, добија у Томасу Паливатри јединствено обличје, тако што уз помоћ магичне гитаре доводи до неспојивог окупљања бенда, сачињеног од људи који отуђени једни од других репродукују матрице идентитета који им промовише бела америчка културна парадигма, док играју улоге Индијанаца из филмова (Алекси 2001: 24). Краткотрајно измештени из резервата, виртуелног *шрећез иросјора* непостојећих људи и духова мртвих, протагонисти Алексијевог романа се у бенду Којотов извор почињу присећати да могу бити живи и на другачији начин сем као Индијанци. Магична гитара која пружа краткотрајно пуномоћје одабранима, и то сада Виктору Џозефу који преузима гитару од Томаса, проговара језиком трансцендентног јединства, док *Блуз резервата* постаје поприште борбе за тај глас и његову способност да оствари свеprisутност. Док свирају, ови млади људи постају цео свет:

Којотов извор је изводио племенску музику која је застрашивала и узбуђивала белце у публици. Таква музика би можда отерала ходочаснике пре петсто година. Али Индијанци би ипак усвојили претке неколицине белаца, као што су пра-пра-пра-прапрародитељи Џенис Џоплин, и дозволили им да остану у Америци. (Алекси 2001: 78)

„Алекси – преко Томаса и чланова његовог бенда – нуди нов заплет књижевности америчких Индијанаца.” (Ричардсон 1997: 42) Алексијев свет јесте свет оптерећен жаљењем, бесом и алкохолизмом, али он уједно гура своје протаго-

нисте ка слављењу живота. У *Блузу резерваџа* одвија се својеврсно превредновање матрица успеха и „док су сећање и историјско знање, који су манифестовани кроз свет снова и кроз будну свест, болни, они ипак могу бити и одржавајућа сила ако се поседују интерпретативни кључеви.” (Ричардсон 1997: 44)

Бенд добија име Којотов извор (Coyote Springs), које је експлицитно маркирано као део староседелачке културне парадигме, али оно истовремено оваплоћује и амбивалентност присвајања препознатљивог означитеља ради његовог усложњавања. Виктор и Јуниор испрва одбијају Томасов предлог да се бенд зове Којотов извор, због тога што *Којоти* конотира америчког Индијанца, жудећи да се дистанцирају од наметнутог идентитета за који знају да је друштвено непожељан – радије би преузели неко популарно рокенрол име као што је „Крвожедни дивљаци” (Алекси 2001: 47). Међутим, одбацавање своје традиције из потребе да се она у потпуности негира, не би ли се, у овом случају, заменила друштвено прихваћеном, популарном рокенрол матрицом, испоставља се као неизводљиво. Бенд прихвата име Којотов извор, које Алекси путем формално уметнутог исечка из дневника Томаса Паливатре раслојава на вишеструка значења, док оно уједно оспособљава читаоца за комплексно сагледавање како староседелачке културе, тако и појединаца који је остварују у њеним разноликим облицима. Којотов извор задржава традиционалну „улогу коју Трикстер (Којот) игра у племенском животу – разоткривајући лажне дихотомije (путем хумора и патоса) и указујући на мање луда или онеспособљујућа понашања.” (Лундквист 2004: 163) Групу чине припадници два племена, особе у крвном сродству и оне које то нису, пријатељи, љубавници, и непријатељи. Компликовање процеса унутарњег функционисања бенда подразумева и компликовање категорија путем којих представљамо заједницу америчких староседелаца. Али такође подразумева и изналагање неуралгичних тачака пресека у којима се сажима заједничко наслеђе чланова Којотовог извора као припадника народу који се у свести надређених у систему моћи категорише као недељив. Томас у једном тренутку објашњава својој девојци Шах:

Обоје смо били код Рањеног Колена, и тамо смо убијени. Знаш да су тамо била различита племена, и да није било Спокена и Равноглавих, али некако смо ми ипак били тамо. Део сваког Индијанца крварио је тамо, у снегу. Сви ти војници поубијали су нас у име Бога, зар не? Извикивали су име Исуса Христа док су нам забијали мачеве у стомак. Да ли још увек осећаш бол, касно ноћу, када покушаваш да заспиш, када се молиш Богу чије је име употребљено да би се оправдао тај покољ? (Алекси 2001: 151)

Томасу је заједно са гитаром предата и Џонсонова жива траума, који је код Велике Маме побегао од репродукције бола који му је уништио шаке и разболео биће. Јер магична гитара трампа је са ђаволом, и премда чини да онај ко је свира звучи као да није са овога света, она уједно тражи и жртву, у крви. Роберт Џонсон је трампио своју слободу, а Виктор свог најбољег друга и јединог животног сапутника Јуниора. Јер магична гитара, која има способност и да говори, повређује оног ко је има, а има је онај ко је највише жели, до момента док га не уништи. Међутим, њена улога никако није једнострана. Алварез тврди да „гитара представља све везано за бели амерички свет, заразу која повлачи уништење и истребљење.” (2009: 19) Али она представља и усхићење тренутног ослобађања од трауматичне прошлости и опресивне садашњости, глас који уме и да зацели, ако јој се не дозволи да потпуно обузме оног ко је поседује.

Заправо, цео роман фигурира као делимична прогресија комодификације рокенрола (па уједно и блуза) – од индивидуално револуционарног до присвоје-

ног од стране *mainstream* популарне културе, против које се иницијално побунио. Магична гитара није потекла из гротла беле магије, већ је контролише Господин, невидљиво присуство ђавола, који далеко од тога да је једнострана репрезентација зла. Томасов бенд одлази у Њујорк како би свирали пред студијском кућом Кавалри (Cavalry Records), на чијем је челу симптоматични господин Армстронг, а чији су ловци на таленте уједно и некадашњи ловци на индијанске главе, генерали Фил Шериден и Џорџ Рајт. Факс који Шериден и Рајт шаљу Армстронгу недовосмислено и таксативно наводи маркетабилну вредност Којотовог извора:

Све у свему, група изгледа и звучи индијански. Сви су тамнопути. Шах, Дама и Јуниор имају дугу косу. Томас има велики нос, а Виктор је сав у оживљима. Мислимо да ће бити привлачни за публику из разних средина.

Могли бисмо да их обучемо у фолклорну одећу, намажемо ратним бојама, ставимо им пера итд., и да стварно играмо на тај индијански аспект. Сматрам да би група била веома уносна за компанију Кавалри. (Алекси 2001: 171)

У дискурсу оивиченом капиталистички устројеном музичком индустријом, Томас, Виктор, Јуниор, Шах и Дама, раскомадани су, деконструисани и понуђени, као делови животињског тела, на продају. Али испостављају се као ипак исувише нестабилни, исувише реални да би се апсорбовали у машинерију компаније Кавалри, која преферира Веронику и Бети, њихове групе беле Американке, које довољно задовољавајуће емулирају типизирана својства америчких староседелаца. Слика је једина маркетабилна, стога репетитивни симулакрум задовољава, док се моменти нестабилности неутралишу екскомуникацијом америчких староседелаца из домена у оквиру којег би имали шансу да пласирају свој дискурс као дискурс моћи:

Како би био признат, и како би стога имао глас који би чули они који поседују моћ, староседељак се мора маскирати и бити Индијанац кога је створила бела Америка. Парадоксално, наравно, попут огледала, маска само показује Евро-Американца себи, пошто маскиран Индијанац проистиче из европске свести, оставивши староседеоца иза маске, изван видљивости, без признања као индивидуе. (Батај 2001: 17)

Поред тога што је организован као наступање неуспеха рокенрол револуције, *Блуз резервата* паралелно промовише рез блуз, стихове блуз песама које своје порекло бележе у резервату, *locus*-у маргине, измештене другости, *треће* *просфора*, лимбичке егзистенције која само у сновима живи, будући да је стварност резервата испуњена конзервираном храном, млеком у праву, пепси-колом, и недовршеним кућама без зидова. Свако поглавље почиње стиховима песме која проговара болом колектива америчких староседелаца, али такође и болом појединца, сваког лика Алексијевог романа који не допушта насилну унификацију и стапање са мноштвом не би ли староседелачка заједница у својој другости била хомогенизована и, као лако схватљива, брзо сажвакана и рециклирана. Томас одбија рециклажу и у оквиру традиције свог племена испреда приче у којима се догађа живот Спокена, њихова историја испреплетана са настајућом садашњошћу. Дирљива је Томасова жеља да не буде само део колектива, већ и појединац, засебан као јединка:

Томас поче да плаче. Не због тога што је желео да буде сам; не због тога што се плашио да плаче пред женама. Напросто је хтео да његове сузе буду лично његове, да не буду племенске. Те племенске сузе су прикупљане у великим бурадима Бироа за индијанске послове, и ту су остајале до ферментације. Тада је Биро сипао провреле сузе

у пиво и безалкохолна пића, и враћао их у резерват. Томас је желео да његове сузе буду себичне и свеже. (Алекси 2001: 95)

У жељи да се и у критици истакне колективни аспект староседелачких нратива (Кедонг 2010: 17), занемаривало се Алексијево снажно инсистирање управо на индивидуализацији својих протагониста, на слављењу њихове људскости, одвојиве од племенског колектива.

Велика Мама, по повратку Којотовог извора из Њујорка, после дебакла који су доживели на проби у музичкој кући Кавалри, помаже Џонсону да оздрави и обнавља јединствени блуз резервата, који ма колико био дељен са афро-америчким блузом, полаже право на свој звук. „Блуз нас увек тера да се сећамо,” (Алекси 2001: 27) рећи ће гитара Томасу. Роберт Џонсон добија усну хармонику, да би свирао оно за шта је одувек био предодређен, и то у резервату где је, према његовим речима, лепше него игде другде на свету, док Којоти бивају подељени. Јуниор извршава самоубиство „[з]ато што кад [би] затворио очи, као Томас, не [би] ништа видео. Ништа. Нула. Никакве приче, никакве песме. Ништа.” (Алекси 2001: 258), Виктор огриза у алкохолизму, али Томас и сестре Топла Вода преживљавају уз музику.

„Музика је много опасна ствар.” (Алекси 2001: 20) Хибридноста блуза и рокенрола разоткрива да нема постојаног идентитета, већ само континуираног настајања истог. *Survivance* је термин Џералда Визенора којим је означио основни порив постиндијанца, који делује „изван трагедије, положаја жртве, и индијанских симулација које могу представљати лажно зацељење у оквиру култура доминације. Постиндијанац истовремено разоткрива херменеутски недостатак или одсуство које је конститутивно за стереотипске конструкције индијанца, али и урезује траг онога што је одсутно.” (2008: 68)

Нису Томас, Шах и Дама напослетку неуспешни као што Ендруз тврди (2007: 137), већ управо у *mainstream* означеном неуспеху проналазе своје путеве ка преживљавању и можда ка непрепознатљивим матрицама успеха. Роман се завршава одласком Томаса и сестара Топла Вода у оближњи град ван резервата, који не подразумева напуштање својих колективних корена, већ отварање путева на трагу нових раскрсница. Сенке коња чији блуз помера границе бића, јуре поред плавог комбија у покрету, док им Шах и Дама кроз прозоре мазе гриве. Ужасни врисци коња који су, попут гласа хора у античкој драми, кроз цео роман упозоравали ликове на странпутице које воде у истребљење, коначно певају. Бол рез блуза је бол управо једног реза, оног који им је ускратио простор за приче и ограничио их само на једну, коју понавља Други – онај који не жели да се суочава са мноштвом узнемирујућих, другачијих. Одбијен је спутавајући метанаратив, и отворени су путеви ка мелодичној хибридности, што је за Алексијеве протагонисте неопходни услов среће:

У плавом комбију, Томас, Шах и Дама заједно су певали. Били су живи; наставиће да живе. Певали су заједно са коњима од сенки: живи смо, наставићемо да живимо. Тамо у мраку чекале су их песме. Песме су их чекале у граду. Томас је возио комби кроз мрак. Возио је. Дама и Шах су испружиле руке кроз прозоре и чврсто се држале за гриве коња од сенки који су галопирали поред плавог комбија. (Алекси 2001: 272)

Коњи, чије магловито присуство промиче кроз роман, певају заједно са триом који успева да преживи. Злослутно њиштање за њих је утихнуло у том трепутку слободе, иако их сенке коња никада неће напустити. Свака нова генерација трансформише дефиницију побуне и револуције, свака се изнова сукобљава са оквирима измењених система моћи, и стога се не може служити истим средствима као претходна. У томе лежи трагизам људске судбине, али и креативност животних одабира, међу њима и музике.

Амбивалентност улоге магичне гитаре не разрешава се јер у њој почива недовршеност сучавања и са (пост)колонијалним наслеђем америчких староседелаца и са њиховим хибридним настањивањем садашњости. Ко напослетку свира магичну гитару? Бог је свира, и Ђаво, и Велика Мама, и Виктор, и Роберт Џонсон, и Елвис, и Томас Паливатра. Свирају је бол и траума, који понекад прерано докрајче своје жртве, попут Јуниора Полаткина, док понекад дозволе опстанак, до даљњег. Револуције се смењују у том хибридном простору борбе за опстанак, па је и рокенрол био кључна ставка неколико револуција. Преживљавање је трајни глагол, несвршена радња, којој, када се буде окончала, неће имати ко да прочита епитаф. У том оквиру, протагонисти *Блуза резервата* нису неуспешни, већ њихова борба траје и одгађа пораз музиком:

I ain't got nothing, I heard no good news
I fill my pockets with those reservation blues
Those old, those old rez blues, those old reservation blues
And if you ain't got choices
What else do you choose?⁴

Бирају се блуз и рокенрол, бол и револт, док се одлаже смрт и док се истрајава у неповрат. Или то бар Алексијеви протагонисти чине док певају са галопирајућим коњима који их не ослобађају свог амбивалентног присуства, али их пуштају да се смеју и да буду и ван резервата, премда тај исти резерват никада неће бити ван њих.

ЛИТЕРАТУРА

Алварез 2009: М. Л. А. Álvarez, Coyote Springs' White Shadows: Confrontation and Coexistence of White and Indian Worlds in Sherman Alexie's *Reservation Blues, Culture, Language and Representation*, VII, 9–23.

Алекси 1993: S. Alexie, "Because My Father Always Said He Was the Only Indian Who Saw Jimi Hendrix Play 'The Star-Spangled Banner' at Woodstock", in: *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*, New York: Atlantic Monthly Press, 24–36.

Алекси 2001: Ш. Алекси, *Блуз резервата*, превео Давид Албахари, Београд: Самиздат Б92.

Баба 1994: Н. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York: Routledge.

Бараж 2001: G. M. Bataille (ed.), *Native American Representations: First Encounters, Distorted Images, and Literary Appropriations*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Валд 2004: Е. Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*, New York: HarperCollins Publishers Inc.

Визенор 2008: G. Vizenor, *Survivance: Narratives of Native presence*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

4 „Немам ништа, нисам чуо добре вести / Џепови ми пуни овог блуза резервата / Тог старог, старог блуза резервата / А ако немаш никаквих шанси / Шта ти преостаје да одабереш?” (Алекси 2001: 10)

- Ендруз 2007: S. Andrews, A New Road and a Dead End in Sherman Alexie's Reservation Blues, *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 63/2, 137-152.
- Кедонг 2010: L. Kedong, Racial Oppression in Sherman Alexie's *Reservation Blues*, *Journal of Cambridge Studies*, 5/2-3, 13-23.
- Кејн 2006: M. C. Cain, Red, Black and Blues: Race, Nation and Recognition for the Bluez, *Musicultures*, 33, 1-14.
- Клајн 2000: L. Cline, About Sherman Alexie: A Profile, *Ploughshares*, 83, dostupno na: <https://www.pshares.org/issues/winter-2000/about-sherman-alexie-profile>, 01.12.2015.
- Лундквист 2004: S. Lundquist, *Native American literatures: An introduction*, New York and London: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Ричардсон 1997: J. Richardson, Magic and Memory in Sherman Alexie's *Reservation Blues*, *Studies in American Indian Literatures*, 9/4, 39-51.
- Форд 2002: D. Ford, Sherman Alexie's Indigenous Blues, *MELUS*, 27/3, 197-215.
- Хафен 1997: P. J. Hafen, Rock and Roll, Redskins, and Blues in Sherman Alexie's Work, *Studies in American Indian Literatures*, 9/4, 71-78.

WHO PLAYS THE MAGIC GUITAR IN SHERMAN ALEXIE'S NOVEL *RESERVATION BLUES*?

Summary

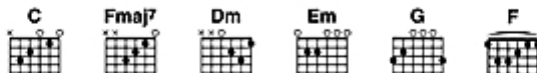
In his novel *Reservation Blues* (1995), Sherman Alexie employs the hybrid nature of blues and rock and roll as a canvas for portraying the hybrid identities of Native Americans, which fluctuate within the *third space* of a complex cultural paradigm. Alexie deconstructs those myths which are used by the Anglo-American systems of power to superficially bridge the gap of *otherness* with respect to Native Americans, while, in fact, projecting on them the opaque, homogenous identity of the constructed image of the American Indians. The magic guitar, which affords short-term empowerment to the elect few, speaks in a language of transcendent unity, while *Reservation Blues* becomes the setting of the struggle for that voice which does not allow a transformation into a discursive form. In Alexie's novel, storytelling and singing interweave within the nervous system of the Native American community of the Spoken tribe, whose survival depends on its being grounded in the threads of collective memory, which asserts its presence as provocatively eclectic and therefore atypically subversive.

Keywords: Sherman Alexie, blues, rock and roll, reservation, Native Americans, hybridity

Tijana Matović

Like A Rolling Stone

Words & Music by
Bob Dylan



Intro | C Fmaj7 | C Fmaj7 | C Fmaj7 | C Fmaj7 ||

Verse 1

C Dm
Once upon a time you dressed so fine,
Em F G
You threw the bums a dime in your prime, didn't you?
C Dm Em
People'd call, say "Beware, doll, you're bound to fall,"
F G
You thought they were all a-kidding you.
F G
You used to laugh about
F G
Everybody that was hanging out.
F Em Dm C
Now you don't talk so loud,
F Em Dm C
Now you don't seem so proud,
Dm F G
About having to be scrounging your next meal.

Chorus 1

C F G
How does it feel,
C F G
How does it feel,
C F G
To be without a home
C F G
Like a complete unknown,
C F G
Like a rolling stone?

Link | C F | G | G ||

Никола Р. БЈЕЛИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за романистику

ЕРИК-ЕМАНУЕЛ ШМИТ И МУЗИКА: ДРАМА ЗАГОНЕТНЕ ВАРИЈАЦИЈЕ

У делу савременог француског писца Ерик-Емануела Шмита (1960) музика је свепри-
 сутни елемент, око кога се често конституише драмски сукоб. Будући да је Шмит и музички
 образован, разумљиво је што музика заузима тако важно место у његовом стваралаштву.

Циљ нашег рада је да покаже која је улога музике у једном од Шмитових најбољих
 комада, *Загонетне варијације* (1996), где се као важан међууметнички мотив појављује
 симфонија *Варијације на оригиналну тему за оркестар: Ениџма*, оп. 36 (1899) великог ен-
 глеског композитора Едварда Елгара.

Кључне речи: музика, драма, ениџма, варијација, Едвард Елгар, Моцарт, Бетовен

La musique, c'est du bruit qui pense.

Victor Hugo

1. Шмит и музика

У кратком тексту, насловљеном „Виртуелна аутобиографија” („Autobiogra-
 phie virtuelle”), а објављеном на његовом званичном сајту, савремени француски
 писац Ерик-Емануел Шмит (Éric-Emmanuel Schmitt, 1960) на духовит начин
 објашњава откуд у њему то стално занимање за музику, које је видљиво у готово
 свим његовим делима:

„28. марта 1960. године моја мајка је донела на свет пар близанаца, Ерика и Еману-
 ела. По астролозима са којима се консултовала, један је био предодређен да постане
 писац, а други музичар. На жалост, неколико дана касније, током пута од породи-
 лишта до куће, један од двојице дечака угушио се испод покривача. Никада се није
 сазнало који...”

Због тога су оног који је преживео назвали Ерик-Емануел. А он никада није био си-
 гуран шта је његов позив. Чак и данас се то пита. Музика, књижевност... Да ли је по-
 грешно? Да ли је преузео судбину другог?”

Наравно, ова прича је измишљена, али она изражава истину: у писцу који сам постао
 борави носталгија музичара ког сам оставио иза себе. Ако и могу да проведем дан
 без писања или читања – додуше ретко – никад не допуштам да се иједан заврши а да
 не слушам музику. „Да слушам”, односно да се испразним, да од себе направим пра-
 знину, па да пустим да ме преплави. Ја одржавам стални дијалог са музиком, уметно-
 шћу коју стављам изнад свих осталих. Тражим је у својим реченицама, дајем јој своје
 реченице за неку песму или оперу, или измишљам књиге како би се она боље чула.²

¹ nibjelic@gmail.com

² Превод свих цитата, ако то није другачије наведено, наш је. Текст је доступан на сајту аутора:
<http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/musique.html>, 03.06.2016.

Музика у Шмитовом делу није само свеprisутни елемент, већ се око ње често контитуише и драмски сукоб. Шмит се заинтересовао за музику веома рано, много пре него што се заинтересовао за филозофију, позориште или књижевност. Са девет година кренуо је на часове клавира и плеса, сањајући да једног дана постане композитор и концертни пијаниста. Музику је учио на Музичком конзерваторијуму у родном Лиону, свирајући са радошћу Бахове и Моцартове партитуре, што по сопственом признању и данас радо чини, јер класична музика узноси у висине. У интервјуу датом Жану Улману (2004) за часопис *Impact Médecine* Шмит каже да је музика његова велика „носталгија”: „Добијао сам награде за клавир. Али сам желео да будем стваралац, дакле пожелео сам да компојем. Музика је, верујем, и у мом писању”.

Тако Шмит своје занимање за музику почиње да претвара у страст. Један од првих послова везаних за музику које је урадио јесте превод либрета *Фиџарове женидбе* на француски 1997. године на захтев Пјера Журдана (Pierre Jourdan), директора Царског позоришта у Компјењу (Théâtre impérial de Compiègne), са идејом да се Моцарт осавремени и учини још популарнијим него што је до тог тренутка био. Шмит признаје да је то био веома тежак задатак, јер захтева истовремено познавање „позоришта, музике, математике, превођења и поезије”. (Ламонтањ 2005) Четири године касније (2001), подстакнут успехом *Фиџарове женидбе*, за исту оперску кућу Шмит преводи и либрето Моцартовог *Дон Ђованија*, који је такође успешно приказиван. Такође, 2002. године, на музику Жерома Шарла (Jérôme Charles) написао је текст за шансону ”Un jour” Ане Баке (Anne Baquet).³

Будући да је Шмит и музички образован, разумљиво је што музика заузима тако важно место у његовом стваралаштву, о чему и сам сведочи у бројним интервјуима, разговорима и теоријским текстовима. Иако је напустио свој дечачки сан да постане композитор, музика је и даље присутна и важна у његовом стваралаштву.

Инспирисан музиком, Шмит је објавио неколико књига које су посвећене неким од најзначајнијих светских композитора: *Мој животи са Моцартом* (*Ma vie avec Mozart*, 2005), *Кад помислим да је Бетовен умро, а толике будале су живе...* (*Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétiens vivent...*, 2010), *Карневал животиња* (*Le Carnaval des animaux*, 2014), посвећен истоименој Сен-Сансовој композицији, и монодраму *Кики ван Бетовен* (*Kiki van Beethoven*, 2010).

Док је књига о Сен-Сансу намењена деци, две прве књиге аутор је груписао у циклус који је назвао, служећи се синтагмом Виктора Игоа којом је овај дефинисао музику, „звук који мисли” („Le bruit qui pense”). Говорећи о Иговој дефиницији, Шмит додаје да је музика не само „звук који мисли”, већ она „подстиче људе да мисле”. (Шмит 2010а: 5) Две књиге из овог циклуса жанровски су хетерогене и најпре се могу сврстати у аутофикционалну књижевност, јер у њима аутор не говори о животу великих композитора, већ преноси своја сопствена искуства са њиховом музиком током одрастања и тешких тренутака у животу, налазећи да је она дубоко хумана и да има терапеутско дејство:

Композитори нам преносе своје лудило, своје жеље, своје погледе на свет, а онда када имају кохерентну филозофију, они нам предају своју мудрост. Ако их послушамо, они постају наши духовни водичи. (Шмит 2010а: 5)

3 Текст је доступан на Шмитовом сајту, на страни: http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/files/Un_Jour.pdf, а више о ЦД-у на сајту Ане Баке: <http://www.annebaquet.com/discographie.htm>, 03.06.2016.

Осим ове две књиге посвећене Шмитовим омиљеним композиторима, Моцарту⁴ и Бетовену, у овом циклусу му је у плану и објављивање књига посвећених Баху и Шуберту.

2. Мој живот са Моцартом као Шмитова *ars poetica*

У књизи *Мој животи са Моцартом* Шмит говори о Моцартовој поетици и пореди је са сопственим начином стварања, па је ова књига на неки начин његова *ars poetica*. Иако има одредницу романа, *Мој животи са Моцартом* је аутофикција, јер је писан у првом лицу и у њему готово да нема разлике између наратора и аутора, будући да Шмит ту приповеда о сопственом искуству сусрета са Моцартовом музиком, који се током његовог одрастања увек дешавао у судбоносним тренуцима, било да су они били срећни или трагични. Шмит тачно наводи које су Моцартове мелодије имале пресудан утицај на формирање његове личности. Тако му је чувени адађо из Моцартовог *Концертна за виолину бр. 3* помогао у младости да преболи смрт вољене жене, са којом је био у шестогодишњој вези. Ова књига је, као и књига о Бетовену, праћена ЦД-ом, на коме се налази 16 нумера (из *Фиџарове женидбе*, *Мале ноћне музике*, *Концертна за кларинет*, *Концертна за виолину*, *Концертна за клавир*, *Велике мисе* и највише из *Чаробне фруле*), за које је тачно одређено на ком месту читалац приликом читања треба да их пусти као подлогу, што ће му омогућити да чује и боље схвати пишчева одушевљења музичком чаролијом великог композитора.

Размишљајући у многим својим делима о питању постојања Зла, Шмит наводи да одговор на то нису успели да му дају ни његови родитељи који су атеисти, нити различити филозофски системи које је проучавао као студент филозофије, нити различите религије, закључивши да је можда једино успело музици да „одговара потврдно на питање које јој никад није постављено”, јер она „лечи наш исконски немир: шта тражимо на земљи са овим крхким телом и ограниченим умом?” (Шмит 2005б: 130–131). Он признаје да је Моцартова музика за њега највеће ремек-дело, али и да се стиди што га је као младића било срамота да се преда уживању док слуша његове композиције, јер се тада много слушала савремена музика и избегавало се било какво препуштање осећањима. Зато са радошћу каже у једном заједничком интервјуу са великим диригентом Пјером Булезом за *Classica Répertoire* да је срећан што је то доба интелектуализма прошло (Дерманкур 2005).

Осим у поменутих књигама, музика се као мотив често појављује и у Шмитовим романима и драмама. Роман *Папаџаји са тврђа Арецо* (*Les Perroquets de la place d'Arezzo*, 2013) на више начина повезан је са музиком. Трг у Бриселу на ком се дешава радња романа добио је име по чувеном бенедиктинцу из XIV века Гвиду из Ареца (Guido d'Arezzo), који је био чувени средњевековни музички практичар и творац савременог нотног система (Абрахам 2001: 115). Роман *Љубавни напиток* (*L'Élixir d'amour*, 2014) алудира насловом на истоимену Доницетијеву оперу. Прича *Концерт у спомен на анђела* (*Concerto à la mémoire d'un ange*, 2010) из

4 О томе колико Шмит цени Моцартову музику речито говори и изјава коју је дао у интервјуу Стефану Бироу (Stéphane Bureau) за емисију *Contact, l'encyclopédie de la création*, приказаној на ТВ Квебек септембра 2005: „Дао бих све Шмитове позоришне комаде за једну Моцартову оперу”. Ту Шмит говори и о предности коју музика има над књижевношћу, јер се музика служи језиком који је свима доступан на свету разумљив без превода. Цитат доступан на: http://dicocitations.lemonde.fr/citation_auteur_ajout/3876.php, 03.06.2016.

истоимене збирке прича насловом упућује на музички термин, јер је главни лик музичар. Музика је конститутивни елемент у његовим драмама *Валоњска ноћ* (*La Nuit de Valognes*, 1991)⁵, *Посећилац* (*Le Visiteur*, 1993)⁶, *Загонетне варијације* (*Variations énigmatiques*, 1996) и *Кики ван Бетховен*. Нас, пре свега, занима улога музике у Шмитовом комаду *Загонетне варијације*.

3. Музика у комаду *Загонетне варијације*

3.1. *Инџриџа*

Четврти комад Ерик-Емануела Шмита *Загонетне варијације* објављен је 1996. године, а први пут је изведен 24. септембра исте године у Позоришту Марињи (Théâtre Marny) у Паризу у режији Бернара Мираа (Bernard Murat), који је вратио на позоришну сцену, након много година одсуства, великог филмског глумца Алена Делона (Alain Delon) у улози Абела Знорка. Партнер у улози Ерика Ларсена био му је Франсис Истер (Francis Huster). Представа и сам текст веома брзо су постигли велики успех у Француској и иностранству и учврстили позицију Ерик-Емануела Шмита као позоришне звезде у спону.

Комад *Загонетне варијације* је, у формалном смислу, минималистички. Реч је о дуодрами у којој су испоштована сва три јединства. Радња се одвија у једном стану на измишљеном норвешком острву Росваној, у реалном времену – траје онолико колико траје и сам комад на сцени. Време дешавања радње је поподне када ће, „после арктичког дана који је трајао шест месеци, наступити зимска ноћ која ће помрачити остали део године” (Шмит 2005а: 129). Дакле, реч је о оном тренутку када се поларно лето претапа у поларну зиму, а поларни дан у поларну ноћ. Текст је написан у једном чину, без поделе на сцене и појаве и без промене декора. Ипак, радња се може поделити на пет целина које се структуришу око четири драмска обрта која воде радњу и условљавају промене код главних протагониста.

На сцени се појављују само два подједнако важна лика. Абел Знорко (Abel Znorro) је стари писац мизантроп, добитник Нобелове награде за књижевност. Ерик Ларсен (Erik Larsen) је новинар који је дошао да писца интервјуише поводом његовог последњег романа *Тајна љубав*, што је и главна тема комада. Након драмских обрта сазнајемо да Ерик Ларсен није новинар, већ професор музике који је био ожењен највећом љубављу Абела Знорка, са којом је овај размењивао писма објављена у његовом последњем роману.

3.2. *Међууметничке везе*

У *Загонетним варијацијама* можемо пронаћи многобројне интертекстуалне и међууметничке везе. Најинтересантнија је, ипак, међууметничка веза која се наслућује из самог наслова Шмитовог комада. *Загонетне варијације* нас упућују на једно од најлепших музичких дела класичног британског репертоара. Реч је о композицији *Варијације на оригиналну тему за оркестар: Ениџма*, оп. 36 (*Variations on an Original Theme for Orchestra: Enigma*, оп. 36), енглеског композитора Едварда Елгара (sir Edward Elgar), које су шире познате под скраћеним именом *Ениџма варијације* (*Enigma Variations*) или *Загонетне варијације*. Ово сим-

5 Детаљније о томе: Бјелић 2014а: 66.

6 Детаљније о томе: Бјелић 2014б: 93.

фонијско дело, које је први пут изведено 19. јуна 1899. године у Лондону под диригентском палицом Ханса Рихтера, садржи четрнаест варијација на исту тему, а сваку од њих композитор је посветио једном од својих пријатеља ("To my friends pictured within", Гроув 2001: 117), који су обележени иницијалима на почетку.

Посебност овог дела лежи у две енигме. Прва енигма јесте идентитет особа обележених иницијалима. Четрнаест особа и један пас се појављују у Едгаровим варијацијама.

Прва варијација обележена је иницијалима **С.А.Е.** који представљају Керолајн Елис Елгар (Caroline Alice Elgar), композиторову супругу. Друга варијација носи иницијале **Н.Д.С-Р.** Реч је о Хјуу Дејвиду Стјуарт-Пауелу (Hew David Stuart-Powell), пијанисти са којим је Елгар заједно наступао. Трећа има иницијале **Р.В.Т.**, који се односе на композиторовог пријатеља Ричарда Бекстера Таунсенда (Richard Baxter Townshend). Иницијали четврте, **W.M.B.**, упућују на учењака Виљема Мита Бејкера (William Meath Baker). Иницијали пете **Р.Р.А.** односе се на Ричарда Арнолда (Richard Arnold), сина песника Метјуа Арнолда. Шеста има посвету **Ysobel**, што представља Изабел Фитон (Isabel Fitton), аматерску свирачицу виоле из Малверна. Седма је названа **Troyte**, чиме упућује на Артура Тројта Грифита (Arthur Troyte Griffith), блиског Елгаровог пријатеља који је био архитекта и пијаниста аматер. Иницијали осме, **W.N.**, крију Елгаровог сарадника Винфреда Норберија (Winifred Norbury). Девета варијација **Nimrod**, посвећена је Елгаровом пријатељу, музичком издавачу Аугусту Јегеру (August Jaeger). Десета, **Dorabella**, посвећена је Дори Пени (Dora Penney), ћерки Елгаровог блиског пријатеља. Иницијали једанаесте, **G.R.S.**, упућују на Џорџа Синклера (George Sinclair), оргуљаша катедрале у Херфорду, мада варијација наводно приказује његовог пса Дана како плива у реци Вај. Иницијали **B.G.N.** у дванаестој варијацији односе се на Базила Невинсона (Basil Nevinson), челистау аматера, који је, заједно са Елгаром и Стјуарт-Пауелом, чинио камерни трио. Тринаеста уместо иницијала има *******, и вероватно је посвећена лејди Мери Лигон (Mary Lygon), локалној племкињи, мада употреба звездица уместо иницијала уноси сумњу да се ради о Хелен Вивер (Helen Weaver), некадашњој Елгаровој вереници. Последња, четрнаеста варијација има иницијале **E.D.U.**, који се највероватније односе на надимак композитора.

У почетку су иницијали били тајни. Касније је сам Елгар открио идентитет тих особа, изузев тринаесте, која нема иницијале већ звездице, и четрнаесте, где иницијали Е. Д. У. упућују на самог композитора, одн. на надимак Еду којим га је звала његова супруга, Керолајн.⁷

Друга енигма и даље није решена. Елгар је навео да се кроз цело дело провлачи главна тема, на коју су урађене варијације, која се никада не чује и која „мора остати скривена” (Гроув 2001: 117).

У Шмитовом комаду, Ерик Ларсен говори управо о тој мелодији:

Загонетне варијације, варијације на мелодију коју не чујемо... Едвард Елгар, композитор, каже да се ради о веома познатој мелодији, али је нико никад није идентификовао. То је скривена мелодија коју наслуђујемо, која почиње и нестаје, мелодија коју смо принуђени да сањамо, загонетна, неухватљива, далека колико и Хеленин осмех. (Пауза) Жене су оне мелодије које сањамо и које не чујемо. Кога волимо када волимо? То никада не знамо. (Шмит 2005а: 178)

⁷ В. на сајту *Edward Elgar Society*: <http://www.elgar.org/3enigma.htm>, 03.06.2016.

Већ више од једног века музичари покушавају да дешифрирају ту скривену мелодију, налазећи да је реч о британској химни „God Save the Queen”, или песми „Auld Lang Syne”, дечјој песми „Home, Sweet Home”, или пак Моцартовој симфонији *Праг*, која је била део програма када су премијерно изведене Елгарове *Варијације*. По мишљењу Клајва Меклиленда (Clive McClelland), са Универзитета у Лидсу, скривена тема могла би да буде песма која је тада била популарна, „Now the day is over”.⁸ Холандски музиколог Тео ван Хутен је скоро објавио да је открио мистерију, по којој је тајанствена мелодија чувена мелодија „Rule Britannia”.⁹ Најзад, његов земљак, лингвиста и музиколог Ханс Вестгест објавио је 2007. књигу *Елгарове Ениџма варијације. Решење* (Hans Westgeest, *Elgar's Enigma Variations. The Solution*, Leidschendam – Voorburg: Corbulo Press, 2007), где нуди своје разрешење чувене композиторове загонетке. По њему, мистериозна тема која се крије у Елгаровој композицији и која се у различитим облицима провлачи кроз њу у ствари је тема из другог става Бетовенове *Сонатне за клавир бр. 8*, познатије као „Патетична соната”, компоноване тачно сто година раније (1798-1799). Он наводи чак и партитуре обе композиције како би поткрепио своје откриће. (в. Вестгест) Међутим, иако је по Елгаровим речима у питању једна веома позната мелодија, ниједна од ових претпоставки никад не може бити са поузданошћу прихваћена.

Вероватно је да је Елгарова игра иницијалима узроковала Шмитово поигравање иницијалима у *Загонетним варијацијама*. Наиме, Знорков роман *Тајна љубав* као посвету има иницијале Х. М. Знорко најпре тврди да се ради о Хенрију Мецгеру, његовом првом издавачу, чије пуно име није могао да наведе из обзира према новом издавачу. Међутим, након драмских одбрта он признаје да су то у ствари иницијали жене коју је волео и са којом је размењивао писма, Хелене Метернах. Касније сазнаје да је Хелена постала Ларсенова жена, и да је умрла. Није случајно ни то што Ларсен, у ствари, није новинар, већ професор музике, који добро познаје Елгарово дело. Елгарова композиција чује се пет пута у Шмитовом комаду. Три пута се она чује пуштена са музичког уређаја: на самом почетку, затим када Знорко тера Ларсена из куће пошто овај инсистира да му открије иницијале Х. М., и најзад кад Знорко одлази да се спакује како би обишао Хеленин гроб. Два пута делове свирају Знорко и Ларсен на клавиру: први пут Ларсен, пред трећи драмски обрт, када причају о Елгару, а други пут Знорко, пред сам крај.

Елгарове *Загонетне варијације* су омиљена музика обојице протагониста, музика којом су почели своје љубави са Хеленом, која им је и поклонила плоче са том композицијом говорећи им да уз ту музику размишљају кога воле када воле. У програму за премијеру, Елгар је упоредио своје дело са оним позоришним комадима у којима је главни лик присутан, а никад није на сцени, јер је и његова тајанствена тема увек присутна, али скривено. На сцени су само њене варијације. Управо таква је Шмитова Хелена. Она се не појављује на сцени, јер је мртва, али она јесте главни лик драме. Она је тајанствена, скривена, неухватљива, недостижна, али, кроз причу двојице јунака, она је свеприсутна. Она је покретач љубави код Знорка и Ларсена, а та љубав је покретач њихових унутрашњих, суштинских промена у животу. Из њихове приче видимо да је они потпуно дру-

8 Више о томе в. <http://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/20071217.OBS0700/enigmatiques-variations.html>, 28.07.2014.

9 О томе пише сам Шмит на свом сајту у уводном тексту за музичко извођење *Загонетних варијација*: <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/music.cfm?nomenclatureId=1809&catalogid=816>, 24.10.2015.

гачије доживљавају, да су њихове Хелене само варијације оне праве, целовите, јединствене, коју ниједан од њих двојице није успео да досегне нити ће успети. Хелена је мистерија, као и Елгарова мелодија, као и љубав што је мистерија. А, како рече Знорко на самом почетку, „оно што је лепо у једној мистерији то је тајна коју садржи, а не истина коју скрива” (Шмит 2005а: 137).

Загонетне варијације говоре о универзалној љубави кроз конфронтацију две њене варијације, а то су страствена љубав, која је кратко трајања, каква је била љубав између Знорка и Хелене, и обична, свакодневна, готово рутинска љубав, која је трајна, каква је била љубав између Хелене и Ларсена.

4. Уместо закључка

Шмит је 1996. такође снимео ЦД са Елгаровом композицијом, коју он на клавиру изводи заједно са Шкотским националним оркестром за потребе своје представе. Он је и даље веома везан за музику када ствара. 2014. је осмислио пројекат *Мистерија Бизе (Le Mystère Bizet)*, у ком он, са неколико музичара на сцени, игра Бизеа, причајући приче о животу овог енигматичног композитора, његовој генијалности и несхваћености за живота. Исте године, као монодраму, он изводи и адаптиран свој текст *Мој животи са Моцартом*.

У Шмитовом дому у Бриселу, велики црни клавир је главни предмет великог салона, чији је цео један зид испуњен ЦД-овима класичне музике. У интервјуу за *Classica Répertoire* Шмит каже да је „музика уметност према којој осећ[а] највећу блискост као позоришни аутор, јер [он] рад[и] на времену и на трајању”. (Дерманкур 2005) Управо му музика омогућује да прави разлику између два књижевна жанра којима се бави као писац:

Оно чиме се бавим када почнем да пишем драмски комад је време гледаоца. Ту организујем причу и ритам, и мој материјал је то време ишчекивања које ми је дато. То није уопште приступ романописца који не ради са временом као са материјалом. [...] Роман се прекида, не зна се како и за колико времена ће бити прочитан: у позоришту, завеса се диже, светло се пали и време је одређено. Позориште је уметност времена, и по томе је оно блиско музици. (Дерманкур 2005)

Зато Шмит и закључује да је њему композитор много ближи него романописац. И зато је ритам као кључни конституент музике веома видљив у Шмитовим текстовима. Осим ових формалних разлога, Шмита у музици пре свега занима њена повезаност са његовим метафизичким преокупацијама:

Оно што мене лично фасцинира у музици то је њено слагање са физичким теоријама сваке епохе које објашњавају свет. Бахова музика на пример одражава свет реда, хармоније, идеје о Богу; у XIX веку, еквивалент витализму је романтизам. Тај интимни однос између идеје којом научна авангарда неке епохе себи представља свет и музике је у потпуности видљив. (Дерманкур 2005)

Музика је увек играла важну улогу у мистичним и религијским обредима и ритуалима. Шмит, у *Мој животи са Моцартом*, говори и о тој повезаности музике и мистике:

Музичко искуство повезано је са мистичним искуством. Будући да су ми оба позната, не могу а да не подвучем њихове тајанствене сличности. (Шмит 2005б: 131)

Шмит признаје да се у младости стидео да ужива у слушању класичне музике, већ је слушао модерну музику која је тих година била веома популарна. Мо-

дерна музика је сва у прекидима и неслагањима, преоптерећена теоријом, јер се сматрало да се до сазнања може доћи једино интелектом, не укључујући осећања. Тај теоријски аспект, тај „хипер доминантни интелектуализам” су Шмиту помогли у схватању јер је студирао филозофију, али, по његовом признању, нису му увек дали „кључ за приступ делима” (Дерманкур 2005), пошто се без осећања уметност не да разумети.

Пишући о стварању, Шмит наводи, у *Мом животињу са Моцартом*, да композитор „компоњује музику пре свега да би гануо друге, а не да би се уписао у некакву хипотетичну историју музике”. (Шмит 2005б: 43) А управо то је оно што њега у уметности највише привлачи и због чега је почео да се бави књижевношћу и да пише, у чему има успеха, нагласимо то, као ниједан савремени француски писац.

ИЗВОРИ

Шмит 2005а: É.-E. Schmitt, *Variations énigmatiques*, у: É.-E. Schmitt, *Théâtre 2*, Paris : Albin Michel, 125–201.

Шмит 2005б: É.-E. Schmitt, *Ma vie avec Mozart*, Paris : Albin Michel

Шмит 2010а: É.-E. Schmitt, *Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétiens vivent...*, Paris : Albin Michel.

Шмит 2010б: É.-E. Schmitt, *Concerto à la mémoire d'un ange*, Paris : Albin Michel.

Шмит 2013: É.-E. Schmitt, *Les Perroquets de la place d'Arezzo*, Paris : Albin Michel.

Шмит 2014а: É.-E. Schmitt, *L'Élixir d'amour*, Paris : Albin Michel.

Шмит 2014б: É.-E. Schmitt, *Le Carnaval des animeaux*, Paris : Albin Michel.

ЛИТЕРАТУРА

Абрахам 2001: Dž. Abraham, *Oksfordska istorija muzike I*, preveo Miloš Zatkalik, Beograd: Clio.

Абрахам 2004: Dž. Abraham, *Oksfordska istorija muzike III*, prevela Vesna Mikić, Beograd: Clio.

Бјелић 2014а: Н. Бјелић, *Историја и људска судбина у драмском стваралаштву Ерик-Емануела Шмита*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет. Доступно на: <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:10745/bdef:Content/get>, 03.06.2016.

Бјелић 2014б: Н. Бјелић, Ко је непознати посетилац? Бог у драми *Посетилац* Ерик-Емануела Шмита, *Филолошки преглед*, год. 41, бр. 1, Београд: Филолошки факултет, 85-100.

Вестгест: Н. Westgeest, *Edward Elgar's Code Broken*, http://www.hanswestgeest.nl/uk_elgarsenigma.html, 3.6.2016.

Вестгест 2007: Н. Westgeest, *Elgar's Enigma Variations. The Solution*, Leidschendam – Voorburg: Corbulo Press.

Гроув 2001: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Satie (ed.) and J. Tyrrell (ed.), volume 8, Oxford: Oxford University Press.

Дерманкур 2005: В. Dermoncourt et J. Rousseau, Pierre Boulez – Éric-Emmanuel Schmitt. Pas d'art sans musique. Une rencontre choc, *Classica Répertoire*, mars 2005.

Ламонтањ 2005: М.-А. Lamontagne, *Le conteur philosophique. Interview avec Éric-Emmanuel Schmitt*, доступно на: http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23, 28.07.2014.

Улман 2004: Ј.-М. Ulman, *Homme du monde, Impact Médecine*, 22 octobre 2004.

САЈТОВИ

<http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/>, 03.06.2016.

<http://www.elgar.org/3enigma.htm>, 03.06.2016.

http://www.hanswestgeest.nl/uk_elgarsenigma.html, 03.06.2016.

<http://www.annebaquet.com/discographie.htm>, 03.06.2016.

http://dicocitations.lemonde.fr/citation_auteur_ajout/3876.php, 03.06.2016.

http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23, 28.07.2014.

<http://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/20071217.OBS0700/enigmatiques-variations.html>, 28.07.2014.

ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT ET LA MUSIQUE: LA PIECE VARIATIONS ENIGMATIQUES

Résumé

Dans l'œuvre de l'écrivain français contemporain Éric-Emmanuel Schmitt (1960) la musique est un élément omniprésent, autour duquel se constitue souvent le conflit dramatique. Étant donné que Schmitt a une éducation musicale, il est compréhensible que la musique occupe une place importante dans son œuvre.

Inspiré par la musique, Schmitt a publié plusieurs ouvrages qui sont dédiés à certains des compositeurs les plus importants du monde : *Ma vie avec Mozart* (2005), *Quand je pense que Beethoven est mort, alors que tant de crétiens vivent...* (2010), *Le Carnaval des animaux* (2014) dédié à la composition éponyme de Camille Saint-Saëns etc.

Alors que le livre sur Saint-Saëns est destiné aux enfants, les deux premiers livres sont classés par l'auteur dans le cycle intitulé, selon l'expression de Victor Hugo, « Le bruit qui pense ». Le genre de ces livres est hétérogène. Ils pourraient être classés dans le genre de l'autofiction, parce que l'auteur n'y parle pas de la vie des grands compositeurs, mais expose ses propres expériences avec leur musique dans son adolescence et dans les moments difficiles de sa vie, constatant que leur musique est profondément humaine et qu'elle a un effet thérapeutique.

La musique comme motif apparaît souvent dans les romans (*L'Élixir d'amour* de 2014 fait allusion à l'opéra éponyme de Donizetti) et dans les pièces de Schmitt (*La Nuit de Valognes*, *Le Visiteur*, *Variations énigmatiques*, *Kiki van Beethoven*). Dans notre article, nous avons montré quel est le rôle de la musique dans l'une des meilleures pièces de Schmitt, *Variations énigmatiques* (1996), où, comme motif important, apparaît la symphonie *Variations on an Original Theme for Orchestra: Enigma*, op. 36 (1899) du grand compositeur anglais Edward Elgar.

Mots-clés : musique, théâtre, énigme, variation, Edward Elgar, Mozart, Beethoven

Nikola Bjelić



Софија С. КАЛЕЗИЋ ЂУРИЧКОВИЋ¹
Факултет за црногорски језик и књижевност
Цетиње

МУЗИКАЛНОСТ У ПОЕЗИЈИ АЛЕКСАНДРА ЛЕСА ИВАНОВИЋА

Стваралачка фигура Александра-Леса Ивановића (1911–1965) представља оригиналну појаву у новијој црногорској поезији, чији је он један од најквалитетнијих изданака. Овај поета, који је стекао атрибут омиљеног црногорског пјесника, објавио је збирке поезије *Стихови* (Цетиње, 1950) и *Чапур у кришу* (Титоград, 1960), чије је допуњено издање публиковано 1971. године, захваљујући приређивачком ангажману Милорада Стојовића. Био је члан уређивачког тима за књигу *Лирика Црне Горе од 1918. до 1962.* (Цетиње, 1962). Сарађивао је са великим бројем литерарних публикација, од *Венца и Стварања до Записа и Пobjеде*, у којој је провео дио свог радног ангажмана. Добитник је признања Владе Црне Горе (1950) и Тринаестојулске награде (1961).

Кључне ријечи: поезија, меланхолија, колорит, интима, Црна Гора, мисаоност, рефлексивност

У првим послјератним годинама испољава се тежња да се, на основу идејно-естетичких критеријума, изврши глобална валоризација цјелокупног књижевног наслеђа, те да се савремено доба повеже са оним из којег је проистекло. Посматрано и у другим сферама умјетности, као на примјер у филмској, поратни ангажман овакве профилације подразумијевао је потребу да се објасни суштина социјалне и националне трагедије једног народа за вријеме владавине фашизма, па мотив рата прераста у идејну константу апострофираног система. Према Цаватинију, једном од најзначајнијих теоретичара италијанске филмске умјетности, основну тезу неореализма сачињава одбацивање култа необичног, несвакидашњег и настојање да се обиљежавају тренутне, свакодневне појаве у одређеној друштвеној стварности. По овако дефинисаном схватању, приповијест о животу не треба измишљати тако да она подсећа на стварност, већ је саму стварност нужно посматрати као једну од могућих прича о животу. У том смислу, неореалистичка остварења указују и на нове тренутке у судбини малог човјека, којем се више не поклања пажња само као жртви социјалних противурјечности, него и као побуђеном борцу за своје право на бољу судбину.

У погледу врсте литературе која је могла утицати на дјела наших стваралача примјетан је уплив остварења руских класика, од Чехова и Толстоја до Достојевског, који су покретали проблеме савјести и одговорности интелигенције пред обичним човјеком. Опасност крајњег објективизма понекад је водила импресионистичком тумачењу свакодневице, осјећању досаде, меланхоличном оживљавању успомена као сплета трагичних околности у једном фаталистички оријентисаном времену. Неореализам је осмишљен као модел умјетничких трагања у оквирима самог реализма, па је његова улога мотивисана сталним одјецима у књижевностима земаља са сличним друштвено-историјским условима развоја

¹ pgstudio@t-com.me

у раздобљу након Другог свјетског рата. Он је на до тада недоживљен начин указао на различите видове власти над људима, означио повлачење у сигурни свијет сопствене снаге у којој царује култ еротизма и у оквиру које јунак – у једној фантазмагоричној представи – тријумфује над неправичностима којима је изложен. Тврдоћа живота ублажава се сном, маштањем, чежњивим преношењем у атмосферу пјесме, све до превазилажења стваралачке технике која је везана искључиво за слику судбине јунака.

Као и књижевност осталих народа некадашње Југославије – и литературу црногорских простора карактеришу одређена типска обиљежја, „преливена” субјективним креативним афинитетима. Поједини етички и хуманистички постулати, о којима је у остварењима знатно старијих писаца, као што су Миљанов или Лубиша, већ било говора – „васкрсавају” у новом руху и обличју. Најдинамичнији прогрес неореалистичке литературе у Црној Гори одиграва се крајем педесетих и почетком шездесетих година, када писци међуратне генерације доживљавају пуну зрелост, и када се стичу институционалне предиспозиције за њен развој. Овакве глобалне жанровске карактеристике могу се пратити још од ранијих периода међуратне литературе, када се ова књижевна врста оригиналним структурним моделом и обликовним принципом реализује кроз пера даровитих умјетника какви су били Ристо Ратковић, Никола Лопичић или Душан Ђуровић. Наредна генерација писаца, без обзира што демонстрира обраду препознатљивих мотива уобличених на посве нове начине, такође је формирана у ратним условима, с обзиром, да су већина њих били учесници НОР-а и револуције. И поред тога што су у основи задржане одлике реалистичног приказа стварности, фактографско-мемоарска грађа организована је на другачијим умјетничким принципима, који сежу од спољашњег ка унутарњем, од акције ка интроспекцији.

За црногорску поезију и прозу карактеристично је да су њени најзначајнији представници често живјели у културним центрима ван Црне Горе, али ће зато њихова остварења остати успио показатељ кретања у домаћој послјератној књижевности све до седамдесетих година. Готово пуне двије деценије поратног времена главни културни центар било је Цетиње, а литература публикована у њему није била сведена на локалне и регионалне оквири. Послјератних година књижевна активност обиљежена је тежњом да постане неодвојив дио друштвеног преображаја, те да се демонстрира кроз структуре отворене према модерним струјањима западноевропске литературе. Очигледно је да је прожимање искустава неореалистичког поступка на разним књижевним подручјима потврдило да је у питању једна витална струја, која ни до данашњих дана није казала своју посљедњу ријеч.

Мало је књижевности у којима је тако снажно садржан феномен континуитета, као што је то случај са црногорском – у њеном оквирума поједини етички и хумани постулати испољавају се од најстаријих рукописа до сасвим модерних времена, па се отуда демонстрирају и тешкоће у периодизацији ових или оних, понекад неоправдано потиснутих или заборављених имена. Као једно од круцијалних начела којима се истраживач може оријентисати није искључиво година рођења или смрти аутора, него сложени проблемско-мотивски корпус садржан у онтолошком нуклеусу његовог дјела. Лирика бива значајно преобликована јер у све интензивнијој мјери подлијеже субјективизацији, која се повремено оваплоћује као стерилна или претјерано херметична структура. Као и остали књижевни родови, она указује на извјесну метаморфозу у начину живота и духовним преокупацијама послјератног човјека, те се поједини њени мотиви

огледају у „одбљесцима” минулог предратног свијета, који у појединим формама, понекад само у виду носталгичних успомена или сјећања на драге људе – још увијек живо траје.

Третиране деценије у животу и развоју литературе црногорског народа представљају сегментирану цјелину, испуњену разноликим, понекад противурјечним садржајима и промјенама, али права и потпуна слика о њој може се на најпоузданији начин стећи ако се на споменуте књижевно-историјске периоде гледа кроз призму ширег контекста. Са аспекта континуитета савремене црногорске књижевности, године након Другог свјетског рата и народне револуције веома су карактеристичне, јер се у њима концентришу и преламају утицаји сложених друштвених, културних, политичких и литерарних опредјељења, која заправо не потичу из првих послеријатних година, него из раздобља која су им претходила. У погледу обликовања литерарног садржаја нијесу само важне основне тематско-предметне преокупације модерног умјетника (село-град-фабрика; релације сељак-интелектуалац-омладинац-радник; човјек-жена-брак, погледи на смисао умјетности, вјечите дихотомије између позитивног и негативног, лијепоте и ругобе). По гледишту нове структурне концепције, важнији је начин организовања изложене грађе кроз примјесе различитих поетика и праваца у литератури, па се овакав функционални конгломерат разноврсних тежњи, у којем се од готово сваког дотадашњег смјера узима оно најбоље, са поузданим ослоњем на културу приче, те ужитак причања и слушања – са правом може назвати интегралним.

Тако је у крилу неореалистичне књижевности настао један комплексан свијет акција, односа и мишљења, у којем је било и књижевне патетичности, отворене педагошке конотације и дидактичности, али и чистих, свјежих стваралачких потеза. Пред монументалношћу задатка да учествује у напорима једног новог, праведнијег свијета социјализма и комунизма, у каснијим периодима довођена је у питање могућност револуционарне инспирације у литератури, која је добијала бројне негативне примједбе, од утилитарности и прагматизма до униформности и декларативности. Да оваква гледишта, осим у фрагментарним егземпларима, нијесу аргументована, говори и податак да је за неколико посљератних година постигнута разноликост стварања у погледу језичко-стилских поступака, у оквиру којег се савременом, благо програмском начину изражавања супротставља онај архаичнији и колоритнији. Осим тога – разне форме лирског пјесништва, поема, кратка прича, приповјетка, роман, мемоари, путописна репортажа, књижевна критика, културно-политичка публицистика, у мањем броју драмски и сценаријстички пројекти – налазе своје мјесто управо у овом времену. Ново постреволуционарно и социјалистичко доба многим младим људима дало је могућност да се огледају на пољу литерарног, док старији и признатији аутори поједина од својих најквалитетнијих остварења публикују у назначеном периоду.

У умјетнички најуспјелијим пјесмама *Кари Шабанови*, *Дјевојци из гјешиньства*, *Људи сијенке*, *Туђа за небом*, *У сусрет небу*, *Разговор послије младосћи*, *Жалба мртвом друћу* и осталима, Александар-Лесо Ивановић представља се као пјесник лирских структура пуних њежности, болећивости и тихе сјете. У том смислу његово дјело и личност се на складан начин поистовјећују, па је он остао запамћен као родоначелник тзв. интимистичког правца у модерној црногорској поезији. Овај стваралац лирским минијатурама гради једну врсту аутобиографске исповијести – и поред тога што је на први поглед тематски посвећена свакидашњим стварима и догађајима, она носи у себи читаву људску драму постојања.

Мисаона дубина и пикторескност спадају у њена темељна својства, па поједина његова остварења, као што је, на примјер, *Жалба мртвом другу*, посвећена Николи Лопичићу – подсјећају на аквареле.

„Мек штимунг Ивановићеве лирике, одмјерена форма његових пјесама и њен претежно аутобиографски карактер, доприносе високом степену аутентичности ове пјесничке појаве. Пјесников интимни свијет зрачи љепотом и трагиком бола, непосредношћу и искреношћу емоција, хуманистичношћу и отвореним сликама живота. Пјесникове зебње и дилеме, његово поистовјеђивање са стварима око себе, чине ову поезију особеном у цјелокупној црногорској књижевној традицији”, Радомир Ивановић (1987: 109) изриче суд о одликама Ивановићеве поетске ријечи, која носи утисак носталгичне чежње за младошћу, али и дубоке ноте животне пролазности.

Природу Ивановићеве поетике карактерише досједно спроведен поступак индивидуализације лирског субјекта, што за резултат има исказивање личног погледа на свијет. Овај пјесник успио је оживотворити опште и типично, те конкретизовати апстрактно, претпостављајући креацију теоријском промишљању. Једно од примарних естетичких и поетолошких ауторових начела представља тежња ка савршенству израза. У том смислу, он читаоцу не саопштава интегралну слику свијета, него је транспонује само у један индикативни детаљ – сломљено окно, кап росе или жедну земљу (*Сломљено окно, По лиићу кишне капи, Љећући облаци*). Истовремено, аутор апстрактизује свијет конкретних представа, бирајући неку готово неважну импресију из спољашње стварности, да би у ефектно пласираној поенти она израсла у идеју пјесме. Импресивне представе, са елементима флуидности и етеричности, обиљежје су Ивановићеве поезије, упадљиво у његовим успјелим структурама као што су, на примјер, *Туга за небом, Свајнови, Крадљивац неба* и другима.

Пјесникова везаност за предмет пјевања демонстрира се и у корпусу тзв. завичајних пјесама, као што су *Јуширо над Војником, Над морем, Под небом завичаја* и још неким. Носталгична осјећања инкорпорирана су у чврсто структуриране и симболичко-алегоријски интониране слике, у оквиру којих аутор пјева о обичним појединостима кроз призму необичне опсервативне визууре. Тако настају стихови посвећени цетињским кишама, голим пољима, људима којих више нема, а који су живи у његовом сјећању или одбљесцима успомена. Ивановић је гајио велик афинитет према сликарству, што се може препознати у сведености и колоритности његове топле поетске ријечи.

У другом броју остварења, он се умјетнички испољава путем синтетизовано конципираних слика асоцијативног и поливалентног карактера, што је случај у пјесмама посвећеним Петру II Петровићу Његошу под називима *Пошња ура Рада Томова и Биљарда*. Завршна пјесма из збирке стихови која се зове *Његош*, са извјесним измјенама налази се у наредној књизи под новим насловом Визија. Ивановић је вршио допуне и прераде својих остварења, па су се у наредном дјелу Чапур у кршу, нашли и стихови који су претрпјели значајне интервенције у односу на прву верзију. Сам термин „чапур” означава остатке сасушеног, чворноватог стабла, што указује на симболику опстајања. Овај аутор често употребљава метафору као једно од најефикаснијих средстава којима проширује простор значења дјела, а самим тим и скалу његовог осјећајног регистра. Разматрању асоцијације садржане у наслову могли би придружити претпоставку да ова синтагма, попут оне *Сужањ на камену*, чини један од опредмећених сегмената пјесникове егзистенцијалне филозофије. Вршећи подјелу збирке на пет сегмената, аутор

их, осим споменутог, означава сљедећим насловима: *На родној њлочи*, *Заустја-вљени шренуци*, *Јесења огледала* и *Раде Томов*.

И поред тога што се у литератури Ивановић јавља као шеснаестогодишњак, читаоца изненађује његова поетска зрелост, што је посебно упадљиво у пјесми *Вече*, објављеној у београдском *Венцу* 1927. године, која својим насловом упућује на Шантића. Однос талента и преузетих стваралачких искустава понајбоље се може освијетлити на примјеру пјесме *Растанак*, која за основну тему има раста-нак заљубљених. Ивановић почиње пјесму успјелом метафором заласка сунца, да би у завршним стиховима прешао на мјеста која развија печатом аутентичног умјетничког гласа. У оба ова рана остварења, он се већ профилисао као ствара-лац чији лирски субјекат урања у ноћну атмосферу, што ће остати важна карак-теристика и његовог каснијег стваралаштва. Двије године потом, он се јавља са десетак нових прилога у истом часопису, што је у то доба већ значило извјесно признавање његовог талента. Пјесме из домаће периодике које је објавио у доба свог пунољетства садрже основне одлике онога што ће се наћи у зрелој фази ње-говог рада. Тако ће у *Прољетном сушону* јасно назначити да његову кључну по-етску преокупацију представљају „ноћи плаве драгог Цетиња”, док ће у *Раним ошкровењима* пјевати о тишини без мира, која чини феномен на којем је саздана његова поетика.

Рани радови Леса Ивановића објављивани у *Венцу*, *Зайисима*, *Прељегу* и *Одјеку* дуго времена су некритички сврставани у почетничке радове. Пажљивије ишчитавање његових младалачких остварења објављених у периодици показује да је он готово од почетка књижевног рада остварио квалитетну умјетничку ли-нију коју је касније одржавао и унапређивао. Његов дар усљед тешких живот-них околности стално је био искушаван, па је била потребна изузетна снага по-штовања према читаоцу, да би се избјегло умјетничко понављање. По тој својој особености он би могао припадати неореализму, али пажљивија анализа њего-вих стихова потврдиће да се у његовом стваралаштву могу пронаћи трагови не-оромантизма, експресионизма, као и покрета социјалне књижевности, чиме се истиче као привидно једноставан стваралац којег је тешко лоцирати у један књи-жевни правац.

Неоромантизам је нарочито био актуелан у њемачкој књижевности од 1890. до 1910. године, јавивши се као реакција на натурализам, која је у домаћу ли-тературу дошла са знатним закашњењем и модификацијама. Насупрот европ-ском неоромантизму, у поезији Леса Ивановића предјели сна и маште јављају се као надградња сурове стварности у оквиру које провијава песимизам, о чему је аутор пјевао у својим најранијим радовима. Полазећи од конкретног, он пје-сму „преводи” у апстрактно, продуховљавајући стварност њеним преоблико-вањем у симбол. Управо по тој својој црти Лесо Ивановић је неоромантичар, као и по артизму и његовању култа форме. „Кад човјек дочита тиху, помало еле-ги-чну лирику Александра Ивановића још снажније бива убијеђен у аксиомати-чну истинитост схватања да праве умјетности заиста нема без бола”, Крсто Пи-журица пише о важним елементима препознавања Ивановићевог особног поет-ског стила, много прије него што је критика проговорила о његовој даровитости.

„Ова лирика афирмише то схватање исто онолико колико је негација заблуда да се пјеснику могу наметнути било каква уџбеничко-рецепатска правила којих се има држати док ствара пјесму. Савршена у изразу и инспирацији, дубоко проосјеђана и проживљена, писана танким нервом једног у суштини меланхоличног пјесника – Ивановићева поезија импонује својом смиренешћу, оригиналношћу, дограђеношћу поетских слика саопштених избрушеним језиком и стилем (Пижурица 2003: 17).

Дакле, за разлику од експресионизма који је подразумијевао револт, код овог ствараоца налазимо мировање и резигнирано мирење са судбином. Као што се елементи експресионизма и социјалне књижевности мјестимично преплићу, њихова симбиоза видљива је и у још неким остварењима. Тако пјесма *Из свакидашњице* већ првим стихом (Избачен је сиромашни радник из стана) назначавача социјалне елементе, док по другим сегментима ово остварење садржи и поетику експресионизма, оличену у виђењу града као извора зла. За тзв. социјалне пјеснике град је био синоним друштвене биједи, који еманира осјећања страха и тјескобе својствена модерном човјеку. У ред пјесама које припадају покрету социјалне литературе могу се убројити *Порука*, *Послије раиша* и *На присилној стражи*.

Посебан дио Ивановићевог стваралаштва представљају лирске минијатури, од којих се нарочито издвајају оне из 1960. године, *Језеро у даљини* и *Пјесник* (састављене од по двије строфе), које су важне за дубље разумијевање Ивановићеве поетике. Прва од њих започиње објашњењем постанка језера, чиме се сугеришу дубља значења: идеалима не треба прилазити сувише близу, јер се знају преобразити у властиту супротност. Нешто експлицитније је остварење Пјеснику, које посједује аутопоетички и аутобиографски предзнак. У ред још изразитијих примјера могу се убројити једнострофни лирски медаљони, попут *Неба у соби*: „Лежим у мрачној соби и прећом сна и сјете/ исткивам ноћно небо од свога тамног гнијезда:/ причини ми се од ужареног врха цигарете/ да трепти у мркој ноћи усамљена звијезда” (Ивановић 1960: 12), писани у неоромантичарском маниру или пјесма *Крило у магли у којој провијавају трагови симболизма*: „Из сиве магле што згуснута пије/ Улицу дугу, куће - зид по зид/, Исплови једно крило голубије/ И урони ми бјелином у вид” (Ивановић 1960: 17). Магла је најчешћи лајт-мотив оваквог модела стваралаштва, симбол неодређености и прелазног раздобља између два стања, неминовности патње против које се ништа не може учинити осим да се о њој не говори.

Као што се крајем 19. и почетком 20. вијека у европским књижевностима изражавала специфична духовна клима која се еманирала кроз паралелно постојање и преплитање неколико књижевних струја (импресионизма, завицајне књижевности, симболизма и неоромантизма, експресионизма) чије су се стилске црте „преливале”, исти је случај и са поезијом Леса Ивановића. Ако би требало од свих елемената његовог стваралаштва издвојити онај који га суштински одређује могло би се рећи да је то неоромантизам - по болној чежњи за даљинама и бјежању у снове од сурове стварности, опозицији сан-јава, мотивима ноћи и оностраности. Пјесма која почиње у том маниру је остварење *Сужањ* на камену, у којој је наглашен сан о даљинама као о спасу од тегобног живота, али и свијест о томе да се сан једино може обистинити преласком у оностраност. Тако ће у пјесми *Туга за небом* забљежити: „Од неба тога жутог пијан/ и ја му поглед мутни шаљем/ на земљи овој тешким маљем/ живота патног изубијан” (Ивановић 1960 : 19). У њој се еманира искуство настављено на његошевску традицију изнесену у *Лучи*, која заговара тезу да човјек, прије физичког рођења, постоји у некој бољој реалности космоса, те да је заправо само рођење - казна коју треба истрпјети. Цитирани стихови говоре о томе да пјесма није само документ о ствараоцу, већ и средство за ослобађање од животног бола.

Култна пјесма по којој је и најпамтљивији читалачкој публици јесте *Кари Шабанови*, која умногме освјетљава умјетнички поступак овог пјесника. Полазећи од евокативних слика, лирски субјекат се враћа у прошлост, сјећајући се

дјетињства као извора радости када је мало било потребно за срећу: „Залуд ухо сад звукове лови/ залуд око даљинама пипа:/ давно више не чује се шкрипа/ нити иду кари Шабанови” (Ивановић 1960: 16). Пјесник често креће од конкретне појавности коју боји рефлексивношћу, да би у меланхоличном и носталгичном расположењу извео завршницу остварења. У прилог томе говори и пјесма Сломљеном окну, која по основном мотиву одраза, представља важан сегмент Ивановићеве поезије: „Сломљено окно из танког рама/ у теби видим, док слази тама/ крајичак пута и голо поље./ А кад се мало загледам боље/ да ли то видим и себе сама?” (Ивановић 1960: 23).

Као двије кључне тезе критичари су истицали да је мало стваралаца у црногорској књижевности код којих су живот и дјело прожети као у случају Леса Ивановића, те да су у његовој поезији видљиви трагови Дучића, Ракића, Прешерна. Томе у прилог говоре подједнако темати (опраштање са младошћу, меланхолија и хиперсензибилност, чежња за даљинама и жал за неоствареним сновима), при чему је кључни акценат стављао на чистоту форме, односно како је примијетио Милорад Стојовић:

„Пошавши од класичних образаца наше литературе: од елегантних пастела Јована Дучића, отменог самопомирења Милана Ракића, поетских симбола Петра Кочића (Ивановићеве јасике имају исти смисао као и Кочићеве јеле и оморике), до Прешернових сонета опроштаја с младошћу и меланхоличног духа лирске народне пјесме, Александар Ивановић је изградио сопствени однос према пјесми, према животу и свијету... Ивановић је вјеровало да пјесма мора имати чистоту форме да би очувала чистоту мисли и осјећања које казује, да би узнијела достојанство пјесника” (Стојовић 1987: 180).

Његова интимистичка лирика, која је годинама живјела у некој врсти рецептивне изолованости, новим читањима скреће пажњу на то да су поезији Леса Ивановића остали дужни и антологичари и критичари. Саткана од тренутака и немирних тишина, она својим квалитетима и комуникативношћу са најразноврснијом читалачком публиком, наставља да живи пуни живот у душама и памћењу читалаца.

Након ишчитавања невеликог пјесничког опуса овог умјетника, читалац се тешко може одупријети утиску да је Александар Ивановић цијелог живота писао једну књигу, моделујући јединствени портрет лиричара окупираног предметима који су га непосредно окруживали и асоцијацијама које су из тих односа происходиле, чиме је наизглед једноставне мотиве уобличавао у заокружене пјесничке цјелине. Мада је споменутих „интимистичких” пропламсаја било и прије Ивановићеве појаве, на примјер, дијаметрално другачијим структурним и идејним моделом у поезији Петра II Петровића Његоша, оваква стваралачка линија ипак није могла постати доминантна у времену у којем се често феномен персоналног подређивао тежњама колективитета.

Ивановић је писао поезију готово четрдесет година и створио исто толико пјесама у периоду од 1927. до 1965. године. Међутим, и поред тога што наведена временска етапа релативно дуга, пјесник није направио квантитетом обимно дјело јер је, како се у критици наводило, писао искључиво у тренуцима искреног надахнућа. „Писао је и написао мало”, о одликама Ивановићевог стваралаштва писао је Војислав Минић у књизи *Писци и концепције (Лирско биће бола или бол њесниковог бића)*, „али његова збирка *Чайур у кршу* остаје као књига изузетне поетске вриједности. Поистовјетивши свој живот са људским патњама, он је људске патње поистовјеђивао са самим собом; мислећи на своју бол, он је боловао своју

поетску мисао” (Минић 1978: 67). У наставку текста Минић наводи да је у раној младости Ивановић испољавао изразит сликарски дар, те да се тај рано уташени таленат још једном снажно пробудио, бивајући оваплоћен као средство лирског израза. У циклусу Јесења огледала склоност ка несвакидашњим средствима поетског изражавања претвара се у модел умјетничке трансформације реалности. И поред тога што поједине његове пјесме дјелују фрагментарно, очигледна је cjеловитост умјетничке идеје и мисаона поента која оставља неочекиван утисак.

У другом стваралачком кругу пјесник се окреће завичајној проблематици, стапајући патриотске и социјалне мотиве, као што је истакнуто у пјесми Народној плочи. Његове мисли о отаџбини и у овом случају се свде на лични доживљај недаћа насталих од пљачки и похода до сушних година и глади. У значењском погледу готово све Ивановићеве пјесме могу одговарати његовом лирском цуклусу названом Заустављени тренуци, у оквиру којег репрезентативни примјер представља пјесма Нити неухватљиве. Аутор запажа свјетлуцања која пропламсавају кроз предмете, што уз наглашену симболичност илуструје изостреност његових унутарњих чула и префињеност емоција. При том он не описује реалност, већ слика њене контуре и сијенке, стварајући подлогу за исказивање меланхоличних расположења. „Свијет се увијек открива у вишезначности свога трајања”, писао је Жарко Ђуровић о сложенем сплету наоко једноставних симбола у Ивановићевој поезији. „Да није те особине, не би постојале латентне силе које покрећу дух да трага за непознаницама живота. Оне се највећма у поезији сабирају и множе, без обзира да ли живе под тремом аориста или футуристичке дестинације. Носталгија за дјетињством није ништа друго до скидање копрене са њега, не би ли у његовим засјајима пронашли неки вид екстатичне среће (Ђуровић 2006: 176).

Предмет Ивановићеве пажње у доминантној мјери је свијет који га окружује – липе, ледене и упорне цетињске кише, поломљено прозорско окно, људисијенке, ишчезло дјетињство, срушена кућа, сиви видици. О свијету наоко обичних мотива, доживљених на интиман и дубок начин, Ивановић пјева топло, присно и са истанчаним осјећајем за пјеснички детаљ. Знак препознавања његове поетике су симболи неба, воде, огледала, јесени и „њене сиве пратње”, а основна стилогена средства, осим епитета су персонификација и метафора. Умјетник свијет по правилу тумачи и доживљава уз помоћ визуелних и акустичких пјесничких слика, будући да је у његовим пјесмама најчешће присутна симбиоза слике и звука. У основи његове поетике доминантне су емоције боли, пјесникова судбинска драма и његов трагични доживљај стварности. У мање успјелим остварењима (Дјевојци из дјетињства, Небо у соби) као виша поетска вриједност егзистира завршни стих, који чини и основну поенту пјесме. Једна од најпознатијих Лесових пјесама, заступљена у читанкама за други разред средње школе у Црној Гори јесте Жалба мртвом другу, коју је посветио познатом књижевнику Николи-Пуњи Лопичићу, рано преминулом 1945. године у злогласном Јасеновцу: „Са мном другује једино муња/ вјетар и киша и магла сива/ заборавили су давно, Пуња/ и тебе мртва и мене жива” (Ивановић 1960 : 17).

Атипичност Ивановићеве поезије, између осталог, огледа се и у одвајању од општег тока дотадашњег поетског израза, те рачвања у особени рукавац мотивске посебности реализоване путем оригиналне стваралачке надарености. Поезија се у првим посљератним годинама наставља на ратне и предратне напредно оријентисане структуре; једнако као и проза, и она је била захваћена збивањима на историјској и политичкој сцени, остајући под утицајем тренутних прилика и ра-

сположења. Кроз њене стихове – осим пропламсаја романтичарског заноса – огледају се натуралистички одсликани детаљи, прагматичност и тежње народног духа. Другим ријечима, она се великим дијелом формирала са тежњом да буде на нивоу захтјева стварности, да пружи исправан одговор на загонетке и тајне живота, те да израсте у поетску хронику епохе. Ивановићева поезија се по круцијалним структурним елементима разликује од дотадашњег начина „пјевања и мишљења”. И поред тога што већи број његових пјесама представља лирску евокацију минулог времена, у њима нема претјеране болеживости, нити структурне расплинутости. Исповиједајући властиту немоћ пред животним рушилачким силама, аутор не заборавља на људе несрећне судбине. Управо из разлога емотивности и контемплативности његовог умјетничког израза, овај пјесник је означен као родоначелник интимистичког правца у модерној црногорској поезији.

ЛИТЕРАТУРА

ПРИМАРНА

Ивановић 1950: А. Л. Ивановић, *Стихови*, Цетиње: Обод.

Ивановић 1960: А. Л. Ивановић, *Чајур у кришу*, Титоград: Графички завод.

СЕКУНДАРНА

Ђуровић 2007: Ж. Ђуровић, *Гласности тишине (Особености поезије Александра Ивановића Леса)*, у књизи: *Грлом у сновиђење (кријички дијалози)*, Подгорица: ЦАНУ.

Ивановић 1987: Р. Ивановић, *Поетика Александра Ивановића*, из књиге: *Дијалог с гјелом*, Титоград: НИО „Побједа”.

Минић 1978: В. Минић, *Лирско биће бола или бол пјесниковог бића*, у књизи: *Писци и концепције (есеји о модерној црногорској књижевности)*, Титоград: НИО „Побједа”.

Пижурица 2003: К. Пижурица, *Поезија Александра Ивановића*, у хрестоматији Слободана Калезића: *Црногорска књижевност у књижевној кријичи (неореализам 2)*, Подгорица: Универзитет Црне Горе.

Рацковић 2009: Н. Рацковић, *Лексикон црногорске културе*, Подгорица: Друштво за очување црногорске културне баштине.

Стојовић 1987: М. Стојовић, *Достојанство бола (о лирици Александра Ивановића)*, у књизи: *Надмоћ људскости* (књига друга), Титоград: НИО „Побједа”.

MUSICALITY IN THE POETRY OF ALEKSANDAR LESO IVANOVIĆ

Summary

The creative figure of Alexandar-Leso Ivanović (1911-1965) represents a unique phenomenon in recent Montenegrin poetry, within which he is one of the best poets. He gained the attribute of the favorite Montenegrin poet and published a collection of poetry *Verses* (Cetinje, 1950) and *Root in stone* (Titograd, 1960), which is a revised edition published in 1971, thanks to the sponsor engagement of Milorad Stojović. He was a member of the editorial team for the book *Lyrics of Montenegro from 1918 to 1962* (Cetinje, 1962). He worked with a number of literary publications: *Wreath*, *Creation*, *Records*, and *Liberty*, where he spent part of his working arrangement. He was the recipient of the recognition of the Government of Montene-

gro (1950) and the July 13th Award (1961). Nostalgic feelings are incorporated in a tightly structured, and symbolically and allegorically marked images, in which the author speaks of the ordinary details through the prism of an unusual observational perspective. This results in verses dedicated to the rain of Cetinje, bare fields, people who are no more, who live in his memory or reflections of memories. Ivanović had a high affinity for painting, which can be recognized in the reduction and coloring of his warm poetic words.

Keywords: poetry, melancholy, coloring, intimacy, Montenegro, contemplation, reflection

Sofija S. Kalezić Đuričković





Новица И. ПЕТРОВИЋ¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за енглески језик

КОНТРАКУЛТУРНИ ЕТОС ШЕЗДЕСЕТИХ У ДЕЛУ КРИСА КРИСТОФЕРСОНА И ЛЕНАРДА КОЕНА

Контракултура шездесетих година XX века, која се успостављала у оквиру далеко-сежне промене комплетне идеолошке матрице Запада током те драматичне деценије, тежила је успостављању сопствене културне парадигме кроз супротстављање естаблишменту и устаљеним друштвеним вредностима. До половине шездесетих, искристалисали су се главни параметри контракултурне парадигме: тежња ка успостављању праведнијег друштвеног поретка заснованог на суштинској једнакости свих људи, велики утицај популарне музике на ширење контракултурног етоса, посебно захваљујући планетарном успеху Битлса, покрет за грађанска права, те антиратни ангажман, који је све више добијао на интензитету како је ескалирао рат у Вијетнаму, подржан хипи етосом мира и љубави. Када се, на измаку ове деценије, контракултурни сан о промени света распршио, идеали и достигнућа контракултуре шездесетих постали су мета критика и омаловажавања до те мере да су многи коментатори тврдили како су шездесете године толико утемељене на заблудама и промашајима да нису за собом ништа вредно оставиле. Међутим, контракултурни етос шездесетих није мртав, а бољег сведочанства о томе вероватно нема од опуса Криса Кристоферсона и Ленарда Коена, чије су поетике недвосмислено формиране у контракултурном духу, коме су њих двојица остали бескомпромисно верни зашавши у девету деценију живота. Овај рад анализираће контракултурне константе њиховог стваралаштва, са освртом на креативну ренесансу коју су обојица доживели током првих деценија XXI века, не одустајући од вредности за које су се определили шездесетих година.

Кључне речи: Крис Кристоферсон, Ленард Коен, контракултура, шездесете

Ах, те шездесете. Време великих нада, великих илузија и, у крајњем билансу, горког разочарања. Ера која је бачена у ропотарницу интелектуалне историје чак и пре него што је деценија о којој је реч завршена? (Презриве оцене Џона Ленона о практично свему чему је контракултура шездесетих стремилa, од којих је најболније зазвучала „Не верујем у Битлсе /I don't believe in Beatles/”, изречене су у контексту његовог соло албума *Plastic Ono Band*, објављеног 1970. године, завршне године поменути деценије.) Од тада, ова деценија била је мање-више непрестано предмет веома жучних распри, које су неретко сучељавале дијаметрално опречна мишљења, безнадежно подељена између некритичких похвала креду мира и љубави и презривог одбацавања таквих ставова. Тек је у последњој деценији двадесетог века почела да се помалa уравнотеженија слика његове вероватно најдраматичније деценије, између осталог, захваљујући и веома луцидном приказу њених достигнућа и неуспеха у уводном поглављу студије Ијана МекДоналда (Ian Mac Donald) о музици Битлса *Револуција у глави (Revolution in the Head, 1995)*. Кључно питање када се ради о вредновању тих достигнућа јесте колики је део наслеђа контракултуре шездесетих преживео до данашњих дана.

¹ novica.petrovic@gmail.com

Премда се чини да ми достигнућа те деценије у домену људских права данас узимамо здраво за готово, не размишљајући много о напорима и жртвама који су били неопходни да би се до њих дошло (МекДоналд 1995: 1–34) у нашем контексту више нас занима у којој мери уметничка достигнућа музике шездесетих и даље живе.

До које мере је рецепција музике шездесетих година знала да буде варљива вероватно најбоље показује следећи пример. У анкети за избор 100 најбољих албума рок музике, коју је 1974. спровео тада најугицајнији музички недељник у Британији *Њу мјузикл експрес* (*New Musical Express*), прво место заузео је албум Битлса *Оркестар усамљених срца наредника Пејпера* (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*). Сасвим очекивано, и како запажа Џон Херис (John Harris), пишући за специјално издање часописа *МОЦО* (*МОЈО*) о психоделичном периоду Битлса поводом четрдест и пете годишњице објављивања *Магичне мистериозне турнеје* (*Magical Mystery Tour*)² Битлса, тешко је замислити да би се било ко од анкетираних тада томе озбиљно успротивио (Херис 2012: 60). Али, не лези враже, једанаест година касније, у аналогној анкети истог часописа међу 100 најбољих албума рок музике *Пејпера* – уопште нема. Добро, разложно примећује Херис, није срамота изгубити од класика какав је, рецимо, албум *Омиљени звуци* (*Pet Sounds*) Бич бојса (*The Beach Boys*). Али да међу 100 најбољих албума нема места за *Пејпера*, а има за први албум панк групе Андертоунс (*The Undertones*)? Или за албум реге групе Ебисинианс (*The Abyssinians*) *Напред ка Циону* (*Forward on to Zion*)?? (Херис 2012: 60). Човеку остаје само да у неверици одмахне главом. Свака част поменутима, али са таквим избором нешто озбиљно није у реду.

Не губећи из вида променљиве ћуди рецепције уметничких дела, можемо са сигурношћу устврдити да не би било тешко направити подужи списак уметника, како оних савремених тако и оних који су били активни у деценијама од седамдесетих наовамо, који сасвим очигледно дугују инспирацију музици и етосу шездесетих година и сами то спремно признају. Такође, остварења најистакнутијих протагониста музичке сцене тог периода као што су Битлси, Ролингстоунси (*The Rolling Stones*) и Боб Дилан (*Bob Dylan*), да поменемо само оне најочигледније, цењена су деценијама пошто су изворно објављена. Праћење њиховог утицаја деценију за деценијом био би један валидан начин да се потврди теза о трајности и животности музике шездесетих. Сматрамо, међутим, да се најречи тије сведочанство о трајној вредности и присутности духа контракултуре шездесетих може пронаћи у каријерама двојице уметника који су се појавили на сцени шездесетих година, формирали се у том духу и остали му верни до данашњег дана, када су још увек активни иако су обојица зашли у девету деценију живота.

Један од њих рођен је у Браунсвилу, савезна држава Тексас, 22. јуна 1936. Пошто је успео да добие престижну Роудс (*Rhodes*) стипендију, студирао је у Оксфорду (у Енглеској, не у Оксфорду у држави Мисисипи, где се налази Универзитет Мисисипија, о коме Боб Дилан пева у својој песми „*Oxford Town*” /1963/).³

2 Музика компонована за истоимени телевизијски филм Битлса, премијерно емитован на каналу БиБиСи 2 другог дана Божића 1967. (26. децембра). У Британији је објављена у формату две ЕП (*extended play*) плоче, у Америци, уз додатак неколико композиција које нису део филма, као класичан винилски албум.

3 Песма говори о догађају из 1962. године када се Џејмс Мередит (*James Meredith*) и поред великог отпора локалних расиста као први црни студент уписао на Универзитет Мисисипија, премда не помиње поименце ни Мередита ни дотични универзитет. Да би му омогућио несметано похађање наставе, тадашњи председник Џон Кенеди (*John Kennedy*) послао је Националну гарду у Оксфорд.

По дипломирању, ступио је у Армију САД, где је догурао до чина капетана и научио да пилотира хеликоптером. Током прве половине шездесетих службовао је у Западној Немачкој као припадник Осме пешадијске дивизије (Анон. [2]). Када се 1965. пријавио за службу у Вијетнаму, војска га је одбила и понудила му да буде професор енглеске књижевности на академији Вест поинт (Џордан 1991). Одбио је и напустио је војску да би се бавио компоновањем. Преселио се у Нешвил, престоницу кантри музике, где је радио разне послове покушавајући да се пробије у свету музике. Радио је као вратар у студију фирме Коламбија рекордс када је Боб Дилан тамо снимао свој историјски албум *Blonde on Blonde* 1966 (Анон. [2]).

Други је рођен 21. септембра 1934. у Монреалу, где је похађао Универзитет МекГил (Симонс 2012: 3, 34). Пре него што је почео да се бави музиком, стекао је репутацију као песник и романописац објавивши неколико збирки песама, од којих се једна звала *Цвеће за Хитлера* (*Flowers for Hitler*, 1964), и романе *Омиљена игра* (*The Favorite Game*, 1963) и *Дивни губитници* (*Beautiful Losers*, 1966). Пошто се почетком деведесетих година разочарао у музичку индустрију, провео је неколико година у једном будистичком манастиру у близини Лос Анђелеса (Симонс 2012: 377–396).

Музичке каријере обојице наших репрезентативних стваралаца практично су започеле када су други певачи снимили њихове композиције и постигли успех захваљујући њима. Обојица су мајстори лирског израза, способни да створе изразито емотивне исказе не западајући у јефтину сентименталност, при чему једног од њих (оног првопоменутог) одликује једноставност и непосредност поетског израза, док онај други углавном тежи комплексности, саопштавајући своје поруке на заобилазан начин. Присутни су на музичкој сцени већ пола века и обојица су створили замашне и високо цењене опусе. Реч је, наравно, о Крису Кристоферсону (Kris Kristofferson) и Ленарду Коену (Leonard Cohen).

Кристоферсонова каријера започела је када је кантри певач Дејв Дадли (Dave Dudley) синмио његову композицију „Вијетнамски блуз (Vietnam Blues), која је у његовој интерпретацији постала хит на топ листама кантри музике (Анон. [2]). „Вијетнамски блуз” није песма којом се Кристоферсон данас поноси, будући да изражава ставове којих се он касније у потпуности одрекао. Како је сам изјавио у једном интервјуу, веровао је да се Америка бори за слободу у Вијетнаму, а све што је о томе знао сазнао је посредством *Stars and Stripes*,⁴ дневног листа који издаје Министарство одбране САД, и војних канала. Песму је написао после сусрета са учесницима једног антиратног скупа у Вашингтону, и она је изразито патриотски и десничарски интонирана. Када је од својих „класића”, са којима је служио у Немачкој сазнао како ствари у Вијетнаму заиста стоје, потпуно је променио став и постао је веома критичан према спољној политици САД. Његова трећа супруга Лиза Мајерс (Lisa Meyers), са којом је у браку од 1983. године, када је први пут чула ову песму, имала је следећи коментар: „Крис, ако је неко у стању да пређе пут од овога до ставова које данас заузимаш, онда има наде за све нас” (Џордан 1991).

Познат по томе да се изражава без длаке на језику, Кристоферсон се већ у уводној песми свога првог албума (*Kristofferson*, 1970) недвосмислено ставио на страну контракултуре. У песми „Кривите за то Стоунсе (Blame It on the Stones)” Кристоферсон за непуна три минута елегантно сажима лицемерни став старије генерације према рокенрол генерацији: према виђењу конзервативно настројеног дела нације, млади су опседнути искључиво сексом, дрогама и рокенролом,

4 Дословно: звезде и пруге, алузија на америчку заставу.

и то је веома забрињавајуће. Марвин, припадник средње класе, до те мере је заокупљен питањем „Куда то иде млађа генерација (Wondering what the younger generation's coming to)” да му чак ни укус омиљеног мартинија не прија („And the taste of his martini doesn't please his bitter tongue”). Мајка, пак, „сваког дана прича госпођама у клубу за бриџ / Како су поскупели седативи / И пита се како то да деца никада нису код куће (Mother tells the ladies at the bridge club every day / Of the rising price of tranquilisers she must pay / And she wonders why the children never seem to stay at home)”. Наравно, за све су криви Стоунси: „Кривите за то Стоунсе, кривите за то Стоунсе / Осећаћете се много боље знајући да нисте сами / Придружите се оптужби, спасите проклету нацију / Скините са себе терет, кривите за то Стоунсе (Blame it on the Stones, blame it on the Stones / You'll feel so much better knowing you don't stand alone / Join the accusation, save the bleeding nation / Get it off your shoulders, blame it on the Stones)”. Знамо да Стоунси нису безгрешни, али кривити их за сва зла овог света кратковидо је или напосто лицемерно.

Кристоферсонов опус чини занимљива мешавина веома емотивних љубавних песама (постао је звезда буквално преко ноћи када је постхумно објављена верзија његове песме „Ја и Боби Меги /Me and Bobby McGee/” у извођењу Џенис Џоплин постала светски хит, /Аноп. [2]/) и политички ангажованих песама које су постале све присутније у његовом опусу од осамдесетих година наовамо. У овим потоњим, бескомпромисно је износио своје ставове о спољној политици америчке владе у тону потпуно супротном безрезервној подршци америчком војном ангажману у Вијетнаму исказаној у песми „Vietnam Blues”. Да Кристоферсонова бескомпромисност није ограничена на изношење политичких ставова сведочи и његово држање када је био суочен са изразито негативним реаговањем публике приликом његовог наступа на фестивалу на острву Вајт крајем августа 1970. године.

Од добрих вибрација из Вудстока годину дана раније није било остало готово ништа, и публика, њих око 600.000 по компетентним проценама, неке извођаче је дословно отерала са сцене звиждањем и негодовањем, о чему сведочи документарни филм Марија Лернера (Murray Learner) *Message to Love*.⁵ Публика је Кристоферсона и чланове његовог пратећег бенда гађала којечиме током њиховог наступа, а камере Лернерове сниматељске екипе забележиле су када се Кристоферсон изнервирано обратио публици речима: „Довео сам бенд овамо о свом трошку. Рекли су ми да свирамо један сат, и свираћемо један сат шта год да се деси, осим ако на нас не буду пуцали из пушке.” Истину говорећи, било је ситуација у његовој каријери када се чинило да чак ни то не би било довољно да га заустави.

Кристоферсон је био подједнако бескомпромисан када је исказивао поштовање према својим омиљеним извођачима, о чему упечатљиво сведочи рефрен његове песме „Ако не волиш Хенка Вилијемса (If You Don't Like Hank Williams)”, чији завршетак гласи: „можеш да ме пољубиш у дупе (you can kiss my ass)”. Ако би неко на основу овога помислио да је Кристоферсон напосто геџован (redneck, због његове склоности ка кантри музици) који одвали шта год му падне на памет по принципу „Што на уму то на друму”, из онога што следи лако ћемо се уверити да је он стваралац префињеног сензибилитета чији је друштвени ангажман, изумимајући застрањивање са „Вијетнамским блузом”, увек био на правој страни.

5 Филм је назван по истоименој композицији Џимија Хендрикса, коју је он одсвирао током наступа на фестивалу.

Од седамдесетих година наовамо, паралелно се бавио музиком и глумом, а успешна филмска каријера помагала му је да финансијски опстане у периодима када је због својих политичких ставова био у немилости естаблишмента и патриотски настројених делова музичке сцене и публике, те је имао проблема да дође до концертних ангажмана или да сними плочу. То је нарочито био случај у другој половини осамдесетих, када је објавио наглашено политички интониране албуме *Повраћај (Repossessed)*, 1986) и *Рајник Треће светле (Third World Warrior)*, 1990), у којима је оштро критиковао спољну политику администрације Роналда Регана (Ronald Reagan) у Никарагви и Салвадору.

Временом је Кристоферсон научио како да се носи са конзервативнијим делом своје публике: „Понекад се слажу са мном у погледу политичких ставова, понекад не. Немам онолико обожаваца колико сам имао седамдесетих година. Од тада више пажње привлачим као глумац него као певач. Али и даље певам песме са политичком тематиком, увек. (...) Највеће негодовање доживео сам у Атланти када је у току било суђење Оливеру Норту,⁶ а истрага у Конгресу поводом скандала Иран-Контраси показала се као пука реклама за Контрасе. На том концерту у Атланти поменуо сам да је важно испитати ко су ти ‘борци за слободу’ којима Норт пружа подршку и да се види да њихови циљеви нису војне снаге већ школе, здравствене установе и земљорадничке задруге. Е, то их је стварно разбеснело. Од пар хиљада гледалаца, отприлике три стотине тражило је да им се врати новац. Не слажу се сви са оним што говорим, али моје концерте од почетка до краја прожима вера у људски дух. (...) Дешавало се да се групе војних ветерана противе мојим наступима. Одлазио сам тамо сам, без чланова бенда, и састајао се са тим групама. Говорио сам им да, ако ико треба да разуме принцип слободе говора, то су они – знате, људи који су се борили да га одбране. И тако су се сложили да ме не бојкотују. (...) Људи су ми говорили, ‘Не допада ми се она песма која почиње причом о убијању беба у име слободе.’⁷ Али доживео сам и да ми после кажу, ‘Нисам знао то за Никарагву и Ел Салвадор, али испитаћу о чему се ту ради.’ То су ми говорили у неким заиста конзервативним деловима земље. Знате како, ми свирамо за малобројнију публику него велике поп звезде. Понекад свирамо на вашарима и имамо добру посету. Људи долазе са породицама, карте нису скупе. Помислили бисте да ће такви људи бити најконзервативнији, али каткада код њих наилазимо на најбољи пријем. То је веома охрабрујуће” (Џордан 1991).

Песма која почиње стихом о убијању беба у име слободе („Killing babies in the name of freedom”) свакако је најоштрије формулисан Кристоферсонов политички исказ. Насловљена „Не дај да те олош баци у бедака (Don't Let the Bastards Get You Down)”, изворно објављена 1990. године, песма на Кристоферсонов карактеристично неувидљиви начин говори о одвратној страни америчке спољне политике у Латинској Америци: „Минирају путеве / Убијају земљораднике / Спаљују школе пуне деце / Боре се против комунизма (Mining roads

6 Оливер Норт (Oliver North), морнарички потпуковник, члан Савета за националну безбедност који је учествовао у илегалној продаји оружја Ирану у другој половини осамдесетих. Део зараде од те продаје прослеђен је Контрасима, побуњеничким снагама у Никарагви (Анон [3]).

7 Кристоферсон је сазнао о зверствима одреда смрти у Ел Салвадору од једне тамошње жене која му је помагала да као самохрани отац после развода подиже своју ћерку. Док је она радила за њега, одреди смрти трагали су за њеним братом, који је био студент, а по логици владе коју је Америка подржавала, то је значило да је комуниста. Припадници одреда смрти отели су тромесечну бебу његове сестре и несрећном детенцету поломиле ноге пре него што су га убили на мајчине очи (Џордан 1991).

/ Killing farmers / Burning down schools full of children / Fighting communism)”, говори Кристоферсон током инструменталног пасажа у средини песме. Једна каснија верзија, снимљена током концерта у Сан Франциску јула 2002. године, док је администрација Џорџа Буша (George Bush) млађег водила медијску кампању припремајући рат против Ирака због наводних залиха оружја за масовно уништење, ништа мање бескомпромисно критикује лицемерност америчке спољне политике. Аналогни део песме у овој верзији гласи: „Бомбардују Багдад, враћају га у камено доба / По читав дан, без престанка, 40 дана / Убијају их у њиховим домовима и на аутопутевима / А сада, после деценије санкција које су обогатиле ту земљу причамо о томе да се вратимо тамо и све то поновимо / Боре се против тероризма... (Bombing Baghdad back into the stone age / Round the clock, non-stop, 40 days / Killin’ them in their homes and on their highways / And now after a decade of crippling sanctions we’re talking about going in there and doing it all over again / Fighting terrorism...)”. Знајући да „Они данас имају моћ, новац и оружје (Today they hold the power and the money and the guns)”, морамо се сложити са Кристоферсоном да је „тешко и даље слушати њихове лажи (It’s getting hard to listen to their lies)”.

Рефрен песме садржи исказ који представља Кристоферсонов стваралачки кредо: „настој да говориш истину / И брани свој став (try to tell the truth / And stand your ground)”. Звучи тако једноставно. Али, свако ко има имало животног искуства знаће да је то једна од најтежих ствари на овом свету. Зато је Кристоферсоново искрено и непоколебљиво залагање за подршку угњетенима овог света вредно сваког поштовања.

Једна од Кристоферсонових најдирљивијих песама у овом идиому свакако је „Круг (The Circle)”, објављена на албуму *Жалосна песма о слободи (Broken Freedom Song, 2003)*, снимљеном на поменутом концерту у Сан Франциску, у којој му је пошло за руком да споји наизглед неспојиво. Једним делом, ова песма представља Кристоферсонов наклон сенима Лејле Ал-Атар, ирачке уметнице која је погинула када је балистички пројектил испален на Багдад по наређењу администрације Била Клинтона (Bill Clinton) уместо намераваног циља погодио њен дом. Круг туге о коме говори ова песма обухвата и аргентинске „Desaparecidos (Нестале)”, жртве диктаторског војног режима у тој земљи између 1976. и 1983. Као што преживели чланови њихових породица чувају успомену на „Нестале” окупљајући се редовно на тргу Мајо (Plaza de Mayo) у Буенос Ајресу и носећи њихове слике у немом протесту против нељудских чистки војне хунте које су њихове најмилије збрисале са лица земље као да никада нису ни постојали, тако и Кристоферсон овом песмом чува успомену на ирачку уметницу која је настрадала у бомбардовању Багдада као „коллатерална штета”, речено гнусним вокабуларом НАТО пакта. „Треба да знамо имена наших жртава (We should know the names of our victims)”, каже Кристоферсон горко најављујући ову песму.

Кристоферсоново одрешито наступање и бескомпромисност у исказивању својих ставова не би требало да нас заварају када се ради о његовој особини која највише плени – истинској племенитости духа. Она се можда најупечатљивије манифестовала када је пружио подршку ирској певачици Шинејд О’Конор (Sinéad O’Connor) приликом њеног наступа на концерту приређеном у њујоршком Медисон сквер гардену октобра 1992. у част тридесетогодишњице професионалног бављења музиком Боба Дилана. Кратко време пре тога, појављујући се у популарном телевизијском програму „Saturday Night Live”, Шинејд је без најаве поцепала слику Папе усред емисије у знак протеста због заташкавања

педофилије међу католичким свештеницима. Сама њена појава на сцени, а најавио ју је управо Кристоферсон, изазвала је праве салве звиждука и негодовања. Шинејд је покушала да се држи храбро, али била је видно уздрмана канонадом звиждука која није јењавала, напротив. У том моменту Кристоферсон је изашао на сцену, пришао јој и рекао довољно гласно да најближи микрофони то ухвате: „Don't let the bastards get you down, Sinéad”. Како је касније рекао, био је запањен чињеницом да јој звижди публика на концерту Боба Дилана, јер би се управо од такве публике очекивало да буде максимално отворена. Наравно, Кристоферсон није могао да не осети сродну душу, јер и сам је доживео да његова публика на коцертима каткада негодује због његових поступака које је он сматрао моралним императивом (Купер 2009).

Седамнаест година касније, на своме за сада претпоследњем албуму *Ближе кости* (*Closer To The Bone*, 2009), објавио је песму о томе насловљену једноставно „Сестра Шинејд (*Sister Sinéad*)”. У њој медитира о томе како је порука коју је Шинејд покушала да пошаље свету веома лоше схваћена: „Када им је рекла своју истину колико год је силовито могла / Њена је порука остала дубоко несхваћена (*When she told them her truth just as hard as she could / Her message profoundly was misunderstood*)”. Кристоферсон очито говори о Шинејд са пуно наклоности, нарочито када је назива „храбром девојчицом обријане главе (*that bald-headed brave little girl*)”. А када каже да она „никада није волела стеге и ланце (*she's never been partial to shackles and chains*)” и да је „престара да би се сломила а премлада да би била укроћена (*too old for breaking and too young to tame*)”, те речи могле би се односити и на самог аутора песме.

А да не бисмо заборавили колико Кристоферсон поред све лиричности и ангажованости може бити и забаван, поменути албум завршава се једном скриреном композицијом. Гостујући у програму Ралфа Емерија (*Ralph Emery*) 2010. године, Кристоферсон је на питање водитеља зашто на омоту плоче нема наслова последње песме њој одговорио да је то зато што издавачка кућа није желела да омот плоче „краси” наслов „Мрзим твоје ружно лице (*I Hate Your Ugly Face*)” (Емри 2010). Наслов, руку на срце, заиста не делује привлачно, али изненађеног слушаоца који албум *Closer To The Bone* слуша први пут на његовом крају чека једна од најсмешнијих композиција које је у животу чуо. Уместо да пати за драгом која га је оставила, њен протагониста јој поручује: „Желим да чујеш да не роним сузе у пиво / Овако ствари стоје са мном / Најсрећнији дан мога несрећног живота / Био је када си ме ослободила (*I want you to hear I ain't crying in my beer / This is how it goes with me / The happiest day of my unhappy life / Was when you set me free*)”. Док већина несрећно заљубљених мушкараца у кантри песмама жели бившој драгој сваку срећу у животу, лирски субјект ове песме бившој изабраници свога срца каже: „Надам се да си у бедаку / Ругобо једна (*I just hope you're miserable / You sorry-looking mess*)”, а поврх свега, он бившу драгу пореди са – јуницом (*heifer*)! Нема разлога да не верујемо Кристоферсону када тврди да је дотичну песму написао када му је било једанаест година (Емри 2010). Мора се, у сваком случају, признати да је аутор већ у том животном добу показао изненађујући контракултурни таленат, будући да је у тој песми њему пошло за руком да мање-више све клишее кантри музике окрене наглавце.

Први албум Ленарда Коена, *Песме Ленарда Коена* (*The Songs of Leonard Cohen*, 1967), препознат је као класично остварење практично чим је објављен, доносећи му репутацију култног уметника и великог новооткривеног музичког талента са обе стране Атлантика. Било је чак коментатора који су тврдили да би

та плоча сама по себи Коену доживотно гарантовала статус класика све и да није више снимео ниједан албум (ДиКертис 2007 [2]: 11). Срећом по све поклонице његове музике, Коен је, као и Кристоферсон, активан на музичкој сцени већ пола века, и за то време створио је богат опус веома високог квалитета.

Коенов први албум заслужено ужива репутацију коју има. Уистину, на њему се налазе неке од најлепших песама које је Коен снимео у својој дугој каријери. Ипак, за потребе наше анализе нећемо се задржавати на музичкој садржини албума већ ћемо се укратко позабавити – илустрацијом на полеђини омота ове плоче. Са насловне стране омота посматра нас Коеново озбиљно, помало смркнуто лице. Полеђина омота прича нам, у визуелном смислу, сасвим другачију и много драматичнију причу. Средишњи елемент слике је фигура жене која је, како изгледа, сасвим нага, изузимајући ланце којима су јој везане руке. Жена је са свих страна окружена пламеном, који као да ће је сваког тренутка прогутати. Упркос томе, њен израз лица делује спокојно и самоуверено. Њен поглед усмерен је према небу, и као да наговештава да је оно чему она стреми негде изван стега овоземаљског живота. У симболичком смислу, пламен који је окружује, како примећује критичар Ентони ДиКертис (Anthony DeCurtis), може бити пламен мучеништва – или страсти – или обоје. Ланци, пак, можда симболички представљају тамницу тела, или сужањство у материјалном свету. Било како било, чини се да ватра на овој слици има прочишћавајуће дејство и да омогућава овом савременом отелотворењу Јованке Орлеанке да се вине у неке просторе ослобођене телесних или материјалних стега. Овај портрет жене која пролази кроз једно ек-стремно искуство на овом свету на веома особен начин спаја уметност, религију и ерос (ДиКертис 2007 [2]: 13), и као такав вероватно представља најбољи могући увод у опус Ленарда Коена у целини. Јер, његову тематску константу, како истиче Морис Ретклиф (Maurice Ratcliff), чине љубав, усхићења која нам она дарује, а која често резултирају пропалим везама, као и њене телесне манифестације, о којима је често веома лирски певао (Ретклиф 1999: 9), али и опасности које она са собом носи и проблеми који проистичу из трагања за слободом у свим њеним видовима. То су теме које су у највећој мери заокупљале Коенову поетску имагинацију на почетку његове музичке каријере (Ретклиф 1999: 23).

Што се Коенове музике тиче, њома почињемо да се бавимо од његовог другог албума, названог *Песме из собе* (*Songs From a Room*, 1969), не само зато што је он чак и бољи од његовог толико хваљеног дебитантског албума, већ стога што се на њему Коен први пут недвосмислено ставља на страну контракултуре. Уводна песма, „Птица на жици (*Bird on the Wire*)”, једна је од најпопуларнијих у Коеновом опусу. Неки коментатори описали су Коенов поетски исказ о личном трагању за слободом као боемску верзију песме „Мој начин (*My Way*)” Френка Синатре (*Frank Sinatra*), у чему свакако има истине (Ретклиф 1999: 24). Крису Кристоферсону толико су се допали уводни стихови песме („Попут птице на жици / Попут пијанца у поноћном хору / Покушао сам на свој начин да будем слободан – *Like a bird on the wire / Like a drunk in the midnight choir / I have tried in my way to be free*”) да је изјавио како би волео да му оне буду уклесане на надгробном споменику као епитаф (Анон. [2]). Коенов коментар био је да ће бити веома повређен ако Крис то не учини (Анон. [1]).

Објављен 1969. године, албум *Songs from a Room* говори о поделама које су раздирале америчко друштво у то време из једне наглашено личне перспективе. Како запажа Ентони ДиКертис у своме есеју о овом албуму, Коен је, из позиције Канађанина који живи у Сједињеним Државама, посредством наслова ал-

буа наговестио естетску и културну дистанцираност са којом је описивао кактаклизмичка збивања која су се попут ковитлаца одвијала око њега. Али, додаје ДиКертис, не треба никада губити из вида да је Коен мајстор суптилних нијанси и уздржаности у изразу. Отуда, премда су друштвени ломови позних шездесетих година и те како присутни у већини песама на *Songs from a Room*, ту нема протестних песама или експлицитних објава конктракултурне солидарности какве су биле веома уобичајене у то време (ДиКертис 2007 [1]: 10). Но, колико год да је тематика албума озбиљна, таман колико и Коенов израз лица на фотографији са предње стране омота албума, као и у случају његовог првог албума, фотографија на полеђини омота прича сасвим другачију причу. На њој се види једна веома zgodна плавуша одевена само у пешкир којим је огрнута како седи за Коеновим радним столом (знамо да је радни јер је на њему писаћа машина). Привлачна плавуша је Маријана Илен (Marianne Ihlen), Норвежанка са којом је Коен неколико година био у вези. У томе што се баш њена фотографија налази на омоту албума има не мало ироније, како примећује Морис Ретклиф: њих двоје тада већ годину дана нису били заједно (Ретклиф 1999: 23). Уосталом, Коен се још на претходном албуму (у најави) опростио од ње песмом „So Long, Marianne”. Но, овде је битније то да, како духовито наглашава Ентони ДиКертис, ова фотографија, рекло би се, сугерише да соба болно отуђеног песника није потпуна без прелепе плавуше дугих ногу (ДиКертис 2007 [1]: 10) која му макар накратко може помоћи да заборави јаде овог света. Као што ћемо ускоро видети, ово је изгледа наговештај једног поетичког принципа који се формирао у контексту овог албума и кога ће се Коен држати током читаве своје каријере.

Антирагна тематика била је готово обавезни елемент контракултурних музичких исказа тога времена. Видели смо са каквом директношћу Крис Кристоферсон изражава своја осећања поводом тога, и још којечега, али то није Коенов стил. У песми која следи после „Bird on the Wire”, насловљеној „Исакова прича (Story of Isaac)”, Коен је своје виђење рата у Вијетнаму, који је перманентно ескалирао од средине шездесетих година, изразио посегнувши за – Библијом. Прве две строфе дате су у форми наратива испричаног из перспективе Исака, Аврамовог сина, кога је његов отац био вољан да жртвује у славу Бога, и представљају мање-више верну поетску реконструкцију библијске приче. Библијска прича је Коену, како се испоставља на основу завршне две строфе, послужила као паралела сукобима млађе и старије генерације током шездесетих година, нарочито поводом рата у Вијетнаму. Лирски субјект песме још увек је номинално Исаак, који сада исказује Коенове ставове, мирним и стишаним тоном изражавајући гнев због спремности са којом старија генерација шаље младе у смрт зарад некаквог нејасног плана („scheme”) који је немогуће одредити: „Ви који сада правите те олтаре / да бисте жртвовали ту децу, / не смеете то више чинити (You who build these altars now / to sacrifice these children / you must not do it anymore)”. А када се између свакидашњег и визионарског експлицитно опредељује за ово друго („План није визија / и вас никада није доводио у искушење / неки демон или бог (A scheme is not a vision / and you never have been tempted / by a demon or a god)”, Коен се недвосмислено изјашњава за ствар контракултуре (Ретклиф 1999: 25).

Стављајући се на страну контракултуре, међутим, Коен није спреман да прихвати идеју да су млади морално супериорни само због тога што трпе. Он и о застрањивањима контракултуре говори истим дистанцираним тоном, на пример, у песми „Као да је било тако давно, Ненси (Seems So Long Ago, Nancy): „Ненси је носила зелене чарапе / и спавала је са свима (Nancy wore green stockings / and

she slept with everyone)". Песма „Касапин (The Butcher)", као што њен наслов наговештава, говори о жртвеном насиљу посредством сцене из кланице и мотива преузетих како из Старог тако и из Новог завета, али и о нехајној самодеструктивности наркоманске културе („Нашао сам сребрну иглу / и забо је у руку / Би од тога нешто користи / и би нешто штете – Well, I found a silver needle / I put it into my arm / It did some good / did some harm") и о смореном реаговању млађе генерације на настојања старијих да их пошаљу у смрт као јагање на клање, чиме осуђује и једну и другу страну (ДиКертис 2007 [1]: 12-13). Песма „Група самотних хероја (A Bunch of Lonesome Heroes)" чак доводи и сам појам хероизма у питање (ДиКертис 2007 [1]: 12).

Једино у песми „Партизан (The Partisan)", која представља редак случај да Коен сними песму која није његова, и која говори о херојском отпору француског народа немачкој окупацији, узима се озбиљно идеја о идеалистичкој побуни. Но, сама чињеница што је радња песме смештена више од две деценије у прошлост ствара код слушаоца утисак да она представља прекор упућен садашњости, будући да би такву причу било немогуће испричати у савременом контексту (ДиКертис 2007 [1]: 12).

У једном од упечатљивијих остварења на овом албуму континуирано високог квалитета, песми „Стара револуција (The Old Revolution)", антиратна порука дата је на типично коеновски посредан начин. Песма, између осталог, говори о томе како револуције одвећ лако издају своје идеале и претварају се у исто оно зло против кога су покретане: „Наравно, био сам веома млад / и мислио сам да победимо / Не могу да се претварам да ми се још увек пева / док односе лешеве (Of course I was very young / and I thought that we were winning / I can't pretend I still feel very much like singing / as they carry the bodies away)". Алузија на рат у Вијетнаму скривена је у дистиху „Сада ми допустите да признам да сам ја издао наређење / да се детаљно претражи, пронађе и уништи (Now let me say that I myself gave the order / to sweep and to search and to destroy)". Наиме, фраза „search and destroy" била је стандардни део жаргона америчке војске у Вијетнаму (ДиКертис 2007: 12).

После свега чему је слушалац овог албума изложен готово до самог његовог краја, делује веома умесно оцена Ентонија ДиКертиса да је то „стоички таман албум (a stoically dark album)" (ДиКертис 2007: 13). Зато може деловати изненађујуће што се, мерено стандардима његове постојане меланхолије (ДиКертис 2007: 13), овај албум завршава у наглашено ведром тону песмом „Вечерас ће бити лепо (Tonight Will Be Fine)". Песма говори о еротском сусрету са једном лепотицом чији корак протагониста жељно ишчекује да чује на степеништу („I listen all night for your step on the stair"). Коен не би био Коен када не би завршио рефрен песме напоменом о пролазности сваке среће: „Вечерас ће бити лепо... неко време (Tonight will be fine... for a while)". Али за аутора чије су песме кадкада веома неувиђавно описиване као „музика да сечеш вене" (Ретклиф 1999: 5), ово несумњиво представља леп поетски отклон од меланхолије и исто тако леп гест према страственој лепотици која се – некада давно – свлачила за њега („Sometimes I see her undressing for me"): „Ако већ морам да памтим, ово је баш лепо сећање (If I've got to remember, that's a fine memory)". И то је онај поетички принцип наговештен фотографијом на полеђини омота албума: колико год се стварност, ситуација у којој се налазимо, чинила тамном (намерно заобилазимо придев „мрачан", јер Коен је, како смо већ видели и како ће се још показати, свој својој меланхолији упркос, све друго само не мрачњак), никада није потпуно црна. Увек се нађе места за трачак

светлости. То је принцип кога ће се Коен стално држати и чије ће варијације бити каткада веома упечатљиво поетски исказане у његовим каснијим песмама.

Током деценија које су уследиле, Коену је углавном полазило за руком да одржава постојано висок ниво музичких достигнућа. Његова урођеност у јеврејску културу, заокупљеност хришћанским мотивима и истинска преданост будистичкој дистанцираности (Симонс 2012: белешка на полеђини омота) начинили су од њега идеалног кометатора новог миленијума који се ближио и апокалиптичких страхова које је његово приближавање подстицало. Све ово је на веома импресиван начин дошло до изражаја на Коеновом албуму *Будућности* (*The Future*), објављеном 1992. године, инспирисаном драматичним преобликовањем светског поретка после распада комунизма.

Већ из уводне, уједно и насловне песме албума, јасно је да Коен није делио оптимизам претежне већине коментатора тога времена о „Новом светском портрету” и процвату демократије на „ослобођеном” Истоку: „Видео сам будућност, брале, убиствена је (I’ve seen the future, brother, it is murder)”. Премда је сам Коен изјавио да је „тешко не веселити се са онима који се томе веселе”, он ипак није био у стању да поверује како регион који је изнедрио личности у распону „од Дракуле до Ивана Грозног и Стаљина” може бити плодно тле за демократски препород (Ретклиф 1999: 87, 93). Не изненађује што Морис Ретклиф види овај сажети приказ зала савременог света као постмодернистичку верзију новозаветне Књиге откровења (Ретклиф 1999: 88). Окружен призорима расапа цивилизације какву знамо, протагониста жуди за страхотним извесностима прошлости, призивајући Берлински зид, Стаљина, светог Павла, Исуса и Хирошиму. Уосталом, он је „онај мали Јеврејин што је написао Библију (I’m the little Jew that wrote the Bible)”, и сасвим је прикладно што не зна шта значи покајање („When they said, Repent, I don’t know what they meant”). Некога ће ово, с правом, подсетити на Елиотову (T. S. Eliot) „Пусту земљу (*The Waste Land*, 1922)”, али овај депресивни културни крајолик с краја двадесетог века ипак није лишен трачка светлости, у складу са Коеновим поетичким принципом формулисаним у контексту албума *Songs from a Room*. У овом пустошном окружењу „љубав је једини мотор опстанка (love’s the only engine of survival)”. Уз то, захваљујући бројним хуморним елементима којима је зачињен албум *The Future*, Коену је, сматра Морис Ретклиф, пошло за руком да егзистенцијално безнађе учини забавним (Ретклиф 1999: 88). Готово да је тако, рекли бисмо.

Забавно или не, Коен очито ни у својим најсуморнијим виђењима људске ситуације не одустаје од поетичког принципа трачка светлости, који је можда своју најнадахнутију формулацију добио у дистиху из песме „Химна (*Anthem*)”, такође на овом албуму: „У свему постоји нека пукотина / Тако улази светлост (There’s a crack in everything / That’s how the light gets in)”.

Оно по чему албум *The Future* заузима посебно место у Коеновом опусу јесте то што садржи његове најексплицитније исказане политичке ставове, понајпре у композицији готово програматског наслова „Демократија (*Democracy*)”. За разлику од песама на албуму *Songs from a Room*, овде нема библијских референци нити метафора са кланицама и касапима, али Коен никада није директан на начин на који Кристоферсон формулише своје исказе. Ако је судити по завршном стиху сваке строфе, порука ове песме чак садржи одређену дозу оптимизма: „Демократија долази у САД (*Democracy is coming to the USA*)”. Лепо, али где је до сада била у земљи која се обично дичила тиме да је највећи заштитник демократије у свету? И одакле то долази? Од Коеновог одговора на ово питање, који он

делом рецитује делом певуши уз музичку пратњу чију подлогу, зачудо, чини ритам који би најгачније било окарактерисати као маршевски, слушаоца подилази језа: „Она долази... из оних ноћи на тргу Тјананмен... из ватри бескућника, / из пепела гејева... (It's coming... from those nights in Tiananmen Square... from the fires of the homeless, / from the ashes of the gay)”. Списак овим нипошто није исцрпљен, из низа исто тако депресивних извора демократије која само што није стигла које Коен набраја издвојили смо само оне који нам се чине најупечатљивијим. Ако су, дакле, између осталих, њена изворишта масакр који су, како сведочи новинарка Луиза Лим (Louisa Lim) у својој књизи *Народна Република Амнезија (The People's Republic of Amnesia, 2014)*, кинеске комунистичке власти успешно избрисале из сећања нације (Лим 2015), неподношљиве социјалне разлике и нетолеранција према одређеним друштвеним групама због њиховог сексуалног опредељења, каквој се то будућности можемо надати? Или барем Америка?

Између редова полако се помаља Коеново стварно виђење ситуације: Америка још није досегла истинску демократију. Површно гледано, чини се да ово не може бити тачно. А опет, када се појам демократије размотри из перспективе функционисања државе за потребе њених грађана, ту већ није тешко сложити се са оценом Мориса Ретклифа да је савремени амерички политички систем далеко од узорног (Ретклиф 1999: 93). Као страни држављанин који живи у САД, Коен се у више наврата показао луцидним посматрачем и коментатором друштвених збивања. У својим песмама, наравно, он не иступа из позиције социолога, већ своје ставове излаже песничким средствима. Тако он своја осећања о Америци сажима фином дистинкцијом „Волим ту земљу али не подносим ситуацију у њој (I love the country but I can't stand the scene)” и иронијом: „Она [демократија] прво долази у Америку, / колевку најбољих и најгорих (It's coming to America first, / the cradle of the best and the worst)”.

Коеново суштински невесело резимирање ситуације савременог света присутно је и у најимпресивнијем остварењу на овом албуму, композицији „Фајронт (Closing Time)”. На први поглед, рекло би се да песма говори о завршетку једне прилично распојасане вечери у неком веома посећеном бару где свира музика. У уводној строфи приповедач у неколико потеза вешто скицира основну ситуацију: мудрост потекла од „џони вокера” разлива се салом, а његова „дражесна дружбеница (very sweet companion)” за то вече „трља бутином пола света (rubbing half the world against her thigh)”, „биће гужве када виолиниста одсвира своје (hell to pay when the fiddler stops)”, али како би се могло и очекивати од песника Коеновог рафинмана, ово није пуки хвалоспев пијанчењу и прављењу лома. Атмосфера песме не односи се само на крај једне кафанске вечери; како песма одмиче, све се више намеће осећај да се фајронт ближи не само у бару, већ да се „то место (the place)” можда односи на читав свет, или барем западну цивилизацију какву знамо. Елем, „то место је упропашћено / ветровима промене и коровом секса / изгледа као слобода али доима се као смрт / ваљда је нешто између то двоје (the place got wrecked / by the winds of change and the weeds of sex / looks like freedom but it feels like death / it's something in-between, I guess)”. Весело, нема шта. Таман колико и поема Т. С. Елиота „Пуста земља”, где такође, вреди се подсетити, у другом делу поеме више пута поновљена најаву фајронта у једном лондонском пабу наговештава сумрак цивилизације Запада: „ПОЖУРИТЕ МОЛИМ ВАС ФАЈРОНТ” (Елиот 1998 [1]: 58-59).

Ипак, упркос томе што се све око њега распада, наратор се још увек држи онога што је у једној другој песми са истог албума Коен назвао „јединим мото-

ром опстанка”: „Волео сам те када је наша љубав била блажена / волим те и сада када није остало ништа (I loved you when our love was blessed / I love you now there's nothing left)”. Без илузија али пркосно, цинично али и мудро, како је то ефектно сажео Морис Ретклиф (Ретклиф 1999: 90), он још увек има снаге да направи „Страшној Истини / коју не смеће открити Ушима Младежи / осим да кажете да не вреди ни пет пара (I lift my glass to the Awful Truth / which you can't reveal to the Ears of Youth / except to say it isn't worth a dime)”. Ако ишта, ова Коенова песма призива у сећање Елиотову верзију „фајронта” западне цивилизације из песме „Шупљи људи (The Hollow Men, 1925)”: „Овако свету дође крај / Не с тутњем већ са цвиљењем” (Елиот 1998 [2]: 82).

После турнеје која је уследила по објављивању албума *The Future*, и која је, како изгледа, за Ленарда била веома стресна, Коен је закључио да му је доста шоу-бизниса и одлучио да се повуче из света музике. Учинио је то на веома радикалан начин – отишао је у један будистички манастир и близини Лос Анђелеса и посветио се монашком животу (Симонс 2012: 381). Када је пет година касније закључио да живот калуђера ипак није за њега, вратио се музици. Два албума која је објавио у првим годинама новог миленијума (*Ten New Songs*, 2001, *Dear Heather*, 2004) задржала су висок ниво квалитета на који нас је Коен навикао у претходним деценијама, али нису досегла врхунце његове каријере као што су *Songs from a Room* или *The Future*. Стицао се утисак да се Коен, који је 2004. напунио 70 година, полако припрема за одлазак у заслужену музичку пензију. А онда је, као гром из ведра неба, 2005. дошла вест да је Коенова менаџерка Кели Линч (Kelly Lynch), која је имала овлашћење да располаже новцем на његовом банковном рачуну, скоро сав новац са њега – потрошила. Ленарду је претило банкротство (Simons 2012: 423). После много оклевања и премишљања, Ленард је одлучио да прихвати савет добронамерних пријатеља и да поправи своју незавидну финансијску ситуацију концертном турнејом, првом после злосрећне турнеје којом је промовисао албум *The Future* готово деценију и по пре тога. Стреховао је, не без основа, да је у ђудљивом свету популарне музике то сасвим довољан период времена да га публика доброно заборави и да ће концертне дворане бити полупразне, ако и то (Симонс 2012: 452-453). Када је турнеја најзад почела марта 2008. године – Ленарду је тада било 73 године (!) – одзив публике превазишао је сва очекивања. О томе вероватно најбоље сведочи видео запис *Live in London*, симљен током концерта у лондонској O₂ арени 17. јула 2008. године, где је Коен дочекан и испраћен овацијама. Уметник који је (незаслужено) уживао репутацију академски дистанцираног, досадног и депресивног извођача на концертима (критичар часописа *Тајм /Time/* је чак у својој рецензији Коеновог албума из 1994. *Live in Concert* препоручио да би га требало продавати уз велике дозе „прозака” /врста антидепресива/, али склони смо да се сложимо са мишљењем Мориса Ретклифа да је дотични критичар по свој прилици веома слабих живаца /Ретклиф 1999: 107/) показао се врсним забављачем који наизглед без икаквог напора и тензије забавља публику духовитим опаскама између песама, често збијајући шале на сопствени рачун, као, на пример, док је најављивао песму „Нема лека за љубав (Ain't No Cure for Love)”: „Одавно већ нисам био на позорници у Лондону. Има томе 14 или 15 година. Било ми је тада 60 година, био сам само клинац обузет шашавим сном. Од тада сам узимао доста прозака, паксила, велбутрина, ефесора риталина, фокалина [реч је о антидепресивима]. Помно сам проучавао филозофије и религије, али веселост се стално пробијала на површину.” Видео запис концерта јасно сведочи да је Коен био истински

дирнут готово екстатичним пријемом публике (очито је у њему уживао, али ко би га уопште могао кривити за то?), и по свему судећи, био је решен да узврати равном мером, па је, уз пратњу деветочланог бенда састављеног од изузетно посвећених музичара и певачица (које је често поименце хвалио током концерта), заиста дао све од себе, тако да је овај концерт свакако био међу најтоплијим и емотивно испуњавајућим наступима његове дуге каријере (а то, *mutatis mutandis*, важи за већину коцера та током те чудесне турнеје, која се претворила у светску и потрајала је до децембра 2010).

Занимљивом коинциденцијом, ДВД верзија концерта у О₂ арени појавила се 2009. готово истовремено када и видео запис још једног историјског Коеновог наступа, оног на острву Вајт 1970. године, који је деценијама сматран изгубљеним. И док су мање-више сви коментатори говорили о томе како је Коен велики извођач на основу турнеје на коју је пошао под старе дане, филмски запис Маријера Лернера са острва Вајт убедљиво сведочи да је то одувек био случај.

Околности су, међутим, биле сасвим другачије. Тензија која је створена пред Коенов наступ, после Џимија Хендрикса, пред сам крај фестивала, нарастала је данима и била је готово опишљива. Организатори фестивала очекивали су око 150.000, можда 200.000 посетилаца. Уместо тога, појавило се њих 600.000, од којих већини није падало на памет да плати иначе не тако скупе улазнице. Чак и када су организатори, натерани муком, објавили да је фестивал бесплатан, публика је и даље остала зловољна, искаљујући бес на извођачима чија је музика била тиша (Simons 2009: 4). И Крис Кристоферсон је, видели смо, био међу онима који су практично отерани са сцене. „Било је то надреално искуство”, присећао се у интервјуу направљеном 2009. за документарца о Коеновом концерту. „Мислим да је део проблема био у томе што публика није могла добро да чује, неко је рушио спољашњи зид, и људи који би нас можда и чули направили су такву галаму да чак ни они који су нам били ближи нису могли да чују. Гађали су нас конзервама пива. Звиждали су свима. Свима изузев Ленарду Коену” (Симонс 2009: 5).

Како је дан одмицао, ситуација је била све гора, присећао се редитељ Мари Лернер, који је са својом екипом на позив организатора снимао фестивал. Оно што је видео кроз објектив камере пре него што је Коен требало да наступи веома га је забринуло: „Доста тога је запаљено.” (Укључујући ту и саму позорницу током наступа Џимија Хендрикса.) „Тада сам се заиста забринуо. (...) Помислио сам, готово је, и спаковали смо сву опрему. Али онда сам одлучио да останемо, и било је веома узбудљиво. Никада нисамо доживео тако нешто, ни пре ни после” (Симонс 2009: 5).

Било је око четири часа ујутро када је Коен извео свој шаролики музички колектив назван „Армија (The Army)” на сцену и загледао се у мркли мрак који их је окруживао. „Док сам га посматрао како излази на сцену”, каже Мари Лернер, помислио сам, ‘Ово ће бити катастрофа.’” (Симонс 2009: 7). Пре него што је почео да пева, Коен се обратио публици, коју није могао да види, и испричао јој – веома спокојним тоном – причу која је деловала као спој библијске параболе и приче пред спавање. Описао је како га је отац водио у циркус када је био дете. Ленард није волео циркусе, али допадало му се када би један човек устао и замолио гледаоце да упале шибице како би могли да се виде у тами. А онда је рекао публици: „Могу ли све вас да замолим да упалите шибице како бих видео где сте?” (Симонс 2009: 8).

Окренувши камере према публици, Лернер је снимио неколико пламсаја у потпуном мраку. „Али како је концерт одмицао”, каже он, „било их је све више,

а на крају огроман број. Хвала Богу, јер ко зна шта се могло догодити с ватром, знате. Али он их је опчинио. И ја сам био опчињен” (Симонс 2009: 8-9). Био је и Кристоферсон, који се у филму види како посматра концерт из простора иза сцене. Чак су и чланови Коенове пратеће групе очарано слушали док је он рецитовао неку песму или причао неку причу, каткада о својим песмама и о женама које су их инспирисале (Симонс 2009: 9).

Овај снимак, објављен са закашњењем од скоро четири деценије, заиста се доима као драгоцен поклон из прошлости, како сматра Силви Симонс (2009: 11), јер Лернерове камере ухватиле су есенцију једног од најимпресивнијих наступа у Коеновој каријери, његово готово хипнотички шарм и осећај интимности који би наизглед требало да буде немогућ у тако огромном простору. Ипак, највећу похвалу Коену изрекао је Боб Џонстон (Bob Johnston), његов тадашњи продуцент и члан његове пратеће групе: „Било је чаробно од почетка до краја. Никада нисам видео тако нешто. Био је напросто невероватан” (Симонс 2009: 11).

Ова два фасцинантна концертна записа, које раздваја временска дистанца од 38 година, сведоче не само о томе како сјај Коенове музике не бледи са временом већ и да дух контракултурног етоса за који се Коен – и Кристоферсон на свој начин – залагао шездесетих година, и коме су обојица остала непоколебљиво верна све до данашњег дана, и даље живи у њиховој музици. Поред њихове очите посвећености сопственим уметничким визијама, које су успели да очувају неокрњене после свих ових година, постоји још нешто што дубински спаја ову двојицу веома различитих уметника. Није то само чињеница да су обојица у првим деценијама новог миленијума доживели праву креативну ренесансу. Између 2006. и 2012. Кристоферсон је објавио три албума који свежином музичког и текстуалног садржаја стоје уз бок његовим класичним остварењима са почетка седамдесетих година. Коен је, после светске турнеје у позном животном добу, 2012. објавио албум који је са типично коеновским хумором назвао *Старе идеје* (*Old Ideas*). Не само да су, наслову упркос, песме на албуму деловале тако свеже да га сврставају међу најбоље у његовој каријери, већ је у бројним анкетама о најбољим албумима те године био веома високо котиран, а часопис *Анкаџ* га је чак прогласио за албум године (Анон. [4]).

Но, да бисмо дошли до онога најбитнијег што спаја ову двојицу уметника, потребно је да се накратко вратимо Кристоферсону. Када је снимао албум *Овим старим путем* (*This Old Road*, 2006), ближећи се седамдесетој години живота, за Кристоферсона је то била прилика да сведе неке музичке и животне билансе. Песма која највише плени на поменутом албуму, „Оно што нас последње напушта (*The Last Thing to Go*)”, разгаљујући је сажетак Крисове животне филозофије. Пре него што запева, Кристоферсон у шаљивом тону каже: „ОК, велики шампион у перо категорији Вили Пеп једном приликом је рекао, говорећи о животном веку боксера у рингу, ‘Прво што те напусти су ноге, потом рефлексии, а онда и пријатељи.’” Када стигне до рефрена, слушалац сазнаје да је оно последње што нас напушта – љубав („*Love is the last thing to go*”). Коен нам саопштава исту поруку када говори о љубави као „једином мотору опстанка” или када се током концерта у Лондону 2008. обраћа публици речима: „Желим да вам кажем нешто што се, мислим, тешко може оспорити – нема лека за љубав.” У рукама уметника мањег калибра, овакви искази веома лако заврше као површно рабљење етоса љубави и мира шездесетих година (а омакне се то и великанима – Џону Ленону се, рекли бисмо, није посрећило са „*All You Need Is Love*”, иако се чинило да у тренутку премијерног извођења, јуна 1967. у оквиру првог глобално емитованог

телевизијског програма, ова песма идеално оличава дух тог „Лета љубави“). Код ова два великана, међутим, то је дубоко доживљени чин саопштавања једне нимало лако стечене мудрости.

Та мудрост, по дубоком уверењу аутора ових редова, нарочито у овим суморним, циничним, „ријалити“ временима, требало би свима нама да буде за науку.

ЛИТЕРАТУРА

Anon. [1]: „Bird on the Wire”, https://en.wikipedia.org/wiki/Bird_on_the_Wire, приступано 20. 08. 2016.

Anon. [2]: „Kris Kristofferson”, https://en.wikipedia.org/wiki/Kris_Kristofferson, приступано 20. 08. 2016.

Anon. [3]: „Oliver North”, https://en.wikipedia.org/wiki/Oliver_North, приступано 20. 08. 2016.

Anon. [4]: „Uncut’s Top 75 new albums of 2012”, <http://www.uncut.co.uk/news/uncut-s-top-75-new-albums-of-2012-27512>, приступано 20. 08. 2016.

Cooper 2009: Peter Cooper, „Kris Kristofferson reflects on life, death, friendship”, *The Tennessean*, 02. 10. 2009, <http://www.tennessean.com/story/entertainment/music/2016/03/16/kris-kristofferson-reflects-life-death-friendship/81859540/>, приступано 20. 08. 2016.

DeCurtis 2007 [1]: Anthony De Curtis, „Songs from a Room” (liner notes), у: Leonard Cohen, *Songs from a Room*, CBS (2007 reissue), стр. 10–13.

DeCurtis 2007 [2]: Anthony DeCurtis, „The Songs of Leonard Cohen” (liner notes), у: Leonard Cohen, *The Songs of Leonard Cohen*, CBS (2007 reissue), стр. 11–13.

Елиот 1998 [1]: Т. С. Елиот, „Пуста земља”, у: *Изабрane пeсme* (приредио Јован Христић), Српска књижевна задруга, Београд, стр. 51–76.

Елиот 1998 [2]: Т. С. Елиот, „Шупљи људи”, у: *Изабрane пeсme* (приредио Јован Христић), Српска књижевна задруга, Београд, стр. 79–82.

Emery 2010: „I Hate Your Ugly Face”, *The Ralph Emery Show*, https://www.youtube.com/watch?v=20FDcmMs_hg, приступано 20. 08. 2016.

Harris 2012: John Harris, „The Greatest Show on Earth”, у: Phil Alexander (ed.), *The Beatles: The Magical Mystery Tour and Beyond*, MOJO Special Editions, стр. 58–73.

Jordan 1991: Rosa Jordan, „Interview with Kris Kristofferson”, *The Progressive*, September 1991, <http://www.rosajordan.com/kris.html>, приступано 20. 08. 2016.

Lim 2015: Louisa Lim, „I wanted to discover how Chinese people became complicit in an act of mass amnesia”, *The Guardian*, 21. 07. 2015, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/jul/21/louisa-lim-the-peoples-republic-of-amnesia-tiananmen-revisited-china>, приступано 20. 08. 2016.

MacDonald 1995: Ian MacDonald, *Revolution in the Head. The Beatles’ Records and the Sixties*, Pimlico, London, 1995.

Ratcliff 1999: Maurice Ratcliff, *The Complete Guide to the Music of Leonard Cohen*, Omnibus Press, London.

Symmons 2009: Sylvie Symmons, „Leonard Cohen. Live at the Isle of Wight 1970” (liner notes), у: Leonard Cohen, *Live at the Isle of Wight 1970*, DVD/CD, CBS.

Symmons 2012: Sylvie Symmons, *I’m Your Man: The Life of Leonard Cohen*, Jonathan Cape, London.

THE COUNTERCULTURAL ETHOS OF THE 1960'S IN THE WORK OF KRIS KRISTOFFERSON AND LEONARD COHEN

Summary

The counterculture of the 1960's, which was established within the framework of a far-reaching change of the entire ideological matrix of the West during the course of that dramatic decade, strove to establish its own cultural paradigm by opposing the establishment and the entrenched social values. By the mid-1960's, the main parameters of the countercultural paradigm had crystallised: striving to create a more just social order based on the essential equality of all people, a great influence of popular music on the spreading of the countercultural ethos, especially owing to the global success of the Beatles, the civil rights movement and the anti-war movement, whose intensity increased as the Vietnam was escalated, supported by the hippie ethos of peace and love. When, towards the end of the decade, the countercultural dream of changing the world came to nothing, the ideals and achievements of the 60's counterculture became the object of criticism and denigration to such an extent that many commentators claimed that the 60's had been so much based on fallacies and failures that they had not left anything worthwhile behind. However, the countercultural ethos of the 60's is not dead, and there is probably no better testimony to this fact than the respective opuses of Kris Kristofferson and Leonard Cohen, whose poetics were unequivocally formed in the countercultural spirit, to which both of them have remained uncompromisingly faithful even though they are both octogenarians. This paper will analyse the countercultural constants of their work, taking into consideration the creative renaissance that both underwent in the first decades of the 21st century, without giving up the values that they opted for in the 1960's.

Key words: Kris Kristofferson, Leonard Cohen, counterculture, the 1960's

Novica I. Petrović



Марија В. ЛОЈАНИЦА¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за англистику²

ЕНЦИКЛОПЕДИЈА МРТВИХ БРУСА СПРИНГСТИНА

Рад је заснован на анализи мотива кретања (*ex-stasis*) и мировања (*stasis*) у наративној Rock 'n' Roll поезији Бруса Газде Спрингстина, а у циљу испитивања процеса конституисања и деконструкције индивидуалног идентитета поетског субјекта и идентитета културног простора којем поменути опус припада.

Кључне речи: Брус Спрингстин, идентитет, други, нарација, екстазис, еукалипс

*Пошли смо прошли кроз та сањарења о ста-
 новању на тим немогућим местима, вратили смо
 се сликама које захтевају, да бисмо их доживе-
 ли, да будемо сасвим сићушни, као у знездима или
 шкољкама. Не налазимо ли увек у нашим кућама
 крововишћа и кушке у којима волимо да се шћућу-
 римо? Шћућурићи се припада феноменологији гла-
 зола стаановаћи. Интензивно стаанује само онај
 који је умео да се шћућури.*

Гастон Башлар, *Поетика простора*

У Оксфордској *Енциклопедији америчке културне и интелектуалне историје* под одредницом *Спрингстин*, Брус записано је: Брус Спрингстин, познат и као Газда, рођен је 1949. године у Фрихолду, држава Њу Џерси, у породици ирског и италијанског порекла. Његово детињство обележила је, с једне стране, отворена побуна против огорченог оца, припадника радничке класе, и калуђерица из католичке школе коју је похађао, а с друге љубав према Rock 'n' Roll музици. Инсистирајући на паралели између Спрингстиновог и опуса америчких уметника који су стварали за време периода Велике депресије, превасходно Доротеје Ланг, Џона Стајнбека и Вудија Гатрија, аутор одреднице истиче како су изазови с којима се суочавају припадници радничке класе крајем двадесетог века једна од основних преокупација овог америчког кантаутора. Уочавање овакве паралеле је неизбежно, будући да је глас Бруса Спрингстина још један у низу гласова који певањем настоје да докуче природу „америчког идентитета”, а који се често, патриотско-поетским дискурсом, обележава и фразом „амерички дух”. Другим речим, питања: шта значи бити Американац, те: каква је природа културне парадигме у оквиру које се овај културни конструкт генерише јесу теме које преокупирају не само Спрингстина већ и читаву плејаду уметника који су до одговора на ово питање настојали да дођу кроз „дијалог” с оним припадницима америчког друштва

¹ myalojanica@gmail.com

² Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир (бр. 178018), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

чији се глас неретко занемарује. Па тако, не изненађује чињеница да је поезија Вудија Гатрија, песника луталице, „трубадура Велике депресије”, оставила неизбрисив траг на популарну музику двадесетог века, а њен утицај је највидљивији у опусу Боба Дилана, Пита Сигера, Џонија Кеша, Џоа Страмера и Бруса Спрингстина. У историји америчке музике, али и културе уопште, што потврђује и поменути *Енциклопедија америчке културне и интелектуалне историје*, овај самоуки кантаутор остао је преваходно упамћен као песник обесправљених, сиромашних и, самим тим, социјално маргинализованих представника радничке класе који су услед последица Велике депресије, те незапамћене суше и пешчане олује које су тридесетих година двадесетог века погодиле Гатријеву родну Оклахома, били приморани да напусте своје домове и упуте се на запад, ка Калифорнији, у потрази за послом који би им обезбедио елементарну егзистенцију. Самим тим, теме којима се Гатри бавио јесу: друштвена неједнакост и неправда, искорењеност и лутање, суочавање са изазовима које припадницима радничке класе намеће друштвена, политичка и економска реалност, али и солидарност, борба, истрајност и снага „малог човека” који, упркос свему, ипак, и даље верује у мит Амерчког сна, чијег је краха сведок. Гатријева поезија јесте, дакле, поезија зноја, патње, обесправљености, али и вере и наде. А за Гатрија, нада јесте „једина црта која нас може сачувати од сурвавања на дно брда еволуције, пошто, у многоте, сва људска бића и тако јесу само машине надања” (Креј 2004: 104)³.

О тематском овиру поезије Бруса Спрингстина, али и о начину на који он пева о социјалним и економским проблемима радничке класе, не може се рећи ништа радикално ново у односу на оно што је већ у раду изнето, а тицало се Гатријевог приступа овој теми. Наиме, још од свог првог студијског албума *Greetings from Asbury Park, N.J.* издатог 1973. године, Спрингстин се чврсто позиционирао као гласноговорник „малих људи”, чије се биографије неће наћи нити у једној енциклопедији, а који одрастају, раде, воле, пате, ратују, пију, жале, чежну, беже, умиру и живе са свешћу о увек већ присутном одсуству, осећајем акутне носталгије за једном митском Америком, која је подтекст сваког текста који Америка јесте. Стабилност, валидност и делатност овакве идеје, свеprisутне, дакле, али подједнако недоступне, која је као таква поринута у срж америчког колективног и индивидуалног идентитета, временом су доведени у питање и дестабилизирани, а будући симболички конструкт, ова идеја је иманентно подложна деконструкцији, најразноврснијим интерпретацијама и реинтерпретацијама, те, у крајњој консеквенци, и свођењу на јефтину политички слоган. У том смислу, идејна и идеолошка матрица која конституише и контролише идентитет по-

3 Песма која је Гатрију обезбедила вечито место у пантеону америчке писане и певане речи јесте *This Land is Your Land* („Ова земља је твоја земља”), која је убрзо по свом настанку 1940. године задобила статус незваничне америчке химне. Сама мелодија песме јесте химнична, заснована на музичком образцу госпел химни, међутим, оригинални текст песме, поред стихова који славе природне лепоте ауторове домовине, садржи и оне који оштро критикују неправедну расподелу материјалних добара и обесправљеност радничке класе: „Was a high wall there that tried to stop me/A sign was painted said: Private Property, / But on the back side it didn't say nothing / That side was made for me.”, или: „One bright sunny morning in the shadow of the steeple / By the Relief Office I saw my people / As they stood hungry, I stood there wondering if / God blessed America for me.” У следећој верзији песме, из 1944. године, нема наведених стофа. Овај податак се не помиње у Оксфордској *Енциклопедији америчке културне и интелектуалне историје*. Своју интерпретацију интегралне верзије ове песме Спрингстин је објавио 1986. године на албуму *Live 1975–1985*, уз подсећање да је песма оригинално настала као гневна реакција на патриотску песму „God Bless America” Ирвина Берлина, у којој је представљена идеализована слика америчког друштва.

етских субјеката Спрингстинових песама за њих представља онтолошку датост, али такву која истовремено генерише амбивалентни однос не само према свету у којем они живе, већ и према себи самима – од слободе до спутаности, од бунта до пристајања, од наде до носталгије. Најчешће увек између два пола.

С формалне стране, један од доминантних књижевних поступака, или прецизније речено поетских облика, којима се Спрингстин служи како би у Rock 'n' Roll формат уклопио горе описану слику света и субјекта јесте заправо драмски монолог. Наиме, основне формалне карактеристике овог поетског облика, који је своју експанзију доживео у Енглеској у деветнаестом веку, а чијим се најистакнутијим представником сматра шкотски песник Роберт Браунинг, јесу исповедни тон наратора, обраћање најчешће неименованом слушаоцу, чији се глас не чује, а који није нужно и неко ко ће песму „записати”. Читалац је активан учесник у оваквом дијалогу будући да је нужно уплетен у деликатну симболичку игру перманентног тумачења изреченог али и, важније, прећутаног. Наглашени вокативни аспект драмског монолога јесте управо она одлика овог поетског поджанра која је Спрингстину омогућила формирање поетске платформе са које би свет могао да чује гласове „малих” Американаца. Протагонисти Спрингстинових песама обраћају се свима, вољним или невољним да слушају, присутнима или не, у крајњој линији, небитно је, прича ће бити испричана. Некада је исповест упућена представнику закона, саобраћајном полицајцу или судији, што је чест случај на албуму *Nebraska*, вокативи *sir* или *Mister* такође су фреквентни (што имплицира да је реципијент на неки начин надређен говорнику), а Спрингстин не пропушта да употреби и опште место Rock 'n' Roll поезије, то јест вокативе: *baby* и *little girl*, који некада имају и конкретнији облик у виду властите имицице (Bobby Jean, Mary, Wendy, итд.). Па тако, креирајући илузију непосредности и непосредованости, али и инсистирајући на аутентичности језичког израза, Спрингстин успева да дестабилизује границу између поетског субјекта и реципијента дела, који нужно осећа високи степен идентификације с протагонистом поетског наратива, те самим тим конкретну песму почиње да „живи” као „своју”. Описујући свој стваралачки процес, Спрингстин каже: „Увек сам у потрази за гласом којим треба отпевати неку песму. На крају завршим с некаквом мешавином сопственог и гласа којим говори протагониста. Када се ова два гласа слију, онда сам спокојан”.⁴ Овако генерисаним вокално-текстуалним амалгамом, Спрингстин, међутим, не прича само причу Американаца, Американаца или Америке, већ већ пева причу о Причи, односно о инхерентној потреби човека да себе утемељи у неком већ наративу, да своје постојање објасни и оправда причајући или певајући, другоме, о себи.

Апсолутно доминантни мотив Спрингстинове Rock 'n' Roll поезије јесте аутомобил. Тешко би било набројати све његове песме у којима је ова поетска слика присутна. Уколико се у Спрингстиновим песмама чује музика, она по правилу долази с радија аутомобила, родни град упознаје се вођњом кроз њега, често бесциљном, аутомобилом се бежи од полиције, аутомобилом се одлази на љубавни састанак, љубав се води у аутомобилу, напуштање људи или градова почиње стартовањем мотора. Међутим, погрешно би било претпоставити да је овакав одабир доминантне поетске слике израз особености Спрингстиновог песничког израза; аутомобил је свеприсутни топос Rock 'n' Roll поезије. Посреди

4 Навод из ВВС-ијевог документарног филма *Bruce Springsteen – A Secret History*, преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=ueC98jgO-0o>, 18.09.2015. године

је, дакле, неизненађујуће, дубока укорјењеност ове поезије у културној, односно цивилизацијској парадигми чији је она симболички експонент. Јер, Америка и јесте у аутомобилу, негде на бескрајној мрежи ауто-путева који спајају Џерси и Анахајм, она је и *On the Road* и *American Graffiti*, увек негде, увек нигде, увек у покрету. Спрингстинови јунаци се, дакле, крећу, тачније, возе, у настојању да напусте старо и наизглед познато, да задобију слободу, или макар илузију слободе, за коју мисле да им је отета или су је се, у неком тренутку, сами одрекли, а да при томе нису сигурни куда су пошли. Исходиште често није ни важно.

Опште је место западне мисли о идентитету субјекта, све од Хегела па до данас, да је сопство нужно флуидна, нестабилна и несамостална категорија. Други (језик, Бог, па и други хумани субјект, други у другоме, други у нама самима...) јесте увек место конституисања идентитета. Понекад је то и жеља. Глад, кад кад. У сваком случају, оно што ми јесмо, каже теорија субјективитета, јесте усмереност ка месту другог или Другог, свеједно је. Опште је место и то да је утемељеност у Наративу и потоња наративизација догађаја, стања, збивања, осећања, доживљаја нешто што сведочи да јесмо или да смо уопште икада били. Сагледа на кроз ову призму, Спрингстинова *Rock 'n' Roll* поезија јесте само још један у низу симболичких израза човекове тежње да себе негде или у некоме пронађе. За Спрингстина, кретање и прича могу се, дакле, протумачити и као експонент инхерентне људске потребе да се досегне други као место могуће спознаје, објаве, задобијања или потврђивања идентитета. Отуда и перманентни екстазис ка месту изгубљеног, недоступног Другог. Отуда и потреба Спрингстинових поетских субјектата за причом, за причањем, за наративном реконфигурацијом себе и света, а у настојању да, обраћајући се другоме, себе себи некако објасне. Отуда и незајажљива глад за кретањем – и то оним физичким, посредованим аутомобилом – ка месту другог, који је увек недостижан, било да је преко моста који спаја Џерси и Њујорк, било да је у нама самима. У овим песмама нема флукса и екстазиса, јер ипак ово је „само” *Rock 'n' Roll* поезија. Међутим, увек је ту неки „одбегли амерички сан” који јури ауто-путем број 9, заједно с „полупаним херојима чија је последња шанса ова моћна возња”, има и „искупљења које се крије испод прљаве хаубе аутомобила”, или, макар, брата који ће, кад затреба, позајмити аутомобил. И то је Америка...

* * *

Како, онда, у контексту горе наведеног, разумети Спрингстинову одлуку, или, можда, потребу, да једна од песама која ће бити објављена на албуму *Born in the U.S.A.* буде и „*Cover Me*”? Тематски и идејно, ова песма стоји као контрапункт читавом Спрингстиновом опусу. Ово се превасходно да уочити на плану мотива „кретање” будући да се покрет, иако присутан, не доживљава као искупљујући и ослобађајући фактор, као основна одредница идентитета хуманог субјекта. Управо супротно, у овој песми, покрет је окарактерисан као претња, он доноси кишу, снег и ветар. И људи, сви сем поетског субјекта, крећу се, хаотично, агресивно, вођени похлепом и самољубљем. Наспрам овакве свеопште експлозије екстазиса, стоји еукалипса. Тотална и коначна. Еукалипса забрављених врата, загрљаја, покривача и очију ослепелих од љубави. „*Cover Me*” јесте, дакле, једина Спрингстинова песма у којој онај који пева јасно и отворено каже: *шрећи свејски раш је почео*, они који се шћућуре и покрију, они које је љубав ослепела, биће избављени.

Пишући приче о људима који никада неће завршити на страницама Оксфордске *Енциклопедије америчке културне и интелектуалне историје*, које вероватно нити једна ризница ове врсте неће споменути, Брус Спрингстин је створио сопствену енциклопедију мртвих, каталог „малих” живота, „малих” смрти, „малих” болова и још „мањих” љубави. И где су онда ти људи, где је онда та „мала” неименована Спрингстинова, можда Бодријарова, Америка? На винилу, МРЗ формату, Classic Radio FM станицама, у колективном несвесном читавих генерација? У неком аутомобилу сигурно. Можда за неким шанком, можда је ту и неко ко слуша, можда и чује. Можда у соби, иза забрављених врата, испод покривача, у загрљају, можда ако су имали среће.

Остаје нам на крају да се, имајући на уму Башларове реченице које су послужиле као мото овог рада, заједно са Спрингстином, запитамо и ово: да ли је екстаза тек јефтина, увек и лако доступна супституција за шћућуривање? Да ли је апокалипса прецењена, а жудња за њом тек још један у низу наших промашаја? И: уколико је улазак у аутомобил неизбежан, уколико је чак и онтолошка датост, да ли је, ипак, у једном тренутку, могуће искључити се с ауто-пута, једном за свагда, паркирати и угасити ауто и ући у гнездо, шкољку, собу из које се не жели напоље, изван које, можда, и тако ништа не постоји?

ЛИТЕРАТУРА

The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History, Joan Shelley Rubin, Scott E. Casper (Ed), Oxford: Oxford University Press, 2013.

Cray 2004: E. Cray, *Ramblin' Man: The Life and Times of Woody Guthrie*, New York: W.W. Norton.

THE ENCYCLOPEDIA OF THE DEAD BY BRUCE SPRINGSTEEN

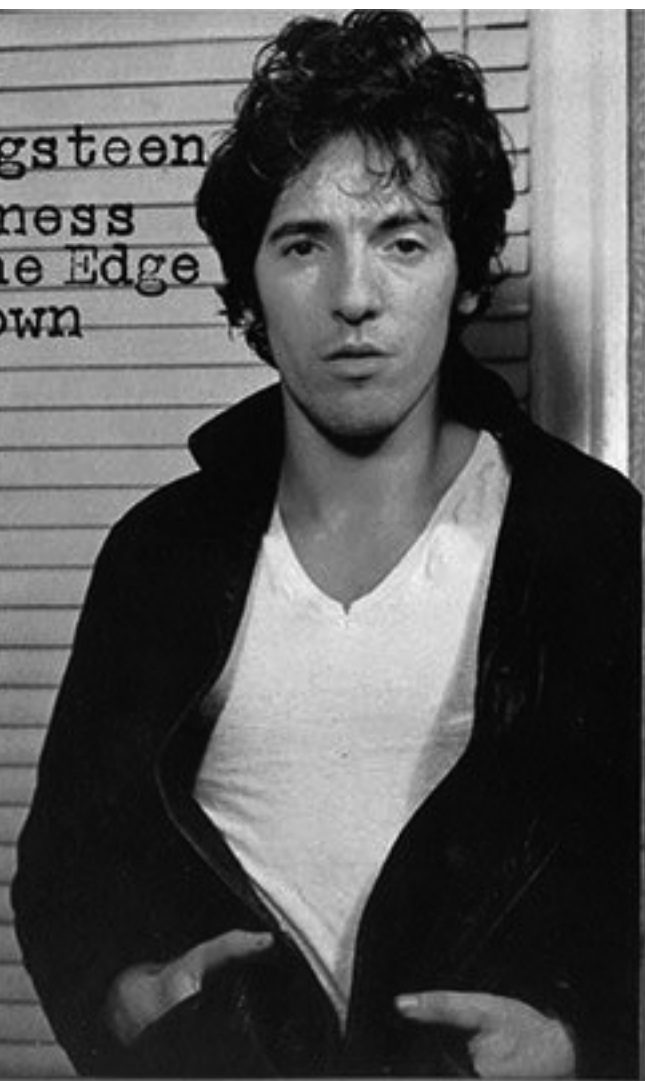
Summary

Based on the analysis of the movement (*ex-stasis*) and immobility (*stasis*) motifs in narrative Rock 'n' Roll poetry, the paper aims at exploring the processes of constructing and deconstructing the identity of both the individual poetic subject and that of the cultural space within which the mentioned opus is positioned.

Key words: Bruce Springsteen, identity, other, narration, ex-stasis, eucalypsis

Marija V. Lojanica

Bruce
Springsteen
Darkness
on the Edge
of Town



Јелена Н. АРСЕНИЈЕВИЋ МИТРИЋ¹

*Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет²
Катедра за српску књижевност*

ДИОНИЗИЈСКИ РИТАМ МОРИСОНОВЕ ПОЕЗИЈЕ

У раду се анализира поезија Џејмса Дагласа Морисона, фронтмена културне рок групе *Дорси*, из шездесетих година двадесетог века. Текст има за циљ да осветли Морисона као текстописца и истинског песника, као и да укаже на високе домете његове поезије, која у садејству с музиком остварује екстатични и анархични набој на којем је инсистирао. Као *poeta vates* модерног доба, Морисон припада реду уметника сличног дионизијског сензибилитета, почев од Вијона, Блејка, Бодлера, Рембоа, Лотреамона, Ничеа, Артоа, који су попут њега били опседнути идејом о продору у онострано путем мистичног заноса, сањајући слично њему о *пробоју на другу страну*.

Кључне речи: Џ. Д. Морисон, Дионис, екстаза, поезија, ритуал, природа/технокултура, преображај

Да би се видео Дионис, треба продрети у један другачији свет, где влада Друго, а не Исто.

Ж.-П. Вернан, *Мит и прагеодија у античкој грчкој II*

*Где су жозбе
Које су нам обећане*

Где је вино

Младо Вино

(Умире на чокошима)

Џ. Д. Морисон, *Америчка молишва*

Ето шаке су,

орловске, пантерске,

песникове чежње, шаке су

твоје чежње испод хиљаду маски,

ши, лудо! Песнице!...

Ф. Ниче, *Једино луда! Једино песник!*

Питање је како би Џим Морисон данас реаговао на идеју проучавања, сцирања, анализирања његових текстова у академским оквирима ма како инвентивна она била. Није ли реч о својеврсној blasphemiji или о још једном парадоксу који носи будућност о којој је певао? Да ли је академско писање о рок музици уопште могуће, да ли је оправдано? Или оно увек подразумева наметање макар и привидне систематичности ономе што се по дефиницији опире сваком систему, сваком прокрустовском деловању? Међутим, таквих парадокса је много, о чему сведочи и гротескна ситуација савременог доба – док ритуално гурате једна

1 pandorajelski@yahoo.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

од оних великих колица у супермаркетима, и слепо учествујете у некој молитви кроз потрошачки храм, у позадини се чује Морисонов глас и музика *Дорса*. Он, који је некада позивао на буђење маса из самртног сна, данас је искоришћен, тачније осуђен да успављује умове потрошача, или још боље да им продаје илузију слободе? Управо је овог парадокса свестан Џон Дензмор, некадашњи члан групе *Дорси*, који се данас бори против комерцијализације ове култне рок групе и против продавања права на њихове сонгове корпорацијама које би их затим (зло) употребиле у рекламне сврхе³. Када данас поставимо питање из Морисонове *Америчке молитве*: „Јесте ли рођени и да ли сте живи?“, не знамо има ли одјека.

У исту групу парадокса спада и идеја да Секс Пистолси промовишу банку. Они који су до јуче иступали против естаблишмента, данас славе ропство новог доба. Наиме, њихов препознатљив лого од сада ће красити серију кредитних картица банке Вирџин Мани. Да иронија буде већа, једна од картица имаће слику са омота албума „Anarchy in the UK“. Акција је подржана паролом једног од директора која гласи: „Време је да потрошачи убаце мало побуне у џепове“. То је изгледа још једино место где је побуна данас дозвољена⁴. Имао је право Морисон када је изјавио да „новац побеђује душу сваки пут“⁵.

Морисон је својим целокупним концептом, наступима, изјавама, и на крају текстовима желео нешто сасвим другачије од онога што је технокултура новог доба донела, да делује на народ, на масу, верујући, као и припадници многих покрета шездесетих година, да је буђење из колективне хипнозе могуће. Саму његову поезију и музику *Дорса* од почетака прати препознатљив дионизијски ритам. Питамо се данас шта је то заједничко античком божанству и модерном америчком песнику, музичару психоделичног рока. Најпре је то жеља за променом и то коренитом променом, друштва, система, појединаца у њему. А управо је преображај примарни елемент дионизијске религије.

Ако се вратимо у антику и покушамо да оцртамо симболику коју собом носи Дионис, схватићемо да то није нимало лак задатак. Дионис је сам по себи амбивалентно божанство. Не мало пута појављује се, а тако је ово божанство приказано и у Еурипидовим *Бакхама*, као божанство који измиче, у непрестаној промени, као онај који долази ниоткуда, и не припада олимписком пантеону. Том богу-странцу, како истиче Албин Лески

„нису довољне само молитве и приношење жртве, човек према њему не стоји у често хладно одмереном узајамном односу давања и примања; тај бог хоће целог човека, он га баца у страву њему посвећене службе, али га путем екстазе истовремено издиже изнад свих невоља света. То што је бог вина означава само један део његовог бића; у његовој је појави отеловљен свеколики силни живот природе, сва њена творачка снага. У склопу њему посвећене оргијастичке службе човек се издиже из свеколике проблематичности свог постојања; она га уводи у најдубље подручје бивствовања, у његова чуда и недокучиви живот, омогућавајући му да га наново освоји и наново доживи“ (Лески 1995: 58).

3 У прилог томе говори податак да је компанија Кадилак понудила 15 милиона долара како би откупила права на песму “Break on Through”, међутим Дензмор је понуду одбио (в. Божић 2013: 73). О сличним покушајима сведочи Дензморов текст “Riders on the Storm” доступан на: <http://www.thenation.com/authors/john-densmore/>, 8.05. 2016.

4 <http://www.theguardian.com/music/2015/jun/09/punk-rock-brand-the-sex-pistols-to-feature-on-a-range-of-credit-cards>, 8. 05. 2016.

5 “Money beats soul, every time...C’ mon!” – најава за нумеру “Roadhouse Blues“. Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8q7sGrdBbo>, 7. 05. 2016.

Морисон је и својим физичким изгледом подсећао на Диониса онако како нам то божанство описује Жан-Пјер Вернан:

„У град Тебу, који представља узор древног грчког града, Дионис стиже прерушен. Не представља се као бог Дионис, већ као његов свештеник. Као свештеник луталица, одевен у женско рухо, носи дугу косу која му је пала по плећима, изгледа потпуно као метек, странац са Истока, тамних очију, заводљивог изгледа, слаткоречив” (Вернан 2002: 112).⁶⁷



Фотографија 1. Џим Морисон са круном од цвећа⁶



Фотографија 2. Дионис на грчком мозаику⁷

На својим наступима Морисон узима на себе маску Диониса, желећи да рекреира првобитне дионизијске мистерије, које су имале за циљ поистовећивање са стваралачком енергијом природе. [Фотографије 1 и 2] Перформанси које је са *Дорсима* изводио на сцени, како често и сам објашњава, значили су учествовање у древном ритуалу који протоком времена није изгубио смисао, повезивање у заједницу као и враћање примордијалним силама. Мистичко-екстатички култ Диониса будио је еруптивну снагу природе која се увек изнова регенерише. Циљ јесте била екстаза, дакле као што и сама етимологија речи говори, излазак из себе, преображај, као начин да се на свет погледа очима другог, проширење подручја видокруга, а то се постизало управо отварањем „врата перцепције”⁸.

6 Доступно на: <https://www.pinterest.com/pin/414823815648204187/>, 3. 10. 2015.

7 Доступно на: <https://www.pinterest.com/seanaiconlan/greek-mosaics/>, 3. 10. 2015.

8 Синтагма је алузија на дело Вилијама Блејка *Венчање неба и пакла*, у којем стоји: „Кад би врата свести била очишћена, све би се јавило човеку као што јесте, безгранично. Јер човек се затворио толико да гледа све ствари кроз узане пукотине своје пећине” (Блејк 1990: 24). Блејк упућује позив да се свест ослободи за виђење иза реалности коју опажамо чулима, да се одбаци привид. Како наводим у једном свом ранијем раду: „Имагинативна визија представља поглед кроз очишћена врата перцепције – подразумева гледање иза појавног. Интуитивни увид омогућава искорак из времена у вечност, из омеђеног простора у бескрајност. Управо је поетски геније онај коме је дата могућност такве визије која је епифанијска и тренутна. Указује се пред *унутрашњим*

Оно што је Морисон интуитивно препознао и против чега се његово биће читавог живота инстинктивно бунило и чему се његова поезија одупирала јесте свака врста стеге, ограничења, доминација расија; сметало му је оно што је у његовом времену било итекако очигледно – свеопшта оболелост цивилизације. Оне цивилизације која технолошки напредује, али духовно стагнира. Тиме се сврстао у ред оних уметника који су поменути парадокс, који истрајава кроз историјско кретање људске мисли, приметили, осудили и настојали да га демаскирају, Морисон је тако на трагу Вијона, Блејка, Бодлера, Рембоа, Лотреамона, Артоа и многих других стваралаца сличног дионизијског сензибилитета, који су били опседнути идејом о трансгресији путем мистичног заноса, сањајући о *поробоју на другу страну*. Морисонова поезија и музика, уопште његови перформанси нудили су утеху, али и указивали на излаз, свим оним осакаћеним, дисоцираним индивидуама модерног времена које су у себи као кроз маглу могле да детектују то болно удаљавање духовног од физичког живота. „Ако моја поезија ишта покушава да оствари”, каже Морисон, „то је ослобађање људи од скучености у посматрању и осећањима” (Морисон 2014: 19).

На поменути „оболелост”, пре свега западне цивилизације, а онда и уметности у њој подсећа и Ниче у *Рођењу шрагегије*, причом о Сократу који се није бавио поезијом и музиком све до пред смрт, када наједном почиње да га опседа један исти сан, у којем га његов унутрашњи демон опомиње да почне да се бави музиком. Иако је на крају послушао савет, као *шеоријски човек*, окреће се Аполону (компонује химну посвећену њему) и изневерава Диониса и његов принцип (Ниче 2011: 133–139). Понављајући ову причу из Платоновог *Федона*⁹, Ниче жели да укаже на огрешење у корену западне цивилизације, која константно занемарује овај дионизијски животни принцип, гурајући у страну све што није у видокругу разума (в. Арсенијевић Митрић 2016: 122)¹⁰. У *Сумраку идола* Ниче ће нагласити да се у дионизијским мистеријама увек изнова потврђивао принцип „воље за животом”, оно енергично „Да!” животу упркос смрти и променама (в. Ниче 1999: 132). Да је Морисон очигледно био под великим утицајем Ничеове

оком, а јавља се као последица слободног рада духа. Међутим, она не искључује разум из покушаја да се дође до спознаје. Наступа као откровење за индивидуу која је активирала све своје моћи. Тај увид има облик пророчанске визије, исте оне која ће касније Рембоа подстаћи да напише својеврсни манифест модерне поезије – *Писмо видовићког*” (Арсенијевић Митрић 2015: 29). Узимајући поменути Блејков концепт за основу сопствене поетике Морисон је у част овог песника-визионара рок саставу који је предводио осмислио име. Исту синтагму, Олдос Хаксли пре Морисона, узима за наслов своје књиге *Враћа перцепције* (1954) говорећи о сопственом искуству као уживаоца дрога (мескалина). Познато је да је Блејк инспирисао многобројне ствараоце, у двадесетом веку доживљаван је као изузетно модеран песник. Извршио је значајан утицај на рок поезију, битнике, Ника Кејва, Џима Цармуша и др.

9 У одељку „Сократ се у тамници бави песничством” атински филозоф каже: „Често ми је у минутом животу долазио исти сан, час у овој час у оној прилици, али свакад са истом опоменом: ‘Сократе, музици се посвећуј и њу негуј!’ И ја сам у раније време мислио да ме опомиње и подстиче баш на оно чиме сам се већ и занимао, и да, као они што храбре тркаче, тако и мене сан подстиче на оно што сам већ неговао, на име на музичку делатност, јер је философија, по моме схватању, била највећа музика, а ја сам баш њу неговао. А сада, кад је пресуда пала и божја светковина спречавала ми смрт, сматрао сам за своју дужност: кад ми сан већ толико пута наређује да негујем ту музику у обичном смислу, онда не смем да му останем непослушан, него треба да наређење извршим. Сматрао сам да је безбрижније не променити светом пре него што послушам сан и не испевам песама и на тај начин сачувам чисту савест. Тако сам, ето, испевао најпре химну богу, коме је ова слава била намењена” (Платон 2002: 181).

10 Љиљана Богоева Седлар о овој теми пише у есеју „Речи и музика” (“Words and Music”) (в. Богоева–Седлар 2003: 315–324).

филозофије, али и његове поезије коју је изузетно ценио говори и чињеница да је написао песму *Ода Ничеу*¹¹.

У својој поезији, и то оној коју ће тек након његове смрти покрити месмеричном музичком подлогом чланови његовог бенда, Морисон заправо одаје по част *дионизијском* као животодавном импулсу. У *Америчкој молићви* пита се да ли су заборављени кључеви краљевства? (Морисон 2014: 6) Древног краљевства архаичних сила природе, садржаних у митовима који су у технокултури која данас доминира испражњени од смисла. Потврдио је тужну истину модерног солипсизма на који је западна цивилизација саму себе осудила, коју је и песник Т. С. Елиот почетком XX века разодеуо у *Пустој земљи*, а то је да „ми мислимо на кључ”, међутим, „свако у своме затвору / И мислећи на кључ, свако потврђује по један затвор” (Елиот 1998: 410). Из тог је менталног затвора, налик ораховој љусци, наизглед чврстој и сигурној, међутим препуној кошмарних снова¹², и Морисон читав живот настојао да побегне. На то упућују и стихови: „У затвору, у казамату, / у белом слободном протестанском вртлогу. [...] Улична врата закључавају се крицима утамничених и безличном музиком [...] Ово је тек затвор за оне што морају / да устану ујутру и боре се за тако / некорисне нормe” (Морисон 2014: 8-9). У *Америчкој молићви* Морисон поставља питање, које ће касније луцидно поновити и ирски песник Шејмус Хини¹³, има ли живота не након већ пре смрти, да ли ми заиста аутентично живимо, осећамо ли живот у потпуности или га само до бесвести рационализујемо, а самим тим и банализујемо¹⁴. Када попут модерног шамана позива да се изнова измисле, реинтерпретирају и промисле богови, митови прошлих векова, да се прослављају симболи из дубоких шума¹⁵, заправо позива на својеврсну модерну дioniзиску светковину, али не ону у којој ће се славити пука разузданост ради ње саме, већ приближавање вишем смислу, где ће кроз ослобађање свих менталних способности појединац бити инициран у нови живот.

Морисон је попут његовог великог песничког узора Вилијама Блејка увидео да

„[п]остоји један ступањ у развоју индивидуе, стање човека када први пут схвата да нешто у основи није у реду са његовим поимањем света. То је нека врста поновног рођења, када нам је дата могућност буђења, где смо напрасно суочени са конфликтом, сумњом и дисхармонијом. Контрадикторне вредности и жеље извиру из човековог бића и доносе осећај хаоса и беспомоћности. Постоји разлог зашто је на пример у Блејковим *Песмама невиности* нападно наглашаван долазак ноћи која навешћује улазак у свет искуства у његовој правој реалности” (Арсенијевић Митрић 2015: 35).

Песма „Продор на другу страну” призива Блејка већ првим стиховима: „Знаш да дан уништава ноћ / Ноћ разара дан”. Граница између ових стања, невиности и искуства, носи са собом могућност сагледавања и упознавања властитог

11 Доступна на: http://bootlegpedia.com/en/song/Ode_To_Friedrich_Nietzsche, 6.10. 2015.

12 Алузија на стихове из Шекспировог *Хамлета* којима дански краљевић потврђује властиту солипсистичку филозофију: „Ах, боже мој: ја бих се могао затворити у орахову љуску, па се ипак сматрати краљем бескрајног простора, само кад не бих имао ружних снова” (Шекспир 1959: 52).

13 “Is there a life before death? That’s chalked up / In Ballymurphy. Competence with pain, / Coherent miseries, a bite and a sup, / We hug our little destiny again” (Heaney 1975: 60).

14 „Јесте ли рођени и / да ли сте живи?” (Морисон 2014: 6)

15 „Хајде да изнова измислимо богове, митове / минулих векова / Да слаavimo симболе из старих дубоких шума” (Морисон 2014: 6).

унутрашњег бића. Искуство је *путовање на крај ноћи*, увид у тамну страну душе. Врата која раздвајају невиност од искуства свима су доступна. Да би се доспело до визије потребно је ослобођење од свих нестабилних дотадашњих уверења, као што је вера у беспрекорну моћ разума, и пуштање на вољу својој имагинацији. Тражи се јединство свих менталних моћи. То је почетак прихватања живота у његовом тоталитету. Пре него што се приђе вратима раја, мора се сићи у пакао, налаже Блејкова, али и Морисонова дијалектика. Суочавање са смрћу не сме се на томе завршити. Потребно је превазићи страх и ослободити све своје моћи. Да би се остварила визија, према Блејковим стиховима из *Јерусалима*, неопходно је одбацити сопствену утвару, и упознати све своје аспекте добре и лоше, тамне и светле, аполонијске и дионизијске. То је једини пут ка целовитој хуманости, све остало је заваравање и прерушавање (Ibid.). Стихови из поменуте песме *Продор на друћу стирану*: „Капија је право, дубока и широка”, алудирају не само на Блејкова врата перцепције, већ у иронијском кључу и на библијски стих: „Уђите на уска врата; јер су широка врата и широк пут што воде у пропаст и много их има који њиме иду. Јер су уска врата и тесан пут што воде у живот, и мало их је који га налазе” (Матеј 7: 13, 14).

Указивање на дионизијске светковине очигледно је у *Америчкој молишви*, када Морисон позива на окупљање у „древном и суманутом позоришту” како би „објавили жудњу за животом” (Морисон 2014: 7), али за животом ван града, као метафоре цивилизације, уређеног друштва. У том посредном апострофирању Диониса као бога избавитеља из стега рација, из окова цивилизације, који ослобађа музиком и плесом, Морисон радије призива дивље, необузданог Диониса, који долази ниоткуда, него оног којег већ антички грчки театар условно речено „доводи у ред”, дакле „цивилизује”, јер шта су друго драмска такмичења, Велике Дионисије, него покушај да се исконске, примордијалне силе оличене у Дионису обуздају и контролишу. Већ у антици долази заправо до изневеравања дионизијског принципа управо путем привидног признавања његовог култа кроз манифестацију која је имала за циљ реинтерпретацију, а заправо кривотворење мита и култа, не наставак дионизијских мистерија већ њихово гашење кроз једну својеврсну цивилизацијску тековину такмичарских драмских игара. Где култ више није био везан за шуму, за простор ван храма, за народ из којег је црпео али и у којем је истовремено и будио обнављајућу животну енергију, већ за сада кружни простор театра у којем се визија заправо спутавала, а енергија затомљавала, а тај процес, као пожељан за стварање покорних индивидуа, затим је на теоријски начин рационализовао и образложио Аристотел у својој *Поетици*.

Друштвом које креира потчињене индивидуе бави се и Аугусто Боал, бразилски писац, драматург и активиста, у својој књизи *Позориште пошлачено* (1979), сматрајући да је још Аристотел у својој *Поетици*, схемом и дефиницијом трагедије и циља трагичне радње, пружио матрицу за производњу неслободних индивидуа у опресивном западном друштву. Боал сматра да је Аристотел, својом књижевном теоријом, пропагирао методе застрашивања људи, а његову *Поетику* види као антиреволуционарну, будући да забрањује преиспитивање традиције и креира послушне индивидуе које се уклапају у друштвену матрицу. Схему, коју је понудио грчки филозоф, Боал назива „системом принуде” који опстаје кроз векове све до данас. У таквом систему, грешком, пороком, трагичном маном сматра се свако одударање од прописане нормe, и од уобичајеног. Карактери који се на било који начин издигну из просека, својим револуционарним деловањем или бунтом против неправедног система, неминовно бивају сурово

кажњени. Овакав систем појављује се у прерушеној форми на телевизији, у филмовима, у позоришту, у великом броју различитих облика у свим врстама медија, међутим његова суштина и основна сврха остаје иста – одгајање покорних индивида и њихово прилагођавање друштеној матрици. Боал сматра неопходним преиспитивање ове доминантне, традиционалне схеме. Такође, преко је потребно изналажење разних других начина подстицања револуционарног духа који нагони на мењање друштва које је Аристотелов „систем принуде” устолочио као врховни (в. Боал 2000: 36-46).

Боал подсећа на порекло трагедије у антици следећим речима:

„У почетку, позориште беше песма у дитирамбу: слободни народ певао је у слободном поднебљу. Карневал. Празник.

А онда су владајуће класе загосподариле њиме и поставиле своје оgrade. Најпре поделише народ раздвајајући глумце од гледалаца, људе који играју од оних који гледају. Готово је са празником! А онда, међу глумцима они издвојише главног јунака масе: тада поче принудно индоктринирање.

Потлачени се народ ослобађа. Он поново овладава позориштем. Треба срушити оgrade. Гледалац најпре почиње да игра: невидљиво позориште, позориште форум, позориште слика, итд” (Боал 2000: 5).

У прилог чињеници да је дошло до изневеравања првобитног култа говори и тај у потпуности сулуди поступак уклањања жена из Дионизијског позоришта. Женама, које су до тада имале кључну улогу у дионизијским мистеријама сада је приступ забрањен. О томе какве су све неправде жене трпеле у доба такозване грчке демократије, Уве Везел пише у књизи *Мии о мајријархаиу*, истичући податак да су у Дионизијском позоришту, 458. године п. н. е. седели само мушкарци, а и глумци су могли бити само мушкарци са маскама за женске улоге (Везел 1983: 69). Иако је сам Дионис представљао у великој мери андрогино божанство, где се мушки и женски принцип сустичу у хармоничном складу, у каснијој интерпретацији послужиће само као име, као маска уз помоћ које и у чије име ће представници грчке демократије заправо потпуно маргинализовати женски принцип. Везел још подсећа како су у тој демократији мушкараца жене третиране попут робова и малолетне деце, а управо је Аристотел у својој *Полицији* „дао научни благослов овом стављању жена под старатељство тиме што је то систематизовао” (Ibid.: 70).

Филозофи Адорно и Хоркхајмер сматрају да и пре трагичара, већ код Хомера наилазимо на суштину целокупне цивилизацијске рационалности, човек напушта свест о себи као делу природе, одриче је се да би доминирао другима и спољашњом природом, сузбијајући сваки наговештај афективног живота (в. Адорно, Хоркхајмер 1989: 55-70). Водећи се просветитељским путоказима савремена технокултура заборавила је и потиснула животодавне силе природе, с тим што је поједине ирационалне импулсе (зло)употребила, тј. задржала како би контролисала само онај сегмент који данас одржава конзументско друштво, а то је нагон за бесомучним трошењем који резултира осипањем свих вредности. Питањем: „Где су гозбе које су нам обећане, где је вино младо вино (умире на чокотима)” (Морисон 2014: 7), Морисон се обраћа младима које такво друштво спутава, који умиру јер нису у себи пробудили дух побуне, нису успели да удруже све своје потенцијале. Морисон никада није крио опседнутост дионизијским мистеријама, изјављивао је како жели да у својим наступима, кроз специфичну

врсту модерне тијазе¹⁶, рекреира ту атмосферу. Томе у прилог говоре и стихови песме *Поздравимо Америчку ноћ*:

„Где су моји сањари
 Данас и вечерас
 Где су моји плесачи
 што махнито поскакују
 врте се и врште
 Где су моје жене
 што тихо сањају
 ухваћене као анђели
 на тамном трему
 баршунастог ранча
 плес плес плес плес
 плес плес плес” (Морисон 2014: 24).

Кроз своје текстове он често провлачи поједине атрибуте Диониса привлачући на тај начин његово месмерично деловање. Тако да његово инкантације у садејству са музиком одају теургијски и дионизијски импулс. Када у песми “*The Soft Parade*” каже: „Кобра с моје десне стране, леопард с леве”, наравно реч је о инвокацији Диониса, будући да је управо ово божанство често представљано са венцем змија око главе, како јаше леопарда или како га вуку кочије у које су упрегнути пантери, тигрови или лавови. У ликовним представама Диониса, он је готово увек у пратњи дивљих животиња, његову енергију симболизује тигар као животиња необуздане снаге и еруптивне дивље енергије¹⁷. Тако је приказан и на мозаику из Гамзиграда, али и на римском мозаику из Суса у Тунису. [Фотографије 3 и 4] Према Вернану, Дионис поништава

„границе између божанског и људског, људског и зверињег, овдашњег и оностраног. Он сједињује оно што је било изоловано, раздвојено. Његово избијање, под формом прописаног трансa и обузетости, означава, у природи, у друштвеној групи, у свакој људској јединки, разарање поретка који, кроз читаву једну игру чуда, фантазмагорија и илузија, кроз збуњујућу промену свакодневице, тежи или навише, ка идиличној здружености свих створења, ка срећној заједници изненада пронађеног златног доба, или, за оног који га одбацује или пориче, ка супротном, наниже, ка хаотичној пометњи застрашујућег ужаса” (Вернан, Видал-Наке 1995: 287–288).

16 У тексту „Маскирани Дионис из Еурипидових Бакханткиња” Жан-Пјер Вернан истиче како у дионизијској тијазу „нема бога којег треба ’идентификовати’ да би га истерали, нема болести, а појединци се не посматрају у својој јединственој патологији. Тијаза је организована група верника који, кад падају у транс, од тога чине једно ритуализовано, контролисано друштвено понашање, које по свој прилици захтева обученост, а чија сврха није да излечи оболелог, још мање да себе излечи бола постојања у свету из којег се жели заувек побећи, већ да у групи, у свечаној обредној одежди, у дивљем декору, стварном или замишљеном, кроз плес и музику, постигне промену стања. Реч је о томе да се, за један тренутак, у оквиру самог града, уз његову сагласност ако не и по његовом овлашћењу, постане други, не у апсолутном, већ други у односу на моделе, нормe, вредности својствене одређеној култури” (Вернан, Видал-Наке 1995: 286–287).

17 Едуард Шире, у књизи *Велики посвећеници*, пише да су код Трачана свештенице лунарног култа, тројне Хекате, неговале култ бога Диониса. Баханткиње, као чаробнице, заводнице и свештенице, имале су своја светилишта у дивљим забаченим дубодолинама бујне вегетације. Владарке животиња су припитомљавале пантере и лавове које су доводиле на своје светковине. С рукама окићеним змијама ноћу су се клањале тројној богињи Хекати, а затим су у екстатичној еуфорији зазивале андрогиног Бахуса са лицем бика (в. Шире 1989: 169).



Фотографија 3. Дионис јаше пантера, подни мозаик, Археолошки музеј Пела, Грчка¹⁸



Фотографија 4. Бесна менада са тирсом, леопардом и змијом око главе, Минхен, Немачка¹⁹

О томе шта би била сврха њихових наступа амерички песник говори у многим интервјуима, једном приликом изјављује како су га увек „привлачиле анархистичке идеје, револт и отпор према ауторитетима. Волим идеје о кршењу успостављеног реда. Занима ме све што је повезано с хаосом, протестом, нередом, а поготово активности за које изгледа да немају никаквог смисла. Отпор према спољашњости је пут који води до унутрашње слободе” (Морисон 2013: 60)²⁰. Дионизијске светковине су га, између осталог, фасцинирале управо стога што су потенцирале освајање слободе, откривање затомљених енергија, трансгресију. Морисон је размишљао о карневалским светковинама проналазећи у њима начин да се оно шта је проповедао имплементира у пракси, у „тој недељи свеопште распуштености” (Хопкинс, Морисон 2014: 32), у којој би све стеге попустиле, уобичајене активности стале, ауторитети били подривени, дискриминације укинуте, а структуре моћи уздрмане (Ibid.). Јасно је уочио парадокс да што јаче стежу цивилизацијски окови то супротне силе снажније обзнањују своје постојање (Liscinadro 1982: 16). „Музика је несумњиво ритуал” (Хопкинс, Морисон 2014: 32), изјављује фронтмен *Дорса*, она се обраћа тим потиснутим импулсима. Њихови психоделични рок перформанси које су изводили на сцени представљали су сеансу повратка у живот, уклањање цивилизацијских болести и враћање света у првобитну равнотежу (Liscinadro 1982: 16). Рок музика, као спој поезије, пlesa и музике може вршити исту функцију као и грчки театар у својим почецима,

18 Доступно на: <http://www.theoi.com/Gallery/Z12.1.html>.

19 Доступно на: https://en.wikipedia.org/wiki/Maenad#/media/File:Mainade_Staatliche_Antikensammlungen_2645.jpg

20 На студијама су га посебно привукла два курса која је похађао - Филозофија протеста и Психологија маса (в. Божић 2013: 6).

веровао је Морисон (в. Дое, Tobler 1988: 84). На исту функцију уметности коју модерни човек губи из вида подсећа и Марија Самбрано, шпанска филозофкиња и списатељица, ученица Хосеа Ортеге и Гасета, која истиче: „Међу толике ствари које смо ми, модерни Европљани заборавили убраја се и медицинска улога уметности, њена готово магична, лековита моћ, њено законито чудотворство” (Самбрано 2011: 62).

Бунтовничка, револуционарна енергија и симболика змије и тигра, код Блејка али и код Морисона, упућују на моменат отпора и жеље за трансгресијом. С тим у вези потребно је напоменути и Морисонову тежњу да заведе, а потом и шокира публику, да је раздрма и пробуди из аутоматизма²¹. Он је и прва рок звезда ухапшена током наступа, што се десило 1967. године, у Њу Хејвену. [Фотографија 5] Две године касније завршио је на суду због опценог понашања на сцени, на чувеном концерту у Мајамију 1969. године када се појавио у кожним панталонама, црној кошуљи и тамним наочарима носећи јагње у рукама у чему поново препознајемо дионизијску симболику²². [Фотографија 6] У том периоду Морисон је био инспириран радом авангардног Ливинг театра, посећивао је њихове перформансе и настојао да неке од њихових идеја примени на сопственим наступима. Ливинговци су се водили идејом о позоришту које јесте сам живот, а не пука професија, ослањајући се умногоме на ставове Антонена Артоа, посебно на његову критику оксиденталне цивилизације и захтеве за радикално новим театром. Ово америчко експериментално позориште бројало је око тридесетак чланова који су функционисали као својеврсна хипи-комуна. Говорећи о ливинговским праксама, Селенић (1979: 188) посебно истиче њихову укорењеност у ритуалу као и идеју о неопходној комуникацији са публиком при спровођењу таквих обредних свечаности. Како наводи:

„У ултимативном смислу, у идеалном случају, публика на представама ливинговца требало би да постане конгрегација верника која под ритуалним окриљем обредне службе глумаца-свештеника долази, кроз екстатична расположења, до дубље и стварније свести о себи ” (Селенић 1979: 189).

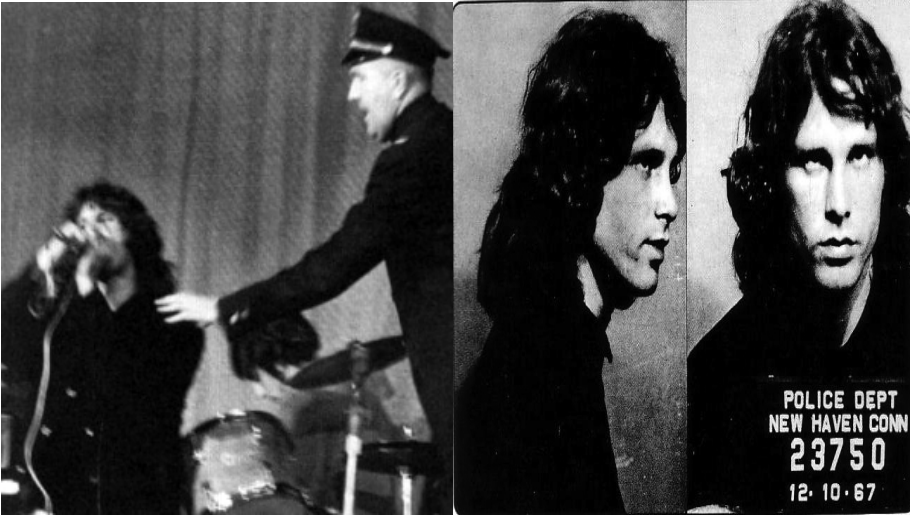
Екстаза, преображај, револуционарна енергија, трансгресија - то су кључне одреднице Морисонове поетике. У једном интервјуу говори о самом процесу суђења као и о томе шта је покренуло ексцес у Мајамију:

„Мислим да је заправо тамо на оптуженичкој клупи био сам начин живота, па тек онда конкретни инцидент. Претпостављам да је кап која је прелила чашу био када сам

21 О томе како је неопходно да уметност буде својеврсно „преступање”, данас у XXI веку, пише америчка драмска списатељица Наоми Волас. У тексту „Писање као трансгресија”, уметност дефинише као борбу да истина коју владајући системи скривају изађе на видело (Wallace 2007).

22 Како нас упућује Роберт Грејвз, према многобројним верзијама мита о Дионису - Зевсовог новорођеног сина, рогатог и са венцем од змија, по Хериној наредби отимају титани, а затим га ритуално комадају. Бранећи се од њих Дионис се претварао час у јаре, час у јагње. Одгајан је као рогато дете, при чему су ти рогови могли бити козји, јелењи, бикови и овнујски, у зависности од места где су га обожавали. Након што га је богиња Реа вратила у живот, Зевс га поверава на чување нимфама. Када га касније Хера поново пронађе и препозна као Зевсовог сина, шаље му лудило и отера га у прогонство. У пратњи Силена, сатира и менада млади бог започиње своје лутање по свету (в. Гревс 1991: 93-100). Гревс наводи: „У Тракији је представљен као бели бик, али га је у Аркадији Хермес прерушио у овна, зато што су Аркађани пастири и што је сунце улазило у сазвежђе овна о пролећним светковинама. [...] Бог Дионис се физички приказивао као лав, бик или змија јер су ово били календарски амблеми године подељене на три дела. Он се родио зими као змија (одатле му венац од змија); постао је лав у пролеће и био убијен и прождран као бик, јарац или јелен усред лета. То су била и обличаја у која се претварао кад су га напали Титани” (Ibid.: 97-98).

публици рекао да су само једна гомила јебених идиота када стоје ту као публика... знате...Шта су сви они уопште тражили тамо? Кључна порука је била људи укапирајте да нисте овде само због тога да бисте чули само неку гомилу песама које свира група добро увежбаних музичара. Овде сте због нечег другог, па зашто онда да то не изговоримо наглас и урадимо нешто тим поводом ” (Стивенсон, Морисон 2014: 35).



Фотографија 5. Морисона хапсе на сцени, Њу Хејвен, 1967.²³



Фотографија 6. Морисон на концерту у Мајамију, 1969.²⁴

²³ Доступно на: <http://www.jimmorrisononline.com/arrests/>

²⁴ Доступно на: <https://jackbrummet.blogspot.rs/search/label/Jim%20Morrison>

Морисон није настојао да придобије симпатије публике пуким кокетирањем са примордијалним подстицајима човекове психе играјући на карту познате симболике. Он је заиста упознао амбис и закорачио на другу страну јер искуство оностраног никог не оставља равнодушним и носи у себи злу коб. Балансирање на рубу није могло потрајати. Целокупни његов концепт подразумевао је разбуктавање енергија, буђење затомљених сила које има за циљ *расширојавање свих чула*, кулминацију, након које не следи јалова катарза, већ продужени ентузијазам који не јењава, гори као грозница од које се на концу и страда, али која доноси епифанију. Као *poeta vates* модерног доба, попут „Рембоа у кожној јакни”, како је себе називао, сматрао је шта мари ако песник на концу полуди, изгуби моћ схватања својих визија, он их је ипак видео (в. Рембо 2004: 266) и у својој поезији овековечио за будуће генерације које ће *када се музика заврши*, срећом, и даље прогонити пулсирајући дионизијски ритам.



Џим Морисон лежи онесвешћен на сцени, концерт у Франкфурту, Немачка, 1968.²⁵

ЛИТЕРАТУРА

Адорно, Хоркхајмер²1989: Т. Adorno, М. Horkhajmer, *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša-Svjetlost.

Арсенијевић Митрић 2015: Ј. Арсенијевић Митрић, „Превазилажење модела бинарних опозиција у песништву Вилијама Блејка”, *Узданица*, децембар, год. XII, бр. 2. стр. 27–43. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу.

²⁵ Доступно на: <http://wesharepics.info/imagejgkl-jim-morrison-laying-on-stage.asp>

- Арсенијевић Митрић 2016: Ј. Арсенијевић Митрић, *Terra amata vs. Terra nullius*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Блејк 1990: В. Блејк, „Из песама и спевава”, *Градац*, бр. 95/96/97. Чачак.
- Боал 2004: А. Boal, *Pozorište potlačenog*, Niš: Prosveta.
- Богоева Седлар 2003: Lj. Bogoeva Sedlar, „Words and Music”, *О промени: културолошки есеји 1992–2002*, Филозофски факултет Ниш, ДИГП „Просвета” – Ниш, Факултет драмских уметности. стр. 315–326.
- Божих 2013: S. Božić, *Džim Morison Kralj Guštera*, Banja Luka: Rocknroll Books.
- Везел 1983: U. Vezel, *Mit o matrijarhatu*, Beograd: Prosveta.
- Вернан, Видал-Наке 1995: Ж.-П. Вернан, П. Видал-Наке, *Мит и прагматика у античкој грчкој II*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Вернан 2002: Ž.-P. Vernan, *Vaseljena, bogovi, ljudi*, Gradac: Čačak.
- Wallace, N. On Writing as Transgression, St. York University, England, 2007.
http://www.playwrightsfoundation.org/images/previous%20teachers/at_jan08_transgressionFINAL.pdf
- Гревс 1992: R. Grevs, *Grčki mitovi*, Beograd: Nolit.
- Densmore, J. Riders on the Storm. *The Nation*. June 20. 2002. <http://www.thenation.com/authors/john-densmore/>.
- Дое, Тоблер 1988: A. Doer, J. Tobler, *The Doors in their Own Words*, Omnibus Press: London.
- Елиот 1998: Т. С. Елиот, *Песме*, Београд: СКЗ.
- Лески 1995: А. Лески, *Грчка прагматика*, Нови Сад: Светови.
- Lisciandro 1993: F. Lisciandro, *Jim Morrison, An Hour for Magic*, Plexus: London.
- Морисон 2013: Dž. Morison, „Kroz sopstvene reči”, u: S. Božić, *Džim Morison Kralj Guštera*, Banja Luka: Rocknroll Books.
- Морисон 2014: Џ. Морисон, „Поезија”, у: *Градац*, бр. 194–195. година 41. стр. 6–26. Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац: Чачак.
- Ниче 1999: Ф. Ниче, *Сумрак идола*, Светови: Нови Сад.
- Ниче 2001: Ф. Ниче, *Рођење прагматике*, Дерета: Београд.
- Платон 2002: Платон, *DELA (Ijon, Gozba, Fedar, Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon)*, Dereta: Beograd.
- Рембо 2004: А. Rembo, *Sabrana poetska dela*, Beograd: Paideia.
- Самбрано 2011: М. Sambrano, *Vizija i iskustvo*, Beograd: Službeni glasnik.
- Селенић² 1979: S. Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Стивенсон, Морисон 2014: С. Стивенсон, Џ. Морисон, „Интервју за магазин Циркус”, *Градац*, бр. 194–195. година 41. стр. 33–41. Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац: Чачак.
- Неанеј 1975: S. Heaney, *North*, Faber & Faber.
- Хопкинс, Морисон 2014: Џ. Хопкинс, Џ. Морисон, „Интервју са Џимом Морисоном”, *Градац*, бр. 194–195. година 41. стр. 27–33. Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац: Чачак.
- Шекспир 1959: V. Šekspir, *Hamlet*, Beograd: Rad.
- Шире 1989: E. Šire, *Veliki posvećenici*, Novo delo: Beograd.

DIONYSIAN RHYTHM OF MORRISON'S POETRY

Summary

The paper analyses the poetry of James Douglas Morrison, front man of *The Doors*, the cult rock band from the sixties. The intention of the text is to shed light on Morrison as a songwriter and an authentic poet, as well as to point at the high range of his poetry which, combined with music, accomplishes an ecstatic and anarchistic tension upon which he insisted. As a *poeta vates* of the modern age, Morrison belongs to the tradition of artists with a similar Dionysian sensibility, beginning with Villon, Blake, Baudelaire, Lautréamont, Nietzsche, Artaud, who were obsessed with the idea of a transgression to the transcendental through mystical ecstasy, dreaming about *breaking through to the other side* in the similar way he did.

Keywords: J. D. Morrison, Dionysus, ecstasy, poetry, ritual, nature/technoculture, metamorphosis

Jelena N. Arsenijević Mitrić

Биљана ВЛАШКОВИЋ ИЛИЋ¹
Филолошко-уметнички Факултет,
Универзитет у Крагујевцу

СУРОВОСТ ОСЛОБОЂЕНОГ УМА: „СВЕТКОВИНА ГУШТЕРА” ЦИМА МОРИСОНА

Певач легендарне групе *The Doors*, Џејмс Даглас Морисон, данас упамћен као Цим Морисон, био је бунтовник, визионар и трагична фигура која је својим мистериозним патосом инспирисала како тадашње, тако и будуће генерације, иако је преминуо већ у двадесет седмој години живота. Његова поезија открива да су на младог Морисона, непоправљивог књигољупца, извршили утицај како славни филозофи попут Ничеа, тако и романтичарски визионари попут Блејка, који је у *Венчању неба и пакла* пророчки написао да би се човеку све указало како јесте, бесконачно, када би се врата перцепције прочистила (Блејк 2007). Овај рад заступа тезу да је Морисонов живот био у знаку потраге за оним што се налази *иза* врата перцепције—према речима Олдоса Хакслија, потраге за блаженим Не-Ја, које је, макар на тренутак ослобођено из гушећег загрљаја нашег Ја (2006: 15). Усредсређујући се на Морисонов колосални поетски перформанс „Светковина Гуштера” (“*Celebration of the Lizard*”), у раду истичемо колики су утицај на лирику Цима Морисона извршили како Хакслијев експеримент са дрогом мескалин, описан у делу *Враћа перцепције*, тако и Артоово „позориште суровости” и древне културе америчких и мексичких Индијанаца. Седам поетских сегмената који чине „Светковину Гуштера” користимо као корпус чијом анализом показујемо да се Морисон поистовећивао са оним митским личностима које су се усудиле да завире иза врата перцепције и тамо пронађу своје „спокојно Не-Ја”. Морисонову потрагу успели су опијати, под чијим утицајем је изводио овај перформанс у ритуалистичком стилу Артоовог позоришта суровости.

Кључне речи: Цим Морисон, *The Doors*, „Светковина Гуштера”, дрога, Олдос Хаксли, *Враћа перцепције*, Антонен Арто, позориште суровости, Фрејзер, *Златна грана*, битници, Фројд, Јунг, снови, колективно несвесно

1. УВОД

„Јер човек је себе затворио, тако да све види кроз уске отворе своје пећине.”

Вилијам Блејк, *Венчање неба и пакла*

Легенда каже да је након двадесет дана грозничавог писања, 22. априла, 1952. године, Џек Керуак ударио последњу типку на писаћој машини, из које је вирила тридесет и шест метара дугачка ролна новинског папира, развијена на поду тако да личи на пут (Канел 2008: 9–10). Тако је у једном експлозивном стваралачком чину настао Керуаков контроверзни аутостоперски водич кроз Америку, *На пуушу*, који је и данас библија младих Американаца. На путу са једног на други крај Америке, два пријатеља, Керуак као Сал Передајз, и Ник Кесиди као Дин Моријарти, у потрази су за нечим „што *заправо* не налазе, губе сами себе на путу, и враћају се назад пуни наде у нешто *друго*”² (11). Алкохол, секс, дрога, рокенрол и дез интегрални су део ове потраге, која је суштински била потрага за слободом свих младих људи који су након Другог светског рата наследили

1 biljanavlaskovic@gmail.com

2 Цитат из Керуаковог дневника, од 23. августа, 1948.

песимизам „изгубљене генерације“. Џим Морисон је имао тек пет година када је Керуак 1948. године ову нову генерацију назвао „бит генерацијом“ – са једне стране измученом и уморном (*beaten down / tired*), са друге стране блаженом и оптимистичном (*beatific / upbeat*).

Побуњенички урлици битника који су се могли чути у спонтаној прози и поезији Керуака, Гинзберга и Бароуза, одјекиваће и у поезији Џима Морисона (1943–1971). Педесетих година двадесетог века, најбоље умове Гинзбергове генерације уништило је лудило и оставило их гладне, хистеричне и голе. Плави аутобуси одвозили су младе људе у вијетнамски рат, у коме је Џорџ Бергер страдао уместо Клода Буковског, док се орила симболична мантра „*Let the sunshine in*“, а у Сан Франциску се шездесетих, под утицајем битника, родио хипи покрет, чија се порука љубави и мира проширила на остатак света. У оваквом духу времена, када је култура била протест обележен сексуалном револуцијом и употребом дроге зарад досезања различитих нивоа свести, двадесет двогодишњи Џим Морисон 1965. године основао је групу *The Doors* са својим пријатељем Рејом Манзарекком. Успех који је Дорсима донела песма „*Light my fire*“ (1967), омогућиће Морисону да у наредне четири године искористи сцену као трибину за приређивање спектакла побуне против квази-моралних начела америчког друштва.

У овом раду контекстуално тумачимо поетско-музички перформанс „Светковина Гуштера“, који је Морисон називао Дорсовим „*tour de force*“ – највећим достигнућем које је група извела на сцени. Перформанс је први пут изведен 6. септембра, 1968. године у Лондону, а изведен је на концертима Дорса још само пет пута у наредне две године (*The Doors* 2015). „Светковина Гуштера“ није музичка нумера, нити поетски рецитал, нити театрално бунцање младог бунтовника у трансу, али је и све то. У петнаест минута, седам песама (*Lions in the Street, Wake Up!, A Little Game, The Hill Dwellers, Not to Touch the Earth, Names of the Kingdom, The Palace of Exile*) стапа се у једну драмски изведену причу са епским ефектом. Морисон изводи шамански ритуал у традицији авангардног позоришта суровости Антонена Артоа, уз помоћ поезије којом жели да излечи свет. Све поетске слике које су карактеристичне за ранију Морисонову поезију заступљене су у „Светковини Гуштера“: смрт као једини пријатељ, рептил као биће чудесних моћи, сан као маска за стварност. Лепота овог перформанса огледа се у бескрајним могућностима његовог тумачења и у вечитом измицању његовог смисла. У раду разматрамо нека од тих тумачења у драмско-теоретском, митолошком и психоаналитичком кључу.

2. ЏИМ МОРИСОН: ШАМАН И НОВИ ДЕМИЈУРГ МУЗИЧКЕ СЦЕНЕ

У *Генеалогији морала*, Ниче (2003: 207–8) износи „окрутну тврдњу“, да гледати како неко пати–прија, „а још више прија чинити да неко пати“, јер „[б]ез суровости нема свечаности“. Али, патња може бити вредна и смислена само ако је неко посведочи, па је „необходно да се пронађу богови ... нешто што тумара и по скровитим местима, што и у тами види и што неће лако да пропусти занимљив и болан приказ“ (209). Антички свет „није умео да срећу замисли без спектакла и свечаности“ (210), а *свечаност* је било друго име за *суровост*. На Ничеово схватање суровости донекле се надовезује Антонен Арто у свом „полемичком маштању“ о авангардном „позоришту суровости“. За Артоа (1971: 117), међутим, суровост не представља мучење и физичку тортуру, већ „претерану строгост, марљивост и неумољиву одлучност, неповратну, апсолутну условљеност“, што ће

се у позоришту постићи свесном деконструкцијом језика мртвих форми. Јер „[н] ема суровости без свести ... Свест је та која даје извршењу сваког животног чина боју крви, своју сурову нијансу, пошто се већ зна да је живот увек нечија смрт” (Исто). Иако је Артоово позориште суровости рушилачке природе, оно је „у основи афирмативно ... и поред све пустоши коју оставља за собом”, јер оно треба да „излечи живот” и да га потврди (20).

Артоова студија *Позоришће и његов двојник* (1938) је својим позивом на бунт омогућила Џиму Морисону да препозна моћ коју нуди позоришна сцена. Арто устаје против позоришта у којем стваралац ништа не ствара већ само имитира постојећи свет, против културе која се свела на скуп мртвих форми и на систем вредности које културу одвајају од живота: „Нема више оног епидермног, оног чулног, оног емотивног прожимања културе и живота; култура не зна за живот, живот не зна за културу, а једно другом подједнако недостају” (9). Артоова мисија је „митска мисија једног новог стварања света” у позоришту које ће обновити давно заборављени однос између уметности и живота (11). Позориште мора постати спектакл, ритуал и светковина (в. 108-115), а идеје које њиме доминирају морају створити „неку врсту страсне једначине између Човека, Друштва, Природе и Предмета” (105). Таквим позориштем управљаће магијски редитељ, церемонијал-мајстор, јединствени Стваралац, нови демијург позоришног света (17), одговоран и „за позоришни приказ и за драмску радњу” (109). У потрази за оваквим позориштем, за „светом у стању сталног одушевљења ... у којем ствари и речи нису изгубиле своју првобитну ... магијску моћ”, Арто 1936. године одлази у Мексико где открива „један нови вид масовне културе” вођене апстрактним и колективним идејама „на којима је заснована свака истинска култура” (10).

Џим Морисон је такву магијску моћ открио када је наводно са само четири године угледао стравичан приказ саобраћајне несреће док је са породицом путовао ка Новом Мексику кроз пустињу (Lifetime 2015). У песмама “Peace Frog” и “Ghost Song” понављају се стихови који описују тај догађај:

Indians scattered,
On dawn's highway bleeding,
Ghosts crowd the young child's
Fragile eggshell mind.

Иако су Џимови родитељи порицали да се ово догодило, стварни или замишљени духови мртвих окрвављених Индијанаца урезали су се у дечакову свест и он постаје опседнут ритуалима, магијским обичајима и митологијом америчких староседелаца. На сцени, Морисон постаје шаман који „види оно што је за друге скривено и невидљиво” (Елијаде 1985: 369), бори се против сила Зла (368), прелази границе овог света, да би ближе упознао смрт и тако излечио живот.

У концертној шаманској сеанси, Морисон је и музичар и песник, али изнад свега врхунски глумац у служби Артоовог позоришта суровости, у којем није више битна само реч, јер „реч је убила позориште” и његова магијска својства (Арто 1971: 12). „Речи” које творе поезију сада су и покрет и врисак и крик и мулање и тишина и музика. У концертној сали, као и у Артоовом позоришту, гледалац треба да се осећа „као у ковитлацу виших сила” и да „преко својих чула прима позоришну чаролију” (16-17). Сцена и позоришна сала се укидају, четврти зид се руши, а гледаоци и глумци непосредно опште (111)–све су то постулати које су Дорси савршено примењивали на својим рок концертима.

Како пише Арто, „није реч о томе да се укине артикулисана реч већ да се речима да отприлике онај значај који оне имају у сновима” (109). Позориште постаје „крволочно и нељудско као и снови ... да би показало и неизбрисиво урезало у нас идеју о непрекидном сукобу и грчу где се живот у сваком трену раскида” (107). Жак Дерида (1993) је уочио да је Артоово поимање функције речи слично Фројдовом тумачењу функције речи у сну³, до чијег смисла се долази дешифровањем језика сна, који се не састоји само од речи, већ и од визуелних слика у виду потиснутих и цензурисаних еротских жеља (Фројд 1970: 166). Најинтригантнији део Морисонове песме “The End” описује један такав „сан”:

The killer awoke before dawn, he put his boots on
 He took a face from the ancient gallery
 And he walked on down the hall
 He went into the room where his sister lived, and...then he
 Paid a visit to his brother, and then he
 He walked on down the hall, and
 And he came to a door...and he looked inside
 Father, yes son, I want to kill you
 Mother...I want to...fuck you

Језик овде није пука манифестација несвесног које се огледа у шокантном признању едиповске жеље; несвесно постаје сам језик, како је писао Лакан (1996: 223). У складу са постулатима позоришта суровости, Морисон публици пружа „истинске талоге снова, где се његова склоност ка злочину, његова еротске опсесије, његово дивљаштво, његова привиђења, његова утопијска визија живота и ствари, па и његов канибализам, ослобађају” и приказују на сцени (Арто 1971: 107).

„Светковина Гуштера” је компликованија форма Морисонове драматичне природе, која ритмом, тематиком и начином извођења подсећа на шаманску сeансу. Како би одбранили психички интегритет заједнице, шамани се боре против демона у животињском облику, док маском прекривају овоземаљско лице како би доспели у трансцендентно стање живота и успели „да „виде” духове, да се успну на Небо и сретну Божове, да сиђу у доњи свет и боре се против демона, болести и смрти” (Елијаде 1985: 368). Морисонова сеанса почиње хипнотичким рециталом о чудном створењу, звери заробљеној у срцу града, која бежи од смрадежа трулог леша његове мајке. Ритуал почиње, а публика се вриском позива да се пробуди. Морисон их потом води ка екстатичкој еуфорији, која је, као код шамана, „један од извора васцелог лиризма” (369).

Мирче Елијаде је писао да „[к]ада припрема свој транс, шаман удара у бубањ, дозива духове помоћнике, говори „тајни језик” или „језик животиња”, подражавајући њихове крикове ... [и] доспева у „друго стање”, које подстиче лингвистичко стварање и ритмове лирске поезије” (Исто). То „друго стање” чин је „савршене духовне слободе” у којем се ствара поезија савршено затвореног, личног света. У „Светковини Гуштера”, „друго стање” је екстаза која се постиже у песми која почиње стиховима: “Not to touch the earth / Not to see the sun / Nothing left to do, but / Run, run, run / Let’s run / Let’s run”⁴. “Not to touch the earth” и “Not to see the sun” уједно су поднаслови шездесетог поглавља Фрејзерове *Златне зра-*

3 Види: Jacques Derrida, “Freud and the Scene of Writing” и “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation” у: *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago Press (1993).

4 „Не смејемо да дотакнемо земљу, не смејемо да видимо сунце / не преостаје нам ништа друго до да бежимо, бежимо, бежимо / Хајде да побегнемо, хајде да побегнемо”

не (1890), у којем Фрејзер објашњава зашто је наследник астечког свештеника или светог краља у древном Мексику морао да убије свог претходника док је овај још увек у пуној животној снази и зашто је непосредно пре тога морао да убере „златну грану”. Најгора ствар која је могла да задеси древне цивилизације јесте да њихов владар умре природном смрћу, од болести или старости, јер се веровало да би таква смрт проузроковала катастрофалне последице по народ—фаталне епидемије, суше, покоље (Фрејзер 1993: 592–593). Да би се сачувала светост владара, било је неопходно убити га док је млад и снажан, како би народ наследио његову младост и снагу. За живота, владару није било дозвољено да ступи ногом на земљу, нити да га обасја сунце, јер ни земља ни сунце нису били достојни његове светости. Ако би се један од ова два табуа прекршио, владар би престајао да буде тајанствени бог који штити свој народ (594). Најсигурније место за ово људско божанство био је простор ни на небу ни на земљи, где је требало да проведе читав свој живот, па су их слуге увек носиле на својим раменима или им испред ногу простирале тепих који само они могу да газе (607). Убиство владара представљало је свечаност у Ничеовом смислу те речи. Владара би најпре симболично убио његов наследник златном граном—имелом, коју су древни народи поштовали као свету биљку у којој станује смрт (701). Фрејзерова митолошка студија инспирисана је Вергилијевим *Енејидом* (19 век п.н.е.) и митом о златној грани, који описује Енејин силазак у царство мртвих. „Лако је сићи у доњи свет”, али вратити се и изићи опет на овоземаљски ваздух, „то је тешко”, наводи се у миту (Вергилије 1957: 81). Да би жив човек доспео у доњи свет, он мора прво обратити златну границу са златним лишћем, и њоме даровати лепу Прозерпину, краљицу доњег света. „Кад се та грана откине, место ње израсте друга исто таква, златна и са златним лишћем” (82), као што на место младог и снажног владара након његове смрти долази нови, млади и снажни, владар.

У песми “Not to Touch the Earth”, Морисон себи додељује свету шаманску дужност, али не успева да освоји простор између земље и неба. По много чему Морисонова потрага је слична Енејиној, јер и он тражи „златну грану” којом ће откључати врата перцепције иза којих станује смрт. Шта је за Морисона златна грана и да ли ју је пронашао? Одговор треба потражити у његовом поетско-трансценденталном стилу живота, јер је то „у ствари оно што публика тражи у љубави, злочину, дрогама, рату или побуни” (Арто 1971: 137). Морисонова дрога избора био је популарни мескалин, који „међу дрогама ... заслужује посебно истакнут положај” (Хаксли 2006: 5). У жељи да верују у *ајсолујин*у стварност, припадници хипи-покрета употребљавали су ЛСД и мескалин како би могли да „живе у слободи, спонтаности, равнодушности према свему” (Елијаде 1985: 14). Мескалин је отварао прозоре ка другим културама, ка примитивним религијама и Индијанцима Мексика и америчког југозапада, који су корен *џејошил*, чији је мескалин активни састојак, поштовали као божанство (Хаксли 2006: 5). Енглески писац и аутор *Врлог новоџ свешта*, Олдос Хаксли, само је један од аутора (уз Колриџа, Шелија и друге) који су експериментисали са дрогом како би добили уметничку инспирацију. Ален Гинсберг је, на пример, радо говорио о својим искуствима са дрогом, о чему је писао Мирча Елијаде, који наводи да је једном приликом упитао Гинсберга „да ли се код „песничке инспирације” користи неком одређеном техником медитације”, на шта је песник „признао” да је око седамнаесте године читао Блејка мастурбирајући и „у једном тренутку осетио његово присуство у својој соби; потом га и видео”. Елијаде је овако описани „неинхибирани сексуални живот који слави тај млади нараштај побуњеника”,

здружен са ефектима дроге, видео као „део (несвесног) процеса поновног открића сакралности Живота“ (1985: 14). Мескалин је појачавао доживљај сакралнога и водио ум корисника ка апсолутној стварности. Олдос Хаксли (2006: 13) је дејство мескалина описао у *Враћима перцепиције* као нешто што није ни угодно ни неугодно, већ једноставно *јесће*. У мескалинском доживљају, ум више није заинтересован за време, простор, мере и локације, већ за биће и значење (16):

Други свијет у који ме је мескалин пустио није био свијет визија; постојао је тамо вани, у оном што сам могао видјети отворених очију. Велика промјена је била у подручју објективних чињеница. Оно што се догодило мом субјективном универзуму било је релативно небитно ... Видио сам оно што је Адам видио на јутро свог стварања—чудо, трен по трен, пуког постојања. (12-13)

Дим Морисон у мескалинском магновењу такође описује „чудо пуког постојања“ у „Светковини Гуштера“, где слави ослобађање сопственог „ја“ (звери заробљене у срцу града⁵) и рађање „не-ја“ (чудног бића са чије је сјајне коже цурио зној⁶). Док бежи из града ка југу, песник за собом оставља леш своје мајке да трули на летњем асфалу⁷. Све подсећа на хаотичне фрагменте сна који из дубине несвесног, уз помоћ мескалина, довлачи у свест табуизирана осећања песника према мајци. Песмом „Пробуди се!“ песник нас парадоксално позива да утонемо у још дубљи сан, у којем видимо мајку као Аниму, жену у мушкарцу, коју је Јунг дефинисао као део несвесног према којем се управљају сви остали делови несвесног (Санчез 2015). Најпознатији облик Аниме је архетип мајке: она брине о детету, брани га и жртвује се за њега (Carl Jung Resources). Са друге стране, она је привлачна, еротична, опасна и у себи носи скривено знање или тајну мудрости. Као такав, архетип мајке се појављује у животињском облику, најчешће као мачка, змија или гуштер. Док стихови из песме „Крај“ – “Father, yes son, I want to kill you / Mother...I want to...fuck you” – експлицитно указују на Едипов комплекс који прогања песника, у прве две песме „Светковине Гуштера“ он је представљен симболично у фигурама залуталих лавова и побеснелих паса, који упућују на песникову немогућност да комплекс разреши. Решење едиповског комплекса у вези је са рађањем његовог Над-ја: „Одричући се задовољавања едиповских жеља, које су наишле на забрану, дете преобраћа еротско освајање родитеља у идентификовање са њима“ (Бужинска 2009: 73). У „Светковини Гуштера“ Морисон се идентификује са мајком тако што са њом дели тело змије, али истовремено жели да се одвоји од ње (“I can’t live through each slow century of her moving / I let my cheek slide down / The cool smooth tile / Feel the good cold stinging blood / The smooth hissing snakes of rain”). Када опет покуша да јој утекне, она га чека у одразу огледала као симбол едиповског страха:

And she was beside me, old,
She’s, no; young.
Her dark red hair.
The white soft skin.
Now, run to the mirror in the bathroom,
Look!
She’s coming in here.

5 “A beast caged in the heart of a city”

6 “One morning he awoke in a green hotel / With a strange creature groaning beside him / Sweat oozed from its shiny skin.”

7 “The body of his mother / Rotting in the summer ground”

Крајњи циљ Морисонове шаманске сеансе је, дакле, децентрализација и трансформација идентитета, слична оној коју је Лакан (1949: 503) описао као „фазу огледала” код деце која по први пут препознају свој лик у огледалу. За Морисона је потрага за идентитетом кључни део шаманске игре која се одвија у несвесном под дејством опијата. У питању је игра која се зове „лудило” (“Go Insane”), због којег заборавља сопствено име, свет и човечанство, али постаје моћан због енергије коју му пружа мескалин. Ствари се тада представљају „без претензија, задовољне да једноставно буду оне саме, довољне у својој таквости” (Хаксли 2006: 33), а песник успоставља контакт са другим световима, који су само елементи свести „Ослобођеног ума” (19) и налазе се “Way back deep into the brain / Way back past the realm of pain / Back where there’s never any rain”. Несвесно је станиште маште, „сирови материјал креативности” (Санчез 2015), који Морисон жели да обликује. Његова визионарска поезија може се упоредити са Блејковом, чију је специфичну визију света Нортроп Фрај (2005: 295) описао као свет који није уобичајен, већ *свеиш какав заиста јесте* када га људска свест сагледа у најинтензивнијем стању ума. Фрај тумачи Хакслијев експеримент са мескалином као доказ да су „формални принципи ове изоштрене визије увек латентно присутни у уму” (Исто), али да им је потребно приступити у измењеном стању свести. Сам Хаксли (2006: 30) је, описујући мескалински доживљај, закључио да је „[о]во ... оно како би требало гледати, какве ствари заиста јесу”, али је интензитет гледања суштине ствари неиздржив, јер ако би неко увек видео ствари на тај начин, никада не би желео да ради нешто друго. Поезија се, онда, може разумети као медијатор између неиздрживе дубине несвесног и површне природе свесног. Морисон је једном приликом изјавио да је циљ његове поезије да помогне људима да превазиђу ограничења у начину на који виде и осећају, а прва песма Дорса, “Break On Through (To The Other Side)”, успоставља тон за оно што следи: за поезију и музику која „продире кроз обичну затупљујућу свест све до несвесног” (Санчез 2015) и на тај начин лечи појединца.

Међутим, слике из несвесног приказане у „Светковини Гуштера” нису одраз блаженства и спокоја, напротив. Како је и Хаксли (2006: 122) нагласио, визионарски доживљај није увек блаженство—понекад је стравичан, јер поред раја, постоји и пакао, који је „психолошки истинит” (125). Али,

[к]ако и зашто се рај претвара у пакао? У одређеним случајевима негативни визионарски доживљај је резултат већином физичких узрока. Мескалин има тенденцију да се, након пробављања, таложи у јетри. Уколико је јетра болесна, ум се може наћи у паклу. Али оно што је важније за наше тренутне сврхе је чињеница, да негативни визионарски доживљај може бити изазван чисто психолошким средствима. Страх и бијес препрека су на путу до небеског Другог свијета и бацају узимаоца мескалина у пакао. (Исто)

Морисонов пакао је у наредним песмама перформанса представљен у виду топографије психе, коју архитектонски чине град, хотел, здање, кућа, соба, палата изгнанства. Фројд је први почео просторно да разликује психички апарат и истакао да сфера несвесног постоји као засебна област у уму, као и да „људска психа није у потпуности свесна саме себе и да у нама постоје сфере које не подлежу рационалној контроли” (Бужињска 2009: 54). Књижевни текст је за Фројда „симболична репрезентација неурозе” (58), у чијем корену лежи „потиснута траума на сексуалној основи” (65). Морисонова поезија обилује еротским сликама које могу да потрепе Фројдову тврдњу (“The sheets were hot dead prisons; ...daughters, smug with semen / Eyes in their nipples”), али је занимљиво да „Све-

тковина Гуштера” као обједињени перформанс комбинује Фројдово и Јунгово разумевање психе, које се знатно разликовало. Наиме, Фројдова чувена археолошка слика – „откопавање Помпеје како би се допрло до индивидуалног несвесног, скривеног под рушевинама” (Исто)–односи се само на процес долажења до несвесног, у Морисоновом случају на коришћење опијата, на првом месту мескалина. Сам текст, међутим, открива „архетипске представе које излазе из оквира индивидуалног несвесног”, а то су, према Јунгу, скривене представе укорене у *колективно несвесном* које влада људском психом (Исто). Зато се срж неурозе и психозе не може схватити „без митологије и историје културе” (Исто). Јунг је ову тврдњу сликовито објаснио сопственим сном о својој кући, за који је касније тврдио да представља моменат рођења теорије о колективно несвесном:

Сањао сам да сам „код куће”, по свему судећи на првом кат, у удобној, убавој дневној соби намјештеној у стилу 18. стољећа. Изненађен—будући да ту собу никад прије нисам видио—почео сам се питати како изгледа приземље. Сишао сам степеницама и открио да је прилично мрачно, да су зидови обложени дрвом и да је опремљено тешким намјештајем из 16. стољећа, или чак и старијим. Моје изненађење и радозналост су расли. Хтио сам боље упознати уређење те куће. Зато сам сишао у подрум гдје сам нашао врата што су се отварала према каменитим степеницама које су водиле у велику надсвојену просторију. Под је био од великих камених плоча, а зидови су изгледали јако стари. Разгледао сам жбуку и видио да је помијешана с крхотинама цигле. Зидови су очито били римског подријетла. Био сам све узбуђенији. У једном сам куту угледао жељезни колут на каменој плочи. Подигао сам плочу и угледао још једне уске степенице што су водиле у неку шпиљу, која је изгледала попут претхисторијске гробнице и у њој су биле двије лубање, нешто костију и крхотине посуђа. Тада сам се пробудио. (Јунг 1987: 56)

Јунг је овај сан протумачио као сажетак његовог живота и развоја његовог духа (Исто). Кућу је разумео као метафору психе: први спрат куће је његова свест, приземље је његово несвесно, подрум је још дубљи ниво несвесног, док је пећина испод подрума најдубљи облик свести примитивног човека, који лежи на самом дну несвесног и до којег је тешко доћи, а још теже га је објаснити. Овај свет „остатка првобитне културе” Јунг је схватао као средиште архетипова који „чине најдубљу, неосвешћивану и колективну наслагу људске психе која израња у сновима и фантазијама” и „упућују на универзална људска искуства као што су, на пример, детињство, материнство, веза са земљом, смрт или путовање” (Буџињска 2009: 66).

„Светковина Гуштера” својом топографијом подсећа на Јунгов сан. Песник бежи из града, у зеленом хотелу се сусреће са чудним створењем–змијом, која представља како мајку-Аниму, тако и песника који жели да се ослободи утицаја мајке. Лудило је једино стање свести у којем може да нађе слободу и допре до скривених делова свести. На првом нивоу несвесног, песник разгледа пејзаж који чине лавиринти потока, пећине, фосили и рептили. У свакој кући осећа се мирис буђи, прозори су затворени и застори навучени, огледала без одраза, док су „законити парови” / родитељи увијени у чаршаве попут мртвака, испод чијег се кревета / мртвачког сандука накупила прашина. Једино ћерке, као представнице млађе генерације, могу да настаје врсту–“And daughters, smug with semen / Eyes in their nipples”–, али да би ослободиле своју сублимирану сексуалност, морају најпре да убију своје родитеље, а потом са песником наставе бекство ка дубљим сферама психе.

На овом месту, неуротизовани аутор престаје да буде једини субјект интересовања, већ постаје део колективне тежње за излечењем и ослобађањем сек-

суалности, карактеристичној за хипи комуноу. Песник себе назива свемоћним „краљем Гуштера” и постаје шаман који са „ћеркама” / публиком бежи ка врху брда на којем се налази топло, пространо здање, са богато уређеним собама и раскошним фотељама са црвеним наслонима за руке (“The mansion is warm at the top of the hill / Rich are the rooms and the comforts there / Red are the arms of luxuriant chairs / And you won’t know a thing till you get inside”). Међутим, удобност овог здања је привид који евоцира сећање на убиство Џона Ф. Кенедија 1963. године и луксузне аутомобиле који „иду на лепак и катран”. Амерички сан је постао кошмар, а Кенедијево убиство симболично подсећа на страдање породице Романов и последњег руског цара, Николаја II (“Come on along, not going very far / To the east to meet the Czar”) и указује да нема безбедног места ни на западу ни на истоку. Свемогући краљ Гуштера у шаманском заносу наставља бег ка сунцу и месецу, ка још дубљем нивоу несвесног, преко река, аутопутева, шума и водопада, пење се ка хладовини која му обећава мало тишине (“Listening for a fistful of silence / Climbing valleys into the shade”). Његов духовни пут, на који је повео и публику, завршава се позивом на одмор и сан, јер је блаженство увек исход екстатичког заноса шамана. Затишје *после* буре омогућава учесницима ове сеансе да спремно дочекају сутрашњи дан:

Brothers and sisters of the pale forest
Children of night
Who among you will run with the hunt?

Now night arrives with her purple legion
Retire now to your tents and to your dreams
Tomorrow we enter the town of my birth
I want to be ready

„Град рођења” представља онај најдубљи ниво несвесног, у којем се налазе остаци примитивне културе—за Морисона су најбитније древне културе мексичких и америчких Индијанаца. Преко колективних идеја на којима је заснована масовна култура, Морисон враћа стварима првобитну магију, у складу са захтевима Артоовог позоришта суровости. У магијском трансу који је потпомогнут опијатима, Морисон током извођења „Светковине Гуштера” постаје једно са публиком коју жели да „излечи” тако што баца светло на „дотад непозната подручја властитог ума”, а истовремено и „на друге умове, богатије визијама” од његовог (Хаксли 2006: 75), и тако публици поново открива и дарује сакралност живота.

Он је краљ Гуштер, који познаје сва краљевства и зна све тајне овог света. Он је Џим Морисон.

ЛИТЕРАТУРА

Aldous Huxley. *The Doors of Perception*. 1954. Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies. <<http://www.maps.org/images/pdf/books/HuxleyA1954TheDoorsOfPerception.pdf>>.

Арто 1971: А. Арто, *Позориште и његов двојник*, Београд: Prosveta.

Блејк 2007: В. Блејк, *Изабрана дела*, Plato: Београд.

Бужинска 2009: А. Буџинска, М. Р. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник.

Carl Jung Resources: *Carl Jung>Archetypes, Anima*. Carl Jung Resources. <<http://www.carl-jung.net/anima.html>>. 20. 3. 2016.

- Дерида 1993: J. Derrida, *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago Press.
- Елијаде 1985: М. Elijade, *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*, Novi Sad: Matica srpska.
- Фрај 2005: N. Frye, *Blake after Two Centuries, Northrop Frye on Milton and Blake*, Toronto: Toronto University Press, 290–303.
- Фрејзер 1993: J. Frazer, *The Golden Bough, A study in magic and religion*, London: Wordsworth Editions Limited.
- Фројд 1970: С. Фројд, *Тумачење снова* (I), Нови Сад: Матица српска.
- Јунг 1987: К. G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb: Mladost.
- Канел 2008: Н. Kanel, *Ovoga puta brzo, Džek Keruak i pisanje Na putu*, u *Džek Keruak, Na putu, izvorni svitak*, Beograd: Geopoetika.
- Лакан 1949: Jacques Lacan, *The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience*. Western Illinois University. <<http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/LacanMirrorPhase.pdf>>. 20. 3. 2016.
- Лакан 1996: J. Lacan, *The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis, Écrits*, New York: W. W. Norton & Company, 197–268.
- Lifetime: *Jim Morrison, Biography*. Lifetime. <<http://www.lifetime.tv.co.uk/biography/biography-jim-morrison>>. 11. 10. 2015.
- Ниче 2003: F. Niče, *S one strane dobra i zla / Genealogija morala*, Beograd: Dereta.
- Paul Sanchez. *The Romantic Visionary Tradition in Jim Morrison's "The Celebration of the Lizard"*. Academia. <https://www.academia.edu/9306898/The_Romantic_Visionary_Tradition_in_Jim_Morrisons_The_Celebration_of_the_Lizard_>. 20. 3. 2016.
- The Doors: *The Celebration of the Lizard*. The Doors. <<https://www.thedoors.com/discography/songs/celebration-lizard-828>>. 9. 10. 2015.
- Хаксли 2006: А. Huxley, *Vrata percepcije * Raj i pakao*, Sarajevo: Reprint.
- William Blake. *The Marriage of Heaven and Hell*, *The Poetical Works*. 1908. Bartleby.com. <<http://www.bartleby.com/235/253.html>>. 23. 3. 2016.

CRUELTY OF A LIBERATED MIND: “CELEBRATION OF THE LIZARD” BY JIM MORRISON

Summary

The lead singer of the legendary rock band *The Doors*, James Douglas Morrison, remembered today as Jim Morrison, was a rebel, a visionary and a tragic figure who inspired his own, as well as the future generations, with his mysterious pathos, although he died when he was only twenty-seven years old. His poetry reveals many influences on the young Morrison, an incorrigible book-lover, such as those of famous philosophers like Friedrich Nietzsche, or of romantic visionaries like William Blake, who prophetically wrote in *The Marriage of Heaven and Hell* that everything would appear to man as it was, infinite, “if the doors of perception were cleansed” (Blake 1908). This paper argues that Morrison’s life was marked by the quest for something *behind* the doors of perception – according to Aldous Huxley, it is the quest for “the blessed Not-I, released for a moment from [our] throttling embrace” (Huxley 1954: 5). Focusing on Morrison’s colossal poetic performance “Celebration of the Lizard”, we show various influences on Morrison’s poetry, such as Huxley’s experiment with the drug mescaline, described in *The Doors of Perception*, Antonin Artaud’s Theatre of Cruelty, and the ancient cultures of the American and Mexican Indians. Seven poetic fragments of “Celebration of the Lizard” are used as the corpus, whose analysis will show that Morrison identified with those mythical characters who had dared glance behind the doors of perception and find their “blessed Not-I”. Morrison’s quest was helped by drugs, under whose influence he staged this performance in the ritualistic manner of Artaud’s Theatre of Cruelty.

Keywords: Jim Morrison, The Doors, “Celebration of the Lizard”, drugs, Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, Antonin Artaud, Theatre of Cruelty, Frazier, The Golden Bough, the beatniks, Freud, Jung, dreams, collective unconscious

Душан Р. ЖИВКОВИЋ¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет²
 Одсек за филологију
 Катедра за српску књижевност

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ПЕСМИ *THE MAN WHO SOLD THE WORLD* ДЕЈВИДА БОУВИЈА

У раду се анализирају процеси структурирања, интерференције, природа и функције интертекстуалних аспеката у песми *The Man Who Sold the World* Дејвида Боувија.

Наше проучавање кретатиће се од стваралачког поступка и општих карактеристика Боувијеве поетике, преко разнородних одлика подтекста и проучавања улоге ове песме у времену настанка, до вишеструкости значаја у доменима „литерарности у *Rock and Roll* текстовима”, као и у ширем смислу — у испитивању позиције Боувијеве песме у контексту светске књижевности. *The Man Who Sold the World* превазилази оквире рок поезије и постаје део енглеске и светске књижевности 20. века. Посредством интертекстуалних аспеката, Боуви води дијалог са књижном традицијом од мита о Фаусту, до односа модернистичких и постмодернистичких тенденција.

Кључне речи: интертекстуалност, модернизам, постмодернизам, *Rock and Roll*, идентитет, амбивитет, алтеритет

1. Увод

Поред општих одлика мисије ексцентричног музичара, продуцента, глумца, тежићемо у овом раду да представимо Дејвида Боувија (David Robert Jones — David Bowie, Лондон, 1947—2016.)³ и као значајног песника и интелектуалца који критички посматра своју епоху. Наиме, Боуви је од многобројних трансформација визуелног и музичког идентитета, до полисемичности његових песама, пресудно утицао на његову епоху — од првог албума *David Bowie* (1967) (у коме је певао о духу побуне младе генерације), преко поп ере, панк визуелног идентитета, елемената електронске музике, до последњег албума *Blackstar* (2016), у коме је наговестио своју смрт, однос према загробном животу, као и апокалиптичну визију савременог човека.

Ипак, након свих наведених преображаја „камелеона” Боувија, све доминантне особине односа према сопственом идентитету, као и према алтеритету — поимању смисла и губитка света, означене су у песми (са истоименог албума) *The Man Who Sold the World*, (*Човек који је прогао свет*) насталој 1970. —

1 dusanzivkovic11@gmail.com

2 Рад је део истраживања на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 Доступно на: <http://www.britannica.com/biography/David-Bowie>, 16.4.2016.

Реферат је излаган за време Боувијевог живота, у октобру 2015. године, пре објављивања његовог последњег албума, док је рад за зборник са научног скупа концептиран и обликован након Боувијеве смрти, тако да је сплет догађаја омогућио специфичну метаперспективу.

граничној, прелазној години у *Rock and Roll*-у,⁴ у којој Боуви сабира мелодичност раног *Rock and Roll*-а, али семантиком песме, као и генерално, тоталитетом друштвеног деловања, наговештава мрачни, фаустовски тон будућих музичко-поетских токова рок музике.

Ову интерпретацију треба започети аутопоетичким, исповедним ставовима које Боуви наводи у интервјуу, сједињујући све настављаче његове мисије: „Написао сам ову песму јер је постојао део мене за којим сам трагао (...) можда осећам да постоји нека врста заједништва (...) када осетиш да постоји један део тебе који још увек ниси потпуно саставио”⁵.

У овом ставу, од општих до индивидуалних перспектива — од истовременог присуства осећања заједништва и трагања за остварењем индивидуалности, евидентна је Боувијева интенција да се интерпретација ова песме развије у дијалог, као отворено дело (уп. Еко 1962), у активној улози слушалаца – сарадника који креирају њене нове путање, не само разумевања текста и музике песме, него и природе епохе коју је она сугерисала. Тако песма остаје жива, динамична творевина познавалаца Боувијевог музике, посредством трагања за интертекстуалним путоказима.

Након ових пресудних ставова у Боувијевом поимању света, истичемо да је у Србији готово непознато промишљање о његовим музичким и поетским дометима, док широм света постоји богата литература о Боувијевом уметничком опусу, од биографског приступа (уп. Висконти 2007; Шпиц 2009), музиколошких аспеката (уп. Вела 2010), до општих, прегледних радова и студија, који су тежили да обухвате тоталитет Боувијевог мисије (уп. Велш 1999; Бакли 2004; Перон 2007; Доџет 2012).

Међутим, поред драгоцених интерпретација општих аспеката Боувијевог музике и поезије, није довољно пажње посвећено посебним аспектима семантике Боувијевих стихова, као и његовом односу према светској књижевности.

С друге стране, у ређим анализама посебних семантичких аспеката, присутно је фокусирање најчешће на једну интертекстуалну везу (уп. Морин 1997) али недостаје анализа која би се бавила сложеним односима интертекстуалних веза, њиховим слојевима и раслојавањима, као и питањима динамичности и трансформација контекста.

Уз уважавање досадашњих анализа и синтеза Боувијевог стваралаштва, предмет овог рада представљаће научни допринос у проучавању динамичности односа, процеса структурирања, интерференција, природе и функција интертекстуалних веза у песми *The Man Who Sold the World* од општих ка посебним аспектима: 1. односа модернистичких и постмодернистичких тенденција; 2. трансформација мита о Фаусту; 3. присуства херметичких принципа, употребе подтекста и Боувијевог поетског трансформације семантичког система песме *Antigone* Вилијама Хјуза Мрнса (William Hughes Mearns).

4 Различите генерације имале су ову песму у другачијим обрадама: од шкотске певачице Лулу (1974), до Нирване (1993). Тако је Боувијева песма кроз другачије аранжмане и музичке правце утицала на њихов начин размишљања и свакако је већ и створена тако да може бити примењена у новом музичком облику (уп. Мазуло 2000: 713–749).

5 Доступно на: <http://genius.com/David-bowie-the-man-who-sold-the-world-lyrics>, 29.4. 2016.

2. Односи модернизма и постмодернизма у песми *The Man Who Sold the World*

Период настанка песме *The Man Who Sold the World* карактеристичан је по утицају модернистичких и наговештају постмодернистичких елемената у светској књижевности.

Наиме, модернизам је још увек трајао и одржавао своје позиције, а постмодернизам је постепено јачао (уп. Шуваковић 1995), док су постмодернистички принципи директније сугерисани од дефинисања теорија интертекстуалности Јулије Кристеве (уп. Кристева 1967а, 1967б)⁶ и Ролана Барта (уп. Барт 1981), али, пре свега, постмодернизам има доминантну позицију 80-тих година 20. века). Према томе, интерпретацију песме не треба свести на линеарне узрочно-последичне тематске односе, већ треба имати у виду синхронизитет разнородних узрока, процеса и дифузних исхода комуникације интертекстуалних елемената.

Тако песма *The Man Who Sold the World*, у неколико привидно једноставних стихова објашњава овај однос између модернистичког трагања у доменима општих, универзалних промишљања о времену: „We spoke of was and when”⁷.

У призивању прошлости, Боуви сугерише трагање за идентитетом као одлику модернизма, при чему имплицира алузију на *Пусту земљу* (*The Waste Land*) Т. С. Елиота (Т. С. Eliot)⁸:

„I searched for form and land,
For years and years I roamed”⁹.

Другим речима, Боувијеви стихови¹⁰ призивају општу тему трагања, посебно истакнуту у модернизму, која се огледала у трагању за новим жанровима и оригиналношћу израза. Боуви, дакле, користи као подтекст специфично дело високог модернизма, које ипак наговештава период транзиције између модернизма и постмодернизма (уп. Шиниц 1995), да би експлицирао Елиотову идеју о меланхолији трагања. Посредством ове интертекстуалне везе, Боуви тежи да превреднује основне филозофске концепте, културне и друштвене вредности (уп. Дерида 1979: 105), али у исто време и да искорени предрасуде везане за линеарност и „иревверзибилност” уметности.

На тај начин, Боуви ствара специфичну метакритику кроз синтезу и преиспитивање модернистичких тема, у којима говори у просто прошлом времену, сугеришући да је модернизам већ прошао. Тако Боуви наговештава и постмодернистичку свест да су и велике нарације прошле, истовремено истичући идеје вишеструкости временских перспектива (уп. Брукер 2015), парадоксе, амбивитете и преображаје традиције у стварању интертекстуалних мрежа.

Од теме трагања за истином у прелазу ка мирном горком, гротескном констатовању да је продаја света већ прошла: („You’re face to face With the man who sold the world.”¹¹ У делу дијалога описаном у садашњем времену, сугерисана је

6 По мишљењу Манфреда Пфистера, „постмодернизам и интертекстуалност се данас третирају готово као синоними” (Пфистер 1991: 209).

7 Доступно на: <http://genius.com/David-bowie-the-man-who-sold-the-world-lyrics>, 16. 4. 2016.

8 Т. С. Елиот (Thomas Stearns Eliot, (1888—1965), англо-амерички песник, (...) предводник модернизма, посебно у делима *Пуста земља* (1922) и *Четири квартејта* (1943) (доступно на: <http://www.britannica.com/biography/T-S-Eliot>, 30.4.2016).

9 Доступно на: <http://www.britannica.com/biography/T-S-Eliot>, 16. 4. 2016.

10 Доступно на: <http://genius.com/David-bowie-the-man-who-sold-the-world-lyrics>, 16. 4. 2016.

11 Доступно на: <http://genius.com/David-bowie-the-man-who-sold-the-world-lyrics>, 16. 4. 2016.

мисао о дехуманизацији. Као сведочење отуђеног појединца постмодерног доба о продатом свету без хуманости и идеала, Боуви поставља постмодернистичко питање: чија је истина казана (уп. Хачион 1996). Међутим, треба истаћи да Боуви не релативизује појам истине, већ има свест о конструкцијама, деконструкцијама и реконструкцијама истине у савременој цивилизацији, као и о слојевитости и мозаичности истине.

Према томе, пошто су се цивилизацијска знања, (али и њихове конструкције), као и цивилизацијске заблуде, до те мере увећале, савремени свет не може бити линеарно-целовити, већ само нелинеарни, интертекстуални плуралистички систем. Вођен овом идејом, Боуви је наговестио постмодерни свет, у сусрету са Другим, у коме су искључени појмови дијалектике и поларитета, а њихову улогу су преузели амбигвитет, синхронизитет и паралелизам. Тако Боуви отвара питања о постојању истовремено различитих истина, као лица и наличја вишеслојног мозаика, палимпсеста истине (уп. Женет 1985) о идентитету појединца и цивилизације, који саставља уметник у сарадњи са својим настављачима.

3. Трансформација мита о Фаусту

У наслову и рефрену песме, Боуви води вишеслојни дијалог о фаустовској драми човека Новог века, од настајања легенде о Фаусту и постепеног стварања мита – од зреле ренесансе и наговештаја барока, преко драме учењака у Гетеовом *Фаусту*, до *Rock and Roll* начина размишљања, кога су обележили односа према ђаволу, искушењу, уживању, сазнању, патњи и отуђењу¹².

Све наведене епохе повезује мистичност, радозналост духа и жеља ка спознајом надљудске моћи, посебно међу делом интелектуалаца који су, уместо скрушености и молитава изабрали мрачни пут луциферијанског блеска, просвећења и агоније.

Дакле, у свега неколико стихова, Боуви је показао свест о континуитету „развоја” фаустовске мисли у цивилизацији Новог века. Др Јохан Георг Фауст (Dr. Johann Georg Faust (1480 или 1466 – 1541), астролог, алхемичар и чаробњак, приказан је у песми *The Man Who Sold the World* у слици Другог, са којим лирски субјекат не дели у потпуности ставове, али дели демонску тајну која ће остати само на нивоу наговештаја. Ипак, Други имплицитно утиче на поимање света лирског субјекта, који покушава да понављањем стиха: „I never lost control” постави границу мрачног утицаја који на њега врши демонски саговорник, да би ипак на крају песме, уместо првог лица једине, проговорило 1. лице множине у заједничкој патњи савременог поколења пред виђењем демонских сила.

Поред наведених основних обележја мита, Боуви води и дијалог са Гетеовом *Фаустом*, са ким га сједињује трагање за сазнањем и виђење оностраног. Међутим, уместо директног појављивања Мефистофелеса као у Гетовом *Фаусту*, у Боувијевој песми се, спајају особине Мефостофелеса и Фауста у лик саговорника који постепено преноси енергију свог двоструког лика и на лирског субјекта, у

12 За потребе овог рада, поред многобројних примера, због истовремености токова на рок сцени, споменућемо само песму групе Black Sabbath: *The Wizard*, (која је настала исте (1970. године) као и Боувијева песма), у којој Black Sabbath, као један од оснивача heavy metal-а, пева о опсесији фаустовском, чаробњачком моћи. Ипак, поред свести о спознаји демонских елемената, Боуви је, за разлику од песме Black Sabbath-а, приказао све фазе односа према демонскимим: од одушевљења, до агоније и отуђења од сопственог идентитета.

трансформацији — од очуђења поводом изненадног сусрета, до свести о њиховој заједничкој судбини давно умрлих милиона људи:

„At all the millions here:
We must have died alone,
A long long time ago”¹³.

Семантички систем Боувијеве песме постаје још сложенији увођењем пост-модернистичког поступка комбиновања значења подтекста Гетеовог *Фауст* и структуре наслова научно-фантастичног дела Роберта Хајнлајна (Robert A. Heinlein) *The Man Who Sold the Moon* (уп. Морин 1997). На тај начин се Боуви истовремено обраћа и прошлости, садашњости и будућности, од зачетака, развоја и поетских трансформација мита о Фаусту, преко подвојености савременог човека, до остварења Фаустовог сна да освоји космос (у Хајнлајновој перспективи). У сакој од тих фаза, Боуви приказује човека који ће добити луциферијанско „просветљење” и додир са оностраним, али ће остати вечито подвојен у међупростору, у агонији отуђења.

Дакле, у свим наведеним интертекстуалним елементима, доминантно је питање идентитета човека у дијалогу са лирским субјектом. Наравно, карактеристично је да овим питањем још увек савремени човек избегава, због осећања ужаса, да сагледа природу идентитета приказе – које можемо објаснити преко суме искуства слушаоца, до општег цивилизацијског искуства: то је сваки човек који је продао и свој свет и своје виђење света, перцепцију о њему, а чак и свет у целини, у сусрету са демонским.

Поред ових универзалних сличности, треба истаћи и разлике у Боувијевој трансформацији мита у односу на претходне епохе: између ренесансе и барока (када настаје легенда), као и у предромантизму, у Гетеовом *Фаусту* — то је феномен, драма Фауста између жеље са сазнањем и највеће цене узимања душе, а у савременом свету карактеристично је одсуство класичне драме, као део свакодневне гротескне хорор слике купопродаје душе. Тако Боуви истовремено активира све слојеве фаустовског проблема: од легенде о Фаусту, до структурирања мита, преображаја мита у Гетеовом *Фаусту*, до свести да фаустовска тема у савременој цивилизацији достиже своју кулминацију.

4. Односи херметичких и демонских принципа у песмама *Antigone* и *The Man Who Sold the World*

Поред општег фаустовског духа, у песми *The Man Who Sold the World* експлицитан је подтекст хорор песме *Antigone* (написане 1899. године, познате и као *The Little Man Who Wasn't There* (*Мали човек који није био тамо*), америчког песника Вилијама Хјуза Мрнса (William Hughes Mearns, 1875–1965). У евидентним парафразама, посредством трансформације подтекста, Боуви заправо води дијалог са Мрнсовом песмом:

„Yesterday, upon the stair,
I met a man who wasn't there.
He wasn't there again today,
I wish, I wish he'd go away”...¹⁴

¹³ Доступно на: <http://genius.com/David-bowie-the-man-who-sold-the-world-lyrics>, 16. 4. 2016.

¹⁴ Доступно на: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/antigone-i-met-man-who-wasnt-there>, 29. 4. 2016.

Ови почетни стихови песме *Antigonish* пресудно су утицали на обликовање поетске слике Боувијеве песме, у односу према сусрету са оностраним:

„We passed upon the stair
We spoke of was and when
Although I wasn't there
He said I was his friend”¹⁵.

Међутим, док су о досадашњој књижевној критици о Боувију ови елементи остали ипак на општем, асоцијативном нивоу анализе, у нашем раду ћемо тежити да образложимо кључне елементе односа ове две песме.

Компарацију ћемо започети херметичким духом песама: у амбивитетима обе песме евидентно је у истовремено спајању идентитета и алтеритета, пошто Хермес може бити истовремено присутан на два места¹⁶. Тако у песми *Antigonish*, лирски субјекат који убеђује себе у непостојање приказе, а заправо види човека који припада оностраним свету, док у Боувијевој песми лирски субјекат проговара: „Although I wasn't there” уводећи још један амбивитет, при чему остаје отворена могућност комуникације између тренутка сусрета са другим и њиховог ранијег асцориног сусрета у прошлости, тако да се сада сва времена спајају у један, одлучујући тренутак.

Такође, са херметичким принципом, Мрнс и Боуви спајају и демонске принципе, (док је у Мрнсовој песми ипак експлицитнији дискурс хорора). Наиме, демонски језик је дискурс негације којим се објашњава демонско обличје, јер, иако се наводи да приказа „није тамо”, њена анти-енергија се заправо на тренутак призива, док степенице, као саставни делови интертекстуалног лавиринта представљају симболе преласка на нови степен сазнања.

Наведене идејне перспективе праћене су сагласјима звучања и значења песама, да би употпуниле магијску формулу сусрета са оностраним: прецизним структурама понављања, у којима верификацијске одлике увећавају асоцијативни потенцијал интертекстуалних веза: од ритма – готово истог распореда наглашених и ненаглашених слогова у песамама, асонанци, алитерација, и генерално синтаксичке структуре песама

Поред наведених сличности, евидентно је да у Мрнсовој и Боувијевој песми постоје и разлике у перспективи лирског субјекта. У песми *Antigonish*, лирски субјекат види човека „који није тамо” који није на степеницама, што уводи атмосферу страве и игре са логиком; необјашњива логика синтаксе додира са другим светом, може се представити само заумним језиком парадокса. Даље, док је у хорор песми *Antigonish* лирски субјекат види утвару; у Боувијевој песми су улоге промењене, али лирски субјекат не представља утвару – „иако нисам био тамо, рекао ми је да је мој пријатељ”; Тако се, имплицитно, у песми *The Man Who Sold the World* поставља једно од најчешћих питања постмодернизма: „Чија истина је казана?” (уп. Хачион 1996)¹⁷, на свим нивоима: од свакодневног до поетског дија-

15 Доступно на: <http://genius.com/David-bowie-the-man-who-sold-the-world-lyrics>, 16. 4. 2016.

16 Хермес Трисмегистус је сједињење грчког бога Хермеса- гласника богова и египатског бога Тота (Toth)- бога знања и библиотеке. Отуда и интертекстуалност представља основни херметички принцип.

17 Одувек је било пресудно у историји цивилизације чија је истина казана, а у постмодернизму, пошто је знатно повећан проток информација у односу на претходне епохе, овај однос постаје предмет отворенијег промишљања, као оружје које може имати различите исходе: конструктивне — од трагања за истином путем проблематизовања линеарних, догматских ставова, кроз плурализам и разоткривања мистификација, или, пак, деструктивне исходе: у маскирању, стварању

лога, као и од личне перцепције до колективног ужаса савременог западног човека који је видео демонско лице.

Такође, поред сложености семантичког система песме *Antigonish*, Боуви отвара још једно кључно питање: Чији свет је продат? За постмодерне аналитичаре постају актуелна питања која дају путоказе ка разотривању плуралистичке природе савременог доба и вишеструкости перспектива, али овај мотив се истовремено може тумачити песимистички гледано, и као реторско питање — ако Боуви не прецизира чији свет је продат, онда допушта опште тумечење: продат је свет свих нас у појединачном и општем смислу.

Наведене идеје Боуви наговештава промишљањем о ремесним перспективама, као централним темама књижевности 20. века. Иако у песми *The Man Who Sold the World* има неколико временских перспектива (у реминисценцијама на динамичност временских слојева и у трансформацијама судбине лирског субјекта пре сусрета са „човеком који је продао свет”), песму ипак одликује *Simple past tense* — време које сугерише већ постапокалиптичне елементе, и којом Боуви универзализује Мрсново виђење личног ужаса, претварајући га у општу слику ужаса милиона људи, који се, кроз глас лирског субјекта, питају да ли су већ давни мртви. Тако Боуви приказује свет песме и као личну апокалипсу, као појединачно самоуништење, и наравно, као општељудску агонију, као прошлу слику уништења човечанства.

Међутим, Боувијева песма не садржи класичну трагику, као ни општу нити егзистенцијалну драму прошлих епоха у приказивању рушења света, већ поседује гротескно постхуманистичку метасвест.

Наведени принципи приказани су посредством релативности, па чак и негације линеарног времена у истицању разганатости и реверзибилности временских перспектива, крунисаних идејом цикличности времена, у цикличној композицији песме, у хипнотичком дејству понављање рефрена:

„You're face to face
With the man who sold the world.”¹⁸

Од наговештене раније мисије трагања за сазнањем, Боуви стиже до идеје да је све већ прошло — у пост-свету, остају лирски субјекат и мистични саговорник у гротескном заједништву, непрестано загледиани лицем у лице, у вечитој агонији понављања пресудног чина.

5. Закључак

The Man Who Sold the World превазилази оквири рок поезије и постаје део енглеске и светске књижевности 20. Века. У овом контексту, као познавалац и један од креатора духа савременог доба, посредством отворености значења, у виду дијалога са књижевном традицијом, Боуви уводи више разнородних интертекстуалних веза које делују истовремено и равноправно.

Посредством система амбивитетата, Боуви креира интертекстуалне везе у оквиру тоталитета семантичког система (посебно у виду оригиналних поетских трансформација значења Мрнсове песме *Antigonish*, у сагласју са актуелитовањем свих слојева мита о Фаусту, које Боуви препознаје као кључни елемент егзистен-

конструкције привидних истина, као и реативизације и деструкције истине као суштине (уп. Живковић 2016).

18 Доступно на: <http://genius.com/David-bowie-the-man-who-sold-the-world-lyrics>, 16. 4. 2016.

ције савременог човека. Поред општих домена, наведени доминантни интертекстуални елементи допуњени су у сегментима песме *The Man Who Sold the World* и алузијом на Елитову *Пусту земљу*, која у Боувијевој перспективи постаје болно сећање на трагање за формом и суштином, у свести савременог човека да су прошле велике нарације, у времену које подсећа на постапокалиптичну слику. Такође, алузијом на научно-фантастично дело Роберта Хајнлајна *The Man Who Sold the Moon*, Боуви активира све претходне интертекстуалне слојеве у будућим мисијама човечанства, у којима ће се понављати фаустовска просветљења и агоније.

У дијалогу са „човеком који је продао свет”, истовремено се призивају и њихова стања и деловања у прошлости, сви процеси њихових трансформација и садашњи тренутак гледања лицем у лице, који се хипнотички понавља у рефрену и ствара агонију безизлазности. Тако песма *The Man Who Sold the World* наставља да живи у свести слушалаца као сведочанство виђења идентитета и алтеритета у отуђеном свету.

ИЗВОРИ

Bowie, David. *The Man Who Sold the World*. <http://genius.com/David-bowie-the-man-who-sold-the-world-lyrics>, 16. 4. 2016.

Гете 2004: Ј. В. Гете, *Фауст*, Нови Сад: Школска књига.

Eliot, T. S. *The Waste Land*, <http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/47311>, 29. 4. 2016.

Mearns, William Hughes. *Antigonish*, <https://www.poets.org/poetsorg/poem/antigonish-i-met-man-who-wasnt-there>, 29. 4. 2016.

Хајнлајн 1951: R. A. Heinlein, *The man who sold the moon*, New York: New American Library.

ЛИТЕРАТУРА

Бакли 2004: D Buckley, *David Bowie: The Complete Guide to His Music*, London: Omnibus Press.

Барт 1981: R. Bart, *Kritika i istina*, u: Dejan Đuričković (ur.), *Novim putevima francuske kritike*, Sarajevo: Svjetlost.

Bowie, David. *The Man Who Sold the World* (interview), <http://genius.com/David-bowie-the-man-who-sold-the-world-lyrics>, 28.4. 2016.

Брукер 2015: W. Brooker, *David Bowie: Space/Time/Body/Memory*, New York: Bloomsbury Publishing.

Вела 2010: J. A.Vela, *David Bowie As A Case Study In Music And Camp*, Texas: San Marcos.

Велш 1999: C. Welch, *Changes: The Story Behind Every David Bowie Song 1970-1980: David Bowie Songs, 1970-80*, London: Carlton Books Paperback.

Висконти 2007: T. Visconti, *The Autobiography: Bowie, Bolan and the Brooklyn Boy* UK: Harper Collins.

Davies, Hugh Alistair . *T.S. Eliot, Anglo-American poet*. <http://www.britannica.com/biography/T-S-Eliot>, 16. 4. 2016.

Дерида 1979: J. Derrida, *Living On: Border Lines*, in: H. Bloom (ed.), *Deconstruction & Criticism*. New York: Continuum, 75–176.

- Доџер 2012: P. Doggett, *The Man Who Sold the World: David Bowie and the 1970s*, New York: An Imprint of HarperCollinsPublishers,
- Еко 1962: U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani.
- Женет 1985: Ž. Ženet, *Figure*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Живковић 2016: Д. Живковић, *Ошворени лавиринџи: Еко и Павић*, Крагујевац: ФИЛУМ.
- Carson, Tom. *David Bowie, British singer, songwriter, and actor*. :http://www.britannica.com/biography/David-Bowie, 16.4.2016.
- Кристева 1967a: J. Kristeva, Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman, Paris: Critique, 239, Paris, 438–465.
- Kristeva 1967b: J. Kristeva, Pour une sémiologie des paragrammes, Paris: Tel Quel, 29, Paris, 53–75.
- Мазуло 2000: M. Mazullo, The Man Whom the World Sold: Kurt Cobain, Rock's Progressive Aesthetic, and the Challenges of Authenticity, *The Musical Quarterly*, Vol. 84, No. 4 (Winter,), pp. 713–749.
- Морин 1997: K. Maureen, Future Legends: David Bowie and Science Fiction, in: Morrison, Michael A. (ed.). *Trajectories of the Fantastic: Selected Essays from the Fourteenth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Westport, CT: Greenwood. p. 131.
- Пфистер 1991: M. Pfister, How postmodern is intertextuality? In H. F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin: Walter de Gruyter and Company, 207–224.
- Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- Шиниц 1995: D. Chinitz, T. S. Eliot and the Cultural Divide. *PMLA*, Vol. 110, No. 2 (Mar., 1995), pp. 236–247
- Шпиц 2009: M. Spitz, *Bowie: a Biography* (1st US ed.), New York: Crown Publishing Group.
- Шуваковић 1995: M. Šuvaković, *Postmoderna* (73 poјma), Beograd: Narodna knjiga.

INTERTEXTUALITY IN THE POEM *THE MAN WHO SOLD THE WORLD* BY DAVID BOWIE

Summary

This article analyzes the processes of structuring, interference, the nature and functions of intertextual aspects of the poem *The Man Who Sold the World* by David Bowie. This study will be based on aspects of the creative process and the general characteristics of Bowie's poetics, through various features of the subtext and the study of the role of these songs at the time of their creation, to the multiplicity of the fields of "literariness in Rock 'n' Roll texts", and in a broader sense – it will examine its position in the context of world literature.

The Man Who Sold the World surpasses the boundaries of rock poetry and becomes part of the English and world poetry of the 20th century, in the context of intertextuality, through which Bowie created a dialogue with the literary tradition – from the myth of Faust, to the relationships between modernist and postmodernist tendencies.

All these principles were achieved through branching, reversibility, and the cyclicity of temporal perspectives. From his mission of searching for the essence of things, Bowie took the knowledge that everything has already passed; in the post-world, the two of them remain in a grotesque union, constantly staring into each other's faces, in the eternal agony of the repetition of a decisive act.

Keywords: intertextuality, modernism, postmodernism, *Rock and Roll*, identity, ambiguity, alterity

Dušan R. Živković



Јасмина ТЕОДОРОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за енглески језик

БЕКСТЕЈЦ БЛУЗ²

Рад се бави питањем бекстејц музике и феноменом тзв. „бекстејц блуза“, који се односи на шире поље: уметничког стваралаштва, науке, образовања, те и „живота иза сцене“ као оног који у великој мери обликује „мејнстрим сцену“, како у музичкој индустрији, тако у ширем друштвено-културолошком контексту. Наведено покреће суштинско питање друштвено-идеолошког конструисања концепта славе.

Кључне речи: музика, уметност, култура, мејнстрим, бекстејц блуз

I've played every kind of gig there is to play now
 I've played faggot bars, hooker bars, motorcycle funerals
 In opera houses, concert halls, halfway houses.

Well I found that in all these places that I've played
 all the people that I've played for are the same people
 So if you'll listen, maybe you'll see someone you know in this song.
 Sixto Diaz Rodriguez, "The Most Disgusting Song"³

Пропозиције писања научног рада налажу да се прво успостави одговарајући теоријски оквир, потом да се спроведе одређена анализа и теоријске поставке примене на одабраној грађи. Овај реферат нема теорију. Ово излагање проистиче из, још увек, непотпуних и „наивних“ истраживања, разговора које сам са људима о томе водила, из слушања музике, гледања филмова и читања књижевних дела. Намера овог излагања јесте постављање питања, изношење недоумица и покретање, надам се, креативне и продуктивне дискусије.

У пријави за скуп написала сам следеће:

Анализом документарних филмских остварења, *Twenty Feet from Stardom*⁴ Моргана Невила и *Searching for Sugarman*⁵ Малика Бенџелула, у реферату ћемо настојати да промовишемо рад и стваралаштво тзв. бекстејц музичара који су у великој мери допринели формирању музичке сцене 20. века. Излагањем ћемо настојати да покренемо дискусију на следећу тему: како се у музици (уметности) врши „одабир“ феномена и личности који ће ући у канон (рок'н'рол) музике,

1 jasminateodorovic.kg@gmail.com

2 Рад је део истраживања на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 „Одсвирао сам све свирке. Свирао сам педерима, курвама, на бајкерским сахранама. У операма, концертним дворанама, менталним болницама. На свим тим местима на којима сам свирао, исти су сви људи. Зато, ако слушате, можда ћете у овој песми видети некога кога познајете“. (Најодвратнија песма)

4 У званичном преводу на хрватски: „Пет метара од славе“ и „На двадесет корака од славе“. Наведени документарни филм није преведен на српски.

5 У званичном преводу на српски: „У потрази за шећерним човеком“.

односно зашто одређена уметничка остварења и уметници који стоје иза њих остају у бекстејду званичне сцене. Наведено покреће и следеће, суштинско питање рада: шта је у уметности, и уопште узев, слава (енгл: „glory” спрам „fame” као јавног признања)?

Може се учинити да се рад бави оним што се сада популарно зове „маргином”. Маргина је, међутим, већ извесно време мејнстрим, уколико то колико стицањем „статуса” маргине није на самом почетку постала.

Но, и пре гледања ова два документарна филма, који се свакако уклапају у феномен који сам назвала „бекстејд блузом” и који има далеко шире импликације од оних које се само на основу назива могу претпоставити, почела сам да преиспитујем „бекстејд” феномен. Нека од питања која се у том контексту намећу јесу и следећа:

- Оно које сам у апстракту већ поставила – шта је у уметности, и опште узев, слава (не као „fame”, већ као „glory”)?
- С тим у вези, шта се профилише као „маргина”, односно да ли статус маргине нужно бива везан за друштвено-идеолошки, то јест друштвено-културолошки контекст да би такав статус уопште и задобила? Јесте ли онда маргина? Шта је, у том контексту, „бекстејд”?
- Да ли можемо назвати „маргином” оно што, на овај или онај начин, дубоко и суштински утиче на људски живот, на људско биће, те излази из друштвено-идеолошких оквира, односно надилази их? Или се наведени оквири деловањем маргине никада не могу „надићи”?
- С тим у вези, јесу ли, као концепти, центар или маргина, „мејнстејд” или „бекстејд” битни Сиксту Родригезу?

Када су продуцент Денис Кофи и ко-продуцент Мајк Кофи 1968. године, у задимљеном бару у Детроиту први пут „видели” Родригеза, нису га видели. Кофи каже:

„У забаченом дели бара, кроз дим, назирали смо фигуру човека који пева и свира гитару, али нисам могао да му видим лице. У чему је фора? Када смо се приближили, угледали смо лика који вам је окренут леђима. Све што видите су његова леђа и њега у том ћошку. И пева. Магла напољу, магла од дима унутра кроз коју ништа не видиш. И чујеш тај глас. Можда је управо то људе терало да слушају стихове. Јер лице ниси могао да видиш.”

Тада су одлучили да морају да сниме албум.⁶ Конобар у пивници у Детроиту га описује као луталицу коју је виђао на ћошковима улица, повремено како ради на некој грађевини. Понекад би му се учинило да нема дом, да иде од склоништа до склоништа. Седамдесетих година двадесетог века Детроит је био изузетно сиромашан и проблематичан град, тзв. „slum”. Но, чинило се као да је, управо такав, Родригезу Детроит био природно станиште. Са продуцентима који су хтели да сниме албум увек се налазио на ћошку неке улице. Никада није долазио до њихових кућа или студија, никада се није састајао у бару.

Песме које је писао биле су приче о ономе што је виђао на улицама Детроита. Према речима продуцента, био је песник који је своје стихове уклапао са музиком. Денис Кофи поставља питање које смо поставили на почетку:

„имао је све што је било потребно да успе у музичкој индустрији. Питање које ме и дан данас прогања јесте – зашто се то није десило? Познавао је све праве људе, знао

6 Једини аутор тог „формата” у то време био је Боб Дилан.

је где је велика лова. Имао је „машинерију у рукама”. Да ли није имао довољно промоције, довољно свирки? Да ли се његова поезија превише дотицала политике? Да није можда био део погрешне политичке струје? Које год разлоге да тражите, а може бити било који, када данас слушате његову музику и даље ћете рећи исту ствар, после четрдесет година – Једноставно не разумем!”

Продуцент Стив Роуланд каже да Родригез надилази оквире талентованог музичара. „Он није само таленат. Он је попут мудраца, пророка, нешто далеко, далеко више од музичара и уметника.” У Америци албум је објављен 1971. године. Продуценти су очекивали да ће албум планути. Међутим, ништа се није десило. Нико у Америци није чуо за њега. Нико у Америци није желео да га слуша.

Како је примерак албума доспео из Америке у Кејптаун? Прича се да је девојка кренула у посету свом момку и понела један примерак. Њима и њиховим пријатељима албум се јако допао. Покушали су да га купе, али нису имали где јер албума у продавницама у Кејптауну није било. Онда су почели да праве копије и да их дистрибуирају. Ко год би дошао до једне копије, убрзо би брзо дистрибуирао своје копије даље.

Музика Сикста Родригеза⁷ спасла је, дословно и фигуративно⁸, толико живота у јеку апартхејд режима, његов албум је плануо, његови стихови су се слушали тих седамдесетих година 20. века када је Африка живела у најгушћем мраку актуелног политичког режима. Није било телевизије јер је она била комунистичка ствар. Све је било надгледано и под контролом режима, а Јужноафричка Република одсечена од остатка света. Родригез постаје врста бунтовника, иконе. „Замислите хипи-лика са наочарима који пева анти-естаблишмент стихове „The Establishment Blues” 1970, (мада до Родригеза нисмо ни знали шта је то) усред апартхејдовске Африке и који се слуша свуда: у кућама, школама, двориштима, на улицама, у затворима”, каже музичар Вилијем Мјулер који је у то време у Кејптауну ишао у средњу школу. Са појавом Родригеза људи у Јужноафричкој Републици су схватили да је „ок” устати против естаблишмента, да је „ок” побунити се и борити за елементарна људска права. Према речима новинара Крега Бартоломеја Стридома, Родригезов албум „Cold Fact” имао је стихове који су ослобађали народ који живи у диктатури. „Свакој револуцији потребна је химна. А Родригезов албум је људима у Јужноафричкој Републици дословно давао дозволу да ослободе свој ум, да почну да размишљају (...) другачије”, наводи Крег. Међутим, оно што је чудно јесте то што власти нису давале све од себе да дођу до Родригеза иако је у јеку апартхејд режима музичарима било забрањено да јавно наступају. Страним бендовима био је забрањен улазак у земљу. Африка је била под оштрим санкцијама, тако да јој је било доступно врло мало од актуелне светске музичке сцене. Медији су били цензурисани, те народ у Африци није знао ни да остатак света оштро осуђује актуелни режим. Људи у Африци нису ни знали да је апартхејд режим лош. Међутим, оно што се јавља као права опозиција апартхејду јесте група музичара која је инспирисана Родригезовим стиховима. Револуција која се десила у Африци била је музичка! Тако кажу они који су режим преживели.

У архивама цензурисаних материјала у Јоханесбургу налазе се Родригезови албуми са стиховима. На омоту албума писало је „избегавати”. Међутим, да би се спречило слушање Родригезовог албума, сваки примерак је био огребан на од-

7 На албуму „Cold Fact”, као аутор албума је наведен Сиксто Родригез. Као аутор шест песама наводи се име Исус Родригез, док је за аутора четири песме наведен тзв. Шести Принц.

8 Претпоставимо да се „фигуративно” односи на „духовно”.

ређеном месту на коме би била песма коју је режим забранио. Наравно, оно што бива забрањено управо постаје и најпожељније.

Можемо рећи да је Родригез био ту због Африке којој је, у том тренутку, требао Родригез-икона. Да ли више него Америци? Опет, остаје отворено питање које и данас постављају најпознатији амерички продуценти који су инсистирали да се албум сниме и били сигурни у његов успех – зашто Родригез није слушан у Америци, а Боб Дилан, са којим га многи пореде (укључујући и познате америчке продуcente тог времена), јесте? Да ли је његова поезија, као таква, била потребнија Африци него Америци? Да ли је Диланова, у време вијетнамског рата, била потребнија Америци? Зашто, ни 20 година након рушења апартејд режима, и даље нико у Америци није знао за америчког музичара-песника? Родригез је своје песме писао на улицама Детроита, о улицама и животима људи у Детроиту, о Америци, не о Африци. Његове песме биле су политички и друштвено ангажоване, као и Диланове, усмерене против било ког опресивног режима. У његовим стиховима не читава се политика конкретне земље. Наводе се градови и места Европе и Америке. Који год да је разлог (ако је до разлога), која год да је прича, (ако је до приче), питање остаје – зашто одређени музичари, песници, таленти који су битно утицали на развој музичке сцене 20. века и данас остају у њеном бекстејџу?

Да ли је, у то време, још увек актуелна „маргина“ зато што његова прича (и музика) нису „допрли“ до Европе и Америке? Године 1996, јужноафричка продуцентска кућа на тржиште је избацила Родригезов други албум, „Coming From Reality“ на чијим корицама је писало следеће:

„Уколико негде постоји аура мистике у вези са поп уметником, онда је то уметник под именом Родригез. Нигде другде у свету те мистерије нема, јер његова два албума „Coming From Reality“ и „Cold Fact“ били су највећи неуспеси било где другде у свету. Не постоје никакви конкретни докази ни чињенице о уметнику по имену Родригез. Има ли негде заинтересованих музиколога детектива?“

Буклет овог албума и његов текст иницирали су потрагу за њим. Следећи мит о музичару који је трагично на сцени починио самоубиство, новинар Крег Бартоломеј кренуо је трагом протока новца од продаје што неминовно доводи до уласка у траг проневера новца. Поред три издавачке куће у Јужноафричкој Републици, највећа препрека била је првобитна издавачка кућа у Америци „Сасек Рекордс“ чији је оснивач и власник био Кларенс Авант⁹ кога је Крег ипак успео да интервјуише. Авант је још један амерички продуцент који Родригеза сврстава у првих пет музичара са којима је икада радио. Чак ће и истаћи да Боб Дилан „није могао да се упореди са овим момком.“ Међутим, његово име се није појављивало на топ листама слушаних албума. Авант у интервјуу наводи да су људи по имену схватили да је Латино, а Латино музика у то време у Америци није била тражена, чак ни пожељна.

Након што је покренута потрага за било каквим информацијама о „мртвом“ Родригезу, 1996. године, Крег долази до копродуцента Мајка Кофија који му саопштава да Родригез живи у Детроиту.

Кућа у којој Сиксто Родригез живи је скромна кућа у предграђу Детроита. На питање да ли га је неко из Јужне Африке контактирао током 70-их и 80-их го-

⁹ Некадашњи председник управног одбора продукцијске куће Motown Records која је 1960. године основана у Детроиту. Назив који комбинује „motor“ и „town“ постао је и надимак за Детроит. Авант је радио са Мајлсом Дејвисом, Дајаном Ворвик, Билом Витерсом и другима.

дина, одговорио је да није, као што нико од његових продуцента у Америци није знао за његову популарност у Африци, ни за концерте и турнеје које је држао у Аустралији током 1979. и 1981. године. На питање: „Зар не би ваш живот променило то да сте знали да сте суперстар”, рекао је „Не знам како да одговорим на то питање. Волео бих да сам наставио са музиком, али ништа не побеђује реалност. Вратио сам се на посао. Радим на грађевини по позиву” – „Да ли уживате у томе?” – „Да. Од тога крв циркулише и у доброј сте форми.”

Има три кћерке, свира гитару, посеђује свирке, ради на грађевини и греје се на дрва. Новац који је зарадио на пар веома посећених повратничких турнеја у Јужноафричкој Републици дао је својим кћеркама и пријатељима. У Детроиту се увек ангажовао за људе из радничких породица. И сам потиче из такве породице.

„Послу је приступао из другачије позиције, другачије од многих људи. Свој посао је схватао веома озбиљно. Обавио би било који прљав посао, потом би обукао смокинг. Поседовао је ту магичну особину коју имају истински песници и уметници, да ствари издигну изнад уобичајене, свакодневне осредњости коју имате на сваком кораку. Уметник! Иако су му наде за бављење музиком уништене, остао је дух. Једноставно је тражио место, начин на који ће себе применити. Знао је да постоји нешто више. Тако је током раних осамдесетих желео учини нешто, нешто праведно, нешто другачије. Рекао ми је да ће се кандидовати за градоначелника. Бог с тобом, Родригез. Ако успеш да постанеш градоначелник Детроита, онда је све могуће!”, каже његов колега са грађевине Рик Емерсон.

Још један велики неуспех, шта год „успех” или „неуспех” значили – и у случају Сикста Родригеза. Родригез, његова супруга и њихове три кћерке живели су у тешким условима. Променили су двадесет и шест пребивалишта. Но, као што његова најстарија кћерка истиче, то што је неко сиромашан не значи да нема душу и снове. Према речима његове најмлађе кћерке, у кући би обављао послове које нико други никада не би. Са посла се враћао прекривен прашином и пиљевином. Често га је виђала како на леђима низ степенице носи фрижидер на правку. Но, то је за њега био само још један дан на послу, радна обавеза. А,

„Детроит је град који ти говори да не гајиш велика очекивања, да не смеш да имаш велике снове. Ипак, водио ме је на она места на које је одлазила само елита. Учио ме је да могу да идем где год ја то хоћу, без обзира на то шта каже мој банковни рачун (...) Дипломирао је философију. Отац нас је доста ‘излагао’ уметности. Водио нас је у библиотеке, у музеје, научне центре и институте, ” сведочи његова средња кћерка.

Sugar Man (српски: Шећерни ђовек) га је позвао из Кејптауна и рекао му да је у Јужноафричкој Републици већи од Елвиса, Стоунса и Битлса. Понудио му је да дође у Јужноафричку Републику и одржи концерте. Јужноафрички новинар и писац Рајан Малан који је чуо за то, изјавио је: „То је немогуће! То се коси са свим Божјим правилима и законима природе! Тако нешто се не дешава у рационалном универзуму. То је једна врло лукава медијска превара. Штавише, није ни паметна. Само би идиот у то поверовао.” Другог марта 1998. на аеродрому Родригеза и његове кћерке дочекале су лимузине, бели тепих и комплетна музичка менаџерија. Пошто није имао свој бенд, на концертима га је пратила она група музичара која је музиком покренула револуцију у време апартхејд режима, бенд „Big Sky”.

У документарцу је приказан снимак Родригезовог првог концерта у Јужноафричкој Републици који је одржан 8. марта 1998. године. Првих десет минута чула су се само три такта бас гитаре и маса људи која вршишти у неверици да је ту, пред њима – тренутак, у простору и времену, када су се мит и реалност укрсти-

ли! Родригез је након тога концерт отворио речима – „Хвала што сте ме одржали у животу!” Гитариста бенда „Big Sky” Вилијем Мулер је изјавио: „Мислио сам да ће бити затечен том масом људи која у њега гледа. Међутим, одисао је таквом смирености, таквом сталоженошћу! Изгледало је као да је коначно стигао на то место за којим је трагао целог свог живота.” Шећерни човек ће рећи: „Гледао сам око себе и помислио – ово се доживљава само једном у животу. Ово се никада више неће десити!” Рајан Малан је након концерта покушао да обави интервју са њим. Изјавио је следеће:

„Покушао сам током интервјуа да га питам колико је необично то што ми се десило. Ништа ми није одговорио. Нисам могао да проценим да ли је само повучен и стидљив, или је у питању језичка баријера, или постављам погрешна питања. Он је сачувао своју мистерију. А ја сам са интервјуа отишао помисливши – ово је све превише чудно да би било истинито.”

Родригез је одсвирао шест распродатих концерата у Јужноафричкој Републици током 1998. године Његова кћерка каже:

„Он води изузетно скроман живот. Нема никаквог вишка у његовом животу. И даље напорно ради да би некако скрпио крај с крајем. Нема гламура у његовом животу. Он данас јесте богат човек, у многим стварима, али не и материјално. Упркос великом броју продатих плоча и ЦД-ова, он новца нема. Знате, има доста продаје на црно, доста пиратерије. Можда су други људи сада богати.”

Родригез се вратио у Јужноафричку Републику и одржао преко тридесет концерата. И даље живи у кући у предграђу Детроита у којој је провео последњих четрдесет година живота.

And you can keep your symbols of success
Then I'll pursue my own happiness
And you can keep your clocks and routines
Then I'll go mend all my shattered dreams
(Трећи, недовршени албум, 1973.)¹⁰

Такође, ако се осврнемо на поменути филм *Twenty Feet from Stardom*, који говори о беквокалима који су: Стоунсима, Пинк Флојду, Стингу, Тини Тарнер, Брусу Спрингстину, итд, певали на већини турнеја, без којих, како и сами у интервјуима наводе, њихова музика не би била то што јесте, опет можемо да се запитамо – да ли је, а и ако јесте, коме „glory” битнија од „fame”, и обрнуто? Које је слава уопште обећана?

„Лепа је то „шетњица”, знате. Из позадине до бубњева који вас већ постављају „напред”. Тај корак ка „напред” јесте оно што је тешко. Сцена која је у бекстејду остаје, у неку руку, скрајнута. И људи ће направити тај велики корак. Више је то корак у глави, онај ментални, најтежи, који представља много више од физичког чина певања (...) И ако се добро осећате у том „кораку”, можда и пронађете своје место на главном „стејџу”. Али јако добро знам велики број изузетних беквокала којима тај „корак” не прија. Морате да поседујете ту нарцисоидност, тај его! И та „шетња” уме да потраје...”¹¹

10 „Задржите своје симболе успеха. Тада ћу и ја потражити своју срећу. Задржите своје сатове и рутине. Тада ћу и ја окрпити своје уништене снове.”

11 Изјава Бруса Спрингстина на почетку филма.

Битно је, свакако, истаћи да сам вечно захвална на свој слави (у сваком смислу) једног Ленарда Коена или Перл Џема, као и многих других. Нисам случајно њих издвојила (свакако има још примера). Читала сам биографију Л. Коена и гледала документарац о Перл Џему. Наиме, ако је нешто пркосило било каквом јавном признању, глорификацији, популарности то су Коенов живот и сви покушаји Перл Џема да се склоне из „спотлајта”, да се завуку у неки локал и свирају своје. Посебно ми је привукла пажњу сцена у којој, након једне од свирки, Еди Ведер бежи са позорнице док га камерман упорно прати и снима га како застаје на степеницама и готово хистерично виче „Мени је лоше! Ја НЕ ЖЕЛИМ ОВО! Хоћу да изађем из овога! Лоше ми је!” Једна од последњих сцена тог документарца јесте она у којој, након што је популарност, дакле упркос свему, порасла, Еди каже: „Никада ми неће бити јасно како се ово десило! Све сам дао од себе да до тога не дође!” Филм иначе обилује сценама анти-популаристичких и (само)деструктивних наступа да би свако помислио да су сваком следећом свирком ставили још један печат на, већ претходним наступом, „запечаћену” каријеру овог бенда.

Следеће питање које сам у разговору једном свом пријатељу поставила, апропо беквокала и водећих вокала, гласило је: „Зашто су поједини музичари добили и глори и фејм?” Одговор је, отприлике, овако гласио: „Видиш, Јасмина, Боб Дилан нпр. је Орфеј, а беквокал који ти помињеш (конкретно сам у том тренутку мислила на Лису Фишер) јесте муза. Аутентика приче једног бића (бића-песника) налази свој пут до људи, упркос свему и баш у тренуцима када је „мрак најгушћи”, када мислиш да се глас никако неће пробити. А музе су, опет, њихова нужна инспирација без којих цела прича не би имала тог и таквог одјека.” Ок! Може се онда неко запитати, зашто орфејска прича Сикста Родригеза није нашла свој пут? А што нас навраћа на већ изнето запажање – ко каже да није!? Или (званично) није зато што није свој пут нашла у Европи и Америци? Јесте нашла пут до људских срца и људских прича, најпре у Аустралији (што је мање познат податак), а потом и у Јужноафричкој Републици. Опет – јесте ли то „маргинални” пут, јесу ли то били маргинални људи? Пријатељ ми је такође објаснио суштинску разлику између „маргине” и „позадине” (као „backstage”). Маргина подразумева структуру, позадина – не! Она подразумева тај крв и зној „радничке класе”, оних берача памука од којих је блуз о коме говоримо и потекао. То је ритам живота!

Музе из поменутог филма, углавном, како оне себе зову „црни вокали”, потичу из породица чији су очеви били пастори. Госпел и блуз певале су од своје треће, четврте године. Лин Марби из „Токинг Хедса” истиче да те музе удахну „целој ствари” живот. „Када се глас отвори, отвара се и живот”.

Дарлин Лов, која је била у првој групи тзв. „црних вокала” шездесетих година 20. века, истиче да је „посао беквокала је да дођу, ураде сјајне ствари, улепшају свет, не добију за то никакво јавно признање и оду кући. Брзо!” Дарлин је била чланица једне од најуспешнијих тзв. „session groups” тог времена, „The Blossoms”, која је била прва група „црних беквокала” у време када су постојали само „бели беквокали” које су оне звале „читачицама”. Читачице” су искључиво технички пратиле, како задате мелодије на партитурама, тако и задате сценске покрете. Када у филму видите напоредне снимке белих и црних вокала, на првом снимку стиче се утисак да гледате покретне лутке, на другом да гледате и слушате животе који се, кроз тренутке, одвијају пред вашим очима. Једна од њих је изјавила да је Дарлин у госпел који су певале једноставно „донела петљу”.

Нортроп Фрај овако „чита” апокалипсу: „Апокалипса је слика света након ишчежавања ега!” (1985: 176) Једна од тих апокалипси коју сам видеала јесте прича

о Сиксту Родригезу, друга је о Лиси Фишер. Потом сам почела да запажам и тако дивне „мале апокалипсе” које су ми промицале код људи у свакодневном животу – који беру памук, певају свој блуз и подједнако доприносе „слави” (као „glory”) оне лепше стране овога света (у коју бирам да верујем)! Блауз-глас муза из поменутог филма, није „читачки”, већ онај са „петљом”, онај за који Стиви Вондер каже да води сцену, даје правац и ток музици која се на сцени дешава, води и оживљава фронтмена и даје му признање, као „fame (acclaim)”. То нису технички гласови! То нису гласови који су моделовани годинама у клупама, са нотама, инструкцијама, упутствима, метрикама, итд.. Иза тих вокала свакако стоји напоран рад. Опет, намеће се питање – можеш ли да „усавршиш” оно што немаш?!

Бекап вокал Реја Чарлса, Мери Клејтон, каже:

„Немам скривених намера. Немам скривених циљева. Ово је једноставно оно што ја радим. То сам ја! Када ме је Реј Чарлс позвао, знала сам све што ми је требало за музику, али нисам знала ништа о томе шта значи бити забављач. На једном великом наступу, на тренутак сам заборавила све ноте и шта треба да радим. Реј је зауставио све, три пута је, на сред наступа, ударио у дирку клавира којом је сигнализирало први тон. Након првог тона све остало сам знала да урадим, до краја концерта, без подсећања.”

Покушала је да направи соло кријеру, убеђена у следеће: „Ако дам целу себе, ако дам своје срце, успех просто не може да изостане! Онај успех којим хоћу да поделим своју причу, своје срце и душу са другима. Имала сам ту потребу.” Тај успех је изостао.

Брус Спрингстин то објашњава на следећи начин:

„У то време, певачи су зависили од текстописаца, од некога ко би знао како да представи њихов глас. Од некога ко би умео да направи хит аранжман. Сарадња са продуцентима, итд, итд. Превише је то ствари од којих зависите. И познајем толико људи са сјајним гласовима, али ако не успете да пронађете тог неког ко разуме ко сте, и даље ћете бити сјајан вокал али нећете моћи да направите тај следећи корак.”

Стинг ће рећи: „У питању су околности, срећа, судбина. Не знам. Не умем да објасним!”

Беквокал Тата Вега каже: „Када се данас осврнем на све, помислим следеће – да сам ипак успела у тој машинерији, вероватно сада не бих седела на овој столици и разговарала са вама, јер бих се негде предозирала.”

Прича која је на мене оставила најјачи утисак јесте прича Лисе Фишер. За Лису, Пети Остин каже да је сјајан уметник, сјајан забављач, да има харизму која би могла да изнесе „сву ту драму која прати пут водећег вокала и који осваја људе. Али Лиса то баш нешто и не жели. А испевава душу и испеваваће је целог дана, без паузе.” Она је Арета Френкин, Џенис Џоплин, Нина Симон, Тина Тарнер (на почетку каријере)..., она је онај „проповеднички глас” Реја Чарлса, како га Мери Клејтон назива.

Да ли је скромност живота врхунског музичара-песника (Орфеја) Сикста Родригеза и скромност живота врхунског музичара Лисе Фишер (Музе), онај „бекстејд блуз” у коме је слава (glory) одабраних?!

Лиса Фишер нестварно својим гласом преноси: цез, блуз, соул, госпел... Никада нисам чула да се глас у потпуности, до последње ноте и последњег такта до најделикатнијег детаља слива са саскофоном.¹² Вратила сам сцену неколико пута

¹² О чему сведоче и речи Криса Ботија, прослављеног цез трубача, са којим је сарађивала.

и затварала очи. Нема разлике! Стинг, који је доста сарађивао са њом, у више наврата је изјавио да на пробама има утисак да не чује људски глас, већ глас који излази из нечега што је вантелесно – из духа! Када се склоните, све остало се утиша. Дешава се она као нешто транседентално! На наступима би се повукао и рекао „Ок! Рефлектор на њу и пустите је да ради – шта год! Само се склоните!” У тим тренуцима, не воде други гласови њу, већ она њих. Не воде ритам бубња и баса њу, већ ритам преузима њен глас. Не води песма њу, већ она песму. Гледате људско биће које постаје музика! Како истиче Стинг- „Лиса Фишер јесте звезда! Али не индустријска!”

Лиса наводи следеће: „Имам утисак да моје колеге нису знале шта у ствари са мном треба урадити. Ја нисам сигурна ни ја шта са собом треба да радим. Оно што не разумем јесте тај бизнис део приче.” Њена колегиница је изјавила:

„Да бисте у индустрији успели треба вам огромна енергија, огроман его. Лиса такав его никада није имала! Бекап вокали не промовишу песму. Соло звезде раде управо то. Неки људи су спремни да себе ставе на изволте и да играју игру, неки то једноставно нису у стању. Када певате са групом певача, жртвујете своју индивидуалност, стапате се са групом. То за људски его није једноставно. Его углавном тражи ПРВО СЕБЕ! Па онда другог.”

Лиса каже:

„Имам осећај, имам потребу да припадам свима. И хоћу да ходам улицом слободно, да не морам да се кријем иза наочара, да подигнем или сакријем груди, или шта већ. Ја једноставно то не осећам! (...) Волим мелодије. Волим звук. Волим вибрације звука и то шта те вибрације чине људима. Мени је то све блиско и познато. Али се срећан само да останеш баш ту, што дуже можеш. За мене певати значи делити. То никада није такмичење и надметање. А онда повремено наиђе тај импулс који ми каже – кога да позовем да ме представи, да ме промовише. А онда ми се јави осећај који ми каже колико је то мени некако љигаво. Ја то не могу.”

Шерил Кроу, некадашњи беквокал, каже да је глас онај врхински инструмент, да је снимљено толико врхунске музике која је имала огромног утицаја на светску музичку сцену, толико сјајних музичара чија имена се нису чула, за неке од њих скоро се уоште и не зна (осим ако се музиком не бавите годинама професионално) или се зна јако мало.

Потом ће уследити изјава њене колегинице „Да бисте били музичар са толико ауторитета као што је Лиса, и да опстанете тако дуго без падова ауторитета и квалитета, а беквокала је јако много, то ипак захтева и јачину ега.”

Но, то није его о коме говоре врхунски беквокали којима су нудили да буду део екипе познатог бенда или соло извођача. Од њих се тражило следеће на сцени: Тим и тим редоследом излазите. Нокти морају да буду намазани црвеним лаком. Хаљина мора да буде краћа. Покрети морају да узбуде мушкарце. Беквокал који јесте беквокал ће рећи оно што каже Клодија Ленар „То нису беквокали. Беквокали су музичари. То што се тражи је наступ, шоу, забава, прављење секс симбола, игра на карту побуда.” Имала је период када није радила као беквокал. Није било понуда. Чистила је по кућама да би своју породицу издржавала.

Такође, у контексту питања које Хејден Вајт покреће: како се врши одабир неког феномена који ће ућу и канон, конкретно, званичне историје – запитала сам се и следеће: зашто је у нашем систему школства, конкретно, рок’н’рол (или соул, или поп, или блуз, итд) у бекстејду (ако је и тамо)? Да ли су Миљковић, Попа, Костић итд, Орфеји, а Дилан, Коен или Штулић то нису!? И зашто поезију у нечему

што не би требало да буде само школство већ и образовна институција не прате гласови муза ако нам је једна од „крилатица” за којом тако често посежемо и она Аристотелова да образовање ума без образовања срца није образовање?

Цитираћу и Паскала: „Ништа против дискурзивног ума. Али не постоји ли и интуитивно спознавање? Ништа против полаганих аналитичко-синтетичких конструкција разума. Али не постоји ли и једноставно, брзо осјећање? Ништа против логике. Али не постоји ли и инстинкт?” (Кинг 2006: 92)

Или ће се испоставити да је Фуко опет у праву? Да ће ипак нека „притајена” идеологија однети превагу?

Све наведено заправо покреће питање највећег табуа савременог доба – табуа емоције, огољености, рањивости и страха јер сигурног ослонаца и мерних инструмената за емоције нема. Шта ћемо ми са том (бекстејц, неканонизованом) поезијом, како је анализирати, којим средствима – како се сачувати?! Никако! Јер тако не настаје велико дело – ни човека, ни уметности, ни науке!

На крају овог импресионистичког излагања, изразила бих захвалност на прилици да проговоримо из неке „позадине” и барем на један, рећи ће неко, утопијски тренутак не поверујемо у преваге „притајених” идеологија, јер већ годинама ипак не могу да се отмам утиску да у свом магновењу овог света, једини тренуци који држе тај језичак на ваги, у оним моментима када нам историје и идеологије исписују најстрашније злочине и пресуде, јесу управо тренуци микросмичких утопија да ће се нека орфејска светлост ипак пробити у оно доба кад је мрак најгушћи – пред свитање које ће нас бар мало оголити!

Као и у свакој причи, остала је прича. Ова два документарна остварења доживела су своје тренутке холивудске оскарске славе. Музика и стихови Сикста Родригеза остали су на јужноафричким трибинама. Глас музе Лисе Фишер пева свој бекстејц блуз. Скуп о рок’н’ролу је прошао. Али се десио! Ипак – не постоје само „читачи”! Има и „црних вокала”!

ЛИТЕРАТУРА

Вајт 1973: Н. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore/London: The John Hopkins University Press

Кинг 2006: Н. Küng, *Postoji li Bog? Odgovor na pitanje o Bogu i novome vijeku*, превод Труда Стамац, Ријека: Ex Libris

Фрај 1985: Н. Fraj, *Veliki kod(eks)*, превод Новича Милић и Драган Кужунџић, Београд: Prosveta

Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: рођење зајшвора*, превод Ана А. Јовановић, Београд: Просвета

ИЗВОРИ

Документарни филм „Searching for Sugarman”

Документарни филм „Twenty Feet from Stardom”

BACKSTAGE BLUES

Summary

The paper deals with backstage music, as well as with the phenomenon of „backstage blues“, including wider notions of art, science, education and „life behind the scenes“, and its influence on the mainstream, both in music industry and in a wider social context. The latter raises the essential issue of the ideological notion of glory.

Key words: music, art, culture, mainstream, backstage blues

Jasmina A. Teodorović

DEAUVILLE
FESTIVAL DU CINÉMA AMÉRICAIN
SÉLECTION OFFICIELLE | 2012

PRIX SPECIAL DU JURY
2012
SUNDANCE
FILM FESTIVAL

PRIX DU PUBLIC
2012
SUNDANCE
FILM FESTIVAL

SUGAR MAN

UN FILM DE
MALIK BENDJELLOUL

PRODUCTION
RED BOX FILMS
& PASSION PICTURES
DISTRIBUTION
CANFIELD PICTURES
AND THE DOCUMENTARY COMPANY
"SEARCHING FOR SUGAR MAN"
DISTRIBUTION
RODRIGUEZ

CO-PRODUCTION
MALLA GRAPENKRESSER & VSTEFBA FILM
GEORGE CHONELL
NICOLE STOTT (PASSION PICTURES)
CAMILLA SKAGERSTRÖM
WITH DANIEL GRIFFIN
HILMAR PALMGRÉN
SHERYL CROWN
MAGGIE MONTETH
ET JOHN BATTSEK
MUSIQUE
SIMON CHENAI
MONTAGE
MALIK BENDJELLOUL
PRODUCTION ASSISTANT
MALIK BENDJELLOUL

www.arpselection.com

Bojana L. AČAMOVIĆ¹

Institut za književnost i umetnost, Beograd²

BOB DILAN I SIKSTO RODRIGEZ — CENTRI I MARGINE ROKENROLA

Rokenrol je od sredine 20. veka prošao kroz različite faze, ali se i danas smatra žanrom koji nastaje na marginama kulture i društva, definisan svojom angažovanošću. Šezdesetih godina u SAD rok muzika doživljava ekspanziju, kao važan deo antiratnih protesta, a jedan od muzičara koji su redefinisali rok, direktno ga povezavši sa buntom protiv establišmenta, bio je Bob Dilan. Nešto kasnije, pojavljuje se Siksto Rodrigez, koji se takođe okreće društveno angažovanim temama ali popularnost ne stiže u Americi već u Južnoafričkoj Republici. Rad razmatra rok poeziju Dilana i Rodrigeza u kontekstu aktuelnih društvenih previranja i istovremeno ispituje relevantnost kategorija „centar” i „margina” u savremenim kulturološkim proučavanjima.

Cljučne reči: rok poezija, popularna kultura, kontrakultura, centar, margina, Bob Dilan, Siksto Rodrigez

1. Uvod

Kada bi trebalo izdvojiti jedan žanr popularne muzike koji ne samo da odražava duh vremena u kojem nastaje već i aktivno odgovara i suprotstavlja se tom duhu, izbor bi pao na rokenrol. Za samo nekoliko decenija rok muzika je prošla kroz prilično burnu evoluciju, koja je, u muzičkom pogledu, obeležena preplitanjem i stapanjem sa drugim pravcima. Nastao pedesetih godina u Americi iz elemenata džeza, bluza, gospela, svinga i kantrija, rokenrol je narednih decenija upijao osobenosti najrazličitijih muzičkih žanrova, što je dovelo do nastanka više podvrsta i jedinstvene razuđenosti rok muzike. Muzički posmatrano, ono na osnovu čega danas neku melodiju prepoznavamo kao rok jeste uglavnom električna gitara; posmatrano u širem kontekstu, rok predstavlja fenomen kontrakulture obeležen svojim postojanjem na marginama društva, odakle i muzikom i tekstovima provocira dominantni centar.

Kontrakultura u celini nastaje iz otpora kulturi centra, često kao proizvod akutnih društvenih kriza. Termin se najčešće povezuje sa šezdesetim godinama 20. veka i Sjedinjenim Državama, mada se ne odnosi isključivo na ovaj period niti ovo podneblje. Ipak, ova dekada u Americi posebno je značajna jer je obezbedila uslove koji su doveli do stvaranja i danas aktuelnih kontrakulturnih fenomena. Kako zapaža Kristijana Sen-Žan-Polen, na globalnom planu, to je vreme nastanka novih nacija i jačanja uticaja socijalističkih zemalja, što u SAD dovodi do preispitivanja osnovnih vrednosti na kojima je država utemeljena, te se kontrakultura javlja „kao izraz političkih ideja, jednog načina života i filozofskih postavki prepoznatljivih najpre po suprotstavljenosti načinu mišljenja velike većine stanovništva – ukratko kulturi industrijalizovanog društva” (Sen-Žan-Polen 1999: 5). Na istim osnovama nastaje i rok. Ako imamo u vidu tezu Perija Mejsela da je rokenrol nastao kao svojevrsni blend estetika kauboja i dendija, urbanog i ruralnog (Mejsel 1999: 6), shvatanje rok muzike kao kontrakulturnog

1 bojana.acamovic@gmail.com

2 Rad je nastao na projektu *Srpska književnost u evropskom kulturnom prostoru* (178008), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

fenomena *par excellence* postaje još ubedljivije, budući da su obe gorepomenute figure oduvek postojale na marginama mejnstrima. Ipak, u izvesnom smislu, stav rok muzike prema kulturi „centra” nije jednoznačno negativan, jer, kako ističe Dejvid Baučer, „čitava popularna muzika ima politički karakter, pošto odražava vladajuću kulturu i njene društvene norme, te zapravo čak i onda kada se buni protiv nje, ona naglašava tu dominaciju” (Baučer 2008: 46).

Provokativnost rokenrola od početka se ogledala ne samo u muzici i tekstovima, koji su izmicali konvencionalnim i društveno prihvaćenim (i prihvatljivim) normama, već i u garderobi, ponašanju na sceni i van nje, tačnije u svemu onome zbog čega se i danas ponavlja da je rokenrol način života. Posebno mesto u nekonvencionalnoj filozofiji roka zauzima društvena angažovanost muzičara, koji svojim tekstovima, ali i upadljivim (pa i agresivnim) načinom izvođenja, sa margina umetničkog života ukazuju na probleme u društvu. Ta osobenost rokenrola može objasniti i njegovu ekspanziju u drugoj polovini 20. veka, u vreme kada je problema na globalnom nivou bilo i te kako mnogo. Decenije posle Drugog svetskog rata obeležene su blokovskom podelom sveta, pretnjama od nuklearnih napada i hladnim ratom između SAD i SSSR, koji je decenijama proizvodio više „nehladnih”, odnosno ratova preko posrednika, širom sveta. U Americi se od 60-ih aktiviraju pokreti za građanska prava i rasnu i polnu jednakost, koji iniciraju različite proteste i dodatno destabilizuju društvo. U protestima za ostvarivanje građanskih prava, kao i u antiratnim protestima, istaknutu ulogu imali su rok muzičari, koji svojim pesmama i nastupima podstiču duh pobune.

Razvijajući se paralelno sa novim svetskim poretkom posle Drugog svetskog rata, prateći sve geopolitičke i društvene promene, rok dobija status globalnog fenomena, pre svega zahvaljujući svojoj nadnacionalnosti. Iako većina bendova i muzičara potiče iz SAD i Velike Britanije, njihova muzika prihvatana je i u zemljama drugačijeg političkog i društvenog uređenja. Rok muzičari u svojim pesmama ne favorizuju nijednu naciju, već je u centru pažnje uglavnom čovek u borbi protiv establišmenta, što je bilo ključno za prihvatanje američke rok muzike i u zemljama sa preovlađujućim antiameričkim raspoloženjem. Globalizaciju roka omogućila je njegova utemeljenost u društvenom kontekstu, što je velikim delom ostvareno unošenjem elemenata američke folk muzike, a preko muzičara kao što je Bob Dylan.

2. Bob Dylan – buntovnik bez namere

Bob Dylan se na muzičkoj sceni Njujorka pojavio početkom 60-ih godina kao folk muzičar koji nastupa po klubovima Grenič Vildža i izvodi „folk standarde” i poneku svoju pesmu. Svojim drugim studijskim albumom, *The Freewheelin’ Bob Dylan* iz 1963, Dylan pravi skok od darovitog klupskog izvođača fasciniranog Vudijem Gatrijem do statusa kulturnog kantautora, čije pesme brzo stiču popularnost bilo u originalnom izvođenju bilo u obradi drugih folk i rok muzičara. Devet studijskih albuma koje je Dylan objavio u periodu 1962—1969. prikazuju njegovu ličnu evoluciju od folk do rok muzičara, ali i već pomenutu polivalentnost roka i njegovo grananje u više pravaca, među kojima je i folk-rok. Dilanovi prvi albumi, iako još uvek u okvirima folk tradicije, odražavaju nešto tipično i za rok – njegove pesme su dobrim delom društveno angažovane, čak izrazito politične i antiratne, nastale kao odgovor na previranja u američkom društvu i brojne aktuelne međunarodne sukobe.

Posle inicijalnog tinejdžerskog interesovanja za rokenrol, Dylan se priključio oživljenoj američkoj folk sceni zaintrigiran tekstovima pesama, koji su, daleko više nego tadašnji rokenrol hitovi, obrađivali socijalne i političke teme. Pesme folk muzičara naj-

češće su se odnosile na sasvim konkretne događaje i ličnosti iz njihovog okruženja, a kada su ti događaji postali dramatični, i pesme koje o njima govore prevazišle su karakter lokalnog i postale relevantne za celu naciju. Ova društvena angažovanost folka probudila je interesovanje muzičara koji su želeli da pretežno ljubavnu tematiku pop pesama zamene aktuelnim socijalnim pitanjima. Integrisanje folk muzike u rok bilo je način „da se proizvodi rok muzike odvoje od bujice komercijalnog popa”, kako ističe Frit (1987: 254), koji uočava i to da folk, odnosno narodna kultura, nastaje „spontano i neposredno i izraz je kolektivnog iskustva zajednice; to je kultura radničke klase, koja izražava zajednički doživljaj rada” (254). Upravo preko folk muzike problemi radnika, kao i ostalih marginalizovanih grupa, dolaze do rok muzičara, a zahvaljujući njihovoj prodornosti, i do šire javnosti. U vreme turbulentnih 60-ih, kada je sve ono protiv čega je protestovala kontrakultura počelo da uznemirava i američku srednju klasu, folk-rok pesme na aktuelne teme postaju popularne u širim krugovima, te marginalne grupe dospevaju u centar zbivanja.

Bob Dilan je bio jedna od najvećih figura protesta širom Amerike tokom 60-ih, ali je od 1965. to uglavnom bio *in absentia*. Razlozi zbog kojih se Dilan prilično brzo povukao sa protestne scene više puta su ponavljani u različitim intervjuima, filmovima i akademskim radovima, ali ključni je to što on zapravo nikada nije ni želeo da bude njen deo, a još manje da je predvodi. Dilanove pesme odraz su atmosfere toga vremena i raspoloženja ljudi iz njegovog okruženja, uglavnom umetnika i liberala iz Grenič Vildža i sličnih kvartova, pacifista i pobornika borbe za građanska prava i jednakost polova. Ipak, poziciju lidera te borbe Dilan je smatrao prevelikom odgovornošću. Stoga se može reći da je Bob Dilan napisao neke od najpopularnijih antiratnih i protestnih pesama svih vremena bez svesne namere da to uradi. U svojim *Hronikama* ističe da on jeste pevao pesme na aktuelne teme, ali da to nisu bile protestne pesme, da tada termin „protestna pesma” čak nije ni postojao (Dilan 2005: 73–4). Kada je pritisak na njega postao preveliki, Dilan se povukao:

Ma šta da je kontrakultura predstavljala, bilo mi je dosta nje. Smučio mi se način na koji su moji stihovi tumačeni van konteksta, njihov smisao dobio polemički ton, a ja proglašen Velikim bratom pobune, Visokim sveštenikom protesta, Carem otpadništva, Vojvodom neposlušnosti, Vođom grebatora, Kajzerom odmetništva, Nadbiskupom anarhije, Velikom zverkom (Dilan 2005: 103).

U vreme kada se od svih, a od javnih ličnosti pogotovo, očekivalo da odaberu stranu, Dilan je odabrao marginu – i u privatnom životu, tragajući za domom skrivenim od javnosti, i u pisanju, sve više se okrećući intimnim i apolitičnim temama.

Bob Dilan nije pisao isključivo pesme sa socijalno-političkom tematikom (mada one uočljivo preovlađuju na prvim albumima), ali one pesme koje ulaze u tu kategoriju, mogu se podeliti u dve podgrupe – pesme koje direktnije referišu na aktuelne političke i društvene krize tog vremena i pesme koje govore o svakodnevnim problemima pojedinca. U izvesnom smislu, ova podela se poklapa sa vremenskom podelom Dilanovog stvaralaštva, pre svega onog iz 1960-ih, jer pesme iz prve podgrupe dominiraju na ranim albumima, izdatim pre 1964/65. i Dilanovog raskida sa protestnim aktivnostima.

Album *The Freewheelin' Bob Dylan* obeležen je pesmama inspirisanim atmosferom u američkom društvu, sa manje ili više eksplicitnim referencama na aktuelne krize. Pesme „Blowin' in the Wind” i „A Hard Rain's A-Gonna Fall” odražavaju teskobu svakodnevnog života u Americi šezdesetih, prouzrokovanu hladnoratovskim tenzijama i unutrašnjim sukobima. Nizom sugestivnih pitanja Dilan u prvoj pesmi indirektno ukazuje na društveno-političke probleme, upotrebom simbola rata i mira

(„topovska đulad” i „bela golubica”), odnosno nagoveštaja o nepravdama rasne diskriminacije („koliko godina neki ljudi mogu postojati pre nego što im se dopusti da budu slobodni?”) (Dilan 1963).³ Odgovor je manje važan od samog postavljanja pitanja, jer se do njega može doći tek kada se skrene pažnja na problem. Baučer zapaža da pesma „slavi ljubopitljivost kao dinamično progresivnu odliku ljudskog roda”, a njena poruka je da „ćutati znači biti saučesnik u zločinu; oglašavanje, postavljanje pitanja, u najmanju ruku je početak kolektivnog samopromišljanja, zahteva upućenog vlastima da potvrđuju i brane ono što obično uzimaju zdravo za gotovo” (Baučer 2008: 278). Nešto pesimističniji ton provlači se kroz „A Hard Rain”, pesmu koja je Alena Ginzberga navela da zaključi da je baklja bitnika bezbedno stigla u ruke sledeće generacije pesnika (*No Direction Home* 2005). Pojavila se u vreme kubanske raketne krize, te je „teška kiša” prirodno povezana sa strahom od nuklearnog napada. Sam Dilan ovo izričito negira ističući da „nije u pitanju atomska kiša, samo teška kiša” (*No Direction Home* 2005), i tako opet insistira na tome da njegove pesme nisu politične niti usko vezane za određene aktuelne događaje, već da jednostavno prenose opštu atmosferu u društvu. Osim što se na taj način ograđuje od aktivnog učesća u protestima, ovakve Dilanove tvrdnje imaju još jedan efekat – Dejvid Jaf uočava da „ostajanje u domenu opšteg bilo je bliže anonimnoj folk pesmi jedne zajednice – nečemu što bi trajalo zauvek” (Jaf 2009: 19). Pesma donosi apokaliptični predeo planina pokrivenih maglom, tužnih šuma i mrtvih okeana, upotpunjen slikama novorođenčeta okruženog vukovima, crne grane sa koje kaplje krv i pesnika koji umire u jarku. Ipak, usred opšte nesreće i neizvesnosti, pesnik odlučuje da se suoči sa mračnom stvarnošću: „I ja ću je pričati i promišljati i govoriti i udisati / I odraziti je sa planine da bi je svaka duša videla [...] I znaću svoju pesmu dobro pre nego što počnem da pevam” (Dilan 1963).

„Talkin’ World War III Blues” sa istog albuma, iako uznemirujućeg naslova, pesma je koja uz živahnu kantri melodiju daje pesnikovu viziju sveta u ratu. Mada Dilan ovde govori o svom snu, to bi mogla da bude i slika savremenog sveta koji karakteriše otuđenost i sebičnost ljudi, od kojih svako sanja svoj san i vidi sebe potpuno samog u gradu. Poslednji stih: „Daću ti da budeš u mojim snovima ako ja budem u tvojim” (Dilan 1963), može da bude rešenje problema – prevazilaženje ličnih interesa i težnja ka zajedništvu sa drugima. Možda najagresivnija Dilanova pesma, „Masters of War”, „tipičan je primer one vrste pesama koje su od Dilana načinile miljenika levice ranih šezdesetih”, po rečima Antonija Dekertisa (Dekertis 2009: 47). Ona obrađuje ratnu tematiku, ali fokus pesme nije na stradanju i razaranju – „umesto da jednostavno osuđuje užase rata, Dilan optužuje korisnike ekonomskog sistema koji rat čini profitabilnim” (Dekertis 2009: 47). Pesnik se obrušava na američki vojnoindustrijski kompleks, tačnije na gospodare rata koji kreiraju svetske sukobe radi lične koristi i sa bezbednog rastojanja, sakriveni po kancelarijama, naoružavaju mladiće i šalju ih na front. Postepenom gradacijom ređaju se sve snažnije slike – sliku krvi mladih koja se proliva u blato smenjuje osećaj najgoreg straha – straha da se rađaju deca u jednom takvom svetu. Posle zapažanja da gospodarima rata ni Isus ne bi oprostio, te da ih njihov novac nikada neće iskupiti, pesnikov prezir kulminira u poslednjoj strofi: „I nadam se da ćete umreti / I da će vaša smrt doći uskoro / Otpратиću vaš kovčeg / U blede popodne / I gledaću dok vas spuštaju / Dole u samrtnu postelju / I stajaću nad vašim grobom / Dok se ne uverim da ste mrtvi” (Dilan 1963). Sam Dilan je bio iznenađen svojim besom u ovoj pesmi: „Zapravo nikada nisam napisao ništa slično tome [...] Ne pevam pesme koje

3 Sve navedene delove Dilanovih i Rodrigezovih pesama, kao i citate iz studija na engleskom jeziku, na srpski je prevela autorka rada.

iskazuju nadu da će ljudi umreti, ali nisam mogao da se oduprem kod ove. Ta pesma je na neki način zadavanje udarca, reakcija na poslednju slamku” (Dilan 2014: 68). Naredni album, *Times They Are A'Changing*, takođe donosi pesme kojima se oštro kritikuje američki militarizam. „With God on Our Side” hronološki izlaže direktne aluzije na mračne strane američke istorije, od pokolja Indijanaca i špansko-američkog rata, pa sve do novije saradnje sa doskora nacističkom Nemačkom. Kada je „Bog na našoj strani”, ne broje se mrtvi i ne postavljaju se pitanja, ali, kako zaključuje Dilan, „ako je Bog na našoj strani, zaustaviće sledeći rat” (Dilan 1964).

Već 1963. Dilanu je istaknutost u antiratnim i drugim protestima zasmatala, te naredni album *Another Side of Bob Dylan* označava prekid sa ranijim eksplicitnijim društvenim angažmanom. Po Baučerovom mišljenju, pesme snimljene u periodu 1965–1968.

snažnije podupiru njegovu ambiciju da bude pesnik nego ranije protestne pesme. To je poezija puna društvenih, političkih i psiholoških referenci koje zadiru u sasvim intimne kutke i neistražene lavirinte svesti, ali to nije protestna muzika u onom smislu u kome su taj termin shvatali aktuelni folk pevači (Baučer 2008: 106).

To, ipak, nipošto ne znači da Dilan sasvim odustaje od socijalne tematike. U pesmama „Subterranean Homesick Blues” (*Bringing it All Back Home*, 1965) i „Tombstone Blues” (*Highway 61 Revisited*, 1965) ponovo pokazuje izuzetnu pronicljivost u sagledavanju savremenog američkog društva, uz osvrt na različite istorijske ličnosti i događaje, a sa ciljem da ogoli apsurdnost i izvitoperenost „američkog sna”. „Tombstone Blues” se poigrava mitskim i istorijskim figurama (kroz pesmu defiluju Jovan Krstitelj, Galilej, Dalila, Betoven i Sesil B. Demil, između ostalih), stavljajući ih u prilično banalne svakodnevne situacije i povremeno aludirajući na aktuelne ratove, što odražava pesnikov ironičan stav i prema savremenom društvu i „herojskoj” prošlosti. Dok „Džek Trbosek sedi na čelu Privredne komore”, majka je u fabrici, a otac na ulici traži hranu (Dilan 1965b).

3. Rodrigezovo putovanje u Afriku

Krajem 60-ih i početkom 70-ih godina, u vreme kada se Bob Dilan već bio povukao sa protestne scene, a aktivistički pokreti različitih marginalizovanih grupa izgubili prvobitni zamah, u Detroitu se pojavljuje Siksto Rodrigez, lokalni kantautor sa gitarom. Mada su producenti prepoznali njegov talenat te je uspeo da objavi dva albuma, *Cold Fact* (1970) i *Coming From Reality* (1971), Rodrigez u SAD nije pronašao svoju publiku. Za njega danas verovatno ne bismo ni znali da nije iznova „otkriven” dokumentarnim filmom *U potrazi za Šugar Menom* Malika Bendelula (*Searching for Sugar Man* 2012), koji spašava od zaborava ovog talentovanog muzičara kroz priču o njegovoj ogromnoj popularnosti na drugom kraju sveta i neobičnim okolnostima pod kojima je njegova muzika s radošću prihvaćena u Južnoj Africi.

Producenti Rodrigezovih albuma, Denis Kofi, Majk Tiodor i Stiv Rouland, slažu se da je Siksto Rodrigez izuzetno kvalitetan muzičar i tekstopisac i da je sasvim neobično i teško objašnjivo zbog čega se njegove pesme nisu slušale u Americi (*Searching for Sugar Man* 2012). Poput Dilanovih, Rodrigezove pesme utemeljene su u neposrednom društvenom kontekstu koji čini život malog čoveka u industrijskom gradu poput Detroita. Po rečima Denisa Kofija, Rodrigez je „pesnik iz centra grada” koji peva o onome što je video na ulicama, u svom kraju, o ljudima koje je susreo (*Searching for Sugar Man* 2012). To je momak iz radničke klase, koji je ceo život zarađivao kao fizički radnik i pored toga što je fakultetski obrazovan. U svojim pesmama iznosi pronicljiva

zapažanja o aktuelnim društvenim prilikama, ukazuje na nepravедnost političkog establišmenta i kritikuje kako ljude na vlasti, tako i samog običnog čoveka. Pesma „This is Not a Song It’s an Outburst: or The Establishment Blues”, sa albuma *Cold Fact* (1970), započinje stihovima: „Gradonačelnik prikriva stopu kriminala / Članica saveta okleva / Javnost postaje besna ali zaboravlja datum izbora” (Rodriguez 1970). Redaju se slike neodnošenog smeća, korumpiranih političara, zagađenih reka, domaćića pred razvodom, prevara i diskriminacije. Rodriguez se osvrće na aktuelnosti kao što su saznanje da pušenje izaziva rak, potvrđeno ispitivanjima tokom šezdesetih, i novi rat na Dalekom istoku, odnosno u Vijetnamu. „Konkretna hladna činjenica” koja proističe iz svega toga jeste da „ovaj sistem će uskoro pasti” pred buntom mladih. Ipak, i sam pesnik sa svoje strane demonstrira melanholiju i nezainteresovanost koju osuđuje: „Probudio sam se jutros sa bolom u glavi / Nabacio sam odeću dok sam se razlivao iz kreveta”, da bi poslednjim stihom otvoreno priznao: „iskreno, uopšte me nije briga” (Rodriguez 1970). Nezadovoljstvo društvenim okolnostima emituje i „Hate Street Dialogue” (*Cold Fact* 1970),⁴ pesma čiji se naslov odnosi na poznati hiپی kvart San Franciska, kraj oko ulica Hejt i Ešberi (*Haight/Ashbury*) (Karin 2012). Naziv ulice, „Hate” tako donosi igru reči kojom se naglašavaju tadašnje tenzije između establišmenta i kontrakulture. Geri Harvi objašnjava da se stihom „*The pig and hose have set me free*” referiše na nasilje koje je policija redovno sprovodila nad pripadnicima hiپی-zajednica (Karin 2012).⁵ Ovo nije jedina referenca na kontrakulturu šezdesetih. Pored slika iz svakodnevnog života u Detroitu, Rodriguez u čak dve svoje pesme, „Like Janis” i „Jane S. Piddy” (*Cold Fact* 1970), potencijalno govori o Dženis Džoplin, koja je bila simbol svog doba ne samo po muzičkom angažmanu, već i po tragičnom kraju 1970.

Titulu gradskog pesnika Rodriguez je zaslužio pesmama kao što je „Inner City Blues” (*Cold Fact* 1970), gde nizom različitih aluzija prikazuje prilično teskobnu svakodnevnicu modernog grada. Mada sadrže imena ljudi i mestâ koja upućuju na pesnikova lična iskustva i njegov život u Detroitu, pesme poseduju univerzalnost koja ih čini relevantnim za sva urbana okruženja i približava ih ljudima izvan SAD. Rodriguez se bodlerijanski fokusira na tamnije strane gradskog života, kao u pesmi „Gommorah – A Nursery Rhyme” (*Cold Fact* 1970). Žene sa ulice i oskudna socijalna pomoć pretvaraju grad noću u gomoru; tu pesmicu nećete naći u knjigama, ali je ispisana na licu grada. Likovi koje sreće svirajući po barovima skicirani su u pesmi „A Most Disgusting Song” (*Coming From Reality* 1971), uz napomenu: „Svi ljudi za koje sam svirao su isti ljudi / Tako da ako poslušate, možda ćete u ovoj pesmi spaziti nekoga koga znate” (Rodriguez 1971). U toj promenadi likova, između žena sumnjivog morala, plejboja i svih ostalih „koji svoje snove odlažu na pogrešna mesta a posle tvrde da su pokradeni”, opet se razaznaje kritika društva i establišmenta: „Dok vam mafija obezbeđuje drogu / Vlada će vam obezbediti sleganje ramenima” (Rodriguez 1971).

Kontekst iz koga su Rodriguez i Dilan crpeli svoje teme i motive praktično je isti, a poređenjem njihovih pesama pronalaze se krajnje interesantne paralele. Tako Dilanovoj „Mr Tambourine Man” (*Bringing It All Back Home*, 1965) korespondira pesma koja otvara Rodriguezov prvi album, „Sugar Man” (*Cold Fact* 1970). U obe pesme naratori se obraćaju mističnim figurama, uličnom sviraču daira i „šećernom čoveku”, koji treba da im omoguće beg iz sumorne stvarnosti u neki drugačiji, šareniji i vedriji svet.

4 Ovu pesmu su zapravo za Rodrigeza napisali Geri Harvi, Majk Tiodor i Denis Kofi, ali je pominjemo ovde jer se potpuno uklapa u Rodriguezovu poetiku.

5 *Pig* u slengu označava policajca, dok se *hose* odnosi na crevo za vodu koje je služilo za prebijanje neposlušnih.

I *tambourine man* i *sugar man* su potencijalno (kod Rodrigeza i prilično eksplicitno) prodavci različitih vrsta psihoaktivnih supstanci. Na duh tog vremena ukazuje se i aluzijom na tešku realnost koja opterećuje pesnike. Kod Dilana „prazna ulica i suviše mrtva za sanjanje”, kod Rodrigeza „usamljeni, prašnjavi put”, mesta su na kojima su se pesnici obreli, umorni ali budni, utučeni ali ipak voljni da nešto preduzmu. U obe pesme pojavljuje se motiv magičnog broda („*magic swirlin' ship*” kod Dilana, kod Rodrigeza „*silver magic ships*”), koji treba da posluži kao prevozno sredstvo za odlazak u srećnije krajeve (Dilan 1965a; Rodrigez 1970).

Iako po kvalitetu tekstova, njihovoj provokativnosti i relevantnosti za društveni kontekst Rodrigez stoji rame uz rame sa Dilanom, u Americi je ostao na marginama rokenrola. Bio bi i potpuno zaboravljen da nije sasvim neočekivano stekao ogromnu popularnost u Južnoafričkoj Republici i Australiji. Dokumentarac *U potrazi za Šugar Menom* usredsređuje se na Rodrigezovu popularnost u Južnoj Africi, povezujući njegov uspeh sa tamošnjim društveno-političkim dešavanjima. 70-ih godina prošlog veka Rodrigezove ploče su na neki volšeban način stigle u Kejptaun,⁶ gde su preslušavane i umnožavane da bi na kraju svom autoru donele status neprikosnovene rok ikone. Benđelulovi sagovornici tvrde da je Siksto Rodrigez bio popularniji od Rolingstonsa, te da se njegov album *Cold Fact*, pored albumâ *Abbie Road* od Bitlsa i *Bridge Over Troubled Water* od Sajmona i Garfankela, mogao naći u svakoj kući (*Searching for Sugar Man* 2012). Da bi se razumela Rodrigezova popularnost na jugu Afrike, potrebno je imati u vidu kontekst u kojem se ona realizovala.

U vreme kada su se Rodrigez, Dilan i zapadni muzičari uopšte pojavili u Južnoafričkoj Republici, svi segmenti života ove zemlje nalazili su se pod strogom kontrolom surovog režima belaačke manjine – aparthejda. Analizirajući ovaj režim, Rodžer Bek ukazuje na dva tipa aparthejda – mali („*petty apartheid*”), koji se odnosio na ograničenja u svakodnevnom životu, i veliki („*grand apartheid*”), usmeren na imovinska i politička prava (2000: 125). Bek zapaža da „iako su južnoafrički beli vladari promovisali tu zemlju kao bastion zapadne civilizacije na vrhu Afrike, politika aparthejda oštro je odstupala od antirasističkih trendova koji su promovisali ljudska prava, a koji su bili aktuelni u Evropi i Sjedinjenim Državama” (128). Segregaciona rasistička politika dovela je do spoljnih sankcija i isključivanja Južne Afrike iz međunarodnih dešavanja, što je prouzrokovalo još veću represiju i gušenje liberalnih pokreta u samoj zemlji. Apartheid je podrazumevao ne samo ograničavanje slobode i segregaciju obojenog stanovništva, već i pomno kontrolisanje svih aktivnosti belaca. Vlada je kontrolisala medije, što je uključivalo i radijske programe, a stranim muzičarima nije bilo dozvoljeno da gostuju i održavaju koncerte. Pravila su bila stroga a kazne zatvorske, što je južnoafričko stanovništvo držalo u stalnom strahu. Ipak, rigorozno limitiranje slobodnog mišljenja i delanja postalo je poziv na kršenje zabrana, što je sprovedeno i preko muzike.

U Benđelulovom dokumentarcu, američki producenti koji su izdali Rodrigezova prva dva albuma, unisono izražavaju čuđenje što taj muzičar u Americi nije postigao ništa ni blizu uspeha. O razlozima se može spekulirati – to mogu biti i promenjene društvene okolnosti u kojima jenjavaju buntovnički pokreti, a zajedno sa njima i potreba za angažovanim pesmama, ali to može biti i ličnost samog Rodrigeza. Na kraju krajeva, kako konstatuje Sajmon Frit, „da bi se ostvarila karijera muzičara moraju se posedovati svojstvo opsednutosti sobom i intenzivna ambicija, koji mogu preživeti bilo kakvu torturu koju mogu izmisliti biznismeni” (1987: 217). Pitanje je da li bi Rodrigez

6 Jednu od teorija Rodrigezovog pojavljivanja u Južnoj Africi iznosi Stiven Segerman: Rodrigezovu ploču je 70-ih iz SAD donela jedna devojka, muzika se dopala njenom društvu u Kejptaunu, pa su tako počeli da je umnožavaju i šire po gradu. (*Searching for Sugar Man* 2012).

mogao „preživeti” ono od čega je i Dilan pobjegao i što je gušilo mnoge rok muzičare – pritisak producenata, menadžera i javnosti.⁷ Sa druge strane, razlog Rodrigezove popularnosti u Južnoj Africi jednim delom leži u tome što je on za svoju afričku publiku dugo bio misterija. Južnoafrički muzičar Vilem Meler navodi da su o svim drugim stranim muzičarima koje su slušali znali barem ponešto – o Rodrigezu nisu znali ništa (*Searching for Sugar Man* 2012), što je ostavilo prostora za ispređanje različitih priča, poput one o njegovom navodnom samoubistvu na sceni. Južnoafrikanci su od Rodrigeza napravili mitsku figuru, koja dolazi iz daleka i prenosi poruke protiv establišmenta. On se u svojim pesmama direktno suprotstavlja normama i pravilima represivnog režima, te tako postaje ikona pobune, „saundtrek naših života” (*Searching for Sugar Man* 2012). Stihovi kao što je: „Ovaj sistem će uskoro pasti”, iz pesme „The Establishment Blues”, Južnoafrikancima su pokazali put otpora i važnost neodustajanja, i time postali himna borbe protiv aparthejda.

4. Centar, margina i margina margine

U deceniji u kojoj se pojavljuju Bob Dilan i Siksto Rodrigez, marginalne društvene i kulturne pojave postaju vidljivije, glasnije i spremnije da se suprotstave onome što predstavlja centar. Šezdesete su vreme kada počinje i ozbiljnije teorijsko preispitivanje samih pojmova „centar” i „margina”, velikim delom obeleženo Deridinim osporavanjima logocentrizma i opšteprihvaćenih hijerarhija binarnih opozicija, što dalje ubrzava razvoj postkolonijalne i feminističke kritike, odnosno postmodernizma. Govoreći o decentriranju, Linda Hačen u *Poetici postmodernizma* primećuje da „ekscentrično, van-centrično: neizbežno je identifikovano sa centrom za kojim žudi, ali ga i poriče”, što je i „paradoks postmodernog” (1996: 111). Po Hačen, decentralizacija kulture sprovodi se isticanjem perifernog i lokalnog, a koreni ovoga nalaze se u šezdesetim, deceniji koja probleme vezane za rasne, klasne i rodne odnose iznosi u prvi plan, „kao politički i estetski stoljene u takozvanoj kontrakulturi” (113).

Rok muzika, kao fenomen kontrakulture, pojavljuje se i ostaje na margini kulturnih zbivanja, ali u vrlo specifičnom statusu. Za rok se ne može reći da je nevidljiv ili utišan, jer se od početka nametnuo svojim upadljivim i često šokantnim kršenjem konvencija, a vremenom postaje dominantan i globalno prihvaćen pravac popularne muzike. Rok muzičari su od 50-ih godina postajali kultne ličnosti, koje se ni po materijalnom statusu ni po prisutnosti u javnosti ne bi mogle označiti kao marginalizovana grupa. Uprkos svojoj auri buntovnika, njihov komercijalni uspeh i utisak glamura koji ih prati dovode ih u centar pažnje. Kako zapaža Kristijana Sen-Žan-Polen, „čudesni novčani iznosi i slava deluju opčinjavajuće, jer šire ideju o tome da je moguće ostvariti uspeh i na marginama društva”, te na taj način „rok pevači oživljavaju večiti američki mit: *self made man*, blistav uspeh čoveka koji je počeo ni od čega” (1999: 186). Mnogi od rok muzičara su svoju planetarnu popularnost koristili da se aktivno zauzmu za rešavanje određenih društvenih problema, a kako svojom muzikom pokreću široke mase ljudi, takve akcije privlače pažnju javnosti i donose konkretne rezultate.⁸

7 Po rečima Rodrigezovih producenata, muzičar je neretko svoje pesme izvodio leđima okrenut publici (*Searching for Sugar Man* 2012). Kada se ovo upoređi sa činjenicom da je Bob Dilan samoinicijativno obilazio njujorške klubove i uporno se pojavljivao na sceni sve dok ga nisu primetili, te da nije odustajao ni posle prilično neuspešnog prvog albuma, jasno je da ličnost muzičara i više nego tekstovi i muzika utiče na to da li će on postati popularan.

8 *Live Aid* koncerti održani 1985. primer su uspešno organizovane inicijative rok i pop muzičara. Zahvaljujući ovoj jednodnevnoj akciji prikupljeno je oko 150 miliona funti za pomoć gladnima u svetu. Bob Dilan je bio među muzičarima koji su nastupili na jednom od koncerata.

Ipak, razlog zbog kojeg se rok i danas doživljava kao margina, jeste njegova fundamentalna suprotstavljenost državnom establišmentu. Rok je nastao kao vid pobune i pripada tradiciji pesama o slobodi, kako ističe Sen-Žen-Polen. Ista autorka zapaža da putem angažovanih pesama, „mladi oživljavaju popularnu američku tradiciju radničkih sindikata”, te da su u tesnoj vezi sa levičarskim pokretima, borbom protiv fašizma i za prava ugnjetavanih (1999: 186). Rok poezija stoga predstavlja vrstu angažovane pesme, koja prenosi poruke suprotne od dominantnog kapitalističkog načina razmišljanja. Marginalna pozicija je u stvari i ključna za razvoj roka, jer muzičarima omogućava neposredan uvid u probleme koje „visoka umetnost” previdi, a često im upravo njihova marginalnost, kao i zvučna i vizuelna nekonvencionalnost omogućavaju da budu bolje zapaženi.

Međutim, i rokenrol i kontrakultura uopšte imaju svoje margine. Pesme Siksta Rodrigeza, a jednim značajnim delom i Dilanove pesme, nastajale su upravo na margini margine. Iako je Dilan posle uspeha iz ranih šezdesetih bio u prilici da preuzme predvođenje aktivističkih pokreta, on je takvu poziciju odbio, povlačeći se na marginu kontrakulture koju je u neku ruku stvorio. Rodrigez je na margini ostao ne svojom odlukom, kao što ni u centar južnoafričke pobune nije dospelo svesno i svojevoljno. Činjenica je da su oba muzičara svojim pesmama presudno uticala na pokretanje borbe protiv različitih vidova socijalnih nepravdi, ali i to da ni jedan ni drugi nisu aktivno sudelovali u toj borbi. Njihovo delo postalo je vlasništvo kontrakulture, koja, kao i svaka revolucija, neretko jede svoju decu. Rodrigezovo južnoafričko iskustvo pokazalo je da margina prepoznaje marginu, da sistemi društvenog uređenja mogu biti različiti, ali da postoje univerzalne ljudske potrebe i vrednosti koje rokenrol zastupa i koje su i omogućile da ta muzika postane globalni fenomen.

5. Zaključak

„Dilan je najpolitičniji od naših popularnih umetnika i najpopularniji od naših političnih umetnika”, tvrdnja je koju je izneo Detmar (Detmar 2009: 4), ali koju bi sam Dilan svakako odlučno negirao. Uporno odbijajući bilo kakvu etiketu društveno angažovanog muzičara, Bob Dilan insistira na svojoj ulozi hroničara zbivanja, mada njegov odabir tematike i izražajnih sredstava ukazuje na visok stepen lične emotivne uključenosti. Neosporno je vezivanje njegovih pesama za neposredni kontekst iz kog su proistekle, bilo da su u pitanju svakodnevni događaji sa stranica lokalne štampe, ili globalni sukobi koji su potresali i ugrožavali ceo svet. Siksto Rodrigez u svojim pesmama prenosi stavove i sentimente srodne Dilanovim, reagujući tako na nepravde i korumpiranost državnog sistema i pretnje na globalnom planu. Ova dva rok pesnika ilustruju ono što je bilo tipično za kontrakulturu šezdesetih, a što se u nekom obliku zadržalo i kasnije – pokušaj marginalizovanih grupa da se odupru dominantnom centru. Svoje iskustvo pripadnosti nižim i marginalizovanim slojevima društva Dilan i Rodrigez prevode u slike i metafore koje ukazuju na akutne društvene probleme, oštro kritikuju establišment i agresivnom retorikom zahtevaju promenu. Njihova zapažanja nisu strogo ograničena na kontekst u kome su nastala, što im omogućava da popularnost steknu i na drugim kontinentima, u drugim vremenima. Iako je odnos kontrakulture prema kulturi mejnstrima često kompleksan, slučaj Boba Dilana i Siksta Rodrigeza dobar je primer kako se sasvim marginalizovane grupe mogu naći u poziciji ključnih pokretača trajnih promena društvenog sistema.

LITERATURA

- Baučer 2008: D. Baučer, *Dylan i Koen, pesnici rokenrola*, preveo Zoran Paunović, Beograd: Clio.
- Bek 2000: R. B. Beck, *The History of South Africa*, Westport, Connecticut. London: Greenwood Press.
- Dekertis 2009: A. Decurtis, Bob Dylan as songwriter, u K. J. H. Dettmar (ed), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge University Press, 42–54.
- Detmar 2009: K. J. H. Dettmar, Introduction, u K. J. H. Dettmar (ed), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge University Press, 1–11.
- Dylan 1963: B. Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*, Blue Lou Records. Album
- Dylan 1964: B. Dylan, *The Times They Are A Changin'*, Columbia Records. Album
- Dylan 1965a: B. Dylan, *Bringing It All Back Home*, Columbia. Album
- Dylan 1965b: B. Dylan, *Highway 61 Revisited*, Columbia. Album
- Dylan 2005: B. Dylan, *Hronike. Deo 1*, preveo Dejan D. Marković, Beograd: Geopoetika.
- Dylan 2014: B. Dylan, *The Lyrics: Since 1962*, New York: Simon&Schuster.
- Frit 1987: S. Frit, Sociologija roka, prevela Vesna Saičić, Beograd: IIC i CIDID
- Hačen 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- Jaf 2009: D. Yaffe, Bob Dylan and the Anglo-American tradition, u K. J. H. Dettmar (ed), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge University Press, 15–27.
- Karin 2012: B. Currin, „The Amazing Story of Hate Street Dialogue”, August 11, 2012. Dostupno na <https://blog.sugarman.org/2012/08/11/the-amazing-story-of-hate-street-dialogue/> Pregledano 19. 4. 2016.
- Mejsel 1999: P. Meisel, *The Cowboy and the Dandy: Crossing Over from Romanticism to Rock and Roll*, New York: Oxford University Press.
- No Direction Home* 2005: *No Direction Home: Bob Dylan*, dir. Martin Scorsese, Paramount Pictures. Film.
- Rodriguez 1970: S. Rodriguez, *Cold Fact*, Sussex. Album
- Rodriguez 1971: S. Rodriguez, *Coming From Reality*, Sussex. Album
- Searching for Sugar Man* 2012: *Searching for Sugar Man*, dir. Malik Bendjelloul, Studio Canal (UK). Film.
- Sen-Žan-Polen, 1999: K. Sen-Žan-Polen, *Kontrakultura. Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: radanje novih utopija*, preveo Đorđe Trajković, Beograd: Clio.

**BOB DYLAN AND SIXTO RODRIGUEZ: CENTERS
AND MARGINS OF ROCK 'N' ROLL**

Summary

The paper examines rock 'n' roll as a countercultural phenomenon by looking into the works of two American rock-poets, Bob Dylan and Sixto Rodriguez, and their relation to the social context which made them the champions of anti-establishment protests. From its 1950s origins, rock has undergone different phases of development, but it remains a genre defined by its departure from the accepted norms as well as by its social engagement. This came to the surface particularly in the 1960s, the age of great global crises, nuclear threats, antiwar protests and civil rights and feminist movements. Bob Dylan made a significant contribution to the development of rock and its social function by enriching it with elements of folk and thus making it topical. Sixto Rodriguez embraced the same attitude towards the current state of affairs in the society, leveling harsh criticism at the American establishment. Unlike Dylan, however, Rodriguez did not achieve any success at home, but went straight to international fame, becoming the leading figure of the anti-apartheid protests in South Africa. These two musicians exemplify the impact which artists from the margin can exert in struggles to defy the dominant center.

Keywords: rock-poetry, popular culture, counterculture, center, margin, Bob Dylan, Sixto Rodriguez

Bojana L. Aćamović

KEXP New Home Benefit

BOB DYLAN COVER NIGHT

Hosted by Galen Disston of Pickwick

**THU
3/10
8 PM**

The Tractor Tavern

FEATURING:

The Moondoggies

SISTERS

Spinning Whips

Hannalee

Chris King and the Gutterballs

Goldfinch

Wall of Ears

Eric Miller

Ruler

Signal Flags

The Crystal Pain

+ Special Guests



KEXP
90.3 FM
SEATTLE
KEXP.ORG

Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ¹
 Прва крађујевачка гимназија

ТОТАЛНА УМЕТНОСТ – PINK FLOYD (?)

Поетички императиви модерног тоталног уметничког дела: целовитост и превладавање граница уметности као и суочавање идеала високе уметности с масовном медијском културом, доводе нас до групе Pink Floyd као субкултурног феномена у чијем деловању препознајемо ову романтичарско-симболистичку тежњу, само у савременом виду. Са четири присутне нарације: музичком (у којој се тежи деканонизацији), литерарном, визуелном (чије је идентитет специфичан и исказан кроз омоте, спотове и сценски спектакл) и шире културолошком (кроз спој психоделије, космизма, антиратних и социјално-политичких деловања...), као и са својим синестетичним музичко књижевним-театарско-видео-ликовним радовима, Pink Floyd посматрамо као „утопистички” покушај постварања такве целовитости. Ако је Харалд Земан у праву кад тврди да тотална уметност не постоји, да ли Вагнер или Pink Floyd не постоје, (или она можда постоји само као концепт у тренутку!) или су његови погледи засновани на постмодерној релативној аксиолошкој лествици.

Кључне речи: тотална уметност, поткултура, текст, спектакл, спот, симболизам

God has given us music so that above all it can lead us upwards. Music unites all qualities: it can exalt us, divert us, cheer us up, or break the hardest of hearts with the softest of its melancholy tones. But its principal task is to lead our thoughts to higher things, to elevate, even to make us tremble... The musical art often speaks in sounds more penetrating than the words of poetry, and takes hold of the most hidden crevices of the heart... Song elevates our being and leads us to the good and the true. If, however, music serves only as a diversion or as a kind of vain ostentation it is sinful and harmful.

(Фридрих Ниче)²

(Бог нам је дао музику, пре свега, да нас узвиси. Музика уједињује све квалитете: може да нас узвиси, удаљи, развесели, или сломи најтврђа срца мекоћом меланхоличних тонова. Ипак, њен главни задатак јесте да води наше мисли ка вишим стварима, да нас уздигне, да дрхтимо ... Музичка уметност говором звука често продиже даље него поезија речима, и пријања за најкривеније пукотине срца ... Песма подиже наше биће и доводи нас до добра и истине. Ако, међутим, музика служи само као диверзија или као нека врста узалудне умишљености, она је грешна и штетна.)³

Тотално и ?

Да ли је свако синкретично уметничко дело, својом процесуалношћу, мулти-медијалношћу и интердисциплинарношћу итд. самим тим и потврда постојања тоталне уметности? Ако појам тоталне уметности јесте то и само то, онда сваки

1 srp1974kg@gmail.com

2 <https://www.brainpickings.org/2015/09/18/nietzsche-on-music/>

3 Превела С. Рајичић Перић

модернистички пројекат који се сматра успешним у остварењу целовитости као крајњег циља можемо назвати тоталном уметношћу. Има ли нечега поред аксиолошких мера и заблуда што нас омета у овој тврдњи? Постструктуралистичке теорије и уметност после модерне уче нас да су и мисао и уметничка пракса одустале од вере у заокруженост и свеобухватност. Доминација фрагмента и пазл еклектицизма само су игра на пољу комбинаторике која даје нове креације и нове видове уметничког изражавања. И ништа више од тога. Надаље, сам појам тоталног и(ли) тоталитета отворен је за проблематизовање, док је појам уметничког дела увек проблематичан, нарочито у времену када се место ауре толико релативизовало да се и она сама доводи у питање. Колико је оправдано да говоримо о уметности на феномену рокенрола, који је сам поткултуран, и који временом постаје мејнстрим, и то популаризацијом која је продужена рука економије уништења елитистичке уметности? Да ли су Пинк Флојд само кандидат на листи оних који чекају да буду проглашени уметношћу (по критеријумима различитих теорија уметности, масовности, прихваћености, могућностима израза), или је несумњиво уметнички пројекат као концепт и аналитички артефакт који је отворен за различите могућности интерпретације, што му преко још увек популарног витгенштајновског концепта игара даје за право да уздрма аксиологију уметности саме и да се без питања о томе „Да ли је ово уметност (игра)?” постави друго „Каква је ово уметност и зашто инсистира на другачијој дискурзивној атмосфери и у име које институције говори?” Води ли она новој могућности уметности као аутоекспресији или њеној смрти у ауторефлексији или забави. Да ли се нова музика као експериментална пракса може сматрати синтезом духа и филозофије, теорије и тржишта, духа новог времена и филозофије као наглашено логофилничног катализатора стања уметности, теорије и тржишта као два облика потврде вредности, као метадискурзивне и новчане потврде вредности. Код Флојда је све ту и све је наизглед веома сведено на популистички облик уметности као потрошачког продукта. Или, другим речима, да ли популизам и концепт воде неком новом облику уметности или њеној смрти? Зашто Флојди нису реализовали своју идеју албума с музиком кухињског есцајга него су се определили за комерцијалне електронске и видео облике? Зато што поткултура саму себе урушава популизмом, постајући масовном преузима на себе уместо уметничку, економску вредност као гарант вредности. Зато се урушава и даље постоји само као покушај остварења тоталног. Не могавши да се одупре низу дискурзивно-социјалних фактора, сваки облик смештеност поткултурног изражавања експлодира у економски етар или се затвара у сведени концепт и врти око самог себе. Питање је само где и када стати у еклектицизму и како остати у границама довољности исказа и израза. То је веома тешко јер лутамо јурећи ауру, сводимо уметност на ефекат пријатности и надражаја, на психологизирање и сведени коментар, на продају романтичарски схваћеног субјекта за ситне новце. Стога, Флојде, пре свега, треба схватити и као катализатор статуса уметничког дела у контексту развијеног капиталистичког друштва у моменту једне од његових криза, и о њима говорити из визуре постмодерног стања, оног које није могло одолети заблудама тоталитета, иако је наоко истицало неминовност фрагмента.

У ову причу морамо укључити и питање вредности и укуса. Како Сајмон Фрит наводи, а нас интересује због покушаја разрешења статуса поткултурног облика (музичке групе) у друштвеном и уметничком пољу, три дискурса доминирају културним судовима и на основу њих схватамо да су границе укуса непостојане, да „нема разлога да се популарна култура третира другачије од високе”

(Фрит 2012: 366): Та три дискурса су: дискурс уметности (чији идеал културног искуства јесте трансценденција), фолк дискурс (чији је идеал интеграција у друге облике културе) и поп дискурс, чији је идеал весеље. Припадајући двама другим дискурсима, Пинк Флојд и не жели уздизање изнад свакодневице, времена и оног одвише људског, без обзира на њихове излете у области експерименталне музике. Идеали једног дискурса воде другачијој аксиологији од оне у другом. Они су ипак интегрисани у поље робе, игру жеље, задовољства интензивнија од свакодневице.

По широкој дефиницији Мишка Шуваковића (2011: 724), „тотално или целовито уметничко дело настаје обједињавањем различитих медијских, дисциплинарних и концептуалних модела изражавања, стварања и понашања у јединствено уметничко дело”. Оно није једноставан збир различитих медија и замисли већ тежња синтези која *води новој уметности*. У том смислу, примећујемо, оно је могуће, прелазно и продуктивно и води ка уметничким иновацијама. Тако оно припада једној постмодерној могућности и немогућности уметности јер сам појам тоталног подразумева и крај и смрт у свом семантичком пољу. Идеја тоталног уметничког дела у 20. веку била је подстицајна авангардним, неоавангардним и постмодерним уметницима. Наговештена у Баухаусу и идеји архитектонске грађевине као синтезе свих уметности (код Валтера Гропијуса) и совјетским монументалним пројектима (попут Татљиновог „Споменика трећој интернационали” из 1920. и др.), париским перформансима попут Сатијеве и Пикасове *Parade* из 1917, Ејзенштајновом експерименталном филму *Оклопњача Појшекин* из 1925. или Вертовом *Човеку с филмском камером* из 1929, амбијенталним истраживањима Курта Швитерса, (Мерзбау), послератним хепенинзима, мултимедијалној уметности и постмодерном спектаклу. За авангарду је тотална уметност утопијски идеал новог света и нове уметности, за неоавангарду је технички подухват проширивања медијских и дисциплинарних граница, за постмодерну је суочавање идеала високе уметности и естетизма с масовном медијском културом у стварању екстазе спектакла као уметничког дела, масовне културе забаве као симулацијског сета модерног друштва. У том смислу, раних 80-их 20. века, Харалд Земан говори о тоталном уметничком делу као еклектичној синтези, а као његове одлике наводи: 1) настало је у духу средњоевропске културе и носи одлике њеног идеализма и еклектичности, 2) није реализовано већ представља циљ и идеал, значи, непостојеће је и у сталном одлагању! 3) тежи преавладавању граница између уметности кроз стварање видео-радио-театарско-музичко-ликовних дела и истовремено тежи комплементарним духовним синтезама разнородних религиозних, етичких и политичких система. Овакво дело је, очигледно, постмодернистички парадокс, оно не постоји. „Дати целину, открити везе с универзумом или тежити заокружености универзума само је склоност, конфесија, опсесија, уметнички дестилат и *жеља за избегањем*” (Шуваковић 2011: 724). Када би се ове тежње реализовале, наметнула би се друштву и настала би тоталитарна држава, ограничење свих индивидуалних, либидинозних и духовних импулса.

Са друге стране, тоталитет у себи подразумева смрт и такво дело би значило истину филозофије краја уметности о којој говоре Ђани Ватимо када размишља о *крају модерне* и Артур Данто о *крају уметности*. Ова идеја, иницирана је у Хегеловој естетици (јер је уметност изгубила своју ранију нужност и животност и не живи више у себи својственом медију– чулности, већ у предочавању и мишљењу о уметности). У 20. веку, крај уметности везује се за различите

процесе: за прелазак уметности на контемплативну активност унутрашњег увида, за уметност као средство класне борбе и њен прелазак у пропаганду, за ослобођење од нужности рада у марксистичком духу, за опструкцију буржоаске аутономије уметности и прелазак у друштвени шок, за напуштање миметичке природе уметности, за доминацију дела као аутоинтерпретације, за уметност као ауторефлексију о самој њеној природи (када постаје теорија уметности), за искорак „иза” уметности у концептуалном раздобљу. За Дантоа је крај уметности заправо крај западне уметности као крај једног облика схватања уметности која је преласком у теорију дошла до свог заокружења. Отвара ли се и после тог краја почетак новог циклуса? Да ли је могуће уметност вратити чулном доживљају? Ако јесте, онда је то пре свега могуће у музици.

У програму који прати излагања на научном скупу на ком је овај рад изложен, у његовом наслову изостављен је упитник. Сматрајући да је једно од основних питања о (не)могућности остварења тоталног уметничког дела управо стало и остало управо у том упитнику, јер се дилема никако не може разрешити, и овом приликом враћамо се на њега, подробно исцрпљујући природу и оправданост те питаности, данас, век и по после Вагнера и три деценије после Пинк Флојда, и после ере постструктуралистичке мисли која све оставља отвореним, могућим у другом референтном систему. Она не проблематизује бесконачно, *perpetuum mobile* је пожељна игра овакве мисли, она обара сваки покушај постојања коначног, и зато је колико привлачна, толико и застрашујућа. Стога, наставимо с упитником.

Поље музике и тотална уметност

Првобитно треба одредити позицију с које се о музици говори. Да ли је она естетски феномен, па сходно томе треба да говоримо о социолошким, културолошким, структуралним и музиколошким аспектима, или је и етички феномен, како је сматрала античка филозофска мисао? Музика то јесте и треба говорити о свему овоме, али пре свега, како бисмо озбиљније ушли у музику као ностос тоталне уметности, треба мислити о филозофији музике, јер не треба заборавити да се од Питагоре до Шопенхауера и Ничеа говори о космичкој музици као прастану и над-стану постојања, или о уметности као врхунској метафизичкој делатности која своје почетке има у музици која ствара велики трагички дух. А трагичко је почетак и крај и како је и сам Ниче претпоставио, када дође до истрошености научног духа, јавиће се поновно рођење трагичког. Да ли се то периодично јавља као стање света и да ли се сваки покушај музике да поствари трагички дух утапа у бесмислену популарност (што је Ниче и Вагнеру пребадио, говорећи да Вагнер у музику уноси оптимизам)? Вагнеров пројекат тоталне уметности (настао 1850.) обухватао је музику као компоновање и извођење, драму као текст и сценску уметност, културне феномене и митске предлошке као тематски корпус. Чисто људске уметности: плес, тон и поезију треба потпомоћи архитектуром, скулптуром и сликарством и на сцени ће се одигравати тотална уметност. Такав *Gesamtkunstwerk* је теоријска основа за свеукупну уметност, виђену, код Вагнера, у облику музичке драме, чији је задатак да искупи свет. Поред осталих иновација, оно што је Вагнерова велика заслуга јесте проширење музичког поља на атоналност, празнину, психолошку анализу, метамузичку дискусију и анализу, као и полагање велике пажње на сценске ефекте и чулно доживљавање уметности. Код њега, читава драма почиње предигром која је значењска основа текста. Тако и код Флојда увек постоји уводна тема, задовољство долази

од понављања тема, звукова и визија, а музика, као по опасности Томаса Мана поводом Вагнеровог дела и поступка: „музика остаје инструмент психологије, наступајући у виду алузија, враћања у дубину, умножавањем односа” (Шнајдер 2009: 92). И код њих се одвија музичка драма, лајтмотив треба да нас враћа на смисао попут еха који одјекује у поетском и музичком изразу. Вагнер је од оваквог дела очекивао истовремено јединство и вишеструкост, да буде еквивалент онога што пружа природа и да буде обогаћено четвртом димензијом, космичком, а тај спој је оно о чему можемо знати пратећи историју појма музике. Флојдови излети у ‘космизам’ су варијација овог захтева.

Приметно је да се у већини данашњих случајева говори о *musica practica*, док оно предсофистичко виђење музике као *musica theoretica* (ноетичко виђење музике као космологије) бива занемарено. Да ли је уопште могуће остварење тоталне музике, а потом и тоталне уметности ако се обе концепције имају у виду? Да ли се музика може досегнути само чулима или само умом? Мора ли она, као програмска музика, да поствари везу с природом и другим уметничким садржајима, да буде другостепена (амбијентална музика то није) или да се у облику апсолутне музике држи свог средства и форме? Историја идеје свеукупне уметности везује се за прву наведену форму музике (*musica practica*) и сагледава моћ целовитости у концепту који превазилази моћ тона. Томе се додаје збир чулних утисака које изазивају друге уметности и тако се приближава једном свеобухватном искуству доживљаја. Вагнер и Флојди свакако, оба на свој начин, размишљају о прожимању ова два основна поимања музике као појаве.

Две музике

Поред свега наведеног, треба размислити и о томе како о музици данас говоримо. Дискурс музикологије као да је преузео модел дивље мисли, о чему расправља Јелена Новак у књизи о новој музикологији, када метафором ‘дивља анализа’ означава питање граница музикологије и њеног мешања с другим дисциплинама. Пратећи процесе у осталим уметностима, и теорија музике прибегава тактици *crossover*, која брише границе између светова високе и популарне музике и са чврстих научних модернистичких концепција анализе прелази на кокетну интерпретацију, са структурне, тематске и тоналне анализе композиције, својствене формалистичком приступу, прелази на описивање, тумачење и тако помало заборавља на дело само, како је тврдила и Сузан Зонтаг у студији *Прошав шумачења*. Јер, превиђа се, као и по Дантоовом мишљењу, да је у дело учитана и сама његова интерпретација. Савремена постструктуралистичка музикологија укључује у разматрања свог предмета концепције изванмузичких позиција: антропологију Леви-Строса, семиологију Ролана Барта, психијатрију Феликса Гатарија, филозофију Делеза, Дериде, Фукоа и Лиотара, семиотику Умберта Ека. Поред свог богатства које собом доноси овакав приступ, не сме се заборавити на „традиционалне” формалне и структуралне приступе музици. То је и наша позиција и зато је могуће говорити и о односима музичког дела према другим музичким делима (Флојд : Вагнер) и о корелацији са књижевношћу (Флојд : симболизам) и о односу према „вануметничким” садржајима (као што су машине) (Флојд: техника)

Музичка драма и(ли) спектакл

Овај прелаз, који се може учинити наглим, враћа нас на примарну грађу ове студије, а то је музика и уметнички рад групе Пинк Флојд, која се показује верна идејама какве је поставио Вагнер. Покушава ли Пинк Флојд да постигне ону тоталну архитектонику о којој смо говорили (да ли је случајно што су студенти архитектуре?) па се поставља у постмодерну позицију свеобухватног гутача романтичарско-симболистичке, али и авангардно-неоавангардне идеје тоталне уметности коју реализује у својим предпостмодерним спектаклима. Чини се да је потоње наведено основно место како додире, тако и разлике између ове две музичке концепције. У делу *Уметничко дело будућности*, Вагнер сматра да је позориште место у коме се могу сјединити поезија, музика, плес, пантомима, сликарство, како би „спектакл у нама ослободио све несвесне енергије и омогућио нам јединство” (Шнајдер 2009: 95). Вагнер јесте размишљао о свом раду и иновацијама које уноси у класичну оперу, али несвесно призивана будућност доводи нас до сличних исхода. Садружје енергија онога на сцени и уживаоца и даље треба да створе утисак јединства, а појам спектакла и даље фигурира као један од пресудних фактора у савременим *Gezamtkunstwerk* остварењима. То није Вагнеров Бајројт који је био место одигравања његових литургијских, жртвених и езотеријских драма, како их је сам називао, већ велике сцене на којима се одвијају рок хепенинзи и који своју езотеричност дугују другачијим нивоима растројства чула (наркотичким), а не само музичким. Вагнер је тврдио да не жели оперу као забаву, у почетку су и Флојди били некомерцијални, али не можемо заборавити на обавезаност спектакла другим друштвеним уговорима, у новије време пре свега политичким и економским. Флојдов спектакл је много изгубио јер је постао оруђе музичке индустрије, док је онај елемент спектакуларности који је музику повезивао са дитирамбским античким мистеријама, које обједињују трагични и комични дух, изостао. Стога се чини да је данашња верзија свеукупног дела много сведенија, не инсистира се више ни на доминацији драмског (онога што Вагнер назива мушким принципом) ни музичког (женског принципа) већ на шоку, допадљивости, делиричном спектаклу и концепту. Као што је Алберт Ајнштајн приметио да је ефекат који производи Вагнерова музика у супротности са његовом теоријом јер се све ипак заснива на музици, а да је једина разлика од класичне опере у томе што се примат даје симфонији у односу на глас певача (Шнајдер 2009: 100), и овде је намера да се делује теоријски промишљеном музиком и концептом, не квалитетом гласа, а заправо најјачи утисак оставља визуелно и спектакл. Да ли је то пут уназад који је желео Вагнер када је сматрао да уметност мора да се врати времену пре праска, пре него што је раслојена из јединства у дитирамбу, у ритуалу слављења Диониса? Шта раде Пинк Флојд у пракси?

Флојдови концепти

Њихове дугачке песме пример су синтетичког принципа. Песма „*Interstellar overdrive*” (1967), пример је споја спејс рока, психоделичног рока и програмске музике где дисхармонија покушава да дочара космичке шуме. Ова Б1 нумера заједно са А1, која је доста краћа, а зове се „*Astronomy Domine*”, држи оквир албума да се не распадне. То је својеврсна граница и подсећа на симболистички манир јер су остале песме хетерогене и албум би се распао. Сличан поступак понављају на наредном албуму – *A Saucerful of Secrets*, овога пута на истој страни. Класичан облик *сонатине форме* је следећи начин чувања или имитације целине

код Флојда. Уводна тема која наступа постепено и углавном је хармонична прелази на тему 2 која је по карактеру супротна првој и ритмички је такође хомогена, да би композиција прешла у трећи део, тзв. мост, који представља потпуно дисхармонично расуло. Све се разрешава и завршава у репризи прве теме. Такав случај срећемо у две прогресив рок композиције, „Atom Heart Mother” са истоименог албума и „Echoes” са албума „Meddle”. У првом случају тему 1 представља симфо рок део док је смењује тема у којој доминирају дијалог гитаре и клавијатура, следи мост у ком наступа фузија свих инструмената из претходне две теме, да би се читав композиција разрешила у репризи теме 1. Слично томе, у песми „Echoes”, тему 1, која настаје по принципу бисера (са зрном песка које представља свирање једног високог тона на клавијатурама што асоцира на капање воде) и које потом обавија инструмент по инструмент, смењује тема 2 у којој такође срећемо разговор клавијатура и соло гитаре, да би се у мосту одвијала алегорија психотично празног простора у коме музичке структурне линије одржавају неартикулисани звукови тј. шумови, електричним инструментима симулирани крикови птица, грактања, завијање ветра, и других звукова који дочаравају неспокојство огромног узнемиреног простора. У овом случају проналазимо сличност са Вагнеровим начином изражавања емотивног стања лика у музичкој драми *Парсифал*, када у сцени између Клингсора и Кундри њен ужас изражава низом сметњи, крикова и јаука. Ова ‘немузичка’ места представљају спој два поменута музичка вида: апсолутне и програмске музике. За разлику од краја претходне песме, прва тема је овде варирана и на крају се распада у хаос представљен какофонијом па композиција остаје отворена и сонатна форма се пробија. Ова песма је последња на албуму и стога је отворена, оне које су на почетку или у средини, заокружене су.

Следеће везивно ткиво за целовитост у музичком смислу су концептуални албуми. *The Dark Side Of The Moon* доследно спроводи цикличну форму. Почиње и завршава откуцајима срца, а представља почетак испитивања мрачне стране људске психе (дат у метафори: „There is no dark side of the moon really, a matter of fact, it's all dark”) који се наставља на наредним албумима *Wish You Were Here*, *Animals*, *The Wall*. Један од принципа концепта на *The Dark Side of The Moon* је антиципација шумских секвенци (откуцаја срца, куцања сата, касе, говора лудог, његовог смеха и женског вриска који се понавља) а све те секвенце дате су у јукстапозицији да би се разложиле тако да свака буде у једној од наредних песама. На албуму *Wish You Were Here* лудило је позиционирано на рубовима албума у виду десетоделне подељене композиције (5+5) песме „Shine on You Crazy Diamond” посвећене ментално оболелом Сиду Барету услед коришћења ЛСД-а. Трећи концептуални албум *Animals*, лудило посматра из орвеловске, баснолике перспективе, алегоријски смештајући „актере” албума у песме као што су „Pigs”, „Dogs and Sheep”. Ако је на албуму *The Dark Side of The Moon* лудило распршено у свемиру, а на *Wish You Were Here* смештено у хиперболисани рационализам индустријског друштва (песма „Welcome to the Machine”), а на албуму *Animals* доследно спроведено кроз анимализацију, излуђено, јадно сопство је на албуму затворено у зидове. Концепт флојдовске тоталне уметности се сада шири на друге уметности, филм, анимацију, лутку, перформанс и књижевност и све су укључене у презентацију овог албума. Концепт овог албума заснован је на билдунгсу. Непосредно пре друге песме чује се бебин плач који прати лирски субјекат кроз детињство (песме „Mother”, „Another Brick in the Wall”, до кулминације у претпоследњој песми „The Trial” у којој видимо сублимацију свих страхова лирског

субјекта Роџера Вотерса, а који се односе на нерешен едиповски комплекс из којг проистиче неуклопљеност у средину и мизогинија). На основу албума снимљен је музички филм истог назива *The Wall*.

Ширећи скалу уметности које укључују у свој пројекат свеукупне уметности, Пинк Флојд озбиљно приступа уметничкој фотографији и графичком дизајну који се појављују на омотима њихових албума. За *Saucerful of Secrets* на омоту је фото-монтажа 14 одвојених позиција из стрипа, слике алхемичара у огртачу који симболизује светлост и таму, алхемичарских бочица с течностима, зодијачког точка, инфра-црвеног фотоса групе, Сунца, планета... што је изазвало велику пажњу у свету графике. За *Ummagumma* су изабрали једну металептичну бескрајну фотографију која изазива психоделичну вртоглавицу, на *Meddle* је снимак уха у комбинацији с таласима изазваним бацањем каменчића у воду (што симболизује амбијенталну музику на албуму), као што је видљива повезаност семантике замагљене слике и заобљеног омота на *Obscured by Clouds* са музиком на њему. Графика на *The Dark Side of the Moon* са два троугла упућује на преламање уводног мотива откуцаја срца у читав мотивски спектар, да би се на крају поново сажели у један шум. Омот за *Wish You Were Here* у магритовској традицији је урађен у више слојева, први је црни омотач, на налепници руковање металне и пластичне шаке а потом руковање два човека. Ова омотница је прича за засебну студију, док је слика за *The Wall* минималистички стрип арт.

Овде се листа не завршава. Претендујући на то да буду мајстори високо-технолошког рока, и прокламујући тотални доживљај средине, музике и светла Флојди су се веома озбиљно бавили осветљењем на својим наступима. Сценски ефекти постизани су помоћу лајт-шоуа, димних бомби, кугли са огледалима, стробоскопских и филмских пројектора, игром сенки, док је озвучење било изузетно јако и по квадро систему под циркуском шатром како би звук окруживао публику. Психоделична музика, ЛСД, оргуље, бенџо, рог, ударање у предмете (тигање и лонце) и најразличитији електронски звуци, цвеће у публици уз све ове ефекте требало би да делује на чула и тако постигне оно што је симболизам тражио са својим „вештачким рајевима“. Авиони изнад глава у току концерта, пројекције слајдова на великим екранима, импровизација чистог звука, спој електронике и лирике (у текстовима) чини овај спектакл свакако сваштарским, али и ефектним. Уз све ово веза са Чајковским, Штокхаузеном, Рахмањином, Берлиозом у невероватном споју класичне и електронске музике поново илуструје жељу да се реализује тотална уметност. Укључује се и реализација плеса као уметности када пишу музику за балет. Понајмање смо се бавили текстовима који показују велики распон од поезије шизофреника, преко интимних лирских и психолошких исповести, до ангажованих социјално-идеолошких цинизама у виду пост-хипи критике.

Званично представници прогресив, симфо, спејс (краут рок), конкретистичке музике и психоделик рока, ако ово одређење игра битну улогу у нашој причи, требало би да су на маргини музичке уметности као и остали облици поткултура. Надаље, ако стоји тврдња Милана Узелца да је музика 20. века *брбљање* (Узелца 2007: 25)(видно се алудира на Хајдегера!), онда говоримо о нестанку оне музике како су је појмовно дефинисали антички филозофи и ограничавамо се на извођачку музику, некакво јевтино техне, које неуспешно покушава да достигне идеал уско схваћене синкретичности. Тада смо на пољу компаративне естетике и говоримо о додирима музике и сликарства и уметничке фотографије (на омотницама албума), примењене уметности (графичког дизајна),

спектакла као облика перформанса (са огромним луткама, халуцинантним наступима због прејаког звука и техничких ефеката), књижевности (с текстовима песама), стрипом, филмом и анимацијом. Да ли је њихова музика постмодерни талог, концептуална супа од фронци појмовног промишљања музичког поврћа кроз историју? Она се конзумира, она није изван нас. Она нас не ствара, већ нам толи глад. Као таква, забавна је, колико год да је у текстовима психопатолошки мучна. Супа је пресољена. И само тако о њој можемо говорити, после кусања остаћемо жедни музике с осећањем нецеловитости оброка.

Чини се да су у питању рембоизам и вагнеризам удружени с фројдизмом и још много чим другим, налик на физичку *теорију свега*. Као код Станислава Лема и Стивена Хокинга (у њиховом СФ-у), тако и овде видимо да је чак и у покушају да се кроз спејс мјузик, која симулира космичке сфере, допре до немогућег, до јединства и тоталитета (који је, не заборавимо, везан за постојећу смрт) а да се преживи, да се истовремено буде и холиста и да се жели бесконачно. Али, сваки популарни космизам је само музички концепт, можда реп свести о теоријској музици, али је везан за људско освајање космоса, (пример је Дејвид Боуви са *Space Oddity* и „Is There life on Mars?“). Међутим, ово је само минорни продор у космичко, а не продор космичког у земаљско, дакле, смер је погрешан!

Неизбежно је да се вратимо на питање штампарског превида и изостављеног знака питања. Можемо ли уопште избећи иронију у говору о тоталној уметности? Колико год мислили и осећали уметност, постоји прекид, не онај који ми над њом чинимо вреднујући ово или оно као високо и ниско, него прекид који нам чини уметност, а пре свега музика, када нас у доживљајном откине чулним и када нас у мисли сруши у непознатљиви властити концепт. Остаје немогућност великог Другог, остаје неминовност бесконачног.

Да ли после конзумације Пинк Флојда остаје жеља или је реч о врсти диверзије у уметничком пољу? Има ли узношења о ком је говорио Ниче?

Пријатно!

ЛИТЕРАТУРА

Ватимо 1991: Ђ. Vatimo, *Kraj moderne* (prevod s italijanskog Ljiljana Banjanin), Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.

Данто 1986: А. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press.

Ђорђевић 2002: R. Ђorđević, *Leksikon potkultura*, Niš: Zograf.

Левинас 2006: Е. Левинас, *Тоталитет и бесконачност* (с француског превео Спасоје Тузулан), Београд: Јасен.

Ниче 1995: F. Niče, *Nesavremena razmatranja I–IV* (preveo Danilo Basta), Beograd, Plato.

Новак 2004: J. Novak, *Divlja analiza (Formalistička, strukturalistička i poststrukturalistička razmatranja muzike)*, Beograd: SKC.

Сандерс 1980: R. Sanders, *Pink Floyd*, Gornji Milanovac: Dečje novine.

Сонтаг 2014: S. Sontag, *Protiv tumačenja*, u: M. Stošić, *Strategije čitanja*, Beograd: Centar za medije i komunikacije, Cicero, 29–39.

Узелац 2007: M. Uzelac, *Filozofija muzike*, Novi Sad: Stylos.

Фрит 2012: S. Frit, *Dobra, loša i osrednja: odbrana popularne kulture od populista*, u J. Ђorđević, *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 359–374.

Шнајдер 2009: M. Šnajder, Vagner (s francuskog prevela Ivana Utornik), Novi Sad: Prometej.

Шуваковић 2011: M. Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion art.

Земан 1983: H. Zeman, <http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/likovni-program/13-1983/432-12-septembar-1983-harald-szeemann-sklonost-ka-ukupnosti-umetnickog-dela.html> od 12.09.2015.

TOTAL ART – PINK FLOYD (?)

Summary

Poetic imperatives of the modern total work of art: the integrity and overcoming the limits of art as well as the ideals of high art dealing with the mass media culture, bring us to the group Pink Floyd as a sub-cultural phenomenon in which we recognize the functioning of this romantic-symbolist tendency, but in the modern mind. Via four present narratives: musical (which tends toward decanonisation), literary, visual (whose identity is specific and expressed through covers, videos and spectacles) and wider cultural (through a combination of psychedelia, cosmism, anti-war and socio-political functioning), as well as via their synesthetic musical and literary-theatrical-video-art works, Pink Floyd is viewed as a “utopian” attempt at a reification of such integrity. If Herald Zeman is right when he argues that there is no total art, do Wagner or Pink Floyd exist (or maybe it exists only as a concept in the moment!), or are his views based on the relative postmodern axiological scale?

Keywords: total art, subculture, text, spectacle, video, symbolism

Svetlana M. Rajičić Perić

Никола М. БУБАЊА¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за енглески језик

ВРЕМЕ ПО РОБЕРТУ ХЕРИКУ И РОЏЕРУ ВОТЕРСУ²

У раду се упоредо читају аспекти времена у песми Роберта Херика „Корина иде да мајује” и нумери „Време” бенда *Пинк Флојд* (аутор стихова Роџер Вотерс). Након успостављања привидних дистинкција „природног” и „механичког” времена, раскривају се идеолошки аспекти и једног и другог на темељу историографских допуна и теоријско-историографских виђења Еве Хофман. Најзад, нуди се закључак о провинцијализму *carpe diem* времена у обе песме и уопште.

Кључне речи: време, *carpe diem*, провинцијализам, Р. Херик, Р. Вотерс

Увод

Нумера „Време” (1973), чији је текст за бенд *Пинк Флојд* написао Роџер Вотерс, не почиње ни лингвистичким ни музичким кодом у ужем смислу, већ звуком часовника – тачније, тихим откуцавањем, затим звоном будилника праћеним избијањем зидних сатова. Ове звуке је, као квадрофонијски тест, у сајдиници или антикварници снимео Алан Парсонс (*Alan Parsons*), познати аудио инжењер и продуцент (Филдер 2013: 81). Квадрофонија или квадросонија је изгледа била први облик онога што данас зовемо *surround sound* – квадрофонично би данас вероватно боље разумели ако би било означено као 4.0 звук (*stereophonic sound system* 2016). Први квадрофонијски тестови рађени су управо седамдесетих година двадесетог века, кад је нумера „Време” снимљена (*Ibid*).

Звоњавау и избијање сатова из четири правца прати звук који је на пригушеним жицама бас гитаре, како се наводи у популарној *Википедији* (*Time* (*Pink Floyd* song)) производио сам Роџер Вотерс, а који имитира откуцавање часовника – звук који у језик оноματοпејски преводимо са „тик-так, тик-так”. Истовремено, пригушено-мукли квалитет звука подсећа – макар подсећа аутора овог текста – на звук откуцаја срца амплификован медицинским апаратима.

Херикова антологијска „Корина иде да мајује” (*Corina's going a-Maying*) такође почиње позивом на буђење (Херик 2005: 356, 1–2): „Устај, устај, није ли те срам; крилато је јутро / процвало попут Аполоновог лика” (“*Get up, get up for shame, the Blooming Morne / Upon her wings presents the god unshorne*”).

По позивима на буђење у почецима одабраних песама се већ да наслутити хорацијевски, *carpe diem* угао, из кога се у њима приступа проблему времена. У Хериковој песми „аларм” није звоњава, већ речи / стихови, односно песма сама, а „будилник” је, по претпоставци, Коринин љубавник, односно сам песник.

1 nikola.bubanja@gmail.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

У књизи која као и песма *Пинк Флојд-а* носи назив *Време*, Ева Хофман (2009: 131) пише о радикалном резу који је учинило увођење прецизног мерења времена:

Почетком четрнаестог века, дошло је до огромне промене, која се вероватно није у потпуности наметнула до седамнаестог века, у основи за рачунање времена – од природних знакова до мерења времена часовником. Ово је, наравно, имало огромне последице по регулисање људских активности, посебно у домену посла (...) чак и ако су сатови са својим чудесним и често дивно израђеним механизмима били веома фасцинантни, регулисање времена које су представљали изазивало је отпор као кршење природнијих ритмова. За људе који су прилагођавали ритам својих активности зори и сутону, региментација часовника је деловала као тиранија.

(There was the huge shift, beginning in the fourteenth century but probably not fully consolidated until the seventeenth, from telling time by natural signs or events to measuring it by the clock. This had enormous consequences, of course, for the regularization of all human activity, especially of work (...) even as the clocks with their wonderful and often beautifully executed mechanisms exerted a great fascination, the regularization of time they represented was resisted as a violation of more natural rhythms. For people who adjusted the pace of their activities to dawn and dusk, the regimentation of the clock seemed a great tyranny.)

Субјективно, звоњава будилника и откуцавање сата у песми „Време” имају неуротичан призвук, ефекат анксиозности и одбојности – како по наглости и гласности, конотацијама, тако и по какофонијском квалитету, физиолошком ритму и специфичном подмукло-потмулом звучању које као да долази из дубина, нечега или некога. Ту је, чини се, разлика у односу на Херикову песму, одмах на почетку представљена, на изглед непремостивом. Конструисана природа сата као мерног инструмента времена као друштвене конвенције, хладни метални звук и механизам иза њега су привидно јасним зјапом одвојени од Хериковог персонификованог јутра и природних пејзажа.

Међутим, могуће је упоредним читањем са Хериковом песмом показати да је „прогресивност” рок нумере само један њен аспект, и да она са ренесансном и класичном *carpe diem* поезијом дели исти стереотип носталгичне провинцијалности на идеолошкој потки, без обзира на временски, индустријски и политички јаз.

Идеологија поетског времена

Хериково обраћање природним знацима рачунања времена и митолошко-фолклорним сликама је вероватно више од уопштене носталгије, и могуће је претпоставити да је оно заглавано у некадашње, боље – златно доба у оном Хесидовом смислу. Утицај мита о златном добу, и веровање у супериорност прошлих времена и људи, као и у регресивни ток људске историје, документовано је у енглеској ренесансној поезији, а још од Овидија се *aureum aetas* сматра (Мануел и Мануел 1997 (1979): 74) „веома засићеним примитивном носталгијом превише софистицираног друштва” (“heavily scented with the primitivist nostalgia of an oversophisticated society”)

Међутим, било би можда неопрезно видети у томе само и искључиво једну врсту пред-пред романтичарског отпора индустријско-конзумерској идеологији у настајању; Херикова збирка *Хестерије*, посвећена је Принцу Чарлсу. Само име збирке везано је за планету Венеру, која се по предању појавила на небу усред дана кад је принц рођен (Маркус 1993: 175). Како наводи Маркус (1993: 175), Херикове песме могу се читати из угла дистинктне про-стјуартске идеолошке агенде уколико се доведу у везу са *Књигом о забавама*, коју је први издао Краљ Џејмс

Први, наследник краљице Елизабете, а коју је поново издао Краљ Чарлс I 1633, године. Том књигом, круна је (Маркус 1993: 175) настојала да охрабри старе обичаје као својеврсни браник установљене цркве и друштвеног реда од пуританаца (мајске игре, стреличарство, Вилијам Морис плесове и слично). Заправо, Маркус (1993: 175–176) сматра да се Херикова (2005: 356–357, стихови 39–40) „Корина иде да мајује” директно позива на *Књижу о забавама*:

Напоље ћемо изаћи и послушати, хајде, дај,
Прокламацију саткану за Мај

Come, we'll abroad; and let's obey
The Proclamation made for May

„Прокламација саткана за Мај” (“Proclamation made for May”) би се, дакле, према овом читању, директно односила на *Књижу о забавама*.

У том смислу, наивно-носталгично виђење прошлости и противљење механизацији и регулацији времена долази као саставни део владајуће идеологије отпора ка строгоћи живљења коју су доносили пуританци и њихова револуција. Сам *carpe diem* позив такође је део идеолошке потке – ехо англиканске литургије за Мајски Дан (Маркус 1993: 176).

И песма „Време” бенда Пинк Флојд је идеолошки продукт. Тери Иглтон (2005 (1983): 15–21) је одавно, сецирајући романтизам и тренутак у коме књижевност постаје алтернативном идеологијом, показао и како је та алтернативна идеологија само део укупне идеологије.

Пошто се литература, иронично наводи Иглтон (2005 (1983): 22), бави

универзалним људским вредностима, а не историјским тривијалностима какви су грађански ратови, угњетавање жена или обесправљеност (енглеског) селаштва, она би могла да ситничаве захтеве радништва за пристојне животне услове или више контроле над сопственим животима стави у космичку перспективу, или би уз мало среће могли на такве ствари и да забораве сред високоумне контемплације вечних истина и лепота.

(universal human values rather than in such historical trivia as civil wars, the oppression of women or the dispossession of the English peasantry, it could serve to place in cosmic perspective the petty demands of working people for decent living conditions or greater control over their own lives, and might even with luck come to render them oblivious of such issues in their high-minded contemplation of eternal truths and beauties.)

Или, како Иглтон (2005 (1983): 21) сумира: „ако не добаците маси који роман, можда ће она избацити коју барикаду” (“If the masses are not thrown a few novels, they may react by throwing up a few barricades.”)

Осим тога, естетско и морално богатство којима их литература излаже им даље преноси врсту страхопоштовања и патриотског осећања према нацији и друштву које таква богатства поседује и продукује.

Дакле, Херик позива да време дефинишемо сеоском фестивалношћу, а не сатовима, у име заштите монархизма од масе пуританаца.

Вотерс, као и Херик, позива на прекид пасивности, сна, односно „глуварења”: Херик је провинцијалан, и *carpe diem* врста времена је провинцијална врста времена – време учмалости и малограђанштине. Кад Вотерс пева о „глуварењу на парчету земље у родном граду” (“kicking around on a piece of ground in your home town”), погађа жицу провинцијалног адолесцента – тај родни град може бити само провинција и ништа друго. У њему се можете пропињати и беснети као у неком тору из Хериковог пејзажа. Али кад год да побегнете из њега,

вероватно ћете бити разочарани ефектом – није то можда ни због времена. Кад год да почнете да вијате сунце, макар успевали да га у стопу пратите, ипак ћете старити, осим у техничком смислу, како је укачио Џојсов Блум. И то бежање из провинцијалности времена, јесте идеолошка обмана културне мобилности, економске егзилијарности, корпоративних интереса и ко зна чега све још, како то као да наслућују Вотерсови стихови.

Закључак

Како уопште закључити, или, како на крају избећи закључак? Ускочити у брак, каже Херик, и предати се социјално институисаним утехама. Путовати, видети свет, не у књигама, него у идеолошком конструкту вишег реда – стварности самој? Рећи, као Вотерс, да је време истекло, песма готова и да смо мислили да ћемо имати нешто више да кажемо? Оставити се читања као идеолошки инфициране работе и постати писац? Нашкрабати пола странице стихова? Издићи се од конзумента, до радника-произвођача и тако аванзовати?

Можда једноставно поћи од себе: искорачити из себе, отворити се другоме, изаћи из унутрашњег провинцијализма. Учествовати у научном скупу о рокенролу, у Крагујевцу. Учествовати у академским караокама. Грабити и прихватити нове моделе мишљења и перципирања који се тако отварају. Увидети да је излагање на конференцији облик караока – само што публика не зна текст песме па је морате певати сами. Или се и томе може доскочити. Изгорети у жару настојања и судару са узалудношћу.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Иглтон 2005 (1983): T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.

Мануел и Мануел 1997 (1979): F. E. Manuel and F. P. Manuel, *Utopian Thought in The Western World*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Маркус 1993: L. S. Marcus, R. Herrick, *The Cambridge Companion to English Poetry, Donne to Marvell*, edited by Thomas N. Corns, Cambridge University Press, 171–182.

Филдер 2013: H. Fielder, *Pink Floyd: Behind the Wall*, Saint Paul, Minnesota: MBI Publishing Company.

Хофман 2009: E. Hoffman, *Time*, London: Profile Books.

ИЗВОРИ

Херик 2005: Robert Herrick, *The Norton Anthology of Poetry*, edited by Margaret Ferguson, Mary Jo Salter and Jon Stallworthy, New York and London: W.W. Norton & Company.

ПОМОЋНА ЛИТЕРАТУРА

Stereophonic sound system 2016. *Encyclopædia Britannica Online*. Retrieved 23 јун, 2016, from <http://www.britannica.com/technology/stereophonic-sound-system>

Time (Pink Floyd song) 2016: *Wikipedia*. Retrieved 23 јун, 2016, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Time_\(Pink_Floyd_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Time_(Pink_Floyd_song))

TIME OF ROBERT HERRICK AND TIME OF ROGER WATERS

Summary

The paper attempts a comparative reading of some aspects of time in “Corrina’s going a-Maying” by Robert Herrick and “Time” by *Pink Floyd* (lyrics by Roger Waters). Reevaluating the distinction between “natural” and “mechanical” time, the paper goes on to elaborate on the ideological backdrop on the basis of historiographic summaries and established theoretical positions (Eva Hoffman, Terry Eagleton). Finally, the paper proposes a conclusion on the provinciality of *carpe diem* sort of time, in the two poems at hand and in general.

Keywords: time, *carpe diem*, ideological, provincial, R. Herrick, R. Waters

Nikola M. Bujanja



Polaroid
Color

1963
KALINER

Неда З. СРЕЋКОВИЋ¹

Даница З. САВИЋ

Крагујевац

ЕЛЕМЕНТИ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЕТИКЕ У ПЕСМИ *WISH YOU WERE HERE* ПИНК ФЛОЈДА

У раду се методом анализе разматрају елементи модернистичке поезике у песми британског рок бенда Пинк Флојда *Wish you were here*. Циљ је да се, из перспективе књижевнотеоријске литературе, кроз призму субјекта, прикаже да песма на структурно-семантичком и поетичком плану кореспондира са основним начелима ове стилске формације. Закључује се да аутор надилази оквире у конституисању хуманистичког субјета. Увиђа се и да текст песме може фигурирати као независан дискурс, али и да у спрези са музиком чини семантичко јединство.

Кључне речи: субјекат, жеља, Друго, идентитет, знак

У рокенрол музици, текстови представљају значајнији сегмент него што су имали у музичким правцима насталим пре њега. Песме одликује високи степен литерарности, како у сфери језика који неретко постаје поезија, тако и у сфери његове могућности идентификације и покретања најдубљих религијских, културолошких и егзистенцијалних питања. Шире схваћено, књижевност, са свом естетском и онтолошком сложености, „проговара” кроз текстове рокенрола. Применом књижевнотеоријских аспеката на ове песме потврђује се да потрага за „смилом” израженим језиком, било транспарентним, било скривеним, представља одлику и ове уметности, која веома брзо након настајања „постаје много више од обичног музичког правца” (Поповић 2007: 621). Позних шездесетих година, у касније веома богату и разноврсну рок уметност, свој траг почиње да уписује британски састав *Пинк Флојд*. Импозиантна дискографија, поезика која се одликује различитим темама и фазама, као и огроман утицај који су остварили на многе касније бендове и извођаче у коришћењу разних ефеката², како у музици, тако и на сцени, чине их једним од најзначајнијих ствараоца не само рокенрола, већ и целокупне уметности двадесетог века. Појавом албума *Dark side of the moon* (1973), Пинк Флојд почиње да развија традицију интермедијалних и концептуалних албума, коју наставља и следећим делом, *Wish you were here* (1975).

Идејни творац концепције албума *Wish you were here* је басиста бенда Роџер Вотерс, иако није једини његов сачинитељ. Узимајући у обзир проблеме који су највише опседали модерног човека, па и саме чланове бенда, Вотерс дефинише две основне теме: дехуманизациону нарав музичке индустрије и феномен одсутности, које се манифестују у овом албуму интермедијалне природе на плану текста, музике, дизајна, фотографије и ефеката. Тема одсутности, код реципијента

1 neda2007@msn.com

2 Поетика Пинк Флојда подразумева интермедијалну концепцију: поред звука и лирике, неке од њихових наступа одликује и употреба визуелних ефеката као што су светлосни ефекти и округло платно на коме се приказују одабрани снимци. Светло, слике на платну, текст и музика су компоненте које су међусобно усклађене у једну поруку, односно све заједно чине једну целину.

овог дела, „отвара” се фотографијом која се налази на насловној страни албума. Она својом сугестивном снагом жели представити стисак два човека, и (не)могућност њиховог сусрета. „Стисак руке симболизира начин на који с неким ступаш у контакт, рукујеш се, он ти покушава дати до знања да је ту, а заправо мислима је миљама далеко” (Блејк 2013: 189). Иако се, дакле, физички сусрет дешава, он је заправо онтолошки изостављен. Објашњавајући стихове песме *Wish you were here* (у даљем тексту *Желео бих да си ту*), Вотерс наглашава да она: „Говори о осећајима који те преплаве кад ниси присутан” (Едгинтон 2012). Прва од основних тема јесте позиционирана као она која предводи нит читаве концепције и насловне песме. Друга тема, иако се, уже схваћено, односи само на музичку индустрију, подразумева у ширем контексту и позицију субјекта у било ком индустријализованом поретку. Роџер Вотерс, у осећању дубоког незадовољства насталог услед суровог опхођења музичке индустрије према индивидуалности, каже: „Нисте више индивидуа, ви сте лутка. Играте своју улогу. Ви сте број” (Едгинтон 2012). Тако ставља до знања да је индустрија, увек похотног и гладног потрошачког друштва, свела јединку на форму, односно на знак.

Отварањем основних тема албума, неизоставно указујемо и на природу насловне песме, која самом подударношћу свог знака са знаком целе концепције, може указати на семантичко језгро читавог албума, али и на своју потпуну аутентичност. Управо због сложености целе концепције, у откривању семантике песме, могућно је кренути из више перспектива. Следећи ничеовски исказ који сведочи да „истина неке интерпретације постоји у перспективи које то тумачење изграђује кроз властити текст, а у другој перспективи оно више не мора да значи” (Милић 1998: 118) песму можемо тумачити и из перспективе склопа целог албума, тј. као део једне кохерентне целине, у којој би уписивала у себи значење поретка, интенције, коју носи читав албум, али као и издвојену из контекста, односно као јединствен текст који у себи сабира „сва могућа значења”. Све песме на албуму граде, како јединствено и себи својствено значење, тако и значење настало у динамичном дијалогу са другим песмама.

Концептуално тематизовано незадовољство због дехуманизоване нарави музичке индустрије буди потребу за модернистичким активизмом. А такво стваралачко језгро проузрокује репресивна ситуација која тежи ништењу сваке индивидуалности, па самим тим угрожава стабилност идентитета. Када бисмо читали ово дело у том кључу, свакако бисмо констатовали да аутор ствара у складу самосвојне идеје о смислу бивствовања човека у модерном друштвеном поретку. Дакле, аутор-Вотерс има за циљ да нас „пробуди” и да усмерење у односу на сопствену Идеју. Тиме је интенција аутора неизоставно полазна тачка у тумачењу читаве поетике Пинк Флојда. Међутим, да наведени кључ није једини помоћу кога се песма може читати, односно да нам се указује и другачија перспектива читања изузев примарне интенције аутора, парадоксално потврђује и сам Роџер Вотерс. Стављајући себе у улогу тумача, а не аутора текста, признаје његову семантичку и симболичку динамичност: „Оно у људима буди различита осећања, а да нису ни сами свесни о чему се у њој ради. Нисам ни ја. Мислим, могу да вам кажем шта мени представља, али нема никаквог разлога да њена тумачења других људи не буду подједнако исправна као моја” (Едгинтон 2012).

Наводећи да је свестан да текст сам по себи исијава неухватљивим значењем, које је немогуће свести на једно, релативизује своју аутономност и ауторитет као аутора. Тиме Вотерс песму „шаље на пут” што кореспондира са Дери-диним теоријским схватањем знака који од часа када оде преноси своју интен-

цију, али је и односи, повезујући је са туђим интенцијама и значењима тако да знак чак може бити појмљен обрнуто од почетне намере. (Милић 1998: 37) На свом путу песма надроста аутора.

Примењујући приступ анализе текста песме као аутономног остварења, које одриче и аутора, и концепт албума, у први план нашег испитивања издваја се тема субјекта и његово фигурирање у песми. Поимање идентитета субјекта релативизовано је у модерном добу, али не и у потпуности негирано. Појам као феномен опстаје и онда када се у теоријама постмодернистичких тенденција преиспитује традиционално схватање стабилног идентитета, односно када се проналазе „пукотине” у његовој структури. Традиционално схватање подразумевало је постојање кохерентног идентитета субјекта изграђеног независно од утицаја културе, друштва и језика, односно као априорно својство дато човеку. Развој мисли о овом феномену нужно се креће од премештања његовог тежишта са јединке на социјално окружење, те он више није сведен, већ је „испарцелисан, фрагментаризован и налази се у низу друштвених улога које су замениле целину личности” (Ахметагић 2010: 135).

У модернистичкој мисли, тежећи да се дају универзалне идеје и начела по којима би се могла усталити стабилна слика идентитета појавности, фигурира субјект као стабилан и активистички феномен, односно као човек који је приклоњен Идеји. Такав човек постаје носилац тих вредности као општеважећих. Његова оријентација је за досезањем душевног мира у условима који то не омогућују.

У песми *Желео бих да си шу*, песнички субјект обраћа се Универзалном човеку. Циљ тог обраћања јесте преиспитивање једне самосвести која утемељује своје деловање кроз усађене псеудовредности. Наиме, постављањем себе у метапозицију, субјекат релативизује стереотипе модернистичког деловања. Дати кроз нарацију песничког субјекта распознаје се тежња за успостављањем себе кроз језик, односно симболички код. Међутим, док проговара, субјекатско „ја” осликава пукотину у саморазумевању у коју се усађује и криза спознаје Универзалног човека, али и могућности сазнања. Распознаје се заблуда комуникације како са Другим, тако и са самим песничким субјектом, са собом, јер заправо одговора нема ни од стране упитаног, ни од стране онога који пита. Субјекат постављањем питања прави дистанцу спрема идентификације са колективним деловањем које је испражњено смислом, али не успоставља себе у том односу.

Одсуством критичког одговора у првој строфи, песнички субјекат потцртава нужност „будности” Универзалног субјекта у сопственом перципирању и схватању егзистенције. Стога, релативизовањем могућства перцепције и потенцирањем будности захтева се суочавање са хуманистичким оквирима у којима је себе успоставио. Када каже:

Дакле, тако ти мислиш да можеш разликовати
Блаженство од пакла,
Плаво небо од бола
Можеш ли разликовати зелено поље
Од хладне челичне шине?
Осмех од вела?
Да ли мислиш да можеш разликовати?

песнички субјекат појмове „блаженство” и „пакао” представља кроз призму дубоко укоревених симбола човечје духовности, док су „зелено поље” и „челична шина” појмови човековог искуства. Обухвативши поље људске мисли и његовог искуства, индикативно контрастира појмове за које примећујемо да

припадају, према њиховој основној појавности, истој семантичкој равни. У релацији супротности међу појмовима „небо” и „бол” распознаје се ауторова мисао о њиховој међусобној искључености. Стога, онај који може појмити плаво небо као неутамниченост претпоставља немогућност доживљаја бола, односно осмех нужно искључује смрт. Отуда нам запитаност песничког субјекта указује на једино за њега могуће перципирање наведених појмова у коме он подразумева њихово међусобно потирање, иако, схваћени у својој основној симболичкој равни, они могу коегзистирати истовремено. Плаво небо не мора нужно да искључи осећање бола, али песнички субјект их својом интенцијом доводи до те разлике. Тиме он врши свестан избор који изискује егзистирање само једног.

Преиспитивањем (ра)спознаје битних фрагмената човекове иманенције аутор истовремено открива једно урушавање самосвести Универзалног субјекта, који се даље у тексту имплицирано конституише као делатни субјекат. Он се не разоткрива као такав, али се назире у наредној строфи, у којој се преиспитују могућности активизма Универзалног субјекта.

И да ли су те придобили да продаш
Своје хероје за духове?
Врућ пепео за дрва?
Врућ ваздух за хладан поветарац?
Хладну удобност за промену?
И јеси ли разменио
споредну улогу у рагу
за главну у кавезу?

У овој строфи уочава се тежња да се разобличе општи механизам који се осликава у хуманистичком апелу за промену. Приказ резигнације у којој се субјекат идентификује као борац за људскост и промену који је напустио то због „главне улоге у кавезу” најјасније сугерише колико је субјекат, који верује да има, у заблуди јер, колико год мислио да је у центру света, да види цео свет, субјекат је ипак у кавезу, урушавајући на тај начин сопствену идеју о борби за промену.

Изграђена око појма жеље, трећа строфа истовремено представља одговор на запитаности које се тематизују у претходним двама строфама. Истичући у први план два субјекта на „старом терену”, распознаје се парадокс који се огледа у њиховој немогућности сусрета. Када се каже:

Како желим, како желим да си ту.
Ми смо само две изгубљене душе
Које пливају у акваријуму
Из године у годину,
Протрчавамо онај исти стари терен.
Шта смо нашли?
Исте старе страхове.
Волео бих да си ту

провоцира нас питање, које само извире из ове строфе, како субјекат може желети да неко буде ту, ако је већ присутан, тј. ако се налази на истом „старом терену?” То уклања могућност схватања физичког одсуства онога што се жели. Дакле, да је предмет жеље присутан, жеља би била задовољена. Међутим, и поред тога што је уочено присуство, оно увек измиче као остварење жеље, јер га она не препознаје као предмет своје тежње. Одговор на ово питање можемо наћи у теоријској мисли Жака Лакана, према којем жеља представља увек „жељу за Другим”. То Друго је неухватљиво, никад у потпуности домишљено јер се оно обја-

вљује као „недостатак у мени”. То је сфера несвесног у јаству која никада не може бити изговорена, тј. не може бити у симболичком поретку. Стога, субјекат није потпуно себи доступан, тј. коресподентно Лакану „никада није сам свој господар” (Марковски, Бужињска 2009: 69). Дакле, на основу овога, можемо поставити питање шта жели субјекат у песми *Желео бих да си шу*, и да ли је могуће остварење те жеље. Тај парадокс, заправо, представља пукотину у коју се уписало питање самоидентификације градећи на тај начин још један слој песме. Симболично се истиче феномен акваријума, који представља простор који ограничава субјекта и који истовремено симболише заблуду откривајући субјектима кроз стакло свет који им је недостижан. Акваријум има и својство огледала у којем субјекат може да уочи сопствену рефлексију коју распознаје као Друго.³ На том простору осмишљавања живота, отвара се идентитетска проблематика која се огледа у немогућству субјекта да успостави себе, да буде целовит исказујући се као извор сопствене трауме. Стога, суочавање са сопственим одразом у акваријуму, са којим се он није потпуно идентификовао, оно што је лишено значења изазвало је немир и страх.

Протрчавамо онај исти стари терен.
Шта смо нашли?
Исте старе страхове.

Због кризе у саморазумевању до које субјекат долази уочи празнине у сопственом јаству можемо поставити питање о узроку његове запитаности. Претпоставка да човек не може у целости спознати себе доводи до немогућности да се успостави у односу на појмове о којима је запитан. Стога је и нужно одсуство одговора на постављена питања.

О потпуном значењу рокенрол песме *Желео бих да си шу* можемо говорити само у спрези са основним изражајним знаком рокенрол уметности, са музиком. При перцепцији песме примећује се отпор у сазнавању само преко текста. Музика доводи до извесног премештања на значењском нивоу. Једноставан кантри звук у слушаоцу буди очекивање текстуално јасније песме, која би директније пренела своју поруку, изазвала емотивну присност и, уједно, забавила слушаоца. Међутим, изразита слојевитост која одликује песму изневерера очекивања код слушаоца. Већ сам звук Четврте симфоније Чајковског на почетку указује на коришћење музичке цитатности која заводи слушаоца и њену перцепцију чини динамичнијом.

Ефекти у музичкој структури песме изједначени су са тоном. Њен почетак тако је умиксан да звучи као да допире са радија: „Хтели смо да звучи као да се песма чује са радија и као да у соби седи неко ко уз радио свира гитару.” (Блејк 2013: 187). Дошло је до померања перцепције звука. Тиме се поставља питање где

3 Лакан у психичком сазревању ову фазу назива фазом огледала. У њој човек први пут стиче представу о своме „ја” у препознавању свог одраза, односно на тај начин успоставља први пут однос према самом себи. „*Стааијум огледала* је драма чији се унутрашњи напон баца од недостатности ка предујмљивању – и која субјекту, ухваћеном на мамац просторног поистовећивања, снује фантазме који надолaze један за другим (...)” (Лакан 1983: 9). Међутим, то је ипак она инстанца рефлексивног ја, која није до краја сводива на конкретну индивидуу, јер увек измиче оно Друго, недостатак који је несвесно. Затим, човек улази у мрежу језичких и друштвених улога које га дискурзивно обликују, а самим тим га доводе до отуђености од самог себе. Тада личност проговара дискурсом, што је друштвени код, док његова субјективност остаје у несвесном. Када проговорим о својој жељи, она тежи да симболички идентификује то друго, да одреди и опредмети. Међутим, човек се налази у ланцу друштвених знакова, који га спречава да обједини сопствену слику.

се, заправо, звук дешава. Да ли се дешава поред нас у тренутку када и сами тежимо да себе утиснемо у значење песме или песма остаје на далекој виртуелној „никада дотакнутој плочи?“

Аутор текста *Желео бих да си овде* изграђује хуманистички субјекат којег одликују стереотипи модернитета: одређивање себе у односу на идеју рата, идеју истине. Дајући једну еманципујућу мисао о немогућности самоустановљења и саморазумевања, субјекат надилази стереотипе које претпостављају потпуно поверење у субјекта и његову способност да може постићи промену затеченог стања, претпостављајући могућност досезања истине. Преспитивањем оквира који одређују хуманистичког субјекта, аутор дрма темеље једне модернистичке стабилности.

ИЗВОРИ

Пинк Флојд 1975: Pink Floyd, *Wish you were here*.

ЛИТЕРАТУРА:

Ахметагић 2010: А. Ахметагић, Еволуција романеског жанра: метафикција и проблем одсуства личности, *Зениц*, год. 5, бр. 11, Београд, (2010), стр. 135–141

Блаке 2013: Mark Blake, *Priča o Pink Floyd - Kad svinje polete*, Zagreb.

Бужињска, Марковски 2009: Ana Bužinjska, Mihail Pavel Markovski, *Književne teorije xx века*, Службени гласник, Београд.

Едгинтон 2012: John Edington, *The story of Wish you were here*

Лакан 1983: Лакан, Жак, *Списци (избор)*, уредио Миодраг Павловић, Београд: Просвета.

Милић 1988: Новица Милић, *А Б Ц деконструкције*, Београд: Народна књига-Алфа.

Поповић 2007: Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Logos Art.

ELEMENTS OF MODERNIST POETICS IN SONG WISH YOU WERE HERE OF PINK FLOYD

Summary

The paper analyzes the position of modernist subject and his idea of human ability in the discourse of social activism. Because the understanding of the identity of the subject is relativized in the modernism it is questionable his ability of knowledge of the truth. Therefore, it is a question of his perception and understanding the meaning of his activism. Additionally, analysis of the subject was conducted considering the theory of Jacques Lacan.

Key words: subject, wish, the Other, identity, a sign

Neda Z. Srečković

Danica Z. Savić

Ђорђе Д. СИБИНОВИЋ
Београд

ЛОГОС ПРОТИВ МЕЛОСА: ЏОН ЛЕНОН, „ХЕРОЈ РАДНИЧКЕ КЛАСЕ”

Настао као еkleктичка симплификација логоса и мелоса, формативни испад који легитимизује глас и писмо у субверзивном одустанку од унутрашњег поретка преко кога музика и књижевност долазе до реда, *rock n' roll* стиже у незахвалну регију валоризације без јасних основа самоидентификације. Широко засновано феноменолошко поље, квинтни круг и римован стих доводе пред зид аутоанархичне пропасти понављања које не доказује вредност, већ које гаси ватру. Текст који подржава једноставна мелодија и хармонија чије музичке слабости надокнађује радикални језик побуне, означавају самоконституишући простор културе на који није могуће уперити снопове објективне проверљивости жанра, епохе, значења и разумевања, дискурса и усвојених правила стваралачких поступака. Апропријацијом хетерогених културних симбола и апсолутним синергетским ефектима тонова, речи и рециклиране дисторзије идеологизоване стварности, *rock n' roll* се центрира као „слободан простор” изван сваке компетенције са преиспољеном релеванцијом. Највише захваљујући генијалним ствароцима чији таленат није издржао академски дрил музичке едукације нити законитости књижевне процедуре. Међутим, интензитет неоодољивости милионске интериоризације зауставља сваку критичку иманенцију на граници необјашњивог превазилажења откривених истина и архивираних естетизације повода: ћутиш, слушаш, плачеш, верујеш. Џон Ленон: „Херој радничке класе”!!!

Кључне речи: мелос, логос, Ленон

If you want be a hero well just folow me
John Lennon

Настао као еkleктичка симплификација логоса и мелоса, формативни испад који легитимизује глас и писмо у субверзивном одустанку од унутрашњег поретка преко кога музика и књижевност долазе до реда, *rock n' roll* стиже у незахвалну регију валоризације без јасних основа самоидентификације¹.

Разложено на простије чиниоце ужурбаног и напетог упрошћавања, то заправо значи да је рок музика прецедентни дериват првотног сусрета најпростијих музичких и језичких полупроизвода који се користе као „вежбе загревања” или почетне лекције великих „знања”: музике и књижевности.

Рок музика инцидентно спаја глас и писмо, тон и реч, тек слутећи предквалификационе агенсе правилности развоја различитих артефицијелних тоталитета, тако што ритмично понавља три акорда квинтног круга и опевава их само-

1 „Почетком педесетих, у условима коју су предмет безбројних, контраверзних студија, поменути музички токови се мешају и стапају. Из једноличног али веома наглашеног ритма, заводљивих акорда гитаре која почиње да се истиче, клавијских тирада, и темпераментног, правог вокалног стила притканог изазовним усклицима и ономатопејама („scat”), рађа се рок као „музичко копи-ле” (подвукао ЂС) у служби плеса, које изазива праву експлозију младе енергије, устремљене ка најинтензивнијем уживању у тренутку. „Текстова” као и да нема: то су – и биће следећих неколико година – само љубавни поклици, сведени на „језик знакова”, Драгослав Андрић, *Стерео стихови*, Београд, 1983, стр. 345.

гласничким зупчаником понављања, бирајући речи које се римују и када тешко конституишу значење и смисао видљив и разумљив у језику.

Широко засновано феноменолошко поље, квинтни круг и римован стих доводе пред зид аутоанархичне пропасти понављања које не доказује вредност, већ које гаси ватру. Текст који подржава једноставна мелодија и хармонија чије музичке слабости надокнађује радикални језик побуне², означавају самоконституишући простор културе на који није могуће уперити снопове објективне проверљивости жанра, епохе, значења и разумевања, дискурса и усвојених правила стваралачких поступака. Тако, рок музика постаје културно поље релеванције, за које није потребна никаква предквалификација знања, доказана епистемиолошка достигнућа нити је заинтересована за објективну проверљивост конкуренције³.

Готово да у систему односа одгоја позитивне збиље, како нам се култура најчешће јавља, нема сличног примера да декомпетенција рађа релеванцију: свако, равноправно, скоро као у утопијском благостању недостижног, може да аплицира у поље релативног одсуства унутрашњих правила, процедуре и минимума елемената који конституишу један појам.

Апропријацијом разнородних културних симбола и апсолутним синергетским ефектима тонова, речи и рециклиране дисторзије идеологизоване стварности, *rock n' roll* се центрира као „слободан простор” изван сваке компетенције са преиспољеном релеванцијом. Најпростије од музике и најједноставније од књижевности у збиру поравнава поље у којем се битност заснива теоријом „пријаве” наспрам могућности конкурса, објективне проверљивости и одобрења. У њему учествују сви који су пронашли слободну гаражу или доступан подрум са утикачем, без обзира на способности разликовања виолинског, од кључа „од луднице” и граматике од говора који није заинтересован за писменост.

Присвајајући од музике најпростије законе форме и од књижевности елементарни језик, створен је, до тада непознат музички облик. Квинтни круг је распоред акорда који морају бити коришћени да би најпростија хармонијска целина производила складне тонове, које је могуће вртети у круг у недоглед, све док ритам, енергија и језик поруке не буду саопштени на начин који задовољава аутора, и зато је обилато коришћен као поуздана гаранција опстанка унутар музичких правила.

Музика, иначе, производи ритам грленог гласа који је подражава изван интонацијске звуковности и који покушава да је следи доступним средствима изван музичке есенције, ређајући и сричући речи које под притиском хармонског тока прерастају у најједноставнији језички резултат. Да би задржао ритам и

2 „Суштина рок музике од почетка била је – *лобуна* против учмалости друштва у другој половини двадесетог века, против неравноправности, класне и социјалне, која је владала у свету. Рокери су кроз музику захтевали нешто ново, напредније, нешто што ће свет учинити бољим и праведнијим, што ће обичним људима обезбедити да сви уживају једнаке благодети савремене цивилизације”, Слободан Самарџија, *Ленонов џозив на револуцију*, доступно на: <http://www.politika.rs/rubrike/spektar/ritam/Lenonov-poziv-na-revoluciju.lt.html>.

3 „Рок музика је толико значајна људима зато што су најбоље ствари примитивне и нема просеравања. Пролази кроз тебе, удара, права џунгла а тамо има ритма. Прочитао сам да је Елдриџ Кливер рекао да су црнци позајмили белој средњој класи своја тела и тако спојили дух и тело. Нешто попут тога. То пролази, прошло је и кроз мене, једина ствар која је прошла кроз мене кад сам имао 15 година. Тада је рок музика, шта год да је она, значило је да је она стварна и баш тај реализам пролази упркос твојој вољи. Препознаје се нешто искрено као са сваком правом уметношћу. Шта год да је уметност. Ако је права, обично је једноставна, а ако је једноставна, онда је искрена”, Jans Wenner, *The Rolling Stone Interview: John Lennon, Part 1*, доступно на: http://www.jannswenner.com/archives/john_lennon_part1.aspx.

спречио ненадокнадиве изостанке, такав језик проналази најефикасније ослонце сопственог понављања и опстанка, присуства које производи његову акутну битност: риму, по сваку цену, облик који се сам собом подушире, садржај који опстаје помоћу и унутар звука урачунатог у тон наспрам агресије шума у којем нема никаквог језика, ни римованог⁴.

Мелодија срицања урачуната је у очекивање одраза универзалног, који се јавља у свакој појединачности без обзира на њена индивидуална својства осећајности и разумевања света. Његов незауостављиви ритам тражи непрестану пратњу коју по сваку цену подражава и подржава хитро и немилосрдно конституисани језички феномен кроз глас, слово реч или фразу. Рима је апослутно погодна да понуди базу на којој израста темпо сустизања: самогласници сугеришу један другог без обзира на све могућности језика, смисао одустаје од речничке дисциплине, милозвучност замењује значење и **мелос** најпростијим језиком понижава **логос**, на „акцији” бесплатно постаје „вал који иде на бал”. Рима постаје есперанто ритма који прати тонове и намеће се као звуковна транскрипција језика који алтернативном простору фономенологије понављања уједињеног облика гласа и писма нуди одлучујући доказ склада: од успављивања новорођенчета, преко заливања мушкатли, до озвучених и умузичених рок-рефрена.

„Она сјава на каучу/док напољу њси јаучу”⁵. И ко зна шта би још биле спремне да науче промрзле чачанске луталице само да свом земљаку помогну у напорима очувања статуса националне рок легенде, кад су већ успеле да тако складно и римовано савладају јаукање као подршку романтичном призору сна бесмртне драге и тапетарског анахронизма заосталог пред изумом мултиваријантног треседа⁶. Са високом степеном сигурности можемо претпоставити да би најбољи човекови пријатељи без икаквог размишљања одмах скочили (не у бунар) него у воду, да је *драга* неким случајем (изузимајући случај пијанства као нереалан), заспала на *подоу*, или да би своју исхрану одмах засновали на *парадајизу* да је она, на велико изненађење укућана, изненада заспала у *шпајизу*⁷.

Тривијалност бесконачне разраде бесмислене употребе језика ради прикључења трци перпетуирања „квинтног круга” говори све што се може рећи о рими као о слободном избору слагања речи у језик „смешних љубави” чији текстови звуче уместо да значе.

Пробој декомпетенције није био једмосмеран⁸. Наиме, деструкција било каквих услова, пропозиција или објективне проверљивости квалитета, селекци-

4 „У музици је неко надмашујући-незакључено, које још не задовољава никоја поезија, осим оно што је можда развија из себе музика”, Ерс Блох, *Принцип нага* 3, Загреб, 1981, стр. 1248.

5 „Ја је гледам како сјава”, Рибља чорба, аутор текста Бора Ђорђевић.

6 Овде се мисли на кауч.

7 Цитат који следи резултат је теоријске анализе поезије другог песника а не аутора наведених стихова. Он је, међутим, толико илустративан да нам се чини неизоставан на овом месту. „Фантазија је добила крила да би у лику птица „кукала” тајна сјаја самогласника. Све док метафорички и симболички простор стиха остане у сенци крила, све док се то песнички повлашћено пренето јато не пресели у крајеве подаље од идеалног станишта, места његовог порекла и тла коме припада, стих ће остати наиван, једно тешко а понекад и гротескно спореење аутентичног песничког хтења и „пернате” метафорике”, Александар Јерков, *Смисао (српског) стиха, само/оспораване*, Београд, 2010, стр. 222.

8 „Данас изгледа да Битлси представљају ону тачку у британској историји када се црно-бели свет променио у свет у боји, па постао флуоресцентан а са те тачке од послератног аскетизма се претворило у заразу звану „никад нам није било овако добро”. Њихов провинцијализам, врцавост, рурални манири представника радничке класе, спојени са музичком генијалношћу, променили су у трену дефиницију социјално и културно прихватљивог. Представљали су експлицитан акт ре-

рао је циљну групу као слободно формирану базу конзумента. Њихово прикључење скупу рок културе, такође, није захтевало никакве компетитивне претпоставке. За слушање рок музике није било потребно никакво претходно музичко знање, никакав историјат искуства, експериментална метаморфоза жанрова и епоха, облика, стилова; никакав минути музички рад на изградњи сопственог слуха није стајао између самодржачког стваралачког порива и самозваног конзументског апетита⁹. За слушање, али и за учествовање у укупном догађају, била је довољна храбра одлука, баш онаква какву су доносили актери интерпретације и креације: једни дођу, свирају и певају, други дођу, скачу и слушају¹⁰.

Ова неочекивана заједница аутора и конзумента само на први поглед представљала је изненађење и новум половине двадесетог века. Захваљујући експлозији једноставности која је ослобађање еквивалентне количине појединачне енергије бунта свих учесника у рок култури и узавреле феноменологије друштвених превирања довела у спонтану везу¹¹, догађај који је центриран у нови друштвени феномен претворио се у неограничен број доживљаја чије карактеристике нису биле јединствено класификоване.

Наиме, репрезентација учесника, сарадника, заинтересованих фактора и тумача, водила је непрестано отворени дијалог моћи око друштвеног, економског, уметничког, естетског али и фундаменталног позиционирања рок музике у корпусу друштвених формата. Почев од резервисаног реалног времена, социјалне релеванције, управљања утицајем, распореда капитала који је обилато најављивала рок индустрија, криминала преко тржишта наркотика који је фокусирао дистрибуцију око рок музике¹², па све до самоспознаје и ауторефлексије коју су као пресудну објавили појединци и друштвене групе, учиниле су овај феномен једним од најсложенијих друштвених структура чије се разумевање и усмеравање више није могло пратити преко антиципације односа квинтног круга и римованог стиха.

Енергија новума који је израстао као дериват хетерономне оригинарности музике и књижевности компоновао је више од садржаја који карактерише убедљив и једноставан риф, дрзак и јасан текст и ефектна хармонијска цели-

волта против свих баријера, старосних и класних подела, као и на популарну и елитну културу и то више нико није могао да заустави”, Mick Brown, *The Diamond Decades: The 1960s*, доступно на: http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/the_queens_diamond_jubilee/9288411/The-Diamond-Decades-The-1960s.html.

9 „Будући да је културна индустрија одгојила своје жртве тако да у слободно време, намењено им за духовну конзумацију, избегавају било какав напор, оне се лако и тврдоглаво хватају за појаву која пригушује суштину музике”, Теодор Адорно, *Филозофија нове музике*, Београд, 1968, стр.39.

10 „Понекад се то дешавало зато што су аутори били довољно музички свесни да намерно праве неочичне кораке, али је углавном одражавало карактер шездесетих: отвореност коју су желели и намерно је стварали. Баш као што су укинута друштвена и сексуална ограничења, током шездесетих ни идеја да постоје строга правила компоновања која морају бити поштована није дуго опстала. Тад је – макар на кратко – оригиналност у популарној култури постала свеопште цењена”, Лјан Мекдоналд, *Револуција у Глави, Песме Биџлса и шездесетих*, Београд, 2012, стр. 626, 627.

11 „Осим што претварају музику у свој властити изражај, они је претварају у изражај времена и друштва у којем она настаје, и тако, дакако, у изражај што није само романтичан или чак привидно-произвољно субјективан. Ниједна уметност није тако јако социјално условљена попут тобоже самоходне, чак механички самодовољне музике”, Ернст Блох, *Принцип нада* 3, Загреб, 1981, стр.1258.

12 „Ко је започео шездесете? Вероватно Ричард Хамилтон је један од кандидата када је сковао термин „поп арт” и његов „манифест”. Поп арт је, како је написао: популаран, пролазан, потрошен, јефтин, хипер-продуктиван, млад, духовит, секси, имитирајући и надасве велики бизнис”. Културна експлозија шездесетих била је заразни производ *масконзумеризма*”, Mick Brown, *ibid*.

на у трајању од три минута – успешан образац рок композиције. У тако сложену заједницу чинилаца, рокери су избијали на водећа места језгра иницијативе укупног догађаја неконтролисаним знатижељом спонтаних очекивања многобројних објашњења која ни они нису знали, будући без јасне самоидентификације која је систематски пробијала базични конституциони хоризонт: квинтни круг и римован стих.

Чини се да се овде открива кључно место за појаву ауторске, индивидуалне и карактерне диференцијације: још чвршће фондирајући почетну хипотезу да је за учешће у рок култури била довољна гаража, бас гитара, једна цигара и јединица из владања, разумевамо да је за први глас у хору несташних дечака било потребно много више. Био је потребан таленат, екстра осећајност, харизма и безгранично самопоуздање. Било је потребно кумулативно суперерогативно својство естетике и хероја.

Звезда је рођена¹³.

И поред свеколике културолошке разноликости¹⁴ рок музика бива видљива највише захваљујући генијалним ствараоцима чији таленат није издржао академски дрил музичке едукације нити законитости књижевне процедуре. Међутим, интензитет неодрживости милионске интериоризације зауставља сваку критичку иманенцију на граници необјашњивог превазилажења откривених истина и архивираних естетизација повода: ћутиш, слушаш, плачеш, верујеш.

Претерану буку коју је перманентно изазивала упадљива гужва у широком захвату рок културе утишавао је (до оптималне мере осетљивости слуха просечног конзумента и пажљивог слушаоца), глас и језик Џона Ленона, родом из Ливерпула. Ленон је био веома ретка, могло би се рећи највећа личност рок културе зато што је у себи сабирала све елементе припадника рок културе, а истовремено успела да задржи јасну свест о психосоцијалним колатералима идеологизације друштвене улоге и опасностима преусмеравања стечених субкултурних формата на друштвени тоталитет.

На питање Јанса Венера у интервјуу који је дао за чувени часопис *The Rolling Stone*, 1970. године поводом првог солистичког албума после напуштања Битлса (на којем се нашла песма „Херој радничке класе“), „одакле долази матрична линија стихова на новој плочи“, Ленон је одговорио, „морао сам да поређам све у шта више не верујем а Битлси су били ту јер више не верујем у митове а Битлси су само још један мит. Не верујем више, сан је завршен. Не причам само о Битлсима, причам о концепту генерације, тај сан је завршен и ја морам да се окренем тзв. реалности. Морамо да престанемо да будемо опчињени револуционарним

13 „Вероватно је врхунац политичког ангажмана рокера било деловање чувеног „Битлса“ Џона Ленона. Не само стога што је био светски познат и цењен музичар, већ и стога што су његове речи узимане озбиљно, а композиције, посебно по распаду ливерпулске четворке, све више попримале облик уметничког деловања са јасно израженим ставом. Његова композиција „Замисли“ (Imagine) један је од правих примера како рок аутори почну да размишљају када зају у зрелије године и када почну да схватају да се то што раде не своди тек на забављање публике и продају плоча, већ и на утицај на следбеничко мноштво. Слично је било и са композицијом „Моћ народу“ (Power To The People), а Ленонова песма „Херој радничке класе“ (Working Class Hero) још је отворенији пример политичког размишљања у том смислу, јер у њој позива: „Следи ме!“. Слободан Самарџија, *ibid.*

14 „За непуне три деценије, све у свему, рок је од музичког парије, преко обновљене свести о религиозној и етничкој музици, разноврсним осмозама постао развијена, сложена, и у свим азимутима усмерена музичка форма“, Драгослав Андрић, *ibid.*, стр. 349.

имицом и дугом косом. Морамо то да превазиђемо. Шишање, о томе се ради! Хајде да видимо ко је ко, шта ко ради, ко прави музику а ко се просерава”.

Ленон чини искорак који није потпуно и довољно видљив без дубинског понирања у сензибилитет самопорицања ради уздизања и пробоја ауре недодирљивог идола који је достигао партикуларно савршенство. Он се одриче камате, тантијема и профита лаке зараде од које његови вршњаци и данас путују на „опроштајне” турнеје и мењају крв у престижним клиникама. Он резолутно и харддерски улаже приговор жанру из којег је произведена његова апсолутна релеванција и заувек стечено повлашћено место говорника који се пажљиво слуша, истиче протест који му сугерише, њему, „популарнијем” од Исуса, да је једини пут храброст разарања сигурне будућности потврђене матрицом жанровског мелоса чија химна *Love me do* стабилно омета обраћање једном другом пољу духовности у којем је проверљивост и битност сасвим другачије доступна и теже валоризована: инклинацију **логосу**.

Ленон и Макартни постају генијални композитори без и једног дана проведеног на музичким конзерваторијима, без и једне партитуре прочитане с листа, без солфеђа и хармоније, без формалног музичког образовања које гарантује музичку компетенцију као резултат а дрил и агресију едукације као креативну кондицију издржавања обавезних формата и правила. Уз бројне „слободарске” испаде, они у рок музику свесно уносе интервенције против крутих правила развоја композиције и хармонски и ритмички и концептуално у односу на очекиване мелодијске линије. Као сопствено правило они „уводе” обичај прелаза из примарног тоналитета д-дура у молску доминанату а-мола уместо у а-дур, како то налаже музичка законитост. Они то чине свесно, пристајући на несумњиву грешку јер им је правилност очекивања мање интересантна од омиљеног акорда коме ту није место¹⁵.

Ленон то непрестано чини и у самосталном компоновању. Колико је велико његово самопоуздање самоувереног говорника и пријатног музичког пратиоца, најбоље говори песма „Херој радничке класе”. Наиме, она је компонована у најједноставнијој хармонијској структури два акорда. Ленон уводи трећи акорд у једном ударцу, више да би задовољио квинтни круг него да би ојачао мелодијску линију јер и ако трећи акорд буде изостављен, она неће бити битно нарушена. Песма креће из мекане молске интонације омиљеног гитарског акорда а-мола сугеришући емотивну напетост уз коришћење ефектног рифа у извођењу који мења почетни тон ударца и први започиње основним тоном акорда „а” док следећи најављује тоном „д” који не конституише изабрани тоналитет. Тиме добија инцидентну полифонијску структуру, која обогаћује једноставност и трајање истог акорда. Тако музички драматизује слушање текста, ствара свечано-судбинску подлогу атмосфере крајњег дешавања, а од тонске једнине, са лакоћом производи мелодијску множину. Обрт, ритмичну живост, чврстину и музичку акценацију текста композиција добија преласком строфе у дурску базу г-дура, који траје идентично колико и молска. Трећи акорд јавља се спорадично у другом

15 „Готово све што су они радили, било је инстинктивно, под контролом снажног осећања за линију и веома памтљивих ушију. Њихови музички умови, који су сами себе тренирали слушањем и методом покушаја и погрешака а не свирањем с листа и штребањем, били су чисти и отворени, а њихово памћење довољно будно да се избори с променама у вокалним хармонијама које су вршене у ходу, између покушаја снимања песама под притиском рокова, без помоћи партитура”, Лјан Макдоналд, *ibid*, стр. 627.

понављању рефрена више као прелаз за узимање ваздуха него као тоналитет који доприноси, боји звук или заснива атмосферу.

Ова бинарна структура композиције музику чини примарно суспендованом у односу на снагу текста који прати и јавља се као подлога која треба да сугерише озбиљност и свечаност објаве истине коју текст саопштава. Будући да је песма снимљена само уз акустичну гитару и да је одсвирана уз жанровски риф, многи је сврставају у маниристичке изведбе које су изван аутентичне ауторске креације и спадају у типове акустичних стандарда. Даље од тога, веома је често поређење са Дилановим раним песмама које звуче веома слично, посебно са песмом *Masters of war*. Ленон се није обазирао на таква запажања и објашњавао је то закључком да свако ко пева уз гитару о нечему тешком, ризикује да звучи на исти начин. Сматрао је то једном врстом „фолк” музике, посебно оне коју су певали рудари из Њукастла, и коју је Дилан изводио, такође¹⁶. Сматрао је то јединим начином извођења таквих композиција¹⁷.

Дакле, и сам Ленон, као аутор, видео је ову композицију као део **мелоса**, лаконски прелазећи преко њеног жанровског разврставања у простор музичке валоризације. Оставио је музикалност **мелоса** у слободном простору левитације да симулира пригодан мелодијски подложак саопштавању поруке коју доминантно носи језик у тексту, посредован разумом који промишља. Ленон изричито пристаје да његову осебујну емоцију и до краја напету природу, која ужурбано испољава осетљиву душу и све њене трептаје изражава првенствено језички, у песничкој слици, а не једнако и равноправно тонски у мелодијској партитури. Он инсистира да језик у рок музици сада значи, а не више да само звучи. Он се јавља као постмодерни гуслар који злослутно најављује судбину и за то користи тешке речи истине и неминовности, понављајући своју једноставну ироничку поруку осуде онога о коме певач пева али и коме се једино обраћа. Он се задовољава простом музичком подлогом, чије присуство једва да служи појачавању памети и драматичности текста, без намере да се наметне и препоручи као самостална, паралелна и равноправна дорада основне поруке и њене емотивне изражаности. Језик говори у присуству мелодије.

Шта говори језик бившег Битлса, несташног побуњеника са докова Ливерпула који се изненада ошишао?

Слобода у језику није и слобода у животу, у реалном времену у скупини вршњачке групе, у химеричној, лицемерној култури из које добровољно искорачујеш у брисан и празан простор сурогата који ствараш у прималном крику непристајања, слобода измиче повезаном људском деловању које покушава да мења и креира живот за човека, нема слободе од инхибиција које заустављају емоцију и надљудску памет да бира слободу која у овом свету не означава оно што утопијски сугерише и обећава и што нам истински значи ради опстанка¹⁸.

16 „У међувремену, 1962, Дилан снима свој први ЛП, који се не продаје; на његов концерт у Карнеги-холу долази само педесетак знатижељника. Али његова песма *Blowin' in the Wind*, у интерпретацији трија Peter, Paul i Mary, сместа доводи у фокус и самог аутора, коме су довољне две године да, можда понајвише захваљујући управо своје песничком таленту, постане „гуру” своје радикално настројене генерације. Захватајући дубоко из фолка, непосредно или посредством свога великог учитеља и узора, Woodya Guthriea, својим сложенијим интерпретативним прилагођењима Дилан демонстрира да је рок у суштини – фолк (подвукао ЋС), тојест да му је корење дубље но што је дотле могло изгледати”, Драгослав Андрић, *ibid*, str. 348.

17 Види ближе Jans Wenner, *ibid*.

18 На питање „да ли је намерно употребио реч „јебено” у песми „Херој радничке класе”, Ленон одговара „не, нисам био свестан да сам је употребио два пута док ме нису упозорили на то. Док сам

Речи поређане у песму „Херој радничке класе” могу бити схваћене на много различитих начина. Може се на њих гледати као на изводе из речника еманципаторске праксе, одоцнеле контра-идеологије налета шездесетосмашке глобалне побуне која је јахала таласе радикалног хуманизма отвореног за звукове марксистичке утопије; може се на њих гледати као на усхићење коначно форматираниог бунтовника заузетог халом и дисторзијом квинтног круга; може се пристати на попис појмова на које абреагује сензибилитет неукротиве енергије, а најближе пресној стварности јавља се репортажни сажетак резигнираног аналитичара који нема подршку уредника престижног магазина који непоколебљиво подржава политику председника, може и као сета немоћног генијалца који шкрипи зубима исцерен „јебеним сељацинама”¹⁹. И тако у недоглед. Само *Imagine*.

Али, слободе нема у суморним данима кулучења бесмислу и претњи отказима све док не буде изговорена у језику. Не може се додирнути небо ако се додир не изговори, не опева и отпева у истини ума који достиже појединачни разум и трансцендира га у спремност да истрпи бесмисао али да никада не престане да изговара језик сопствене памети и бол братског уједињења коме је испречена култура зла, етика пакости, историја похлепе и хроника беде једног другачијег акционарског друштва које не зна за бол док је стање на берзи редовно.

Недвосмислено је јасно да отуђена сила немилосрдне моћи доминантно дизајнира изглед једног времена, али, још је очигледније да она и поред свих својих застрашујућих домета не може човеку укинути право да мисли, чак ни када га насилно елиминише са овога света. То доказује паралелна смрт Ђордана Бруна који је одлазећи изговарао „своју и једину причу истине: ипак се окреће” а Цон Ленон насмешен исписивао такође, своје последње али и поруке истине „хероја радничке класе” да *прво мораш научиши да убијаш са осмехом/ако хоћеш да будеш попуш тиш на врху, и да ћеш постати херој ако следиш а не ако убијеш Цона Ленона*. Ни тада није правилно схваћен.

Религија, секс и телевизија знаци су реалности пакла који се периодично јављају у реалном времену сваке генерације док на редовном репертоару гледа библијске призоре стварања и пропасти света. Страх, одгој, принуда, мржња, понижења, избор, каријера, породица, школа, улица, само су латентне деформисане и первертиране слике максимума разумевања људског изгледа вредности у домету који модерно друштво дозвољава херојима класе која свакодневно иде на посао у страху од губитка места и безличног положаја у сабирку живог материјала који се означава термином слободног, демократског и грађанског друштва. Ленонова „радничка класа” није исто што и Марксва. Његов дискурс није идеолошки, он код Ленона означава унију запослених без обзира на њихов положај у односу на „производна средства рада и место у његовој друштвеној подели”, Ленонови хероји радничке класе једнако су и банкарски чиновници и лучки радници, његова група не означава социјални слој већ људски очај препознавања слобо-

је певао недостајао ми је стих који сам морао накнадно да убацим. Када кажете „јебено луд”, то је начин на који ја говорим. Био сам близу да је и раније употребим али то нисам намерно радио што је хипокризија и заиста веома глупо”, Jans Wenner, *ibid*.

19 „Људи који имају власт и контролу, класни систем и та сва посрана буржоазија је потпуно иста, осим што има доста педерчића из средње класе који шетају Лондоном у фенси одећи а Кенат Тинан прави богатство од речи „јебати”. Осим тога, ништа се не дешава. Сви смо припитомљени, исте битанге су на власти, исти људи све воде. Све је исто. Мало смо зрелији, десила се промена, мало смо слободнији али све је то иста игра. У ствари исто срање, раде исте ствари, продају оружје Јужној Африци, убијају црнце по улицама, људи живе у сиромаштву са пацовима који по њима грчкарају. Да повратиш. Ја упозоравам на то”, Цон Ленон.

де и достојанства у недостатку храбрости да изговори у језику и освоји у животу мисао, реченицу и истину: ја сам човек а не херој класе која ради за вас!

Херој радничке класе је и сам Ленон, управо онај који је прешао пут од дубоког бола и укореног матуранта до бунтовника који се ошишао и који је уместо да се „просерава”, изабрао да упозорава.

Пример рок легенде и рок композиције који је изнет у овом раду представља огољени покушај да се ограниченим бројем параметара и могућих значења једне појаве убрзано сугерише њен развој и структурална промена. Почев од **мелоса** лаких нота који није уважавао **логос** озбиљних речи, уза све бурне и непредвидиве преокрете које је друштвена појава *rock n' roll-a* доживела током своје напорне историје, биографија жртве њеног пионира укупно симболичко жариште трансферише у простор разумевања општег људског удеса и драме али и једноставно показује метаморфозу бинарне конституције ове појаве засноване на присвајању елементарних честица музике и књижевности: квинтног круга и римованог стиха.

Наиме, једноставност генија изражена у непоновљивој лакоћи игре тоновима и речима, обрнула је односе снага и показала да је истина која нас животно занима и ради које слушамо и читамо, ипак у садржини поруке а не у форми њеног изражавања. Пут којим истина долази до нас чини легитимну трасу сензибилитета аутентичне изражајности саопштавања и исте такве мере њеног пријема, али, резултат коначног дејства не гарантују унутрашња правила ни музике ни књижевности, већ суштина чију нам доступност омогућава генијалност онога који је за нас спознаје и саопштава.

Логос побеђује **мелос**.

Џон Ленон: „Херој радничке класе”!!!

ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1983: Д. Андрић, *Сиперо сипихови*, Београд: Народна књига.

Адорно 1968: Т. Адорно, *Филозофија нове музике*, Београд: Нолит.

Блох 1981: Е. Блох, *Принцип нада 3*, Загреб: Напријед.

Блох 1982: Е. Блох, *Дух ујшћије*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Јерков 2010: А. Јерков, *Смисао (српској) сипиха, само/оспоравање*, Пожаревац: Центар за културу, едиција Браничево; Београд: Институт за књижевност и уметност.

Мекдоналд 2012: И. Мекдоналд, *Револуција у Глави, писме Биџлса и шезгесетје*, Београд: Клио.

Самарција 2015: С. Самарција, *Ленонов позив на револуцију*, Београд.

Браун 2012: М. Brown, *The Diamond Decades: The 1960s*, *The Telegraph*, 29/05/2012,

http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/the_queens_diamond_jubilee/9288411/The-Diamond-Decades-The-1960s.html.

Венер 1971: J. Wenner, *The Rolling Stone Interview: John Lennon, Part 1,2*, *Rolling Stone*, 21/01/1971.

LOGOS VS. MELOS: JOHN LENNON, *THE WORKING CLASS HERO*

Summary

The example of the rock legend and rock composition, given in this paper, represents a stripped attempt, with limited parameters and possible meanings of a unique phenomenon, to rapidly suggest its own development and structural reform. Starting from the *melos* of popular music, which paid no respect to the *logos* of serious lyrics, throughout all the stormy and unpredictable shifts of the *rock 'n' roll* phenomenon during its tiresome history, the biography of its pioneer's sacrifice transfers the overall symbolic focal point into the space of common understanding of the human agony and drama, while at the same time simply indicating the metamorphosis of the binary construct of this phenomenon based on the appropriation of elementary particles of music and literature: the circle of fifths and the rhymed verse.

The simplicity of the genius expressed through the inimitable lightness of notes and words reversed the balance of power showing that the truth, we are so vitally interested in, and also our primary reason for listening and reading, is in the content of the message and not in the form of its expression. The way the truth reaches us represents the legitimate route of the sensibility of authentic communication and, at the same time, the measure of its reception, but the result of the final effect is not guaranteed through the inner rules of music or literature, but through the essence available because of the ingenuity of the one allowing us cognition and announcing it for us. Logos prevails over melos. John Lennon: *The working class hero*.

Keywords: logos, melos, Lennon

Dorđe D. Sibinović

Biljana Đ. ĐORIĆ FRANCUSKI¹

*Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Odsek za anglistiku*

НИ-НА ИСТОК НИ-НА ЗАПАД²

Ljubiteljima Bitlsa svakako je poznata njihova veza sa dalekim Istokom i ogroman uticaj Indije na muziku ovog benda krajem šezdesetih godina. No, taj uticaj uglavnom se povezuje sa boravkom Bitlsa u Indiji 1968. godine, a manje je poznata činjenica da su oni za indijsku muziku počeli da se zanimaju još nekoliko godina pre toga, te se elementi egzotičnog Istoka mogu naći u njihovim pesmama već od 1965. godine. Cilj ovog rada je da pokaže u čemu se ogleda uticaj indijske muzike, ali i celokupne indijske kulture na stvaralaštvo Bitlsa.

Gljučne reči: Bitlsi, Istok i Zapad, indijska muzika, indijska kultura.

„Muzika predstavlja jedinstveni interfejs
za dijalog bez reči među kulturama”

Patke

Dijaloške, hibridne paradigme raznovrsnih nelingvističkih oblika komunikacije, među kojima su muzika, ples, pozorište i druge vizuelne umetnosti, predstavljaju jednu od široko rasprostranjenih odlika modernog kulturološkog diskursa druge polovine dvadesetog veka. Stoga je i u muzikološkoj paradigmi tog vremena dominantna hibridnost i dijaloška performativnost (up. Baba 1994: 178), koju ćemo u ovom radu prikazati na primeru rok grupe Bitlsi – jednog od najboljih, najpoznatijih i najomiljenijih bendova koji su ikada postojali na svetskoj muzičkoj sceni. Ogroman uticaj istočnjačke kulture, a naročito indijske tradicije, na muziku Bitlsa krajem šezdesetih godina opšte je poznat i prihvaćen, kako od strane njihovih obožavalaca, tako i u stručnim krugovima, te se ponekad čak govori (up. Polak 2001: 446) i o ‘indijskom periodu’ (eng. Indian Period) u njihovom stvaralaštvu. Međutim, početak tog uticaja većinom se vezuje za interesovanje članova Bitlsa za transcendentalnu meditaciju i njihov boravak, koji je usledio kao rezultat tog interesovanja, u ašramu velikog gura³ transcendentalne meditacije Maharišija Maheša Jogija (Maharishi Mahesh Yogi) početkom 1968. godine u indijskom gradu Rišikešu (Rishikesh). Maharišija su Bitlsi upoznali 24. avgusta 1967. godine, kada su slušali njegovo predavanje u hotelu Hilton u Londonu, a posle predavanja ih je on primio na razgovor. Tom prilikom dogovoreno je da Bitlsi narednog dana otputuju na desetak dana u Bangor, grad u Velsu, na seminar koji je tamo držao

1 b.djoricfrancuski@fil.bg.ac.rs, bdjoric@sezampro.net

2 Ovaj rad je deo istraživanja koja se izvode na projektu *Društvene krize i savremena srpska književnost i kultura: nacionalni, regionalni, evropski i globalni okvir (br. 178018)*, koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

3 U hinduizmu i tibetanskom budizmu reč *guru* – koja je poreklom iz sanskrt – znači učitelj, odnosno osoba koja nekome prenosi svoje ogromno znanje i iskustvo, ali se takođe ponekad upotrebljava da označi Boga, tako da je poprimila primarno značenje duhovnog vođe i nije je dovoljno prevesti rečju učitelj nego je svrsishodnije koristiti transkribovanu pozajmljenicu koja je već prihvaćena kod nas (prim. autorke rada).

Mahariši, ali je njihov boravak bio prekinut veću o smrti tadašnjeg menadžera Bitlsa Brajana Epstajna (Brian Epstein), zbog čega su takođe odložili i planirani put za Riškeš, a sa Maharishijem su se ponovo videli u Parizu te iste godine u decembru.

Sredinom februara 1968. godine Bitlsi su se zaputili za Indiju, na svoje *magično misteriozno putovanje*⁴, stigavši preko Delhija u Riškeš, živopisan grad u podnožju Himalaja. Tamo su se, u Maharishijevom ašramu, posvetili strogim pravilima i meditaciji, naročito Džon Lenon i Džordž Harison, dvojica Bitlsa koji su najviše od sve četvorice žudeli da pronađu spas, unutrašnji mir i jednostavnost (up. Pejtres 2004: 298 i 300). Međutim, zbog klimatskih i drugih nepovoljnih uslova Ringo Star nije izdržao duže od dve nedelje, Pol Makartni se vratio kući posle mesec dana, a Lenon posle dva meseca, dok je Harison zajedno sa Lenonom napustio ašram ali je pre povratka za Englesku proveo još desetak dana na jugu Indije, u Madrasu, gde je posetio čuvenog indijskog muzičara Ravija Šankara⁵ (Ravi Shankar), koga je poznao od ranije.

Iako je boravak četvorice članova benda u Indiji svakako ostavio velikog traga u njihovom stvaralaštvu, s druge strane se ponekad zanemaruje veoma važna činjenica da su Bitlsi, a naročito Džordž Harison, za indijsku muziku počeli da se zanimaju još nekoliko godina pre svog odlaska u Riškeš – čak i pre nego što su upoznali Maharishi. Dokaz za to je činjenica da se elementi egzotičnog Istoka mogu naći u njihovim pesmama još 1965. godine, na primer u muzici za film *Upomoć! (Help!)*,⁶ ili u pesmi „Norveška šuma” (“Norwegian Wood”) sa albuma *Gumena duša (Rubber Soul)*, koju je Harison obogatio svirajući sitar, kao i pesmi sa istog albuma „Da mi je potreban neko” (“If I Needed Someone”), u kojoj su pomešani istočnjački i rok elementi. Lenon je kasnije tvrdio da je interesovanje Bitlsa za Indiju poteklo upravo od snimanja filma *Upomoć!* (up. *The Beatles Bible*). Harison je opisao da je to bila igra slučaja jer je tokom snimanja scena u restoranu (5. i 6. aprila 1965. godine) dok su čekali uzeo u ruke sitar, i dopalo mu se kako zvuči. Kada je nešto kasnije po prvi put čuo ime pandita⁷ Ravija Šankara, kupio je njegovu ploču čiji zvuk ga je „pogodio na način koji nije mogao da objasni ali mu je bio veoma blizak” (*The Beatles Bible*).

Posle nekoliko meseci Harison je na večeri kod jednog poznanika iz Azijskog kulturnog centra u Londonu (London’s Asian Music Circle) i lično upoznao Ravija Šankara, sa kojim je ostvario izuzetnu saradnju. Od tog trenutka je istočnjački uticaj na stvaralaštvo Bitlsa postajao sve jači i jači, takođe podstičući druge čuvene rok muzičare – kao što su Rolingstonsi, Donovan i Led Cepelin – da u svoju muziku ubacuju elemente iz indijske tradicije. Naredne godine je Harison otišao u Kašmir da od Ravija Šankara nauči da svira sitar, ali je očigledno da „Šankar nije bio samo njegov muzički guru već i njegov duhovni guru” (Spenser 2004: 232). Govoreći o njihovom druženju, Patke zaključuje sledeće:

saradnja sa Džordžom Harisonom, do koje je došlo krajem šezdesetih godina, više je rezultat želje ovog člana Bitlsa da nauči da svira sitar nego namere da njih dvojica zajedno stvaraju ozbiljnu muziku. Metafora dijaloga u ovom slučaju ima manje veze sa onim što je Šankar pružio Harisonu, a više sa onim što je Harison mogao da preuzme iz muzičkog

4 Aluzija autorke rada na album Bitlsa objavljen prethodne godine pod nazivom *Magična misteriozna turneja (Magical Mystery Tour)*.

5 Ravi Šankar (1920–2012) bio je jedan od najznačajnijih indijskih muzičara svih vremena, kompozitor i virtuoz na indijskom klasičnom žičanom instrumentu *sitar*, koji izgledom podseća na gitaru.

6 Uticaj Indije vidljiv je ne samo u muzici nego čak i u radnji ovog filma, u kome Bitlse zbog magičnog prstena proganjaju sledbenici zle sekte posvećene obožavanju crne boginje Kaili, koja u stvari predstavlja hindustansku boginju moći, stvaranja, očuvanja i razaranja *Kali* (prim. autorke rada).

7 *Pandit* je titula koja se u Indiji dodeljuje veoma učenim ljudima, u znak poštovanja.

ambijenta Istoka. Indijska muzika postala je povod za atmosferu toga vremena, koju je karakterisala privremena fasciniranost maglovitim, izobličenim predstavama o *egzotičnom* Istoku. (Patke 2013: 21, kurziv dodat)

Duh Indije Bitlsi prenose u svoje stvaralaštvo tako što u pesmama koriste klasične indijske instrumente, kompoziciju pesama (bilo da se radi o melodiji, harmoniji, instrumentaciji, formi ili tehnikama) i stihove ili reči iz indijskih jezika, kao i kombinaciju ovih elemenata. I narednih godina Harison nastavlja da snima pesme koje su pod uticajem indijskog klasičnog stila. „Volim i ja tebe”⁸ (“Love You To”) je pesma koja se pojavila na albumu *Revolver* 1966. godine, za koji profesor pedagogije na Univerzitetu u Novom Sadu Svetozar Cele Dunderški smatra da je „jedan od najboljih rok albuma uopšte, shodno tome – najcelovitiji i najpostojaniji LP koji su Bitlsi ikada napravili” (Dunderški 2013). U ovoj pesmi, koja predstavlja Harisonovo „viđenje istočnjačke psihodelije”, oseća se veoma jak indijski uticaj, čuju se sitar, tabla i tanpura, a Harisonov vokal zvuči kao mantra⁹. Sa istog albuma je i pesma „Sutra se nikada ne zna” (“Tomorrow Never Knows”), u kojoj je uticaj Istoka izražen ne samo korišćenjem indijskih instrumenata – tačnije tanpure, već i harmonijskom strukturom (up. Pedler 2003: 215), kao i Lenonovim izborom stihova iz *Tibetanske knjige mrtvih* (*Tibetan Book of the Dead*).

Upoznavši se sa hinduističkom muzikom zahvaljujući Šankaru, Harison 1967. godine sa muzičarima Azijskog kulturnog centra u Londonu snima antologijsku pesmu „U tebi, bez tebe” (“Within You, Without You”) objavljenu na albumu *Bend kluba usamljenih srca narednika Pepera* (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*), koju Makdonald ocenjuje kao „ambiciozni esej o fuziji kultura i meditativnoj filozofiji” (2012: 409). Kompozicija pesme je u potpunosti indijska, bez ikakvih zapadnjačkih uticaja, a od instrumenata su zastupljeni tanpura, sarangi, džal tarang, tabla i sitar.

Harisonova indijska trilogija upotunjena je pesmom „Unutrašnja svetlost” (“The Inner Light”) sa singla *Ledi Madona* (*Lady Madonna*), koji je izašao marta 1968. godine. Harison je tu pesmu, koja umnogome podseća na karakteristične hindi filmove iz šezdesetih godina, snimio u Bombaju januara te godine, sa indijskim muzičarima koji sviraju sarod, pakavaj, senai, sitar, sarangi i dolak, dok su stihovi inspirisani taoističkom svetom knjigom *Tao Te Čing*¹⁰ (*Tao Te Ching*).

Takođe je manje poznata i činjenica da Harison nije bio jedini Bitls koji je u svojoj muziku često unosio elemente indijske kulture. Još pre polaska za Indiju, 1966. godine, Lenon piše pesmu „Polja jagoda zauvek” (“Strawberry Fields Forever”), koja je snimljena početkom 1967. kao singl, pa zatim krajem te godine na albumu *Magična misteriozna turneja*. Egzotičnosti ove pesme iz psihodeličnog perioda benda doprinosi zvuk svarmandala, na kome vešto svira Harison.

U to vreme, isto tako pre nego što će posetiti Indiju, 1967. godine, Lenon stvara i svoju tužbalicu „Širom svemira” (“Across the Universe”), koja će kasnije postati deo poslednjeg albuma Bitlsa *Neka bude* (*Let It Be*, 1970. godine), zapevajući u istočnjačkom duhu mantru¹¹ „Jai Guru Deva, Om” na sanskrtu. Ovi stihovi ukazuju na spiritualnu

8 Iako netačno preveden, ovaj naslov je kod nas već uobičajen i prepoznatljiv tako da ga možda posle toličkih decenija ne treba ni prepravljati (prim. autorke rada).

9 *Mantra* je u indijskoj tradiciji kratka molitva koja se često ponavlja.

10 U prevodu *Knjiga puta i vrlina*, ali kod nas poznatiji po transliterovanom naslovu originala, ovaj drevni spis kineske klasične filozofije najverovatnije je nastao oko šestog veka pre naše ere, a za autora se smatra jedan od najznačajnijih kineskih filozofa Lao Ce.

11 Prvi deo ovog Lenonovog stiha - “Jai Guru Deva” može se prevesti sa sanskrta kao: „Neka je slava božanstvenom Bogu”, dok se mistični slog *Om* javlja u nekoliko religija (pre svega budizmu, ali i hinduizmu i

snagu koju su Bitlsi upili već na početku delovanja istočnjačke kulture na njihovo stvaralaštvo, a od instrumenata koji doprinose egzotičnosti pesme se čuju sitar i tanpura.

Ovo su samo neke od pesama Bitlsa u kojima je primetan uticaj Indije na njihovo stvaralaštvo, a od ostalih su najpoznatije „Lusi na nebu sa dijamantima” (“Lucy in the sky with diamonds”, objavljena na albumu *Bend kluba usamljenih srca narednika Pepera* 1967. godine), „Ja sam morž” (“I Am The Walrus”, iste godine, album *Magična misteriozna turneja*), „Seksi Sejdi” (“Sexy Sadie”, naredne godine, *Beli album – The White Album*). U prvoj od ovih pesama čuje se indijski instrument tanpura, koji u kompoziciju unosi egzotičan ambijent; u drugoj se pominje omiljeni indijski bog Krišna¹² (Krishna): “Elementary penguin singing Hare Krishna¹³”; dok je treća nastala kao rezultat razočaranja Bitlsa u duhovnog vođu Maharišija, koji je optužen za neprilično ponašanje prema svojim sledbenicama.

Naravno, tokom boravka u Indiji uticaj istočnjačke kulture na stvaralaštvo Bitlsa bio je najjači, a ovaj period svakako je i najplodniji, najinspirativniji i najproduktivniji u istoriji benda (up. Pejtres 2004: 298 i 300), tako da je rezultat te prilično kratke posete ovoj zemlji bio gotovo neverovatan – iz Rišikeša su doneli pesme za dvostruki *Beli album*, kao i veliki broj onih koje su se našle na albumu *Abbey Road*. Mnoge od preko četrdeset pesama koje su napisali tokom boravka u Rišikešu inspirisane su indijskom kulturom, a pojedine nešto konkretnije Maharišijevim predavanjima o transcendentnoj meditaciji, naročito onim o „sinu majke prirode”. Ovo predavanje nadahnulo je dvojicu Bitlsa, pa Makartni piše istoimenu pesmu „Sin majke prirode” (“Mother Nature’s Son”, *Beli album*) a Lenon pesmu „Dete prirode” (“Child of Nature”), koja je u nešto izmenjenom obliku objavljena tek na njegovom drugom solo albumu *Zamisli (Imagine)* 1971. godine, pod naslovom „Ljubomorni mladić” (“Jealous Guy”).

Nažalost, neke od pesama napisanih u Indiji nisu nikada objavljene¹⁴, a i bend se ubrzo raspao. Pa ipak, Harison i Lenon nastavili su stvarati pod istočnjačkim uticajima i tokom svojih solo karijera. Najbolji primer za to je „Indija Indija” (“India, India”), koja je upravo i napisana tokom boravka u Indiji, pa se stoga smatra pesmom Bitlsa, ali je snimljena tek tokom Lenonove solo karijere 1980. a pojavila se posle čitave tri decenije. Ovom pesmom Lenon traga za duhovnim prosvetljenjem, koje ne može da dostigne u Indiji jer je mislima u Engleskoj, gde je ostavio devojkju i gde mu je ostalo srce.¹⁵ Takođe 1980., Lenon je snimio i „Pesmu o Rišikešu” (“The Rishi Kesh Song”),

džainizmu) sa velikim brojem značenja, od kojih su za ovu pesmu verovatno najvažnije harmonija i beskonačnost (mada označava i unutrašnje biće ili sveukupnost svemirske stvarnosti), pa se tokom meditacije on ponavlja unedogled jer se smatra da je to kosmički zvuk (prim. autorke rada).

- 12 Krišna je u hinduizmu osmi avatar vrhovnog boga Višna, jednog od najomiljenijih i najpopularnijih indijskih bogova jer je u stvari veoma sličan čoveku, što se vidi iz priča o njegovom životu, u kojima se javlja kao nestašno i bezbrižno dete, domišljati šaljivdžija, a kasnije hrabar junak i vešt ljubavnik (pored osam zvaničnih žena, priča se da ih je imao još oko 16.000).
- 13 Ovi stihovi protumačeni su kao slepo poštovanje neke religije, iako se striktno govoreći ne radi o religiji već je *Hare Krišna* kulturološki pokret nastao krajem šezdesetih godina, zasnovan na verovanju da je Krišna izvor svih avatara. Pripadnici ovog pokreta i kod nas su poznati po svojoj istoimenoj molitvi, u hinduizmu nazvanoj velika molitva (*Maha Mantra*), sastavljenoj od ponavljanja tri sveta imena Svevišnjeg: Hare, Krišna i Rama (prim. autorke rada).
- 14 Dobar primer za to je izuzetna Harisonova pesma „Deradun” (“Dehradun”), koja je dobila ime po prelepom gradu na obroncima Himalaja, koji su Bitlsi posetili tokom svog boravka u Indiji – a koju je srećom on snimio 1969. godine svirajući gitaru u jednom studiju, tako da možemo u njoj da uživamo iako se nikada nije zvanično pojavila u javnosti (prim. autorke rada).
- 15 Ovaj smisao očigledan je na osnovu sledećih stihova: “India, India, listen to my plea; Sit here at your feet so patiently. I’m waiting by the river but somewhere in my mind; I left my heart in England with the girl

koja je – mada za razliku od prethodne napisana tek te godine – isto kao i „Indija Indija” inspirisana boravkom Bitlsa u toj zemlji.¹⁶

Od svih članova benda, pod istočnjačkim uticajem najduže je ostao Harison, koji je do kraja života iskazivao zanimanje ne samo za indijsku muziku, već i filozofiju i spiritualnost, pa je i po raspadu Bitlsa još nekoliko puta odlazio u Indiju, te tako održavao suštinsku povezanost sa kulturnim bogatstvom ove zemlje (up. *The Beatles Bible*). Ta povezanost najbolje se vidi na primeru pesama sa Harisonovog albuma snimljenog na samom početku solo karijere, pod nazivom *Sve mora proći* (*All Things Must Pass*, novembar 1970.), koje su sve posvećene Krišni, kao što je to na primer „Moj dragi Gospode”¹⁷ (“My Sweet Lord”) – pesma u kojoj se čuje ovde već pomenuta *Maha mantra* koja započinje svima poznatim rečima *Hare Krišna*, kao i prizivanje još nekih indijskih bogova: Brame, Višna, Šive¹⁸ (pod njegovim imenom *Maheshwara*), Rame i drugih.

Naredne godine Harison za britansko međunarodno udruženje Hare Krišna pokreta snima album *Rada Krišna Hram* (*The Radha Krsna Temple*), na kome se nalaze molitve i religiozne pesme sa rečima na sanskrtu, a između ostalih i dva već ranije objavljena hita „Molitva Hare Krišna” (“Hare Krishna Mantra” – 1969) i „Govinda” (“Govinda” – 1970). Pesme sa ova dva albuma dokaz su zaključka koji izvodi pisac autorizovane biografije Bitlsa, Hanter Dejvis (2014: 20): „Džordž je sve do kraja duhovno bitisao održavajući zanimanje za indijsku muziku i religiju dugo pošto su ostali otišli u drugim pravcima.”

Na osnovu ovog dijahronijskog pregleda vidi se da su uticaji indijske muzike i kulture na stvaralaštvo Bitlsa imali nekoliko aspekata. Pre svega, ono što je najkonkretnije jeste upotreba klasičnih indijskih instrumenata koji imaju specifičan zvuk (kao što su sarod, sitar, tabla, svarmandala, pakavaj, senai, tanpura, sarangi, džal tarang i dolak). Zatim, zvučnim efektima i egzotičnosti pesama Bitlsa doprinosi i indijski leksički fond, bilo citatima iz indijske religije i filozofije (“Jai Guru Deva, Om”, “Hare Krishna”, itd.) ili samim pominjanjem indijskih božanstava (najviše Krišne, ali i svetog trojstva hinduizma). Što se tiče kompozicije pesama,¹⁹ najupečatljiviji utisak ostavljaju melodičnost i harmoničnost klasične indijske muzike, zatim tehnika ornamentacije koju su Bitlsi ‘uvezli’ u svoje pesme sa Istoka, kao i forma indijskih raga²⁰ čije elemente preuzimaju. I na kraju, u stvaralaštvu Bitlsa prisutan je čak i vizuelni aspekt, koji se najbolje vidi na

I left behind”, a pesma je po prvi put objavljena 2010. godine u kompilaciji koja sadrži 11 CD diskova, pod nazivom *The John Lennon Signature Box* (prim. autorke rada).

16 Ova pesma će se pojaviti nešto ranije nego pesma „Indija Indija”, u *Lenonovoj antologiji* (*John Lennon Anthology*) objavljenoj 1998. godine, a uticaj Indije vidimo u narednim stihovima: “The magic’s in the mantra, we’ll give you all the answers, so swallow this, that’s all you’ve got to do” (prim. autorke rada).

17 Zbog velike Harisonove posvećenosti pokretu Hare Krišna, kome je čak poklonio skupoceno seosko imanje, kao i mnoštva pesama posvećenih ovom indijskom božanstvu, smatra se s pravom da je Harison „u Krišni pronašao svog dragog Gospoda” (Spenser 2004: 235).

18 Brama, Višnu i Šiva u hinduizmu predstavljaju sveto trojstvo, koje se naziva Trimurti.

19 O tome v. više u izuzetnom delu američkog muzikologa Alana Polaka *Napomene o... niz analiza pesama Bitlsa*, koji daje detaljnu analizu pesama Bitlsa, uključujući stil, formu, melodiju, harmoniju, aranžman i metrički ritam; kao i stručnoj studiji Dominik Pedler *Tajne pisanja pesama Bitlsa*, u kojoj se čak tvrdi da su Bitlsi, prekršivši do tada važeća pravila komponovanja, uneli pravu revoluciju u rok muziku šezdesetih godina – o čemu svedoči i naslov Makdonaldove knjige *Revolucija u glavi: Pesme Bitlsa i šezdesete*.

20 Raga (*raga*, *raag* ili *ragam*) je melodijski oblik iz indijske klasične muzike koji Bitlsi često koriste u svojim pesmama, tako da se smatraju začetnicima takozvanog ‘raga roka’ (*raga rock*), koji se javlja sredinom šezdesetih godina, a predstavlja stvaralaštvo zapadnjačkih rokenrol muzičara sa primesama elemenata istočnjačke muzike, čiji su primer neki od veoma poznatih bendova tog vremena: Rolingstonsi, The Kinks, The Byrds, Donovan, The Animals, i mnogi drugi.

primeru egzotičnog omota albuma *Bend kluba usamljenih srca narednika Pepera*,²¹ a svakako ukazuje na to da članovi ove rok grupe nisu bili samo pod uticajem indijske muzike već i celokupne indijske tradicije i kulture.

Boravak u Indiji zauvek je ostavio traga na stvaralaštvo sve četvorice Bitlsa, u čijim su pesmama i nakon raspada benda vidljivi elementi indijske muzike, religije, običaja i kulture, kao i duhovne snage istočnjačke tradicije i filozofije, za koje na Zapadu vlada sve veće interesovanje od kraja šezdesetih godina prošlog veka, za šta je svakako zaslužna i muzika ovog nezaboravnog benda. Zahvaljujući njima, elementi indijske kulture su mnogo šire prihvaćeni na Zapadu nego što je to do tada bio slučaj, dok indijska muzika, naročito u sprezi sa pop muzikom, postaje značajan deo zapadnjačke popularne scene, u tolikoj meri da nije preterano zaključiti da je 'indijski period' Bitlsa bitno izmenio budućnost kulture čitavog Zapada (up. Spenser 2004: 230 i 232).

S druge strane, ni povratno delovanje Bitlsa i njihove muzike na indijsku kulturu nimalo nije zanemarljivo. Već samim svojim postojanjem oni su mnogo uticali na indijsku muzičku, filmsku²² i kulturnu scenu, a takođe su doprineli razvoju povezivanja indijskih muzičara sa zapadnjačkim, pa je tako na primer Ravi Šankar ostvario veoma plodnu saradnju sa čuvenim američkim kompozitorom Filipom Glasom²³ (Philip Glass) i time dokazao jednu od premisa postkolonijalne teorije, a to je da u kulturološkim prožimanjima istočnjaci kao Drugi (*the Other*) nisu samo posmatrači ili imitatori već imaju mogućnost reinterpretacije onoga što im nudi Zapad (up. Baba 1994: 83 i 126).

Stoga možemo zaključiti da se uticaj Indije na stvaralaštvo Bitlsa, naravno, ne može i ne sme svoditi samo na ravan muzike, već se mora sagledati na mnogo višem nivou, kao rezultat kulturološke sprege Istoka i Zapada, ali i deo opšte interakcije između indijske i zapadnjačke kulture posle sticanja nezavisnosti ove zemlje. Jer, muzika isto kao i jezik, spada u „oblasti u kojima se konceptualizuju ideološki horizonti homogenosti” (Buden, Novotni, Simon, Beri i Kronin 2009: 206), a takođe ima i „kritičnu ulogu kao jedno od znamenja identiteta upravo unutar domena obeleženih kulturološkom hibridnošću” (Hebert 2011: 20). Time što su u svoje stvaralaštvo uneli kulturološku hibridnost tako što su sjedinili elemente drevne mudrosti Istoka i odlike savremene kulture Zapada, Bitlsi su pokazali da ne postoji „nepremostiva različitost između Zapada i Istoka” (Buden, Novotni, Simon, Beri i Kronin 2009: 212), a svrha ovog rada je upravo da to i dokaže.

LITERATURA

Baba 1994: H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York: Routledge.

21 Osim konkretnog prisustva četvorice indijskih gurua, koji su tu dospeli na Harisonov izričiti zahtev, o egzotičnosti ovog omota svedoče i odeća Bitlsa koja svojim koloritom i nakindurenošću na prvi pogled odmah priziva duh Indije, pa čak i podseća na razdragane i šarene filmove Bolivuda, kao i gužva i haos koji vladaju na slici, a neizbežni su element indijske svakodnevice, koju je Harison (citiran u Spenser 2004: 232) veoma upečatljivo opisao kao „mnogobrojne slojeve zvukova i boja i galame, koji svi zajedno bombarduju čovekova čula” (prim. autorke rada).

22 Veoma je, recimo, zanimljiv primer imitacije Bitlsa u mnogim indijskim muzičkim i filmskim spotovima, pa čak i bolivudskim filmovima na hindiju, kao što je to veoma proslavljeni film *Džanvar (Janwar)* iz 1965. godine, u kome se čuje izuzetna obrada velikog hita „Želim da te držim za ruku” (“I Want to Hold Your Hand”) sa albuma *Upoznajte Bitlse! (Meet The Beatles! - 1964)*, a koji se može videti na linku <<https://www.youtube.com/watch?v=OYnqVS0eDdA#t=66>> (prim. autorke rada).

23 Filip Glas (1937) je čak tri puta nominovan za Oskara za najbolju originalnu muziku.

- Buden, Novotni, Simon, Beri i Kronin 2009: B. Buden, S. Nowotny, S. Simon, A. Bery, and M. Cronin, Cultural translation: An introduction to the problem, and Responses, *Translation Studies*, 2:2, 196-219, DOI: 10.1080/14781700902937730. <<http://dx.doi.org/10.1080/14781700902937730>> (12.02.2016).
- Dejvis 2014: H. Dejvis, *Bitlsi*, prev. Dejan Cukić, Beograd: Laguna.
- Dunderski 2013: S. C. Dunderski, *THE BEATLES – Revolver*, 01. March 2013. <<http://www.akuzativ.com/teme/220-the-beatles-%E2%80%93-revolve>> (12.02.2016).
- Hebert 2011: D. G. Hebert, Cultural Translation and Music, in: *Cultural Translations: Proceedings of the Workshop/Symposium in Varberg and Kyoto*, 20-40. <http://www.sprak.gu.se/digitalAssets/1351/1351676_cultural-translations-2010-2011.pdf> (12.02.2016).
- Makdonald 2012: I. Makdonald, *Revolucija u glavi: Pesme Bitlsa i šezdesete*, prev. Pavle Bobić, Beograd: Clio.
- Patke 2013: R. S. Patke, Muzika kao vid kulturnog dijaloga: slučaj Ravija Šankara, u: A. Vraneš (ur.), *Kultura - u potrazi za novom paradigom*, Beograd: Filološki fakultet, 13-35.
- Pedler 2003: D. Pedler, *The Songwriting Secrets of the Beatles*, London: Omnibus Press.
- Pejtres 2004: M. Paytress, A Passage to India, in: P. Trynka (ed.), *The Beatles: Ten Years that Shook the World*, London: Dorling Kindersley Limited, 296-303.
- Polak 2001: A. W. Pollack, *The Notes On... series of Beatles song analysis*. <<http://www.marahaleymusic.com/noteson.html>> (12.02.2016).
- Spenser 2004: N. Spencer, Eastern Rising, in: P. Trynka (ed.), *The Beatles: Ten Years that Shook the World*, London: Dorling Kindersley Limited, 230-235.
- The Beatles and India. *The Beatles Bible*. <<http://www.beatlesbible.com/features/india/>> (12.02.2016).

WEST MEETS EAST IN THE BEATLES' MUSIC

Summary

The Beatles' fans are certainly well acquainted with the enormous influence of the Far East on the band's music in the late sixties. However, that influence is mostly understood as the result of their stay in India in 1968, while the fact that their interest in Indian music started even several years before that is not so widely known. The elements of the exotic East can be traced in The Beatles' songs already in 1965, such as the use of Indian traditional instruments, melodies and techniques from Indian classical music, or words and verses in Indian languages. The impact of India on the works of The Beatles was not only musical, but represented a part of intricate cultural relations between the East and the West. Therefore, it is the aim of this paper to demonstrate how Indian culture – including music, religion and tradition – influenced the Beatles' music, and how the band itself helped disseminate that culture in the West.

Keywords: The Beatles, East and West, Indian music, Indian culture

“music is the kind of cultural capital that facilitates a dialogue between cultures”

Patke

Biljana Đ. Đorić Francuski

THE BEATLES



Boško B. FRANCUSKI¹
 Univerzitet u Beogradu
 Fakultet političkih nauka

VIZUELNI ELEMENTI STVARALAŠTVA BITLSA

Uprkos činjenici da su kao bend prestali da postoje još davne 1970. godine, Bitlsi su i dalje u svetskim razmerama jedan od najpopularnijih muzičkih sastava svih vremena. Obožavaoci ove grupe, međutim, ne uživaju samo u muzici i rečima pesama talentovane četvorice britanskih muzičara, već i u izuzetnoj vizuelnoj obradi omota njihovih albuma. Cilj ovog rada je da ukaže na vizuelne elemente koji su najviše doprineli celokupnoj slici o stvaralaštvu čuvenog liverpulskog benda, a samim tim i ogromnom uspehu Bitlsa.

Cljučne reči: Bitlsi, albumi, omoti, vizuelni elementi

1. Uvod

1.1. Najpoznatiji bend na svetu

Priča o Bitlsima počinje sudbonosnim susretom dvojice osnivača: Džona Lenona i Pola Makartnija. Susret se odigrao u julu 1957. godine, u periodu kada je šesnaestogodišnji Lenon već uveliko svirao sa svojim skifl² bendom pod nazivom Kamenolomci (*The Quarrymen*), koji su činili on i njegovi drugovi iz škole. Nakon jednog uspešnog koncerta Kamenolomaca, Lenon i Makartni su se upoznali zahvaljujući zajedničkom prijatelju. Makartni je odmah ostavio veoma pozitivan utisak³ na Lenona, demonstrirajući svoju veštinu štimovanja, kao i znanje reči pesama koje su Kamenolomci svirali (v. Trinka 2004: 15). Nedugo zatim, Pol Makartni ušao je u sastav benda svog novog prijatelja. Sledeći potencijalni član benda bio je Džordž Harison, Makartnjev školski drug. Uprkos Lenonovom stavu⁴ da je Harison „klinac“, budući da je tada imao svega četrnaest godina, na Makartnijevo uporno insistiranje Lenon je ubrzo poklekao nakon što je i sam čuo Harisonovo umeće na gitari.

Tokom narednih nekoliko godina, Lenonovi školski vršnjaci napustili su Kamenolomce, ostavivši za sobom tri četvrtine budućih Bitlsa. Godine 1960. na bas gitari im se pridružio Stjuart Satklif, još jedan Lenonov školski drug, ali ovaj put sa Koledža umetnosti u Liverpulu, koji je Lenon u međuvremenu počeo da pohađa. Satklif je predložio da ime benda bude inspirisano imenom prateće grupe Badija Holija (čije su pesme, između ostalog, u početku i svirali) koja se zvala *Cvrčci* (*The Crickets*). Ovaj predlog bio je dobro primljen kod ostalih članova pa je pokrenuo niz promena imena benda koji će kulminirati nazivom *The Beatles*. Ovo ime je u suštini igra reči, jer je dobijeno spajanjem reči *beat*, što znači ritam i *beetle*, što znači buba.

1 bosko.francuski@fpn.bg.ac.rs

2 Skifl (eng. *skiffle*) je vrsta muzike koja je nešto između bluz a tradicionalnog džez a, popularna tokom pedesetih godina (up. Makdonald 2012: 775).

3 Evo kako je Makartni lično opisao taj susret: „pokazao sam mu nekoliko akorda koje nije znao. Otišao sam sa osećajem da sam na njega ostavio dobar utisak“ (citirano u: Kar i Tajler 1978: 5)

4 Eng.: „just a little kid“ (Trinka 2004: 15).

Iako je grupa i dalje imala materijala skifl prirode, svirali su rokenrol kad god su uspeli da pronađu bubnjara. Uvideši potrebu da imaju stalnog bubnjara nakon što su dva bubnjara zbog obaveza morala da napuste bend, Bitlsi su unajmili Pita Besta, sina Mone Best, vlasnice veoma poznatog liverpulske kluba Kazba⁵ (*The Casbah*). Jedna od prednosti Pita Besta kao bubnjara bila je činjenica da je posedovao sopstveni set bubnjeva. Sastav je sad, naizgled, bio kompletan. Ipak, Makartniju se nije svidelo kako Satklif svira, pa se može reći da ga je konstantnim provokacijama isterao iz benda (Trinka 2004: 17). Nakon što je Satklif krajem 1960, po završetku njihovog prvog gostovanja u Hamburgu, odlučio da u tom gradu i ostane kako bi završio studije i bio sa svojom tadašnjom devojkom, Makartni je zauzeo novoupraznjenu poziciju basiste.

Sledeće bitnije ime u istorijatu Bitlsa nesumnjivo je Brajan Epstajn, tadašnji vlasnik liverpulske prodavnice muzičkih ploča pod imenom „NEMS”. Epstajn je devetog novembra 1961. godine došao u poznati klub Pećina (*Cavern*) na koncert Bitlsa. Očigledno veoma prijatno iznenađen, postao je njihov menadžer oko mesec dana kasnije. Može se reći da je Epstajn taj koji je Bitlse „doveo u red” i doprineo tzv. misteriji Bitlsa. Direktno je odgovoran za njihov nov imidž, prepoznatljiv svuda u svetu – „moptop” frizure⁶ i odela. Nekoliko meseci kasnije, Epstajn je grupu predstavio Džordžu Martinu, poznatom producentu muzičke kompanije EMI. Prilikom prvog snimanja, Martinu se nije svidelo kako Pit Best svira bubnjeve, te je tražio da iskoriste studijskog bubnjara. Ovo je možda na neki način predskazalo izbacivanje Besta iz benda da bi ga zamenio Ringo Star. Ringo je već svirao sa Bitlsima u nekoliko navrata kada bi Best bio iz bilo kog razloga sprečen da obavlja svoje bubnjarske dužnosti, te se pokazao kao pouzdan i dobro potkovan muzičar. Obožavaoci su veoma srdito reagovali na ovu promenu, ali su se brzo navikli i čak na koncertima tražili da Ringo nešto i otpeva.

Ovakvim spletom događaja konačno je nastala poslednja postavka najpoznatijeg benda na svetu.

1.2. Istorijat omota gramofonskih ploča

Početak dvadesetog veka, gramofon je, polako ali sigurno, postao popularniji od svog prethodnika, fonografa. Gramofonske ploče (odnosno diskovi) imale su nekoliko prednosti: bile su jeftinije za proizvodnju, lakše su se skladištile zbog uzanih dimenzija i, najbitnije, donosile su bolji kvalitet snimaka. S druge strane, jedna od najvećih mana gramofonskih ploča bila je krhkost. Lako su se mogle izgubiti, a neretko i polomiti prilikom transporta. Pojavila se potreba za omotima koji bi štitili ploče od fizičkog oštećenja, a rsprostranjenija upotreba ovakvih omota mogla se uočiti već u trećoj deceniji dvadesetog veka.

U početku su to bili omoti od najobičnijeg kartona, smeđeg papira ili kože, bez ikakve slike, osmišljeni i proizvedeni iz čisto praktičnih razloga. Godine 1939. kompanija Columbia Records zaposlila je talentovanog umetnika Aleksa Stajnvajsa⁷ na mesto umetničkog direktora. Stajnvajs je ubrzo došao do zaključka da bi se ploče mnogo bolje prodavale kada bi omoti bili ilustrovani. On je i osmislio prvu ilustraciju 1939. godine za album izvođača Rodžersa i Harta, nakon čega se prodaja te konkretne ploče ni ma-

5 A to je inače bio klub u kome su redovno nastupali (o tome v. više u: Kar i Tajler 1978: 7).

6 Kombinacija engleske reči *mop* sa značenjem krpa za brisanje poda, koja se sastoji iz mnoštva sintetičkih vlakana i podseća na žensku frizuru srednje dužine, i reči *top* koja znači vrh (a misli se konkretno na vrh glave), pa bi se mogla parafrazirati kao „frizura koja podseća na krpu za brisanje poda”.

7 O ovome videti više u: Regan i Stajnvajs 2011.

nje ni više nego udevetostručila. Nakon toga su, u trci za što većim profitom, i druge izdavačke kompanije počele sa distribucijom albuma sa ilustrovanim omotom.

Danas se ne može zamisliti da muzički album nema barem jednu sliku kao sopstvenu karakterističnu asocijaciju. Prednja strana omota albuma tipično sadrži ime benda i ime albuma, iako se i ta dva detalja često izostavljaju radi izvesnog efekta misterije ili minimalističkog stila, dok zadnja strana najčešće sadrži spisak pesama sa albuma. Iako je u početku ilustrovanje omota bilo prost marketinški trik, doduše sa neverovatno uspešnim rezultatima, sam koncept povezivanja grafičke ilustracije sa muzičkim ostvarenjima, kao i ličnostima koje su stajale iza tih ostvarenja, dozvolio je umetnicima da se kreativno izraze na način koji nije nužno zvučne prirode. Neke ilustracije toliko su upečatljive da su stekle kulturni status (npr. album benda Pink Floyd *The Dark Side of the Moon* sa slikom čuvene prizme kroz koju se bela svetlost, prelamajući se, pretvara u dugine boje, a pre toga i *Atom Heart Mother* od iste grupe, na čijem omotu se nalazi veoma upečatljiva slika krave na livadi), dok neke druge sadrže skrivene poruke ili detalje (npr. album *Their Satanic Majesties Request* grupe Rolling Stouns na čijoj su naslovnoj slici skriveni likovi sva četiri člana grupe Bitlsi).

Bilo kako bilo, omot albuma kao koncept evoluirao je do te tačke da predstavlja vizuelnu reprezentaciju i benda i albuma, kao signal na osnovu kog se može prepoznati o kom je umetniku reč. Od začetka ideje pa do danas razvilo se mnoštvo stilova ilustracija koji uglavnom zavise od vrste muzike na određenom albumu. Dakle, različiti muzički stilovi iziskuju različite grafičke stilove, što dodaje još jednu korist omotu kao vizuelnom signalu (pored identifikacije benda i albuma), a to je identifikacija vrste muzike na dotičnom albumu.

2. Dijahronijski pregled vizuelnih elemenata na albumima Bitlsa

2.1. *Please Please Me*

Prvi album Bitlsa, *Please Please Me*, izazvao je, po izlasku – u maju 1963. godine, opštu euforiju kod tinejdžera i tinejdžerki. Od četrnaest pesama na albumu, čak osam je predstavljalo autorski materijal, delo Lenona i Makartnija. Ovo je bilo krajnje neobičajeno u biznisu koji je od mladih bendova sa par hit singlova pravio zvezde snimivši uz njih još dosta beznačajnog, nebitnog i, najbitnije, neoriginalnog materijala da bi se, potom, na te snimke zaboravilo čim prodaja ploča opadne ili se pojavi neko noviji i zanimljiviji. To što su Lenon i Makartni svojim tvorevinama zauzeli više od polovine mesta na albumu zaista ukazuje na to koliki su korak napravili u muzičkoj industriji, posebno imajući u vidu činjenicu da je taj album bio njihov prvenac. Ovaj uspeh bio je bio vesnik promene statusa kvoa na tadašnjoj sceni – znak dolaska bendova koji sami smišljaju svoj materijal.

Što se slike na omotu tiče, niko nije bio siguran kako bi ona trebalo da izgleda. Brajan Epstein je želeo da slika članove grupe kako se šegače po studiju Ebi Roud (*Abbey Road*), dok je producent Džordž Martin imao ideju da ih slika ispred kuće sa insektima u Londonskom zoološkom vrtu (što bi bila izuzetna vizuelna poruka koja bi na komičan način dovela u vezu samu sliku sa nazivom benda). Ipak, to mu u zoo-vrtu nisu dozvolili, pa je Martin morao da se snađe u kratkom roku – pozvao je nadarenog pozorišnog fotografa Angusa Mekbina, koji je Bitlse slikao na jednom od balkona zgrade EMI kompanije u Londonu. Fotografija je uslikana iz neobičnog ugla, odozdo. Sva četvorica nose odela sa kravatama i gledaju nadole sa nestašnim osmesima. Reklo bi se, sudeći po izgledu, da su to četvorica sasvim običnih i ni po čemu posebnih mladih momaka, što se kosilo sa našminkanim i udešenim izgledom drugih bendova,

odnosno sa široko rasprostranjenim standardom tadašnjice. Iako se Džordžu Harisonu ova slika uopšte nije svidela, Lenonu jeste, te je završila na omotu albuma.

U svakom slučaju, uprkos svojoj skromnosti, ova, za to vreme neobična, slika, a i album uopšte, predstavljaju početak nečega novog i energičnog, fenomena kakav svet ranije nije imao priliku da iskusi. Kao što kažu autori jedne knjige o ovom britanskom bendu: „Upravo tu je zaista počela legenda o Bitlsima” (Kar i Tajler 1978: 16).

2.2. *With the Beatles*

Drugi album Bitlsa izašao je 22. novembra 1963. godine, istog dana kada je ubijen američki predsednik Džon F. Kenedi. Puka je slučajnost koja povezuje ove dve nepovezane činjenice da crno-beli ton slike na albumu *With the Beatles* donekle oslikava raspoloženje kakvo se može doživeti na sahrani, ili nekakvom sličnom tužnom događaju. Međutim, kako Bitlsi, a ni njihov fotograf, najverovatnije nisu bili vidoviti, svaka veza sa krajnje sumornim incidentom koji se tog dana zbio u Dalasu je potpuno slučajna. Štaviše, namera iza ove slike bila je da se prikaže takozvana „misterija Bitlsa”, koja će odigrati veliku ulogu pri njihovom usponu ka večnoj slavi.

Na slici su, naizgled, samo glave četvorice članova grupe. Ovo je optička varka jer je pozadina veoma mračna, te se tamna odeća koju su tada voleli da nose gotovo potpuno stapa sa njom. Izvor svetlosti nalazi se sa njihove desne strane i obasjava njihove desne polovine lica; imajući u vidu da je slika crno-bela, može se napraviti asocijacija sa pojavom polumeseca na nebu. Pogledi su im prodorni i nijedan od četvorice se ne smeje niti smeši, sa izuzetkom Lenona, kod koga se nazire tračak osmeha.

Lenon je prvi u nizu, i, kao vođa grupe, najviše je obasjan. S druge strane, Ringova glava nije u redu sa ostalima, već se nalazi u donjem levom uglu. Za ovo se, pri kratkom osvrtu, može smisliti nekoliko pretpostavki: možda je Ringo muzički najslabije potkovan član benda; možda je na tom mestu jer je najniži; možda simbolično sedi jer je bubnjar – o potencijalnim razlozima se može spekulirati u nedogled. Fotograf Robert Friman ovo je objasnio u svojoj knjizi *The Beatles: A Private View* – on je lično postavio Ringa na to mesto jer je Ringo poslednji pristupio bendu. Uprkos tome što je Friman za ovaj rad dobio trostruki honorar, ova fotografija mu nije jedna od omiljenih, iako je jedan od ikoničnih prikaza benda. Kako sam navodi, došlo je do gubitka kvaliteta pri reprodukciji, te je kao posledica toga izgubljeno dosta teksture koju je prvobitna verzija slike imala. Konačna verzija slike koja je i dospela na omot albuma, kako kaže, izgleda kao da su na njoj „četiri bela lica u podrumu za ugaj” (Friman 2003:57).

2.3. *A Hard Day's Night*

Album *A Hard Day's Night*, objavljen 1964. godine, neumitno se dovodi u vezu sa istoimenim kinematografskim debijem Bitlsa. Iako se film *A Hard Day's Night* smatra za jedan od najuticajnijih filmova koji su ikada snimljeni, ne bi trebalo zanemariti ni umetničku vrednost albuma. Naime, ovo je njihov prvi album gde se jasno može primetiti uticaj Boba Dilana, jednog od najznačajnijih američkih muzičara, koga su Bitlsi nekoliko meseci ranije i upoznali u Parizu. Ova kolekcija pesama je takođe bitna zbog činjenice da u njoj ne postoji nijedna obrada – sve pesme su isključivo autorske prirode.

Tvorac slike na omotu albuma ponovo je bio fotograf Robert Friman. Razočaran preliminarnim dizajnom postera za predstojeći film, uz pomoć producenta filma Voltera Šensona i menadžera Bitlsa Brajana Epstajna, uspeo je da ubedi studio United Artists da mu dopuste da napravi sopstveni dizajn koji će poslužiti kao zvanični poster.

Friman je u fotografskom studiju slikao četvoricu članova Bitlsa, svakog ponaosob, sa različitim izrazima lica. Potom je portrete po svom izboru složio u neku vrstu kolaža koji podseća na filmsku traku, time i vizuelno dovodeći u vezu album sa filmom. Svaki red od pet slika posvećen je po jednom članu benda. Na slikama se uglavnom šegače. Izdvajaju se slike Lenona, koji od prstiju pravi oblik naočara ispred svog lica; Harisona, koji je na jednoj slici okrenut leđima dok na drugoj drži cigaretu u ustima; kao i neka vrsta triptiha gde Makartni sa obe strane začuđeno posmatra sebe u, kako se čini, komično alkoholisanom stanju. Kao večiti izuzetak, najozbiljniji je Ringo, koji izgleda kao da želi da pokaže svoje glumačko umeće – na jednoj slici je ljut, na drugoj melanholičan, na trećoj tužan, te začuđen ili nezainteresovan. Interesantno je da je korišćen sličan tip osvetljenja kao na pređašnjem albumu – svakome je osvetljena samo polovina lica, doduše sa njihove leve strane za razliku od osvetljene desne strane na slici sa albuma *With the Beatles*. Sasvim je jasno da je ovaj dizajn ipak bio mnogo bolji u odnosu na preliminarni poster za film, koji se sastojao od ilustracija gitara na kojima stoje perike u stilu frizura Bitlsa.

2.4. *Beatles for Sale*

Naredni album, *Beatles for Sale*, praktično je sastavljen na brzinu, krajem te iste godine. Cilj je bio da se album izda na vreme za Božićne praznike i zaradi na tradicionalnoj kupovini poklona. Možda otud dolazi i naslov albuma (u prevodu: *Bitlsi na prodaju*). Od raznoraznih koncerata i turneja nije bilo mnogo vremena za sastavljanje novih pesama, a dvojcu Lenon/Makartni je, nakon dotadašnjih kreativnih uspeha, privremeno ponestalo originalnih ideja, te se na ovom albumu (za razliku od prethodnog, ali kao na prvom) nalazi i šest obrada. Uprkos tome, album je kritički veoma povoljno prihvaćen, što zbog interesantnih inovacija, što zbog energične izvedbe.

Ono što posebno izdvaja ovaj album od pređašnjih je njegova vizuelna prezentacija. Naime, Bitlsi na omotu više nisu predstavljeni kao neozbiljni klinci, već kao elegantni džentlmeni blago melanholičnog raspoloženja, i izraza lica koji kao da nagoveštavaju umor⁸ od slave. Fotograf Robert Friman je ponovo pozvan da napravi sliku za album; slikanje je obavljeno jednog jesenjeg dana u Hajd Parku u Londonu i trajalo je svega sat i po vremena. Friman se čak popeo na drvo kako bi uhvatio članove benda iz drugačijeg ugla – ta slika postavljena je na pozadinu omota britanskog izdanja albuma.

Format albuma bio je tzv. „gatefold” – album je mogao da se otvori poput knjige. Ovo je bila retka pojava u to vreme jer se takav format smatrao luksuzom, ali obožavaoci Bitlsa su ga oduševljeno kupovali. Unutar albuma nalaze se dve slike; na levoj strani je fotografija benda sa koncerta u Vašingtonu, dok se na desnoj strani nalazi, ponovo, četvorka, ovaj put u filmskom studiju Twickenhem (Twickenham Film Studios), u kome sa režiserom filma *A Hard Day's Night* posmatraju snimljene kadrove za taj film. Na ovoj fotografiji poziraju ispred zida na kome se nalazi kolaž scena iz raznih crno-belih filmova. Ova slika neverovatno podseća na realizaciju omota za album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, koji će izaći tri godine kasnije, i najverovatnije predstavlja bar tračak uticaja na njegov vizuelni dizajn.

8 Izraz četvorice Bitlsa, s druge strane, protumačen je i kao gubitak dotadašnjeg entuzijazma: „njihova lica, ako ih pažljivije zagledate, već odaju izvestan umor” (Kar i Tajler 1978: 36).

2.5. *Help!*

Album *Help!*, koji je praćen istoimenim filmom (ili, pak, obrnuto – budući da je film premijerno prikazan u julu 1965. godine a album je izašao narednog meseca), jedan je od najznačajnijih albuma Bitlsa. Naime, godinu dana ranije, Lenon, Makartni, Harison i Star spoznali su opojne efekte marihuane, koje im je otkrio ni manje ni više nego sam Bob Dilan. Za ovaj album se smatra da je većinom ostvaren pod uticajem narkotika – definitivno marihuane, a sasvim moguće i LSD-a (v. više o tome u: Trinka 2004: 158 ili Dejvis 2014: 372).

Uprkos ovome, *Help!* sadrži nekoliko krajnje neinspirisanih pesama, pored dve prosečno izvedene obrade. Ipak, introspekcija omogućena opojnim dejstvom narkotika omogućila je i Lenonu i Makartniju da se oslobode i prevaziđu gotovo sve svoje dotadašnje tekstualne trijumfe. Lenonova pesma "You've got to Hide Your Love Away" istražuje mračne delove njegove psihe, što nije bilo sasvim uobičajeno za pop bend toga doba, dok je Makartnijeva daleko uspešnija pesma "Yesterday" očarala i fanove i protivnike Bitlsa širom sveta do te mere da je preko nje stvorena neraskidiva veza između ovog benda i generacija njegove publike: veza koja prevazilazi kako prostorne, tako i vremenske granice.

Što se tiče slike na omotu, ona uopšte ne ukazuje na uticaj narkotika koji prožima ovaj album. Tvorac slike je ponovo Robert Friman. Na njoj Bitlsi, obučeni u plavo, mašu rukama upomoć, odnosno prave znakove karakteristične za semaforску signalizaciju. Friman je došao na ideju za ovakvu fotografiju kada je na setu filma *Help!* u Austriji posmatrao snimanje scene gde četvorica članova benda stoje na vrhu snežnog brda i mašu rukama uz muziku. Frimanova originalna namera bila je da semaforskom signalizacijom Bitlsi ispišu reč HELP pošto broj slova u ovoj reči igrom slučaja odgovara broju članova benda, ali je, nakon što ih je postavio svu četvoricu u odgovarajuće položaje i osmotrio ih, prosudio da takav raspored ne izgleda dobro. Stoga je odlučio da improvizacijom dođe do željenog efekta i odgovarajućih pozicija. Na vrhu omota pišu nazivi benda i albuma, iako je Friman smatrao da su momci dovoljno poznati da bi bili prepoznatljivi i bez jasno ispisanog imena benda, dok pozadinu albuma krase četiri crno-bela portreta svakog od članova benda po uzoru na slike sa džez ploča koje su bile popularne u to vreme.

2.6. *Rubber Soul*

Krajem 1965. godine izlazi *Rubber Soul*, kao jedan od najvažnijih albuma u istoriji pop muzike zato što označava početak eksperimentacije u karijeri Bitlsa, tačnije njihov „prvi korak u mistično” (Kar i Tajler 1978: 48). Nije ni čudo, jer je na ovom albumu prisutno nekoliko muzičkih stilova pored popa, te on obiluje psihodeličnim i soul elementima. Interesantan primer ovog eksperimentisanja inspirisan je jednom od istočnjačkih kultura – čuvši indijsku muziku po prvi put na snimanju filma *Help!*, Harison je odlučio da na jednoj od bitnijih pesama na albumu, "Norwegian Wood", ulogu glavnog instrumenta na kome on svira igra sitar – žičani instrument poreklom iz Indije koji izgledom podseća na gitaru.

Na slici na omotu nalaze se sva četvorica Bitlsa – trojica zamišljeno gledaju u stranu dok je jedino Lenonov samouvereni pogled uprt u kameru. Kosa im je vidljivo duža nego na ranijim omotima a frizure malo razbarušenije. Sama slika ne obiluje bojama, a i ono malo boje što je prisutno dosta je prigušeno. U gornjem desnom uglu nalazi se nalazi naziv albuma ispisan pomalo psihodeličnim stilom.

Ono što odmah upada u oči jeste blagi deformitet slike – ona je malo iskrivljena po horizontalnoj ravni, te lica Bitlsa izgledaju izduženo. Priča iza ovog fenomena je zanimljiva: radi odabira fotografije (od onih koje je ponovo on uslikao), Robert Friman je projektorom slike u vidu slajdova prikazivao na četvrtastom parčetu kartona da bi, zajedno sa bendom, mogao da odluči koju sliku će staviti na omot. Parče kartona se u nekom trenutku malo nakrivilo unazad izdužujući projektovanu sliku, na opšte ushićenje svih prisutnih (Trinka 2004: 194). Dakle, na ovom albumu nema samo instrumentalne i lirske eksperimentacije, već i vizuelne.

2.7. *Revolver*

Za *Revolver*, album objavljen 1966. godine, smatra se da predstavlja nastavak procesa koji je iznedrio *Rubber Soul*, a neki ga ocenjuju i kao „vrhunac kreativne karijere Bitlsa” (Kar i Tajler 1978: 54). Bitlsi su u ovom periodu sve manje i manje bili zainteresovani za žive nastupe, što nije ni čudo ako se ima u vidu veoma loše iskustvo koje su doživeli u glavnom gradu Filipina, Manili, gde su jedva izvukli živu glavu (više o tome v. u: Trinka 2004: 208). Pored toga, na koncertima na kojima su nastupali pred velikim brojem ljudi imali su potpuno neadekvatno ozvučenje – bolje i glasnije se može danas naći na živim svirkama u manjim klubovima – toliko da se neretko ni međusobno nisu čuli, te su, nakon koncerta u Japanu, gde kulturne norme zabranjuju (ili bar obeshrabruju) vrištanje na koncertima, primetili da zvuče mnogo gore nego ranije. Shvativši ovo, počeli su da se klone koncerata i da se više posvećuju radu u studiju.

Imajući u vidu da su praktično postali studijski muzičari, jedini cilj bio im je da ono što snime zvuči što bolje. U tu svrhu su počeli koristili nove tehnologije za snimanje i prepravljanje zvuka koje su im dozvolile da puste mašti na volju i efektivno uklonile tehnička ograničenja. Kako su im ovakve okolnosti olakšale snimanje, mogli su da se koncentrišu na dalju eksperimentaciju – sa većim brojem gitara u pesmama, neuobičajenim instrumentima poput francuskog roga (npr. u pesmi "For No One"), višeslojnim vokalima itd. Štaviše, tehnike i efekti koje su koristili su toliko mnogobrojni da bi im bilo vrlo teško, čak nemoguće, da pesme sa ovog albuma reprodukuju uživo. Iako Bitlsi nisu prvi umetnici koji su koristili ove tehnike, nesumnjivo su izvršili veliki uticaj na budućnost muzičke scene u tehničkom smislu, imajući u vidu da veliki broj grupa i dan-danas zdušno koristi slične tehnologije koje su, u međuvremenu, znatno uznapredovale.

Ovde se prekida niz fotografija Roberta Frimana; iako je dotični fotograf napravio ponudu fotografija za omot albuma, one nisu iskorišćene zbog odluke da se ovaj put krene u malo drugačijem pravcu. Bitlsi su zamolili Klauza Formana, novog basistu benda Manfred Man i njihovog poznanika iz hamburških dana, da osmisli koncept slike za novi album. Uz kolaž koji su lično napravili Lenon i Makartni od isečaka iz novina, Forman je nacrtao likove četvorice Bitlsa u svakom uglu slike. Ovo je prvi crno-beli omot njihovog albuma od *With the Beatles* i krajnje je neobična pojava s obzirom na to da su zvučno već podobro zakoračili u psihodeliju.

Na pozadini albuma nalazi se crno-bela slika Lenona, Ringa, Harisona i Makartnija koji nose naočare za sunce dok je pozadina gotovo sasvim mračna – dakle, sve je u potpunosti u stilu proslavljenih pop zvezda. Još jedna interesantna činjenica je da je Forman uz svoje ime na desnoj strani slike pilepio i svoju fotografiju u malom, jedva приметnom formatu, i time postao jedina osoba do tada čija se slika našla na omotu albuma Bitlsa a da nije član benda.

2.8. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

Kako je ranije napomenuto, Bitlsi su, nakon negativnih iskustava sa svetske turneje, odlučili da sasvim prestanu sa turnejama i da se posvete radu u studiju. „I dalje su bili najveći prijatelji, i dalje su nameravali da snimaju ploče zajedno, ali svako od njih osećao je potrebu za stvaranjem odvojenog identiteta” (Dejvis 2014: 371). Rezultat toga je bio *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, album koji je po izlasku nezvanično proglašen umetnošću, iako to nije bila česta praksa što se tiče rok muzike. Jedinstveni pristup ovakvom konceptualnom albumu nastao je tek kada je album već bio gotov do pola. Po okončanju snimanja pesme “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band” („Bend kluba usamljenih srca narednika Pepera”), Makartni je došao na ideju da preuzmu ulogu benda fiktivnog narednika Pepera i snime album kao da Bitlsi ne postoje – kao što bi ga bend narednika Pepera snimio. Ovakav pristup Bitlsima je omogućio da pomere granice eksperimentisanja, dodajući efekat za efektom, i što je najbitnije, oslanjajući se više na svoju maštu nego na staru i uveliko oprobano formulu koju su uglavnom sačinjavale pesme koje imaju veze sa ljubavlju. Ovaj album nema toliko dodira sa emocijama kao ranija izdanja Bitlsa, ali pokazuje izuzetnu maštovitost. Iz njega izbija toliko optimizma da se dopadao čak i roditeljima tinejdžerskih obožavalaca Bitlsa, što je za to vreme bila veoma neuobičajena pojava.

Slika na albumu vizuelno je veoma upečatljiva i prepoznatljiva, čak ikonična za ovaj bend. U centru slike četvorica Bitlsa, ovaj put sa puštenim brkovima, stoje obučeni u raskošne, raznobojne uniforme vojnog orkestra čije je ime ispisano na velikom bas bubnju iza koga se nalaze, a na kome je ispisan i naziv fiktivnog benda (odnosno naziv albuma). Svako drži po jedan duvački instrument kako bi slika vojnog orkestra bila uverljivija. Ispod njih je cvećem ispisano pravo ime benda (*Beatles*), a prostor iza i oko njih sadrži pravi kolaž napravljen od kartonskih isečaka zaista velikog broja poznatih ličnosti: pesnika, naučnika, muzičara, glumaca, umetnika itd.

Sliku je dizajnirao umetnik Piter Blejk nakon što grupa danskih dizajnera nije uspela da osmisli zadovoljavajući koncept. Ideju za ovakav prikaz omota *Sgt. Pepper*-a dobio je Makartni – na jednoj od njegovih skica bili su nacrtani njih četvorica sa duvačkim instrumentima i u uniformama vojnog orkestra sa sve epoletama, dok se iza njih na zidu video poster glumice Brižit Bardo, kao i razni štitovi i trofeji. Ova prvobitna ideja evoluirala je u nameru da se prikažu Bitlsi kako sviraju pred raznolikom publikom u koju bi mogli da smeste koga god žele. Makartni je insistirao da se pojave glumac i muzičar Fred Aster, kao i pisac Vilijam Berouz; Harison je, nesumnjivo zbog svojih sklonosti ka indijskoj kulturi i muzici, tražio dvanaest induskih gurua; dok je Ringu bilo svejedno. Lenon je želeo da na slici budu Isus i Hitler – ali, u jeku Lenonove čuvene izjave kako su Bitlsi „popularniji od Isusa” (citirano u: Trinka 2004: 211) odlučeno je da Isus bude izostavljen, dok se Hitler može videti na prvobitnim verzijama slike da bi kasnije bio uklonjen iz očiglednih razloga. Neke druge značajne ličnosti koje se mogu videti na omotu su: Edgar Alan Po, Albert Ajnštajn, Alister Krouli, Merilin Monro, Karl Marks, čuveni komičari Sten Lorel i Oliver Hardi, Bob Dilan, Marlon Brando, Oskar Vajld, Marlen Ditrih, Džoni Vajsmiler itd. Potencijalne pravne posledice postavljanja toliko likova poznatih ličnosti na omot albuma zabrinule su poslovni vrh izdavačke kuće EMI, te je tadašnja Epstajnova sekretarica morala da kontaktira svakoga od njih i da traži dozvolu da se njihov lik pojavi na slici. Jedini lik koji je uklonjen sa fotografije bio je glumac Leo Gors, i to zato što je tražio 500 dolara kao nadoknadu.

Pored nekoliko neobičnih i, naizgled, nasumično izabраниh figura i predmeta koji krasi donju polovinu slike, levo od četvorice Bitlsa nalaze se voštane figure njih samih,

i to iz mlađih dana. Sve četiri figure nose svečana odela i imaju gotovo identične figure – jak kontrast sa njihovim izgledom u vreme slikanja za omot, koji je još upadljiviji zato što su postavljeni tik jedni pored drugih. S jedne strane mladost, konformitet, tamne boje, čak i poneki osmeh, dok sa druge strane imamo zrelost, ozbiljnost, različitost, jarke psihodelične boje, pa je tim kontrastom jasno prikazan put koji su prešli do tog trenutka.

Pozadina omota albuma sadrži reči pesama na njemu, što je prva takva pojava na rok albumu. Na dnu slike pozadi se ponovo vide članovi benda u istim uniformama, s tim što je Makartni okrenut leđima. Ova slika će kasnije teoretičarima zavere poslužiti kao jedan od pokazatelja da je Pol Makartni mrtav i da ga je zamenio neki nepoznat čovek koji samo liči na njega – što je, naravno, više puta demantovano.

2.9. *The Beatles/The White Album*

Brajan Epstajn, menadžer Bitlsa i njihov dugogodišnji prijatelj, umro je 1967. godine. U međuvremenu se Lenon upoznao sa Joko Ono i u njoj pronašao srodnu dušu, pa je ona počela redovno posećivati njihove studijske probe i snimanja. Posle nekog vremena već je uspevala da preko Lenona ubacuje svoje ekscentrične elemente u njihovu muziku, što se ostalima nije nimalo svidelo, te je nastupio raskol⁹ u bendu koji je kulminirao Ringovim odlaskom iz benda na nekoliko nedelja tokom snimanja *Belog albuma*.

Pogođeni smrću Brajana Epstajna, i pod stresom zbog kritika na račun *Magical Mystery Tour*, koji je u Sjedinjenim Američkim Državama izašao kao pun album, dok je u Ujedinjenom Kraljevstvu imao formu duplog mini-albuma, Bitlsi su otputovali u Rišikeš u Indiji u potragu za duhovnim vođstvom i učiteljem. Takvu osobu su i pronašli u Maharišiju Mahešu Jogiju, tvorcu tehnike transcendentalne meditacije, na čijem su ga seminaru i upoznali u avgustu 1967. godine (detaljnije o odnosu Bitlsa i Maharišija v. u: Trinka 2004: 267 i 298–303). Takođe su objavili da se odriču psihoaktivnih supstanci i posvetili su se meditaciji. Bitlsi su se iz Rišikeša vratili sa oko 40 novih pesama i naizgled obnovljenim prijateljstvom, ali razočarani u svog gurua, za koga su načuli da je pokušao da se nametne jednoj od dama sa kojima su tamo provodili vreme, kao i da mu to, navodno, nije bio prvi put (Trinka 2004: 303).

Beli album (The White Album) imao je najviše pesama do tada: od četrdesetak pesama koje su doneli iz Indije, čak 26 se našlo na njemu. U pesmama se primećuje više individualnosti, kao da više nisu bili grupa već nekoliko pojedinaca koji sarađuju na zajedničkom¹⁰ projektu. Najkontroverznija pesma na albumu svakako je Lenonova "Revolution 9", nesumnjivo nastala pod uticajem Joko Ono, a zasigurno uz njenu pomoć. Za Lenona je ova pesma predstavljala auditivnu sliku revolucije; jednom prilikom izjavio je da je više vremena proveo radeći na njoj nego na polovini ostalih pesama.

Slika na omotu je šokantna jer je u suštini i – nema. Očigledno je zašto je ovaj album poznat kao „beli”: zato što je omot beo, sa reljefno utisnutim imenom benda i označen serijskim brojem. Tvorac ovog konceptualnog čuda bio je umetnik Ričard Hamilton, koji je ovakav omot osmislio nakon što je Makartni tražio koncept koji bi bio potpuno suprotan rezultatu dobijenom na omotu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Hamilton je i uspeo u nameri, jer je čisto beli album u potpunom kontrastu sa eksplozijom boja koja se nalazi na *Sgt. Pepper-u*. *Beli album* se, pored totalne prekretnice u daljem razvoju benda, može posmatrati i kao simbol pročišćenja od delovanja

9 O uticaju Joko Ono na raspad Bitlsa v. više, na primer, u: Makdonald 2012: 538–539.

10 Pa čak je primećeno i „odsustvo bilo kakve stvarne želje da ideje ubacuju u zajednički fond” (Kar i Tajler 1978: 74).

psiholoških supstanci pod kojima su Bitlsi bili manje-više sve vreme. Unutrašnjost albuma daleko je običnija – standardan kolaž fotografija članova benda, kao i portret svakog ponaosob. Slikani su jedan po jedan, a ne zajedno, da bi ih kompozicija te četiri fotografije pokazala kao individualne stvaraoce, kako su se u ovom periodu najverovatnije i osećali.

2.10. *Yellow Submarine*

Pre nego što je Brajan Epstajn umro, sklopio je ugovor sa kompanijom King Features, u kome je obavezao Bitlse da snime tri pesme za budući film. Momcima se nije glumilo u još jednom filmu, te je kompromisom odlučeno da film bude animiran. Snimanje pesama za film pretvorilo se u ogorčeno šegačenje zbog toga što je u tom trenutku trebalo da slave izlazak *Sgt. Pepper*-a, ali umesto toga morali su da se vrate u studio. Stoga su tu ogorčenost iskazali tako što su u album uključili već izdate, kao i ranije odbačene pesme. Kao rezultat toga, na albumu *Žuta podmornica* pojavilo se samo šest pesama Bitlsa, od kojih samo četiri nove. Čak je i pesma čije ime album nosi izašla tri godine ranije, na albumu *Revolver*. Druga strana ploče sadrži orkestralne pesme Džordža Martina, što je bilo njegovo pravo predviđeno ugovorom, na šta je najsrđitije reagovao Lenon. Sam film se u bioskopima pojavio u julu 1968. godine, dok je album *Yellow Submarine* odložen, te pušten u prodaju tek šest meseci kasnije, u januaru 1969. (Trinka 2004: 362–363)

Slika za album preuzeta je sa zvaničnog promotivnog postera za film. Nakon psihodeličnog *Sgt. Pepper*-a i potpuno belog *The Beatles*, ponovo dolazi do prave eksplozije boja. Na slici su, naravno, likovi iz animiranog filma: sami Bitlsi, sporedni lik po imenu Stari Fred (*Old Fred*), negativci pod imenom Plave Zloče (*Blue Meanies*) i, u donjem delu slike, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band. Na slici je i famozna žuta podmornica iznad koje je psihodeličnim stilom ispisano ime benda i naziv albuma. Sa zadnje strane omota je ponovo slika podmornice ispred isečka slike četvorice Bitlsa sa prednje strane. Donju polovinu poledine ispunjava tekst – i to recenzija za *Beli album* iz časopisa *London Observer*. Sama činjenica da na poleđini novog albuma praktično stoji reklama za prošli govori o tome koliko su Bitlsi marili i za film, a i za album *Yellow Submarine*.

2.11. *Abbey Road*

Abbey Road je ime studija u kom su Bitlsi snimili veliku većinu svojih pesama, a koji im je takođe predstavljao utočište, mesto gde mogu da budu obični muzičari umesto svetski poznate pop-ikone. Ime albuma nije slučajnost – ono predstavlja povratak korenima, snimanje i sviranje onako kako su to nekada činili. Eksperimentaciji je, dakle, došao kraj.

Uprkos konfliktima koji su nastali bilo zahvaljujući ličnim ambicijama, muzičkim stavovima, kreativnim razlikama, ili pak sveprisutnoj pojavi Joko Ono, ovaj album zvuči kao da ga je sastavio celovit bend. Možda zato što su znali da njihovo jedinstvo neće još dugo trajati, uspešno su ga prelili u pesme koje, na neki način, služe kao oproštaj – od publike, ali i međusobni. I pored plemenite namere da još jednom pokažu svoje umeće i jedinstvo, snimanje je prošlo pod tenzijom. Na primer, Lenon je želeo da pesme budu potpuno nezavisne jedne od drugih, kao na prvim albumima, dok je Makartni insistirao na konceptualnoj prirodi albuma. Dalje, Lenon i Ono su tokom perioda snimanja imali saobraćajnu nesreću, pa je u studio dovučen krevet kako bi Joko Ono mogla da se odmara i u isto vreme nadgleda snimanje.

Sliku za album, koja je snimljena ispred studija Abbey Road, uslikao je škotski fotograf Ijan Makmilan. Na njoj se vidi ulica Abbey Road, i četvorica Bitlsa koji hodaju preko pešačkog prelaza dok ih u pozadini posmatra nekoliko slučajnih prolaznika. Ova slika je ikonična za Bitlse koliko i omot albuma *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, ali za razliku od *Sgt. Pepper*-a, na *Abbey Road* omotu nije ispisano ime benda. U modernoj pop kulturi može se opaziti veliki broj omaža posvećenih čuvenom prelazu Abbey Road. Na fotografisanju koje je trajalo veoma kratko, otprilike 15 minuta, Bitlsi su se pojavili u odeći po svom izboru. Lenon vodi u upečatljivom belom odelu koje služi kao kontrast tamnim odelima ostalih članova benda. Makartni je u sivom odelu, bosonog i drži cigaretu u ruci. On je jedini koji ne ide u korak sa ostalima. Ljubitelji teorije zavere da je Makartni mrtav su neke detalje sa ove slike protumačili kao potvrdu njihovog verovanja da je Makartni zamenjen osobom koja liči na njega, a naročito činjenicu da je bos jer se u Britaniji mrtvi sahranjuju bez obuće. Osim toga, Ringo je zbog svog crnog odela proglašen za pogrebnika u toj povorci, a Harison – koji je jedini obučen u džins – za kopača grobova. Zadnju stranu omota krase fotografija natpisa sa imenom benda i imenom ulice, a uhvaćena je i prolaznica u plavoj haljini. Ova slika, kao i slika spreda, odiše neobaveznošću i opuštenošću – zamisli su krajnje jednostavne ali efikasne i veoma upečatljive. Ovo je takođe jedini omot na kome su četvorica Bitlsa prikazana u pokretu.

2.12. *Let It Be*

Iako je *Let It Be* poslednji studijski album Bitlsa, njegova realizacija počela je pre snimanja *Abbey Road*. Pod tadašnjim imenom *Get Back*, ovaj album bio je Makartnijev pokušaj da Bitlse vrati u stanje podobno za žive nastupe. Pesme su snimljene početkom 1969. godine u filmskom studiju Tvickenhem sa malo ili nimalo efekata kako bi se dobio što autentičniji zvuk. Bitlse su za vreme snimanja pratile kamere – snimci će kasnije postati deo istoimenog dokumentarca koji će biti praćen i muzikom sa albuma *Let It Be*. Album je 1970. godine dobio prestižnu nagradu Akademije filmskih umetnosti i nauke, Oskara, za najbolju originalnu muziku u filmu *Let It Be*.

Tokom snimanja ovog albuma najveći problem je predstavljao Lenon – uzevši u obzir njegovu tadašnju zavisnost od heroina (up.: Trinka 2004: 358 ili Makdonald 2012: 466), kao i veoma ohol stav koji je zauzeo prema Makartnijevom projektu, nije ni teško shvatiti zašto. Iako su na ovom albumu zaista uspeli da zvuče kao jedinstven bend, napetost na snimanju je bila gotovo vidljiva, nesuglasice očigledne a ni verbalne razmene negativne prirode nisu bile retke. Pored toga, verovatno zbog zavisnosti od heroina i prezira koji je osećao prema svom starom prijatelju, većina Lenonovog doprinosa u vidu pesama na ovom albumu ne dostiže kvalitet Makartnijevih ostvarenja. Ni Harison nije bio preterano oduševljen konceptom koji je Makartni postavio kao cilj, ali je bio uljudniji i suzdržaniji od Lenona.

Prvobitni plan za sliku na omotu *Get Back* bio je da se ostvari isti koncept kao i na prvom albumu – Bitlsi koji stoje na balkonu sedišta EMI kompanije u Londonu i gledaju nadole u kameru, ali ovaj put sa dosta dužom kosom i po kojom bradom. Pošto se Bitlsima nije svidelo kako je album snimljen i miksovan, projekat je odložen a slika odbačena (no, ipak će biti iskorišćena na kompilaciji *1967–1970*, poznatoj i kao *Plavi album*). Kada je došlo vreme da se ovaj album konačno izda, u maju 1970. godine, omot je izgledao sasvim drugačije. Bitlsi su uslikani pojedinačno – Lenon i Makartni na svojim slikama pevaju, što očigledno ukazuje na činjenicu da su bili glavni vokali u bendu. Harison je jedini od četvorice koji se zapravo smeši, dok je Ringov izraz lica

neutralan. Njihovi portreti postavljeni su u centar omota, sa imenom albuma ispisanim na vrhu. Omot i sa prednje i sa zadnje strane ima crnu ivicu koja podseća na crne ivice sa umrlica, te se i ovaj album može protumačiti na isti način, posebno imajući u vidu da, po izlasku albuma, benda praktično više nije ni bilo. Zadnja strana omota je tretirana na veoma sličan način, s tim što su portreti crno-beli za razliku od slika sa prednje strane.

3. Zaključak

Na osnovu ovde prikazane analize omota dvanaest albuma grupe Bitlsi možemo izvući neke zaključke koji umnogome osvetljavaju sveukupnu sliku o najčuvenijem bendu svih vremena. Bitlsi su od svog prvog albuma, *Please Please Me*, objavljenog 1963. godine, pa sve do poslednjeg – *Let It Be*, iz 1970. godine, na način koji je bio prilično neuobičajen za to doba, vizuelno i estetski prikazivali sliku o sebi svojim obožavaocima. Za razliku od tradicionalnih omota, njihovi albumi sadržali su slike koje su odražavale duh benda u tom trenutku, a omoti Bitlsa kreirani su u skladu sa muzičkim numerama na albumu, aktuelnim stanjem odnosa između članova benda i konceptom koji je trenutno prevladavao u njihovom radu (hipi, psihodelično, mistično, itd.). Lični ukusi članova benda takođe su imali velikog udela u dizajniranju omota, naročito onda kada im je dopušteno da u tome igraju značajnu ulogu – kao, na primer, pri stvaranju omota za album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Kao što je već rečeno, izuzetna kreativnost Bitlsa na muzičkom planu bila je nešto novo za šezdesete godine, nešto po čemu su se razlikovali od dotadašnjih bendova. Međutim, pored nesumnjive talentovanosti sve četvorice britanskih muzičara, povrh njihove neponovljive muzike i tekstova, slike i ostali vizuelno-estetski elementi na omotima njihovih albuma sigurno su znatno doprineli da ih toliki broj obožavalaca širom sveta zavoli za sva vremena. Ne treba ipak zaboraviti da je prvi utisak najvažniji, a to je u ovom slučaju bio prvi susret ljubitelja Bitlsa sa svakim novim omotom prilikom objavljivanja svakog njihovog novog albuma, odnosno sa vizuelnim delom stvaralaštva Bitlsa koje je, isto kao i njihova muzika, prolazilo kroz različite faze i promene, neke kvalitetnije a neke lošije, ali nikada neće biti zaboravljeno.

LITERATURA

- Kar i Tajler 1978: R. Carr and T. Tyler, *The Beatles: An Illustrated Record*, London: New English Library.
- Dejvis 2014: H. Dejvis, *Bitlsi*, prev. Dejan Cukić, Beograd: Laguna.
- Friman 2003: R. Freeman, *The Beatles: A Private View*, New York: Big Tent Entertainment.
- Makdonald 2012: I. Makdonald, *Revolucija u glavi: Pesme Bitlsa i šezdesete*, prev. Pavle Bobić, Beograd: Clio.
- Regan i Stajnvajs 2011: K. Reagan and A. Steinweiss, *Alex Steinweiss: The Inventor of the Modern Album Cover*, Köln: Taschen.
- Trinka 2004: P. Trynka (ed.), *The Beatles: Ten Years that Shook the World*, London: Dorling Kindersley Limited.

VISUAL ELEMENTS OF THE BEATLES' ALBUMS

Summary

The author of this paper analyses the covers of twelve albums of the most popular band of all times – The Beatles. In addition to their extremely creative songs, both the music and the words of which have fascinated the fans of The Beatles worldwide, the visual elements of the covers have undeniably added to the success of the band. Starting from their first album, *Please Please Me*, released in 1963, and all the way until the last one – *Let It Be*, from 1970, quite unusually for that time, The Beatles visually and aesthetically endorsed the picture of themselves which they presented to their fans. Unlike the traditional covers, their albums contained photos which reflected the spirit of the band at that moment, while the covers were created in harmony with the songs on the respective albums, the current relations between the band members, as well as their personal desires, and the concept which was prevalent in their work at that specific time (such as hippie, psychedelic, mystic, etc.). Beside their importance for the first impression of every new album, these covers have certainly contributed to the fame of the entire opus of The Beatles, which, although the band itself ceased to exist in 1970, will never be forgotten.

Keywords: The Beatles, albums, covers, visual elements

Boško B. Francuski

INDUSTRIES-EMI, INC., U.S.A. • CAPITOL MARCA REG. • ALL RIGHTS RESERVED

HELTER SKELTER

(J. Lennon-P. McCartney)



NOT FOR SALE

Maclen
Music,
BMI

STEREO

274
46494

Int

in the LP
"THE
BEATLES"
(BO-101)

Produ
George
Martin

BEATLES

Recorded in England

Capitol

M.F.O.

SM

Bojana S. VUJIN¹
 Univerzitet u Novom Sadu
 Filozofski fakultet
 Odsek za anglistiku

NASLEĐE VIKTORIJANSKOG NONSENSA U STIHOVIMA BITLSA

Književnost nonsensa jedna je od najzanimljivijih tekovina viktorijanskog stvaralaštva kako u prozi tako i u poeziji. Nonsens je jezička vratolomija, poigravanje značenjem, a kao žanr, najčešće se vezuje uz dečju književnost. Rad se bavi uticajem ovog žanra, naročito Kerolovih knjiga o Alisi, na tekstove Bitlsa. Kroz tumačenje rokenrol teksta i povlačenje intertekstualnih paralela između Kerolovog i Lenonovog dela dolazi se do zaključka da ono što na prvi pogled deluje kao besmislica zapravo u sebi krije bogatstvo značenja i nudi više načina i nivoa interpretacije – u lingvističkom, intertekstulnom, političkom ili humorističkom svetlu.

Ključne reči: Bitlsi, nonsens, popularna kultura, rok poezija, viktorijanska književnost

Viktorijansko doba u engleskoj književnosti i kulturi budi dvojake asocijacije – to je bez ikakve sumnje era procvata privrede i industrije, zenit kolonijalne ekspanzije i vrhunac opšteg napretka Velike Britanije u mnogim sferama, ali isto tako i doba koje se obično smatra periodom krajnje konzervativnosti i represije, periodom koji je bio toliko opsednut društvom kao celinom da je zaboravio na čoveka kao pojedinca, te je samim tim retko kad posezao za bilo čim nekonformističkim, a kamoli eksperimentalnim ili ekscentričnim. Svako ko se iole razume u to kako funkcioniše stvaranje „zvanične” istorije i književnog kanona znače, naravno, da ono što je zapisano retko kad odgovara onome što se zaista i događalo – prošlost je u stvarnosti uvek bila mnogo bizarnija, zanimljivija i šarolikija nego što nam to kazuju knjige. Viktorijanci nikako nisu izuzetak od ovog pravila – baš kao i engleska renesansa (pa i dvadeseti vek), i ono što danas nazivamo viktorijanskim dobom jeste puka konstrukcija koju su stvorili oni koji su došli posle njega, a koje, u ovom slučaju, danas okupljamo pod nazivom „modernisti”. U želji da oko sebe stvore atmosferu sofisticiranosti i liberalizma, pripadnici ove kulturne struje morali su svoje prethodnike smestiti u kalup seksualne represije i naivnosti. Ova verzija viktorijanstva i danas je s nama, i omogućuje nam, baš kao nekada davno Virdžiniji Vulf (Woolf) i Litonu Strejčiju (Strachey), da, upoređujući se sa društvom devetnaestog veka, sebi čestitamo na naprednim stavovima i oslobođenosti od konvencija (više o ovome v. u Lesnik-Oberstein 2004: 51). Književni kanon, koji i dalje kreiraju manje-više isključivo beli, heteroseksualni, po godinama ako ne ocvali, ono barem sredovečni, konzervativni muškarci sveo je viktorijansku književnost na klasike socijalnog romana kakve su pisali Čarls Dikens (Dickens) i Džordž Eliot (Eliot) i mlaku postromantičarsku poeziju čiji je najslavljeniji autor svakako bio kraljičin pesnik laureat i uzdanica Imperije, Alfred Tenison (Tennyson).

To je dobro poznata kanonska slika književnog stvaralaštva u viktorijanskoj Engleskoj. Ali, postoji još mnogo toga što se događalo van glavnih tokova, što bi se moglo nazvati viktorijanskom pop-kulturom, a što je postalo zanimljivo kritičarima tek

1 bojana.vujin@ff.uns.ac.rs

u toku poslednjih četrdesetak godina, tokom kojih su studije kulture prevazišle žanrovske i disciplinske granice i nedvosmisleno postale deo mejnstrim kritike i teorije. Senzacionalistički romani, petparački časopisi (takozvani *penny dreadfuls*), popularni spiritualizam i misticizam, „nameštene” fotografije koje se mogu nazvati pretečom fotošopa (neke od njih mogu se videti u trenutno popularnim knjigama o Čudnovatoj deci Ransoma Rigsa (*Riggs, the Peculiar Children series*)), čak i, zanimljivosti radi, početne naznake fenomena koji će stoleće i po kasnije postati poznat širom interneta pod nazivom *lolcats* – sve ovo je takođe deo britanskog društva druge polovine devetnaestog veka i baca mnogo jače svetlo na eru iz koje potiče nego uobičajene, davno prihvaćene priče o seksualno represiranim i frustriranim, uvek ozbiljnim i prikladnim viktorijancima.

Jedna od nesumnjivo najzanimljivijih tekovina viktorijanske popularne kulture – popularne samo utoliko što je vezana uz dečiju književnost, koja se i danas često marginalizuje i svodi na trivijalno, pučko štivo (da sada ne ulazim u snobizam i elitizam koji sve ono što je popularno automatski smatraju i lošim) – jeste žanr poznat pod nazivom nonsens. Bitna godina za razvoj ovog žanra jeste 1846, kada je Edvard Lir (Lear) objavio svoju *Knjigu nonsensa (A Book Of Nonsense)*, zanimljivu kombinaciju teksta i crteža, prevashodno namenjenu deci. Druga polovina devetnaestog veka – vreme visoke viktorijane – smatra se zlatnim dobom dečje književnosti, ne samo zato što tada broj pismene dece koja ne pripadaju društvenoj eliti napokon postaje značajan, i ne samo zato što se tada knjige za decu konačno pod takvim nazivom i plasiraju na sve razvijenije tržište, već i zato što se tada prvi put javljaju dela dečije književne fantastike, čija je jedina svrha bila zabava, a ne podučavanje (više o ovome v. u Cogan-Thacker & Webb 2002: 39–70). Prekretnicu svakako predstavlja 1865. godina, kada je Luis Kerol (Carroll) objavio *Alisu u zemlji čuda (Alice's Adventures in Wonderland)*, prvu dečju knjigu u engleskoj književnosti koja je zalupila vrata pred naletima moralne didaktike i evangelističko-klerističke intelektualne tiranije, jer svoje čitaoce nije želela naučiti ama baš ničemu.

Nonsens nije lako definisati, ali ga zato nije teško prepoznati. Uprkos nazivu, ovaj žanr ne karakteriše odsustvo značenja, već njegovo obilje – formalna dikcija i ton postoje naporedo sa elementima apsurdna, a poseban akcenat stavlja se na jezik: on je aliterativan, ritmičan, prepun neologizama. Često je bitnije kako reči zvuče nego šta znače (ovo se, recimo, može videti u pesmi „Džabervoki”). Zanimljivo je da nonsens ne samo što nije besmislica, već naprotiv, nastaje kao promišljeni proizvod logičnog, metodičnog uma (nimalo ne čudi što je Kerol bio matematičar) koji pažljivo odmerava svaku reč i pedantno uklapa situacije i teme u komplikovanu, neobičnu, a opet savsim skladnu, slgalicu. Autori nonsensa poigravaju se značenjem, jezik se u njihovim delima neretko uzima potpuno zdravo za gotovo i često se događa da se metaforični izrazi namerno tumače bukvalno, kao kada, na primer, u *Alisi u zemlji čuda* junakinja upozna Lažnu Kornjaču (engl. *Mock Turtle*), biće koje svoje (ne)postojanje duguje izrazu „supa od lažne kornjače”, korišćenom za najobičniju govedu supu, u pokušaju da ona deluje otmenije. Ovi pisci i pesnici, artisti na lingvističkom trapezu, nalaze humor u igrama reči, jezičkom višeznačju ili logički pogrešnim silogizmima, gde zaključak počiva na neadekvatnim premisama (kao kada golub pokuša da dokaže Alisi da je ona zmija zato što jede jaja), i generalno preispituju pravila jezika, razuma i logike.

Književnost nonsensa navodi čitaoce da na površinskom nivou uživaju u jezičkim vratolomijama, a na dubinskom, da razmišljaju o prirodi značenja. Nameran nedostatak koherentnosti odvaja ovaj žanr od fantastične književnosti (da bi fantastika funkcionisala, ona mora biti koherentna, mora poštovati unapred određena pravila na kojima

počiva). Nonsens se tek povremeno drži ustanovljene „stvarnosti” – „normalan” svet je u njemu namerno izvrnut naopačke i postaje mesto u kojem se stvari odvijaju na sve moguće načine osim onako kako bi trebalo (Carroll & Gardner 2000:166). Iako se stvarnost izvrće i izokreće, a jezik dekonstruiše, forma nonsensa obično je vrlo striktna (recimo, Lir najčešće koristi limerik, veoma strogu pesničku formu sa jasno utvrđenom rimom, metrikom i dužinom stiha), jer upravo zahvaljujući pravilima koja poštuje, koja ga obuzdavaju u formalnom smislu i daju mu preko potrebnu strukturnu čvrstinu, on uspeva da na humorističan i uverljivo satiričan način iskaže neke stavove o svetu. Paradoks dobrog nonsensa leži u tome što sloboda i proizvoljnost zapravo moraju pažljivo da se regulišu i zauzdaju strogim poetskim ili proznim strukturama, kako ne bi dezorijentisali čitaoca (Grenby 2008:211).

Nonsens jeste čedo viktorijanskog doba, ali može se naći i kod mnogih kasnijih autora – u Džojsovom (Joyce) *Uliksu (Ulysses)* i *Fineganovom bdenju (Finnegans Wake)*, u romanima *Treći policajac (The Third Policeman)* ili *Arhiv iz Dalkija (The Dalkey Archive)* Flena O'Brajena (O'Brien), u poeziji Ogdena Neša (Nash) i Doktora Susa (Dr Seuss) ili pak u *Autostoperskom vodiču kroz galaksiju (The Hitchhiker's Guide to the Galaxy)* Daglasa Adamsa (Adams). Književnost, naravno, nije jedina umetnička forma koja uspešno koristi konvencije nonsensa – tu su i televizija, pre svega kultne britanske serije *Leteći cirkus Montija Pajtona (Monty Python's Flying Circus)* i *Doktor Hu (Doctor Who)*, a i popularna muzika, gde (kao i svemu ostalom, moglo bi se reći) prednjače, naravno, legendarni Bitlsi (The Beatles), a prevashodno Džon Lenon (Lennon).

Nije tajna da je Lenon naročito cenio žanr nonsensa – osim muzičkih numera inspirisanih njime, napisao je i dve knjige u tom maniru (*In His Own Write*, 1964 i *The Spaniard In The Works*, 1965; oba dela su, baš kao i Lirova *Knjiga nonsensa*, kombinacija teksta i crteža) i često je u intervjuima spominjao uticaj koji su na njega izvršili autori poput Luisa Kerola. Kada se ima u vidu ova intertekstualna veza sa viktorijanskim nonsensom, pesme iz „psihodelične faze” Bitlsa, kakve su „Lucy In the Sky With Diamonds”, „I Am The Walrus” ili „Strawberry Fields Forever” – pesme koje slušaocima, kritičarima i tumačima obično zadaju najviše muka – dobijaju kontekst koji omogućava njihovo lakše razumevanje i tumačenje.

„Lucy In The Sky With Diamonds”, numera sa čuvenog albuma *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), na primer, često se pogrešno tumači kao pesma o LSD-ju, a kao dokaz za ovo navodi se „skrivena poruka” u početnim slovima njenog naslova (Lucy in the Sky with Diamonds), čije su prisustvo poricali i Lenon i Makartni (McCartney) (s druge strane, otvoreno su govorili o uticaju LSD-ja na „Tomorrow Never Knows” sa albuma *Revolver*, što ukazuje na to da nisu osećali potrebu da sakriju nadahnuće izazvano halucinogenima kada je ono zaista postojalo).

Pre dubljeg zadiranja u tekst pesme „Lucy in the Sky with Diamonds” valjalo bi, mislim, razjasniti još jednu čestu zabludu. Brojni su oni koji tvrde da se i Kerol drogirao, te da su knjige o *Alisi* rezultat halucinogena. Ovo teško da je istinito (nije verovatno da je povučeni Kerol imao pristupa magičnim pečurkama i drugim prirodnim halucinogenim supstancama, a za veštačke je trebalo sačekati još nekoliko decenija – meskalin je sintetisan tek pred sam kraj devetnestog veka, a LSD tek tridesetih godina dvadesetog), i zapravo je podjednak anahronizam kao i ideje da su njegova prijateljstva s devojkicama bila neprikladna zbog njegove navodne pedofilije. Kerol je zapravo bio aseksualan, a nijedna od njegovih malih prijateljica nikada se nije požalila na njega – Alis Lidel (Alice Liddell), inspiracija za lik Alise, imala je za njega samo reči hvale. Osim toga, ne treba zaboraviti ni da ono što se danas nikako ne razume – dečiji fotografski aktovi, na primer – u viktorijanskom dobu nije uopšte smatrano neprikladnim

ili čudnim; recimo, često su se i za Božić slale čestitke na kojima su bile fotografije nage dece. Još jedna uobičajena, danas nezamisliva, praksa viktorijanske fotografije bilo je nameštanje pokojnika kao da su živi i potonje fotografisanje s njima; i nikako zbog ove morbidne mode ne bi valjalo celu viktorijansku populaciju okarakterisati kao različite verzije Normana Bejtsa. Verovatnije je da su za snoliku atmosferu knjiga o Alisi zaslužna pre svega pravila žanra nonsensa, kao i činjenica da je Kerolova dominantna moždana hemisfera bila desna (što se može zaključiti na osnovu toga što je bio levoruk i patio od mucanja) – studije pokazuju da LSD na organizam utiče, pored ostalog, i tako što stimuliše upravo desnu moždanu hemisferu (v. Opar 2006). Kada se oniričko-kreativni pogled na svet udruži sa logičkim (Kerol je bio profesor matematike na Oksfordu), dobija se fina ravnoteža između pravilnosti i izvrnute realnosti, upravo onako kako je to u knjigama o Alisi. Njihovo „tripozno” tumačenje pre svega potiče od kasnije rekontekstualizacije u svetlu Diznijevog animiranog filma iz 1951. godine, koji je namerno koncipiran tako da simulira halucinogeno iskustvo

Ako se vratimo na Lenonovu „Lucy”, možemo se najpre pozabaviti događajima koji su nadahnuli njeno komponovanje. Pesmu je zapravo inspirisala slika koju je u zabavištu načinio Lenonov sin Džulijan, a koja je, bukvalno, prikazivala njegovu drugaricu Lusi na nebu sa dijamantima (ovu su sliku pre nekoliko godina objavili britanski dnevni listovi i može se naći na internetu). Na ovaj način, ova kompozicija podseća na Lenonovu narativnu pesmu „Being For The Benefit Of Mr Kite!” takođe sa *Sgt. Peppera*, čiji tekst doslovno opisuje stari viktorijanski reklamni poster za nastup jedne cirkuske trupe (i ova je slika dostupna na internetu). Moglo bi se, dakle, reći da je u pitanju još jedna numera koja vizuelni sadržaj pretače u muzički i tekstualni. Ipak, ono po čemu se „Lucy” od nje razlikuje jeste to što ne ostaje na površini – nije joj cilj samo opis – te tako, pored narativne, dobija i refleksivnu komponentu. Osim likovne, pesma je imala i književnu inspiraciju – nadahnula ju je *Alisa u zemlji čuda* – Lenon je tvrdio da je zamišljao Alisu kako sedi u čamcu, kupuje jaje koje se pretvara u Hamptija Dampcija, gleda kako se prodavačica pretvara u ovcu, a onda sa svima njima nekuda otplovljava², dok se na nebu vidi „devojčica sa kaleidoskopskim očima” (Sheff 1981). I Makartni napominje da je pesma pokušaj reprodukcije atmosfere *Alise u zemlji čuda* – spora vožnja čamcem po reci i visoke celofanske kule koje se putnicima nadvijaju nad glavama, a povremeno se iza njih pomalja slika Lusi na nebu (Evans 2004: 200) zaista mnogo duguju slikama iz Kerolovog klasika.

Ako se stihovi pažljivije pogledaju, može se primetiti da prikazuju mešavinu uticaja slike Džulijana Lenona („tangerine trees and marmalade skies”) i knjiga o Alisi („plasticine porters with looking glass ties”). Tu su, potom, i aluzije na stalno menjanje veličine, što opet asocira na Alisine nedaće – ponekad je sve ogromno („the flowers that grow so incredibly high”), a ponekad minijaturno („newspaper taxis appear on the shore”). Nadrealna atmosfera dodatno se naglašava time što se spominje unutrašnji svet nekoga „s glavom u oblacima” („your head in the clouds, and you’re gone”), odnosno, svet mašte (najčešće se ponavlja fraza „picture yourself”). Pesma je zamišljena kao putovanje – jasno se vidi kretanje, odnosno, plovidba – što je zapravo vrlo zanimljiva (mada verovatno nenamerna) ilustracija ideje kojom počinje i pesma „Tomorrow Never Knows” (osim „isključenja uma” – on je u „Lucy” možda i previše aktivan – „opuštanje” i „prepuštanje” („relax and float downstream”) sasvim se jasno mogu uočiti u tekstu). Ovo bi moglo ukazati na psihodelični doživljaj koji pesma simulira, ali, kao što

2 Ovo je zapravo aluzija na događaje iz petog poglavlja druge knjige o Alisi, *Iza ogledala (Through The Looking Glass, And What Alice Found There, 1871)*.

je već rečeno, to što ona (bukvalno) teče na ovakav način nikako automatski ne znači da je reč o šifrovanoj odi LSD-ju.

Pesma „I Am The Walrus”, objavljena na albumu *Magical Mystery Tour* (1967), još je očiglednija aluzija na Alisine doživljaje. Naslov je preuzet iz pesme „Morž i drvodelj” („The Walrus And The Carpenter”) koja se može naći u *Alisi iza ogledala*. U njoj se pripoveda o moržu i drvodelji koji se šetaju plažom i nađu na grupu ostriga, prevarom uspeju da ih namame da pođu s njima, i na kraju ih pojedu. Kerol kroz ove stihove kritikuje eksploataciju dece, a govori i o političkim konfliktima u tadašnjoj Evropi (v. Constantakis 2009: 263). Lenonova ideja je najpre bila da se naruga onima koji su njegove tekstove tumačili kao poeziju, a potom i autorima koji su pisali šta god bi im palo na pamet i to nazivali nadrealizmom (Lenon je kasnije izjavio da je tekst napisao da bi video da li i on, kao Dilan (Dylan), može nekažnjeno da se izvuče iz svega – v. Trynka 2006: 276). Pored *Alise* i želje za podrugivanjem, na ovu pesmu uticali su i jedna razbrajalica iz Lenonovog detinjstva³, kao i njegova buntovnička osećanja: sve ovo rezultiralo je pesmom koja, paradoksalno, spada među najviše kritički tumačene stihove Bitlsa. Ako se posmatra njihov početak:

„I am he as you are he as you are me and we are all together”

može se uočiti ista ideja koju iskazuje Džordž Harison (Harrison) u čuvenoj meditativnoj numeri „Within You Without You”: nebitnost ega i stapanje u jedno („the time will come when you see we're all one”). Na ovo ukazuje i sledeći stih („sitting on a cornflake”) – pojedinač je, s jedne strane, minijaturan i ništavan, a s druge, takvim ga čine oni koji određuju njegovu sudbinu i koji, poput morža i drvodelje, žele da ga iskoriste i unište. Osim toga, ovi se stihovi mogu protumačiti i bukvalno, i tada se mogu posmatrati prosto kao aluzija na Alisino menjanje stasa u knjizi. I ostatak pesme može se interpretirati na sličan način: stihovi se kreću od gnevne tirade protiv raznih aspekata establišmenta („corporation teashirt, stupid bloody Tuesday”), preko zabavne igre rečima i izmišljanja neologizama čije je zvučanje važnije od značenja („expert texpert”, „crabalocker”), pa do dobroćudnog ismevanja određenih figura (recimo, stih „elementary penguin singing Hare Krishna” odnosi se na Alena Ginsberga (Ginsberg), čiji su se pesnički nastupi u ovom periodu svodili na sviranje harmonijuma i skandiranje mantri). Refren, koji samo ponavlja reči „I am the eggman, I am the walrus” takođe je aluzija na *Alisu* – jedno se odnosi na već pomenutog morža (Lenon ga je u jednom intervjuu nazvao „debelim kapitalistom” – v. Wenner 1971), a drugo na lik Hamptija Dampcija, koji je antropomorfnog jaje. Tu su i autoaluzije, kao na primer u stihu:

„Mr City policeman sitting pretty little policemen in a row
See how they fly like Lucy in the sky – see how they run
I'm crying”

Ovde se, naravno, očigledno aludira na pesmu „Lucy In The Sky With Diamonds”, a ismevanje policije može se protumačiti kao još jedan politički napad na sistem. Takođe, ovi stihovi lepo ilustruju već pomenutu ideju da je u poeziji nonsensa zvuk reči često važniji od njihovog značenja – iz gornjeg primera vidi se zbog čega su ove reči spojene – zajedno, one pojačavaju milozvučnost pesme: prisutna je unutrašnja rima (podvučene reči), kao i aliteracija (glasovi /s/, /t/, /p/, /l/, koji su označeni masnim

3 „Yellow matter custard, green slop pie,
All mixed together with a dead dog's eye,
Slap it on a booty, ten-foot thick,
Then wash it all down with a cup of cold sick.” (u: Trynka 2006: 276)

slovima). Ovim se, opet, aludira i na pesmu „Morž i drvodelja”, čija eufonija takođe dobrim delom počiva na aliteraciji. Pored toga, Kerol kataloški nabroja mnoštvo stvari o kojima, kako kaže, valja razgovarati (što se najbolje vidi u jedanaestoj strofi njegove pesme), a to čini i Lenon, često uz upotrebu neologizama:

„Yellow matter custard dripping from a dead dog’s eye
Crabalocker fishwife pornographic priestess boy you’ve been a
naughty girl,
You let your knickers down”

Prvi navedeni stih aluzija je na već pomenutu razbrajalicu, dok je drugi samo nabranje pojmova koji ili ne znače ništa („crabalocker”) ili su zanimljivi oksimoroni („pornographic priestess”, „boy you’ve been a naughty girl”). Mešanje dečaka i devojčice opet bi moglo aludirati na *Alisu*, jer jedna od osnovnih ideja knjige jeste to da je sve, pa čak i fizičko telo, nestabilna, promenljiva kategorija. I ostali stihovi pesme pokazuju ovakve tendencije – spominje se nešto što asocira na *Alisu* („sitting in an English garden”), nižu se reči sličnog zvučanja („expert texpert choking smokers don’t you think the joker laughs at you”) i kritikuje bezdušni establišment („man you should’ve seen them kicking Edgar Allan Poe”). Upravo na ovaj način, Lenon uspeva da stvori delo koje zaista može da se podvede pod žanr nonsensa – pored jezičkih i logičkih poigravanja, tu je i satirični element, a atmosfera je takva da čitalac/slušalac ima utisak da se našao u sali s krivim ogledalima.

Triptih Lenonovih velikih kompozicija inspirisanih nonsensom završava „Strawberry Fields Forever”, numera koja nije bila uključena u album *Sgt. Pepper*, zbog čega se producent Džordž Martin (Martin) kasnije kajao, već je objavljena nešto ranije kao singl s dvostrukom „A” stranom, zajedno sa Makartnijevom „Penny Lane”; kasnije su se obe pesme našle na albumu *Magical Mystery Tour*. Ovu pesmu je nadahnulo Lenonovo sećanje na detinjstvo u Liverpulu, i zbog toga se može povezati s pesmama „Penny Lane” i „In My Life”. Naslov pesme jeste stvarno mesto u blizini doma za decu Vojske spasa u čijem se dvorištu Lenon igrao kao dečak. No, odatle su potekli samo ime i nadahnuće, dok je tekst bio ne samo o nostalgiji, već i o preispitivanju sebe (v. Sheff 1981). Makartni se ovog mesta seća kao tajnog vrta, divlje bašte koja je leti bila zanimljiva za skrivanje i koja je za Lenona simbolisala bekstvo (v. Miles 1997: 260). Već iz ovog opisa može se pretpostaviti da i ovom pesmom vlada onirička atmosfera. Lenon ju je kasnije opisao kao jednu od svega nekoliko potpuno istinskih pesama koje je ikada napisao – pod čime je podrazumevao to da su bile jednako istinite onda kada su napisane i godinama kasnije (v. Wenner 1971 ili Sheff 1981). Već u prvom stihu, lirski subjekt poziva slušaoca da mu se pridruže na putovanju kroz prostor i vreme:

„Let me take you down cause I’m going to Strawberry Fields
Nothing is real, and nothing to get hung about
Strawberry Fields forever”

Time što su Stroberi filds (Polja jagoda) u isto vreme nestvarna („nothing is real”) i večna („Stawberry Fields forever”), smeštaju se u mitološki svet (Lenon je izjavio da ona mogu biti bilo šta i bilo gde – v. Evans 2004: 280) i pridružuju mestima poput Jeli-sejskih polja ili Polja asfodela iz grčke mitologije. Takođe, „neuzrujavanje ni zbog čega” („nothing to get hung about”), opet se može protumačiti kao ilustracija ideje ispražnjenog uma i prepuštanja iz pesme „Tomorrow Never Knows”. Dalje, naredni stihovi:

„Living is easy with eyes closed, misunderstanding all you see.
It’s getting hard to be someone, but it all works out,
It doesn’t matter much to me”

govore o vrlo ličnom doživljaju sveta. Moguće je protumačiti ih i kao kritiku „neprosvetljenih” koji život provode sa zatvorenim očima, jer je tako lakše („living is easy with eyes closed”), ali verovatnije je da te snishodljive kritike zapravo nema – reč je prosto o tome da svako sam treba da odabere stvarnost koju želi (baš kao što i Stroberi Filds može biti šta god ko želi), jer nijedna od njih u suštini nije zaista stvarna („nothing is real”). Stoga nije bitno da li se žmuri ili sve pomno prati – na kraju se sve samo sredi („it all works out”), a lirski subjekt ionako ne mari („it doesn't matter much to me”) da li razume svet ili ne („misunderstanding all you see”). On takođe kaže da je teško biti neko („it's getting hard to be someone”), ali ni to mu nije naročito bitno. Ovakav pogled na svet možda deluje pasivno, ali to je zapravo potpuno prepuštanje struji života koje je neophodno za samospoznaju („turn off your mind, relax and float downstream”). Lenon je u svom čuvenom intervjuu za *Plejboj* rekao da pesma govori o osećaju različitosti s kojim se borio celog života („no one I think is in my tree”) i zbog koga mu, kako je to nadasve „skromno” protumačio, nije bilo jasno da li je lud ili genijalan („I mean it must be high or low”), jer su jedini ljudi koji su delili njegov pogled na svet bili pokojni umetnici, poput Luisa Kerola ili Oskara Vajlda (Wilde) (v. Sheff 1981). Kako se može zaključiti na osnovu teksta, ono što ovu pesmu povezuje s nonsensom – zapravo, više sa knjigama o Alisi nego sa samim žanrom – jeste onirička atmosfera, osećaj svojevrstne nadrealne realnosti, te stapanje prostornih i vremenskih odrednica u jedno. Stihovi imitiraju razgovorni ton – lirski subjekt okleva, ne završava rečenice, prelazi s misli na misao, gotovo kao da sve govori isključivo za sebe („that is, you can't, you know, tune in, but it's right, that is, I think, it's not too bad”). Ovim se, s jedne strane, obezbeđuje ravnoteža u odnosu na ozbiljnost introspektivnog tona („it's getting hard to be someone”), a s druge, ta introspektivnost zapravo podstiče, s obzirom na to da pesma funkcioniše gotovo kao unutrašnji monolog. Sve ove razletene ideje na okupu drži muzika, a ritam koračnice u isto vreme pesmi pruža disciplinu i duhovito aludira na kvazi-militarni režim Vojske spasa koja je, barem na površini, inspirisala stvaranje ove kompozicije.

Navedene tri pesme najočiglednije su inspirisane nonsensom od svih numera u katalogu Bitlsa. Ipak, aluzije na ovaj žanr mogu se uočiti, u manjoj meri, i u nekim drugim pesmama, i to ne samo u onima koje je napisao Džon Lenon. To je, na primer, slučaj s pesmom „Paperback Writer”, jednom od Makartnijevih čuvenih duhovitih narativnih epizoda. U njoj lirski subjekt piše pismo uredniku izdavačke kuće i opisuje knjigu od hiljadu strana koju je napisao i koja će sigurno zaraditi bogatstvo, pa bi je trebalo objaviti. Govoreći o njoj, kaže da je „zasnovana na romanu čoveka po imenu Lir” („it's based on a novel by a man named Lear”), što je verovatno ubačeno kao interna pošalica zbog Lenonove fascinacije ovim piscem (koji, uzgred budi rečeno, nije pisao romane). Osim u ovoj pesmi, nonsens se može – posredno – pronaći i u Lenonovoj „Glass Onion”. Posredno, zato što se u njoj značenje zapravo sastavlja zahvaljujući asocijacijama na druge pesme Bitlsa, među kojima prednjači „I Am The Walrus” („I told you about the walrus and me”). Pored nje, aluzivno se pominju i pesme „Lady Madonna” („Lady Madonna trying to make ends meet”), „The Fool On The Hill” („I told you about the fool on the hill”; osim tekstualne, ovde je primetna i muzička aluzija), „Fixing A Hole” („fixing a hole in the ocean”) i „Strawberry Fields Forever” („I told you about Strawberry Fields, you know, the place where nothing is real”). Auto-referencijalnost, ovde veoma uočljiva, uobičajena je postmodernistička praksa i često se javlja tamo gde autor želi da skrene pažnju na proces stvaranja dela, od romana (Nabokovljevi (Nabokov) ili Osterovih (Auster), na primer), pa do televizijskih serija (i to ne u mejnstrim ostvarenjima, već u žanrovskim, kao što su *Dosije Iks* (*The X-Files*),

1993–2002), *Bafi ubica vampira* (*Buffy The Vampire Slayer*, 1997–2003) ili *Lovci na natprirodno* (*Supernatural*, 2005–) i muzičkih numera (osim pomenute pesme Bitlsa, na sličan način funkcioniše i Kvinova (Queen) „Soul Brother”). Na ovaj način, delo se čvrsto smešta u kontekst umetničke, a ne realne stvarnosti – slično kao i kod intertekstualnosti – a time što se autor poziva na druga svoja dela, publici se jasno stavlja do znanja da ona postoje u jednom posebnom svetu, i da njihovo značenje nije fiksno niti samo jedno, već često zavisi od onoga naspram čega se posmatraju. Ovde, recimo, lirski subjekt pominje da ništa nije stvarno – time ne samo da poziva publiku da se podseti ideja iz pesme „Strawberry Fields Forever”, nego joj na samom početku govori da ni pesmu „Glass Onion” ne treba smatrati odrazom jednog jedinog stvarnog sveta. Takođe, prisutni su i uobičajeni Lenonovi ironični komentari, kao kada izjavi da je morž zapravo Pol, i da se u tome krije trag za rešenje značenja pesme („well here’s another clue for you all, the walrus was Paul”) – ovo, naravno, ne samo da nema mnogo veze sa idejom pesme „I am The Walrus”, nego ni sa principom na kome počivaju ovakvi tekstovi – nije poenta u tome da se pronađu „tragovi” koji će slušaoca uputiti u pravom smeru (tako nešto ipak se ostavlja detektivskim romanima), već da se asocijacijama dozvoli slobodno mešanje i do značenja – koje ne samo da ne mora biti fiksno, već ne mora uopšte ni da postoji – dođe na različite načine, u zavisnosti od trenutnog sklopa već pomenutih asocijacija. Čini se da pesmu ovako tumači i Ijan Makdonald (2012: 515), kada kaže da se naslovna fraza („stakleni luk”) odnosi na „prozirnost i beskrajne slojeve značenja”.

Kao što se iz navedenih primera može videti, viktorijanski nonsens i te kako je uticao na stvaralaštvo Bitlsa. Ovo ne bi trebalo da izazove naročito čuđenje, s obzirom na to da rok poezija veoma često crpi inspiraciju iz književnosti. Detmar i Riči, recimo, kažu da popularne pesme mogu imati podjednako zgusnuto značenje i bogatu aluzivnost kao i najbolje imažističke tvorevine, zato što, poput njih, u malo reči treba da iskažu mnogo toga, i navode primere Kejt Buš (Bush) i *Orkanskih visova* (*Wuthering Heights*), Bouvija (Bowie) i 1984, U2 i Šelijevoj „Alastora” („Alastor, Or the Spirit of Solitude”), kako bi istakli da kritičari treba da obrate posebnu pažnju na sve one načine na koje rok stihovi aludiraju na druge verbalne tekstove (v. Dettmar & Richey 1999: 3). Pored ovih, tu su i drugi, brojni primeri čvrstih intertekstualnih veza između rok poezije i književnosti – pomenimo samo pesme inspirisane Tolkinovim (Tolkien) svetom benda Led Cepelin (Led Zeppelin) ili pak direktno citiranje Brauningove (Browning) poezije ili Šekspirovog *Makbeta* (Shakespeare, *Macbeth*) u pesmama grupe Kvin. Ovakva dinamika omogućava autorima da svojim delima dodaju još jednu dimenziju značenja, a slušaocima i kritičarima da u to značenje možda lakše prodru, u njega utkaju i vlastite asocijacije, ili makar da uspeju da delo koje tumače smeste u neki širi kontekst koji je možda najbolje opisati služeći se Eliotovim (Eliot) pojmovima tradicije i individualnog talenta – ne samo da književne aluzije prisutne u rok tekstu utiču na njegovo značenje, nego i naše znanje o rok tekstu boji potonje tumačenje ranije nastalog, književnog dela koji je asocijativno ili intertekstualno prisutno u poeziji rokenrola.

Ovo je naročito zanimljivo kada se u središte analize postave naizgled zbunjujuća i nekoherentna dela, poput Kerolovih knjiga o Alisi i pesama Bitlsa nastalih u toku njihove psihodelične faze, kakve su „Lucy in the Sky with Diamonds” ili „I am the Walrus”. Kako je ilustrovano u ovom radu, ovakvi tekstovi pri površnoj analizi zaista deluju kao nešto što nema nikakvog smisla i što je nastalo kao rezultat halucinogenog iskustva. Žanrovsko tumačenje, međutim, otvara mogućnosti njihovog boljeg i dubljeg razumevanja – kada se sagledaju kroz prizmu viktorijanskog nonsensa, ova dela otkrivaju bogatstvo značenja i slojevitost jezičke igre čije uočavanje donosi veliko

zadovoljstvo kako čitaocima i slušaocima, tako i kritičarima i tumačima. Pored toga, ova veza lepo dokazuje i to da viktorijanski nonsens nije bizarni, opskurni žanr i književni restl jedne ere koja je – nepravедno – ostala upamćena prevashodno po moralnoj uskogrudosti i odsustvu preko potrebne neozbiljnosti i zabave, već naprotiv, živopisan i originalan umetnički doprinos jednoj drugoj, nezvaničnoj viktorijani, onoj koja je postojala pre svega u vankanonskim tekstovima i popularnoj kulturi. Nasleđe viktorijanskog nonsensa ogleda se u tome što ovaj žanr i dalje živi – ne samo u književnosti, već i u muzici, filmu i televiziji, onlajn kulturi i drugim elementima od kojih se sastoji naša današnjica. Ne malu ulogu u tome svakako su odigrali i Bitlsi, koji neke od svojih najzanimljivijih, najsanjarskih i najneobičnijih pesama duguju upravo viktorijanskim autorima poput Luisa Kerola koji su svoj jedinstven pogled na svet pretočili u nezaboravne, oniričke knjige. Ako svet sagledamo „kaleidoskopskim očima”, poručuje nam Džon Lenon, uspećemo da se oslobodimo uobičajenih asocijativnih i misaonih stega i, baš kao i njegova Lusi, prepustićemo se putovanju kroz jezik i smisao, kroz um i stvarnost, kroz muziku i nonsens.

LITERATURA

- The Beatles, *Anthology*, Apple Corps Limited, 2003.
- Carrol & Gardner 2000: L. Carroll & M. Gardner, *The Annotated Alice: The Definitive Edition*, New York and London: W. W. Norton & Company.
- Cogan-Thacker & Webb 2002: D. Cogan-Thacker & J. Webb, *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*, London and New York: Routledge.
- Constantakis 2009: S. Constantakis (ed.), *Poetry for Students, Vol. 30*, Farmington Hills: Gale Cengage Learning.
- Dettmar & Richey 1999: K. J. H. Dettmar & W. Richey (eds.), *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*, New York: Columbia University Press.
- Evans 2004: M. Evans (ed.), *The Beatles Literary Anthology*, London: Plexus.
- Grenby 2008: M. O. Grenby, *Children's Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lesnik-Oberstein 2004: K. Lesnik-Oberstein (ed.), *Children's Literature: New Approaches*, New York: Palgrave Macmillan.
- Makdonald 2012: I. Makdonald, *Revolucija u glavi: pesme Bitlsa i šezdesete*, Beograd: Clio.
- Miles 1997: B. Miles, *Paul McCartney: Many Years From Now*, New York: Henry Holt and Company.
- Opar 2006: S. Opar, *Hallucinogens and Creativity*. entheology.com. <http://entheology.com/research/hallucinogens-and-creativity/>. 15. mart 2016.
- Sheff 1981: D. Sheff, All We Are Saying: Interview with John Lennon and Yoko Ono, *Playboy*, January 1981. john-lennon.com.
- <http://www.john-lennon.com/playboyinterviewwithjohnlennonandyoko.htm>. 15. mart 2016.
- Trynka 2006: P. Trynka (ed.), *The Beatles: Ten Years that Shook the World*, London: Mojo-DK.
- Wenner 1971: J. S. Wenner, Interview with John Lennon, *Rollingstone*, January & February 1971. jannswenner.com. http://www.jannswenner.com/archives/john_lennon_part1.aspx, http://www.jannswenner.com/archives/john_lennon_part2.aspx. 15. mart 2016.

THE GENRE OF NONSENSE AS A VICTORIAN LEGACY IN THE BEATLES' SONGS

Summary

Literary nonsense is one of the most interesting genres developed in the Victorian era, both in poetry (Edward Lear) and in prose (Lewis Carroll). Even though nonsense is often misinterpreted as literature without meaning, it is actually literature characterised by an overwhelming abundance of meaning. Nonsense is linguistic gymnastics and inspired wordplay produced by a logical, methodical mind, and is usually connected with children's literature. Well-written nonsense has the ability to make readers question language, logics and the very nature of reality and meaning. Its legacy is present in many later works and forms of art, such as fiction (Joyce, O'Brien, Adams, Nash), television (*Monty Python*, *Doctor Who*), or music (The Beatles). John Lennon was particularly influenced by this genre, both in his literary works (*In his own Write*, *A Spaniard in the Works*), and in his music. The songs which best demonstrate this intertextual influence are 'Lucy in the Sky with Diamonds', 'I am the Walrus' and 'Strawberry Fields Forever', though there are also others, such as 'Paperback Writer' or 'Glass Onion', which include lesser references to this particular literary form. Generic and intertextual analysis of these song lyrics confirms this connection and shines a better light onto the songs usually dismissed as echoes of hallucinogenic practices and hypertrophied psychedelia. At the same time, more is revealed about Victorian popular culture and the case established for its strong and lasting influence well into the twentieth and the twenty first century.

Keywords: The Beatles, nonsense, popular culture, rock poetry, Victorian literature

Bojana S. Vujin

Aleksandar D. RADOVANOVIĆ¹

*Univerzitet u Kragujevcu
Filološko-umetnički fakultet*

THINGS THE GRANDCHILDREN SHOULD KNOW: MARK OLIVER EVERET I MITOLOGIJA ROK MEMOARA

Poslednjih dvadesetak godina autobiografski izraz nalazi se u ekspanziji kao popularna umetnička forma i predmet akademskog izučavanja. U talasu memoara muzičara koji su se afirmisali krajem prethodnog veka, 2008. godine se pojavila knjiga *Things the Grandchildren Should Know* koju je potpisao Mark Oliver Everet, frontmen američkog sastava Eels. *Things the Grandchildren Should Know* izdvaja se na polju rok memoara izbegavanjem žanrovskih obrazaca i literarnom osobenošću koja je analogna autentičnosti Everetovog muzičkog izraza i nesvakidašnjosti njegove scenske pojave. Ovaj rad pristupa Everetovoj knjizi u kontekstu tradicije rok memoara i razmatra odlike njegovog spisateljskog metoda.

Gljučne reči: memoari, rok memoari, Mark Oliver Everet, Eels, Kurt Vonegat

but the souljacker can't get my soul

Memoari i savremena rok kultura

Ekspanzija rok memoara u poslednje dve decenije može se posmatrati kao nusproizvod potrošačke kulture, ali i kao kulminacija evolutivnog procesa tokom kojeg je prezrena literarna tvorevina prerasla u respektabilnu žanrovsku kategoriju. Razvojni put rok memoara kao korporativnog proizvoda i lične pripovesti valja sagledati u kontekstu tržišnog proboja i kritičke afirmacije same autobiografske forme. Nagli skok popularnosti memoara u poslednjoj deceniji prošlog veka označio je začetak kulturnog trenda čije dugoročne tekovine uključuju konstantno prisustvo životnih priča na listama bestselera, visoke zarade biografskih filmova, nepreglednu ponudu kurseva za pisanje ispovedne proze, kao i rasprostranjenost autobiografskog izraza kroz blogove, društvene mreže, kreativne radionice i terapijske seanse. Iako se memoari nisu sasvim oslobodili stigme trivijalne literature, njihov uticaj na globalnoj kulturnoj sceni čini ih književnom vrstom koja iziskuje pomno razmatranje.

Svoju raspravu o autobiografiji kao fenomenu savremene kulture Džil Ker Konvej (1998: 3) otvara pitanjem: „Zašto je autobiografija najpopularnija prozna forma među modernim čitaocima?” Njeno pitanje zapravo je smela konstatacija koja se redovno javlja u uvodnim beleškama o memoarima kao *zeitgeist* književnoj vrsti. Vilijam Zinser (1998: 3) navodi da živimo u „dobu memoara”, a Sven Birkerts napominje da su „memoari, na sreću, a često i nažalost, žanr našeg vremena”. Izjave ovog tipa mogu delovati pompezno, prigodno ili lakomisleno, ali one nisu bez svoje statističke potpore. U skladu sa opštom tendencijom rasta u izdavačkoj industriji, broj izdatih memoara na godišnjem nivou i njihovi tiraži nalaze se u konstantnom usponu (Rek 2013: 9). U Britaniji su tokom 2007. i 2008. godine memoari sačinjavali čak 70% najbolje prodvanih naslova u tvrdom povezu, dok je u Americi prodaja pojedinih kategorija memoara za-

¹ a.radovanovic@kg.ac.rs

beležila porast od preko 400% u periodu između 2004. i 2008. godine (Jagoda 2009: 7-8).

Emancipacija memoara ne ogleda se samo u impozantnim tiražima i rastućem broju naslova, već i u njihovoj prihvaćenosti u kritičkim krugovima i sve većoj zastupljenosti akademskog izučavanja životopisnih formi. Studije biografije uveliko su etablirane na anglosaksonskim univerzitetima, dok su u Engleskoj osnovani i multi-disciplinarni istraživački centri posvećeni analizi životopisnih sadržaja iz perspektive sociologije, istorije, kulturoloških i filmskih studija, kao i nauke o književnosti. Dugo zanemarivana kao trivijalna proza pisana za široku publiku, autobiografija danas uživa legitimitet validnog književnog izraza čije su literarne svojstvenosti i ideološke pozicije postale predmet brojnih monografija.²

Ukoliko je kredibilitet memoara novostečen, sama forma nipošto nije nova, niti joj se može pristupiti u istorijskom vakuumu. „Pripovedanje životnih priča staro je koliko i pećinsko slikarstvo iz kamenog doba i novo koliko i YouTube”, ističe Rozalind Rajzner (2009: ix). Današnji životopisi zapravo su prastara forma uobličena novim vremenom. Zaokupiranost sopstvom u postfrojdoovskoj zapadnoj kulturi i tržišna potražnja za „stvarnošću” i „istinitim” pričama nalaze savršeno ishodište u memoarskoj formi. Procvat memoara može se tumačiti i kao ishod odbojnosti publike prema suvoparnoj istorijskoj materiji ili izraz nepoverenja u objektivnost istorijskih izvora. U skladu sa postmodernističkim stanovištem da istorijska objektivnost nije moguća, memoari se konstituišu kao subjektivna istorijska svedočanstva sa posebnom vrstom autentičnosti u kojoj individualna istina poprima kolektivno značenje.

„Svako ima priču za ispričati”, poručuje Zinser (1998: 3), „i svako je pripoveda”. Postepena demokratizacija memoara krajem XX veka omogućila je nebrojenim nepoznatim osobama da okuse vorholovskih petnaest minuta slave.³ Ipak, tradicionalno glavna žanrovska atrakcija jesu ispovesti slavnih ličnosti. Memoare je, kao svojevrstu statusnu potvrdu, objavio „svako ko je neko” ili želi takvim da se predstavi - bračni par Bekam i bračni par Klinton, Monika Luinski i Džena Džejmison, Henri Kisindžer i Medlin Olbrajt, Arnold Švarceneger i Zlatan Ibrahimović, Kingsli Ejmis i Filip Rot, Kristofer Hičens i Rasel Brend, Kit Ričards i Bob Dilan.

Marketinškom potencijalu memoara doprinele su i kulturne okolnosti izazvane tehnološkim zamajcem s kraja XX veka. Razvoj interneta kao globalne informacione platforme, pojava mobilnih telefona i kamera, beskrajne arhive video materijala, popularnost *reality* programa i sveprisutnost podataka o životima javnih ličnosti doveli su do digitalizacije stvarnosti u kojoj je dojučerašnji koncept privatnosti prestao da postoji kao takav. Delatnost javne ličnosti već dugo nije ograničena na plasiranje proizvoda, već podrazumeva i plasiranje sopstva kao komplementa proizvodu. Takve kulturne tendencije produbile su savremenu fascinaciju memoarima kao formom koji nudi pogled iza kulisa. Ma koliko doziran i iskonstruisan, taj pogled jeste ekskluzivan i, kao ultimativna bekstejdž propusnica, predstavlja retku atrakciju čitalačkoj publici.

Digitalno doba rezultovalo je revolucionarnim obrtima i u svetu muzike, razorivši distributivne obrasce ustaljene decenijama unazad. U vreme kada muzička industrija doživljava kolaps jer nosače zvuka kupuje zanemarljiv procenat publike, memoari

2 O savremenoj priznatosti ovog žanra u svetu institucionalizovane književne kritike svedoči podatak da od deset knjiga nominovanih za američku nagradu National Book Award na polju dokumentarne proze za 2015. godinu, čak pet su memoari. Dostupno na: <www.nationalbook.org/nba2015.html> [Pristupljeno: 20.9.2015.]

3 Jedna od takvih osoba bio je i mladađan pravnik po imenu Barak Obama, koji je 1995. godine po prvi put privukao pažnju javnosti porodičnom hronikom *Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance*.

muzičara pomalaju se ne samo kao kratkoročni izvor prihoda, već i kao efikasno sredstvo promocije. Da li su u pitanju materijalni razlozi, ili potreba za pisanim izrazom i sumiranjem proživljenog, ili pokušaj revitalizacije karijere, mitologizacije svoje zaoštavštine i isticanje kandidature za panteon rok kulture, tek, prema rečima urednika izdavačke kuće HarperCollins, „izgleda da čitava Rokenrol kuća slavni trenutno sedi za računom” (Bozman 2011).

Danas, u drugoj deceniji XXI veka, od devedesetih godina prethodnog veka prošlo je taman toliko vremena da budemo zapljusnuti talasom memoara muzičara koji su punu afirmaciju stekli u tom periodu. Preteča ovog trenda bio je Merilin Menon, koji je još 1998. godine objavio autobiografiju uz koautorsko učešće Nila Strosa.⁴ Očaravajuće površne, sočne i dinamične, desetine knjiga objavljenih od tog trenutka do danas u bitnoj meri pružaju potporu uvreženom opažanju rok memoara kao žanra sa obrascem u kom se autor priseća prelaska iz nevinosti u iskustvo, beležeći hronologiju uspeha i ekscesa, padova i lekcija, uz manje ili više suptilnu glorifikaciju svojih dostignuća. Gledano iz tog ugla, u pitanju je generična forma pisana iz pozicije skupo plaćene naknadne pameti i neizbežno trijumfalnog sadašnjeg trenutka kojim se knjiga završava.⁵

S druge strane, rok memoari nadomeštavaju derivativnost forme uzbudljivošću sadržaja, mahom kroz voajerski mehanizam koji publici omogućava da zagviri u privatni i profesionalni život autora. Iako najčešće sročeni uz svesrdnu pomoć pisaca iz senke, ovi tekstovi skloni su da odaju izvesnu ekscentricnost autorske percepcije i ukažu na posledice previranja javne persone i privatne ličnosti, u kom prva neizbežno upliva u drugu i mimo scenskog prostora. Kako rok memoari pokrivaju široko polje od underground bendova do onoga što bi Bitlsi nazvali *the toppermost of the poppermost*, kvalitet pripovesti oscilira i sadržinski i stilistički, ali upravo to izmešteno viđenje realnosti, to pomućenje granica između varljivosti sećanja, samoobmane, solipsizma i svesnog širenja izmišljotina, pruža građu za najtananiju i najintimniju karakterizaciju autobiografskog protagoniste. U srži recepcije svakog biografskog materijala jeste rasprava o faktima nasuprot fikcije, ali rok memoari skloniji su od većine žanrova da nam otvore dodatnu narativnu dimenziju nastalu iz tenzije dominantnih crta ličnosti koje autor nastoji da projektuje i nekih drugih koje nehotice nagoveštava.

Mnoštvo primera takvih memoara naći ćemo samo na polju žustrije gitarske muzike u prethodnih nekoliko godina. Kim Gordon (*Girl in a Band*, 2015) se nedavno predstavila kao konceptualna umetnica koja se muzikom bavi pukim sticajem okolnosti, u podtekstu se namećući kao autentična feministička ikona doba koje Lanu Del Rej doživljava kao simbol rodnog revolta.⁶ Nergal (*Confessions of a Heretic*, 2015) je u

4 Istini za volju, Henri Rolins je svoje memoare *Get in the Van* objavio 1994. godine. Kao muzičar, glumac, pisac, govornik i izdavač, Rolins je bio impozantna figura na kulturnoj sceni devedesetih, ali njegovi memoari prvenstveno su vezani za legat benda Black Flag i njihov rad do 1986. godine.

Mensonova knjiga *The Long Hard Road Out of Hell* nije autobiografija u strogoj smislu te reči koliko manifest umetnika koji otelovljuje naličje srednjoklasne Amerike. Posmatrana s današnje distance, knjiga deluje kao fascinantant čin automitologizacije po objavljivanju prvog velikog albuma i senzacionalistička *in vivo* hronologizacija samoproklamovane „inauguracije crva”.

5 Nešto grublju formulaciju nedavno je izneo Dejav Mustejn, sa svojstvenim mu odsustvom samosvesti. Kao da je potisnuo sadržaj sopstvenih memoara, Mustejn je imao sledeći komentar na knjige svojih kolega: “Sad to say most of my peers memoirs are self-promoting fuck/drug-ologues of how high they got or how low they scrape”. Dostupno na: <<https://twitter.com/DaveMustaine/status/653922159450984449>> [Pristupljeno: 16.10.2015.]

6 Iako često ostavlja utisak nedorečenosti, pa i traljivosti, knjiga Kim Gordon dosegla je neočekivano visok tiraž, što je izdavačima pokazalo da memoari underground umetnica mogu ostvariti značajan plasman na overground knjiškoj tržnici. *Girl in a Band* pokazala se kao potvrda tržišne potražnje za

epskom tonu naslikao autoportret umalo palog satanističkog heroja vaskrslog iz limba hemoterapije. Maks Kavaler (My Bloody Roots, 2014) se odredio kao *world music* panker koji je prodao dušu metalu, dok se Reks Braun (*Official Truth, 101 Proof*, 2013) izjasnio kao najstabilniji član i najpismeniji muzičar Pantere. Dejv Mustejn (*Mustaine*, 2009) se javnosti predočio kao gitarski heroj, hrišćanin koji ni pred bogom ne kleči, američki patriota, razulareni egoista i nehوتيčni komičar koji posle trideset godina vrtoglavog uspeha ne može da odagna bes i prežali činjenicu da je izbačen iz prethodnog benda. Brajan Velč (*Save Me from Myself*, 2007), u privremenom samoizgnanstvu iz Korna, obznanio se kao novorođeni hrišćanin koji se spoznajom boga spasao od metamfetaminske zavisnosti, reflektujući kroz grozničavu ispovest ne samo zapanjujuće naivan pogled na svet, već i suženo stanje svesti obolele osobe.⁷

Zahvaljujući sada već bogatom korpusu, rok memoari konstituisali su se kao zaseban žanr koji će u doglednoj budućnosti postati predmet posebnih monografija. U potencijalnoj studiji rok memoara kao literarne forme, jedna knjiga mogla bi zauzeti istaknuto mesto.

Things the Grandchildren Should Know

Osvežavajuće neobična knjiga u svetu rok memoara pojavila se početkom 2008. godine pod naslovom *Things the Grandchildren Should Know*. Njen autor Mark Oliver Everet poznat je na indi rok sceni kao kompozitor, producent i glavni izvođač kalifornijskog sastava Eels. Everet važi za povučenu osobu, koja se na izdanjima svog benda krije iza pseudonima E, tako da je najava njegovih memoara predstavljala neočekivan iskorak u javnost. U tom trenutku, E je bio scenska figura o kojoj se godinama unazad malo znalo i mnogo spekulisalo, imajući u vidu traumatičnu pozadinu njegovih pesama i nedovoljno jasne biografske okolnosti. Everetovi memoari otuda se čitaju kao savršen komplement albumima grupe Eels, skidajući veo sa mistične scenske persone i udahnjujući biografski kontekst u muziku.⁸

S obzirom na komercijalni potencijal proizvoda, autorova odluka da memoare potpiše imenom i prezimenom, ne ističući na naslovnoj strani afilijaciju sa bendom i ne ponudivši nijednu sliku na koricama ili između njih, bila je u najmanju ruku neuobičajen, ako ne i destruktivan marketinški potez. Ovaj čin blagog distanciranja od benda i brenda Eels ukazuje na Everetovo nastojanje da izbegne komodifikaciju

ženskim glasom u rok memoarima, tako da je samo tokom 2015. godine prihvaćeno desetak rukopisa rok muzičarki koji su doskora skupljali prašinu (Edžers 2015).

7 Na polju hip-hop kulture, većina autora koji su oblikovali scenu devedesetih uveliko su objavili memoare. Među njima su Chuck D, Flavor Flav, Deril Mekdenijels, Ice-T, LL Cool J, The RZA, DMX, Eminem, Jay-Z, 50 Cent. Sol Vilijams nije napisao memoare, ali njegove zbirke poezije prošarane prozom pokazuju sklonost ka flertu sa autobiografskim formama. Uvodno poglavlje zbirke *The Dead Emcee Scrolls: The Lost Teachings of Hip-Hop* (2006) naslovljeno je „Ispovest” i predstavlja dobar primer lične dimenzije Vilijamsovog metanarativnog metoda. „Ispovest” je autofiktivni portret umetnika u mladosti koji iz memoarske crtice izrasta u naknadni manifest hip-hopa. Reflektujući sopstvenu prošlost, Vilijams gradi ovovremeni mit o ovaploćenju MC-a iz drevne tradicije potlačenih i moderne ulične kulture. Predočena slika rađanja rep stvaraoaca i udahnuti mu mesijanski potencijal pružaju uvid u korene i politiku hip-hop izraza, ali i u dušu muzike koja samim bitovima izražava generacijske snove i stremljenja.

8 Promotivni materijali navode *Things the Grandchildren Should Know* i kao memoare i kao autobiografiju. Poslednjih godina, ovi termini ustalili su se u izdavačkoj industriji kao uzajamno zamenjivi. Prema prvobitnim teoretskim načelima, autobiografija bi trebalo da bude sveobuhvatna, pouzdana i faktografski orijentisana, dok memoari podrazumevaju manje rigidnu, pitkiju formu koja se odlikuje subjektivnim pristupom, užim fokusom i većom narativnom slobodom. Sam Everet svoju knjigu određuje kao autobiografiju (2008: 243), iako formalno ona pre odgovara memoarima.

ličnosti uvreženu sa tržišnim plasmanom rok memoara. Ime na koricama poručuje da knjigu ne piše popularni muzičar E, već svetu neznani Mark Oliver Everet u nezavisnom kreativnom postupku.

Everet otvara priču o sebi u atmosferi dobrostojećeg, učmalog i čudnjikavog domaćinstva kao stvorenog za neku od of-Brodvej pozornica, uz idealni pozadinski dekor u vidu Vašingtona tokom procvata američke srednje klase i Pentagonu u vreme Vijetnamskog rata. Rani nagoveštaj Everetove težnje da skroji intimnu porodičnu pripovest nalazimo u posveti koja otvara tekst: „Za Liz, Nensi i Hju, gde god da ste“. Ova posveta anticipira gubitak bližnjih kao srž autorove ispovesti, aludirajući pritom na očevu reputaciju kao ključni detalj porodične istorije. Naime, autorov otac je u naučnom svetu poznat kao tvorac koncepta paralelnih univerzuma i rodonačelnik polemika o kvantnoj besmrtnosti. Kao mladi fizičar opsednut kvantnom mehanikom, Hju Everet III je 1957. godine na Prinstonu odbranio doktorsku disertaciju u kojoj je postulirao „teoriju mnogih svetova“. Iako se teoriji s matematičke strane nije moglo prigovoriti, ona se ispostavila previše ekscentričnom da bi je naučni autoriteti na čelu sa Nilsom Borom prihvatili kao validnu. Skrhan neprihvaćenošću u naučnoj zajednici, Hju Everet je odustao od akademskih ambicija i prepustio se birokratskoj karijeri u Pentagonu, utonuvši u osamu i alkohol. Očeva smrt u 51. godini od srčanog udara bila je prva u nizu tragedija koje su zadesile mladog Marka Evereta. Posle dugogodišnjih mučnih psihoterapija, njegova sestra Liz izvršila je samoubistvo, izazivši u oporuci nadu da će „završiti u pravom paralelnom univerzumu kako bi se našla s tatom“ (Bern 2010: 352). Majka Nensi, izmoždena sopstvenom istorijom mentalnih nestabilnosti, preminula je nedugo zatim od raka pluća.⁹

Udarci koje je Everet pretrpeo u periodu autorskog sazrevanja postali su tematske i emocionalne okosnice njegove poetike. Ukoliko je otac bio neshvaćeni genije u oblasti kvantne mehanike, sin je danas kulturna figura na drugom polju. Međutim, nasuprot hermetičnosti očevih teorija, sinovljeva muzika pleni pristupačnošću. Debi album Eelsa po imenu *Beautiful Freak* izašao je 1996. godine, usred nezgrapne *postgrunge* epohe u kojoj se iščekivao naredni muzički trend. U tim okolnostima, bend je po automatizmu svrstan pod etiketu alternativnog roka, te apstraktne žanrovske odrednice i muzičke svaštare u koju se od početka devedesetih do danas smeštaju iole oštrij gitaristički sastavi čiji izraz odudara od klasične rok forme. Eels su se ipak ubrzo profilisali kao minimalistički indi rok bend čije koncizne pesme dišu iz kontrapunkta sirove produkcije i nežnih pop melodija. Umiljato osobenjačke, srčane i jednostavne, Everetove pesme su prožete povremenim avangardnim muzičkim pejzažima, ali bez aranžmanskih egzibicija i prekomernih instrumentalizacija. Eels zvuče svedeno i ogoljeno, a opet karakterno i stilski raznovrsno. Prljavo snimljene gitare, bas koji mulja i zuji koliko i gruva, jeftina ritam mašina ili garažni zvuk bubnja, presečeni su povremenim zvonkim zvucima klavira, ksilofona i svakojakih egzotičnih instrumenata koji unose kontrastni kolorit. Na takvu matricu, uz dašak starinskog reverba, nasnimljen je glas koji je ravan, blago hrapav i mukao, ali koji osvaja prostodušnošću, ljudskošću, pa i toplinom.

Kao što su devedesete razorile zaostavštinu osamdesetih, pa su *cock rock*, *hair metal* i disko ustuknuli pred introvertnijim muzičkim izrazima, tako su i narativne

9 Everetova porodična istorija predmet je nagrađivanog dokumentarnog filma *Parallel Worlds, Parallel Lives* koji se u produkciji BBC-a pojavio krajem 2007. godine. Kao vid unakrsne promocije, Everet je uporedo sa filmom objavio memoare, živi album i dve retrospektivne kompilacije Eelsa. Ponudivši kratak istorijski pregled kvantne mehanike, film prati Everetovo laičko upoznavanje sa očevim legatom i revolucionarnošću njegove teorije. Ipak, emocionalnu srž filma čini Everetova iznimna pojava i čežnja da se približi osobi s kojom je za života jedva prozborio nekoliko reči.

odlike Everetovog teksta nastale u nepomirljivoj opoziciji sa pompeznim memoarima rok ikona. U Everetovoj verziji rok memoara, slogan „seks, droga i rokenrol” skrajnut je do nevidljivosti. Ukoliko ekscesi i glamur, skandali i pikanterije, narkotici, grupi devojke i trzavice u bendu čine srž tipičnih rok memoara, *Things the Grandchildren Should Know* umnogome predstavlja antimemoare. Oglušujući se o tržišne imperitive, Everetov narativ ne nudi ni tračak senzacionalizma, autoglorifikacije, romansirano revolta i usiljene kontroverznosti na kojima se grade rok mitovi. Autor ovih memoara je profesionalni muzičar koji reč „karijera” stavlja pod navodnike (2008: 7), poslovni čovek koji odbija unosne reklamne ugovore i rok zvezda koja deluje začuđujuće skromno, zdravo i smireno. On je rok memoarista lakog, nenametljivog i šaljivog tona i savremeni pisac izopšten iz vremena do te mere da je knjigu napisao koristeći papir i olovku, kao što priliči autoru pesama poput “Railroad Man”.

Nepatvoreni ton Everetove ispovesti odiše autentičnošću, tom neodredivom austom i primarnim fetišom alternativne kulture. Takva percepcija nastaje „delom zato što je on postao indi kulturni heroj a ne globalna superzvezda, a delom i zato što je njegov jedinstveni senzibilitet očit u njegovoj prozi koliko i u njegovoj muzici” (Mari 2008). Dok se stvaralački motivi komercijalno uspešnih muzičara rutinski dovode u pitanje, Everet obitava u liminalnom prostoru između glavnog tokovskog i alternativnog, kreirajući muziku koja je neretko prihvatljiva masmedijima, ali čija suštinska nezavisnost ostaje neupitna zahvaljujući njegovoj izrazitoj individualnosti i neokrnjenom umetničkom integritetu. Mnogi alternativni bendovi nalaze se u konfliktnoj poziciji usled težnje ka institucionalnom priznanju i istovremenog gnušanja od njega, što je zamka koju Everet pažljivo zaobilazi. On uživa u popularnosti svoje muzike, ali bira publiku kojoj se obraća i odbija kreativne kompromise zarad potencijalnog tržišnog prodora: „U toj priči nema srećnog kraja: ili ćeš omanuti i vratiti se poslu u garaži, ili ćeš uspeti i provesti ostatak života mrzeći kurvu koja si postao” (2008: 149).¹⁰

Everet otuda izražava posebnu odbojnost prema fenomenu korporativnih bendova koje izdavačke kuće plasiraju pod etiketom alternative. Takav izraz predstavlja komodifikovani revolt, fabrikovan jer je u datom trenutku predstavljao traženu robu na rafovima, zbog čega Everet samu reč „alternativna” stavlja pod navodnike (2008: 93, 129). On takvu scenu doživljava kao marketinšku pozu, estetiku lišenu etičke dimenzije, pripitomljenu i domestifikovanu verziju roka koja je „na prodaju kao i bilo šta drugo u tržnjaku. Ta [kultura] se ne buni ni protiv čega” (2008: 130). Isto stanovište u svojim memoarima ističe i Kim Gordon: „Posle Nirvane, mejnstrim muzika strmoglavce se srozala na svoj prirodni nivo bljutavosti, u kojoj ‘grandž’ predstavlja samo još jedan vid plasiranja glomazne, dosadne rok muzike” (2015: 209).

Iako Everet ispoljava animozitet prema konvencionalnim aspektima rokenrola, valja primetiti da njegova hronika u izvesnom smislu korespondira sa rok mitologijom, krećući se utabanom stazom od pepela do zvezda. Kritičar *Independenta* s pravom napominje da Everetova knjiga sledi žanrovski obrazac priče o stidljivom dečaku koji u

10 Everetova jetka ironija prema alternativnoj sceni predmet je pesme “Tiger in my Tank”, čija treća strofa poručuje: “When I grow up I’ll be / An angry little whore”. Snimljena kao dečja pesmica u maniru jeftinog radio džingla, “Tiger in my Tank” karikira pomodarsko buntovništvo, ali izvesne interesne grupe našle su za shodno da je protumače drugačije. Na osnovu ovih i sličnih stihova uparenih sa crtežima dece na omotu, album *Daisies of the Galaxy* je 2000. godine postao zgodna meta predsedničke kampanje Džordža Vilijama Buša. Republikanski tabor izrazio je svoje zgražavanje albumom Eelsa i upozorio američku javnost da suparnički kandidat Al Gor zasigurno neće zaštititi njihovu decu od sličnih nakaradnih sadržaja. Osam godina kasnije, Everet je uputio ljubaznu pozivnicu predsedniku Bušu da poseite koncert Eelsa u Vašingtonu, ali predsednik je po svoj prilici bio sprečen da prisustvuje. Pogledati na: <<http://strangeglue.com/news/eels-invite-president-bush-to-concert/10001550>>

muzici pronalazi utočište od porodičnih problema i spas od droga i delinkvencije, skuplja novac obavljajući jednolične poslove i upućuje se put Los Anđelesa gde uz puno rada, strpljenja i naklonosti srećne zvezde dolazi do prvog ugovora. Autobiografski junak potom

skače od jedne do druge izdavačke kuće, prevazilazeći korporativni skepticizam, postepeno pridobijajući pohvale kritike i postizujući komercijalni uspeh, čineći pritom što je manje moguće ustupaka marketinškim odeljenjima i masmedijima, da bi naposljetku bio dočekan kao saborac od strane takvih članova nezgrapnog odreda roka kakvi su Tom Vejts, Van Morison i Nil Jang (Mari 2008).

U tako struktuiranoj fabuli, klimaktični koncert u londonskoj dvorani Royal Albert Hall predstavlja ostvarenje Everetovih dečaćkih snova i zaključni trijumf, koji autoru pruža finalnu afirmaciju, a čitaocu nagradu za emocionalni ulog. Sećanja na taj koncert navode Evereta na introspektivne meditacije kroz naslovnu pesmu "Things the Grandchildren Should Know" i refleksije o cikličnosti života. Premotavajući upečatljive slike iz prošlosti, autor okončava svoju pripovest uz nedvosmislen osećaj zahvalnosti.

Ipak, tu se paralele sa konvencionalnim rok narativom završavaju. Everet jeste prešao do otrcanosti opisivani put čuvenog rok muzičara, ali samo njegovo putovanje i pripovest o tom putovanju nadilaze stereotipe. Svestan da se memoarska forma mahom vezuje za status zvezde, Everet u uvodu insistira: „Ovo nije priča o nekom slavnom tipu. Ovo je samo priča o nekom tipu (koji se povremeno obre u situacijama koje liče na život nekog slavnog tipa)” (2008: 7). U maniru čoveka lišenog samoljubivosti kakva se da očekivati od frontmena popularnog benda, Everet opisuje pisanje memoara kao inherentno egoističan čin. On izražava averziju prema narcisoidnosti takvog poduhvata, ističući da se u njega upustio samo zato što je uveren da „slučaj njegovog života” predstavlja jednu „čudnovatu priču” (2008: 3, 7). „Čudnovata priča” je blag izraz za bujicu bizarnih događaja koji sačinjavaju njegov životni narativ, dok su svrsishodnost i uspelost njegove pripovesti nesumnjive. Tog mišljenja je i Pit Taunzend, koji Everetovu knjigu hvali kao „dobar primer načina na koji tegoban život u detinjstvu i adolescenciji oblikuje umetnika, stvara ekscentričnost i naposljetku doprinosi briljantnosti”.¹¹

Definišuća crta Everetovih memoara jeste da ih je autor sročio sam, što predstavlja dodatni žanrovski kuriozitet. Čak i uz sudelovanje pisaca iz senke, rok memoari su često površni tekstovi ispisani prvačkim rečenicama. Everetove rečenice su takođe neretko prvačke, ali ne i površne. Kao što peva u ograničenom rasponu i govori skoro bez intonacije, Everet piše ravnim tonom. Stihovi njegovih pesama su nehajni, a izraz lakonski, što je pristup koji je svesno odabrao i za prozu. U uvodnom poglavlju, autor kao demonstraciju navodi tri pasusa napisana različitim stilovima o istom događaju. Umesto kraćeg, umereno nakićenog, i dužeg, nesnosno nakinđurenog pasusa, Everet se opredelio za treći, koji u nepuna tri reda šturom leksikom postiže sav pripovedački efekat koji pisac može poželeti. Graciozan u svojoj jezgrovitosti, Everetov stil eliminiše spisateljsku pretencioznost i omogućuje mu da, prema njegovim rečima, bude otvoren i pošten. „Ne želim da vam traćim vreme kitnjastim sranjima”, poručuje narator, „stoga, iz poštovanja prema tebi, nežni čitače, držaću se direktnog pristupa” (2008: 9).¹²

Kvalitet koji Everetovu knjigu izdvaja od memoara muzičara njegove generacije proizilazi upravo iz njene stilske svedenosti, emocionalne neposrednosti i pre svega iz osećaja da oslušujemo jedinstven pripovedački glas. Stranicama ovih memoara

11 Dostupno na: <<http://eelstheband.com/grandchildren.php>> [Pristupljeno: 12.9.2015.]

12 Nežni čitalac svakako će prepoznati referencu na *Guliverova putovanja* i Sviřtovu notornu sklonost ka skatološkim momentima.

provejavaju izvesni egzistencijalni mir i jednostavnost življenja koji ne samo da nas uveravaju u verodostojnost autorove ispovesti i odagnavaju svaku sumnju o pritivnosti i konstruisanosti teksta, već i podstiču veru u neku apstraktnu, inherentnu ispravnost tog čoveka. U stihovima ili u prozi, njegove reči pobuđuju bezuslovno poverenje i iziskuju emocionalnu reakciju čak i kad izražavaju opšte mesto.

Odsustvo afektiranosti, opor smisao za humor i groteskna predodređenost tragediji naveli su recenzenta *Roling Stouna* da Evereta predstavi kao „Kurta Vonegata roka”. Dakako, u pitanju je laskavo poređenje i marketinški besprekorna etiketa za prikaciti na zadnju koranicu, ali analogija je utemeljenija nego što u prvi mah deluje. Vonegat i Everet srodni su ne samo po neusiljenom stilu proze, već i po melanholiji koja je prožima, humoru koji teži tu melanholiju da odagna i narativnoj sklonosti ka autoironiji, bizarnosti i apsurdu. Dvojicu autora spajaju obeležnost tragedijom i život u dodiru sa smrću, ispovedni spisateljski ton i žudnja za isceljenjem. Kao ljudi koji su u mladosti iskusili smrti bližnjih i suicid u porodici, obojica su ne samo mučeni obogaljujućim posledicama ličnih tragedija, već su na svoje načine progonjeni i krivicom preživelog.

Osvrćući se na korene svojih trauma, obojica umetnika određuju stariju sestru kao muzu i zaštitnicu, a njenu smrt kao centralni gubitak u životu. U romanu *Slepstik*, koji počinje izjavom da je „ovo najviše što ću se ikada približiti pisanju autobiografije” (1976: 1), Vonegat opisuje svoju sestru kao „tajnu ikakvog umetničkog jedinstva koje sam ikada postigao” (1976: 15). „Dok nije umrla, nisam shvatao da je ona osoba za koju pišem”, zaključuje autor (Alan 1988: 186). U Everetovom slučaju, njegov rukopis beleži kako je sestra od definišućeg prisustva postala definišuće odsustvo u njegovom životu. Ona je nosilac albuma *Electro-Shock Blues*, predmet čežnje u pesmi „The Longing”, blagonaklona utvara u pesmi „Friendly Ghost”. Smrt sestre i roditelja provejavaju celim Everetovim opusom, koji kao da je prošaran prizorima iz Vonegatove proze. Zapravo, čitav Everetov životni zaplet kao da je preuzet iz nekog Vonegatovog romana. Njegovi memoari struktuirani su oko poražavajućeg niza smrti bližnjih osoba, tako da pri slikama očevog tela u crnoj kesi za đubre, sestre na podu kupatila, majke na kuhinjskom stolu, prijatelja u hotelskoj sobi, sestre od tetke kao stjuardese u avionu koji je udario u Pentagon u kom je otac nekada radio, spaljenih leševa putnika aviona koji se srušio u komšiluku, samo čekamo da neko kaže: „So it goes”.

I Vonegat i Everet su prijazni osobenjaci čija sklonost humoru predstavlja mehanizam odbrane koji je vremenom prerastao u egzistencijalnu nužnost. Obojica nalaze terapeutske blagodeti u kreativnom procesu i nastoje da se komedijom u umetnosti izbore sa tragedijom u životu. Njihova umetnost otuda je i dijagnostika i terapija, emocionalni otklon i sredstvo kanalsanja neuroze. Jedan od uvreženih terapeutskih metoda u nošenju sa traumom jeste upravo pripovedanje traumatičnih događaja. Iako traumirana osoba žudi za oslobođenjem od traume, psihoterapija nije usmerena ka odstranjanju bola kroz kakvo katarzično pročišćenje i egzorcizam — cilj terapije je integracija (Herman 1992: 181). Kroz obujmljivanje traumatičnog iskustva i njegovo uobličavanje u narativ, rasplinuti bol biva preinačen u nešto određeno, finitno, sagledivo. Kako se trauma pretače u svedočanstvo, destruktivno zaleđe biva transformisano kroz čin konstrukcije, tako da sam proces pripovedanja funkcioniše kao svojevrtni ritual isceljenja. Terapeutsko dejstvo pisanja obuzimalo je i D. H. Lorensa: „Čovek se ratosilja svojih bolesti u knjigama — obnavlja i iznova predstavlja svoja osećanja, kako bi postao njihov gospodar” (1981: 90).

Sam Vonegat prihvata kao „opštepoznatu” konstataciju da njegov zanat predstavlja „terapiju”, nadovezujući se: „Pisci bar u jednom smislu imaju sreće. Svakog dana

moгу da leče svoja mentalna oboljenja” (Alan 1988: 109).¹³ Čak i letimičan osvrt na njegovu bibliografiju pruža utisak da „u savremenoj prozi verovatno nema likova koji su istraumiraniji i emocionalno oštećeniji od onih koje je stvorio Kurt Vonegat” (Broer 1994: 3). Analogno tome, Everet svoju muziku iz perioda albuma *Electro-Shock Blues* u šali određuje kao “death rock” (2008: 176). Pisanje tog albuma pokazalo se kao prekretnica, jer Everet je upravo tada prihvatio neumitnost ispovednog izraza. „Shvatio sam da *moram* da pišem o tome što se dešava i da bih se, ako to ne učinim, osećao kao da glumim” (2008: 139). Iz njegove perspektive, stvaralački čin muziciranja, a potom i pisanja memoarske proze, postao je izvesni spiritualni analgetik, instinktivni postupak čiji je terapijski efekat neosporan:

Na svoju sreću, pronašao sam način da se bavim sobom i svojom porodicom tako što ću se prema celoj stvari ophoditi kao prema stalnom umetničkom projektu koji još uvek traje i u kom svi možete da uživajte. Uživajte! Nema na čemu! (2008: 7).

Ako je Vonegat neko ko je uneo dimenziju ličnog, bolnog i egzistencijalnog u sterilni žanr kakav je naučna fantastika, onda je Everet osvežio izraz svojstven rok memoarima, istakavši se patosom bez patetike i lirskom elokventnošću među muzičarima koji po prirodi stvari nisu navikli da emocije artikulišu kroz pisanu reč.¹⁴ Pišući ravnim tonom koji jedino može da iznese tragičnost događaja bez isklizavanja u sentimentalnost, Everet se pokazuje kao neko ko nije sklon samosažaljenju, već se oslanja na humor kao naznaku tihog prkosa i istrajnosti ljudskog duha. Njegova vrcavost pritom deluje kao odraz lične prirode, dok je ophrvanost tragedijom samo nametnuto stanje. Čovek koji izvire iz stranica memoara je muzički guru koga krasi dečja nevinost i dečačka razigranost. On je lokalni mudrac i *manchild* iz holivudskih komedija, spokojan poput Dalaj Lame i smotan poput Adrijana Mola. On je muškarac na granici infantilnosti i zrela osoba otvorena ka životu, dovitljivi lakrdijaš koji osvaja šarmantnom morbidnošću i “the clown with the frown” iz pesme “Mr. E’s Beautiful Blues”.

Memoari su nužno priče sa otvorenim krajem. Don Delilou kaže da se beletristika piše tako što autor krene od značenja, pa naknadno osmisli događaje koji će voditi ka tom značenju, dok pisac memoara počne od događaja da bi potom iz njih izvodio značenje (Karr 2015: xvii). Pisanje memoara je postupak koji raspreda zbrkane životne niti i unosi tračak smisla u haotičnost sećanja. Njime se razasuta prošlost užljebljuje u linearni, hronološki tok, razotkrivajući pritom neslućene obrasce bivstvovanja. Proces fabuliranja sećanja i rekonstruisanja prošlosti u konsekvativni sled događaja vodi naposletku do fikcije, ali fikcije koja često u prihvatljivoj meri korespondira sa nekim koherentnim prividom istine.

13 Pisanje svog najpoznatijeg romana, *Klanica pet* (1969), Vonegat je opisao kao “terapijski” postupak, navodeći da je iz njega izašao kao “drugačija osoba”, jer se “oslobodio svakojakih sranja” (Alan 1988: 32). Everet u sličnoj izjavi napominje da je pisanje memoara bilo mukotran proces, dobrim delom zbog ponovnog proživljavanja trauma, ali ga smatra “korisnim, jer mi je pružio osećaj oslobodenosti. Teret prošlosti mi je spao s ramena” (Gref 2009).

14 Rendi Blajd, pevač benda Lamb of God, nedavno je objavio memoare *Dark Days* (2015) o boravku u češkom zatvoru tokom suđenja za ubistvo iz nehata na koncertu u Pragu. Njegov blog o procesu pisanja memoara katalogizira spisateljske glavobolje i nedaće na retko zabavan i pronicljiv način. Blajdov tekst je posebno relevantan za perspektivu muzičara suočenog sa praznom stranicom i nenaviknutog na drugačiju vrstu kreativnog procesa. Pogledati na: <<http://darkdaysbook.tumblr.com/>> Iako nije zalazio u detalje, i Everet je u više navrata potvrdio da mu je pisanje memoara iziskivalo nemerljivo veći trud u odnosu na pravljenje muzike: „Moram da kažem da mi je pisanje knjige bilo naporno — najteži projekat na kom sam ikada radio — i ne mogu da kažem da sam uživao pišući je, ali jesam uživao u tome što sam je završio” (Nik S. 2009).

Svestan poroznosti memoarske istine, Mark Oliver Everett je svojom knjigom pružio lelujav, iskrzan i nadasve impresionistički autoportret umetnika u srednjem dobu. Usredsređen na lični doživljaj pre nego na trezveno sagledavanje događaja, Everett u svoju pripovest usađuje osećaj bola, gubitka i samotnosti, radost stvaranja i zvuk benda iz garaže, izmestivši pritom žanr rok memoara iz domena banalnosti i predočivši nam humanije obličje rok mitologije. Naslov knjige izraz je autorove želje da sačuva svoju nesvakidašnju porodičnu istoriju, ali i poziv čitaocu da dopiše sopstveni kraj pripovesti. Kao neko ko nema dece, Everett je skovao zgodan plan da poštedi sebe roditeljskih glavobolja i pređe direktno na unuke. Dakako, ti naslovni unuci smo mi, publika koju Everett viđa po potrebi, ali i buduća pokolenja slušalaca, kao autorov nagoveštaj nade i amanet za budućnost.

LITERATURA

Allen 1988: W. R. Allen, *Conversations with Kurt Vonnegut*, Jackson: University Press of Mississippi.

Bern 2010: P. Byrne, *The Many Worlds of Hugh Everett III: Multiple Universes, Mutual Assured Destruction, and the Meltdown of a Nuclear Family*, Oxford: Oxford University Press.

Birkerts 2008: S. Birkerts, *The Art of Time in Memoir: Then, Again*, Minneapolis: Graywolf Press.

Bozman 2011: J. Bosman, "Rock Stars of Books: Musicians' Big Sales", *New York Times*, July 8. <www.nytimes.com/2011/07/09/books/rock-memoirs-are-popular-with-readers-and-publishers.html> [Pristupljeno: 20.9.2015.]

Broer 1994: L. R. Broer, *Sanity Plea: Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Everet 2008: M. O. Everett, *Things the Grandchildren Should Know*, London: Little, Brown.

Edžers 2015: G. Edgers, "Rise of the female rock memoir", *Washington Post*, September 5.

Dostupno na: <www.washingtonpost.com/entertainment/music/rise-of-the-female-rock-memoir/2015/09/04/64db029e-5097-11e5-933e-7d06c647a395_story.html> [Pristupljeno: 28.9.2015.]

Gref 2009: G. Graff, "Eels Ready Beard-Inspired Album", *Billboard*, May 21. Dostupno na: <www.billboard.com/articles/news/268569/eels-ready-beard-inspired-album> [Pristupljeno: 2.10.2015.]

Herman 1992: J. L. Herman, *Trauma and Recovery*, New York: Basic Books.

Jagoda 2009: B. Jagoda, *Memoir: A History*, New York: Riverhead Books.

Kar 2015: M. Karr, *The Art of Memoir*, New York: HarperCollins.

Konvej 1998: J. K. Conway, *When Memory Speaks: Reflections on Autobiography*, New York: Alfred A. Knopf.

Lorens 1981: D. H. Lawrence, *The Letters of D. H. Lawrence, Volume II, June 1913 – October 1916*, G. J. Zytaruk (ed.), J. T. Boulton (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.

Mari 2008: C. S. Murray, "Things the Grandchildren Should Know, By Mark Oliver Everett", *Independent*, January 25. Dostupno na: <www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/things-the-grandchildren-should-know-by-mark-oliver-everett-773529.html> [Pristupljeno: 24.9.2015.]

Nik 2009: S. Nick, "If you're going to boo somebody, you better know who you're booing, bitch.", *Tiny Mix Tapes*, July 14. Dostupno na: <www.tinymixtapes.com/features/eels> [Pristupljeno: 2.10.2015.]

Rajzner 2009: R. Reisner, *Read On... Life Stories: Reading Lists for Every Taste*, Santa Barbara: ABC-CLIO.

Rek 2013: J. Rak, *Boom! Manufacturing Memoir for the Popular Market*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Vonegat 1976: K. Vonnegut, *Slapstick, or Lonesome No More!*, New York: Delacorte Press / Seymour Lawrence.

Zinser 1998: W. Zinsser, *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

**THINGS THE GRANDCHILDREN SHOULD KNOW:
MARK OLIVER EVERETT AND THE MYTHOLOGY OF ROCK MEMOIR**

Summary

For the past two decades memoir has been a genre in expansion both as a popular art form and a subject of academic research. In a wave of memoirs authored by musicians who garnered acclaim during the 1990s, a book titled *Things the Grandchildren Should Know* appeared in 2008, penned by Mark Oliver Everett, frontman of the American band Eels. Everett's memoir excels in the field of rock memoir with its avoidance of genre patterns and a distinctive literary voice, akin to the authenticity of Everett's musical expression and the uniqueness of his stage presence. This paper approaches Everett's book in the context of the rock memoir tradition and examines the characteristics of his literary method.

Keywords: memoir, rock memoir, Mark Oliver Everett, Eels, Kurt Vonnegut

Aleksandar Radovanović

PETAR I ZLI VUČI

BALDOŽER

TOKMU T

OSVIJEŠTILI

AZRA

PRILJAVO KAZALIŠTE

ELEKTRIČNI ORGAZAM

vis
Jdoli

МАЛЬЧИКИ

kako bubanj kaže

STIDLJIVA LJUBIČICA

PRILJAVO KAZALIŠTE



MALI ČOVEK

RUŽAN BITI

HAU STOR

CRNI ŽBIR



Александар ПЕТРОВИЋ
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Семинар за друштвене науке

ДИКТАТУРА ДЕЧАКА И КУЛТУРА НОВОГ ТАЛАСА

Нови талас као концептуални подухват започиње 1979. пројектом Дечаца, који у тренутку проласка кроз сенку смрти Доживотног Председника 1980. прераста у пројекат Идоли, врхунац доживљава с *Речником технологије* и *Архистичком радном акцијом* 1981, а завршава се 1982. фронталним политичким нападом на теоријски епицентар Новог таласа, *Речник технологије*, и објављивањем албума Идола *Одбрана и последњи дани*. Рад се бави феноменологијом диктатуре пролетаријата која од идеологије револуционарног развлашћивања претходног режима постаје технологија претварања Личности у Дечаке, Дечака у Идоле, садржаја у облик, стварности у слику. У том контексту испитује се културна политика Савеза комуниста, транзиција модернизације у постмодерну и сагледава утопијска димензија Југославије.

Кључне речи: Нови талас, Југославија, диктатура пролетаријата, *Речник технологије*, Дечаца, Идоли, Црни талас

Нови талас има посебно место у савременој култури јер се збива на самом измаку утопијског пројекта Југославија, једном од најмање истражених раздобља српске и југословенске културне и политичке историје. У том преломном времену, док трну снаге које су одржавале Југославију, практично нема другог културног покрета. Траје у ширем смислу од средине седамдесетих до средине осамдесетих година XX века, с језгром догађаја које обухвата четири године између 1979. и 1982.

До сада је Нови талас листом сагледаван као део популарне културе, сведен на отисак његове музичке димензије. У том погледу, он би почео с првим новоталасним албумом који је 1979. издало Прљаво казалиште, али би почетак, без много сумње, могао да се протегне и на 1975. годину када Булдожери у Београду објављују албум *Пљуни истини у очи*. Из музичке перспективе заправо се јасно не види где је почетак, шта је подигло Нови талас и дало му значење које превазилази естраду и због чега је и данас жив. Није се довољно увиђало да је настао у матици историјског слома великог државног пројекта, да је последњи покрет с делотворном југословенском идејом и тренутак преласка из модернизма у постмодернизам. Иако се шири као популарна култура, Нови талас у својим најбољим видовима има други поглед на свет, другачије осећање целине заједнице и њене историје, и има смелост да иде против матице прелазећи не само границе тадашње културе већ и хоризонт друштвене свести која од делова није видела целину.

Југославија настаје после Првог рата као плод општих политичких споруума, али њена једина енергија је српска митска култура слободе која је сентиментална према „поробљеној” словенској браћи и вековима тражи начин да успостави јаче везе са њима и заустави османске и германске освајаче. Једном створена Југославија од почетка у себи носи клице пропасти, јер у себе укључује и оне нације које је, без сна о слободи, виде само као Аустроугарску,

прсликавајући је неодрживим погодбама у мртву империју да би могле одушевљено да дочекују нове освајаче. То је поткопавало саму идеју државе јужних Словена да би њен пад крајем XX века коначно изневерио утопијске енергије и уверио јужнословенске народе да слободе нема и да је све што је преостало само ћутање и покорност. Нови талас је последњи покушај одбране културног простора слободе у време када се већ осећа да је Југославија осуђена да се претвори у Аустроугарску, да се распадне у рату и погне главу у свету који се плаши и самог помена речи слобода. У својој самониклој спонтаности он носи скривене утопијске симболе и дах енергије која је створила Југославију. Иако је битно понижао у Београду, Нови талас је повезао и Загреб и Сарајево у једну културну целину у последњој симболичној борби за Југославију која неће бити Аустроугарска.

Модернизација и уметност

Култура владања и краљевином и републиком Југославијом била је заснована на политици модернизације. Модернизација је наравно стара просветитељска идеја и њени антрополошки нагласци су рационализам, неприкосновеност ега као субјекта, свођење квалитета на квантитет, премоћ дела над целином, превазилажење традиције и драма атеизације. Социјалистичка Југославија настојала је да управља модернизацијом пре свега концептом диктатуре пролетаријата који је требало да убрза историјски механизам како су га замислили класици марксизма. Ваљало је створити осећање да се негде иде и да ће се стићи, да је историја суверено зауздана. У прилог томе пружени су докази ослобађања народа од фашизма, монархије, капитализма, грађанског друштва, традиције, практично свега постојећег. Морало се стално осећати кретање, ход у скоковима петолетки и конгреса, несустала борба за неминовно боље сутра. Том задатку без призива била је подређена и уметност.

Социјалистичка Југославија је на почетку формирала свој укус на социјалистичком реализму који је био субјективни одраз објективне стварности и величао пре свега Врховног команданта, а потом ратну победу партизана и комуниста. Али, историјски ход није могао на томе да се заустави, а Партија је посебно желела да се он види и у уметности после разлаза са Совјетским Савезом 1948. и доношења новог Устава ФНРЈ из 1953. Партија, а не уметници гоњени надахнућем, како би то очекивао читалац историја модерне уметности, тихо одлучује да се окрене модернизацији уметничког израза. Овлашћени партијски стваралац Мирослав Крлежа, стари друг јединог југословенског Маршала, био је упућен у то и на Конгресу књижевника у Љубљани 1952, заложиио се за пуну слободу уметности и писане речи. То је требало да потврди разлаз са СССР и степен слободе који влада у друштву. Од тада уметнички рад поприма друге облике. Видело се да социјалистички реализам више не може следити Партију у њеном освајању историје и да је стара уметност неупотребљива. Међутим, транзиција у уметности не може бити плод отвореног диктата. Како уметност треба да има „слободу”, била је потребна нека уметничка „побуна”, одбацивање старог стила и театар борбе за нова изражајна средства. Уметници су ударнички рушили табуе из претходног периода уз родитељски подигнут прст Партије која би понеког изложила јавном прекору, али без нарочитих последица. Партија није штедела на привилегијама за „слободоумне” уметнике, јер им је дала налог да по њеним линијама силе радикализују модернизам у уметност, да се „буне” против конвенција, све док по инерцији у осамдесетим годинама, бунећи се, и не будећи се

нису стигли до чистог концептуализма као грознице испуњавања давног партијског задатка, који више није имао никакав садржај. Колорит допуњују и песници који су открили слободни, самоуправни стих као најбољи начин варкања и кривотворења стваралаштва, пречицу до награда и привилегија. Поткрадали су песništvo, исто као и радници своје фабрике којима су управљали, модернизујући га с једнаким успехом као Партија државу.

Ни нови медији нису одолели диктатури пролетаријата. Дobar пример за то је Црни талас, који означава радове неколицине филмских режисера који шездесетих и почетком седамдесетих година XX века, као и сликари и писци нешто раније, напуштају социјалистички реализам и критички се окрећу новим изразима, пре свега натуралистичком реализму. Црни талас, по својој природи сушта је супротност Новом таласу. Термин је настао као политичка етикета, а не као последица уметничког или друштвеног покрета појединаца који су сасвим индивидуално тражили своју славу. Одликује га трагање за изобличењима по ивици друштва да би се изашло у сусрет потреби Партије за „критиком” која неће погађати суштину, већ ће се с левичарском сентименталношћу бавити тешким и промашеним животом малог човека. Партија је једноставно могла да не финансира те филмове, али је то чинила јер они имају исти агресивни материјалистички поглед на свет с нешто промењеним изгледом „реалности” која у њима обухвата више емпиријске грубости, што је само другачије засенчени вид социјалистичког реализма. Они се јављају у време замаха у демонтирању Југославије који долази са новим уставом из 1963. године. У време доношења претходног устава из 1953, главни посао обавили су сликари и писци, а 1963. у складу с духом времена, посао је поверен синеастима. Створен је утисак да се под притиском критичке јавности Партија „либерализовала” и „невољно” пристала на нове стваралачке слободе Црног таласа. Она је уз велику буку забрањивала тек понеки филм да би растакање државе у позадини ишло неприметно и глатко, скоро без гласа против. О томе у филмовима Црног таласа нема ни речи. Они су знали свој посао производње носталгије за правим социјализмом. То је било потребно свима који су се отимали да овладају историјом. Тако је настала нова, модернизована југословенска уметност која је уметницима дала могућност да превазиђу реализам социјализма остајући до краја у њему. Нове уметничке слободе биле су најбоља потврда успешности партијске диктатуре пролетаријата која је производом симулакрума појачавала утисак историјског кретања.

Када је оглед с уметношћу успео, прешло се на раднике, којима је такође новим уставом обећана слобода као потврда да историјски механизам ради за њих. Партија им је великодушно поклонила слободу самоуправљања. Био је то логичан корак: прво је грађан етатистички социјализам, као социјалистички реализам у уметности, а када се видело да је ограниченог домашаја, свечано су дате, поклоњене фабрике радницима, као очити доказ власти над историјом и њеном механиком. Мора се признати да нико у историји није дао фабрике радницима и да то изазива неверицу, јер власт над капиталом је срж костију овог света. Међутим, била је то такође уметност јер радници нису ни знали шта им је заправо дато, већ је Партија, будући да су били историјски незрели, управљала у њихово име до доласка комунизма. У Уставу СФРЈ јасно је било записано да друштвена својина нема титулара, што је био знак њеног очитог претварања у метафизику, или боље речено уметност.

На крају је дошло и лажно ослобођење филозофије која је дата филозофима, али само на корчуланским летњим школама, где су се они, попут колега уметни-

ка, горљиво борили против неслобода и догматског марксизма, а за нови критички марксизам и повратак изворном Марксу, као и за социјализам по „људској мери“. Даље од тога нису видели, јер је и њихов посао, као и филмски, обележен носталгијом за правим марксизмом који они нису звали Црни талас, већ Праксис. Али, осим у имену, неке друге разлике није било.

Партија је добро знала да управља лажним побунама. Била је то права диктатура пролетаријата. Зато је све у распону од сликарских и песничких до националних и радничких слобода тонуло у привид. Варкало се у целом спектру и на целој вертикали. Утопија је губила сјај, позлата је олуштена, а кулисе распаране. Југославија је постала утварна утопија у којој су симулакруми као коров гушили слободу. У њој се самоуправљало, несврставало, братски сједињавало..., а све под будним оком Партије која је једнако постављала државне функционере, директоре, као и опозиционе вође и слободне уметнике. Када је у Београду 1969. била припремљена српска премијера хипи мјузикла *Коса*, правог глобалног позоришта лажне слободе, један од првих гледалаца на затвореној премијери био је нико други до Генерални Секретар.

Југославија је деценију пред распад имала најбољу позицију у свету привида. Све је било добро уклопљено тако да је на Истоку она била део „социјалистичког покрета“, а добро се продавала и на Западу као модел успешног културно политичког рата са Совјетским Савезом и његовим „неслободама“. Уметници су врло брзо научили ту трговачку вештину тако да су и сами почели да се продају на Западу, свакако увек с курентном темом разобличавања реалсоцијализма уз мање или више прикривено дивљење слободама на Западу. Имао сам прилику да то видим док сам у Њујорку седео за столом са својим имењаким, једним од првака Црног таласа, који је говорио америчком продуценту да је прогоњен у својој земљи и да не може да снима филмове, иако је уживао све материјалне и друштвене привилегије признатог уметника и професора универзитета. И писци су више од свега волели да говоре да су њихова дела забрањена јер се тако брзо градила биографија успешног ствараоца. Док падају бомбе и Вијетнам гори а милиони гину, вешти писци се удобно заваљени присећају страхота Стаљинових гулага. Они нису без слуха за намисли Партије, која преко њих жели да се приближи Западу, а и знају да је свој глас против ужаса спрженог Вијетнама Улоф Палме платио главом. Наравно да, с друге стране, на Западу виде да сви они, гладни успеха, листом лажу, јер су „прогоњени“ добијали највише државне награде и низ синекура, али Запад ништа више не воли него лажи. Од сваког успешног ствараоца очекује се да се пренемаже и да глуми, што је нека врста елементарне социјалне учтивости. Без лажи нема успеха јер сам успех је лаж. Зато је таква Југославија била добродошла парадигма за Америку бретонвудске економије без покрића. Тако је сав вековни спонтанитет који је изградио идеју Југославије умртвљен и замењен химерама да би Партија неосетно претворила Југославију у Аустроугарску, а социјализам у монархију. И то је главни учинак диктатуре пролетаријата коју је Партија довела до саморазорног краја.

Постмодернизам и постхуманизам

Само довршење модернизације збива се у спектаклу издисања Троструког Народног Хероја које медији на насловним странама прате из сата у сат. Болест Хероја је важна јер она његовом одласку даје одлику природности, утисак да ништа није могло да га савлада осим природе саме. Да није природе, што се

људи тиче он би вечно владао. Он одлази као натчовек, а да нико није знао одакле је дошао, чијим нагласком је говорио и да ли је заиста отишао на дно Куће цвећа или се беатификован уздигао као свети Јосип Радник, чији се храм прелазног периода данас налази негде на Карабурми. Када је умро, није отишао, јер су иза њега по улицама, кафанама, надлештвима, новинама и свуда остале његове слике, које су га замениле у свакодневном животу. Сви су били погођени тешко схватљивом чињеницом да није вечан, да га је стигла људска судбина иако је победио Немце, преварио Русе, искористио Американце, и ослободио капиталом зачарану радничку класу. Агонија државе која помно прати лекарске извештаје и издише заједно са својим Највећим Сином, водила је њеној клиничкој смрти, јер је свима подсвесно утискивано да даље више нема смисла и да је без диктатуре пролетаријата смрт једини излаз. Када се смрт упркос свим напорима надлежних догодила, они се нису збунили, већ су наставили култ мртвог тела. На првом слету одржаном 1980. одмах после смрти тројединог Друга, Сина и Хероја на огромној картонској декорацији на стадиону Југословенске народне армије приказали су га како лебди на облаку и све посматра. Тај стадион је тада био и до сада остао црква која окупља верујући народ који чека његов други долазак у европском друштву обиља.

Да се не би дозволило да због смрти понтифекса диктатуре пролетаријата стану токови производње симулакрума, Партија је припремила транзицију модернизма у постмодернизам. То је оличено постисторијском мантром *После Тиша Тишо*, која је била излепљена по свим јавним просторима као службени поздрав, знак распознавања и политичка дефиниција будућности. Незаборавни су били аутобуси који су кружили Србијом, а на чијим су прозорима биле залепљене Титове слике и обавезна парола да је после Њега само Он и нико више мако да био, јер нико се у свим временима која су била и која ће бити не може поредити са њим. Његових слика било је толико да је и сам живот почео да се претвара у слику. Живот као слика и јесте циљ постмодернизма. По већ познатом, устаљеном реду и препознатљивим поступком, Партија се окренула уметности да учврсти политички устоличену постмодерну културу. Издавачке куће и галерије изашле су с постмодерном уметношћу коју су гурали прерушени партијски кадрови у ходу се ослобађајући баласта модернизма и хрлећи у постмодерну транзицију исто као што су се некад хитро из реализма пребацивали у модернизам.

Упоредо с постмодернизмом отвара се простор постхуманизма. Одмах после смрти Лидера Несврстаних, широм су отворена врата за плиму хероина који у СФРЈ практично није био присутан. Хероин је одједном постао јефтинији од марихуане, јер је неопходан кад год се појави могућност слободе. Како говори Орвел, дрога је уз алкохол и порнографију најважнији вид надгледања популације. Вероватно је побуна Новог таласа и очита немогућност контроле стасалог нараштаја кроз идеологије марксизма и опсене самоуправљања утицала да надлежне службе, ако не да охрабре, барем да зажмуре. Колико је ширење хероина било добро планирано и ефикасно подржано речито говори и судбина кћерки председника Председништва СФРЈ, Цвијетина Мијатовића, који је функцију председника преузео 15. маја 1980. године. Старија Мира певала је у новоталасној групи *Виа шалас*, а млађа Маја се посветила телевизији и позоришту. Биле су у епицентру Новог таласа што се може видети и у четвртм броју *Видика* из 1980. где је на целој страни Мира заједно са генијем слободе, противотровом за партијску уметност, сликарем Урошем Тошковићем, неукротивим Мишом Павловићем и другима на низу фотографија Драгана Папића. Она је на тој стра-

ни изван било каквог контекста, нема објашњења, јер није било потребно оправдање, некако се подразумевало да је Мира сама по себи битна. Сестре су 1991. умрле од хероина у размаку од само неколико месеци, Мира у 30, Маја у 25. години. Пример говори да ни моћ председника државе није била довољна да се пресеку канали дотурања дроге и да се направе кораци који би их избавили из понора. Оне су, и као део Новог таласа и као чланови владајуће породице биле довољно симболичан циљ који је најављивао време у коме ће омладина подлећи екстатичким техно-култовима попут куге разношеним индустријом забаве. Дрога је полако постајала део стила живота, чврсто повезујући постхуманизам са постмодернизмом.

Диктатура и побуна

Иза фигура Председништва СФРЈ, које не могу да заштите ни своју децу, а камоли државу, фактичку власт преузима сива партијска еминенција и министар полиције – Словенац Стане Доланц. Он се тврдо наставио на главног југословенског партијског идеолога, такође Словенца, Едварда Кардеља, с идејом да једино диктатура и коначно виртуелно аустроугаризовање Југославије може владати државом без енергије коју су јој давали српски митови слободе. У Статуту Партије, али и у Уставу Југославије је ионако већ одавно постојао институт диктатуре пролетаријата који је био преузет из речника марксистичког тероризма да би у име слободе спречио скретање с пута коначног довршења историје и преласка у бескласни поредак. Али тај појам пројектован за велики крај историје, могао је да послужи и за мали крај историје Југославије.

Стога је схватљиво зашто на XIII конгресу Савеза комуниста Југославије 1989. године директор „Југоброда” Раде Кончар излази с предлогом да се из уводног дела, четвртог става основних начела Устава СФРЈ брише институт диктатуре пролетаријата, који каже да „радничка класа и сви радни људи развијају социјалистичку самоуправну демократију као посебан облик диктатуре пролетаријата”.¹ Стане Доланц не часећи после њега узрујано излази за говорницу да би то одлучно одбио. Тек сада је диктатура њему потребна. Одмах после смрти Јосипа Броза (који је, слично императору Францу Јозефу, кроз институт доживотног владоца 1974. ушао у устав државе, чиме је де факто Југославија постала монархија по аустроугарском моделу персоналне уније) оснива се 1980. Одбор за заштиту имена и дела друга Тита којим председава управо Стане Доланц.² Да би, као и до тада, одржали корак с Партијом и уметници на предлог Драгослава Михајловића 1982. оснивају Одбор за заштиту уметничког стваралаштва који је по свом карактеру такође југословенски јер је апеловао за одбрану права стваралаца какви су, између осталих, били Ф. Туђман и А. Изетбеговић. Све је синхронизовано да би последњи чин драме могао да се одигра.

Управо ту почиње наша прича. Нови талас се појавио усред преломних збивања крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година XX века. Свој успон доживљава 1980. када Неограничени Председник, затворен у болничку собу у Љубљани, месецима прикључен на медицинске апарате мучно издише док лека-

1 Одмах после тога је изненада преминуо у 47. години живота. Преживео је фашисте који су му убили родитеље и расписали уцену за његову главу, јер га је усвојила породица која га је до краја рата облачила у женске хаљине. Али није преживео Станета Доланца.

2 Стане Доланц је до 1944. живео у Аустрији да би се волшебно придружио партизанима и после Титове смрти постао прави владар Југославије.

ри испијају његово вино с Ванге ускраћујући самртнику последњу чашу. Када је умро, као да је све отишло с њим. Све што су лажни пророци узвикивали и у шта су се уздали завршило је у понору. То су пре свега диктатура и самоуправљање, које су само они знали дијалектички да смуте правећи практично „неодговорност у односу на опште законе” што „значи увођење безакоња...” док „у врху друштвене хијерархије остаће и даље воља једног човека као основни закон, што такође подразумева апсолутно безакоње” (Крстић 2014: 399); потом следе привиди победе над фашизмом, руководеће улоге радничке класе, братства и јединства и несврставања као међународног облика самоуправљања. Домаћи и светски политичари су дошли на Монархову сахрану и до дан данас нису отишли, јер на тако богатој жетви илузија има места за све који и даље сахрањују овај свет.

Нови талас је у тој некрофилној атмосфери био самородни, звонки *vox clamantis* који је развејавао мрачне облаке носећи дах поново пробуђених утопијских енергија као елементарну одбрану живота. Он просто није следио из „развоја” диктиране историје Југославије, већ као да је долазио однекуда изван. Био је то глас за живот усред ритуала прослављања смрти. Догодила се усред омађијане земље права побуна коју нико није очекивао, али која је имала јасан почетак. Почине с пројектом Дечаци. „Изумео га је Драган Папић, данас се представља као Др Аган Папић.³ Он је изумео тај механизам који је врло субверзиван и то са пројектом ‘Дечаци’, и тај пројекат у себи садржи једну врло занимљиву машину, то је: соцреализам против соцреализма. И то је то што је било субверзивно у том моменту. У то време још постоји и часопис *Видици*. Године 1979. Шкеровић и Саша Петровић преузимају *Видике* и први пут омладинска култура Београда добија један канал, простор, почиње теоријски простор да се отвара са интервенцијом нових теорија, нових политичких теорија које они убацују у игру и трећи је нешто мало касније часопис *Теорија* Филозофског друштва Србије који преузимају млађи доценти. Међутим, све се то дешава од 1979. до 1981.” (Тороман 2007)

Драган Папић и Дечаци

Драгана Папића сам управо и срео 1979. године, када се вратио са одслужења војног рока, био је свеж (ЈНА је за све нас била одлично искуство), имао је идеје, али не и праве саговорнике. Тада сам био уредник универзитетског часописа *Видици* с идејом да треба изаћи ван поља марксизма и његове диктатуре и наћи нове путеве преображаја. Упознао нас је Никола Костадиновић, дизајнер *Видика*, који је са њим студирао архитектуру и као ни он, никада није завршио јер је и њега живот вукао на другу страну. Никола је изабрао да се нађемо у кафани *Таковски ѓрм*, где смо се и наредних година. Својом урођеном проицљившошћу видео је да ћемо се одмах разумети, што се и обистинило, јер смо ја и Папић, почели одмах ушли у игру непрекидних сусрета и разговора о свему и свачему. Нашли смо се јер је волео да својим апаратом буде ексцентричан споља, а ја то исто, али без фотоапарата изнутра. Он је волео да буде што више примећен, а ја што мање. Био је то одличан спој. Одмах ме привукао својом неспутаном и турбулентном радозналешћу, а пре свега жељом да се бори у мртвом свету опсена који је издисао заједно са Нат човеком. Био је свестан празнине и снаге

3 По томе, и не само по томе, др Аган Папић сличан је др Нелету Карајлићу, који свакако има шири медијски, али и оскуднији концептуални хоризонт.

привида, и није испуштао из руке фотоапарат да би могао непрекидно снимати сенке стварности. Требало је урадити нешто велико.

Главна тема наших разговора био је пројекат Дечаци, који је почео као нека врста урбане гериле. Њиме је желео сублимирати цео свој поглед на свет. Нашао је неколико дечака који нису знали шта ће са собом и помогао им да постану Дечаци. Циљ је био да измишљени идентитет истражу у јавном простору да би тиме стекли субјективитет што и јесте основна политичка технологија. Први задатак је био да направе неку врсту манифеста да би скренули пажњу на себе. У складу са њиховим капацитетима и средствима која су им стајала на располагању, манифест се појавио у форми графита. На зиду Народне библиотеке Србије освануо је графит *Дечаци су овде*. Графити се у Београду масовније јављају тек после смрти Маршала јер пре тога није било толиког притиска контракултуре. Без обзира шта пише на њима, графити у урбаној герили несумњиво указују на револуционарни потенцијал незадовољства и назначавају да је присутна нова друштвена снага. Папић није тражио да се пише нека одређена порука, већ је довољна била аутореферентност која је потврђивала да су Дечаци ту. Народна библиотека изабрана је као први носач порука јер је напустила сврху због које је Атанасије Николић осмишљава. Пројекат Дечаци био је права побуна, свесно подизање таласа који треба да заплусне зидове трошних установа. Тако је почео Нови талас – није кренуо с Идолима и другим музичким групама да би освежио индустрију забаве и напунио медијске програме, већ с идејом ослобађања од старих, дотрајалих идеологија које су се вртеле као покварени грамофон идеолошке индустрије.

Ја сам био пријемчив за такве отклоне јер сам се вратио из Америке са свим другим идејама од оних које су владале. Био сам прилично наоштрен, одбио сам да полажем марксизам на филозофији код неког Мунишића. Почео сам систематски да радим на филозофији технологије припремајући први зборник на српском језику посвећен критици технологије. Покушао сам да се не зауставим на теорији, већ да критику доследно спроведем кроз феномене као што су Базаљина и Томазинијева негација институције, Сатирско-герилско позориште и песничтво Живојина Стојковића. У том циљу давао сам и подршку неконвенционалним писцима као што су Миодраг Милојевић и Светислав Басара, који ми се допадао иако није имао књижевни таленат Мирослава Михајловића, без премца најзначајнијег писца Новог таласа, кога сам упоредо с њим објављивао у *Видицима*. Био сам у сталној размени идеја с песницима као што је пре свих Слободан Шкерковић, који је за време *Видика* био мој алтер его. Занимљиво је да су се они идеолошки определили да буду маргиналци, што се онда огледало у одбијању да заврше факултете, јер их је владајућа култура гушила својим празним догмама и хипокризијом. Сви су до данас показали истрајну доследност у томе, осим Басаре који се последњих деценија предао Партији и постао произвођач „ставова”. Волео сам да окупљам маргиналце јер су доносили дах заборављене слободе, а и наду да ће срушити Рим. Све су то, наравно, греси моје младости.

У то време, а добрим делом и данас, све политичке и културолошке опције, ма како међусобно удаљене, слагале су се да технологија нема алтернативу. Било лево или десно на политичком спектру, сви су очекивали технолошке дарове мудраца са Запада. Пројекат Дечаци који ми је Драган предложио, учинио ми се као идеална практична критика технологије. Уживао сам да будем с њим јер је први кроз град шетао с фотоапаратом у руци, који је био нека екстензија његовог сопства и знак његове знатижеље да уђе у све. Волео је широкоугаоне објективе да би што дубље продирао у догађај. Посебно сам био срећан када ми је

Драган у знак пажње поклонио фотографски триптих под називом *Ту би ор ноћ иу би*, на коме сам ухваћен како у густом дуванском диму *Таковског* ѓрма тражим јасну идеју.

Неких годину дана раније почели смо тихо преузимање часописа *Видици* од марксиста. Био је то први јавни простор слободан не само од марксизма, већ и од опозиције, било да је праксисовска или националистичка, као и од песника слободног самоуправног стиха, који су нас нападали с њихове тврђаве у *Књижевној речи*, а, више по интуицији него с неким добрим разлогом, одбио сам и да објавим интервју с црноталасним Александром Петровићем. Нови и Црни талас заиста нису могли заједно јер смо тражили путеве изласка и нисмо желели да се вртимо у кругу пројектованих дилема. И Папић је у том тренутку био маргиналац, што је за мене била препорука, и није ми требало много да осетим снагу његове идеје и видим да су Дечаци прави садржај за *Видике*. *Видици* су били добро постављени између политичког естаблишмента и академске популације и имали су отвореније поље за деловање од других гласила. Партијска врхушка је после неславно корумпиране студентске револуције из 1968, ипак имала одређени респект према студентима и допуштала да имају пролазе кроз које могу да изнесу своје ставове.

После дугих разговора и подухвата урбане гериле, отпочиње велики медијски наступ Дечака. Он долази у тренутку краја историје када Врховни Командант на лафету Плавог воза долази у Београд, испраћан сузама искрено ожалостњених Срба, који су га оплакали исто као и нешто раније краља Александра. Папић у првом броју *Видика* за 1980, негде у априлу, на насловну страну ставља свој први медијски рад, фотографију храма апотеозе *Трудебника*, који сија у надземалском сјају дур-алуминијума да би на тај начин прозорљиво предвидео неколико деценија каснију беатификацију Јосипа Радника. Из те радничке бараке која светли храмовним сјајем почиње медијска одисеја Дечака.

У истом броју, као трезвен човек и син правника, Папић је тражио да направимо правно обавезујући уговор о сарадњи који сам испред *Видика* потписао ја, а испред Дечака њихов медијски отац Папић. И то ми се допало, чак сам у поменутом броју *Видика* на трећој страни објавио факсимил уговора. То је први документ о постојању Дечака и почетку њихове медијске одисеје. Могу се замислити лица читалаца, а још више дежурних форума који су га прочитали не схватајући наравно о чему је реч, јер никаквог објашњења није било. Никома од тадашњих медија не би пало на памет да прихвати пројекат Дечаци. Био је сувише противречан, истовремено конспиративан и јаван, езотеричан и поткултуран у исти мах. Управо оно што је мени било потребно. Да је остао у поткултури како је био кренуо, пројекат би се врло брзо угасио, а да се затворио у езотерични академски свет, не би подигао талас. Зато сам преузео ризик, који је Дечацима отворио широм врата за улазак у универзитетску *alta cultura* и политички систем. Операција Дечаци је почела.

Била је то у почетку конспиративна акција, која се убрзо претворила у праву јавну демонстрацију медијске силе да се поред Највећег Сина појаве неки други Дечаци који траже место под Сунцем. Знајући да је лажни идентитет родно место и тајна Великог Дечака, Папић је Дечаке замислио као субјекте без садржаја који имају само медијску форму – его, а не личност; слику, а не идентитет који се не би могао променити према потребама. У јавном простору идентитет једноставно није потребан, он само смета. Да би се то показало, графити више нису били довољни тако да смо прешли на следећу тему. Дечаке смо довели у редак-

цију где су улазили са стрепњом и страхопоштовањем јер је то било нешто другачије од илегале на коју су били навикли. Почели смо од њих да правимо учеснике јавног живота и да им градимо идентитет. Папић је наравно трикове скидао од Друга Тита, а ја сам имао идеју радикалне деконструкције. Одвео сам три Дечака на неко песничко вече у Студентском културном центру, где је требало да нешто говорим. Усред приче сам застао, направио драмску паузу и рекао да морам да прекинем излагање да бих присутне обавестио да овај разговор ужива подршку Дечака. На то су Дечаки устали и поклонили се присутнима и без речи сели. Ја сам наставио без објашњења, публика се загледала, а фама је почела да се шири.



Акција Дечака на еманципацији жена
(Студентс, 12. март 1980)

Папић је био више популистички расположен. Једне недеље покупио је Дечаке и одвео их у неку београдску болницу. Помешао се с посетиоцима и тражио пацијента коме тог дана нико није дошао у посету. Када га је нашао, Дечаки су му уручили килограм поморанџи као хуманитарни гест са жељама за брзо оздрављење. Човек се обрадовао, а хуманитарна мисија, претеча свега онога што ће се касније догађати, успешно је завршена. Нажалост, све те акције нису документоване, осим ако Папић нема нешто што још чуци у његовој архиви. Међутим, једна од њих је снимљена и објављена на целој страни листа *Студентс*. Била је истовремено провокативна и политички коректна, насловљена *Дечаки еман-*

цију жену. И тада се, као и данас, а вероватно и у старом Египту, говорило о јачању улоге жене у друштву, односно о родној равноправности. Логички следећи ту идеју, Папић је осмислио акцију где Дечаци младу жену прво ослобађају традиционалне женске одеће, а потом је уподобљују новој неолибералној глатко зачешљаној бизнис форми с актен-ташном и одлучним погледом спремним за будућност. Био је то потпуни успех јер је акција на најбољи начин изразила смисао феминистичког покрета који финансирају мушкарци да би срозали цену рада на тржишту и направили популациони вакуум за ширење радикалних религија и идеологија. Још једна акција Дечака документована на целој страни *Видика* била је *Зли поспасићар* (одлично га игра Бранко Гаврић). Она је показала да ће поколења Дечака пасти као жртва тровања индустријом хране (улогу жртве – леша изврсно тумачи сам Папић), што ће довести до малаксалости и обољевања младих који подлежу рекламним чарима постхумане исхране.

Мечкарили смо тако Дечаке као прави урбани Цигани по целом друштвеном циркусу, а они су послушно ишли, беспоговорно следећи Папићеву визију. Она је била да се Дечаци који су се налазили у блаженом стању првобитног незнања надувају као балон и узлете као чиста форма да лебде над празним друштвеним простором. Политика без садржаја, храна без садржаја, образовање без садржаја, институције без садржаја – то је била наша дијагноза.

После Дечака Идоли

Док су акције трајале, разговарали смо о свему, од уметности до технологије и политике. Он је имао посебан респект према Другу, не према њему лично, већ према његовој технологији власти. Уживао је да анализира потезе којима је учвршћивао власт и сматрао да је његова моћна рука обезбедила у Југославији добар или барем подношљив живот за све. Ја сам се томе чудио јер је Броз за мене био само нека етикета која се лепи на историјске токове. Када је већ краљ Александар протраћио утопију, јер је државну политику свео на погодбе, било је неминовно да се као последица тога појави други Монарх као савршено остварење лажног идентитета и преварних пророчанстава библијских размера који је свој народ повео у пустињу изван историје. Сва његова пророчанства – о победи радничке класе, поразу капитализма, социјалистичком самоуправљању, братству и јединству, несврстаности, трајности Југославије – показала су се као куле од песка. Вероватно због тога што је и сам активно радио да се она не испуне, јер је уз комунистичку реторику уживао у свим благодетима сопственог цезаропапизма, моћ извлачио из раздора и неслоге, самоуправљање користио као инструмент диктатуре Партије, несврстаност да би поткопао СССР, који га је довео на власт, а Југославију којом је владао уставом из 1974. припремао за распад. Мени је све време трајања СФРЈ сметала та двострукост, атмосфера лажи, претварања и пренемагања, ритуални егзорцизми спољашњих и унутрашњих непријатеља, састанци Савеза комуниста где се климало главом само зато што се под Вођом добро живи од лажи и за лажи.

Тада ми уопште није било до Беле Љубичице, како су му тепали у песмама, цела његова партија била ми је неприродна мрачна конструкција без живота.⁴ Нисам гледао телевизију, слабо сам читао новине и једва учествовао у јав-

4 Када је потоња историчарка Жани Лебл испричала у редакцији *Политике* виц како је Југославија победила на међународном такмичењу у цвећу јер је одгајила љубичицу белу од 100 кила, алудирајући на песму „друже Тито, љубичице бела, тебе воли омладина цела”, по њу долазе два удбаша

ном животу. Мој поглед је био више усмерен к Америци, светској књижевности и европској филозофији. Овде ми је изгледало као дубока провинција и добрим делом сам се досађивао тражећи неки извор узбуђења који ће ме водити изван овешталих прича. Папић је, насупрот мени, имао много делотворнији став. За њега је Революционар био највећи Дечак који је могао да ради шта хоће, да има и своју земљу и своје острво, пуно двораца, лимузине и јахте, своју столарску радионицу и фото лабораторију, своје глумце и глумице, и све остало... Слушао сам га с великом пажњом јер сам одмах схватио да је Тито реч за технологију која личност претвара у Дечака.

Акције које је требало то да покажу низале су се једна за другом, али после неког времена мотивација је почела да јењава јер практично никаквог одзива није било. Нико није схватао шта радимо тако да смо и сами почели да се питамо где смо. А онда се једног дана Папић појавио с постмодерном идејом: После Дечака Идоли. Досетио се одакле може да дође нови импулс овладавања друштвеним простором. Требало је дати музички субјективитет Дечацима. Били су до тада као Одисеј Нико, а сада ће постати Неко, као што је Машинбравар у мађионичарском револуционарном обрту искочио из полуцилиндра историје као Председник. Следећи пример највећег Дечака, требало је да се непосредно, користећи музику, обрате пригодним порукама радним масама и постану Идоли. Била је то добра идеја, али није било јасно како је остварити. Папићева замисао била је једноставна – требало је да Дечаци сниме плочу и да је објаве уз медијску помпу. Неки од њих су раније свирали и заиста знали да ударају акорде на гитари, а нема ко не зна да пева, што ће бити довољно да игра може да почне. Одвео ме је у неки подрум у Ђушиној улици где су Дечаци вредно вежбали музичке тачке које им је Папић концептуално сугерисао. Ја сам у томе учествовао у мери у којој сам разговарао с Папићем и нисам се, осим неких примедби, мешао у музичко стваралаштво. Папић их је охрабрио да одсвирају необичне нумере, до тада невиђене на југословенској сцени, као што је *Schwule Über Europa* (*Оморина над Европом*). Певана на немачком, где је до промуклости дошао до изражаја вокални квалитет певача, изазивала је гнев на концертима, али је добро изразила дух Европе и могла би се и данас користити за његово боље разумевање. Касније веома популарни *Малчики* (*Дечаци*) су такође Папићева концептуална разрада где он на одличном руском рецитије пригодне стихове. Било је то време њихове највеће љубави, јер су Дечаци знали да само Папић, може да им удахне прави живот. А он је био поносан што је од графита на зиду библиотеке дошао до идеје о плочи и на пробе довео некога као што сам ја, ко има могућност да буде продуцент њиховог првог сингла. То је свима давало елан, јер оно што су изводили никада не би могло да буде снимљено у државном студију. А и независно од музичког садржаја, снимити плочу у СФР Југославији било је скоро немогуће јер је Партија контролисала естраду и није допуштала да се нешто пробије поред диктираног сладуњавог, патетичног или усиљено веселог тона. Снимање плоче ишло је преко афирмације на фестивалима забавне музике што је укључивало многе провере, нагодбе и фаустовска потписивања. И сама техника снимања била је скупа и сложена и повезана са студијима (којих није било ван главних градова република) као што су ППП РТВ у Београду или Југотон и Сузи у Загребу.

с оптужбом да је агитовала против Тита. Одводе је у затвор УДБ „Главњача”, потом у логор Рамски рит, па у Забелу, Гргур, и Голи оток. (*Полишка*, 5. јул 2013)

Али, то је већ био мој део посла. Околности су нам ишле на руку јер се у том тренутку у Београду појавио први приватни студио, што је створило могућност да се нешто уради. Распитао сам се о условима и отишао код Радета Булатовића, који је тада био секретар УК ССО, издавача *Видика*. Раде је био урбан тип и допала му се идеја с тим што ме је упозорио да је сва одговорност за такав излет изван система моја. Одобриво је средства тако да сам се потписао као уредник на првој независној плочи у Југославији. Та плоча са песмама *Помоћ, помоћ* и *Решко те виђам са девојкама* била је и симболично одузимање државног монопола над технологијом. Била је то персонална плоча, као касније персонални рачунар. То освајање технологије и независности је покретачка снага Новог таласа. И пре Идола су снимане плоче Новог таласа, али све за ПГП РТБ или Југотон, или неког другог државног издавача, док су Идоли, уз помоћ пријатеља, први сами снимали своју музику. Била је то и прва слобода уметности остварена без диктатуре пролетаријата.

Дечаци су постали Идоли у броју 3 часописа *Видици* за 1980. годину. На насловној страни тог броја, објавио сам наслов *Дечаци као Идоли* који је означио нову мени пројекта. На дуплерици истог броја, објављени су Дечаци како се возе у гусеници, да би се ту пред Папићевом камером преобразили у лептире Идола. И најважније, уз тај број ишла је и сингл плоча где је Дечацима по први пут дат глас да певају и свирају своје песме. Ствар је била озбиљна јер је Велики Дечак, идол радних маса, које су се у песми ритуално заклињале Белој Љубичици да с његовог пута неће скренути, добио постмодерну конкуренцију у Идолима који су својом музиком заталасали младе. Папић је цветао, а ја сам одмах по одласку Радета Булатовића са места секретара почео да схватам да би лагано требало да пакујем кофере јер Титови омладинци нису подносили идеолошку конкуренцију.

Упоредо с тим у истом броју *Видика*, ишао је и контролни пројекат „песник Слободан Шкеровић”. На дуплерици је заједно са Идолима објављена његова слика у акцији исхрањивања, а на Б страни сингла, он је уз клавирску пратњу говорио своје стихове. Медији нису уопште реаговали на њега, а сâм Шкеровић је стекао непријатеље међу песницима слободног стиха којима се чинило да је преко реда дошао до медијске славе коју су допуштали једино Радету Шербечији чија се рецитација *Превари мужа одлазећи да се почешљаш* у *WC* непрекидно вртела на свим радио станицама. Али оно што је дозвољено глумцима, није дозвољено песницима, јер ово је свет глуме и подељених улога. Био је то, како се у науци зове, нулти експеримент. Зашто су Идоли успели, а Шкеровић остао изопштен из јавног простора? Зато што тај простор не трпи садржај и субјекат. Реч је о простору мртвог субјекта, одглумљеним осећањима, лажним пророчанствима и каруселу приказа и сваковрсних накурада. Папић је све то знао пресликавајући највећег Дечака у мале Дечаке – Идоле. У оба случаја, реч је о истој идолатрији.

Последњи дани *Видика*

У први мах, нико с радија није хтео да емитује песму о дечацима који се ретко виђају са девојкама, али како је време пролазило, пројекат је почео да делује својом снагом. По објављивању плоче, Идоли су стали да се појављују у осталој штампи, полако су постајали популарни, јер колико је пројекат Дечаци био авангардан и нејасан, Идоли су били нешто што је свима јасно. Кренули су интервјуи и грађани Идоли почели су да износе своја мишљења о овоме и ономе, да причају о себи трудећи се наравно колико могу да мистификују ствари. Најбољи ин-

тервју дали су Слободану Шкеровићу у *Стиуденију*, јер му, после конспиративног разговора у *Метрoпoлу*, нису били потребни да би добро исказао суштину ствари. Наставили су да снимају да би резултате рада с Папићем објавили на новоталасном албуму *Пакеј аранжман*. После тога, позвали смо их као звезде да певају на промоцији *Речника технологије* која је 26. јуна 1981. одржана у Сава центру. Због проблема с озвучењем остали су у публици, али је хор Филолошког факултета под управом Андреја Тарасјева, на опште одушевљење а capella извео *Маљчице*. Било је узбудљиво и непоновљиво, све је подсећало на свечане академије у поводу неког државног празника.

Идоле је брзо приметио и Горан Бреговић, који је владао медијском сценом, и који је загризао удицу. Желео је да први после нас буде продуцент Идола, који су већ били нешто особено и препознатљиво на југословенском небу. Успео је да убјелодугмише песму *Маљчики*, која је после тога почела да се врти на свим југословенским радио станицама. Чак је совјетска дипломатија уложила протест јер им се чинило да су *Маљчики* пародија њихове идеологије. Папићев концепт и наш заједнички рад доживљавали су успон који смо на почетку замишљали. Идоли су према плану постали популарни, певали су на концертима, млади су их заволели, а онда се догодило неминовно, силе реакције су се покренуле. „Година 1981. је ‘break up’ – Папић прекида са ‘Идолима’, креће нови талас који је заправо реакција на Дечаке јер је пројекат Дечаци направљен у традицији леве модерничке културе, његови пунктови су, на пример, надреализам, народноослободилачка борба и просвећени социјалистички модернизам 60-их година док се 1981. дешава слом тог таласа јер часопис *Видике* преузима двојац из *Стиуденија* Жељко Симић и Александар Јерков, насилним путем проваљују у редакцију, краду све текстове, Шкеровић и Петровић су протерани. ‘Идоли’ излазе из тога и праве огроман обрт...” (Тороман 2007).

Ми смо смењени, *Видици* су окупирани, Нови талас је остао без свог иницијалног простора. Дечаци су, осетивши новац, као баласт брзо одбацили свог концептуалног оца да не би заплећену славу делили на превише делова и бацили се у загрљај естради. Потом су постали и узорни партијски радници и стручњаци за маркетинг из кога су настали, речју, технологија сама. Папићев пројекат је успео, нажалост преко мере, 101 посто, јер се окренуо против свог творца. Често се дешава да се творевина окрене против ствараоца, то је на крају и сам библијски обрт, да не помињемо Мери Шели и њеног Франкенштајна. Када је ствар кренула, Папић више није био потребан, и како ми је један од Идола рекао, нису могли више да га гледају како се шепури по сцени док они певају. Тај став се протегао до данашњих дана јер отвори ли се последњи *Ко је ко у Србији* из 2013. године, у издању Завода за уџбенике из Београда, у одредницама посвећеним неким члановима Идола не помињу се ни *Видици*, ни Папић, ни прва плоча. Једноставно је све избрисано, односно, како би стари Римљани рекли, примењен је институт *damnatio memoriae*.

После тог оцеубиства, Папић се ипак није предао. Имао је довољно снаге да се баци на следећи подухват замишљен као уметнички пандан тада политички форсираним радним акцијама. Покренуо је пројекат АРА – *Архивистичка радна акција*. Окупио је десетак непознатих група којима је као и Идолима створио прилику да сниме своје песме. Радио је с пуно одушевљења и резултат је био прави Нови талас у снажном налету, непоткупљен, спонтан, пун енергије. Био је то врхунац који је требало да се шири даље. Али, сада Папић више није имао кишобран, тако да је власник студија у коме је АРА снимљена, не обазирјући се на

интелектуалну својину и све што је Папић урадио, као велепоседник снимака за које му нико није платио, присвојио све, однео у Загреб и продао Југотону, који је албум објавио 1981. без помена Папићевог имена. Ни данас га нема ни у једном приказу иако је цео пројекат осмислио и анимирао све те групе од којих се многе више никада нису састале, што говори да је иза свега стајала његова инвенција. После тог разочарања, Папић је као прави Дечак без речи и поздрава отишао код оца у Италију да тамо окуша медијску срећу. Колико знам, објављивао је фотографије у познатим европским часописима, али није урадио ништа слично као овде. После низа година, гледао сам његов филм снимљен за неку талијанску телевизију, где је идоле заменио луткама. И то је један од епилога.

Ја сам после слома и окупације *Видика* отишао у унутрашњу емиграцију. Претходно се десио још један од епилога. Средином 1980. године, разишао сам се с Папићем. Имао сам потребу да направим један синтетичан број *Видика* о филозофији и антропологији технологије. Таквог разматрања технологије на српском језику још није било јер су Срби били сувише обузети трагањем за крајем историје у комунизму, док се крај историје догађао испред њихових носева. Желео сам да кажем нешто о глобалном покушају да се живот замени огледалима, нешто о велеиздаји живота, о нестанку личности. Осећао сам се потпуно усамљен у тој намери јер нисам знао да у то исто време Жарко Видовић покушава да отпочне дијалог с марксистима који су тврдо веровали да се историја креће као покретна трака на којој се комплетира последњи модел слободе. Наравно, покушај му је био узалудан јер су они држали тајну историје у џепу. Био је потребан приличан напор да припремим то издање, и зато сам с неверицом гледао илустрације које ми је Папић направио. Били су то Дечац с деформисаним лицима и донкихотовским нокширима натученим на главе. Осетио сам то као превише јаку иронију за превише тешког посла који сам радио и нисам прихватио. Наравно, сада знам да сам погрешно и да је он био у праву. Технологија јесте деформација личности. Чак и ако те личности нису ништа друго до Дечац. Тако сам вероватно и ја допринео његовом укупном разочарању. Осећао сам горак укус због разлаза, али сам негде био и задовољан јер сам на крају пројекта имао готов лабораторијски оглед дејства технологије у друштвеном вакууму и поуздан доказ да технологија почива на обмани и приказима иза којих не стоји ништа осим опсесије одразима, управо онако како је Платон већ говорио. Било је то сувише напредно сазнање тако да ће ускоро под медијским притиском политички форуми донети одлуку о смењивању читаве редакције *Видика*. Титоистичка постмодерна више није имала конкуренцију.

У то време сам већ био на крају студија на Универзитету у Београду, које сам прекидао краћим боравцима у Паризу и Њујорку. На путовањима сам се ослобађао комплекса Запада, који је Партија уз сва заклињања у социјализам суптилно ширила кроз лажне побуне у уметности, филму, медијима, поткултури... Када сам све то видео својим очима, закључио сам да је Београд боље место и од Париза и од Њујорка и нисам имао ни најмању побуду да живот наставим тамо. Сада се помало чудим себи, јер је мој нараштај доживљавао та места као неку врсту обећане земље где је „боље” и где се историја налази „испред”. Верујем да је један од разлога зашто ме варљиви сјај метропола није узнемирвао лежао у чињеници да сам, управо у Њујорку, постао свестан проблема технологије која је измицала тло испод самог живота, а личности претварала у Дечак много успешније него идеологија. Увиђао сам да идеолошки театар припрема долазак диктатуре технологије која гази саму клицу слободе и са свих страна

опкољава живот сводећи га на резерват у коме се жреци технологије поигравају Дечацима. Шта би ме тамо друго чекало него да будем успешни технолог?

Осетио сам, у време свеопштег ишчекивања дарова технологије, да је реч о диктатури у новом технолошком кључу. То ме је сневеселило јер сам схватао да ћу остати сам изван „веселе науке” и свеопштих култова ишчекивања будућности. Морао сам да поделим ту мору са неким, иако сам махом био окружен или равнодушним неразумевањем или обожавањем технолошког „развоја”. Професор филозофије и естетике, коме сам се на то пожалио, поучио ме да је наш проблем што имамо не превише, већ премало технологије. На те речи сам се стресао и помислио *santa simplicitas*.

Речник *технолоџије* и побуна на Косову и Метохији

Из таквих мисли, недоумица и осећања последњих времена зачео се *Речник технолоџије*. Требало је да обухвати и до синтезе доведе духовна исцјављања времена, да спрегне теоријске увиде и затвори круг искустава наших новоталасних пројеката и акција. Појавио се у мају 1981, као посебно издање часописа *Видици*, у тренутку када је Југославија ушла у ванредно стање које Председништво СФРЈ проглашава 2. априла 1981. због побуне на Косову марта исте године. Први пут после 1945. су тенкови на улицама и Југославија је уздрмана у свом миру у који је деценијама уљуљкивана идеолошким успаванкама. Побуну је несумњиво, као своје велико завештање, пажљиво припремио Врховни Командант двосмисленим политичким ставовима и мангупским намигивањима. На слету, који је свом верном народу приредио у част свог последњег рођендана 1979. године, штафету младих Југославије предаје му млада Шиптарка Санија Хисени с поздравном поруком коју громко рецитије на албанском језику пред десетинама хиљада гледалаца на стадиону и милионима пред телевизијским екранима који не разумеју ни реч. Поред Сина у свечаној ложи седи председник омладине Југославије, Албанац са Косова. Порука је била јасна и побуна темпирана брзо после Смрти да потврди да завештање живи и да ће Југославија сигурно умрети. Ишло се до тога да су сваког 4. маја, када ја умро вољени Друг, Југословени у свим градовима били приморани да учествују у позоришту смрти, да се на знак сирене умртве и цео минут непокретно стоје да би се тиме невољно придружили Титу у доњем свету.

Створена је чудна ситуација, јужна покрајина се буну и иде ка отцепљењу, узнемиреност и напетост расту у свим републикама, а власти нервозно реагују, и већ одмах после Сахране 1980. почињу хапшења због писане речи – Момчило Селић осуђен је на седам година, а 1981. на казну од четири године затвора осуђен је шиптарски писац Сабит Рустеми. Да би одмах успоставили симетрију, у Београду су исте године ухапсили и на две године осудили српског писца Гојка Ђога. Таквих хапшења због књижевности за време Секретара Партије није било тако да је створена атмосфера страховладе која је требало да покаже да Доланц мисли озбиљно, да је, бранећи Тита, после Тита учврстио своју власт и да Југославију незауоставиво приводи усуду Аустроугарске. У тој атмосфери појавио се *Речник технолоџије*.⁵

Као посебно дело, које у целини исписано руком, у маниру средњовековног рукописа, у 162 одреднице доноси критику технологије као највишег израза мо-

5 *Речник технолоџије* и релевантни документи његове историје могу се наћи на <https://recniktehnologije.wordpress.com/category/analiza-recnika/>

дерности, наишао је одмах на добродошлицу филозофа, писаца и стваралаца, као што су Слободан Жуњић, Светислав Басара и неки од Идола, који су му посветили посебне текстове. Истовремено је својом неочекиваном појавом изазвао велико узнемирење Партије, партијских интелектуалаца и функционера и био предмет жестоке јавне критике. Стога је оформљена завереничка група политичких активиста, повезана са старим и новим центрима моћи, Дражом Марковићем и Мирјаном Марковић, која је почела да припрема *Анализу идеолошке орјентације часописа Видици и листа Студент* и довела до коначног медијског и политичког обрачуна са ауторима *Речника*.⁶ *Анализа* је више месеци пажљиво спремана у тајности, да би на само један дан раније сазваном састанку политичких форума омладине Универзитета и Београда, сасвим симболично, била обелодањена на Светог Саву 1982. као оптужница усмерена против писања непријатељске групе окупљене око *Речника технологије*. Партија је уложила велики труд у писање *Анализе* јер је улог био велики. Њена појава требало је да буде преломни тренутак у коме би Партија из дефанзивне прешла у активну улогу и чврсто овладавала пост-титоистичким идеолошким токовима. Хапшењима и забранама показивала је своју моћ, али истовремено и немоћ, јер је ишла иза догађаја и само пасивно деловала репресивним апаратом. Партија је хтела да поврати иницијативу коју је низ деценија имала и да поново почне суверено да управља интелектуалним и уметничким токовима. *Анализа* је, с једне стране, успела у томе јер је заиста ре-афирмисала идеолошки капацитет Партије и била последњи осмишљени и кохерентно изложени документ који је на свом измаку произвела. У суштини, био је и један од најбољих које је написала током целе своје историје јер је већ била створена генерација добро образованих партијских кадрова.

Из овога се може разумети зашто је објава *Анализе* снажно медијски подржана. У великој кампањи против *Речника технологије* учествовали су Телевизија Београд, Студио Б, Политика, Политика експрес, Вечерње новости, Борба, Комунист и флотила локалних листова. Основна оптужба била је да *Речник* позива на рушење система социјалистичког самоуправљања и Југославије у целини, да је то највећа опасност која прети и да се Југославија и њен систем најбоље брани идеолошким разобличењем *Речника*. Извештавајући са састанака, престоничке новине преко целе стране доносе најаву да се спремају ванредне мере и да ће се аутори *Речника* кривично гонити за најтеже дело против народа и државе. Ванредне мере су већ биле уведене на Косову, и осећало се да власти праве неку имплицитну аналогију Косова и *Речника*, мада је страст и медијска сила напада била много већа око *Речника технологије* него око Косова. Дечаци који су тада водили српску политику, Дража Марковић и остали (изузимајући Душана Чкробића), утишавали су тонове око Косова и више упозоравали на опасност од могуће реакције српског национализма, него од рушилачких стихија на Косову.⁷ На самим политичким састанцима посвећеним *Речнику*, расправљало се искључиво о самоуправљању, радничкој класи, марксизму, а никада о Косову.

Тек 26. фебруара 1982, после завршетка политичке расправе о *Речнику* на форумима универзитетске и градске омладине, потом градског и републичког Социјалистичког савеза и Централног комитета Савеза комуниста Србије, и

6 Текст *Анализе* може се наћи у књизи С. Басаре *Фама о бициклистима*, а интегрална верзија на адреси <https://recniktehnologije.wordpress.com/category/analiza-recnika/>.

7 Један од новинских написа о *Речнику* сасвим индикативно носи назив „Рушилачка хтења” (*Политика експрес*, 21. јануар 1982, стр. 3)

смењивања редакције *Видика*, IX конгрес СК Србије отвара питање „принудног исељавања” Срба и Црногораца са Косова. Изгледало је као да је решавање проблема *Речника* била неопходна увертира да би се прешло на политичко питање Косова. За Партију је и *Речник* био нека врста ванредног стања јер је напустио друштвене и теоријске конвенције и диктате модерности, идеолошке и технолошке, и почео да говори кодираним језиком који у први мах нико није разумео. Он у овом погледу и није ништа друго саопштавао него да ванредно стање води распаду Југославије и да једини излаз из тога јесте разбијање огледала. То наравно није било лако разумети и зато *Анализа* надугачко тумачи шифре *Речника* да би видела шта се заправо дешава. Нису били до краја дорасли томе јер су их мутне амбиције каријеризма спречиле да се пробију до јасног сагледавања. Редакција *Видика* није ни крила своје ставове, јер у броју пре *Речника*, који се појављује почетком 1981, на насловној страни објављује шифру Αποκάλυψης: *разбиће огледало*. Југословени, обневидели од мора суза, нису то могли да разбистре, али је шифра *Видика* постала конкуренција пароли „После Тита Тито”, а *Речник* прво постмодерно дело Југославије. *Речник* је отворио алтернативни постмодерни простор и то је било више него довољно да Партија, по свом старом рецепту, подстакне писце да друштвени простор колонизују својим, овог пута постмодернизованим – симулакрумима. Брзо по његовом појављивању, партијски кадрови, који су седели по издавачким кућама, промовисали су низ писаца у постмодерне ауторе, који су мање или више успешно, по садржају или форми подржавали или препричавали *Речник*, али то је увек било сведено на биографско-каријерне побуде и лишено енергије слободе коју је *Речник* доносио. Аутори *Анализе*, као и касније устоличени постмодерни писци, требало је да спрече да неко други, осим твораца пароле „После Тита Тито” не узме у руке узде постмодерне. Због тога је 1984. и донет Закон о заштити лика и дела друга Тита. Требало је штитити лик, бранити огледало које је диктирало претварање живота у слику. Партија је имала намеру да диктатуру пролетаријата преточи у крај Југославије, односно крај историје да би тиме коначно изиграла утопијске енергије. Њен наум најбоље следи један од постмодерних писаца–уредника у свом популарном речнику, који се појавио три године после *Речника*, закукуњено приповедајући да ће Срби, као изнурени носиоци историјских усуда, неминовно нестати. И ту су, на самом крају, Партија и писци били у складном дослуху.⁸

У то време ни сам нисам био свестан повезаности Новог таласа и Косова. Заправо, опхрван питањима технологије и друштвене слободе једва сам примећивао шта се тамо догађа. Прошло је доста времена, али и данас је једнако занимљиво питање зашто је усред почетка деконструкције Југославије, која је ишла преко Косова, било потребно отворити питање Новог таласа и *Речника технологије* као његовог епицентра. Питање изгледа замршено и нелогично, као да се тиче неког политичког каприца, али одговор после толико година није далеко. Треба имати у виду да је Нови талас суштински повезан са културним простором Југославије. *Речник технологије* био је заправо прва слободна територија која је настала изван марксистичко – кардељевских варалица „ослобађања рада” путем диктатуре на шта се сводила „историја”. Он је стога свој пут, структуру

8 Они су успели да спрече објављивање обимног *Речника варавољ залаза* који сам с Мирославом Михајловићем и Радомиром Деспотовићем завршио 1984. да би се приповедачки оживели појмовни циклуси *Речника технологије*. Рукопис је нестао у издавачкој кући, а да су сви одрицали да су га икада видели. Да је објављен, историја новоталасне књижевности изгледала би другачије.

својих излагања започео не од историје, већ од онога што јој увек претходи – етимологије. Ако нешто треба усмерити, мора се знати одакле иде. Али, проблем је што се етимологије у *Речнику* разрешавају у синонимима који су последњи део структуре његових одредница. Историја је отуда ухваћена између етимологија и синонима, у кружном кретању свега у свему које у вртлог усисава материјалистичку линеарност историје која усиљеним кораком иде ка неминовном крају у бескласном друштву. Кружност *Речника* је, очито, политички неупотребљива јер нема шта да се обећа Дечацима, с обзиром на то да ће сваки крај бити једнак свом почетку. То је непосредно, суштинско и најдубље развлашћење Партије чији главни задатак и јесте надгледање историјских токова. У преводу на језик идеологије, то значи да више нема места за диктатуру пролетаријата.

Раде Кончар је можда читао *Речник* када је на партијском конгресу тражио напуштање установе диктатуре пролетаријата. У етимологијама *Речника* написано је да реч пролетер потиче од латинског *proles*, што значи дечак. Тај превод показује праву природу ствари – диктатура пролетаријата заправо је диктатура Дечака. Дечаци кроз модернизацију желе као *нови* да узму власт над историјом од *штарих* који су повезани са њеним изворима и дају јој нова значења. Силом свргавајући очеве не презају да руше и сам поредак. Да би успели, морају да се оглуше о етимологије и да се посвете сталном модернизовању значења која се никада не хармонизују, не постају синоними, већ се гомилају у неред. Утопија Југославије је почела убрзано да се урушава када су етимолошка полазишта слободе и њени историјски синоними заборављени и све сведено на погодбе и диктатуру пролетера. Комунизам и његов Највећи Син полако су личности претварали у незреле Дечачке немоћне да разликују пад од успона, лажи од истине и слободу од ропства. Да бисмо то видели, прешли смо дуг пут рада на пројекту Дечаци који је *punctum saliens* Новог таласа. Пут до *Речника* *технолозије* угазили су Дечаци.

Побуна на Косову и бунт Новог таласа, иако привидно различити, за власт су имали исто значење. Она није правила разлику, видела је само да има две побуне: то што је једна била разорна, а друга стваралачка, њу није занимало. На Косово су послали полицију, а на Нови талас дрогу и комерцијализацију. Преко дроге ишла је нова подела улога: млади Шиптари који су Титу предали штафету, или он њима, постаће дилери дроге, а млади Срби њени уживаоци. Нови талас је био већи проблем за Партију јер је знала да је побуна на Косову била припремљена и вођена с јасном намером распада земље, док је Нови талас својом спонтаном потребом за интегралним југословенским простором текао против струје.

Уместо да се раздвајају, како је у име диктатуре пролетаријата тражио Стане Доланц, Београд, Загреб и Сарајево су кроз Нови талас почели да се приближавају. „Нови талас имао је одјека у југословенским културним центрима, посебно у Загребу, али и у Сарајеву, где се осамдесетих година XX века појавио под називом нови примитивизам. У складу са новоталасном уметничком концепцијом, примитивизам је појачавао присутност на визуелном комуникативном нивоу. Група *Забрањено пушење* је са Елвисом Ј. Куртовићем развијала потпуно нови уметнички дискурс који је изједначавао музички и визуелни артистички контекст” (Матовић 2014: 54). Прострујала је енергија праве повезаности стварајући нови дух времена различит од лажног, апстрактног и почађавелог братства и јединства које је деценијама кроз медије пласирао неприкосновени Маршал. Надолазак младе ослободилачке уметности, која није имала ништа аустроугарско у себи, било је за пројектовани исход југословенског система непредвидива бујица

која је у некој тачки могла да угрози детаљно разрађену будућност косовске побуне. Иако се досег друштвених енергија ослобођених Новим таласом не може поредити с огромним инвестицијама које су уложене у косовску сецесију и распад Југославије, ипак су те енергије имале довољно стваралачког замаха да се прелију преко постављених препрека. Требало је стога рушити сваки, па и најмањи мост Београд–Загреб, јер се иза Новог таласа ваљао велики талас. У попису из 1981. године четири и по пута више становника се изјаснило као Југословени него десет година пре. Ритуално медијско и политичко усековање Новог таласа било је симболично уништење Југославије.

Албум Идола *Одбрана и последњи дани* с музиком са српским и православним мотивима и омотом на ћирилицу, уредник Југотона Синиша Шкарица објавио је у Загребу 1982. године. Био је то знак за узбуну, јер је с Новим таласом долазила српска култура на тај начин нарушавајући секуларни табу границе источног и западног Рима. Сасвим је јасно да је надахнуће *Одбране* био *Речник*, који је критику технологије дао у форми српског средњовековног рукописа. Концепт *Одбране* је одзив на шифру *Речника*, иако је сам назив преузет од наслова књиге Борислава Пекића, у којој, међутим, нигде нема ни трага православног духа. О томе сведочи и текст који је певач Идола написао о *Речнику* непосредно по његовом објављивању.

Анализа, Бела књига и Меморандум као нови партијски талас

Мирис тамјана и ћирилица усред Загреба тражили су реакцију. Мост је требало идеолошки рушити да би Југославија без призива могла да се претвори у развалине. *Одбрана* практично означава последње дане Новог таласа, који је лагано и неумитно угушен прво репресијом, а потом комерцијализацијом. Редакције *Видика* више није било, а Идоли почињу да дају концерте с Бијелим дугметом. „Бреговић ‘купује’ *ВИС Идоле*, који се јавности представљају прво у независној продукцији часописа *Видици* (продуценти Драган Папић и Александар Петровић), али којима независна продукција не може да обезбеди излазак на тржиште. Бреговић снагом друштвеног капитала који стоји иза њега преузима визију *Идола*, насталу из пројекта *Дечаци* који је неколико година концептуално и визуелно разрађиван у *Видицима* и прави од њих комерцијалну представу. Он тиме потврђује потенцијал своје продукције, јер у њу уграђује свежу енергију Новог таласа, коју доноси састав *Идоли*, усмерену *Видицима* ка идеји показивања да појава, ма колико празна, у технолошком друштву има приоритет у односу на садржај и квалитет музике. Пре тога је најмање улагано у визуелни аспект који је, по свему судећи, одговарао визуелној филозофији рок музике. *ВИС Идоли* потпуно другачије прилазе визуелизацији музике, што се поред квалитетне продукције огледа и у имиџу, чему је значајно допринео идеолошки концепт њихове музике. Међутим, у Бреговићевом комерцијалном кључу они, уз неке интелектуалне трзаје, убрзо постају бледа копија Бијелог дугмета. Ту постаје видно да се Бреговићево стваралачко преиспитивање културне матрице у осетљивом периоду после Титове смрти своди на симулацију, пуки комерцијални захват. Разарањем критичке свести садржане у пројекту *Идоли*, Бреговић је непосредно угушио једну могућност концептуалног преиспитивања друштвених токова и допринео разорној стихији против које се привидно борио” (Матовић 2014: 24).

Док 1981. новоталасне групе из Београда гостују у Загребу концертом *Поздрав из Београда*, а загребачке узвраћају у Београду спектаклом *Боље вас нашли*,

тамни облаци се навлаче. Довршавајући посао и заустављајући отварање Београда и Загреба, Комисија ЦК СКХ за идејни рад, са Стипе Шуваром на челу организује 1984. саветовање о опозиционој делатности у Југославији. Материјали с тог скупа касније су објављени под називом *О неким идејним и политичким скретањима у уједињеном стваралаштву, књижевној, казалишној и филмској критички ти о јавним иситијима једног броја културних стваралаца у којима су садржане политички нејрихвалитиве йоруке*, а данас су познати као *Бела књижа*. Прави циљ *Беле књиже* није „опозициона делатност”, већ Југославија. Сама оштрица била је уперена према Србији, јер од наведених 200 примера идеолошких скретања, 176 су из Београда. Наглашавало се да је српско руководство превише попустљиво према београдској критичкој интелигенцији и својеврсној идеолошкој контрареволуцији. *Бела књижа* била је диктат уздрманој српској Партији шта треба да ради, који је због веће јасности допуњен списком имена за хапшење. Аустроугарска струја процењивала је да српска Партија више нема снаге за деловање и отпор диктату, јер је њен покушај да *Анализом* заузда новоталасне идеолошке токове претрпео неуспех. Већ се осећало да је виртуелна Аустроугарска однела победу и *Бела књижа* се могла схватити и као отворено понижавање српске Партије. Један од српских комуниста, Шпиро Галовић, приметио је „да се данас више него раније манифестује један исто тако погубан стереотип у односу на Србију који указује начелну сумњу у нашу политику равноправности”, а Иван Стамболић у разговорима са Славком Ђурувијом, сећа се да је *Белу књижу* доживео као напад на себе, на људе око себе и српско партијско руководство тог времена.

Под привидом идеолошке борбе за марксизам и самоуправни социјализам растао је притисак из Загреба, а заправо је рушен мост „братства и јединства”. Српска партија која пише *Анализу* и организује хајку против *Речника шехнолозије* као језгра Новог таласа деловала је по налогу из Загреба, јер је *Речник* почео из темеља да гради културу синтезе. Како је уочио Славен Летица, потоњи саветник Ф. Туђмана за спољну политику, писан ћирилицом и латиницом *Речник* је у својим цитатима окупио најбоље мислиоце Истока и Запада да би направио укрштај који ће водити ка преображају. Био је то први такав искорак после 1925. када је Драгољуб Јовановић са групом истомишљеника (међу којима је и Отокар Кершовани, публициста кога су усташе касније убиле у Јасеновцу) основао Групу за социјалну и културну акцију као покушај додире Београда и Загреба без политичког налога кроз наметнуте форме без садржаја. Драгољуб је потпуно слободно тражио споне са Загребом јер је био свестан да ће сукоб на линији Загреб–Београд разорити Југославију.⁹ На тај начин Нови талас је ушао у вековни однос Срба и Хрвата, заправо у простор подељеног идентитета који је своје разрешење, без Југославије, добијао и могао да добије само у ратовима.¹⁰

9 Драгољуб Јовановић је оштро критиковао и намесништво кнеза Павла које је двоструком игром, приступањем Тројном пакту и истовременим охрабривањем државног удара, за који су сви знали осим њега, одвело земљу у пропаст. Слично томе, аутори окупљени око *Речника шехнолозије* критиковали су намесништво колективног Председништва СФРЈ, које је преузело власт после Титове смрти, да земљу под видом „стабилизације” препушта хаосу самоуправљања помешаним с привидном супротношћу диктатуре пролетаријата што такође води у пропаст. И Јовановићево и предвиђање колектива *Речника* показала су се тачним.

10 Проблем је што је Југославија своју државност добила непосредном српском борбом против германских освајача, док је, с друге стране, хрватска државност зачета погодбама са Аустријанцима и Мађарима, а довршена поклоном кнеза Павла који је пред рат под хрватским именом први пут

Непосредно по објављивању *Беле књиџе* јавља се 1985. снажна идеолошка реакција у виду *Меморандума* САНУ. *Анализа*, *Бела књиџа* и *Меморандум* чине својеврсни партијски нови талас који настоји да потре оно што се подиже с Новим таласом. Поступак *Меморандума* веома подсећа на модел *Анализе* (тајна радна група, чији чланови невољно постају познати, дуга припрема изван система, и нагло објављивање без припреме јавности, вајкање да документ није завршен...). Није тешко схватити да је *Меморандум* одговор на диктатуру Станета Доланца, Стипе Шувара и осталих који су преузели власт у постмодерној Југославији. Међутим, та критика диктатуре западних република, иако делује уверљиво, лишена је основног – шта са тим сазнањима. Нема заправо ни једне речи о потреби напуштања марксизма коју је тако одлучно истакао *Речник*, нити диктатуре пролетаријата за шта се заложио Раде Кончар, већ се сматра да се она само „пренаглашава”, док се самоуправљање и даље сагледава као пожељан модел друштвеног кретања. *Меморандум* никако није националистички документ, јер је његов основни појмовни склоп марксистички. Говори се о „самоуправљању”, „технократским снагама” и ламентује што „радничка класа” нема представника у Скупштини, а да се не примећује да никакве „радничке класе” нема. Уочљиво је да се, тек реда ради, Маршал само једном помиње, и то заједно са Кардељем, замагљујући тако његову индивидуалну одговорност за припрему државног слома. Нема ни једне речи критике разорног института Доживотног Председника, што довољно говори да је *Меморандум* и поред привидне побуне погнуте главе прихватио и латентно бранио Тита после Тита. Зато и не може ништа да предложи осим „демократског социјализма”, „реформе”, „промене устава” и других апстракција за које се, уосталом, залагала и Партија. Она је у сенци и овог документа и у њему се јасно препознаје рукопис њених бивших и актуелних чланова. Решења се по навици траже у „модернизацији” без схватања да је наступило постмодерно доба.¹¹

Неминовно због свега тога долази до прелома и челник српске Партије, јалови Дража Марковић, тихо је свргнут, а фактичку власт у Србији преузима његова синовица са својом екипом, од којих су неки писци *Анализе*. Побуна на Косову покренула је побуну у Србији и то у рђавом тренутку када је Горбачов већ почео да демантира Совјетски Савез. Југославију је чекала судбина Аустроугарске која није могла да преживи губитак равнотеже настале распадом царске Русије. Коначни расцеп постао је непремостив, што се види и у музици. Док Екате-

уједино земље од Славоније до Далмације које су по почетку Другог рата и распаду Југославије под немачким спонзорством прогласиле самосталност као Независна држава Хрватска.

- 11 Вероватно би једино решење у том тренутку, на које се нису усудили, био јасан предлог за поделу Југославије. Тиме би се Србија болно ослободила своје утопије, али би добила на времену и не би сачекала распад СССР за почетак расплета. Уместо тога, једну деценију касније Добраца Ђосић, сачекавши да фитиљ догори, залаже се за поделу Србије. Он то назива поделом Косова, а то предлаже стојећи иза Александра Деспића који то ван контекста износи 1996. на годишњој скупштини САНУ. Тиме је политика Партије доведена до краја, а Ђосић потврдио себе као српског националисту по партијском задатку. Треба рећи и да Ђосић није волео југословенство рок музике које је за њега, како каже у *Дневницима*, било израз скоројевићког менталитета, снобизма дела рокенрол генерације, космополитизма либералних интелектуалаца и у основи антисрпско. Такав став га касније није спречио да се прихвати места председника Југославије. Поред свих раздора, у Југославији је постојала и подела по временској вертикали. Остарели интелектуалци нису се уопште освртали на оне који су у јавност изашли са новим идејама. За њих дела као што је *Речник* једноставно нису постојала, јер су навикли да чекају да „млади” прођу филтер Партије да би их тек тако уподобљене узели у обзир. Једна од последица комунизма је и ширење друштвене склерозе.

рина Велика скоро очајнички покушава да одржи новоталасни дух певајући „... ово је земља за нас, ово је земља за све наше људе, ово је кућа за нас, ово је кућа за сву нашу децу...”. Прљаво казалиште хладно резимира свој ангажман албумом *Мој дом је Хрватска*. Било је важно да то уради група од које неки рачунају почетак Новог таласа. Свако је отишао на своју страну, оставио историји да суди, али за сваки случај хрватски редитељ Рајко Грлић, у првој послератној коопродукцији југословенских република (иронично оствареном 2006. када је црногорским проглашењем независности нестао последњи траг Југославије) снима филм *Караула* у коме, по његовим речима, „тражи клицу распада” заједничке земље. Налази је, између осталог, и у Новом таласу приказујући како суманути војници слушају Идоле и ваљда ту налазе нереалне идеје за потоњу одбрану Југославије, која је већ давно проглашена за Аустроугарску, „тамницу народа”. Та извртута перспектива још једно је ритуално убиство Новог таласа, а да би све било на свом месту и да би наставак диктата Партије био препознатљив, радња се 1983. (касније је промењено у 1987) одиграва на самој граници са Албанијом.

Нови талас је, судећи по томе, и данас политички непожељан. Изгледа да и даље постоји страх да би из њега могла да васкрсне Југославија. Иако је највидљивији у музици, у медијима спектакла, који стално траже нове садржаје да би тиме испунили своју празнину, он није кренуо нити је могао да крене из музике. Технологија је тражила своје маске и најлакше их је налазила у музици, али то ни издалека није довољно за друштвене промене. Њега је покренуло тектонско померање друштвених темеља чија је последица била и музика. С Новим таласом млади Југословени су се спонтано ослобађали диктатуре пролетаријата, покушавали да дођу до свог идентитета који не диктирају Дечаци, а више нису гледали инфериорно ни на културу Запада. Западу се то једнако није допадало, као ни комунистима, јер су се наслућивале ослободилачке енергије које су подигле плиму Новог таласа. Он је био почетак и крај повезивања, али и могућност да се из ове перспективе поново испише историја Југославије.

ЛИТЕРАТУРА

- Бошковић, Душан; Петровић, Александар (2015) *Повраћак из земље змајева*, Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд.
- Вићентић, Нинослава (2010) *Карневалски карактер југословенског новог таласа на примеру фестивала 'Поздрав из Загреба' и 'Поздрав из Београда'*. Култура 126-2, стр. 135–148.
- Ђорђевић, Драган (2016) *Гробнице постмодерне*, Дематеријализација уметности. <http://dematerijalizacijametnosti.com/grobnice-postmoderne-i-deo/>
- Ђурић, Владимир (2015) *Вођич кроз нови талас у СФРЈ*, Службени гласник, Београд.
- Jovanovic, Zlatko (2014) *"All Yugoslavia Is Dancing Rock and Roll": Yugoslavness and the Sense of Community in the 1980s Yu-Rock*. Københavns Universitet, Det Humanistiske Fakultet (докторска дисертација)
- Крстић, Драган (2014) *Психолошке белешке 1960–67*, Балканија, Нови Сад.
- Летица, Славен (1982) *Млади гласници слободе или јахачи айпокалипсе*, Књижевна реч 184, Београд, стр. 3.
- Матовић, Мирјана Б. (2014) *Друштвена теорија језика и стилских форми популарне музике у контексту српске културе XX века*, Филолошки факултет Универзитета у Београду (докторска дисертација)

- Монах Арсеније (Јовановић) (2006) *Боџ и рокенрол*, манастир Црна река, Црна Река.
- Павловић, Марко (2014) *Цео животић Југославије у два државна облика*, Летопис Матице српске 146, Нови Сад, 9 - 39.
- Раковић, Александар (2012) *Савез социјалистичке омладине Југославије и Музичка омладина Југославије у сјору око рокенрола (1971–1981)*, Токови историје, 3, Београд, 159-189.
- Раковић, Александар (2015) *Употреба рокенрола у рату СР Југославије и НАТО пакта (1999): са освртом на прелиходно обликовање српске концерткултуре деведесетих и поштоње последице за популарну музику у Србији*, Култура полиса, бр. 28, Нови Сад.
- Речник технологије*
<https://recniktehnologije.wordpress.com/>
- Тороман, Татомир (2007) *Дискрејтни шарм НСК*.
<http://blog.dnevnik.hr/vaseljena/2007/03/1622229512/decaci-kao-idoli.html>

Dictatorship of Boys and New Wave Culture

Summary

New wave as conceptual endeavor begins in 1979 with a project Boys, which, at the moment of passing through the shadow of death of Life-Time President Tito in 1980 turns into a project Idols, culminates with *Dictionary of Technology* and *Artistic Work Action* in 1981 It ends in 1982 with the frontal political attack on theoretical epicenter of New Wave, *Dictionary of Technology*, and an album release of *Idols Defense and the Last Days*. The paper considers phenomenology of dictatorship of proletariat which, from the ideology of revolutionary expropriation of the previous regime becomes the technology of transforming Selfhood into Boys, Boys into Idols, content into form, reality into image. In that sense, the cultural policy of Communists Party and transition of modernization into the postmodern are being examined, and the utopian dimension of Yugoslavia is being considered.

Keywords: New Wave, Yugoslavia, dictatorship of proletariat, *Dictionary of Technology*, Boys, Idols, Dark Wave

Aleksandar Petrovic

Михајло ПАНТИЋ
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

POST SCRIPTUM ЗА БИТИ РОКЕНРОЛ

У тексту се у приповедно-есејистичкој, евокативној форми описује утицај рокенрола на обликовање одговарајућих ауторових поетичких и егзистенцијалних ставова као и на његово укупно формирање. Посебно се говори о односу рокенрола и других видова уметности, укључујући и књижевност, у контексту социокултурних и идеолошких околности последње четвртине прошлог века. Такође, даје се и ретроспектива значајнијих збивања у подручју рокенрол културе датог раздобља на тлу Југославије, Србије и (Новог) Београда, оцртава се систем доминантних симбола и других индикативних знакова из тога подручја и сведочи о сусретима са појединим протагонистима рокенрол сцене.

Кључне речи: *Биџи рокенрол*, рокенрол култура, књижевност и рокенрол, Петар Пеца Поповић

У књизи *Биџи рокенрол*, која је предмету саображена микстура евокативног приповедања, есеја, хронике и културолошке анализе објаве и деловања тог планетарног феномена и у култури Србије, а коју сам написао заједно са публицистом (делом и *spiritus movens*-ом српског рокенрола) Петром Пецом Поповићем, покушао сам формулисати свој однос према најкарактеристичнијем облику нове, синтетичне уметности значајне за светску културу друге половине прошлог века.

Пођимо редом.

Ниједна историја, и она сасвим приватна, и она која би да проникне у дух дате епохе, не може заобићи појаву једног глобалног симбола који стоји као противтежа, као ведре тачка у раму доба чија морбидност никако не губи паклену снагу, него из дана у дан наставља да расте. Када се осврнемо на прошли век, на све оно што је човек у њему измислио и урадио, видимо да је крајњи резултат катастрофалан. Светски ратови, тоталитарне идеологије, логори, индустрија смрти, иморална владавина великих сила, генетички инжењеринг, еколошки суноврат планете, климатске промене изазване безобалном грамзивошћу капитала али и злоупотребом научних и техничких достигнућа, све дубљи јаз између богатих и сиромашних... каталог тиме тек почиње... Црно је, очигледно, била омиљена боја тог века.

У међувремену се, авај, нису појавиле светлије нијансе, напротив, црnilо наставља да се згушњава, да коагулира као узалуд просута крв. Етичка димензија људске заједнице постала је обрнуто пропорционална њеном технолошком напретку. Не бих да после писања једне колико сетне толико и ведре књиге звучим као разочарани, злогуки антиутописта, то напросто није моја природа, али је неспорно да у последњим деценијама другог миленијума није баш било превише светлости, мислим на сјај врлине, на бољу страну људске природе која ствара да би обогатила дух, а не да би тим стварањем заправо покренула незауостављиви низ, инерцију бесконачног уништавања. И зато волим да кажем, и то стал-

но понављам, да је електрична гитара једна од најлепших измишљотина минулог столећа. Његов прелепи, позитивни симбол који опредељује и обједињује страст, игру, машту, сан, умеће и лепоту, симбол неупоредив са било чим другим, са било којим племенитим симболом, а такви су, нажалост, у мањини велике, тамне повести о људском роду.

Да, неки ведар дух, онај који се не предаје и не пристаје на задате, насилно наметнуте поретке и правила живљења, сасвим извесно, о чему желим да сведочим, лебди над ушћем Саве у Дунав. Нисам могао имати више од десет-дванаест година када је у мом кварту, једном од првих новобеоградских блокова, под редним бројем 21, званом „Шест каплара”, отворен такође један од првих и у оно време најбољих диско клубова у граду, чувени АБЦ. Ми смо били официрска деца, припремана, да не употребим неку тежу реч, за светлију будућност која никада није дошла, него се, супротно од лажних очекивања, претворила у дугу, не сањану него деценијама потом живљену ноћну мору. Култура наших, ратом обележених родитеља, верника нове псеудорелигије, пристиглих у великих град са свију страна, и култура коју су нам њени жреци прописивали, није била култура мојих вршњака, и оних нешто старијих, Поповићеве доби. Тај и такав судар обележиће у великој мери наше касније животе, условиће нови тип естетике, нов начин мишљења, који не треба олако везивати за рано обликовани стереотип о „чулавцима и дрекавцима” или, опет тадашњим речником, о „застрањивању социјалистичке омладине”. Не, отуда је само почело, од ране дечачке фасцинације, од жеље за разликовањем, а управо су та фасцинација и та жеља у годинама које су потом уследиле помогле да се људи њима обележени развију у слободна, мислећа бића, остварена у многим другим професијама и на другим креативним пољима...

Клинце нашег узраста, тада, крајем 60-их, наравно, нису пуштали унутра, у АБЦ (тек сада уочавам симболичност тог имена, почетак, прва слова, први кораци), али нас неколико другара из краја, из школе која је једина у држави носила име омиљеног, обоготвореног императора (дочекивали смо га са радошћу, јер тога дана када су нас изводили на булевар није било школе), сваког петка, суботе и недеље увече, од ране јесени до позног пролећа, седели смо на степеништу насупротне зграде, зване Кинески зид, и слушали музику која је отуда допирала. Вау, било је то право, истинско чудо, са снагом откровења. Нешто што се заиста разликује, што те привлачи и позива да му се предаш. Неколико година касније, када смо као ученици Десете београдске гимназије у истом том блоку могли без запреке да идемо и у АБЦ и у још чувенији Цепелин, на Ташу, то нас одједном није више занимало. Већ смо увелико скидали Стонсе и Анималсе, правили прве групе, вежбали по подрумима, атомским склоништима, баракама и преподневним становима, док су родитељи на послу. Уследила је Хала Спортова, па Ташмајдан, хала Пионир, Пинки, градски клубови, потом центар „Сава”, данас Арена и Ушће. У ствари, захваљујући месту на којем живим, а које користи ту колико митску, међуречну, толико и социокултурну отвореност новобеоградског простора, могу рећи да сам, уз нешто иностраних концерата, видео историју светског рокенрола па и џеза уживо, од Нине Симон до Мајлса и Џерета, од Чика Корие до Ведер Рипорта, од Дилана, Џоан Баез и Коена до Клептона, Пола Роџерса, Винвуда, Винтера, Кокера, ЗЗ топа, Лемија, Стинга и Кнопфлера, укључујући и све велике групе из Србије и региона. Нешто од тога, сигуран сам, уписано је и колективну меморију Новог Београда и свих уметности које у њему настају.

Од свих које не престајем да волим, иако их нема (а сећање само оснажује љубав), једино уживо нисам гледао до прскања дамара експресивни Клеш. Понекад мислим да ћу отићи са овога света са осећањем да сам нешто важно пропустио, а понекад ми се чини да је добро што их нисам уживо чуо, сусрет са замишљаним узорима често, пречесто, зна да развеје прејаку фасцинацију.

Овде ћу се редом, уз Поповићеву помоћ, присетити неких важних концерата у ондашњем Београду, који је и тада, као и данас, био музички врло динамичан град, у њега су долазили и долазе многи велики светски музичари и групе, у мојој младости Манго Цери, Колосеум, Сантана, Тина и Ајк Тарнер, Софт машин, Блад, свет енд тирс, Мајлс Дејвис, Чет Бејкер, Токинг хедс, и многи други; гледао сам их кад год сам могао и кад сам имао новца за прескупе карте, а и домаћа сцена није заостајала, нимало, свирало се свуда, сваком приликом, у СКЦ-у, КСТ-у, Дому омладине, Академији, Дадову... Могао бих да набрајам, чини ми се до убескрај, али ћу говорити само о оним концертима домаћих група који и даље постоје у мом живом сећању, на које се, онда, ишло као на светилиште (Сајмон Фрит говори о том ритуалу као супституцији религијских обреда, као начину да човек пуном снагом осетити интензитет присуства у мноштву, да буде његов део, а да при том не изгуби осећање индивидуалности, него да је освести и подигне на виши степен саморазумевања).

Био сам на концерту YU групе у Дому синдиката 29. новембра 1972. после њиховог повратка из Лондона. Падао је први снег. Памтим, редом, серију концерата у новобеоградској Хали спортова (данас „Ранко Жеравица“), почев од 1973. па надаље. Ту су, између осталих, свирали најбољи акустичари свих времена С времена на време, Оливер и пријатељи, Моира и многе друге групе из Србије и тадашње велике државе, али су звезде тих вечери били мојци из Поп машине, београдске реплике Крима, са сјајним гитаристом Зораном Божиновићем. Осим својих песама „Тражим пут“, „Сећам се“, „Негде далеко“ и дуге импровизације „Пут ка Сунцу“, свирали су и „Sunshine Of Your Love“, изазивајући колективни транс на прве звуке једног од најбољих рифова рокенрола, одсвираних руком Цека Брјуса. Једном је ту наступило и Бијело дугме, а и први наступ Парног ваљка и Смака у Београду везује се за то место. Пеца Поповић каже да је на том концерту дечак по имену Мирослав Тадић чуо Радомира Михајловића Точка и тада пожелео да и сам научи да свира гитару. Остало се зна.

Концерт Смака у Пиониру, где су шумадијски блузери наступили као предгрупа Дип парпла, ушао је у легенду, већ сам писао о томе. Овде ћу додати да се сваки Смаков тон чуо савршено јасно, упркос томе што разглас није био на оптимуму, тако је увек када неко свира пре главних звезда вечери, а Парпл је те ноћи хватао на буку и рутински, пред први од многих потоњих разлаза, отаљао посао. Какво разочарање дечака који су порасли уз њихове албуме! Гледао сам и Бум фестивал са Булдожером, у јуну 1976. Уместо на Ташмајдану групе су због лошег времена свирале у Пиониру, Брецељ је био и остао незаборавни ексцентрик. Неколико година потом тај откачени словеначки бенд, југословенски одговор на Френка Запу, са новим гитаристом, тада младим хрватским писцем Давором Сламнигом, наступио је и у Сали хероја на Филолошком факултету, ту сам нешто помагао у организацији, као и на првом београдском наступу Азре на истом месту, у јесен 1979. У лето 1976. ријечко Атомско склониште премијерно је наступило у Београду, Серђо је певао као анђео. У зиму 1978. године, новоформирана Риба чорба, са првим, тек снимљеним синглом, свирала је у земунској дворани Пинки. Пре концерта нека девојка је пала у несвест, однео сам је на

рукама у оближњу амбуланту, педесет килограма онесвешћеног тела тешко је две тоне. Памтим и прелеп перформанс Лабораторије звука на Калемегдану (1981), са Вилмошем каубојем. Концерти ЕКВ током 80-их, са зенимом у шест узастопних вечери 1986. преселили су се у градски мит, као и Римтутитуки на Славији 9. марта 1992. Бејак и ту и тамо. Од свих тих масовки моје младости пропустио сам једино концерт на Хајдучкој чесми, последње недеље пре почетка школске 1997. Још сам тада био музичким послом на тераси фееријалног савеза у Башкој води, крај Макарске, данас је то иноземство. Тог лета умро је Елвис Присли, са којим је много шта почело, да се никада не заврши.

Постојали су, а и у новом веку, на срећу, постоје догађаји на којима се једноставно и неизоставно мора бити, под условом да сте посвећеник неке идеје, песме, уметности, пасије, чега год. Отуда бивају и приче, књижевност настаје и на том облику искуства. А основни утисак је, управо то желим да кажем, више везан за просторну него за емоционалну промену. Пре много година, најпре као дечак који је маштао да има електричну гитару, потом и као младић који је набавио свој први бас, ишао сам у Блок 45, или је то био 70, тешко их разликујем, да слушам један од првих наступа Милана Младеновића, а данас ми Ролингстонси, Металика, Полис и сви други свирају такоређи под прозором, на Ушћу, или у Арени, триста корака од моје зграде. Па како да не направим тих триста корака...

Наравно, сваког човека чини низ личних успомена. Нисам припадао генерацији која је слушала Радио Луксембург и од тога створила властити мит, ми смо дошли после тога. Хоћу да кажем и да свако лично сећање у једном тренутку, када се време згусне око неколико битних тачака, укрсти са сећањима других и тако збирно учествују у настанку колективног мита. У доба мог одрастања већ су постајале радио емисије посвећене тој врсти музике и биле доступне плоче, часописи, технички уређаји, инструменти и појачала. Истина, све то није било тако јефтино и лако набављиво као данас, свако је још сањао свог *фендера* и *маршала*, али се до тога ипак, уз много воље и упорности, могло доћи. Занимљиво је да сам престао да активно свирам не када сам завршио факултет, него када сам набавио *фендер цез бас*. Као да сам протрчао кроз некакав жељени циљ, била је то четврта или пета моја гитара. Прву сам добио тако што нисам отишао на матурско вече. Свечано одело или гитара, па изабери. Изабрао сам. Најпре копија *рикенбејкер* ритам гитаре, потом убрзо *јолана бас*, па *хаџспром*, па *еџифон сџ бас*, најзад *фендер*...

За бас сам, од самог почетка, знао да је темељни инструмент рокенрола. Када Џек Брјус, Џон Ентвстил или Дарел Џонс добро возе, Клептон, Таузенд и Кит Ричардс могу да свирају шта им је воља. Кад стане бас, све постаје некако празно, без крви. Моје младићко време посвећено слушању нове музике при којем мисли лутају у хиљаду неочекиваних праваца преплавили су Хендрик, Крим, Алмани, Маунтин, Фри, Пинк Флојд, од домаћих група само Тајм у првој постави. Та рана прича завршила се панком и новим таласом, најпре Клешом, потом и музиком мојих вршњака, чудесним и непоткупљиво експресивним Шарлом, мени и данас најважнијим српским бендом, ЕКВ-ом и Партибрејкерсима. Панк ме је, рецимо, научио да се рокенрол дели на свираче и ауторе, и да су за мене, непорециво, уз неколико изузетака, важнији ти други. Дилан, Стонси, Лу Рид, Стремер, Рамонси, Кобејн и тако редом, никада нису били музичари од чије вештине пада вилица, али без њихових песама свет не би био оно што јесте. Од новог таласа сам усвојио уверење да је уметник жив једино уколико се непрестано мења, уколико остаје отворен за подстицаје најразличитије врсте; понављање није мајка

мудрости, већ неизбежно води монотонији, самоанестезији, губитку живе твари, најзад и мртвилу.

После тога окренуо сам се на другу страну, боље рећи, моје мисли и моје време у потпуности је закупила књижевност, која је, барем у оном што сам ја писао, у искуству обојеном новом музиком нашла снажан ослонац. И више од тога, сажетост која је кључно начело те врсте музичке уметности постала је поетички принцип који никада нећу напустити. Једном ме је мој презимењак Воја Пантић, човек предат цезу онако како се предајемо бесконачности мора, у пловидби или када са стења скачемо у таласе, питао да ли је Шарло акробата, који је, по његовим речима „могао да скине звезде са неба са само три речи у једном стиху ‘Нико као ја’” утицао на моје опредељење за кратку форму у књижевности. Наравно да јесте, Воја, одговорио сам, наравно да јесте. Није ту, дакле, реч само о пукој, стицајем околности успостављеној вези, већ, много важније од тога, о недвосмисленом утицају који сам примио и сасвим посвојио. Уметност је есенцијализовани живот, у њу стаје само оно што је битно, и то ригорозно селективно, ослобођено свих сувишности. Опширност је књижевни трик, вели цинични Емброуз Бирс, којим писац опрезно и надугачко саопштава читаоцу да нема шта да му каже. Уколико не успете да изрекнете нешто важно на неколико страница, то нећете успети ни на хиљаду. Уколико не умете да направите троминутну песму, слаба вајда и од симфоније. Наше доба манипулише преобиљем, у сваком погледу, па и онога што претендује да се назове уметношћу има превише. Својих првих десетак плоча и књига знао сам напамет, данас једва стигнем да информативно преслушам ЦД групе коју волим или да прочитам нову књигу неког свог пријатеља. На опширност полагају право само најбољи, па чак и они не увек, сви остали су дужни да буду сажети. Уосталом, мајсторство је и у занатском смислу најтеже показати у тзв. малим формама.

Веза рокенрола и књижевности вишеструка је и вишеструко потврђена. Одавно се говори о уметничкој вредности текстова који прате музику, реч тада добија посебну снагу, претаче се у колективно памћење, постаје нека врста компримоване мудрости или животног гесла, парола око које се окупљају истомишљеници и сродне душе, а музика се на тај начин вербализује, прелази у изрецивост и превазилази је, флогистонски флуид не престаје да струји и да се преображава... Најбољи текстови живе по себи и за себе, јер јесу поезија, њен нарочит вид, израстао из предуге традиције лирског певања насталог у јутру човечанства, свираног и певаног у исти мах и у антици, и током средњег века, и у романтизму, па и и у нашем добу. Песничка реч је неодвојива од музике. Данас ти текстови улазе у официјелне антологије, постају предмет академског изучавања, о њима се пишу студије и расправе.

То је једна страна медаље. Са друге се лако, гледано уназад, од битничког покрета до неопсредне савремености, уочава како се описана, планетарно распрострањена врста осећајности „разлива” у другим књижевним формама, роману, драми, поезији. Песме Воје Деспотова, Владе Копицла, Слободана Тишме, Цанета или Кебре не би биле онакве какве јесу без интериоризованог духа рок уметности. Најбоље Младеновићеве и Балашевићеве песме такође су поезија. Сасвим недвосмислено, без рокенрола не би никада била написана многа сјајна дела, што документарног, што фикционалног типа. Једна од узбудљивијих књига које сам у скорије време прочитао свакако је *Животи* Кита Ричардса, да не говорим о романима битничке традиције или о кратким причама од сличног штофа какве сам и сам писао. Али, најбитније од свега је очигледност чињенице да је ро-

кенрол свакако најдемократичнија уметност. Њиме се може бавити свако ко има слуха. „Satisfaction” научите да свирате трећи дан пошто сте узели гитару у руке, а за Бетовена или Вагнера су вам потребне године труда са неизвесним исходом. Гледано с наличја, рокенрол је, међутим, врло елиминаторан, ако музичар нема „оно нешто” најбоље је да одмах одустане од залудног посла.

Сада је куцнуо час када би требало да кажем „панк није мртав” или нешто томе слично. Све се мења, не видим зашто би друкчије морало и могло бити када говоримо о ронекролу. Он, дабоме, нема ону врсту субверзивне, критичке или емпањипаторне улоге коју је имао у прошлом веку, пре него што је постао вид масовне забаве и, самим тим, једна велика грана индустрије. Добијам вртоглавицу од помисли шта је све потребно направити и урадити да би неки музичар снимиио песму коју је смислио мрмљајући уз гитару у својој соби, а шта још да би изашао на сцену и то одвирао заинтересованима. Сетимо се Коенових почетака... пише усамљени човек песме, нешто певуши и мисли да то никога не занима. Деценијама касније у новобеоградској Арени десет хиљада људи са њим пева сваку реч. Ко би о томе могао сањати?

Али...

Светске турнеје мамутских група свакако се не организују из уметничких побуда, већ једино и само зарад профита. У међувремену, рокенрол је постао и остао позната и призната уметност, интегрисан је у тржиште уметности, раширио се сајбер простором и ту постоји као паралелна, стално умножавајућа стварност. На академијама се изучавају мелодијске структуре песама Битлса, таква музика добија свој филхармонијски облик, о њој се пишу социолошке студије, склапају тематске енциклопедије, бране се докторске дисертације. И у праву је Пеца Поповић кад каже да данас у свету, па и код нас, нема важног уметника из било које области, а да није у мањој или већој мери посвојио ту врсту стваралачког импулса, вида, утицаја. Без уплива рок естетике није могуће замислити ни филм, ни сликарство, ни књижевност, ни перформанс, па ни оркестарску, „класичну” музику новог доба. Уметници који обележавају епоху, попут Дејвида Боувија, оваплоћују синтетичко схватање креативног чина, у којем се сустичу и једине сви замисливи облици људског изражавања... Дакле, рок је жив и на тај начин, али, подразумева се, жив је, живљи да не може бити, већ и чињеницом да нове снаге, нови дечаци и девојчице до бесомучности, са жаром и илузијама које човек има само од петнаесте до двадесет пете, вежбају у свим гаражама овога света. Међу њима су, свакако, и неки будући Хендрикс или Еми Вајнхаус. Чућемо за њега или њу, чим наиђе прави час. Он увек куцне, неизбежно, из саме природе ствари, дух не бира где се јавља и где обитава.

Неминовно, у књизи *Бити рокенрол* сећао сам се и људи са којима сам провео неке лепе тренутке, лепше утолико што су били ретки, а такви се неком својом ирационалном самовољом урезају у памћење. Милоша Петровића први пут сам срео на концерту Мајлса Дејвиса са којим је свирао тада непознати Кит Церет, па га нисам видео годинама, док је он полако градио име сјајног цез пијанисте, чембалисте, свирао у групи Џакарта, писао књиге. Две деценије касније случајно смо се нашли у аутобусу за Нови Сад, и током целог пута разоварали о плочама и књигама. Милош је написао два романа, измислио је, боље рећи, створио непознатог српског средњовековног композитора, и написао под тим именом низ партитура. Онда се опет нисмо видели неколико година, поново нас је повезао Миодраг Раичевић, тада сам скупио храброст да питам Милоша да ли би учествовао на снимању неких мојих младалачких песама. Како да не, одговорио је, што ме то

питаш, наравно да хоћу, и урадио је то сјајно, дајући све од себе, са пуном креативном снагом, већ озбиљно болестан... били су то његови последњи снимци.

Пре много година неко ме је позвао да заједно одемо у раднички универзитет „Браћа Стаменковић”, тамо је Рајко Којић држао један од првих курсева свирања електричне гитаре. Није било више од четири-пет полазника, Рајко им је, не обазирјући се ни на кога, показивао како се свира блуз-дванаестица. Ништа није умео да објасни, али је знао да свира, баш је знао, неко се роди с тим, а неко годинама вежба, па ништа. На питање једног од тих дечака који су сањали Хендикса или Клептона како да нешто одсвира, Рајко се, нижући арпежа прстима, само кратко одбрецнуо: „Ма, свирај, бре” – било је све што је рекао. Потом је, мрљајући мелодију, без речи, почео да слаже акорде свог блуза „Распродаја бола” са првог албума Рибље чорбе и ја сам, у аутобусу, у повратку на Нови Београд, понављајући у себи ритам, смислио неколико строфа могућег текста... Тај текст изронио је деценијама касније у разговору са Поповићем, док смо се из Рашке враћали са представљања књиге *Биџи рокенрол*, што јесте, баш то, „бити рокенрол”. Једну реченицу о Новом Београду коју је Маргита Стефановић изрекла у неком свом интервјуу узео сам за мото *Новобеоградских прича*, годину или две по њиховом изласку на свечаности у Скупштини града Београда упознала нас је Лидија Николић, ауторка сјајне књиге о Маги *Осећања. О. Сећања*, Маргита је знала за тај цитат, и захвалила ми, видео сам да јој је драго. После тога видели смо се још једном на улици, гледала је некуда преко мог рамена, нисам сигуран да је знала с ким разговара, полако се опраштала од овога света...

Биџи рокенрол је књига написана је у две, боље рећи у четири руке, као да смо наизменично склапали реченице на тастатури. И то писање, рећи ћу на крају, причинавало ми је радост, врло сличну оној коју сам као дечак осећао док сам на бас гитари свирао своје прве линије. Ишао сам за Пециним записима, пуним оне посвећеничке енергије, оне згуснуте, непоткупљиве, понекад мелахоличне снаге рукописа пријатеља који је цео живот, за разлику од мене, посветио тој врсти магије. Приче учесника и приче посматрача, по оном старом Толстојевом диктуму, нужно се и неизбежно разликују, свако је острво за себе, свако је роман који хода, свако од нас је складиште успомена. Пеца Поповић је инсајдер, а ја неко ко је све то са стране гледао, и упијао. Нијансе и разлике се сасвим природно подразумевају, шта да се ради, напосто је тако, Пеца Поповић је једна генерација, ја друга, он је у Десету ишао на Брду, ја на Новом Београду, он је звездаш, а ја партизановац... Ипак, пре него што смо на подстицај Горана Петровића почели да пишемо *Биџи рокенрол*, рачунајући на различитост перспектива, на сусрет искуства обликованих поводом и око исте опсесије, прећутно смо се сагласили да не пишемо о музици људи који су дошли после нас. Свака генерација има свој стил, укусо, ставове и светоназоре које најпре сама треба да обликује, изнесе, изрази и протумачи. Нисмо хтели да будемо она два чангрисава маторца из Мапета који са балкона додају своје буђаво-циничне коментаре. Једноставно, испричали смо наше приче, наш видове истине. Ти видови не морају важити за друге. Али, срећни смо због тога што многи у њима видели себе и сетили се својих прича. Зато се, на крају крајева, због тог магичног чина поистовећивања и препознавања, и пише о свему што чини живот. Уколико изостане тихо сагласје, то сједињавање у духу, сав труд постаје узалудан и бесмислен.

Знам да бих, после свега, могао да о годинама које су минуле, и у којима нисам престајао да будем приврженик велике радости чији је први, покретач звук електричне гитаре (свеједно да ли свира Гибонс или Антон), испричам још много

прича, и то ћу свакако чинити све до последње клапе филма једноставног, ричардсовског наслова *животи*, као што понеку од њих покренем у себи сваки пут када на радију чујем неку мени важну песму, и од оних о којима је у књизи *Бити рокенрол* писао Поповић. *Бити рокенрол* је за мене, дакле, тек отворени бревијар што испричаних али и наговештених прича о усхићењима која су испуњавала и осмишљавала наше земаљске дане, чинећи их вредним живљења, па, самим тим, и вредним памћења. Те приче пуне су неизговорених рукаваца и фуснота које не престају да се, на хиљаду страна, роје у мислима људи који ће ускоро поста-ти старци.

Вечно млади у срцу.

POST SCRIPTUM FOR *BITI ROKENROL*

Summary

By describing the general setting concerning the phenomenon and the diversification of rock and roll art and culture in Serbia in the final quarter of the 20th century, this text focuses on the authorial conceptualization of the relationship between rock and roll and art. The starting point concerns the relationship between rock and roll and culture, and how it is diverse and diversely affirmed. The artistic value of the texts which accompany rock music has been discussed previously, which is the point when the word acquires special force, overflows into collective memory, and becomes a type of compressed wisdom or a life motto, a slogan around which likeminded people and soulmates gather, while the music is thus verbalized, and turned into a state of being expressed, which is at times overcome. The best lyrics live by themselves and for themselves, because they are poetry, its special version, born out of a long tradition of lyrical poetry originated at the dawn of humanity, and which was played and sung at the same time in the Antiquity, during the Middle Ages, throughout Romanticism, and even in our time. Lyrical word is inseparable from music. Today, these texts enter official anthologies, and become an object of scientific study. All that yields a conclusion that today, in Serbia and in the world, there is no important artist in any sphere who has not in some aspect instilled in himself/herself that kind of creative impulse, aspect, influence. Without the invasion of rock aesthetics, we cannot imagine film, painting, literature, performance, nor the orchestral, "classical" music of the new age. The artists who marked this epoch, like David Bowie, embody the synthetic understanding of a creative act, within which nearly all the imaginable forms of human expression are met and united.

Keywords: *Biti rokenrol*, rock and roll culture, literature and rock and roll, Petar Peca Popović

Mihajlo Pantić

Борис МАКСИМОВИЋ¹

Челинац

„БИТИ РОКЕНРОЛ” ПЕЦЕ ПОПОВИЋА И МИХАЈЛА ПАНТИЋА КАО СУБЛИМАЦИЈА РОКЕНРОЛА И КЊИЖЕВНОСТИ

Рад има за циљ да критички одмјери и извага допринос двојице аутора као и да испита суштинску оправданост веза које повлаче између рокенрола и књижевности. Поред тога, циљ је показати интермедијалне повезнице музике и књижевности ових простора, али, прије свега, циљ је приказати оно литерарно у рекапитулацији педесет и кусур електричних година које су кроз ову књигу добиле једно ново виђење – искрено, дирљиво и, нека ми буде опроштен слободнији суд, одлично и са књижевно-критичке тачке гледишта.

Кључне ријечи: књижевност, рокенрол, историја рокенрола, литерарност

Поред књиге *Како смо проијевали* Ивана Ивачковића *Биџи рокенрол* Пеце Поповића и Михајла Пантића сигурно је највећи допринос новијој историји рокенрола на овим просторима. Али, књига „Бити рокенрол” заправо нема толико за циљ да публицистички и документарно испрати развој ове врсте музике на нашим просторима колико да објасни лични печат који је она оставила на двојицу аутора. А тај печат готово по правилу има исту снагу као и оне књиге које су нас неповратно обиљежиле за цијели живот. Поповић сам каже на једном мјесту: „До своје истине дошао сам колико преко искуства коже, толико преко књига и рокенрола.”

Обојици аутора су и књижевност и рокенрол два изданка једне исте гране и природност са којом спајајају ове двије врсте изражавања је толика да се на моменте чини као да је рокенрол – и то не само онај наглашено лирични или наративно оријентисани већ и онај други, безобразно једноставни и груби – заправо ништа друго него озвучена књижевност.

Ова књига је заправо лична сублимација књижевности и рокенрола. Како је то тачно примијетио Горан Петровић, уредник едиције у оквиру које је изашла ова необична историја, у овој књизи „не треба се чувати од одрона осећања”, јер оба аутора пишу „на најлепши могући – присан начин”. Поповић је искрен до крајњих граница, ерудита којем је књижевност природно станиште и што је такође јако битно – актер многих од догађаја описаних у књизи. Пантић је универзитетски професор књижевности и сувишно је и спомињати да је његово виђење домаћег рока по природи ствари неодвојиво од посла којим се бави.

Идеја за стварање ове књиге била је доста другачија од крајњег резултата. Поповић је, по жељи Горана Петровића, био задужен за основни текст, док је професор универзитета и добитник многих награда, Пантић писао коментаре. Горан је желио енциклопедију музике на простору Србије током последњих 50 година. Међутим, како каже Поповић, „рекао сам му да ја нисам Крлежа и да не могу тиме да се бавим, јер енциклопедија захтева прецизност и много дужи рад

¹ space.geronimo@gmail.com

и време, од онога које сам имао на располагању.” Осим тога, Петар Јањатовић је већ направио једну јако минуциозну историју југословенског рока, коју су затим пратиле броје регионалне историје, као што је она војвођанског или на примјер зрењанинског рока. Оригинално, текст је требало да има 40 страна, а испао је дупло дужи. „Успео сам да направим сентиментално путовање кроз музику уз коју сам одрастао и остарио, кроз 18 песама које су утицале на мене да postanем какав јесам”, рекао је он поводом промоције ове књиге у Подгорици.

И наслов је требало да буде другачији. Петровић признаје да се премишљао између три опције: Бити слободан, Бити рокенрол и Бити камен који се котрља. Првог наслова се лишио, како сам каже, да не би био само цитат чувених стихова, а трећег јер је предугачак и није лак за изговор.

У складу са оним стиховима Ју групе: „Или живиш рокенрол, или не знаш шта је то” и Пецца Поповић, без претјеривања, живи и јесте рокенрол, још од прве гитаријаде на Сајму, гдје је ухваћен оком камере, а та фотографија се налази у књизи, као да поручује да је у нашем рокенролу од првог момента. Он, истина, не дрогира се, вегетеријанац је, и није отјелотворење оне баналне симплификације о претјеривању у овоземаљским задовољствима као о суштини рокенрола. Он има седам стентова на срцу, претрпио је бог зна колико срчаних удара, али зато у року од пар дана након компликоване операције зна да прелети океан како би гледао концерт неког бенда који га занима.

Овај књига је између осталог, и прави зборник куриозитета који су можда и познати биографима и пасионираним обожаваоцима, али широј публици свакако не. Тако, на примјер, у дијелу посвећеном Поп машини, култном београдском бенду с почетка седамдесетих, Поповић описује како је кроз њега прошло много свирача „практично цела градска сцена из прве половине седамдесетих, па каже: „Драган Великић, једини који је концепцијски по сензибилитету и интелектуалном набоју могао да уђе у тај дефинисани круг, на време је одлучио да га више занима књижевност од клавијатура. Уосталом, то је успешно и доказао.” (Поповић, Пантић 2014: 50)

Михајло Пантић, који се и сам бавио музиком свирајући, својевремено, бас гитару у неколико група, истакао је да има невјероватну повластицу и задовољство читајући Пецине текстове; „Ову књигу доживљавам као ведрију страну не само нашег рокенрола, већ целокупне друштвене историје. Овде постоји једна Толстојевска дихотомија – он каже да не зна да ли је у предности онај који је у бици учествовао или онај који је ту битку посматрао. Имате човека који говори из самог седишта ствари, из срца олује и вишедеценијског посматрача, човека који је то разумео као битан део свог живота”.

У једном од најемотивнијих дијелова књиге (а овдје је јако тешко употријебити апсолутни суперлатив) Поповић текст о Точку завршава једним одломком Ричарда Баха и књиге *Галб Цонаџан Ливингстон*. Тај текст, који носи име по пјесми „Улазак у харем”, сав је у контрадикцијама и, како би то Ролингстонси рекли, помијешаним емоцијама, пун дивљења али и разочарања, искреног одушевљења, али и бијеса, а наравно, усмјерен је на Точка. У том завршном одломку, који се савршено наставља на Поповићев текст, огледа се његово списатељско мајсторство, јер се надовезује на текст као гитара на Точкове руке. „Чудно је то. галебови који презиру савршенство ради путовања, путују полако и никад не стигну на одредиште. Они који се одрекну путовања ради савршенства, могу стићи свуда, у трен ока. Запамти... Небо није место ни време, јер су и место и време безначајни.”

Тај дио о Точку је један од бољих Пантићевих текстова које налазимо у овој књизи. Он тај текст о Точку почиње текстом о једној од његових гитара, арији дајмонд, гитари која ни близу није добра као фендер или лес пол, али то није сметало Точку да преко ње покаже свој максимум. Причу о тој гитари Пантић шири на причу о електричној гитари уопште.

„Електрична гитара је, нека ми буде дозвољена ова дигресија, а што наравно није никаква моја памет, један од најлепших и најплементијих симбола XX века, који је измислио и неутронске бомбе, и калашњикове, и бојне отрове, и синтетичке вирусе, и компјутере, и ко зна шта све још добро, лоше и најлошије, али је измислио и електричну гитару. Без ње би култура тог несрећног столећа била некако празнија, у сваком случају, мањкава.” (Поповић, Пантић 2014: 59)

За њега је Точак готово шаманска фигура. „Ретко када лицем окренут публици, ретко кад под рефлекторима, неко ко, загледа у своје прсте, свира најпре за себе и у себи, он је више био првосвештеник једног обреда, једног чина који се зове рок-концерт.” (Поповић, Пантић 2014: 65).

Ако бисмо посегнули за сликарским поређењима, могли бисмо рећи да су неки Поповићев текстови хиперреалистични по броју и концентрацији детаља док су неки као акварел, разводњени, наизглед нејасних обриса, али препуни тихог лиризма и свеприсутне меланхолије. Башалевић је баш такав, боја је разливена, контуре нису најпрецизније, али емоције му не фали. Он ту о Балашевићу почиње да говори тек у другој половини текста. Прва половина је посвећена његовом пријатељу и идолу из дјетињства Немањи. Али, та прва половина, иако на први поглед невезана за остатак текста, ипак на дубљем, емотивном нивоу има много тога заједничког са другом половином посвећеном војвођанском pjesнику.

Поповић у том одломку каже:

„И та битанга плишаног срца, што би у тренуцима узвишеног пијанства рецитовала Миљковића, певала Бекоа и цитирала Пушкина, што је нашим првим цурама уместо нас слала цвеће, што је глумила наше маторце и на родитељским црвенела уместо њих, једног зимског праскосорја нађена је обешена о једини орах у дрвореду кестенова падине између Звезде и Топчидерске цркве. Касније ће колати прича о томе да је целу ноћ кроз вејавицу, још од фајронта у Царевој ћуприји, предводио цигански трио. Он је бацао паре, они свирали. Тако су стигли до тог дрвореда. Цигани су га попели изнад глава на мокру грану. Кажу, поручио је ‘Има дана када не знам шта да радим’, али најнежније што знају, затим изврнуо џепове да покаже како је поделио све што је имао. Скинуо је громби капут и бацио га ка младом примашу. Певајући, у мраку, завезао је доњи део кравате за грану и скочио у музику.

Тај ће орах убрзо изгорети пошто га је у пуној брзини потрефио један *тристиаћ*. После су остали само кестенови као свећани шпалир дисциплиноване гарде.

То је било бар петнаест година прије него што је Балашевић довео Васу Ладачког.” (Поповић, Пантић 2014: 72)

Једно од највећих Пециних литерарних (а могло би се рећи и људских мајсторстава) јесте способност да се дотакне тешких и прљавих тема, штавише, да уђе у њих дубоко, а да задржи здраву критичку ноту, не губећи притом емпатију. Савршен примјер тога је поглавље о Бори Ђорђевићу, гдје Поповић искрено и без уљепшавања сецира суноврат овог некада музичког суперхероја и идола који је посао сам своја пародија. Поповић га описује са свим његовим врлинама и манама, не уљепшава га ни тренутка, али га не осуђује и не отписује. Он га заправо врло јасно види, а како и не би кад су одрасли заједно, о чему свједочи

и једна фотографија из 1961. Он диже споменик његовој, како сам каже, курчевитости и доказује да из таквог окружења, из таквог народа и са таквим карактером једноставно није ни могао испасти другачије, али притом није апологетски настројени не ваља се у благу у које је Бора давно упао. Да поједноставимо ствари, он га схвата и брани као човјека, али никако као идеолошког експонента.

Рокенрол текстови су увијек у већој или мањој мјери оптуживани да су ништа друго до продужетак музике, никако поезија довољно добра да постоји засебно, а са друге стране стајале су тежње да се рок извођачи обавезно устоличе у пантеон традиционалне поезије. И ове друге струје су биле толико јаке толико да су се неки аутори трудили да направе дистанцу од таквих квалификација. Један од њих је и Милан Младеновић, који у оном познатом документарцу о ЕКВ-у изричито каже да су његови текстови увијек били замиљшени да иду уз музику, не да стоје одвојено у збиркама поезије. Ни Пантић ни Поповић овдје немају никаквих сумњи. Како би текстовима рок пјесника прискрбили додатни легитимитет (иако је истина да им често уопште и не треба) оба аутора их константно пореде са корифејима националне књижевности. Тако Поповић на једном мјесту каже: „Као кад Црњански дигне крваву чашу вина, као кад господин Мика успори у велелепној песми о Војводини, као кад Васко Попа космос широког неба претопи у паорски прах, тако Ђорђе Балашевић, наследник најсјајније линије поетских првака нашег језика осликава Равницу у њеној сложеној посебности.” (Поповић, Пантић 2014: 72) Пантић је исто тако широке руке кад се ради о поређењем Балашевића са другим поетским величинама па каже да је он „истински настављач управо новосадске романтичарске традиције са свим њеним припадајућим елементима (од меланхолије, преко идиле и елегичне успомене, до сатире и јетке ироније која је, кадикад, знала да прерасте у цинизам првог реда).”

Даље, Поповић за Душана Прелевића Прелета каже да је „свети лудак београдског миљеа из реда Боре Станковића, Тина, Драинца, Либерера Марконија или Бране Петровића...” (Поповић, Пантић 2014: 114)

За Бајагу он каже: „Бајага припада реду одабраних београдских стваралаца. Као што се Владимир Велмар Јанковић испео на калемегдански гребен да би обелоданио дубоку анализу овдашњег човека, као што је Душан Радовић поставио своје гнездо на врх Београђанке да би гајио, пазио и бранио дух испод овог неба, тако у свом веку Бајага оставља оригинално поетичну и шарену слику о емотивном казану што стално кључа.” (Поповић, Пантић 2014: 90)

Пред крај, дозволио бих себи да скренем у мало субјективније воде. Највећи квалитет ове књиге није ни то што су нам аутори дали увид у догађаје којима су лично присуствовали и са којих су открили детаље који би иначе остали скривени или заборављени, нити то што су аутори креативне снаге југословенског рокенрола с правом и са свим могућим доказима ставили раме уз раме са великанима неких протеклих епоха. Оно што ову књигу издваја из бројних других публицистичких објављених на исту тему јесу управо они бисери литерарности, пасуси и читави одломци који заслужују с пуним правом да се о њима пише, а не само да буду пуки свједоци. Тешко је издвојити само један, оба аутора су на много мјеста истински бриљирали, али за ову прилику цитирао бих дио споменутог Пециног текста о Бајаги.

„Лични воз језди кроз даљине прошлости. Савршено свестан да вотка није ракија, али да ноћас удара, враћам се у зиму 1993. На београдској железничкој станици тешка и тужна гужва као у оној сцени у филму *Ана Карењина*. Санкције оковале границе, приземљиле авионе и ограничиле сваки саобраћај сем возног.

Мрзнем чекајући Ирца Питера, службеника Уницефа и навијача Звезде, који стиже експресним из Скопља на линији Атина–Минхен. Воз, ко циганска свећа, касни са-тима. Нервозно тражим кафу по холу крцатом киселим мирисима и уморним пут-ницима. Пробијам се кроз гужву ноћобдија, депароша, ражалованих добровољаца у маскирним униформама, жбирова и курви, све бирајући корак да не нагазим неког од поспаних избеглица, невољника и скитница. Близу неисправног аутомата за кафу, у полумраку, наслоњен на налепницама тапетирану футролу за гитару спава Мом-чило. Сам, као срушен и заборављен авион.

Одоцнелим експресним ће на Запад да пева својим друговима, које ће ускоро овен-чати у песми о бисерима са асфалта и калдрме расутим по свету.

Колико је те сурове ноћи далеко помисао о нормалном животу.” (Пантић, Поповић 2014: 90)

Зашто сам уопште спомињао сублимацију у наслову рада? Па зато што је текст о рокенролу, замишљен првобитно као публицистичко-енциклопедијски, да-кле без претјераних умјетничких амбиција, постао првокласна литература, књига набијена емоцијама са чијих страница литерарност просто избија, препуна одло-мака од којих на моменте сузе почињу да искре у очима. Ријечју, текст који говори о другим текстовима постао је текст о којем се говори, а то је и више од успеха.

ЛИТЕРАТУРА

Ивачковић 2013: И. Ивачковић, *Како смо проијевали*, Београд: Лагуна.

Поповић, Пантић 2014: П. Поповић, М. Пантић, *Биџи рокенрол*, Београд: Службени гласник.

Речник књижевних термина 2001, Институт за књижевност и уметност у Београду, фототипско издање, Бањалука, Романов.


BITI ROKENROL BY MIHAJLO PANTIĆ AND PETAR POPOVIĆ AS A SUBLIMATION OF LITERATURE AND ROCK AND ROLL

Summary

Biti rokenrol (To be rock and roll), written by Mihajlo Pantić and Petar Popović, is one of the most significant recent contributions to the history of Yugoslav rock and roll. The aim of this paper is to critically weigh the contributions of two authors to the book, as well as to examine the justification of connections that the authors draw between rock and roll and literature. In addition, the aim is to show the links between music and literature of former Yugoslavia and Serbia. But above all, the goal is to show how historical recapitulation of over fifty electric years throughout this book gained an entirely new aspect – sincere, touching and, if I may add, excellent from every point of view.

Keywords: literature, rock and roll, the history of rock and roll, literariness

Boris Maksimović



andeli
kao i jučer
my dear
idi za svojom sudbinom
kad fazani lete
niska bisera
štićenik
nebo iznad trnskog
nemir i strast
plavi golub

Ured za štampu, Jadranski 110-011, 11000
BEOGRAD, ulica Kralja
Karađorđevića 1, Beograd
Izdavao: Ured za štampu
na adresi: Ured za štampu
110-011, 11000

STAMPAR

Бошко СУВАЏИЋ¹
Универзитет у Београду
*Филолошки факултет*²

ЏОНИ И БАЛКАН – МИТ О ОДЛАСКУ

Шта је Џонију Балкан? А шта је Балкан Џонију? Шта су један од другог очекивали, шта су добили, на чему се темељио њихов однос, у чему су се лако налазили, у чему се пак нису разумели? Шта је Балкан ономе који је, да би га сачувао у себи, морао да оде у Холандију?

Кључне речи: Балкан, мит, рапсодија, симулакрум, музика

rekoh sebi moj bože koliko demagogije
 sustavno poredane u artiljerijske salve
 koliko pokradenih misli iza kojih ne stoji
 ništa osim mržnje sujete vlasti („kad fazani lete”)

Балкан као многозначни појам, као симбол, као судбина, у епицентру је Џонијевог стваралаштва. То се, уосталом, наглашава већ у *Смијуријади* (2010), Штулићевом „аутопортрету у стиху”, својеврсној пародијско-трагичкој аутобиографији или пак осебујном „портрету уметника у младости”:

Razlog zašto volim glazbu, ako već ne muziku,
 Pošto u potonju spada gluma kiparstvo knjige
 I što još ne upravo je moje skopsko rođenje
 Koje je s tē strane dvojako naime božje
 Makedonske narodne pjesme il bolje rečeno
 Neke od njih su vrh vrhova iako su više
 Vlaške odnosno rumunjske ali ni slavni izraz
 Makedonska salata nije bezveze dakle to
 Je prvi utjecaj drugi je moja sreća da sam
 Tri godine ako ne i dulje s vojskom bio
 Na isti način kako engleske postrojbe rabe
 Za maskote životinje tako sam se i ja po
 Kasarni vrzmao pa kakve to veze ima s
 Glazbom reći ćete e pa u to je vrijeme na
 Snazi bio isti običaj koji i dan danas
 Važi bar kad ratuješ u tuđoj zemlji da skoro
 Svaki mjesec održavaju priredbe najveći
 Zabavljači tako sam se i ja naslušao i
 Nagledao svega al najviše me je dojmio
 Ples u menzi poslije objeda riječju kad uz
 Zvuke ora tuce njih u zrak skoči i ko jedan
 Mačem o pozornicu lupi zapravo u daske
 Ga zabiju sve u izvornoj nošnji mimo toga
 Dva puta godišnje ispod brijega na kojem sam

1 bosko@fil.bg.ac.rs

2 Ова студија је настала као резултат рада на пројекту „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (бр. 178011) Института за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

Živio s proljeća i jeseni kraj Vardara
 Se održavala narodna svetkovina sajam
 Uz zvuke tapana zurli i svega ostaloga;
 A mi smo potezali žabice na končićima
 Ili lastikama i pucali na kapisle iz
 Dječjih pištolja mnogo ubavo... (Štulić 2010: 56–57)

Да Џони, за разлику од других представника новоталасне сцене у бившој Југославији, уметничке корене баштине из родног тла колико и из страних утицаја могло се наслутити још од првих *Азриних* наступа:

Ovakav izgled, međutim, nije odgovarajuća vizualizacija Azrine muzike, koja se nekome može učiniti balkaniziranim stremljenjem engleskom nju-veju, no pomnijim slušanjem može se otkriti da se radi o koncepciji koja muzički i tekstualno vuče korijene odavde, a ne iz ritm 'n' bluza, odnosno iz stranih socijalnih okvira. Silovitost, neurotičnost i zapjenušani tekstovi Azre nisu rezultat oponašanja već prije dokaz da je MekLuanovo 'svjetsko selo' stvarnost (Vlatko Fras, *Polet*, Zagreb, svibanj 1978, u: *Govorili su o Džoniju* 2010: 5).

Шта је Џонију Балкан? Балкан је географски појам, али и историјски топос, геостратешки центар, митско извориште античке цивилизације, медитеранска зона плаветнила и сјаја, источник историје и традиције. Место на коме се укрштају и преплићу различите, а често и међусобно супротстављене историје, блистави и страшни митови, племена, језици, религије. Место лепоте и сунца.

Балкан је непристајање, неприклањање, непрестано и непредвидљиво смењивање револуција и контрареволуција, друштвених уређења и друштвених беспоредака. Балкан је простор непрестаних миграција, колонизација, ратова, тектонских поремећаја. Историја Балкана, стара и нова, повест је великог гибања и покрета становништва, сталних буна, узалудних одбрана, још узалуднијих напада, погибија, заметања, осипања, нестајања и гашења. Уопште узев, Балкан је место на коме ничу древне цивилизације, али се укрштају и актуелни геостратешки интереси светских сила и путеви глобалне политике.

У Џонијевом стваралаштву, почелна песма „Балкан” са сингла „А шта да радим/ Балкан” означила је корениту „премјену”, коперникански обрт, смештен у питањ саунд шездесетих година и дискретну новоталасну обраду. Мало ко је у овом вишезначном тексту и необичном, страдном, источњачком вокалу наслутио темељ промишљене и доследне уметничке судбине која се ево, ту, пред нашим очима, заокружује изласком *Изабраних дела* Џонија Штулићу у 14 књига, у издању Платоа и Балканске партије рада (г. к.):

Uza sve to, Štulićev je *Balkan*, na mikro razini, možda pomalo nategnuto i bez dodatnih komparativnih opravdanja, kao otvaranje pripovijesti koja nas zanima, s ključnim stihom „još da imam fendera vidio bi svirke”, vjerojatno usporediv s nastupom Boba Dylana na Folk festivalu u Newportu, u srpnju 1965. kad je prvi put javno uzeo u ruke električnu gitaru i zasvirao „I ain't gonna work on Maggie's farm no more”. Sevdah (ili ono što je Štulić tako nazivao kao raniji oblik akustičarske amaterske karijere) i folk (u Dyanovu slučaju) bačeni su preko palube, dok nas, s druge strane, stih koji prethodi („brijem bradu brkove da ličim na pankrte”) smješta u trenutak koji potvrđuje „presvlačenje”, novu pop-kulturnu, novovalnu artikulaciju („ni bendovi nisu više kao što su bili/moj se amaterski priprema da sviri”, *Balkan*). Koliko god da se interpretacija čini zgodnom, stvari se u *Balkanu* mogu protumačiti i u ironijskom, zavodnički-ciničnom modelu jer prije „pankrta” i „fendera” dolazi „moja kita miruje a furala bi furke/lepe dekle moderne/ne padaju na zurke”, pa se zaziv Balkana u vokativu „budi mi silan i dobro mi stoj” otvara i standardnom faličkom interpretativnom repertoaru. (Дуда 2006: 8)

У којој мери и данас, заокружујући своје дело, држи до свога далеког почетка из 1980. године, показује Штулић већ тиме што свој превод Хомерове *Илијаде*, први пут објављен у Београду 1995. године (прво певање у Сарајеву 1991), у издању „Комуне”³, започиње акростихом којим се суштински враћа исходишту свога певања: „**Балкане мој, буди ми силан и добро ми стој: ух, наопако!**”

Bijes je tvoja pjesma zloknobnice,
Akilejev inat besmrtni i strašan,
Loše uspomene Ahajcima nanese,
Krasnim junacima podzemlja ogadi;
A smrt i pustoš darivajući svuda,
Ne da se goste ptice i psine,
Eh, već da božja volja bude ispunjena.

Molim, pjevaj pjesmu od začetka,
Od prvog sukoba što zakrvavi
Jakog Agamemnona i božanska Akileja.

Baš bogovi zametnuše svađu,
Uz Divova i Letina sina, Apolona, što kugu
Drsko na vojsku baci, koseći užasno,
Iznova, val za valom, nizašto,
Misleći pritom na Atrejeva sina
I to onog što povrijedi čovjeka
Svetog Hrisa, kad ovaj do brodova siđe
Istobokih, nudeći otkup za svoju kćer,
Leš u duši, na zlatnom skeptru božji stijeg,
Ahajce ljude usrdno moleći a
Najviše upravo obojicu Atrida:

Imajte milosti Menelaje i Agamemnone, i vi ostali
Dobro naoružani Ahajci, nek vam bogovi sa Olimpa
Ostvare sjeću Prijamovog grada; a onda
Barem pravog vjetra u povratku, samo,
Rado bih nazad kćer za blago,
Ostalo ne ištem, bilo vam drago.

Moćan šapat zatalasa vojsku: "Ne preziri,
Istraj, daj starcu što želi, al pokupi lovu!"

Samo Agamemnon neće protiv svoje volje,
Tako daleko nitko ne izgura bolje:

Odlazi stari, ne poteži kavgu,
Jebem li ti popovsku majku.
Uhvatim li te kraj dugačkih lađa,
Huljo, još jedared, sada ili ikada,
Ni skeptar ni stijeg pomoći ti neće.
A što se tiče djevojke, kunem ti se,

3 Na ovim knjigama Džoni je radio posljednjih dvadesetak godina. Uzorak Štulićevog prevodilačkog opusa prvi put se pojavio u Sarajevu 1991. godine, kada je u časopisu „Život” objavljen njegov prepev prvog pevanja Homerove *Ilijade* pod naslovom *Božanska Ilijada via Homer*. Koristeći nekoliko engleskih prevoda, uključujući i one nekanonske, Štulić je odlučio da Homera prepeva na svoj jezik, po svom sluhu i sopstvenoj potrebi da, u susret izvesnom nadolazećem raspadu Jugoslavije i katastrofi koja je usledila, reaktuelizuje i mapira izvorište kulture kojoj pripada; otud i akrostih koji je stavio na početak svoje *Ilijade*: „Balkane moj, budi mi silan i dobro mi stoј – uh naopako!” Štulić nije doslovno prevodio Homera, već ga je prepevavao, otud i ono „via” u naslovu (Грујичић 2010).

Ostariće kod mene u Argu, daleko od domovine,
 Predući vunu i grijući mi krevet.
 A sad, ostavi me. Bježi dok si čitav,
 Kasno nije.
 Oprošteno ti je.

Џони се на овоме, дабоме, није могао зауставити. Попут муњевитог и еруптивног објављивања својих обичних, двоструких и троструких албума 80-их година прошлог века, силовит и моћан као бујица, ношен незаустављивом потребом да целокупног себе озваничи и пусти у етар, тако је и ово био мегаломански захват, посве примерен Џонијевој природи:

Izabrana dela Branimira Džonija Štulića broje 14 knjiga i oko 7000 stranica, dugačka su 43 centimetra i teška 9,8 kilograma. Od četrnaest tomova, jedanaest knjiga su prevodi uglavnom klasičnih antičkih književnih i istorijskih dela, dok se tri knjige tiču samog Štulića, njegove muzičke karijere, poetike i svetonazora. Knjige su lepe i za gledanje – sadrže nekoliko stotina ilustracija koje prate ono što na stranicama piše. Prošle sedmice su objavljene u zajedničkom izdanju Džonijeve Balkanske partije rada (golih kuraca) i beogradskog izdavača Plato Books (Грујичић 2010).

Све што је у вези са Џонијем обојено је снажном друштвено-политичком аромом. Уосталом, „прича о Džoniju Štuliću u dobroj je mjeri i прича о Jugoslaviji u onih posljednjih petnaestak godina uочи njezinog ratnog raspada” (Баздуљ 2010). Одласком у Холандију, Џони се усталичио у митској историји Балкана. Нови талас је пред налетом баналности и националистичког дискурса деведесетих година поклекнуо. Баналност је победила. Лишавајући идеју музике, она је музику лишила идеје. Али је мит о Џонију остао. И у свести данашњих генерација, које нису ни биле рођене када је *Азра* свирала, он пулсира несмањеном снагом, као ритам непатворене побуне у крвотоку Балкана.

Да се разумемо – Џони је један од највећих рок аутора који су ходали овим просторима. О томе сведоче фасцинантни албуми, какви ће се тешко поновити на Балкану, не само у оквирима рок музике: *Азра* (1980), *Сунчана страна улице* (1981), *Равно до гна* (1982), *Филигрански плочници* (1982), *Кад фазани леће* (1983) и *Криво срцање* (1984). У распону од само неколико година бљеснуо је тај генијални дух. Препознали су га посвећени. На нож дочекали медиокритети. Тада одевени у рухо комунистичких идеолога и цензора, данас – како би то рекао Вук Караџић, „исто то, само мало другачије” – у образине националних идеологија и идеолога. Свима је сметало то што нас је својом електричном Музиком, том светом дисторзијом звука, овај необични човек приближио божанском принципу. Ипак, ни Џонијева музичка свежина нити пак вербална генијалност нису биле довољне да га за његова (и нашег) живота усталиче у култ. Неопходна је била лична жртва. Уз пратеће преломне друштвене, идеолошке и политичке прилике. Мучеништво, свесно мартирство, биографска вер(с)ификација.

Као и сваки мит, мит о Џонију Штулићу базиран је на аутентичној вери, на „материјализацији немогућег”, на делотворности поруке. На уверењу у вечиту (само)обновљивост света. Ритуализован је и сакрализован, смештен у свето време некадашњег златног доба – у нашем случају осамдесете године које, особито из савремене перспективе, представљају парадигму изгубљене невиности света. Искован у ватри заноса и оданости, жртве и губитка.

Мит о Џонију Штулићу делатан је и због тврдоглавог и упорног одбијања његовог носиоца да учествује у профанизацији и банализацији своје уметничке мисије и посланства, и срећно је окончан јунаковим одласком у Холандију. Џони

је упорно одбијао да учествује у новим балканским конфликтима. Енергично и силовито је заћутао. Престао да даје интервјуе и изјаве за штампу. Чак није хтео да се појави ни у документарним филмовима посвећеним новом валу, какав је иначе одличан филм *Срећно дијете* Игора Мирковића, тако да је филм о феномену новог таласа суштински постао филм о феномену Џонија Штулића, који је одбио да о том феномену сведочи:

Danas, tačno trideset godina pošto je napisao *Balkan* i dvadeset godina pošto je prvi put napustio Balkan i nastanio se u Holandiji, o odsustvu Džonija Štulića i njegovom „potpuno koncentrisanju na odbijanje”, ispletен је читав мит. Мање или више присуствовали смо издаци начета због којих је наводно кренула у рокенрол авантуру већина новоталасних првоборца, али Дžони је одбио да нам приушти то задовољство. То је и разлог што Мирковић његов случај назива „posljednjom nedovrшеном причом новог vala” (Грујичић 2004).

На мит о Џонију несумњиво је утицала и његова лична харизма. У рок култури, Џони је један од великих рок песника-бунтовника, какав је „краљ гмизаваца у кожним панталонама”, Џим Морисон. Аналогија је изводљива: велика rock 'n' roll звезда, песник, борац против конформизма, текстописац неслућене дубине израза и невероватних прелива значења, искрен до бола и патоса, склон ексцесима разне врсте, непредвидљив и егоцентричан, један у низу великих (гу) битника и гневника, још од Дилана Томаса; борац против конвенција, који своје неприпадање потврђује највишом мером – свесном одлуком о одласку из музике/живота. Контекст је исти: политички немири, рат у Вијетнаму/Југославији, социјална декаденција, крвав распад земље. Исход очекиван. Екскомунициран је онај који је Изабран, који је талентом миропомазан као преносилац (божије) поруке. Геније је поражен, разочаран, у изгнанству, нервно сломљен.

Џони, наравно, није био сам. Естетика коју је изнедрило стваралаштво новог таласа била је естетика бунта, отпора, зачудности и нове социјалне ритуализације. Срачуната на то да покрене и шокира масе. Првоборци новог таласа били су визионари фасцинирани новим могућностима израза, новим просторима звука, новим технологијама. Ипак, нико од њих није досегао тако дубоко, секао тако беспотрудно, изизвао такве емоционално-психолошке потресе. Са Џонијем, једино са Џонијем оголели смо историју до крви, наднели се над понон трагедије, наслутили катарзу. Од „Балкана” до *Балканске рајсогије*. Јер шта је него катарза то огољено суочавање – лишено сваког самопроцењивања и рефлесија било какве врсте – са страшним, потресним, источњачким, разарајућим звуком и истинама које су почивале негде у нама, али нам до Џонија није било дато да их чујемо нити омогућено да их развидимо?!

Pišući u martu 1982. godine o koncertu u SKC-u Kremer, između ostalog, kaže: „Video sam uzdignute pesnice, stegnuta grla, znoj, video sam odsjaje suza, video sam teški očaj i uzvišenu sreću. Ponovo sam mogao plakati kao malo dete. Vazduh je bio gust i pun, sve se osećalo. (...) Osećalo se da to negde mora pući, da to jednom mora probiti na površinu, svuda. Bio sam duboko potresen, kao nikad ranije. Pročišćenje i olakšanje. Odahnuli smo. Suočiti se s Azrom razdrljenih grudi predstavlja jedno od najupečatljivijih, najjačih emocionalnih iskustava koje sebi možete priuštiti ovih dana. Azra nas šćepa nevidenom snagom, mrvī nam lobanju, ćupa utrobu, a kićma puca i pluća prskaju. U jugoslovenskom rokenrolu nisam naišao ni na šta tako blisko smrti, i ni na šta tako puno života, kao što je Azra. Branimir Džoni Štulić ide ravno do dna. (...) Mogao sam se ugušiti... i umreti srećan.”

Са Балкана је потекао и тај меки сентимент, искидани, опори, тужбалички тон, са гутањем завршних слогова и необичним трилерима. Обично се на овим

просторима он именовao као *sevдах* – реч арапског порекла која означава *ljubav*, *ljubavni čežnju*, *ljubavni plamen*, *zanos* (Скоок 1971: 227, Шкаљић 1965: 561, 562).

И само име бенда, које свесно или подсвесно асоцира на Хајнеа, и Шантића, више је него добро угођено.

Азра

Сваког дана у заранке
султанова кћи прелепа
прошета до шедрвана,
где роморе беле воде.

Сваког дана у заранке
млад је роб крај шедрвана,
где роморе беле воде;
сваког дана све је блеђи.

Једно вече принцега му
приђе, запита га брзо:
Желим да знам име твоје,
твој завичај, твоје племе!

А роб рече: Ја се зовем
Мухамед, из Јемена сам,
из племена оних, Азра,
што умиру када воле.

(Превео Бранимир Живојиновић)

Са Хајнеом би Штулића могло да повезује и поетичко схватање лирске поезије „у којој се преплићу различити тонови – узвишено с приземним, нежно с подругливим” (Глумац 1975: 39). Такође и иронија као поетички став, али и израз односа према друштено-историјској стварности песниковог доба, доба револуционарних заноса, великих разочарења, потрошених идеала (Меринг 1947: 37–38).

Шта, тачније, кога све преводи Штулић у својим *Изабраним делима*? Одговор је више него знаковит: Хомера, Тукидида, Херодота, Ксенофонта, Емпедокла и Аполонија Рођанина. *Bhagavad Gita* i Lao Ceovu *Knjigi o Taou*. И то му није довољно па је у своме *Зборнику* „рапсодирао” повест о Александру Македонском и историју Балкана:

Štulićev „Zbornik” је необична balkanska *Kalevala* у којој су се, pored ostalog, нашли Konstantin Porfirogenit, *Ljetopis popa Dukljanina*, Vasilije II Bugaroubica, narodne epske pesme, Krležine *Balade*, сећања о Crnjanskom, *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića, *Smrt Marka Kraljevića*... У другом delu *Zbornika* nalaze se две knjige – posvete piscima које Štulić voli i поштује. Прва је autobiografija Милоша Crnjanskog. Štulić је, naime, uzeo piščeve *Komentare uz Liriku Itake*, delimično ih obradio, a zatim ih, uslovno rečeno, stihovao u heksametru. Isto је učinio i s romanom koji smatra najboljim književnim delom napisanim na našem jeziku – romanom *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića (Грујичић 2010).

Једанаеста књига Штулићевог *Зборника* названа је источњачки *Кали Југа*, и такође је везана за историју словенског Балкана:

Poslednji pak ciklus u *Kali Jugi* odnosi se na najstariju istoriju slovenskog Balkana. U njemu su dati spis Konstantina Porfirogenita *O upravljanju carstvom*, u коме se prvi put pominju istorijski Srbi i Hrvati, два bratska i prijateljska plemena oslonjena jedno na drugo u okruženju pretećih imperija, као i *Ljetopis popa Dukljanina*, posvećen prvim južnoslovenskim državama na Balkanu. Iz *Hronika* Konstantina Mihaila Psela, vizantijskog Plutarha iz

XI века, Štulić je priredio životopis vizantijskog cara Vasilija II Bugaroubice, koji je, pored ostalog krvavo slomio prvu, Samuilovu Jugoslaviju. Knjiga se završava prigodnim izводом iz Njegoševog životopisa kojim se na drugačiji način osvetljava znamenita ličnost najvećeg crnogorskog vladara i vladike (Истро).

Зборник Бранимира Штулића Џонија у ствари је апокалиптична, митска, готово библијска историја Балкана. Апсурдна и самосврховита. Од Постања до Апокалипсе:

Историја, дакле, nije učiteljica života – ali митска историја, makar на trenutke, svakako jeste. Stoga autor ovih spisa priziva Homerov duh da bi nam kroz lucidnu митску paralelu pokazao da je ma kakvo poslovanje severno od Korkire i dalje čisto ludilo. A potom, šireći se kroz vreme i prostor u svim pravcima, Štulićeve refleksije sasvim prirodno vode do zaključka da je Balkan samo epicentar pomenutog ludila, a da je čitav svet pozornica gorkog teatra apsurdna. Branimir nam Štulić, evo, ponovo pomaže da ono što se na toj pozornici zbiva posmatramo kao komediju: možda je to zaista jedini način da ostanemo zdravi, neizbodeni i svakodnevni (Пауновић, Тасић 2005).

Због чега је Балкан све актуелнији у колоплету светске политике?! Можда због тога што је универзални „свет привида” на Балкану више него било где другде на свету чулно материјализован. Нигде симулакрум није тако мрачан, тако језиво непрозиран као на Балкану:

Свет привида изнова постаје актуелан. Још од доба оштрих спорења између Сократа (Сократес) и софиста о овом предмету, статус појма привида, како у епистемолошком тако и у естетичком смислу речи, остаје релативно нејасан у контексту промишљања различитих решења која су овај предмет увела у теоријску употребу, придавши му посебан проблемски значај. За савремене филозофе, естетичаре и теоретичаре медија, појам привида – покаткад некритички проширен на читав појавни свет – према нашим интуицијама, представља кључ диференцијације између онтолошког (технички свет медија) и онтичког (дериватни универзум виртуелних појава) приступа сагледавању реалности (Вуксановић 2007).

О урбаности Џонијевог имагинарног света, о побуни против конзервативизма и зачаурености, о отпору и непрестајању на било какву нормираност и конформизам можемо се учити само на један начин. Слушајући Азру:

Sunčana strana ulice вјероватно је један од најбољих производа популарне културе (декадентног) социјализма, декадентног у смислу старе изреке да Minervina sova leti u сумрак. Посриједи је можда најурбанији глужбени производ социјалистичких година, али не на начин савремене фетишизације урбаног и tzv. урбане глужбе гдје се етикета урбаности у медијском и/или свакодневном либералном шик-дискурзу радије везује уз површну легитимацију аутора неголи што произлази из habitusa његова производа. За разлику од оних који своју урбаност само декларирају, Štulić је своју заслужио у борби, на једнак начин како су је у првим десетљећима 20. столјећа заслужили модернистички аутори. Урбаност у том смислу није постиндустријска стилска етикета него, дословно, модернистички начин живота. Album отвара стих „kada Zagreb izranja iz sna”, односно pjesma која у наслову садржи онodobни телефонски позивни број за тај град, сlijеди двадесетак изнимних prizora из градског живота (декадентног) социјализма, да би, напослетку, све завршило „odlaskom u noć” и параноичним „bijegom u mrak”. Град, улица која има и своју „sunčanu stranu”, дневни ритуали, бirtije, „diskurz ноћи”, као и „pločnici” који ће већ слjedeће 1982. постати „filigranski” у наслову новог двоstrukог albuma, бунтовништво које провалjuje кроз наслов троstrukог live-albuma „Ravno do dna” (1982) или barem „devijacija” садржана у наслову „Krivo strastanje” – само су неки елементи социјалистичкога урбаног имажинарија Бранимира Štulića, који је једнако тако двоstrуко артикулиран, како према осцилацијама унутар популарнокултурне парадигме отпор – пристајање, тако и према конкретним мјестима, проблемима и актерима социјалистичке свакоднеvice. (Луца 2006: 2)

И читајући Џонија. Или пак оне који су читали Џонија:

Govorili su o Džoniju је knjiga која се чита као роман, узбудљив роман, као чудан križanac *bildungsromana*, onoga што филмски критичари зову *biopic*, osebujne hronologije, dokumentarne serije те mikroistorijske studije. Knjigu otvara rečenica Svena Semencića objavljena u zagrebačkom „Poletu” ožujka 1977. godine: „Svakako treba istaknuti i grupu Azra која свира u standardnoj postavi – bas, bubnjevi i dvije gitare – ali која има заиста realne шансе за uspjeh, zahvaljujući tome што izvodi isključivo vlastite, vrlo zanimljive i specifične kompozicije.” Zatvara је неколико članaka из 2005. godine, а који су recenzije i reakcije на прво izdanje Štulićeve *Smijurije i mjerama*, коју је тог лjeta objavilo „Vreme”. Између је неколико stotina tekstova који причају причу о Džoniju Štuliću, njegovom životu i radu. (Kad се govori о Štuliću, не smije се reći – *karijera!*) (Баздуљ 2010).

Када говоримо о Џонију, морамо стално имати на уму да смо победили од себе бољег, као што је то Марко Краљевић учинио у епској поезији, коју Штулић тако издашно цитира. Имамо ли снаге да то признамо себи и тако од пораза начинимо своју победу?! И, можда, још, успемо да спасемо своју душу.

ЛИТЕРАТУРА

Азра: Branimir Džoni Štulić, *Azra: pjevane pjesme*, Beograd: Plato Books: Balkanska partija rada (g. k.), 2010.

Баздуљ 2010: Muharem Bazdulj, „Glas iz centra sveta”, *Vreme*, br. 1036, 11. novembar 2010.

Вуксановић 2007: Divna Vuksanović, *Filozofija medija – ontologija, estetika, kritika*, Beograd: Čigoja štampa.

Govorili su o Džoniju: Branimir Džoni Štulić, *Govorili su o Džoniju: itinerer*, Beograd: Plato Books: Balkanska partija rada (g. k.), 2010

Глумац 1975: Слободан Глумац, „Иронични песник Хајнрих Хајне”, у: Хајнрих Хајне, *Све слободе: изабране ђесме*, Избор, превод, предговор и напомене Слободан Глумац, Београд: БИГЗ.

Грујичић 2004: Nebojša Grujičić, „Autobiografski zapisi Džonija Štulića”, *Vreme*, br. 726, 2. decembar 2004.

Грујичић 2010: Nebojša Grujičić, „5000 godina jebade”, *Vreme*, br. 1034, 28. oktobar 2010.

Дуда 2006: Dean Duda, „Užas je moja furka (socijalistički urbani imaginarij Branimira Štulića)”, у: *Devijacije i promašaji. Etnografija domaћeg socijalizma*, ur. Lada Čale Feldman i Ines Prica, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb.

Меринг 1947: Франц Меринг, *Хајнрих Хајне*, Превела Ирма Лисичар, Београд: „Култура”.

Пауновић, Тасић 2005: Prof. dr Zoran Paunović, prof. dr Vladimir Tasić, „Vrlo neobična knjiga”, *Vreme*, br. 757, 7. jul 2005.

Скок 1971–1973: P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, ur. akademici Deanović, M., Jonke, Lj. (1971–1973), Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

Smijurijada: Branimir Džoni Štulić, *Smijurijada: potpuno izdanje љetopisa*, Beograd: Plato Books: Balkanska partija rada (g. k.), 2010.

Шкаљић 1965: А. Шкаљић, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*.

ЏОНИ И БАЛКАН – МИТ О ОДЛАСКУ

Резиме

Шта је Џонију Балкан? А шта је Балкан Џонију? Шта су један од другог очекивали, шта су добили, на чему се темељио њихов однос, у чему су се лако налазили, у чему се пак нису разумели? Шта је Балкан онеме који је, да би га сачувао у себи, морао да оде у Холандију?

Кључне речи: Балкан, мит, рапсодија, симулакрум, музика

Бошко Сувајцић



Aleksandar A. ŠTAJN¹*Muzička škola „dr Miloje Milojević“ Kragujevac*

„NOVI TALAS“: FENOMENOLOGIJA URBANIZACIJE SOCIJALISTIČKE OMLADINE

Cilj ovog istraživanja jeste da klasifikuje i sistematizuje učinke koje je Novi talas kao supkulturalni omladinski pokret imao u modernizaciji jugoslovenskog društva, a prevashodno u kreiranju urbanog duha socijalističke omladine s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina dvadesetog veka. Pored opštih metoda, u radu su primenjene hipotetičko-deduktivna i komparativna metoda, a od metoda i tehnika prikupljanja podataka analiza sadržaja dokumenata i studija slučaja. Pretraživanjem dostupne građe došlo se do zaključka da je Novi talas imao snažan uticaj na kreiranje urbanih stavova socijalističke omladine, što je potkrepljeno rezultatima koji su predstavljani u formi klasifikacije polja uticaja.

Cljučne reči: novi talas, pank, urbanizacija, urbani duh, socijalistička omladina

Uvod

Kada se razmatra doprinos Novog talasa, kao prevashodno omladinskog pokreta, u stvaranju urbanog ambijenta u jugoslovenskom društvu, neophodno je osvrnuti se na sociološke i kulturološke okolnosti, unutrašnje i spoljne, u kojima je nastao, a koji su se ticali ličnog i društvenog života mladih ljudi.

Jugoslavija je u drugoj polovini 20. veka već uveliko bila okrenuta Zapadu, noseći epitet najbezbednije zemlje u Evropi, sa ekonomskim rastom iznad 5% do 1979. godine, nakon čega je do 1984. godine životni standard pao za trećinu. Partijska organizacija koja je u potpunosti kontrolisala sve aspekte javnog života je decentralizovana, što je bitno doprinosilo jačanju federalnih jedinica i transferu moći na republička partijska rukovodstva. Ipak, vrhovni autoritet još uvek je prikazivan u liku Josipa Broza Tita.

Visoka umetnost se u Jugoslaviji, nakon dominantnog socrealističkog razdoblja, manifestovala u obrascima socijalističkog modernizma kao refleksiji moderne umetnosti u socijalističkim uslovima, a u skladu sa nadolazećom kulturom građanskog individualizma koji će se kasnije, u formi Novog talasa, očitovati u JA, a ne MI formi.

Do sredine 70-ih godina 20. veka omladina je bila uglavnom samo pasivni konzument, ali ne i aktivni stvaralac trendova u oblasti kulture. Krajem 60-ih i do sredine 70-ih godina 20. veka omladinska štampa predstavljala je skup listova, partijskih pamfleta, koji su izlazili pod okriljem postojeće mreže omladinskih i studentskih organizacija, izvorno izgrađenih kao deo propagandnog aparata.

U takvim uslovima, udaljena od visoke umetnosti, gradska omladina, pre svega ona koja je pripadala obrazovanoj i dobrostojećoj srednjoj klasi, direktno je, zahvaljujući putovanjima van granica Jugoslavije, ali i posredstvom masovnih medija, došla u kontakt sa, tada novim supkulturnim pokretom u kome je pronašla kreativni prostor za izražavanje simboličkog bunta i kreiranje vlastite simboličke svakodnevnice.

1 astajn@gmail.com

Definisanje pojmova predmeta istraživanja:

Novi talas. Termin Novi talas se pre svega odnosi na muzički pravac, tačnije na nastanak muzičkih grupa krajem 70-ih i početkom 80-ih godina 20. veka u Ljubljani, Zagrebu i Beogradu, koje su na jugoslovensku muzičku scenu, pored novog zvuka, donele i do tada neizražavane ideološke, političke i pre svega urbane stavove, a koji su najviše podsećali na poetiku britanskog pank pokreta. „Pojam se zatim širi u ozračju raznovrsnih potkulturnih i alternativnih umjetničkih formi izražavanja koje su potekle iz tog fokusa, da bi u ambicioznijim kulturološkim uvodnicima postao oznakom estetike i duha jednog vremena, kao „nove osećajnosti”” (Kremer, Glavan, 1983, prema Prica 1990:23). Tako je poetika Novog talasa svoj izraz pronašla i u formi filma („Dečko koji obećava”), štampanih medija (Polet, Džu boks), televizijskih emisija (Rokenroler), stripa (Novi kvadrat), teatra (Kugla glumište) i fotografije, a ceo pokret praćen je stvaranjem novog vizuelnog identiteta „pobunjene” omladine. N. Kyaw (2009: 81) podseća da je Novi talas muzički pravac nastao iz panka, kome je inače veoma blizak i koji u sebe, u bivšoj Jugoslaviji, uključuje i pank bendove. Upravo zato, pažnja će u ovom radu biti posvećena urbanoj poetici novotalasnih bendova uključujući i pank fazu u razvoju urbane kreativne omladinske svesti, kao i repoetizaciji medija i fotografije u funkciji širenja urbane kulture među mladim Jugoslovenima.

Urbanizacija. M. Kastels (1976: 65) naglašava da se pojam „urbanizam” odnosi na poseban sistem normi i vrednosti, a na nivou učesnika – na njihovo ponašanje, stavove i ubeđenja. Urbanizam je kulturni sistem koji korespondira sa onim što se naziva „masovno društvo”. Otuda fraze poput „urbani stavovi”, „urbano ponašanje”, „urbane vrednosti” i sl. J. Božilović (2013: 78–79) pod urbanizacijom podrazumeva dovođenje u sklad sa razvijenim svetom na kulturološkom i psihološkom planu i tvrdi da je Novi talas primer fenomena urbane kulture parekselans.

Socijalistička omladina. Pod terminom „socijalistička omladina”, u ovom radu podrazumeva se celokupna omladina koja je u bivšoj Jugoslaviji živela u gradskim sredinama, tj. i onaj deo omladine koji je svoje društvene aktivnosti sprovodio u okviru Saveza socijalističke omladine, kao i onaj njen deo koji se nije direktno uključivao u rad saveza, ali su se odluke saveza, po inerciji, odnosile i na njega. Dakle, rad će pokazati kako se i sam Savez, kao političko institucionalno telo sa mandatom odlučivanja i sa jasnim nadležnostima u okviru KPJ pod uticajem novog talasa reformisao i sticao urbani duh.

Kulturološki i politički okvir panka i Novog talasa u Jugoslaviji

Mikac u svom radu „Od novog vala do nove države” klasifikuje četiri zajednička obeležja Novog talasa, a to su: Interreil, urbani i prigradski kontekst u okviru koga je novi talas nastao i razvijao se, fakultetsko obrazovanje i porodično poreklo glavnih aktera novotalasne umetnosti. „Interrail je bila jeftina željeznička karta koja je omogućavala djeci iz boljih socijalističkih familija obilazak evropskih gradova, dajući im tako doživljaj rock prijestolnica zapadnog svijeta” (Mikac povjest.net).

Većina aktera novog talasa završavala je fakultete i bili su pripadnici srednjeg društvenog sloja, iz dobrih porodica. „Nisu bili ni radnička klasa ni elita, već onaj srednji sloj koji je bio generator supkulturnih skupina, različitih glazbenih scena, nositelji nezadovoljstva, ali i onaj koji je najviše trpio poremećaje jugoslavenskog društva. Zato su i imali razloge za iskazivanje nezadovoljstva, a specifično porijeklo i specifični ži-

votni put, odgoj i obrazovanje utjecali su na specifično iskazivanje tog nezadovoljstva” (Mikac povjest.net)².

B. Perasović (2011: 233) se poziva na Glavana i kaže da je pank bio pravi domaći rok pokret koji ne kasni za svetom, niti ga imitira. „Osjećaj ushićenja zbog novonastale scene pojačan je spoznajom da se process odvija „bez zakašnjenja”, odnosno da ono što se svira u Londonu istovremeno sa zvučnika odjekuje zagrebačkim klubovima” (Perasović 2011: 233).

I. Prica (1990: 24) navodi podatak da su u članku „Neki aspekti okupljanja naših građana u pomodarskim grupama i pokretima”, koji je 1982. godine objavljen u „Časopisu za pitanja bezbednosti i društvene samozaštite”, pripadnici potkulturnih pokreta, a naročito panka tretirani kao nelegalna udruženja koja razvijaju društveno neprihvatljivu i štetnu delatnost. U ovom članku pank je prikazan kao neprijateljski pokret zbog svog nihilističkog i anarholiberalnog karaktera. U svojim optužbama elite su išle dotle da su ukazivale na vezu panka sa nacifašizmom, a u stvari ovakav odnos struktura prema novom omladinskom pokretu je, kako to Prica zaključuje, bio uzrokovan nerazumevanjem njegovih simbola, parola, poruka i tekstova pesama, što je odmah značilo i da je takav sadržaj subverzivan.

„Kod pitanja, na kom smislu muzičke grupe imaju politički značaj, prva pomisao jesu tekstovi pesama koji u svojoj semantici (mogu da) izveštavaju o realnom svetu. Na nivou teksta moguće je širok spektar iritacija, provokacija i – manje ili više jasno otvoreno – kritike” (Kjav 2009: 83–84).

I. Mirković (Mirković 2003) podseća na osnivanje Komisije za predlaganje gramofonskih ploča na koje se ne plaća porez na promet pri Republičkom komitetu za prosvetu i kulturu, kao na još jedan vid pritiska na slobodu izražavanja. Komisija je oporezivala ono što je smatrala lošim (šundom), pa je cena nosača zvuka rasla. Prvi album „Prljavog kazališta” je, na primer, oprezovan kao šund, prevashodno zbog problematičnih tekstova pesama „Neki dječaci”, koja je tabu temu homoseksualnosti postavila u javnu sferu, „Sretno dijete”, koja na ironičan način govori o kvalitetu društveno-kulturnih sadržaja u okviru kojih odrasta jugoslovenska omladina, kao i pesme „U mojoj općini problema nema”, koja predstavlja neskrivenu kritiku sistema i konkretnog komunalnog i infrastrukturnog stanja u kome se nalazio Zagreb, tačnije Dubrava kao njegov deo, nasuprot bogaćenju pojedinaca.

Kyaw (2009: 87), kao jedan od vidova represije ističe i marginalizaciju koja je podrazumevala medijsko ignosrisanje, ustupljanje poslepodnevnih i slabo posećenih termina na muzičkim festivalima, smeštanje u manje koncertne sale i slično.

N. Vićentić (2010: 343–344) Novi talas naziva poslednjim jugoslovenskim avangardnim pokretom koji je naročito bio blizak pozorišno predstavljačkim formama koje teže urbanoj uličnoj kulturi dodajući da je pojam kulturnih vrednosti počeo u ovom periodu da se širi van granica koje postavlja elitna umetnost, ulezeći u polje interesovanja masovne publike. „Novi talas poseduje obe karakteristike zrelog postmodernizma koje nedostaju komunističkoj estetici”, a to su „eklektička igra” i „ironična samosvest” (Epštajn, 1998, prema Vićentić 2010: 351).

2 D. Anđelković (1983: 117–118) smatra da su novi srednji slojevi bili upravo ti socijalni segmenti na čijem osamostaljivanju i usponu su opstajale sve jugoslovenske potkulture, i da je očito da izvesni stilovi potkultura čine jednu stalnu nit oko koje se kristališu značajna politička, estetska i egzistencijalna iskustva.”

Klasifikacija polja uticaja novog talasa na stvaranje urbanog duha docijalističke omladine.

Istraživanjem dostupne sekundarne i primarne građe, u ovom radu se došlo do rezultata koji podrazumevaju devet načina na koje je Novi talas učestvovao u razvoju urbanog omladinskog duha.

1) Postojanje supkulturnog pokreta

N. Božilović (2006: 235) naglašava da se savremena urbana društva, kao većinom multikulturalna, sastoje iz velikog broja potkultura, odnosno supkultura. Smatrajući da supkultura teži da bude predstavljena kao funkcionalno nezavisan organizam koji egzistira izvan većih društvenih, političkih i ekonomskih konteksta, D. Hebdige (1979: 76) označava supkulturu kao kompromisno rešenje između dve kontradiktorne potrebe: potrebe da se stvori i izrazi autonomija i različitost u odnosu na roditelje i potreba da se održi identifikacija sa roditeljima, što naročito važi za pokrete poput pankaa, koji su prevashodno omladinski. D. Hebdige (1979: 129) tvrdi da supkulture nisu „kulturne” i stilovi sa kojima se identifikuju ne mogu se opisati kao umetnost visokog stepena, ali zato supkultura predstavlja kulturu u širem smislu, a supkulturni stilovi zaslužuju da se kvalifikuju kao umetnost, ali kao umetnost u određenim (posebnim) kontekstima, ne kao bezvremeni objekti, posmatrano prema kriterijumima tradicionalne estetike, već kao „izdvajanje” i „krađa”, kao subverzivna transformacija i pokret.

J. Božilović (2013: 70–71) kao karakteristike supkulture navodi stil, žargon muziku i ritual. Božilović apostrofira neraskidivu vezu između potkulture, stila i identiteta. „To znači da se identitet iskazuje kroz potkulturu kao značenje stila, da stil predstavlja spoljašnju manifestaciju identiteta i da oba faktora skupa grade potkulturu sa nizom prepoznatljivih karakteristika proisteklim iz kulturnih obrazaca manjinskih grupa”, dodajući da „onda kada se suprotstavi vladajućem ili dominantnom modelu kulture, taj način života preobražava se u kulturni stil, odnosno potkulturu” (Božilović 2006: 236–238).

U tom smislu, nastanak novog talasa značio je da se društvo, stidljivo i uz otpore, otvaralo za prijem urbanih vrednosti, iako se, kako to primećuje J. Božilović (2013: 78) urbana kultura u SFRJ razvijala od momenta kad se zemlja odvojila od Staljinovog uticaja i okrenula Zapadu.

2) Postojanje prostora u gradu na kojima se omladina koja je pripadala novotalasnom pokretu okupljala.

M. Ristivojević (2011: 932) koristi termin „gradski identitet” upotrebljavajući ga kao sinonim za urbanu kulturu, smatrajući da na taj način shvaćen, gradski identitet svoju personifikaciju može pronaći kako u različitim fizičkim mestima (npr. klubovi, kulturni centri, kafići, parkovi, određeni delovi grada), tako i u svakodnevnom životu i doživljaju grada.

„Da bi se položaj pankaa i novog talasa, posebno u okviru interpretacija nadolazećih istorijskih događaja u Jugoslaviji uspešno sagledao, potrebno je osvrnuti se na period nakon 1968. godine, koji je karakterisala izgradnja novih kulturnih paradigmi i punktova” (Jeremić 2009: 104). V. Jeremić (2009: 104) otvaranje zgrade SKC-a, koja je ranije bila Oficirski dom Vojske Kraljevine Jugoslavije, a potom i Dom UDB-e, vidi kao političku odluku rukovodstva zemlje „da se mladima obezbedi prostor za kulturne aktivnosti i kontrolisana vidljivost u samom centru grada, odvojenog od Studentskog

grada u Novom Beogradu” čime se efikasnije vodilo računa o uticaju savremene zapadne kulture na socijalističku omladinu. U ovom prostoru su, kako podseća ovaj autor, krajem 70-ih i početkom 80-ih godina 20. veka organizovane i prve izložbe vizuelne kulture pank, u šta spadaju postavke stripova, fanzina, fotografija i plakata. Osim u SKC-u, koncerti novih bendova održavali su se i u Staroj pivari u Skadarliji, u klubu Likovne akademije, kao i u Nušičevoj ulici, dok M. Ristivojević (2011: 941) na spisak mesta koja su otvorila vrata novom talasu dodaje amatersko pozorište DADOV, Filozofski fakultet i Fakultet dramskih umetnosti. I. Mirković (2003) više puta pominje tzv. „duhanski put” odnosno kafane „Zvečka”, Kakvaz” i „Blato”, kao glavna okupljališta nosilaca i sledbenika pank i novotalasnog pokreta u Zagrebu.

Osim nabrojanih mesta, treba pomenuti Galeriju Studentskog centra u Zagrebu, koja je otvorila svoja vrata alternativnim tipovima umetnosti. Naime, reč je o strip izložbi autora Mirka Ilića, osnivača strip družine „Novi kvadrat”, koja je prikazana krajem 1977. godine, a na čijem otvaranju je nastupila slovenačka pank grupa „Pankrti”³. Povodom ove izložbe Mirković ističe da je „sama zamisao bila svojevrсни predsedan, pokušaj da se establišment prisili da se o stripu razmišlja kao o punopravnoj umjetnosti” (Mirković 2004: 23), što se i dogodilo smeštanjem dela popularne kulture u Galeriju Studentskog centra – prostor namenjen visokoj umetnosti.

3) *Grad kao tema tekstova*

J. Božilović (2013: 76) podseća da su pripadnici pank i novotalasne kulture smatrali grupe poput „Riblje čorbe” i „Bjelog dugmeta” ruralnim bendovima zbog tradicionalnog folkloru kojim je stvaralaštvo ovih bendova bilo ispunjeno. Neinventivnost u izboru tema i diskurs koji je koketirao sa folkom i bili su u neskladu sa onim što je generacija osećala i što joj je bilo potrebno.

Novotalasne grupe u svojim pesmama punktiraju grad kao inspiraciju, a gradsku infrastrukturu kao mrežu različitih kulturoloških modela. Tako su nastale pesme kao što su: „Zagreb”, „Nove cipele” i „Nedjeljom ujutru” *Prljavog kazališta*, „Rijeka” i „Grad” od *Parafa*, „Ljubljana, je bulana” od *Pankrta* ili „041” grupe *Azra*.

Bendovi novog talasa doneli su sliku usamljenog i otuđenog pojedinca u velikom gradu, kroz numere kao što su: „Noć *Prljavog kazališta*, „Vi” *Električnog orgazma*., „Odvedi me iz ovog grada”, „Zona sumraka” i „Zagreb je hladan grad” grupe *Film*, „Grad” od *Parafa*, *Azrina* „Užas je moja furka” itd.

4) *Stvaranje novog izraza koga karakteriše iskazivanje nezadovoljstva duhovnom i društvenom klimom u zemlji*

Za razliku od pank u Velikoj Britaniji, koji se, počevši od grupe „Sex Pistols”, direktno protivio socio-ekonomskoj politici establišmenta oličenog u pojavi Kraljice Elizabete II, i koji je tematski insistirao na deprimirajućem položaju nezaposlene omladine i slabo plaćenog radništva, tekstovi novotalasnih grupa nisu imali taj ekonomski predznak, s obzirom na dobar materijalni status većine izvođača, ali su ukazivali na kulturološki i sociološki nesporazum sa vrednostima koje su promovisala vladajuća elita.

Veliki broj pesama bio je posvećen pojedincu bez perspektive, dezorijentisanom i neprilagođenom birokratskom sistemu prepunom uhoda i društvu koje se teško

3 Koliki je bio uticaj novog pokreta, a naročito ovog koncerta, kao prvog pank nastupa govori i podatak da je nakon nastupa ove slovenačke pank grupe, Branimir Džoni Štulić, frontmen grupe „Azra” u pesmi „Balkane moj” napisao stihove „Brijem bradu, brkove, da ličim na Pankrte”.

privikavalo na simboličke različitosti. Na ovim motivima počivaju tekstovi pesama „Čovjek za sutra” *Prljavog kazališta*, „Kenozoik” i „Plastika” *Idola*, „Okolo moje glave”, „Mali čovek”, „Rano jutru” i „Samo ponekad” *Šarla akrobate*, „Krokodili dolaze” „Konobar”, „Pojmove ne povezujem” i „Nebo” *Električnog orgazma*, „Nepriлагоđen”, „Dokaži”, „Mi smo pali s marsa” od *Filma*, *Haustorov*, „Crni žbir”, „Kurvini sinovi”, „Kad Miki kaže da se boji” od *Azre*, kao i pesma „Sive eminencije” novosadskog benda *Pekinska patka*.

Takođe, na početku, kada se pank i Novi talas još nisu međusobno snažnije diferencirali, nastaju pesme koje predstavljaju direktnu kritiku društva i njegove elitističke stvarnosti, kao što su: „Sretno dijete” *Prljavog kazališta*, „Maljčiki” od *Idola*, „Zlatni papagaj” i „Voda u moru” *Električnog orgazma*, „Pazite na decu”, *Šarla akrobate*, „Dijete ulice” grupe *Film*, „Paralelne linije” i „Javna kupatila” riječkog *Parafa*, kao i *Azrina* pesma „Poljubi me”.

5) Stvaranje novog vizuelnog identitea

J. Božilović (2013: 78) primećuje da je urbana omladina u tekstovima pesama i u vizuelnim predstavljajima ideju socijalizma slikala ironično.

„Pa ipak, u pank muzici odlučujuću ulogu ne igraju samo tekstovi, već upravo gestus i habitus (muzičara, isto toliko i obožavalaca). Ne radi se samo o tome šta, nego i tome kako se nešto peva, odnosno svira...Pank habitus, koji se odražava u celokupnom nastupu i spoljašnjoj pojavi kao odeći ili frizurama, ima za cilj ostenativno ograđivanje od građanskog i tzv. *šminkera*” (Kjav 2009: 83–84). Ova autorka ističe da vizuelni identitet muzičara i publike nije prenosio samo političku poruku, već je predstavljao „deo jednog znakovnog koda, koji markira pripadnost sceni. Ona je mladim ljudima pružala alternativnu identitetsku ponudu u odnosu na zvaničnu ideologiju i morala je biti sumnjiva državi” (Kjav 2009: 85).

Kyaw (2009: 85) primećuje da su komisije koje su bile zadužene za kontrolu i cenzuru svoju pažnju od početka usmerile na tekstove, a ne na formu, što se pokazalo kao povoljno za jugoslovensku pank muziku, čiji je najvažniji umetnički postupak bio prenaplašena afirmacija socijalističkih ideja.

6) Pokretanje tema koje su kršile tabue i klišeje.

Sa pojavom panka, a odmah potom i novog talsa, prvi put se u jugoslovenskom rokenrolu otvoreno govori o društvenim anomalijama poput korupcije („Veze i poznanstva” *Prljavog kazališta*), o svakodnevnim problemima u društvu („U mojoj općini problema nema” *Prljavog kazališta*), koketira se sa nacionalizmom („Igrale se delije” grupe *Idoli*), iznosi se ozbiljna politička i ideološka orijentacija („Poljska u mom srcu” od *Azre*), govori se o emancipaciji žena („Ona se budi” *Šarla akrobate*, „Moderna djevojka” grupe *Film*), sa ironijom se peva o narodnoj milciji („Narodna pjesma” od *Parafa*, „Nemoj po glavi družiti plavi” grupe *Azra*); razbijaju se tabui otvaranjem tema o kojima se u javnoj sferi nije pričalo, poput homoseksualnosti („Neki dječaci” *Prljavog kazališta*, „Retko te viđam sa devojkama” od *Idola* i kasnije „Javi mi” *Zabranjenog pušenja*), izvrgavaju se ruglu komercijalne ljubavne pesme prazne i lažne osećajnosti tako što se veličaju niske strasti ili se o ljubavi peva ironično („Fa, fa, fa”, „Marina” i „Krvava Meri” od *Azre*, „Bela šljiva” *Pekinske patke*, „Radio ljubav” grupe *Film*, „Ljubavna priča” *Šarla Akrobate*), a autentičnost novih motiva dolazila je do izražaja upotrebom uličnog vokabulara i slenga tadašnje omladine što je novotalasnom diskursu kristalizovalo identitet i pojačavalo distancu u odnosu na krut birokratski jezik vlasti.

7) *Urbanizacija medijskog prostora.*

Najočigledniji uticaj poetike pank a i Novog talasa na estetiku medijskog izraza primćuje se u medijskom prostoru namenjenom omladini, pre svega u časopisu „Polet” i TV emisiji „Rokenroler”. Na ovom mestu neće biti reći o medijima poput „Džuboksa”, „Radio Študenta”, „ŠKUC-a” i sličnih, koji su prenosili vesti sa alternativne scene i stručnom kritikom ocenjivali, preporučivali ili odbacivali različite muzičke sadržaje, već onima koji su svojim alternativnim diskursom doprinosili širenju urbane kulture.

Časopis „Polet” bio je glasilo Saveza socijalističke omladine Hrvatske, koje je bilo zaduženo da među članovima i aktivistima Saveza afirmiše ideje omladinskog socijalističkog amoupravljanja. I. Mirković (2003) podseća da je do promene uređivačkog kolegijuma „Poleta” došlo 1978. godine, i on postaje časopis sa neskrivenim ambicijama stvaranja novog generacijskog koda, što je dokumentovano naslovnom stranom na kojoj se nalazio natpis „Nešto se događa”, uz fotografiju benda „Prljivo kazalište” koji je trebalo prepoznati kao muzički sastav koji donosi novu poetiku na ustajalu rok scenu. Kao list Saveza socijalističke omladine Hrvatske, čije su se glavne teme izveštavanja odnosile na omladinsko radničko samoupravljanje, promenom uredničkog kolegijuma, Polet je prema rečima Denisa Kuljiša želeo da prenese „omladinski senzibilitet ulice” (Mirković 2004: 39), i kao takav se pozicionira u medijskom spektru, za šta mu je pojava pank pokreta odlično poslužila.

I. Mirković (2003) napominje da „Polet” nije samo prenosio zbivanja sa muzičke scene, već je i aktivno učestvovao u njenom kreiranju u toj meri, da se zajednički koncert Azre, Prljavog kazališta i Parafa u organizaciji „Poleta” posmatra kao nulta tačka novog talasa. Način na koji se „Polet” distribuirao takođe jedan od pokazatelja zapadnjačkog društveno-medijskog ambijenta i urbanizacije jugoslovenskog društva, s obzirom da je to bio prvi kolportirani štampani mediji u SFRJ.

Polet je, formirajući urbani narativ, promovisao fotografiju kao umetnost snažnog konotativnog značenja sa jakim uticajem na formiranje novotalsnog i pank vizuelnog identiteta, a svojim diskursom i slengom ulice stvarao je urbani identitet masovnih medija. „Svi tekstovi bili su oda životu na gradskom asfaltu. A o tome se zapravo i radilo: kada je zagrebački novi val iz pionirske faze oponašanja pank a prerastao u autohtoni generacijski pokret – koji s pankom više nije imao veze – temeljna ideja, zakon novog vala, bila je fasciniranost urbanim” (Mirković 2004: 72).

Pojavom televizijske emisije „Rokenroler” na Radio televiziji Beograd, koju su pokrenuli Boris Miljković i Branimir Dimitrijević, a koja je u potpunosti bila okrenuta novom zvuku, Novi talas je ušao na televiziju kao glavni medij masovnog komuniciranja i dobio mogućnost da dopre do najšire publike, urbanizujući tako i nju i medij preko koga joj se obraćao. „Rokenroler označava drastičan pomak u medijskom mišljenju: televiziji i njenom objektu (u ovom slučaju rok grupama) nalaže novi oblik upotrebe i uzajamnosti” (Krilović 1983: 95). B. Krilović (1983: 95) naglašava da je televizija ovim konceptom rokenrolu prišla analitički insistirajući na socio-političkim, novo-estetičkim i vizuelnim elementima koji celu „stvar” drže dalje od nedopustive klasifikacije „rokerska posla”, dodajući da su zahvaljujući ovoj emisiji, muzičke grupe po prvi put imale priliku da muzički izraz dopune vizuelnim identitetom, jer se životni stav ne iscrpljuje samo muzikom. „Ne treba zanemariti još jednu činjenicu – za razliku od pank a, novi val je doživio i izuzetnu komercijalnu afirmaciju, tako da je srušen jedan od najvažnijih nepisanih zakona domaće rok scene – do masovne publike moguće je doći isključivo autorskim mutacijama novokomponirane narodne pjesme” (Glavan 1983: 15).

8) Fotografija

Za razliku od teksta, koji je po svojoj prirodi linearan i zahteva kognitivne operacije prevođenja u mentalne slike pa tako i slabiji emotivni intenzitet odgovora na nadražaj, fotografija i muzika kao estetske forme imaju snažniji afektivni uticaj na primaoce sadržaja. Zato je Novi talas, osim muzičkog izraza, zahvatio i fotografiju, koja je u tom novom kontekstu postala predmet šireg interesovanja omladine. Tako se, uporedo sa muzikom kreirao i novi vizuelni identitet novotalasne potkulture, kome je prostor za utemeljenje, kao i muzici, davao „Polet”. S. Timotijević (1983: 53) smatra da je u stilskom smislu rok fotografija sledila muzičke izraze, a svojstvo rok kulture je da komunicira jasnim i sažetim porukama. „Ove poruke su muzičke, kontekstualne i vizuelne prirode. Svaka od njih sadrži specifične kodove po kojima ih publika prepoznaje i razdvaja kao psihodelične, novotalasne, pank ili neke druge” (Timotijević 1983: 53). Posmatrajući fotografiju kao izraz uz pomoć kodova S. Timotijević (Isto) navodi crno bele fotografije povodom smrti Josipa Broza Tita i Džona Lenona na naslovnim stranama „Poleta”, čime je ovoj dvojici ljudi odata podjednaka pošta i njihovim odlascima pridat jednak javni značaj, što je smatrano skandalom ogromnih razmera. Ovaj autor smatra da se rok kultura od početka manifestovala na multimedijalnom planu: kroz muziku, poeziju, fotografiju, slikarstvo, dizajn, modu i odevanje. „Ovu multimedijalnu tradiciju pank i novi talas su prihvatili i obogatili sopstvenim idejama” (Isto).

Kao glavnog predstavnika pank i novotalasne fotografije S. Timotijević (1983: 55) pominje Dragana Papića, koji je uveo niz estetskih kodova karakterističnih za estetiku panka i novog talasa, prikazujući žene i muškarce u situacijama suprotnim etabliranoj podeli društvenih uloga.

P. Janjatović (1983: 27) smatra da su „Idoli”, najpre kao „Dečaci” bili fenomen „koji se probijao grafitima i fotografijom u funkciji grafita, što bi značilo da fotografija sama po sebi nešto govori bez dodatnih objašnjenja. Grafit je, tako, još jedan oblik postojanja potkulture, a zid sredstvo komunikacije do onog momenta kada masovni mediji preuzmu tu ulogu na sebe.

9) Urbanizacija socijalističkih omladinskih saveza.

Na kraju, treba odrediti i stepen propusne moći uticaja zapadnih potkulturnih modela unutar socijalističkih omladinskih saveza kao krovnih omladinskih organizacija čiju je podršku novotalasna scena obilato koristila. „Socijalistički omladinski savezi muzičke grupe izvukli su iz njihovih garaža i podruma, stavili im njihovu infrastrukturu – prostorije za probe, koncertne sale, omladinsku štampu, muzičke festivale - na raspolaganje i time ih učinili javnim fenomenom” (Kjav 2009: 87). N. Kyaw ovoj tezi suprotstavlja i drugo mišljenje, prema kojem su vlasti težile da vitalizam i kritiku mladih putem struktura komunističkih omladinskih saveza sprovedu u državne kanale, a tim i kanale koji se mogu lakše kontrolisati”. Uzrok podrške Saveza socijalističke omladine panku, naročito u Sloveniji, Barber-Keršovan vidi u strahu da bi se „scena koja inače nije štedela na oštroj kritici, mogla okrenuti protiv njega, a ako bi hiljade mladih svoje stavove artikulisali isključivo preko panka, društvena uloga Saveza bila bi dovedena u pitanje” (Barber-Keršovan, prema Kjav 2009: 91). Eksplicitan primer podrške Socijalističke omladine novom pokretu jesete i nagrada „Sedam sekretara skoja” koju je hrvatski savez dodelio pank grupi „Pankrti”. „Pank je za omladinu u tom trenutku bio jedna od malobrojnih mogućnosti za artikulaciju neslaganja i drugačijeg. Odlikovanjem albuma „*Dolgačajt*” Pankrta uglednom nagradom *Sedam sekretara SKOJ-a* „oni” su zagrlili svoju buntovničku decu, težeći ka jednoj podeli omladine” (Kjav 2009: 96).

Pristajući da da podršku mladim ljudima koji nisu bili neposredno uključeni u njihov rad, omladinski savezi su se i sami reformisali, poprimajući, do tada njima nepoznat, urbani karakter.

Zaključak

Masovna kultura koja je dolazila sa Zapada i njeni domaći derivati bili su do druge polovine sedamdesetih godina 20. veka u raskoraku sa težnjama omladine ispunjene „dosadom, duhovnom prazninom i bezličnošću” (Božilović 2007: 237). Pojava supkulturnih pokreta, najpre pank a, a potom i Novog talasa, pružila je mogućnost omladini srednje klase da simbolički artukuliše svoje nezadovoljstvo dominantnim kulturnim obrascima, koristeći kao sredstvo najčešće one forme umetničkog izražavanja koje nisu zahtevale formalno obrazovanje i koje se mogu svrstati u domen popularne kulture.

Sa pojavom pank a, a odmah potom i Novog talasa, prvi put se u jugoslovenskom javnom prostoru otvoreno govorilo o društvenim anomalijama poput korupcije, o svakodnevnim problemima u društvu, po prvi put se kritikovao sistem ali i razbijali tabui pokretanjem tema o kojima se u javnoj sferi nije pričalo, poput homoseksualnosti, a autentičnost novih motiva dolazila je do izražaja upotrebom uličnog vokabulara i slenga tadašnje omladine, što je novotalasnom diskursu kristalizovalo identitet. Najzad, nikada se ranije nije toliko pevalo o gradu, u najrazličitijim kontekstima njegove pojavnosti. Urbani karakter novog talasa postaje identitetska osnova njegove poetike i semantike.

Najzad, snažan urbani karakter novotalasnog narativa uspeo je da svojom mekom moći zadobije naklonost i socijalističkih omladinskih organizacija pod čijom se se kontrolom ali i infrastrukturnom podrškom rađao novi alternativni izraz. Novotalasni pokret je budio u mladim ljudima osećaj pripadnosti razvijenom svetu jer se na domaćoj sceni u isto vreme događalo isto ono što i na svetskoj.

Reči Jure Stublića, frontmena grupe „Film” na početku jugoslovenske ekonomske krize koja se podudarila sa nestankom Novog talasa sa scene, najslikovitije opisuju poriv, ideju i energiju jedne generacije koja je imala potrebu da odgovori na okruženje u kome je stasavala: „Čak i ako nema struje i nema benzina, mi ćemo udarati daskom o dasku” (Mirković 2004).

LITERATURA

Anđelković 1983: D. Anđelković, Jugoslovenske potkulture u sedamdesetim, u: D. Albahari (prir.), *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 117–124.

Božilović 2006: N. Božilović, Identitet i značenje stila u potkulturi, *Filozofija i društvo*, 2/2006, Beograd, 233–250.

Božilović 2013: J. Božilović, New wave in Yugoslavia: Socio-political context, *Facta universitatis*, 12(1), Niš, 69–83.

Vićentijević 2010: N. Vićentijević, Umetnost beogradske novotalasne scene kao društveno-politička intervencija, u: E. Uspenski (red.), *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 17, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 341–353.

Glavan 1983: D. Glavan, Lekcije iz sociologije, u: D. Albahari (prir.), *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 15–20.

- Janjatović 1983: P. Janjatović, Poklič sa zidova, u: D. Albahari (prir.), *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 27–30.
- Jeremić 2009: V. Jeremić, Politike vizuelnih reprezentacija i interpretacija arhiva jugoslovenskog pank i novog talasa (1979-1984), u: Đ. Tomić, P. Atanacković (ur.), *Društvo u pokretu: novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Novi Sad: Cenzura, 103–107.
- Castells 1976: M. Castells, Theory and Ideology in Urban Sociology, In C. Pickvance (ed.), *Urban Sociology: Critical Essays*, London: Tavistock, 60–85.
- Kjav 2009: N. Kyaw, Računajte na nas. Pank i novi talas/novi val u socijalističkoj Jugoslaviji, u: Đ. Tomić, P. Atanacković (ur.), *Društvo u pokretu: novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, Novi Sad: Cenzura, 81–102.
- Krilović 1983: B. Krilović, Televizija se može i gledati ponekad, u: D. Albahari (prir.), *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 95–97.
- Mirković 2003: I. Mirković, *Sretno dijete*. Film. Zagreb: Gerila DV Film.
- Mirković 2004: I. Mirković, *Sretno dijete*, Zagreb: Fraktura.
- Perasović 2001: B. Perasović, Urbana plemena: sociologija subkultura u Hrvatskoj, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Prica 1990: I. Prica, „Novi val“ kao anticipacija krize, *Etnološka tribina*, 13 (1990), Zagreb, 23–31.
- Ristivojević 2011: M. Ristivojević, Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog „novog talasa“ u rokenrol muzici, *Etnoantropološki problemi*, god. 6. sv. 4, Beograd, 931–947.
- Timotijević 1983: S. Timotijević, Novotalasna fotografija u rok ključu, u: D. Albahari (prir.), *Drugom stranom: almanah novog talasa u SFRJ*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 53–62.
- Hedbig 1979: D. Hedbig, *Subculture: the Meaning of Style*, Routledge: London.
- Mikac, Vedran. Od novog vala do nove države. <http://povijest.net/od-novog-vala-do-nove-drzave-1/>. 13.7.2015.

“NEW WAVE”: PHENOMENOLOGY OF THE URBANISATION OF SOCIALIST YOUTH

Summary

The paper discusses the effects of punk and the new wave on the socialist youth in former Yugoslavia. Since, after the break with the Soviet Union, Yugoslavia became more exposed to the influences of Western culture, new movements soon found their admirers and followers, primarily among the young musicians from Ljubljana, Zagreb and Belgrade, to be later spread over the whole country.

The impact of the new sound, new lyrics and visual stimuli on the young was great and resulted in their urbanisation, change of lifestyle, fashion, taste, and identification with the young in the Western world. Punk and the new wave in the late 1970s and early 1980s were supported by printed media, youth magazines, films, and television programs. New music bands challenged socialist authorities and managed to introduce more liberal thinking, including taboo issues and the use of slang. The new wave produced a new aesthetics of media expression and promoted photography as an unavoidable indicator of a new visual identity, by adding specific meanings to verbal messages. Thus, in the early 1980s a new urban sensibility was created, which gradually replaced the strict and politically controlled youth associations. The young people who were engaged in music, lyrics, and visual arts developed into the most progressive segments of the society. They had a significant impact on the established aesthetic codes of the previous era, introduced the avant-garde and the alternative scene, and initiated a new artistic taste of the time.

Keywords: new wave, punk, urbanisation, urban spirit, socialist youth

Aleksandar A. Štajn

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ¹

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

„И ДОК НАС НЕБО ИСПУНИ, ГРАД НАС ПОТРОШИ” – ТОПОС ГРАДА У РОК ПОЕЗИЈИ

Рок поезија, настала под окриљем рока као супкултурног и контракултурног феномена, изазов је и за науку о књижевности, будући да је њене карактеристике чине аутентичном врстом песништва које представља и део свеукупне поезије. У том смислу, циљеви овог рада су двоструки. Најпре се жели афирмисати и оправдати појам рок поезије кроз истицање њених главних поетичких особина, а потом издвојити топос града и одредити његово значење и функције које има у оквиру ове специфичне поезије, упоређујући га и са семантиком поменутог топоса у књижевности уопште. Грађу чине текстови песама рок група присутних на српској музичкој рок сцени од 80-их година 20. века до данас.

Кључне речи: рок поезија, град, rock anthros, Вавилон, Нови Јерусалим

1. Од рока као супкултурног феномена до рок поезије као аутентичног песништва

Рок као супкултурни и контракултурни феномен субверзивног дејства према доминантној култури, изнедрио је други аутентични феномен – рок поезију, који са њим и даље стоји у непосредној вези, али који истовремено представља и део свеукупне поезије. Међу проучаваоцима овог феномена се, скоро седамдесет година након његовог настанка, и даље воде расправе о питању естетике рока и његовог односа према масовној култури. И у овом раду заступамо тезу да рок изворно није продукт масовне културе, али да он „може доспети у власт масовне културе која је у стању да пољуља његову субверзивност и наруши интегритет, дајући му тржишну, а умањујући уметничку вредност.” (Младеновић 2014:140), чиме се наставаља полемика са ставом Сајмона Фрита (1987: 246–270) да је рок део масовне културе и да се његови „производи” не могу сматрати уметничким делима. Наиме, питање је знатно комплексније јер се естетика рока не може лако уклопити у мерила „традиционалне естетике” Бо (1993: 208). Са друге стране, отвара се и проблемско подручје на нивоу идентификовања релација између текстова рок музике и поезије: од тврдње удружења песника Велике Британије које 1999. године објављује књигу *Порука: Прелазак границе између поезије и поиа* где закључује да такве везе не постоје (уп. Баучер 2008: 9), до става Драгослава Андрића (2000: 287), према којем је одвајање песме од музике у року адекватно одвајању епских песама од гусларске пратње, чиме се ефектно потврђује самосталност рок поезије. Сведоци смо тога да и организовање научног скупа за који је овај рад писан говори у прилог тези да рок поезија може бити предмет интересовања науке о књижевности, која притом не настоји само да је само региструје на нивоу феномена, што је био случај са већином социолошких

1 jelena.mladenovic@filfak.ni.ac.rs

и културолошких истраживања, већ да проучи њен развој, промене, као и еманципацију од рок музике, са намером да се бави тумачењем конкретних текстова песама, чиме би се потврдио њихов статус у оквиру свеукупне поезије.

Ако сагледамо рок поезију кроз њену историју, приметимо не само да се музичари, односно кантаутори, желе афирмисати као песници, већ и обрнуто – да се песници приближавају рокенролу, попут песника бит генерације (Керуака, Гинзберга и многих других других) који своја читања поезије изводе јавно, уз музичку пратњу, чиме се указује на двосмерну природу односа који постоји између рока и поезије. И код једних и код других нагласак је био на непосредном изнуђивању реакција публике. Пуну афирмацију, подсетимо се, рок песništво добија са појавом Боба Дилана и Ленарда Коена, који су и сами били блиски бит песницима.

У року се под појмом песме подразумева и текст и музика (не музичка пратња јер је однос текста и мелодије равноправан), те посебно треба имати у виду њен извођачки аспект који одређује и поетику самог рок песništва². Рок поезија, упркос томе што своје највише естетске домете остварује тамо где песнички језик формира оригиналне песничке слике којима и обезбеђује своје место у оквиру свеукупног песništва, јесте, изворно, део уметности коју карактерише висока комуникативност, у складу са њеним извођачким аспектом и синкретичношћу. Рок поезија рачуна на двосмерни однос колектив – индивидуа, где је важно истаћи припадност те индивидуе одређеном колективу са којим се дели културолошко-идејни хоризонт. У том смислу битна је и њена идеолошка, па често и политичка ангажованост, што се на поетичком плану рефлектује кроз формирање посебног субјекта – rock anthropos-a (уп. Божиловић 2004) – којег одликује грађанска непослушност, сумња и критика. Иако представља уметничку алтернативу која је у опозицији према друштву, рок ипак није деструктивна појава, већ жели да изрази потребе свог друштва и времена (Божиловић 2005: 18), у чему се и огледају његова субверзивност и бунт, уочљиви и у самим рок песмама. Према типологији савремене поезије Дубравке Ђурић (2010: 191–205), рок поезија би се могла приближити области критичке поезије (уп. Младеновић 2014) засноване на веристичком сликању стварности, уз извесна одступања. Ову поезију одликује и разуђена форма, коју на плану рок музике прати и формирање естетике ружног – дисонанце, дисхармоније и атоналности. Естетика ружног, најчешће се одређује као конститутивни формални елемент рока, мада се естетика рока не може у потпуности свести на естетику ружног (уп. Божиловић 2005: 157–168), што се жели потврдити и овим радом.

2. „Привлачна моћ града” у рок поезији

Ако се историја књижевности може посматрати као историја доживљаја града (Владушић 2008), томе свакако доприноси и његово место у рок песništву, где град престаје да буде само простор одређен елементима градског екстеријера и ентеријера који, често метонимијски обликовани (улице, зграде, хаустори, прозори, светла), стварају аутентичне слике града. Имајући у виду честу, мада рудиментирану наративност рок поезије, топос града не функционише само на ниову Бахтиновог хронотопа града као места „убичајеног-свакидашњег ци-

2 Нешто слично можемо приметити и код фолклорне поезије где сам текст има мелодијску подлогу и пева се са музичком пратњом или без ње.

кличног времена” (Бахтин 1989: 377) – што, наравно, не искључује овакав начин његовог појављивања – него и као отворена знаковна структура која генерише читав знаковни систем присутан у рок песничству, активирајући притом семантички потенцијал који појам града носи кроз историју. Бартон Пајк (2008) запажа да се град у књижевности, од половине 19. века, све више јавља као нестабилан израз појединачне свести него предмет фокусиран у простору. Овде треба напоменути да је нарочито за прозу модерне карактеристична интериоризација простора, где различита места представљају покушаје јунаковог (само)оспољавања односно удвајања (уп. Милосављевић Милић 2012). Град као топос и у рок поезији, од хронотопа преко интериоризоване слике сопства, постаје знак, односно систем знакова, и посматран из деридијанског система знакова, више не може бити стваран (Лехан 2008).

На почецима рокенрола, у поезији Дилана и Коена, град није потпуно функционисао као мегалополис, и још увек је чувао традиционалне хуманистичке вредности, па и национални предзнак. Пре појаве рока у САД-у су биле заступљене три гране популарне музике: ритам и блуз, кантри и вестерн, и поп у ужем смислу. Њиховим мешањем настао је рок као нови музички жанр, код којег је примећена дубља веза са фолком. Сем тога, хипици су као супкултурна група окренута року пропагирани одлазак из (з)града, а њихов ескапистички бег је завршавао у пределима халуцинација. „Поновно откривање сна могуће је, не одвајањем од оне културе коју човек презире, већ поновним откривањем традиције посредством новог саживљавања са природом: ванградска средина поста-ла је обећана земља, а град место новог библијског егзодуса поробљеног народа” (Баучер 2008: 108). Међутим, веома брзо, са експанзивним ширењем идеје мегалополиса, град и у рок поезији почиње да се јавља као генеришући субјект, који одражава и концепт модернизма и постмодернизма, а што је у складу и са поставком Николе Божиловића (2004: 149) да рок не припада ни категорији модерног ни категорији постмодерног, мада садржи карактеристике обе поменуте уметничке тенденције, те да је зато „модерно постмодеран” и обрнуто.

Слика града у рок поезији заправо представља слику мегалополиса који под окриљем амбивалентности изазива људску усамљености и изолованости, али и истовремени осећаја утехе и сигурности. И на примерима из српског рок песничства можемо приметити како град (тачније мегалополис) обликује савременог човека, ивицама самообмане и самоспознаје, и на који начин и рок поезија, као и књижевност уопште, открива „привлачну моћ града” (Владушић 2011: 15). Створен као оригинална цивилизацијска тековина, град постаје субјект који ствара човека. Бивајући најпре интериоризован, град интегрише субјективитет као што га и укида.

„Где год да кренем
тај град ме прати
Београд мој к себи ме врати”
(„Београд”, Влада и Бајка)³

Како је поменуто, он није више само одраз човековог расположења, већ постаје еквивалент, односно субјектов двојник.

„Ко си ти?
Ко сам ја?”

3 Доступно на: <http://www.naxi.rs/tekstovi-pesama/v/vlada-i-bajka/beograd> (12. 10. 2015.)

Којем граду припадам?
Коју шизму настављам?
Зашто причам са собом сам?”
(„Огледало”, Милан Младеновић)⁴

.....
„Сваки пут када кренем
у неки нови опасан град
налазим на себе
то сам ја
то сам ја”
(„То сам ја”, Милан Младеновић)

2. 1. Вавилон и Нови Јерусалим

Град не може бити једнозначан, он је увек двосмислен (Владушић 2011: 18), те се топос града и у рок поезији одређује амбивалентно и креће између Вавилонна и Новог Јерусалима, од града звери до божанског града, односно, појављује као добро, зло или изван добра и зла. Са једне стране он представља израз отуђености и егзистенцијалног страха (Вавилон), а са друге и једину утеху појединцу (Нови Јерусалим). Како примећује Карл Е. Шорске (2008), у последњих двеста година, град је у историји вреднован као порок, као врлина, или изван добра и зла. Имајући на уму Шпенглерову фаталност града, он и у рок поезији бива представљен и као идеалан град и као центар порока, и као нешто сасвим изван једног и другог, а што не искључје ни једно ни друго.

Искварени сјај Вавилонна који је осудио сам себе на пропаст јер је одвратио човека од његовог духовног позива, симбол је пролазне победе материјалног и чулног: „И жена бјеше обучена у порфиру и скерлет и накићена златом и камењем драгијем и бисером, и имаше чашу у руци својој пуну мрзости и поганштине курварства својега.” (Апок. 17. 4) Слика града у рок поезији може бити управо тако формирана да сведочи о универзалном паду вредности:

„Гледам тај велики град
како у смраду тоне
ја сам само један од монструма
који ту живи.
[...
Гледам како се креће
у дугим, бучним колонама
ја сам само један од ухваћених
ту и тако живим.”
(„Град”, Горибор)⁵

.....
„Остајем сам
Остајем сам
У овом граду страхом затрпан
Овај град је некад

4 Сви цитати поезије Милана Младеновића и текстова песама рок група чији је он био фронтмен (*Лимуново дрво*, *Шарло Акробаша*, *Кашарина II*, *Екатарина Велика – ЕКВ*) су преузети из књиге М. Младеновића, *Дечак из воде* (в. одељак Литература).

5 Доступно на: <http://tekstpesme.com/tekstovi/goribor/grad-7/> (12. 10. 2015.)

Бацао светла далеко
Овај град би могао боље”
(„Заједно”, Милан Младеновић)

„Немој ми рећи да је
Вавилон једини одговор”
(„Проћи ће и њихово”, ККН)⁶

Град може бити постављен кроз директну опозицију са небом, мада је сим-
болички опсег појма неба комплексан и амбивалентан:

„И док нас небо испуни
град нас потроши”
(„Кад оживимо”, ККН)

Вавилон је антитеза Небеском Јерусалиму и рају. Са друге стране, град се
може јавити и кроз алузију на Нови Јерусалим, обећани град.

„Размичеш завесе
гледаш *обећани град*⁷
светла се пале
тиња жеља у теби”
(„Ти си сав мој бол”, Милан Младеновић)

„Да ли још увек негде
постоји знак
Камени врх
са кога допире глас?

Камен по камен
Корак по корак

Кажу да негде ипак
постоји град
под заставом кише
изнад кровова
ошворен град”
(„Град”, ЕКВ)

Слике града кроз алузије и асоцијације на Нови Јерусалим употпуњене су
сликама апокалиптичног појављивања новог неба и нове земље: „Јерусалим нов
где силази од Бога са неба приправљен као невеста украшен мужу својем” (Апок.
17. 21). Притом се може уочити и коришћење библијског стила:

„Град плива у светлости
ничег се не бојим
заувек сам на улици
овакве дане волим

јер ми смо сада слободни
поглед подигни

6 Сви цитати песама групе *Канда, Коца и Небојша* (ККН) су преузети са сајта <http://www.svastara.com/muzika/?izvodjac=371> (12. 10. 2015.)

7 Делове означене курзивом у цитатима је нагласила Ј. М.

ти легиш сам
данас небо силази у *џрад*
(„Данас небо силази у град”, ККН)

.....
„И овог пута пред нама је град
ветар у леђа
најсветлији дан
више нас нема у ланцима

У нама је *најсветлији дан*
над нама је најсветлији дан
и буди нас најсветлији дан
и треба нам најсветлији дан”
(„Најсветлији дан”, ККН)

.....
„Док облећемо град
кажем да се не бојиш
јер анђели скупљају војску
и пусти да сенке прођу
и да нас греју крила до јутра

Јер кад дође *нови дан*
постајем немиран
и радим шта знам
и никога не питам”
(„Полако”, ККН)

Оно што представља посебност у рок песништву је што је тај нови град постављен двоструко: као деловање неименоване трансценденције и/или као дејство неба опијата.

„Простор се просуо
ово је најлепше небо
дуго је звонило
ово је то светло
ка коме ходам сам”
(„Солар”, ККН)

Светлост града у рок поезији није искључиво везана за светлост трансценденције, већ и за (неонску) светлост која је потенцијално луциферијанског типа. Хришћанска симболика је, дакле, преобликована, чак изокренута, али је задржана идеја трансценденције, која фигурише она оба плана овог амбивалентног појма.

2. 2. *Од антропоморфизованог џрада до града као айсолуша*

Слика антропоморфизованог града позната је још из библијских књига, попут „Посланице Галатима” или „Откровења”. Он се у књижевности појављује као велики организам који поседује самосталну вољу и који одлучује о појединцу. Идеја града као живог бића инспирисала је грчког урбанисту Константиноса Доксијадиса да уведе појам екистике – науке о људским насељима, која их посма-

тра као живе организме који се владају према сопственим законитостима (1982: 311)⁸. Примере проналазимо на много места и у рок поезији:

„Тајни град
потупај ногама и уживај
велики је као слон
ал’ нико не зна где је он
јер хода јер иде”
(„Тајни град”, Хаустор)⁹

.....
„Град је појео срца
град је попио крв
сви ови гарави заласци сунца
који ми праве рупу у грудима

Град је појео људе
град се шири у круг
смо клизи клизи клизи
клизи клизи клизи
низ стрме улице”
(„Метак”, Милан Младеновић)

Град као мегалополис обликује појединца, деперсонализује га, али истовремено пружа поменути осећај сигурности, па чак и привидни осећај (само)контроле:

„Да ли можеш препознати лица
лица људи из градова?
да ли моћеш препознати говор
говор људи из градова?

ми смо снажни
ми смо јаки
ми смо људи из градова”
(„Људи из градова”, Милан Младеновић)

Мегалополис ствара и посебан тип урбане свести која је у опозицији и према традиционалном склопу хуманистичких вредности чији је носилац некада био град (Владушић 2011: 23). Урбано учествује у стигматизацији националног идентитета и у конструисању хиперколектива, односно мноштва (Владушић 2011: 24)¹⁰. Град је позорница за гомилу, за „усамљену гомилу” (Миле Кекин,

8 Екистика истражује еволуцију људских насеља од њихове најпримитивније фазе развоја, па све до фазе мегалополиса и екуменополиса, уводећи притом један интердисциплинарни приступ проблемима људских насеља (Доксијадис 1982: 311)

9 Доступно на: <https://tekstovi-pesama.com/haustor/tajni-grad/17601/1> (12. 10. 2015.)

10 Још једна од функција града као мегалополиса у рок поезији, произашла из комплексног значења овог појма, води ка ванлитерарним консеквенцама, откривајући механизме (културне) политике. Мегалополис функционише као место повезивања људи и цивилизација, али и урушавања националног идентитета и формирања другачијих облика колективитета, носећи идеју потенцијалног града-државе. Сама идеја глобалног града је потпомогнута свим производима масовне културе и успева да искористи контракултурне и супкултурне феномене, па и рок, у те сврхе. Типичан пример је тзв. „екс-ју” музичка рок сцена. Југословенски колектив у последње три деценије није толико јак у подручју владајуће културе колико у подручју поткултурних феномена какав је и рокерол, а што се најбоље види у томе колико утиче у одржавању феномена југоносталгије.

Хладно Пиво) или за „једну велику хипнотисану гомилу” (Зоран Костић Цане, *Партиибрејкерс*) чији је појединац само један у низу истих –

„Буди сам на улици
Буди сам”

(„Буди сам на улици”, Милан Младеновић)

Рок и рок поезија имају посебан однос према грађењу колектива. „Аутор (или певач) је гласноговорник групе којој се и обраћа” (Младеновић 2014: 149). Рок поезија је написана од стране колектива за потребе колектива, где појединац говори у име групе, као и у фолклорним творевинама. Ни он није битан као индивидуа, већ је битна сама група којој се обраћа. Тако да рок култура подржава одсуство индивидуализма карактеристично за мегалополис, мада користи „ти”-форме обраћања како би под маском индивидуализма био прикривен хиперколектив који се ствара. Ако према Калеровој теорији у тумачењу поезије (1990) пратимо деиктике као оријентационе одлике језика које упућују на ситуацију говора да бисмо идентификовали говорни чин, односно конструисали лингвистички чин који песма опонаша, употреба колективних облика, личних заменица „ми” и „ви”, и „ја” и „ти” као део колектива означеног са „ми” и „ви”, биће нам јаснија доминација феномена групе који добија сасвим логично оправдање кроз функционисање поменутог слоја значења мегалополиса. Индивидуализам за мегалополис не постоји, а основне вредности града постају мноштво и привремени идентитет, у чему се огледа антихуманизам урбаног дискурса (Владушић 2011: 37, 39).

Поред појављивања мегалополиса као живог организма, књижевност бележи и случајеве израстања града у апсолут, попут оног парадигматског примера из поеме „Ламент над Београдом” Милоша Црњанског, која своје место добија чак и у једном мултимедијалном рок остварењу. Наиме, ова поема искоришћена је као подтекст који функционише као сигнум у обради рок песме „Београд спава”¹¹. Оригинална песма Зорана Вуловића коју изводи група *У шкрипцу*, у верзији групе *Блок аут*, заједно са видео-спотом који је прати, представља мултимедијалну творевину где се преплитањем аудитивних, визуелних и текстуалних знакова отелотворава идеја Милоша Црњанског из поменуте поеме. Посебно важно је како је и визуелним моментима утростручена појава уснулог града. Сlike дехуманизованог Београда ноћу, црно-бело обојене улице, солитери, степеништа или излози са обешеним офингерима на којима висе мантили, употпуњују значење субјективизованог града и десубјективизованог човека. Аветињски празан град се појављује као једино уточниште човека: „Београд спава, спава мој бели град, у овој ноћи, нисам ја, не нисам сам.”¹² Гледана из ваздуха или са воде, градска светла не служе потврђивању присуства хуманог ентитета, већ јасно наглашавају перспективу трансцендентног ока које посматра уснули град. Посебан ефекат, наравно, постиже се аудитивним присуством самог Милоша Црњанског који изговара строфу из „Ламента над Београдом”:

11 Текст песме доступан на: http://www.tekstovi.com/6612/u_%C5%A1kripcu/beograd_spava.html (12.10.2015.)

12 Сличан мотив ће се наћи и у многим другим рок песмама од којих можемо издвојити песму калифорнијске групе Red Hot Chili Peppers – „Under the Bridge” – „Sometimes I feel Like I don't have a partner, sometimes I feel like my only friend is the city I live in, the city of angels, lonely as I am, together we cry”.

„Ти, међутим, растеш, уз зорњачу јасну,
са Авалом плавом, у даљини, као брег.
Ти трепериш, и кад овде звезде гасну,
и топиш, ко Сунце, и лед суза, и лањски снег.
У Теби нема бесмисла, ни смрти.
Ти сјајиш као ископан стари мач.
У Теби све васкрсне, и заигра, па се врти,
и понавља, као дан и детињи плач.
А кад ми се глас, и очи, и дах, упокоје,
Ти ћеш ме, знам, узети на крило своје.”

Овај интерсемиотички цитат налази се на самом крају песме када се објектив камере подиже док се виде утуљена светла велеграда. Притом музички део својим успореним темпом овај ламент, плач, односно молитву, претвара у успаванку у којој готово да се може чути споро дисање тог великог организма.

Човек, простор и материјални свет изједначени су не у вечности већ у ништавилу, док вечан и неуништив град који добија атрибуте не само живог већ божанског бића, стоји насупрот човекове пролазности и смрти (Петров 1977: 130, 137). Завичај је уздигнут до апсолута, али то није више небески већ земаљски апсолут, што постаје и доминантан начин појављивања града у рок поезији. Јер *rock anthropos* није ништа друго до човек велеграда код којег се „жеља за вечношћу трансформише у помиреност са смрћу” (Владушић 2011: 21). Визија новог апсолута као „вечитог и сунцем обасјаног каменог града” може, како Петров (1977: 141) каже, представљати камени град у лику ратника и победника, али он прихвата на крило као мајка, што реферише на библијско представљање града кроз алегорију жене, пре свега мајке која и штити и ограничава. Нови апсолут и у рок поезији указује на „[...] појављивање субјективне жеље за једним спиритуалним градом који би могао бити назван и домом који се пружа иза видљивог града” (Владушић 2011: 25).

3. Да ли је и „како је пропао рокенрол”?

Град као један од главних књижевних топоса се и у рок поезији појављује на сличан начин као и у читавој књижевности. Како се рок поезија формира у другој половини 20. века, када идеја мегалополиса почиње да преовладава, град се у рок песништву најчешће јавља као мегалополис, носећи истовремено амбивалентну маску Вавилона и Новог Јерусалима. Подлежући масовној култури, рок губи своју иницијалну субверзивну снагу, што се најбоље може уочити кроз слике града, односно деловање мегалополиса који индивидуу претвара у део колективног мноштва, када се као још једини индивидуум-апсолут јавља сам град – мегалополис.

То нас на крају води питању историчности категорије рок поезије. Ахим Барш (уп. 2008) тврди да плурализацијом културе долази до слабљења контракултуре и супкултуре јер је и сам концепт доминантне културе урушен. Рокенрол дели судбину свих супкултурних и контракултурних феномена који почињу да губе своју субверзивност. Да ли губљење субверзивности рока, појачано утапањем у масовну културу, кроз комерцијализацију, означава и његов крај и да ли то имплицира и крај рок поезије којим ће се она претоврити у једну историјску категорију, остаје отворено питање, али то свакако неће укинути право на припадање подручју поезије, што смо овим радом и желели да покажемо.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 2000: D. Andrić, Nekoliko uzgrednih napomena, u: D. Andrić (Ur.), *Stereo stihovi: Antologija zlatnog doba rok-poezije*, Beograd: Autorsko izdanje, 275–291.
- Барш 2008: A. Barš, Odrednice ‘Supkultura’ i ‘Kontrakultura’, u: Ralf Šnel (ured.), *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Beograd: Plato Books.
- Бахтин 1989: М. М. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit
- Баучер 2008: D. Baučer, *Dilan i Koen, pesnici rokenrola*, Beograd: Clio.
- Бо 1993: В. Во, Uvod u buduću estetiku rok muzike, *Treći program*, 96–99, Beograd, 207–218.
- Божиловић 2004: N. Božilović, *Rok kultura*, Niš: Studentski kulturni centar.
- Божиловић 2005: N. Božilović, Rok muzika i estetika ružnog, u: M. Zurovac i N. Gubor (ured.), *Položaj lepog u estetici*, Beograd – Pančevo: Estetičko društvo Srbije – Mali Nemo, 157–168.
- Владушић 2008: S. Vladušić, Urbano kao izazov, *Polja*, god. 53, br. 453, Novi Sad, 52–56. Цитирано према: <http://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/selection6.compressed.pdf> (12. 10. 2015.)
- Владушић 2011: S. Vladušić, *Crnjanski, megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik.
- Доксијадис 1982: К. А. Doksijadis, *Čovek i grad*, Beograd: Nolit.
- Ђурић 2010: R. Đurić, Politika poezije: Tranzicija i pesnički eksperiment, Beograd: Ažin.
- Калер 1990: Џ. Калер, Структуралистичка поетика: структурализам, лингвистика и проучавања књижевности, Београд: СКЗ.
- Лехан 2008: R. Lehan, Od mita do misterije. Novi Sad: *Polja*, god. 53, br. 453, Novi Sad, 89–100. Цитирано према: <http://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/selection9.compressed.pdf> (12. 10. 2015.)
- Милосављевић Милић 2012: С. Милосављевић Милић, Простори приватности у роману српске модерне, у: Б. Димитријевић (ур.), *Филозофија и универзитет: шемтиски зборник радова*, Ниш: Филозофски факултет, 280–294.
- Младеновић 1997: М. Mladenović, *Dečak iz vode*. Beograd: L. O. M.
- Младеновић 2014: Ј. Младеновић, Поезија и рок музика – рок поезија: заовдеилизапонети Николе Врањковића, *Лиџар*, год. 15, бр. 54, Крагујевац, 139–151.
- Пајк 2008: В. Pajk, Grad u stalnim promenama, *Polja*, god. 53, br. 453, Novi Sad, 71–88. Цитирано према: <http://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/selection8.compressed.pdf> (12. 10. 2015.)
- Петров 1977: А. Петров, *Поезија Црњанског и српско песничтво*, Београд: Сигнатуре.
- Црњански 2002: М. Црњански, Лирика Итаке и све друге песме, Београд: ЗУНС.
- Фрит 1987: S. Frit, *Sociologija roka*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije i Centar za istraživačku, dokumentacionu i izdavačku delatnost PK SSO Jugoslavije.
- Шорске 2008: К. Е. Šorske, Ideja o gradu u evropskoj misli od Voltera do Špenglera, *Polja*, god. 53, br. 453, Novi Sad, 57–70. Цитирано према: <http://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/selection7.compressed.pdf> (12. 10. 2015.)

'AND WHILE THE SKY FULFILLS US, THE CITY USES US UP' – THE CITY AS A LITERARY TOPOS IN THE ROCK POETRY

Summary

Rock as a subcultural and a contra-cultural phenomenon with subversive activities against the dominant culture, produces another authentic phenomenon – rock poetry, which still stands in close relation to rock, but at the same time, it represents a special segment of the whole of literature.

This work has two tasks. The first is to affirm the concept of rock poetry as a part of poetry in general, by systematising the already existing research about this phenomenon. Therefore, we will try to present some of the most distinctive features of its poetics. The second task requires focusing on the presence of the city as one of the main literature topos.

From the middle of the 19th century, literature has revealed the power of the city. At the same time, the city causes alienation and fear, and on the other hand, it becomes the only source of security. By destroying individualism, it comforts an amorphous collective, which maintains its ambivalence. At the same time, it represents Babylon, the city of the beast, and New Jerusalem, the city of the God. With the emergence of the idea of the megalopolis, it is no longer just an interior space that indicates a possible identity of the subject, but also an active principle, even the Absolute, which creates a crowd by annulling the individual. In the case of Serbian rock poetry, we use rock lyrics from the Serbian rock scene since the 1980s to the present, in order to discover how the city shapes the contemporary individual.

Finally, we will try to answer the question whether rock poetry will be only one historical category with an expiry date, determined by forces of the global market and the mass culture.

Keywords: rock poetry, city, rock anthropos, Babylon, New Jerusalem

Jelena S. Mladenović



U PROLAZU
TE ZAPUHNE
MIRIS NOĆI I KAŽE:
"PROBUDI SE,
POKRENI SE
PROBUDI SE
POKRENI
SE!"

Ана С. ЖИВКОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

МИТ, НАУЧНА ФАНТАСТИКА И РОКЕНРОЛ: ОДРАЗ РОМАНА *ЛЕВА РУКА ТАМЕ УРСУЛЕ ЛЕ ГВИН* У ТЕКСТОВИМА „ЕКАТАРИНЕ ВЕЛИКЕ”

Поредбеном интерпретацијом научнофантастичког романа *Лева рука таме* Урсуде Ле Гвин и рокенрол текста „Екатарине Велике” у нашем раду осветљени су односи мита, научне фантастике и рокенрола. Применом митопоетске критике, митска структура времена, простора и јунака препозната је као заједничко обележје романа Ле Гвине и рокенрола. Осим тога, истакнут је удео филозофије конструктивизма, на чијим претпоставкама почивају научнофантастичка и рокенрол мотивика. Закључујемо да су митски архетипови (светло – тама, живот – смрт, лето – зима, сунце – земља, ваздух – вода), претрпевши извесне семантичке модификације, омогућили функционисање основних начела филозофије појединачних вредности: понављање као понављање разлике, вечно враћање не-истог, непрестано редефинисање идентитета, усавршавање људског изналажењем новог тела, нове земље, ослобођене кодова и предрасуда. Нашим истраживањем стичемо уверење да рокенрол може задобити равноправни статус у култури као још једна могућност исказивања значења, као не-смисао више у конструкцији смисла.

Кључне речи: Урсуда Ле Гвин, „Екатарина Велика”, мит, научна фантастика, рокенрол

„то није игра за једног
 то је игра за двоје
 за мене и глад
 та грешка може
 да ме кошта живота
 живим само за глад”
 Милан Младеновић

Према досадашњим истраживањима научне фантастике, установљене су аналогije са класичним митовима услед заједничких структуралних и стилских обележја (в. Стојанова 1989: 59–60). Ипак, скренута је пажња да се дела научне фантастике не смеју читати искључиво као митови или бајке с обзиром на то да поседују своје специфичности – спознајност и зачудност – које се остварују и потврђују, према мишљењу Дарка Сувина, посредством Новума, непознатог а друкчијег света (в. Сувин 1989: 50–52). Зачудност је заједничка карактеристика научне фантастике и мита, док је разликовање научне фантастике „од осталих ’фантастичких’ или ненатуралистичких књижевних врста попут *fantasy* (тзв. ’чисте’ фантастике – Gothic, horror и weird story), мита, бајке и басне”, могуће објаснити „услијед присуства спознајности” (Сувин 1972: 328). Наше истраживање, засновано на претпоставкама митопоетске критике и филозофије конструктивизма, усмеравамо ка компарацији естетских и филозофских домашаја мита, научне фантастике и рокенрола. Чини нам се, однос научнофантастичког

¹ ja.zanita@yahoo.com

романа *Лева рука шаме*² и рокенрол текстова „Екатарине Велике”³ може потврдити нашу хипотезу не само о сродности научне фантастике и рокенрола већ и мита и рокенрола, и филозофије и рокенрола. Први део овог истраживања обухвата митски слој текстова „Екатарине Велике” ради сагледавања традиционалне идејне сфере и разумевања Младеновићеве реконтекстуализације митских кодова, јер „у оку експлозије која наизглед разара наслеђе, експлозивни материјал увек потиче такође из наслеђених залиха” (Колаковски 1989: 38). Други део нашег рада представља самеравање удела филозофије конструктивизма у научној фантастици и рокенролу, што може бити показатељ Младеновићеве кохерентне рефлексивности и поетске интенционалности, сведочанство познавања одређеног система мишљења или пак сигнал интензивног и интуитивног искуства човечанства 20. века.

Мит, научна фантастика и рокенрол

„види каква предивна зграда
балкон, зид са дивљим ружама
Атлас носи куглу изнад главе
Грци, мит и легенда”
Милан Младеновић

У предговору романа *Лева рука шаме* Урсула Ле Гвин појашњава природу и намере научне фантастике разграђујући стереотипе у вези са овим жанром за који се веровало да настаје ради предвиђања будућности. Како се о будућности ништа засигурно не може знати, ауторка нам открива тајну: „Научна фантастика је метафора.” (Ле Гвин 2003: 12) У поређењу са старијим облицима фантастике, научна фантастика издваја се новим метафорама, „изведеним из извесних великих доминанти нашег савременог живота – науке, свих наука, технологије, као и релативистичке и историјске перспективе. Путовање кроз свемир је једна од ових метафора; друга је алтернативно друштво, алтернативна биологија; будућност је трећа. Будућност, у фантастици, представља метафору.” (Ле Гвин 2003: 12) Говорећи о фикционалном и спознајном Новуму, који увек прикључује нарацији нешто неистражено а могуће, Дарко Сувин модус постојања Новума приближава начину функционисања метафоре, будући да је сваки корелат Новума „алтернативна стварност на бази другачијих односа међу агенсима међусобно као и према њиховом свету”. С друге стране, како свака песничка метафора представља нешто ново, један створени свет, научна фантастика има „дубоких сродности са поезијом и иновативном модерном фикцијом” (Сувин 1989: 52), што потврђује у нашем случају рокенрол поезија „Екатарине Велике”.

Компарирајући симболичке кодове присутне у роману Ле Гвинове и Младеновићевим песмама, пратићемо њихов семантички распон од антике до постмо-

2 Идеја о трагању за одразом научнофантастичког романа *Лева рука шаме* у текстовима „Екатарине Велике” проистекла је на основу неколиких интервјуа у којима је Милан Младеновић издавао поменути роман Урсуле Ле Гвин као своје омиљено књижевно дело.

3 Ауторство не можемо искључиво приписати Милану Младеновићу, будући да знатан број текстова „Екатарине Велике” јесу коауторски радови („То сам ја”, „Први и последњи дан”, „Град”, „Далеко од очију, далеко од срца”, „Само пар година за нас”, „Земља”), с напоменом да је коаутор углавном била клавијатуристичка група Маргита Стефановић. У нашем даљем раду, ипак, нећемо прецизно разграничавати ауторе текстова, посматраћемо уметнички резултат групе у целини, не заборављајући да је Милан Младеновић био стожерна фигура „Екатарине Велике” и аутор преосталих текстова.

дерне, трансформацију до савремених кодова, чији квалитети могу бити знатно разуђенији или удаљенији од почетних садржина. На омотима албума „Катарине Друге” (касније „Екатарине Велике”) неретко су истакнуто место имали симболи земље, ватре, ваздуха и воде, симболи круцијалних и фундаменталних супстанци света. Симбол воде разграно се у знатном броју песама („Губитак”, „Очи боје меда”, „Стваран свет око мене”, „Умор”, „Вода”, „Град”, „Тонемо”, „Јадранско море”, „Идемо”, „Само пар година за нас”), премрежио не само космос око лирског субјекта већ и психолошку стварност. Субјект самоидентификује себе стиховима песме „Очи боје меда”: „Вода пада/ у твоје очи боје меда/ ја сам дечак из воде/ имам траг под левом мишком” (Младеновић 2003: 33), те оспољава сензибилитет и позицију уметника друге половине 20. века, учесника који се придружује таласу примарне материје, чија снага кружи, креће се и циркулише простором, бранећи и чувајући живот. Премда вода у древним културама има двојну семантику – живота и смрти – мишљења смо да се вода у Младеновићевом тексту понајвише може разумевати у психолошком кључу, јер дечак из воде специфична је врста „флиудног тела”, односно лично и колективно несвесног, које попут воде јесте безгранично, аморфно, динамично, мотивишуће (в. Cirlot 2001: 364–367). С друге стране, овим симболом наговештава се и женска страна сваке личности, што ће особито бити тематизовано у роману *Лева рука џаме*. Осим мотива трага под левом мишком, и мотив жаоке под мишком пресудно маркира поетски идентитет субјекта који казује: „Нешто старо осећам да губим/ неке давне осмехе без смисла/ моћ да вечно трагам за новим/ и да носим жаоку под мишком.” (Младеновић 2003: 9) Траг и жаока усмеравају нас ка вредностима мистичне егзистенције, која води порекло од необичног митског бића – виле или змаја – будући да се, како у нашој тако и у усменим традицијама других словенских народа, овим бићима приписују стална обележја – мала крила или месец под левим пазухом виле, змајево коло под пазухом змајогњеном Вуку, што Вук Караџић бележи под одредницом о „змајогњеном” у *Српском рјечнику* (1852).⁴ Митски јунак Младеновићеве поезије израња из воде, проживевши пренатално стање, можда прошавши и кроз смрт и ништавило, јунак нам се објављује као носилац виталне енергије, као онај који је био храбар да започне рехабилитацију и понови рођење, и који може својом снагом, попут матице, бити покретач другима. У тренуцима слабости и болести, умора, наш митски јунак покушаће да поврати снагу и рекомбинује елементе свога духа и тела, стога пева: „Води ме/ води ме/ води ме на воду/ зар не видиш/ да ми се очи склапају?” (Младеновић 2003: 59). Додир са светом и живот у порозном друштву одузели су субјекту вољу, слободу и избор, стога се његово растакање, угаснуће и ослабљење очитује у стиховима: „Очи су нам празне/ као пустиња/ само угриз на усни/ што каже/ ту је некад био океан” (Младеновић 2003: 67). И једино што може изменити и

4 Под одредницом 'змајогњени' Вук Стефановић Караџић наводи следеће стихове народне песме у којој Ђурђева Јерина проговара: „У мог сина, слијепца Гргура,/ У њега се мушко чедо нађе;/ Није чедо чеда каквана су:/ Вучја шапа и орлово крило,/ И змајево коло под пазуом,/ Из уста му модар пламен бије,/ Матери се не да зајодити.” (Stefanović Karadžić 1852: 212) Траг под левом мишком јесте идентитетско обележје субјекта поезије Милана Младеновића. Премда не разазнајемо јасан симболички код, траг није ни вучја шапа ни змајево коло, ипак, сами контекст пројављивања нечитљивог знака, додељено место унутар топографије тела, евоцира митску димензију карактеризације субјекта, сигнализира змајолику природу јунака, посебице уколико мотиву трага придружимо и мотив воде, који се неретко у митологијама различитих народа доводи у везу са фигуром змаја (в. Cirlot 2001: 85–89). С друге стране, симболички знак жаоке асоцира на отров – на мисао отпора држави, апарату рата, политичком потчињавању.

прочистити свет, ослободити зла и пакости, јесте вода, тј. људско биће које ће моћи да опрости, преокрене, поништи и „пусти нека вода носи у забрав”.

Како се још од Хераклита вода може довести у везу са људским сазнањем, симболика нас одводи до непрестане реконструкције природе, али и самог сазнања, које у 20. веку бива препознато као увек ново, као оно које настаје из разлике, оно које треба видети и чути, извући из таме, јер није туђе, неприхватљиво и нељудско. У том смислу, фабулу романа *Лева рука таме* прате опсежне дескрипције природе, приликом којих се региструје стална измењивост планете Зиме, што се активира уланчавањем мотива леда, снега, сунца, ветра, земље. Инкорпорирајући у наративно ткиво инверзивни мит о постању планете, Ле Гвинова поставља питања шта заправо чини категорију људског и какво је наше сазнање о њој. Таква питања наметнута су услед замењивости светлости и таме, будући да један од онтолошких светова романа настаје супротно митовима наше цивилизације, настаје из светлости, не из таме, јер „у почетку не беше ништа до леда и сунца” (Ле Гвин 2003: 261). Алудирајући на целокупно знање наше културе, велики жрец закључује: „Тама је само у смртном оку, које мисли да види, али не види” (Ле Гвин 2003: 182). Присутни симболички кодови профилишу идеју о средњем времену, о постојању увек у тренутку, без изворишта и без смрти, према једном закону, једном сагледавању, једној светлости, јер нема таме ни краја, нема првог и последњег дана, „светлост је лева рука таме/ а тама десна рука светлости” (Ле Гвин 2003: 258), целовитост постаје једино могућа као двојство, двојство живота и смрти, мушког и женског, топлог и хладног, светлог и тамног, јаства и Другог. Познанство Другога, контакт са Другим и Друкчијим, прилагођавање природи Другога, издавајмо као тематику романа *Лева рука таме*, с обзиром на то да је радња заснована на доласку једног изасланика из Екумена, из космичког суперорганизма, који представља заједницу осамдесет планета, из политичког и економског тела, које нема законе, али успоставља равнотежу у политици, трговини и етици захваљујући повезаности и пријатељској сарадњи свих народа. Два света, свет Екумена и свет планете Зиме, постепено ће се здруживати, премда ће у почетку нова сазнања једног о другоме узроковати страх и неповерење. На крају постаће двоје а једно, постаће „сенка на снегу” (Ле Гвин 2003: 292), јер храброст није у ослобођењу од страха, храброст и разум иду уз страх, те човек који допусти страху да дуго управља њиме, човек који попут изасланика из Екумена или рокенрол субјекта иде током путовања ивицом провалије, успева да пронађе смислени правац свестан небезбедности свих постојећих правца.

Динамични идентитет јунака поезије Милана Младеновића гради се укрштајем и преплетом двеју митских фигура, Атласа и Прометеја, јер „Атлас носи куглу изнад главе” (Младеновић 2003: 27), док „висиш у мраку и ветар ти мрси/ крвљу улепшену косу/ Прометеј чучи на рамену/ кљује плаве боњаче” (Младеновић 2003: 41). „Ако перје на стени/ није довољан знак” (Младеновић 2003: 127) за могућа митска рашчитавања, за издавања донекле истоврсног деловања ових митских јунака⁵, онда „ти не знаш ко сам ја/ ја не знам ко бих могао бити” (Младеновић 2003: 93). Јунацима митова и научне фантастике могуће

5 Осим тога што се у грчкој митологији Атлас помиње као фигура жртве и казне, као онај коме Земља израста из рамена (в. Hall 1996: 101), а Прометеј попут симболичке фигуре живота и уметности (в. Hall 1996: 90), Атлас и Прометеј појављују се и као они који заједнички држе свод и задобијају јабуке од Хиспериди (в. Аполодор 2004: 68–69), дакле, и као митски носиоци политичке или филозофске реакције: савлађују препреке, пројављују вољу која иде до краја, борбу за усавршавањем интензитета људских вредности.

је придружити и рокенрол субјекта, „освајање Космоса у научној фантастици функционално је истоветно с лутањима јунака митова и бајки кроз овај и онај свет” (Стојанова 1989: 69), те на том трагу разумевамо и алегорију путовања у Младеновићевим песмама „Изнад града”, „Америка”, „Караван”, „Метак”, „Ходај”, особито у песми „Поред мене”, јер конфигурација простора подсећа на конструктивну матрицу како космичког путовања, тако и митских пустоловина најмлађег сина или јунака: „Иза брда је поље/ иза поља је шума/ иза шуме је кућа/ иза куће је пут/ који води/ који води/ до тебе” (Младеновић 2003: 65). Рокенрол поезија пројављује склоност ка активирању архетипа „фантастично путовање”, приближавајући се миту неутаживом жељом јунака да овлада простором, амбицијом да „продре у регионе у којима још нико није био или одакле се нико још није вратио” (Стојанова 1989: 70), што постаје видљиво када субјект императивно узвикује: „Само један је пут/ који дотиче небо/ ја бих хтео да владам!” (Младеновић 2003: 103). За разлику од мита, психологизацијом научна фантастика развија даље архетип путовања, јер примарни циљ романа *Лева рука шаме*, није запоседање простора, нити провера људске постојаности кроз искушења, већ уобличавање нове аксиологије, етике и филозофије, промена свести и система рефлексije. Рокенрол, међутим, уједињује митски пут „који води до трона” (Младеновић 2003: 103) и тежњу научне фантастике – превредновање поретка, навика или закона – јер „ми смо на путу/ ми правимо пут” (Младеновић 2003: 105).

Премда древни митови и научна фантастика деле заједничку стратегију очулотворења апстрактних идеја и гносеолошку недовољност као резултат тумачења непознатог и загонетног у људском животу, у досадашњим истраживањима уочене су и разлике у структурирању простора (в. Стојанова 1989: 60-61). Приликом просторног ситуирања добра и зла у Младеновићевим текстовима, задржана је митска двосмерна расподела, постоји двојност простора означена односом свој-туђ, јер „ми мењамо нашу ноћ/ за неки туђи дан” (Младеновић 2003: 61). Међутим, остварено је превредновање идејних категорија, туђе више није знак непокореног и нецивилизованог, туђе се дистанцира од митског кода како би постало савремено знамење очовечења. Иако научна фантастика неретко устројава полицентричну космографију унутар које просторне границе нису од значаја, јер добро и зло могу бити свугде распрострањени услед укидања метафизичког ослонца, сачуван је сан о прекорачењу психичких, чулних, еволутивних, културних граница. У рокенролу субјекти управо опстају у простору прелаза, процепа, празнине, тамо где се додирују светлост и тама, те поносно узвикују: „Ми смо на граници/ и нема повратка” (Младеновић 2003: 97). Када је по среди простор у рокенрол поезији, издвајамо још један архетип колективне свести – град – симбол заједнице, стичући уверење да се фигура града редифинише у неколиким песмама („Град”, „Изнад града”, „Људи из градова” и др.), затворени град се разоткрива као мислено утамничење, будући да постоји жеља за друкчијим, отвореним и оностраним градом, „кажу да негде ипак/ постоји град/ под заставом кише/ изнад кровова/ отворен град” (Младеновић 2003: 73), те нас однос отворености/затворености упућује на природу побуне рокенрол појединца подузете у име целог човечанства. Интерпретирајући особености митског простора, Мирјана Детелић казује нам о процесу реартикулације града као архетипа у епици. Дакле, „да би се затворен и добро браћен град претворио у смртоносну клопку за оног ко је у њему – и тиме потпуно пореметио већ угрожен однос затворено-отворено, потребно је да напади на њега добију значај шири од локалног, да из личне одмазде прерасту у општенационалну буну” (Детелић 1992:

199), што је у знатној мери сагласно са профилисаном сликом града у текстовима „Екатарине Велике”. Стога, становник таквог „града” посеже за новим духовним облицима, за преображајима, за средствима којима се служи како митски јунак, тако и јунак научно фантастичког романа *Лева рука шаме*, „преоваплоћује се у друго људско биће” (Стојанова 1989: 64) или у животињу, те упозорава: „Мењам облик као видра.” (Младеновић 2003: 33) Преобликовање, преиначење, „фантастична метаморфоза”, чудесна су средства којима се људско избавља од метафизичког, друштвеног, политичког или идејног непријатеља.

Филозофија конструктивизма у научној фантастици и рокенролу

„како почети поново?
ја идем даље
и скупљам ствари које ме прате
мали сателити у мојој орбити
људи су само мрље на сликама...”

Милан Младеновић

Премда немамо поузданих информација о Младеновићевој омиљеној литератури или филозофским оријентацијама, слободни смо да осветлимо поетске слике и књижевне фигуре текстова „Екатарине Велике” и аргументујући хипотезу о присутности основних начела филозофије конструктивизма. Стихови најпознатије песме „Само пар година за нас” илуструју управо вредност разлике, отпор преферираним вредностима комунистичке ере, раскид с технолошким мишљењем и „напредовањем”, будући да „живимо у причама/ бранимо се/ ходамо и слаavimo/ неке безвезне ствари/ неке безвезне приче/ што је смислио неко/ у само пар година за нас” (Младеновић 2003: 117). Рокенрол субјект примећује осиромашење људског лика, мртвило услед напуштања хришћанске и класичне нарације у име модерне научности, крупних пројеката, „истинске” хуманизације, у име свега „што је смислио неко/ пре само пар година за нас” (Младеновић 2003: 117). Такав субјект јесте мисаона фигура, слична номадима који „се скитају, са собом носе, премештају и од других окружја разликују своје пребивалиште” (Милић 2000: 182). И на том мисао-путу постају друкчији, свесни моћи ситуације или сусрета да се обнављају небројено пута, будни у намери да свако враћање унатраг представља склапање појединачности сваке врсте унутар којег повремено субјект обухвата све или се неочекивано дели и дистанцира од свега. Онда када „расте као нада/ као говор, као море/ као покрет, као зора/ као дете, као крв/ као жеља међу нама/ расте као бол/ и гризе све пред нашим очима”, тада „не престаје да варира и да мења природу, сходно сједињавањима која образује или деобама које трпи” (Делез 1998: 127). Из перспективе филозофије конструктивизма идеја вечног повратка не подразумева понављање истог, већ понављање разлике (в. Милић 2000: 180), те региструјемо манифестацију на тај начин заснованог мишљења и у роману *Лева рука шаме*, будући да јунак казује: „Културни шок није представљао ништа различито у поређењу са биолошким шоком коме сам био изложен као мушкарац међу људским бићима која су пет шестина времена проводила као хермафродитски средњи род” (Ле Гвин 2003: 62). Док се вредност разлике у роману неретко успоставља посредством полних разлика, приликом чега Ле Гвинова сагледава пол као дискурзивну друштвену конструкцију, у Младеновићевим стиховима разлика, промена и раст усмеравају нас ка трагању за друкчијим логосом, за мишљењем изван техничких наука или

филозофије репрезентације. Ако је разлика и нада, и говор, и море, и крв, и жеља, онда смо на линији једног разумевања смисла које тај смисао гради новим имагинативни конструкцијама, обручивањем свих ових мотива, неизвесношћу самог значења, умножавањем исказа којим заправо расте необични „удео не-смисла у смислу” (Милић 2000: 184). Бескрајно кретање ка различитом, препречено индустријализованим историјским комплексом, бива заоденуто и сумњом: „Да ли још увек негде/ постоји траг/ по бескрајној траци/ сивог металног тла?” (Младеновић 2003: 73). Да ли је у овом контексту траг задобио преобликовано обогаћење значења? Траг више није само обележје мистичности митског јунака, траг прераста у онтолошку категорију, јер „уколико се идентитет гради на основу трагова одсутног Другог, које је у њега уписано, онда је процес његовог раскривања залог модернитета” (Бошковић 2015: 132). Да ли тај модернитет заправо „гризе све пред нашим очима” (Младеновић 2003: 117), поништава и ослобађа идеје моделативних калупа, будући да „у репрезентовању онога што се не може репрезентовати, модернитет можемо посматрати само као раст у негативној и некохерентној презентацији, у жељи да се презентује оно што се не може представити, као низ поетика којима се артикулише празнина егзистенције, нарације и текста” (Бошковић 2015: 132).

Рокенрол поезија „Екатарине Велике” даје нови живот првобитном животу, или бар покушава да рекомбинује различите моћи људског. Вечни повратак неистог, процес диференцирања и инвенције могућно је пратити захваљујући метафори кружног путовања, манифестованој стиховима „овај круг сам разбио/ у ветар расуо”, те „овај круг сам скупио/ и опет склопио” (Младеновић 2003: 79). Понављања се разликују, али није познато где је почетак и где је крај, „ово је први и последњи дан” (Младеновић 2003: 69), попут устројства вечности у роману *Лева рука шапе*: „Посреди је двадесет други дан трећег месеца пролећа Прве године. Овде је увек Прва година. Сваког Првог дана у години мењају се једино датирања прошлих и будућих година, које се рачунају уназад и унапред од јединственог Сада” (Ле Гвин 2003: 13-14). Мислена циркулација одводи нас до профилисања уметника, до уметности као постајања (в. Милић 2000: 186), будући да субјект прихвата себе као оног који има удео земље, који покреће жељу ка проблематском, трансформативном, измењивом, уноси је у своју реч, сабира снагу како би уметничко дело постајало оригинал, ишло мимо праслике, мимо идеје концепиране пре самог настанка дела, упркос пројекцији свих могућих копија. Стихови, „у земљи видим спас” (Младеновић 2003: 119) и „када кренем/ да се хватам за земљу/ опет осећам глад” (Младеновић 2003: 107), објављују жељу за усавршавањем људског, за новом земљом, за телом које није више тело за неку обичну употребу. Песма образује земљу која мора бити подручје детериторијализације, на којој ће се људско ослобађати кодова и неће присвајати земљу, како би избегло опасност да од земље буде присвојено, али се неће ни мицати са земље, „са места којем припада сирови додир другости” (Милић 2000: 189). Младеновићев исказ сагласан је доживљају вечности у научнофантастичком роману, у коме јунак закључује: „Земљани испољавају склоност ка томе да хитају напред, да хрле што даље. Житељи Зиме, пак, који стално живе у Првој години, осећају да је напредовање мање важно од присутности” (Ле Гвин 2003: 64). У том смислу, везаност за земљу представља одбијање удаљавања са ње, замену метафизичког начела суда начелом инвенције снаге и борбе, а то је „у исти мах инвенција спољашњости, изналажење земље” (Милић 2000: 189).

У контексту политичке филозофије научна фантастика данас бива третирана као књижевни жанр којим се могу испитати тензије међу имеријалистичким и космополитским силама, етичким и културним релацијама разнострукних бића. Становници планете Зиме не поседују једном утврђени и задати биолошки идентитет, они се мењају према законима њиховог уређења, те један мали део времена проводе као мушкарци или жене како би се након тога трансформисали у хермафродитно биће. С друге стране, изасланик из Екумена одређен је способношћу умног општења, још увек непознатог и недоступног становницима Зиме. У том смислу, намеће се идеја о могућностима размештаја хијерархија које постоје, о неизвесности друштвених односа унутар наше цивилизације, о укидању имеријалистичке перспективе која знање о Другоге заснива искључиво на енциклопедијама, књигама и музејским експонатима. Није довољно мислити само на асиметрију моћи и географску наспрамност, потребно је признати аутономију Другога, променити когнитивну мапу, омогућити реципрочну размену, изградити заједницу која представља основно хумано начело и која нас усмерава ка музици, групи, концерту, ка облицима живота утемељеним на магичној вредности Другога. Текстови Милана Младеновића објављују такав захтев – дозволити промену и бити промењен Другим (в. Higgins 2011: 345–346). Како сазнања не би била сведена на универзални језик, нужна је аутономија субјективног искуства, стога изасланик долази на планету сасвим сам, као што субјект песме „Буди сам” инсистира на самотности императивом и стиховима: „Буди сам на улици/ буди сам” (Младеновић 2003: 45), док се жеља за спознајом и прихватањем Другога, као и космополитска оријентација раскривају стиховима: „Треба ми соба/ да прими пет хиљада људи/ са дигнутим чашама” (Младеновић 2003: 45), јер људи живе „као потпуни странци/ са стаклом у очима/ са стаклом у срцима/ на лицима” (Младеновић 2003: 45). Премда нам се може учинити да мотивом стакла у очима бива профилисана концепција провидљивости Другога, значење стакла премеће се у супротност видљивости, у оно што замућује наш поглед, што га затвара за Другога и Другога одваја од нас.

О прихватању нечег што не представља део нашег јаства, Естравен, изгнаник из једне покрајине, путујући са изаслаником из Екумена и упознајући га боље, казује: „Прилично добро подноси хладноћу и само кад би имао довољно храбрости, осећао би се на студени као снежни црв.” (Ле Гвин 2003: 246). Мотив хладноће можемо препознати као рефлекс у Младеновићевој песми „Хладан”, услед искрено обликоване жеље за променом, за сусретом и открићем Другога, где субјект признаје: „Ја само желим да сам хладан” (Младеновић 2003: 99). О искуственом препознавању себе у Другоге сведоче мисли: „Сваки пут кад кренем/ у неки нови опасан град/ наилазим на себе/ то сам ја/ то сам ја” (Младеновић 2003: 39). Важност промене друштвеног мита о бољој будућности, о сигурности, лажног мита о животу без патње, наглашава се мотивима буђења, кидања ланца, рушења моста, прекидом једне форме, једног грађанског дремежа, једне смрти коју треба прескочити, из које треба изаћи у простор одговорности и слободе, почети изнова по цену бола и повреде, суочавајући се са оним што је представљено као добро и светло, о чему субјект поезије Милана Младеновића казује стиховима: „Ватра је остала у нама/ шуме ће нас примити у мрак/ бежимо са овог светла/ бежимо у мрак” (Младеновић 2003: 101). Посреди је бег од стварности која производи људе, бег у рокенрол, у последњи интегративни фактор „једне несрећне земље која је постепено, и све кошмарније тонула у живо благо историје” (Пантић, Поповић 2011: 55). Рокенрол је дозвољавао да се мисли инвентивније

но јуче, изнова, без удобности и лакоће, у друштву које ће се реартикулисати непрестано, постајати увек диференцирајуће разменом и интеракцијом међу људима, близином и комуникацијом, изван политике и прагматике. И стога, позиви на промену и промишљања о сврховитости и исходима друштвених промена присутни су у рокенрол текстовима „Екатарине Велике”, будући да оправдавају смисао једног времена, омогућавају заједништво засновано на солидарности и вишој свесности, изван историје, унутар музике и поново формираног света, виђеног очима субјекта: „Опет и опет желим да видим/ унатраг унатраг унатраг/ врати унатраг” (Младеновић 2003: 37). Једино таквим враћањем уназад може се проговорити о судбини заједнице, може се пронаћи лично и „политичко несвесно”, може се обликовати свет у којем класне, националне и расне разлике неће бити укинуте, ни природа сведена на појам празнине. И зато рокенрол поставља питања и даје одговоре: „Како да останем исти?!/ како да сачувам/ себе од промене?!/ само путем промене” (Младеновић 2003: 37). На том трагу, јунаци романа *Лева рука шапе* пројављују се као они који не желе никакве одговоре, који су научили која питања не треба постављати и колика је бескорисност одговора на погрешна питања, довољна им је сама неизвесност утемељена управо на променама, на несигурностима, непредсказаним и недоказаним појавама, јер таква незавршава неизвесност живот чини могућим. Задовољан само слутњом истине, један од романескних јунака казује:

„Када би ме осмотрио својим бистрим, благим, искреним очима, тај поглед је извирео из традиције старе тринаест хиљада година: начин мишљења и начин живота тако древни, тако укорени, тако целовити и тако складни да су људском створу давали непритворност, моћ, потпуност дивље животиње, велико, необично биће које вас гледа право у очи из своје вечне садашњости.” (Ле Гвин 2003: 86)

Није ли то необично биће заправо Друга наша стварност и наше целовито Јаство ослобођено колективних архетипова, ослобођено друштвених улога и бирања „хаљине за вече”? Текстови „Екатарине Велике”, сагледани и са психолошког становишта, манифестују истоветну потрагу за Јаством у којем се сједињује лично несвесно са сликама колективно несвесног, са представама доживљеним током раног детињства (в. Moore 1984: 260). Када Младеновићев субјект налаже: „Погледај ме, погледај ме, очима детета” (Младеновић 2003: 119), као да жели да буде препознат изван разлика духа и материје, изван спознаје узрочности, мимо времена и простора, мимо језика, изван вербализације, изван света, тамо где речи добијају ново значење, где не постоји аутоматско преношење које ослепљује, тамо где Стари Словени имају двојину у речнику. Тражећи идејни и структурални одраз научнофантастичког романа *Лева рука шапе* у текстовима „Екатарине Велике”, установили смо међусобне сличности рокенрола и научне фантастике: онтолошки проблем живи и разоткрива се путем фикционалних апорија, јер све „као да је било некад”, те се и проблемско, које је у вези са мишљењем, враћа и реактуелизује, попут музике сабира различите тонове како би нас довело до новијих значења. У том кључу, вода као доминанта Младеновићеве поезије, као и романа *Лева рука шапе* (лед, зид леда, снег, магла) симболички кодира вечну недовршеност сазнања, „пре свега зато што је вода средина *par excellence* из које се може извести кретање, проток ствари или чак мобилност самог кретања; отуда произлази и оптички и звучни значај воде у истраживањима ритма” (Делез 1998: 96). У нашем раду митски дискурс препознали смо као заједнички темељ не само научне фантастике већ и рокенрола, будући да се

у текстовима „Екатарине Велике” и роману Ле Гвинове „тајни ривалитет Центра и Другог, рационалног и ирационалног, онтолошког и маргинализованог, а ипак онтичког, архетипски оснажује (лето–зима, светло–тама, пуноћа–сенка, живот–смрт), како би се и другачије, постмитски али и хипермитски, политичко-историјски испољио” (Николић 2013: 133), као што се почесто одазивао нашој мисли и чулности у књижевним делима српског модернизма.

Премда дела научнофантастичке традиције неретко напуштају метафизички оквир у име научно-емпиријске концепције света, роман *Лева рука таме* представља својеврсни изузетак, услед присуства филозофије конструктивизма, која афирмише превоје и преплете виртуелног и актуелног, неба и земље. Рокенрол, такође, уједињује трансцендентални аспект егзистенције и филозофију појединачних вредности, које чекају да буду препознате и стваране друкчијом песничком речју, звуком или сликом, јер „нису довољне речи/ само обичне речи/ да ме врате у живот” (Младеновић 2003: 117). На основу свега изреченог, рокенрол задобија равноправни статус у култури, постаје један од исказа значења, погодан материјал помоћу којег савремени писци фантастике корачају мимо историјских ограничења и околности (в. Сањек 1995: 195). С друге стране, рокенрол може, попут било којег дискурса, бити и манипулативно средство управо оне идеологије против које субјект „пушта глас из грла”. Мислећи да је сигуран, мислећи да је маскиран, рокенрол може поверовати у говор ослобођен идеолошке обременености, и тада, парадоксално, том идеологијом бива подстакнут, допуштен, постаје идеолошка и (не)свесна жртва. „То је избор који се не дефинише оним што бира, већ снагом којом располаже да сваког тренутка започне изнова и да себе настави, тј. потврди самим собом стављајући изнова сваки пут цео улог у игру” (Делез 1998: 137-138). Рокенрол – жртва која понавља разлику – потребна идеологији за неометано деловање, јер, речено орвеловски, „неко нас посматра/ неко нас стално гледа” (Младеновић 2003: 147).

ИЗВОРИ

- Ле Гвин 2003: U. K. Le Gvin, *Leva ruka tame*, Novi Sad: Solaris.
 Младеновић 2003: М. Младеновић, *Дећак из вове*, Београд: LOM.

ЛИТЕРАТУРА

- Аполодор 2004: Apolodor, *Knjiga grčke mitologije*, Zagreb: CID-Nova.
 Бошковић 2015: D. Bošković, *Zablude čitanja*, Beograd: Službeni glasnik.
 Делез 1998: Ж. Делез, *Покрећне слике*, Нови Сад: Будућност; Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
 Детелић 1992: М. Детелић, *Митски простор и еџика*, Посебна издања, књ. DCXVI, Београд: Српска академија наука и уметности, Ауторска издавачка задруга „Досије”.
 Кирлот 2001: J. E. Cirlot, *A Dictionary od Symbols*, Translated from the Spanish by Jack Sage, London: Taylor & Francis e-Library.
 Колоаковски 1989: L. Kolakovski, *Prisutnost mita*, Beograd: Rad.
 Милић 2000: N. Milić, Rizom-Delez: (o četiri gotovo pesničke izreke Heraklita iz Efesa na koje bi se umalo mogla sažeti misao Žila Deleza, *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, br. 58 (4), Beograd, 179–192.

- Мур 1984: N. Moore, The left hand of darkness: aspects of the shadow and individuation, *Journal of Analytical Psychology*, Vol 29, Issue 3, London, p. 255–275.
- Николић 2013: Ч. Николић, Онтолошки, историјски и роднополитички аспекти романа *Кај шћанске крви* Милоша Црњанског: Лола Монтез, *Летњопис Мајнице српске*, год. 189, књ. 492, св. 1/2, Нови Сад, 123–138.
- Пантић, Поповић 2011: М. Пантић, П. Поповић, *Биџи рокенрол*, Београд: Службени гласник.
- Сањек 1995: D. Sanjek, The bloody heart of rock 'n' roll: images of popular music in contemporary speculative fiction, *The Journal of popular culture*, Vol 28, Issue 4, p. 179–209.
- Стефановић Караџић 1852: В. Стефановић Караџић, *Српски рјечник истаумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*, Беч: Штампарија Јерменскога намастира.
- Стојанова 1989: Љ. Стојанова, Бајка и мит – корени научне фантастике, у: (ред.) Предраг Палавестра, *Српска фантастика: најприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 59–73.
- Сувин 1972: Д. Сувин, Научна фантастика, *Књижевности*, бр. 27, књ. 40, Београд, 328–341.
- Сувин 1989: Д. Сувин, Тезе о поетици научне фантастике, у: (ред.) Предраг Палавестра, *Српска фантастика: најприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 49–55.
- Хигинс 2011: D. M. Higgins, Toward a Cosmopolitan Science Fiction, *American Literature*, Vol 83, No 2, Durham, p. 331–354.
- Хол 1996: J. Hall, *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art*, Boulder: Westview Press.

MYTH, SCIENCE FICTION AND ROCK 'N' ROLL: A REFLECTION OF URSULA LE GUIN'S NOVEL *THE LEFT HAND OF DARKNESS* IN THE LYRICS OF „EKATARINA VELIKA”

Summary

Applying comparative interpretation we highlighted the relationship between myth, science fiction and rock and roll in science fiction novel *The Left Hand of Darkness* and rock and roll lyrics by "Ekatarina Velika". Applying mythopoetic criticism, mythical structuring of time, space and hero were recognized as a common feature of Le Guin's novel and rock and roll. In addition, we underlined that science fiction and rock and roll motives were based on constructivist philosophy. We concluded that the mythic archetypes (light – darkness, life – death, summer – winter, sun – earth, air – water), having undergone certain semantic modifications, enabled the function of the basic philosophical principles and values: repetition as repetition of difference, an eternal recurrence of the non-the-same, constant redefining of identity, a new development of the human body by discovering new ground, releasing codes and prejudice. The motif of water is singled out as a common foundation of the novel *The Left Hand of Darkness* and Milan Mladenović's lyrics. Water refers to the eternal incompleteness of knowledge and allows us to register the movement of thoughts, the rivalry between the center and The Other. This type of science fiction, as well as rock and roll, did not need the answers to existential questions, these two cultural expressions survived thanks to question reactualizations. Following our research, we reach to a conclusion that rock and roll could get an equal status in the culture as a mode of expressing meaning, as another non-meaning in the meaning construction.

Key words: Ursula Le Guin, „Ekatarina Velika”, myth, science fiction, rock and roll

Ana S. Živković

POGREB



PRVI BEND
SATANA PANONSKOG
JEDAN OD PRVIH PUNK BENDOVA
U STAROJ JUGOSLAVIJI
LOCAL SUPPORT
DREDDUP

5. NOVEMBAR

CK 13

UPAD: 250

Ljubica ANĐELKOVIĆ DŽAMBIĆ¹
Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu
Stručni suradnik

IVICA ČULJAK: STIGMATIZIRANI UMJETNIK I MARGINA KAO MJESTO KREACIJE

Analiza stvaralaštva vinkovačkog punkera Ivice Čuljka (Satan Panonskog), koji u hrvatskoj umjetnosti performansa zauzima mjesto začetnika autodestruktivnog body arta, ovdje polazi od dva temeljna obilježja i dva moguća pristupa: dok s jedne strane možemo govoriti o žanrovskoj raznolikosti, drugo će se obilježje odnositi na njegov kontroverzni status proizašao iz neodvojivosti privatnog života od umjetničkog djelovanja. Rad uvodno nudi kratak pregled žanrovskih odrednica i umjetničkih vrsti u koje se uklapaju Čuljkovi radovi, nakon čega se njegovo stvaralaštvo razmatra kroz ideju umjetnosti osobne traume i poziciju stigmatiziranog umjetnika koji progovara s pet marginaliziranih pozicija: pripadnost supkulturi mladih – punk i anarhistički pokret, umjetnik s mentalnom bolešću, osuđenički status, pripadnost queer grupaciji i izvedba ratne traume.

Cljučne riječi: Ivica Čuljak, Satan Panonski, autodestruktivni tjelesni performans, punk, stigmatizirani umjetnik, umjetnost osobne traume

1. Uvod

Vinkovački *punker* i performer Ivica Čuljak², poznatiji pod umjetničkim pseudonimima Kečer II i Satan Panonski, i dvadesetak godina nakon smrti plijeni pažnju, ne samo među svojim sljedbenicima i pripadnicima punkerske supkulture na prostoru tzv. regije, već se kao tema sve češće pojavljuje i u teorijskoj literaturi, dok u povijesti hrvatskog performansa zauzima mjesto začetnika autodestruktivnog body arta, kakav su u svjetskom kontekstu izvodili predstavnici poput bečkih akcionista, Gine Pane, Chrisa Burdena, Petra Štembere, Jana Mlčocha, Marine Abramović, Rona Atheya, Franka B i drugih, čime danas postaje jasno da je riječ o kulturnom fenomenu vrijednom istraživačke pažnje.

1 ljubica.andelkovic@gmail.com, ljubica@adu.hr

2 Ivica Čuljak (1960–1992.) a.k.a. Kečer II, svoje djelovanje započinje u vinkovačkom bendu *Pogreb X* (1978), koji nosi epitet jednog od *najbrutalnijih jugoslavenskih punk bendova* (Barić, 2011: 49) a tome je uvelike pridonio ekscentrični Čuljkov nastup. *Pogreb X* djeluje aktivno sve do 1985, kada u zagrebačkom KSET – u održavaju oproštajni koncert. To je vrijeme u kojemu Ivica Čuljak već boravi u neropsihijatrijskoj bolnici Dr Ivan Barbot u Popovači, u koju stiže 1983. nakon suđenja za ubojstvo počinjeno 1981. godine, za koje biva osuđen na dvanaest godina kazne. Nejasne okolnosti oko stroge presude i težnja da dokaže kako je njegov čin bio izvršen iz samoobrane postaju glavnim motivom njegovog umjetničkog djelovanja, koje se odvija paralelno s borbom da dokaže svoju istinu i u pravnom smislu. Godine 1988. uzima novi umjetnički pseudonim Satan Panonski, pod kojim će umjetnički djelovati do svoje smrti i postati poznat široj javnosti. Posljednje godine Čuljkova života intenzivne su i u umjetničkoj i u izdavačkim aktivnostima. Uvrštavanjem njegovih pjesama u kompilaciju *Bombardiranje New Yorka*, i izdavanjem albuma *Ljuljajmo ljubljenu ljubičasti ljuj*, 1989. počinje njegova suradnja s nezavisnim izdavačem Zdenkom Franjićem. Zbog promjene političke situacije 1990-ih Čuljak izlazi iz bolnice prije vremena odsluženja kazne. Godine 1991. odlazi u rat, te pogiba 27. siječnja 1992. pod do danas nerazjašnjenim okolnostima. Misteriozna smrt dodatno je *zapečatila* biografiju ovog vinkovačkog performerera, dodajući joj još jedan detalj koji je i bez utjecaja samog umjetnika (a kakav je nastojao širiti za vrijeme života) omogućio njegov status *legende*, te održao interes za njegovo stvaralaštvo i među današnjom mladom populacijom.

Kada teorijski pristupamo stvaralaštvu Ivice Čuljka, nužno je uzeti u obzir dva ključna obilježja istog: s jedne strane možemo govoriti o iznimnoj žanrovskoj raznolikosti koja omogućuje razmatranje istog unutar umjetničkog konteksta, dok će se drugo obilježje odnositi na Čuljkov kontroverzni status, proizašao iz neodvojivosti privatnog života i rubnog društvenog statusa od njegova umjetničkog djelovanja. Kod malo kojeg će se umjetnika životni događaji u tolikoj mjeri ispreplitati s umjetničkim radom, pa ovo stvaralaštvo ne možemo promatrati bez uvida u njegov privatni život obilježen mentalnom bolešću i boravkom u neuropsihijatrijskoj bolnici, pripadnošću queer populaciji, osuđeničkim statusom i pripadanjem punkerskoj supkulturi. Ovaj rad pokušava odgovoriti na pitanje kako znanstvenom analizom pristupiti ovakvom tipu kulturnih fenomena, koji prema estetskim kriterijima vrednovanja tek djelomično ili rubno pripadaju umjetničkom području, ali su kao sastavni dio popularne kulture imali važnost na razvoj određenog umjetničkog pravca ili vrste; odnosno, kako pristupiti stvaralaštvu koje nije motivirano isključivo umjetničkim razlozima već se, progovarajući s društvene margine, pokazuje i sredstvom borbe za priznavanje identiteta Drugog.

Dok obilježju žanrovske raznolikosti, kojim će se na početku ukratko baviti ovaj rad, možemo pristupiti tradicionalnim analitičkim metodama, drugo obilježje ovo istraživanje pomiče ka teorijskom interesu za dio izvedbenih umjetnosti koji nastaje iz potrebe za društvenim angažmanom i otvaranjem marginaliziranim skupinama u društvu, a nalazimo ga u novijim istraživačkim pristupima u teatrologiji koji uvode pojam primijenjenog kazališta, te suvremenim queer i crip teorijama. U slučaju ovog umjetnika, kojem nedvojbeno pripada značajno mjesto u povijesti hrvatskog performansa, ali koje se u ponekim obilježjima pokazuje problematičnim ukoliko ga pokušavamo analizirati isključivo pomoću estetskih kriterija i kategorija tzv. *visoke* umjetnosti, ove teorije mogu ponuditi koristan istraživački alat.

2. Žanrovska obilježja stvaralaštva

Žanrovska raznolikost Čuljkova stvaralaštva ostvarivala se kroz književost, glazbu, mail art, slikanje i umjetnost performansa. Pokušavajući na ovom mjestu uvodno sažeti i pobrojati temeljna žanrovska obilježja i karakteristike³, stvaralaštvo Ivice Čuljka možemo podijeliti u nekoliko glavnih kategorija ili vrsti:

a) **Poezija i proza, performativna poezija.** Razmatrajući je kao pisanu s potencijalom za koncertno izvođenje, poeziju Ivice Čuljka možemo okarakterizirati kao performativnu poeziju koja je na sceni izvođena na ritmičan i ekstatičan način, pri čemu je riječ prestajala biti važna primarno po svome značenju, a njezine su druge osobine (ritam, zvuk, glasnoća) postajale funkcijama za sebe, u toj mnogostrukosti pokazujući svoj puni doseg i snagu. Na razini poetike, Čuljkovu književnost obilježavaju nihilistički odnos spram društvenih vrijednosti, 'barbarogenijsko' odbacivanje malograđanskog odgoja i obrazovanja, pobuna protiv sistema unutar koje se snažno iskazuje vlastiti osjećaj beznađa te zagovaranje oslobođenja od okova društvenih konvencija kroz slobodno uspostavljanje osobnog (umjetničkog, seksualnog, supkulturnog) identiteta, a sve zajedno u duhu anarhističke punk-ideologije. U želji da se estetikom šoka djeluje i kroz pisanu riječ, koriste se motivi spolnih bolesti, društveno tabuiziranih oblika seksualnosti, a također se, kao i u scenskoj izvedbi, i ovdje javlja motiv sakaćenja tijela kao metafore duševne boli.

3 Detaljnijom analizom koja uključuje pobrojavanje i opis umjetničkih vrsti, žanrova, poetike i postupakabavila sam se u radu „Krvavi performans i tijelo otpora: Satan Panonski”, objavljenom u osječkom časopisu Artos, br. 3, 2015.: <http://www.uaos.unios.hr/artos/index.php/hr/eseji-3/dzambic-andelkovic-lj-krvavi-performans>

b) **Glazba i glazbeni performans.** Koncertni nastupi Čuljkova punk benda⁴ pripadaju području alternativne glazbe, a njihov neizbježan i sastavni dio uključivao je tjelesni performans frontmena, što ove ove nastupe uvodi i u područje glazbenog performansa⁵.

c) **Performans: Body art, ritualno tijelo otpora i krvavi performans.** Izrazita tjelesna ekspresija Ivica Čuljka najznačajnije se očitovala u njegovu *krvavom performansu* – autodestruktivnoj manipulaciji vlastitim tijelom na sceni. Čuljak kroz glazbeni performans prvi na ovim prostorima na scenu donosi tzv. *tijelo otpora*, uvodeći brutalnu tjelesnu izvedbu koja uključuje različite oblike samoozljeđivanja, samoranjavanja i autoagresije na sceni.⁶ Ovi performansi pripadaju vrsti body arta koju Miško Šuvaković (2005: 118) naziva ekspresivnim body artom: pararitualnim, terapijskim ili egzistencijalnim performansom koji uključuje elementarne procese s tijelom i ekscesne oblike ponašanja, kao što su autoerotizam, sadizam, mazohizam, histerija, travestija, autizam, homoerotizam i slično. Također, u njima možemo prepoznati i pararitualne elemente. Čuljkov je ekstatički nastup gradacijom i razvojem dinamike utjecao i na publiku, dovodeći je do određenog tipa zanosa koji donekle možemo usporediti s ritualnim. Iako radnjom usmjeren na samoga sebe i vlastito tijelo, kroz komunikaciju te izazivanje reakcije činom samoranjavanja, Čuljak je stvarao određen tip zajedništva s publikom, koja je time postajala nerazdvojni dio umjetničkog događanja. Ovdje treba napomenuti da je i kulturni status Satana Panonskog među pripadnicima punkerske subkulture uvjetovao takav doživljaj njegovih scenskih nastupa – publika je već unaprijed

4 Nakon benda Pogreb X Čuljak okuplja glazbenike po potrebi, tako da njegov prateći bend nema posebnog naziva, odnosno nastupali su uglavnom pod imenom frontmena (Satan Panonski).

5 Glazbeni performans u svjetskim okvirima počinje početkom prošloga stoljeća pojavom bruitizma, dok je u narednim desetljećima glazbeni performans kao zaseban umjetnički žanr potvrdio John Cage objavom manifesta *Budućnost glazbe 1937.* godine. Hrvatski se glazbeni performans razvijao u raznim glazbenim pravcima, od predstavnika tzv. *ozbiljne* glazbe i etablirane umjetnosti do tzv. alternativne, rock glazbe. Među prvim glazbenim performerima naći će se Ivan Ladislav Galeta i Fred Došek s izvedbom *Preparirani pianino* iz 1977, a na ove umjetnike svakako se nadovezuje i glazbeni performans nastao unutar kazališno – performerskog smjera. Na drugoj će strani, u tzv. alternativnoj rock glazbi, performerski izričaj u sklopu koncertnih nastupa uvesti grupe/multimedijalni art projekti poput *Strukturalnih ptica*, *Termita*, a kasnijih godina *Leta 3*, koji se u okviru rock glazbenog izričaja nametnuo kao vodeći predstavnik performativne glazbe sve do današnjih dana. Krajem 1980-ih, u tada još uvijek zajedničkoj državi, djeluje i grupa *Laibach*, čiji se promišljeni multimedijalni nastupi i koncerti također smještaju u područje umjetničkog performansa i nedvojbeno su kao novost u pristupu koncertnim izvedbama utjecali na percepciju scenskog nastupa u nas.

6 Dragomir Križić (Marjanić 2013: 1605) navodi najčešću dramaturšku okosnicu tih performansa: nastup bi najprije započinjao recitiranjem, a potom bi se izvodila glazba za vrijeme koje je izvodio čin samoranjavanja. Solo – performans frontmena, nekad uz ritmičku pratnju glazbenika, nekad bez nje, uključivao je ekstatično recitiranje vlastite poezije, te određene oblike automasakra u kojem je vlastito tijelo koristio na izrazito brutalan način, a koji je uključivao: rezanje žiletom (ispisivanje ideograma i zarezivanje), probadanje *zihericama*, samoozljeđivanje nožem, samoozljeđivanje staklenim bocama, samozapaljivanje (odjeće), polijevanje vrućim voskom, ekstatično bacanje u publiku, puštanje krvi i slične autodestruktivne aktivnosti. Ovaj brutalni segment pratili su i drugi elementi scenskog iskaza: ekstatički ples, izražajna mimika i gestikulacija, scenski pokret, ritmičko recitiranje, kostimirano/nago tijelo, upotreba rekvizite. Izvedbe su u varirale u izboru načina samoozljeđivanja, a neki od najupečatljivijih momenata svakako su zarezivanje zvijezde petokrake na leđima žiletom kao i vješanje ređenika metaka pomoću sigurnosne igle, tzv. *ziherice* o vlastita prsa: snažan predratni iskaz egzistencijalnog očaja pojedinca, u kojem se *ziherica* kao simbol punka – pokreta koji slavi slobodu i neovisnost te se protivi svakom sustavu koji uništava individualnost i ljudskost – koristi kao sredstvo koje pridržava sredstvo za ubijanje, zakačeno na komad ljudskog mesa, koje se može interpretirati i kao tijelo otpora ali i kao topovsko meso, što su mnogi sudionici krvavog rata, uključujući i Satana Panonskog samog, postali narednih godina.

očekivala svojevrsnu *punk-katarzu*, koju će im omogućiti njihov idol, a sam glazbeno-scenski nastup predstavljao je dinamički vrhunac, ispunjenje očekivanja.⁷

d) Kostim i antimodni performans. Odjeća koju je Čuljak tretirao kao umjetničko te sredstvo iskazivanja ideologije poprima sve odrednice kostima, pa se kao sastavni dio umjetničkog iskaza može istaći i *antimodni* performans. Odjeća se koristila unutar scenske izvedbe kao sastavni dio tjelesnog performansa, kroz radnje kao što su: presvlačenje tijekom izvedbe, oblačenje i svlačenje (uspostava kontrasta odjevenog i polunagog tijela koje će nakon toga biti podvrgnuto samoranjavanju); odjeća se također zapaljuje na sceni, ponovo odijeva na okrvavljeno tijelo, te koristi kao rekvizit.

e) Mail art. Mail art kao jedan od vidova populističkog umjetničkog djelovanja također je bio jedan od načina umjetničkog izražavanja Ivice Čuljka, a motive za isti možemo pronaći u njegovoj intenzivnoj komunikaciji s publikom. Prema Dragomiru Križiću (Marjanić 2013: 1606), mail art stvaralaštvo bilo je u uskoj vezi s načinima distribucije radova punk provenijencije, za koje se često koristila upravo mreža mail art primatelja. Uz mail art, distribucija njegovih tekstova i crteža provodila se i kroz intenzivnu fanzinašku djelatnost. Sve ovo možemo tumačiti i kao specifične onodobne metode razvoja publike.

f) Likovna umjetnost. Likovni izričaj Ivice Čuljka manje je eksponiran dio njegova stvaralaštva, iako je široj javnosti vidljiv u obliku opreme njegovih glazbenih albuma te kroz crteže objavljujane u fanzinima. U privatnoj ostavštini nalazi se velik broj crteža i slika koje upućuju na izuzetnu Čuljkovu zaokupljenost ovom granom umjetnosti, koja mu je ujedno služila i u terapijske svrhe.⁸

g) Performans: umjetnost ponašanja. Uvodeći pojam *performansa svakodnevice*, Richard Schechner navodi kako su jedan od načina na koji se performans ostvaruje u svakodnevici svakako i pravila ponašanja određene društvene grupacije (2004: 208–211) – primjenjujući ovu tezu na slučaj Ivice Čuljka, govorit ćemo o pripadnicima tzv. alternativne mladeži (punkeri, anarhisti). Nadalje, Čuljak je prilično brižljivo njegovao svoj *image*, kako u vizualnoj pojavnosti tako i u ponašanju; izlasci u javni prostor uključivali su kostimiranje, te kreiranje identiteta *Drugog* i drugačijeg kroz ekscenno ponašanje koje je izlazilo van normi, što je posebno dolazilo do izražaja u sredini iz koje je potjecao.

3. Stigmatizirani umjetnik i pet marginalnih djelokruga

Kao što na tjelesni performans Ivice Čuljka možemo primijeniti sintagmu *tijelo otpora*, tako njegov cjelokupan umjetnički iskaz možemo okarakterizirati kao umjetnost osobne traume. Život obilježen ubojstvom iz samoobrane i nemogućnošću dokazivanja iste te dijagnoza tzv. graničnog poremećaja osobnosti, snažno su obilježili Čuljkovo stvaralaštvo kako na tematsko-motivskoj razini u njegovim tekstovima, tako i u smislu motivacije za umjetničko djelovanje.

7 Umjetnost performansa u tom je smislu vrlo zahvalna forma u kojoj se, kako će istaknuti Jovičević (Jovičević, Vujanović 2007: 44) etika katarze vezana uz ritual ponovo vraća u prostor svijesti. Performans zahtijeva sudjelovanje svih sudionika, i na taj način može utjecati na buđenje afektivnih reakcija koje se ne mogu kontrolirati. Ipak, umjetnik u performansu nije poput šamana – „društveno obožavanog autsajdera koji za druge prekoračuje granice” (Isto: 44), iz razloga što, vođen pojedinačnim nadahnućem, zapravo provodi ritual samo za sebe. Za razliku od rituala koji svoju uspješnost postiže na razini kolektivne katarze, uspješnost performansa definira se na osnovu uspješno ostvarene komunikacije s publikom, od koje se očekuje da reagira na ono što joj umjetnik nudi, a čiji je smisao određen od strane samog performerera.

8 Na web stranici Neuropsihijatrijske bolnice dr. Ivan Barbot u Popovači tako je objavljen i Katalog likovnih radova njihovih pacijenata, u kojima se nalaze i Čuljkovi radovi (<http://npbp.hr/v2/>)

U pokušaju primjene teorijskog okvira primijenjenog kazališta na stvaralaštvo Ivica Čuljka dolazimo do pojma margine, koji se ovdje tumači kao pozicija s koje se može pružiti otpor, prostor radikalne otvorenosti i iskrenosti, rubno mjesto⁹ kojeg obilježavaju dubina, mudrost, dalekovidnost i *živo* iskustvo. Punk supkultura također djeluje na margini, koja je svjestan odabir unutar ideje otpora mainstreamu, što dovodi do poimanja margine kao neophodnog reaktivnog i revolucionarnog elementa svake društvene zajednice u kojem se otvara mogućnost preispitivanja dominantne ideologije. Svojim nastupima, koncertima i performansima koji su se odvijali u klubovima i prostorima u koje zalaze supkulturne skupine, ali i izdavanjem glazbenih albuma za nezavisne izdavače¹⁰ te djelovanjem kroz fanzine, Ivica Čuljak svojim se umjetničkim djelovanjem pozicionirao na izvedbena rubna mjesta.

Iako na izvedbe Ivica Čuljka ne možemo doslovno aplicirati pojam primijenjenog kazališta u onom smislu u kojem se to kazalište razvija posljednjih desetljeća, jer ovdje je ponajprije riječ o individualnom pristupu bez jasno deklariranog cilja i/ili strukturirane metode rada koja bi sadržavala svjesnu inkluziju određene publike u stvaralački proces, neke značajke njegova umjetničkog djelovanja približavaju ga istome. Referirajući se na definiciju pojma primijenjenog kazališta¹¹ kojeg Prendergast i Saxton (2009: 6) opisuju kao široko shvaćen krovni pojam¹² čija su obilježja inkluzivnost različitih umjetničkih praksi s ciljem *činjenja razlike*¹³ te izostanak fiksnih, limitirajućih određenja, u izvedbama Ivica Čuljka možemo pronaći poveznice s ovim tipom umjetničkih praksi. Pritom, obzirom da se one kod Čuljka nalaze unutar žanra performansa, točnije bi bilo primjenjivati pojam primijenjene izvedbe ili performansa, nego kazališta. Sličnosti možemo pronaći u realizaciji tzv. prezentacijskog tipa izvedbe¹⁴, koja prikazuje nefikcionalni *materijal* – autentičnu suvremenu realnost, kao i u publici koja odgovara integralnom tipu publike¹⁵ i na koju se gleda kao na nužni dio izvedbe važan za dovršenost iste (Isto: 22). Nadalje, među karakteristikama koje se navode kao integralna praksi primijenjenog kazališta (Isto: 11), u performansu Ivica Čuljka možemo pronaći: nepoštivanje slijeda kao temelja efektivne strukture djela, veće oslanjanje na pokret, ritam i sliku nego na riječi, izvedbu kao izravnu reakcija na aktualan život s intencijom osvješćivanja i generiranja promjena te publiku kao aktivnog sudionika izvedbe.

U ovom, svojevrsnom ovdašnjem tipu *kazališta potlačenih*^{16,17}, moguće je govoriti i u kontekstu odnosa između shvaćanja umjetničkog djela kao estetskog artefakta i

9 Engl. *profound edge* (Prentki i Preston 2009: 206)

10 Zanimljivo je možda primijetiti da se u glazbi danas, na što je dakako utjecao i razvoj tehnologije, sve više izvođača opire izdavanju za renomirane izdavačke kuće, što je velikim dijelom motivirano i svjesnim otporom spram kapitalističkog tretmana umjetnosti, odnosno sustava u kojem društvom dominiraju kapitalističke vrijednosti.

11 Engl. *applied theatre*

12 Engl. *umbrella*

13 Engl. *making a difference*

14 Prezentacijska izvedba naspram tzv. reprezentacijskog tipa izvedbe – onog u kojem se predstava tumači kao hipotetski postavljen svijet djela u kojem su izvođači skriveni iza maske određenog lika koji tumače (prema Prendergast i Saxton 2009: 11)

15 Naspram tzv. akcidentalnog tipa publike koja dolazi vidjeti predstavu, ali ne utječe na dovršenost iste.

16 Prendergast i Saxton navode sljedeće vrste primijenjenog kazališta: Obrazovno, Popularno, Teatar potlačenih, Kazalište za zdravstveno obrazovanje, Razvojno, Zatvorsko kazalište, Kazalište zajednice, Muzejsko kazalište, Kazalište prisjećanja (2009: 3–6)

17 Utemeljitelj Kazališta potlačenih je Augusto Boal, a s ovim tipom kazališta Čuljkove izvedbe možemo povezati kroz težnju da iskaže vlastitu poetiku potlačenog te aktivira publiku u smjeru kritike postojećeg društvenog sistema.

socijalnog fenomena (Isto: 8). Na kraju, o slučaju Ivica Čuljka možemo govoriti i kroz pojam *kazališta traume*¹⁸, kojem je tematsko polazište upravo vlastita traumatična autobiografska priča, a koja se prezentira u svrhu liječenja ranjenog identiteta.

Pojmovima traume i ranjenog identiteta dolazimo i do pitanja stigme, u smislu kako je definira Erving Goffman¹⁹ – osobine koja se pokazuje duboko diskreditirajućom u nekom društvu. Pri tome, Čuljak odgovara tipu tzv. *plemenske stigme*²⁰, koja se odlikuje kroz različite tipove ponašanja van uobičajenih normi, a ovdje možemo govoriti o tri tipa otklona: eksczesnom ponašanju izazvanom mentalnim stanjem, poziciji osuđenika, te protivljenju normama kroz pripadnost supkulturnoj skupini. Prihvatanje, kao osnovni problem i cilj stigmatizirane osobe ovdje se kanaliziralo kroz umjetnički rad te aktivnosti unutar punkerske supkulture. Govoreći iz pozicije Drugog, velik dio njegova stvaralaštva posvećen je temi odnosa spram represivnog društva koje ga tretira kao ubojicu, pokušaju obrazlaganja vlastite nevinosti te određenom tipu iskupljenja i samožrtvovanja koje se često tumači kao žrtvovanje u ime drugih, koji isto kao i on osjećaju represiju sistema. Čuljkovi umjetnički razlozi bili su tako podređeni cilju liječenja ranjenog identiteta kroz prihvatanje njegove istine od strane javnosti.

Temeljeno na njegovim životnim okolnostima, možemo govoriti o pet društveno marginaliziranih pozicija iz kojih je umjetnički progovarao: pripadnosti supkulturi mladih, stigmatiziranosti mentalno oboljelog, stigmatiziranosti ubojice, pripadnosti *queer* grupaciji i izvedbi ratne traume.

1) Pripadnost supkulturi mladih – punk i anarhistički pokret

Kako će istaći Goffman (2009: 32), stigmatizirane osobe često su dio neke zajednice koju obično potpomažu pripadnici određene kategorije. Iako se Ivica Čuljak deklarira kao pripadnik punk kulture nekoliko godina ranije no što će izvršiti čin ubojstva iz samoobrane, upravo je unutar ove supkulture, izgrađivši si osobit status, dobivao osjećaj prihvaćanja i podršku u pokušaju reprogramiranja vlastitog ranjenog identiteta. Ivica Čuljak kao Satan Panonski gradi široku mrežu štovatelja, sljedbenika, pomagača i promotora vlastite 'istine', postepeno postajući predvodnikom skupine, odnosno gradeći si poziciju koju će Goffman nazivati pojmovima *devijanta*, kao osobe koje prestaje držati razmak zbog svoje stigme i *maskote grupe* (Isto: 154), koja se nalazi u centru pozornosti i privlači druge da oko njih stvore krug.²¹ Osobe ovakve provenijencije najčešće će same formirati svoje stavove te bivati svrstavane u ekscentrike, *likove* koji će kao predvodnici drugim, *normalnim* osobama koje imaju osjećaj nesnalaženja u *mainstream* društvu – a što je karakteristika pripadnika svih supkultura – omogućiti model postojanja kroz suosjećanje i *regrutiranje* u određenu grupaciju.

Čuljak je takvu *regrutaciju* na području cijele regije²² izvršavao kroz tzv. *Punk prisnu porodicu*, neformalno udruženje svih koji dijele istu punkersku ideologiju koju je iskazivao kroz manifeste, krilatice²³, književne tekstove, koncerte i performanse.

18 O kazalištu traume piše Penny Bundy u tekstu *The performance of trauma* (Prentki i Preston 2009: 233–240).

19 Goffman, Erving: *Stigma, zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2009.

20 Goffman određuje tri osnovna tipa društvene stigme: stigma zbog tjelesne unakaženosti, zbog slabosti karaktera (primjerice ovisnost), te plemenska stigma. (Goffman 2009: 16–17)

21 Zbog osobine da se ponašaju suprotno društvenim pravilima te buntovničkog odnosa spram bazičnih institucija Goffman će ih nazivati i *nezadovoljnicima* (Isto: 156).

22 I ne samo regije, jer je informacije o *Punk prisnoj porodici* putem mail art mreža slao svugdje po svijetu.

23 Među krilaticama svakako je najpoznatija: *Po narodnosti panker, po zanimanju prijatelj*.

U knjizi *Prijatelj* nalazimo tekst iz 1989. godine, koji se može shvatiti i manifestom umjetničkog djelovanja Satana Panonskog²⁴, u kojem je vidljivo promišljanje sebe u kontekstu umjetnosti, kao i pokušaj da se iskaže svojevrsna poetika umjetnosti, ali i umjetnosti življenja, a koja upućuje na jednakost svih ljudi i živih bića, negiranje nacionalnih, religijskih, spolnih/rodnih određenja, međusobno pomaganje te iskrenost iskaza iz sebe.

U djelovanju unutar ove marginalne pozicije upravo su koncertne izvedbe koje uključuju autodestruktivni performans ključna aktivnost kojom krajem 1980-ih zadobiva kulturni status među punkerskom populacijom, što mu omogućuje samoostvarenje unutar te zajednice. Čuljak također kreira specifične mehanizme i kanale razvoja svoje publike svim tada dostupnim medijima komuniciranja, ponajprije kroz vrlo intenzivnu fanzinašku djelatnost i mail art, te kroz privatnu pisanu komunikaciju s obožavateljima, suradnicima i medijima, stvarajući posebnu sliku o sebi, čime razvija poigravanje istinom kao umjetnički postupak te započinje proces mitologiziranja vlastite ličnosti, koji traje i danas.²⁵ Osim što je bio jedan od rijetkih izvođača spremnih na vlastitu bolnu žrtvu na pozornici – što je u publici izazivalo određen vid poštovanja i fascinacije njegovom hrabrošću, on je na svome kulturnom statusu i sam prilično brižljivo radio.²⁶

2) *Stigma bolesnika – umjetnik s mentalnom bolešću*

Kao osuđenik za ubojstvo, te osoba s tzv. *border line* dijagnozom, Ivica Čuljak kaznu izdržava u neurospihijatrijskoj bolnici u Dr. Ivan Barbot Popovači²⁷, koja postaje središnjim mjestom njegova umjetničkog stvaranja tijekom devet godina (1983–1991)

24 „Hard Blood Shock

1. Tijesno povezan sa svim Art – Undergroundom

2. Jede samo ono što se kviri ili trune, kokoš ne snese li jaje uginut će, krava ne pomuze li ju se uginut će, umrijeti, to se jede. Jaje se kviri, mrkva trune, zato se jede. Meso ne jede!

3. Svaki svakome Hard Blood Shock čiju ima adresu šalje par kapi svoje krvi.

4. Ljudski rod se ne dijeli na čovjeka ili ženu, odnosno čovjeka i ženu.

5. Sex jeste dio ljubavi, s bilo kim, s bilo čim, ako je i jednoj i drugoj strani ugodno.

6. Nema religije, narodnosti, nacije, državljanstva! Nema mentalitet, tradiciju, kulturu, običaje. Na primjer: ne znači mi ništa vjerski ni državni praznik, ne slavim svoj niti ičiji rođendan.

7. U Hard Blood Shocku riječ ”hvala” ne znači ništa, isto riječi ”inteligencija”, ”lukavost”, ”sreća”.

8. Hard Blood Shock se potpomaže unutar bratstva, svaki brat mu je svetinja, eventualni brak samo s istomoišljeni(com)kom!

9. Hard Blood Shock nije pokret, sekta, grupa, to su ljudi koji nikad ne napuštaju druga u nevolji.

10. Nikad ne laže bratu, nema zavisti, ne daje obećanja koja ne može ispuniti, ne govori o sebi, nego iz sebe!

11. Isti respekt imaju od Hard Blood Shocka i životinje i ljudi!

Ivica Čuljak – Kečer II. osnovao Ime za sve časne ljude razumnih pogleda na svijet i sebe!

SATAN PANONSKI

not for sale – hard blood shock

IV. 1989.”; Izvor: *Prijatelj*, Bratstvo duša, Zagreb, s.a.

25 Vidljivo je to na mnogobrojnim blogovima i stranicama na društvenim mrežama na kojima se i danas živo raspravlja o pojedinim aspektima iz njegova života.

26 Da je Čuljak kao Satan Panonski doista je uživao osobit status, kako među svojim suradnicima, tako i među publikom, potvrđuju i iskazi nekih njegovih suradnika. Dragomir Križić opisuje prizor tih susreta sljedećim riječima: „On u sredini, mi oko njega, ko Indijanci oko totema.” (Marjanić 2013: 1601). Ivan Glišić, opisujući Čuljkove nastupe, kaže: „Na Kečerove koncerte dolazilo se kao na hodočašće, iz cele ex Yu...” (Isto: 1631).

27 Kako sam navodi u jednom od pisama, liječnici su smatrali da će odlazak u zatvor pogoršati njegovu „borderline” dijagnozu, koja bi mogla prerasti u ozbiljniju duševnu bolest.

pa ove uvjete treba uzimati u obzir pri analizi njegovih umjetničkih radova²⁸. Čuljak za vrijeme boravka u neuropsihijatrijskoj bolnici intenzivno piše, slika, održava i fotografske sesije, te nastupa diljem prostora bivše Jugoslavije. Velik dio vremena posvećuje korespondenciji, pokušavajući kroz medije, ali i sve ostale raspoložive kanale poput privatnih poznanstava, društvo upoznati sa svojim slučajem – i kao umjetnika i kao osobe nepravedno zatvorene u instituciju.²⁹ Ograničenih novčanih i materijalnih resursa³⁰, većinu svoje energije ulaže u komuniciranje vlastite istine.

Mentalna bolest postaje važnim tematskim sklopom Čuljkova stvaralaštva, o čemu progovara vrlo eksplicitno u svojim radovima, gdje su najeksplicitniji termini bili su *lud*, *ludost* i *ludnica*, pri čemu se pitanje bolesti povezivalo s pitanjem slobode. Motiv mentalnog oboljenja često je korišten kao uvod u njegov autodestruktivni performans – tako se rečenica *On je lud da bi mogao biti slobodan* izvikivala kao najavna rečenica pred izvedbu performansa. Status mentalnog bolesnika često se koristio i kao opravdanje za vlastito ekscenno ponašanje i kao element estetike šoka, no bilježimo i njegove iskaze kojima svoj umjetnički čin tumači kao oslobođenje od duševne boli: „... kad čovjek nakupi u sebi ogromnu dozu gnjeva, očaja i užasa, kad osjeti nepravdu i bespomoćnost u vezi te nepravde [...] onda je osuđen na agoniju, na propast [...]. Zato ja na svojim predstavama ponekad puštam sebi krv, ne želeći time da nekoga uplašim niti da se dokazujem pred publikom, nego je to moj način da izbacim bol iz sebe...” (Marjančić 2013: 1604)³¹

3) Stigma ubojice – osuđenički status

Dok Goffman kao uobičajeno ponašanje kod osoba čije stigme nisu fizičke prirode, ističe *kontrolu informacija* (Goffman 2009: 53), kojom se hendikep krije od javnosti u svrhu dobivanja priznanja od strane okoline, u slučaju Ivica Čuljka možemo govoriti o obrnutom obrascu ponašanja, u kojem je on svoju stigmom ubojice otvoreno iskazivao i učinio je temom svoga stvaralaštva. Ipak, treba primijetiti da je ovu je *stigmom* uvijek vezivao uz govor o svojem mentalnome stanju, čime se, čini se, štiti od izdržavanja kazne u zatvoru. Premda nije boravio u zatvoru, osjećaj zatočenosti i nepravde koja mu je učinjena tijekom sudskog procesa snažno su utjecali na njegov umjetnički iskaz temeljen na potrebi da objasni svoju istinu, a koji je tek djelomično terapijski djelovao na njega – u onome dijelu u kojem je bivao prihvaćen od svoje publike. Krajnji cilj kojem je težio – pomilovanje za zločin koji je počinio – ipak je bio van

28 Dokumentacija i pisana ostavština svjedoče o specifičnosti uvjeta u kojima razvija svoj kreativni potencijal. Ivica Čuljak razumijevanjem tamošnjih liječnika (dr Sonja Petković, dr V. Rukavina) dobiva popriličnu slobodu za svoje stvaralaštvo. Omogućeni su mu posjeti i izlasci van bolnice kako bi mogao nastupati, a za koje je dobivao posebne propusnice.

29 O intenzivnoj komunikaciji s medijima svjedoči i tekst Drage Borića: „Godine 1987. dobijam pisamce, kao, uostalom, i dobar dio kolega iz bivše Jugoslavije, u kojem je u najkraćim crtama predložen navedeni slučaj, te molba da se stvar medijski obradi. Odlazim u Popovaču zajedno sa prijateljima iz «Starta» i «Studija» Sinišom Bizovićem, gde srećemo Satana.... Dok ga Siniša fotografiraše, gledam adresar: gde su sve molbe otišle? Spisak bi obuhvatio kompletan bivši YU prostor od Slovenije preko Hrvatske i BiH, do Srbije i Makedonije...” (*Vreme zabave*, veljača 1994, pristup tekstu na linku: <http://blog.dnevnik.hr/print/id/15472/tajna-mentalnog-ranjenika.html>).

30 U pisanoj komunikaciji sa Zdenkom Franjićem brojne su njegove molbe da mu dostavi papira, uredskog materijala kako bi mogao izražavati svoje misli i slati pisma, te „valuću” kako bi mogao platiti poštanske i slične troškove. Dopisuje ih na rubove koverti, unutar teksta pisma i slično.

31 Usporedbe radi, sličnu će izjavu o svome radu dati i Chris Burden (prema Carlson 2004: 113): „Nasilan čin nije sam po sebi toliko važan. To je samo zapreka koju treba preći kako bi se dogodila određena mentalna stanja.” (Prijevod autora teksta).

granica njegova stvaralaštva, te je rehabilitacija njegova identiteta i društvenog statusa kroz umjetnost time bila tek djelomična.

Dokaze o njegovoj borbi za pomilovanjem naći ćemo među njegovim dokumentima - u molbama upućenima nadležnim sucima i državnom vrhu. Ovi, dosad neobjavljeni dokumenti, zanimljiv su prikaz njegove borbe za dokazivanjem nevinosti i nanešene nepravde.³² S druge strane, iako pisane kao službeni dopisi, osobit stil kojim su neke od njih sastavljene dozvoljava nam ideju da ih se razmatra kao poseban podžanr unutar njegova pisanog stvaralaštva, čime se ponovo njegove životne okolnosti isprepliću s umjetničkim iskazima.³³

4) *Pripadnost queer grupaciji – biseksualno spolno određenje*

Kao značajna tema pojavljuje se i propitivanje vlastite seksualne orijentacije, koja Čuljka smješta na još jednu rubnu poziciju unutar tadašnjeg društva, a koju danas označavamo terminom *queer*. Čestim poigravanjem s vlastitim spolnim identitetima Čuljak na prilično eksplicitan način otvara teme homoseksualnosti i biseksualnosti. Dio razloga za provociranje javnosti ovim temama nalazimo u estetici šoka kao glavnog obilježja njegova umjetničkog djelovanja, unutar koje je izabirao različite neuralgične točke mainstream društva.³⁴ Ipak, i u ovoj će temi on ponajprije polaziti od osobne *priče* i vlastitog problematičnog identiteta. Čuljak je, prema većini dostupnih izvora³⁵ bio biseksualne prirode, te je vlastite unutarnje prijepore i društveno neprihvatljive oblike seksualnog ponašanja propitivao kroz temu homoseksualnosti. Nju će, u smislu estetike šoka, u radovima dodatno *osnažiti* uvođenjem motiva spolnih bolesti kao kazne, ponajprije side, što možemo protumačiti društvenim kontekstom 1980-ih u kojem se ova bolest pojavila, a negativna percepcija iste bila je socijalno uvjetovana i izravno povezivana s društvenim skupinama homoseksualne orijentacije, koje u to doba doživljavaju izrazitu stigmatizaciju. Uz sidu, u radovima se spominje i sifilis, a obje su bolesti, kako to tumači Susan Sontag (1990: 80) vezane su uz pitanje grijeha te su bile percipirane kao kazne za osobe koje su seksualno zgriješile. Kao bolest vezana društvene norme oko *normalnog* seksualnog ponašanja³⁶, percepcija side vezana je i uz društveni strah od seksualnosti, čime postaje idealnim tлом za projekciju političke paranoje: kao *mitološko zlo* i *odmazda* za one koji se nisu priklonili normama, u odnosu

32 Ujedno, u mijeni adresata kojima su molbe upućene možemo pratiti smjene vlasti, raspad Jugoslavije i nastanak RH – u ostavštini Ivice Čuljka nalazimo sljedeće molbe: Molba Saveznom sekretarijatu za narodnu obranu, poštovanom generalu Veljku Kadijeviću (29. 06. 1989), Predsjedništvu Jugoslavije, Komisiji ta predstave, pritužbe (29. 06. 1989), Predsjedništvu SR Hrvatske, Komisiji za pomilovanje (bez datuma), Pravosuđu i Predsjedništvu RH Zagreb...i cjelokupnoj vladi Jugoslavije (bez datuma), Naučno fantastičnoj republici SFRJ (1989), Okružnom sudu u Osijeku (27. 03. 1990), Okružnom sudu u Osijeku – Vanraspravnom Vijeću za pomilovanje (27. 03. 1990), Molba Gospodinu doktoru Franji Tuđmanu (16. 06. 1990), Republičkom sekretarijatu za Pravosuđe i Opću upravu Zagreb, Pismo Vladi Hrvatske, Srbije, Slovenije, pravosuđima pomenutih i Jugoslaviji (koliko je od nje još ostalo (20. 06. 1990), Molba Gospodinu doktoru Franju Tuđmanu (16. 06. 1990)

33 Primjerice, jedna od molbi sadrži naslov „Naučno fantastičnoj republici – SFR Jugoslaviji”, dok će u molbi upućenoj dr Frani Tuđmanu priložiti i svoju pjesmicu „Pioniri maleni”. Ovakvim stilskim *eskapadama* ne bi trebalo nalaziti uzroke u mentalnom poremećaju. Naprotiv, ovakvi su stilski izbori i dodatno pojašnjeni, pa u molbi Franji Tuđmanu objašnjava izbor sintagme *naučnofantastičnoj republici* svojom frustracijom državom u kojoj *nitko nije nadležan* za određen slučaj, i slično.

34 O paradoksalnoj prirodni govora o seksualnom identitetu, te njegovoj uskoj povezanosti s nasilnim društvenim hijerarhijama u tekstu „The Paradoxes of Identity” piše i Jeffrey Weeks (Goodman i de Gay, 2000: 162–166).

35 Riječ je o iskazima njegovih prijatelja i suradnika s kojima sam razgovarala.

36 „Strah od seksualnosti nov je zapis univerzuma straha čiji je sponzor bolest.” (Sontag 1990: 80)

prema ovoj bolesti ocrtavaju se jezik politike koja ne pristaje na svijet pluralizma, netolerancija i strah od subverzije – tipični elementi autoritarnih političkih sistema – protiv kakvih je ustao i punk pokret. Čuljak u ovoj tematici prepoznaje i svoje osobne motive odbačenosti od društva i problematičnu seksualnu orijentaciju, uklopivši je u svoj rad kroz poetske tekstove te izazivanje javnosti homoseksualnim scenama prilikom javnih nastupa, što također možemo tumačiti i kao jedan od začetaka senzibiliziranja javnosti na teme rodnog i spolnog/ seksualnog identiteta u nas.

5) Punker-ratnik – izvedba ratne traume

Posljednja marginalna pozicija s koje progovara Čuljak odnosi se na poziciju *punkera-ratnika*, pri čemu je ovaj naziv, skovan prema nazivu jednog od njegovih posthumno izdanih albuma³⁷ sam po sebi paradoksalan u objedinjavanju dviju posve različitih ideologija – one pacifističke i one koja se oslanja na agresiju. Ipak, on nije ni netočan, jer Ivica Čuljak sudjelovanjem u domovinskom ratu ne odustaje od svog punkerskog identiteta, a njegov je odlazak u rat prvenstveno željom za oslobođenjem od izdržavanja kazne. Primijenjeno kazalište u ratnoj je Hrvatskoj 90-ih dobilo svojom poseban oblik aktivizma kroz posebno formirane kazališne trupe koje su svojim izvedbama gostovale u zaraćenim područjima kao podrška stanovništvu i braniteljima u egzistencijalnim strahotama određenih područja. Kod Ivica Čuljka događao se obrnuti proces – on je u prekidima ratovanja dolazio s fronta, donoseći isti užas ratovanja i ratne traume u gradove, na scenu, nastupajući često u vojnoj uniformi koja time poprima značajku kostima. Prema malobrojnim dostupnim informacijama³⁸, njegove rijetke ratne nastupe karakterizira odustanje od glavnog obilježja – samoozljeđivanja. Smatrajući da je svakodnevica isuviše brutalna a da bi se isti obrazac ponavljao i na sceni, kada ga na jednom takvom koncertu publika, kako piše Rešicki, traži da izvede svoje uobičajeno rezanje i samoozljeđivanje, on im odgovara: *Ako želite krv, idite u zavod za transfuziju!* (Rešicki 1998: 95). Ovaj iskaz može se koristiti i kao potvrda Čuljkova promišljanja vlastite umjetnosti te opovrgavanje stavova o njemu kao umjetniku koji je djelovao neosviješteno i instinktivno, bez razumijevanja vlastita umjetničkog postupka.

Životni događaji utjecali su na umjetničku poetiku i izvedbu Ivica Čuljka u tolikoj mjeri da je o njegovu stvaralaštvu gotovo nemoguće govoriti odvajajući biografsko od umjetničkog, stoga analiza ovog kulturnog fenomena naših prostora traži multidisciplinarnan pristup. Obilježen stigmom osuđenika i mentalnog bolesnika, krajem 1980-ih i početkom 1990-ih kroz punkersku spukulturu on umjetnički smjelo progovara o identitetu Drugog i drugačijeg, što ga na ovim prostorima čini izoliranom pojavom pretečom *glasova s margine* kakvi će se značajnije afirmirati i čuti tek u narednim desetljećima.

LITERATURA I IZVORI

Barić 2011: V. Barić, *Hrvatski punk i novi val 1976–1987*, Solin: vlast.nakl.

Bourriaud 2013: N. Bourriaud, *Relacijska estetika i postprodukcija*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.

Girard 1990: R. Girard *Nasilje i sveto*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

37 Album „Kako je panker branio Hrvatsku” izdavač Slušaj najglasnije, Zagreb, 1992.

38 Ovdje se ponajprije oslanjam na gore citiran rad Delimira Rešickog, dok je potpuna rekonstrukcija njegovih performansa za vrijeme rata još uvijek u potpunosti nemoguća zbog nedovoljno dokaza.

- Goffman 2009: E. Goffman, *Stigma, zabeleške o ophođenju sa narušenim identitetom*, Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Goldberg 2003: R. L. Goldberg, *Performans od futurizma do danas*, Test!, Zagreb: URK.
- Goodman, De Gay 2000: L. Goodman, J. de Gay (ur.) 2000: *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London i New York: Routledge.
- Jones 1998: A. Jones, *Body art / Performing the subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jovičević, Vujanović 2007: A. Jovičević, A. Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga.
- Lukić 2011: D. Lukić, *Kazalište, kultura tradicija*, Zagreb, Hrvatski centar ITI.
- Marjanić 2012: S. Marjanić, *Performativna glazba – od bruitizma do lesionizma: kolažno o žanru glazbenoga performansa na domaćim primjerima*, Zagreb: Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja 91, str. 14–29
- Marjanić 2014: S. Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa : od Travelera do danas*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Udruga Bijeli val, Školska knjiga.
- Marjanić 2013: S. Marjanić, *O umjetnosti performansa – ritual i/ili protest*, u: Vizualni studiji danas – moć slika, Zagreb: Centar za vizualne studije et al.; web-adresa: <http://www.subversivefestival.com/uploaded/programska%20knji%C5%BEica%20hr.pdf>, str.18–21, pristup 01.03.2016.
- Perlmutter 1999/2000: D. Perlmutter, *The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder*, u: *Anthropoetics – The Electronic Journal of Generative Anthropology*, Vol. V, broj 2.; web adresa: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood.htm> (pristup 02. 03. 2016)
- Prendergast, Saxton 2009: M. Prendergast, J. Saxton, (ur.) 2009: *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, Bristol i Chicago: Intellect.
- Prenski, Preston 2009: T. Prenski, J. Preston, (ur.) 2009: *The Applied Theatre Reader*, London i New York: Routledge.
- Rešicki 1998: D. Rešicki, *Bližnji*, II. kolo, knjiga 3, Osijek: Ogranak MH Osijek, Knjižnica Neotradicija.
- Schechner 2006: R. Schechner, *Performance studies – An introduction*, drugo izdanje, New York, London: Routledge.
- Sontag 1983: S. Sontag, *Bolest kao metafora*, Beograd: Rad.
- Sontag 1990: S. Sontag, *Sida i njezine metafore*, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Šuvaković 2005: M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky.
- Tasić 2009: A. Tasić, *Otvorene rane. Telo u neobrutalističkoj drami i pozorištu*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Taylor 2003: P. Taylor, *Applied Theatre*, Portsmouth: Heinemann.

IZVORI

Privatna arhiva Zdenka Franjića. (Pisma Ivica Čuljka, dokumentacija, originalni rukopisi, mail art dokumentacija, fanzini, fotokopije tekstova, crteži i slike i dr.)

KNJIGE

Čuljak, Ivica 1990: *Mentalni ranjenik*, Beograd: Nova Aleksandrija.

Čuljak, Ivica 2004: *Prijatelj*, Zagreb: Bratstvo duša.

BLOG

Satan Panonski, blog, web adresa: <http://satanpanonski.blog.hr/> (pristup 03.09.2015.)

Stražarni lopov, blog, web adresa: [http://strazarni – lopov.blogspot.com/](http://strazarni-lopov.blogspot.com/) (pristup 03.01.2016.)

IVICA ČULJAK: THE STIGMATIZED ARTIST AND THE MARGIN AS A PLACE OF CREATION

Summary

This paper is about the artistic work of a Croatian punk artist Ivica Čuljak, better known as Kečer II and Satan Panonski, who is considered to be the pioneer of auto-destructive body art in the history of Croatian performance art. Taking into account the two main characteristics of his artistic work: the possibility of recognizing various genre determinants and the controversial status of his creation, this work questions the artistic and personal reasons for creation by taking into account two different theoretical approaches. The first part of this analysis concerns a short description of different genres in Čuljak's artistic work (performative poetry, musical performance, auto-destructive body art, anti-fashion performance, visual and mail art, the art of behaviour). In the second part, considering newer theatrical approaches such as Applied theatre, Ivica Čuljak's artistic personality and work are reconsidered via the idea of a stigmatized artist who speaks up from five marginalized positions: artist with mental illness, condemned person, queer status, member of a punk subculture and artist in war.

Keywords: Ivica Čuljak, Satan Panonski, auto-destructive body art, punk, stigmatized artist, personal trauma art, applied theatre theory

Ljubica Anđelković Džambić

Драгана Б. ВУКИЋЕВИЋ¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за српску са јужнословенским књижевностима

WE DON'T NEED NO EDUCATION ШКОЛА И/ЛИ РОК?

У раду се анализирају дивергентни процеси институционализације школе и рокенрола (иако аутодефинисан као антиинституционални феномен, рокенрол је пролазио кроз процесе институционализације, постајао индустрија, револуционарна, али и „контролисано револуционарна” култура младих). Идеолошка неконзистентност рокенрола манифестовала се кроз смеђивање (али и истрајавање) фаза афирмисања доминантних идеја заједнице до фаза порицања и истицања индивидуалног, анархистичког, бунтовничког. Уместо као музички правац, рокенрол посматрамо много шире, као динамични културолошки феномен који је имао своје мене.

Кључне речи: рокенрол, школа, култура, музика

*Већ у школи ти одузму мозак и душу,
 не смеи да мислиш дружачије од њих.*

Johny Lydon ².

Наслов нашег рада „We don't need no education” и двозначност поднаслова *школа и рок, школа или рок* већ указује на неке смернице нашег истраживања као и на одустајање од једнозначних дефинишућих релација. Прва наша теза заправо је садржана у амбивалености позиције – и школа, као сегмент канонске културе, и рокенрол, као популарна култура, заузимају значајна места на социјалној мапи.³ Ако бисмо се послужили Бурдијеовом идејом о социјалним пољима и моћима које она шире, онда бисмо могли закључити да ова поља симболично именована као *школа* и као *рокенрол* – нису постављена само као одвојени скупови, већ као скупови који образују унију.

Стихови „We don't need no education” који представљају најдиректнију побуну против вредности промовисаних школом (негацију, ту смо на трагу везника „или” и непомиривости два поља) изговорили су управо они којима то школско образовање није недостајало. Подсетимо се да су скоро сви чланови групе Pink

1 dragana.vukicevic@vektor.net

2 *Нови шалас, епизода 1.* <https://www.youtube.com/watch?v=PvFu-Q07FJ8>, 15.45, 26.03.2016; Осим на документарне емисије о рокенролу, у наставку раду упућиваћемо и на музичке изворе. Уколико наведене песме нису познате читаоцима, читање ове студије требало би да буде праћено слушањем музике.

3 Радина Вучетић у књизи *Кока-кола социјализам* пише да се први трагови рокенрола јављају 1956, а од 1960 „изазивао је све већу пажњу која је почела да прераста у праву еуфорију”. Тада се формирају и прве рокенрол групе: Сјене, Бијеле стријеле, Безимени, Роботи из Загреба, Урагани из Ријеке и београдске Искре и Силуете (2012: 195). „Убрзо по формирању првих група, 1962, у анализи Идеолошке комисије ЦКСКЈ забележено је да младу генерацију више занима твист, него привредни развој” (2012: 198). Од тада се мењао и рокенрол и друштво и њихове релације.

Floyd одрастали у једној изразито „школској” – кембричкој средини.⁴ Тај бунт против школе заправо је значио отварање простора новим „социјалним пољима”, новим искуствима која су била маргинализована.⁵ Наспрам школског система који је понављао осамнаестовековне вредности и утопичне пројекције „цивилизације знања”, афирмисала се урбана култура као поље неуређених односа у које се јединка упушта са неизвесношћу исхода. (О архаичности школског система као репетиције осамнаестовековног модела школовања и његовој аутистичкој изолованости од „стварног живота” писао је Конрад Паул Лисмен. В. *Теорија необразованости*).

Једна од позиција „рокенрол субјекта” јесте управо позиција некога ко интензивно искушава свет, човека на граници, како граници/маргини друштва, тако и на сопственој граници. Он не преноси традицију, он не следи обрасце, он остаје ван заштите институција. Сензационалистичку и сензуалистичку перспективизацију света преузимају антихероји: хуље, ниткови, проститутке, лутке са насловних страна (Рибља чорба, сингл 1978), повратници из казнено-поправног завода (Забрањено пушење: *Зеница блуз*, албум „Das ist Valter”, 1983), самоубице (в. почетну нумеру на првом албуму *Пљуни истишину у очи* групе Булдожер *Најпогодније мјесто* (мисли се на место за самоубиство), или касније спот групе Кристали, *Саг се свежа сећам* 1997).

Осим у промени перспективизације лирског света (ко коме и како пева), рок поезија се издвојила као алтернативна и тематизацијом порока и тела, као и ритмом који је директно провоцирао сексуалну игру партнера/играча. Док је званична еротска поезија била у знаку криптограмског писма или симболичких трансфера значења (еротско је строго одвајано од порнографског), еротско је у рокенрол поезији много више кокетирало с Порносом. У српској књижевности тек је Сава Дамјанов радом *Ерос и Порнос* указао на насилничку страну подела: „Полубрат и полусестра тако су постали таоци удеса у којем беху осуђени на раздвојеност, иако су у суштини Једно: Божански Хермафродит њихово је право, метафизичко алхемијско име, а у уметности Божанска Уметност Телесног” (2011: 5). У официјелној књижевности „дискурзивна полиција” (Фукоов термин) елиминише сексуални дискурс – нема нагих тела у причама у којима су јунаци опхрвани страстима; у школској лектури разговори јунака су дееротизовани. Притом, не мислимо да је књижевност дееротизована, управо обрнуто, само што је школски систем стимулисао другачији избор текстова. У тишини елипсе остаје жудња, „генитална неуроза” силника, страх „невиног девојчета”, све оно што ће,

4 Roger Keitt (Syd, Barret) соло гитара, рођен је у Кембриџу, Watersom i Gilmourom похађали су Cambridge High School for Boys. В. одредницу: Pink Floyd у Илустрираној рок енциклопедији.

5 Фамозни рефрен „We don't need no education” отпеван на мелодију садашње црногорске химне („Ој свијетла мајска зоро”), јавља се у песми словеначке групе Булдожер “Another freak in the hall” са албума *Ако сте слободни вечерас* из 1982. (<https://www.youtube.com/watch?v=cHlFunvzANA21.36-22.20>) и сјајан је пример за поступак умножених пародија, брзог смењивања оквира рок културе оквирима црногорско патријархалне културе. Словеначка група Булдожер како садржајем својих песама, тако и поступцима деконтекстуализације, стварањем вишезначних песама у песми, мелодија у мелодији, антиципирала је нови тип музике и удаљила се од рокемола који је обележио југословенску рок сцену 60-их и 70-их година. Група је формирана 1975. и била активна до 1990. У њиховим песмама се семантички оквири (мелодијски, херменеутички) динамично измештају. Поред поменути песме “Another freak in the hall” издвајамо и песму “Смрт Морисона Џима”, која већ позицијом речи сугерише епски десетерац, а чије почетне стихове, као илустрацију пионирског поступка ироничне деконтекстуализације наводимо: „Мили боже чуда великога, ја ли грми ил се земља тресе, нити грми нит се земља тресе, већ то трешти музика док свира”. <https://www.youtube.com/watch?v=G2LcsyOq-G0.26.03.2016>.

на пример, готска књижевност као „слабљажњиво штиво” изнети пред читаоце и што никада неће ући у школски систем.⁶

Будући да ћемо на примеру еротског писма указати на разилажење поетског (књижевног) и музичког – додатно ћемо се задржати на њиховој рецепцији. Подређеност еротског дискурса идеолошком у књижевности се манифестовала и кроз извесну стереотипизацију у избору фокализатора, „ока” које еротично види. Поглед сладострашћа, поглед завођења, по правилу био је мушки поглед. У рокенрол поезији проговарају, међутим, и „секси даме”, пева се о женској сексуалној жудњи (Слађана Милошевић, *Sexy dama* 1979, *Мики, Мики велики* –1984; Зана, *Додирни ми колена* –1982), а менструална крв у жаргону постаје назив групе (Рибља чорба). Цензурисан је био и објекат фокализације. У рокенрол поезији – ова цензура се укида: „љубав на први поглед” смењује „љубав на први кревет” (Булдожер, албум *Пљуни истињини у очи* из 1975), праве се спотови у којима се алудира на сексуалну привлачност девојчица на часу физичког (Оливер Мандић, *Љуљај ме нежно* – 1981),⁷ глорификује се стална и неиндивидуализована заљубљеност (Рибља чорба, *Волим, волим, волим жене*), иронизује „опевана лепота” (чувена песма Драгана Стојнића *Била је шако лијепа* пева се у панк маниру Пекиншке патке са додатим стиховима „Била је тако гадна и бубуљичава, а ја сам био мртав пијан”)⁸; уводе се хомосексуалне теме у исповедном, афирмативном тону (о мушком хомосексуализму в. песму Прљавог казалишта, *Неки дјечаци* у којој су стихови: „Ја сам за слободну мушку љубав” из 1979, или песму Идола, *Рејско ти виђам са девојкама* (1980)⁹, а о женском хомосексуализму в. песму групе Хепиа *Моја пријатељица* из 1983)¹⁰, или се о хомосексуалним темама пева у полемичком тону, кроз негативне, погрдне етикеције (Фамилија, *Мала, мала, мала група педера* (1994)¹¹.

У студији провокативног наслова „А што ћемо љубав крити’, југословенско музичко наслијеђе и постјугословенски квир” објављеној у зборнику *Међу нама*, Милорад Капетановића пише о песмама (не само рокенрол) са хомосексуалном тематиком: „Добар дио ових наслова нема нимало афирмативну представу тематизирајући хомосексуалност као чудну и користећи је у сврху провокације јавног морала покушавајући тиме изазвати бијес друштва (*Балада о чврстим жрудима*, *Неки дјечаци*, *Овај илес бирају даме*). Пјесма *Рејско ти виђам са девојкама* не само да није афирмативна већ више функционише као облик упозорења и коректива настраног понашања.” (Капетановић 2015: 246) У наставку студије аутор закључује: „Као што могу бити простор за размишљање и афирмацију сексуалних различитости, популарне музичке форме могу бити и простор за реафирмацију хетеронормативности. Због тога је битно тражити квир наслеђе даље од

6 Због своје порнографичности остале су по страни *Мрсне приче*, Вукова необјављена сексолошка грађа, *Ускриње песме* В. Илића и Б. Нушића. Помињање текстова који су на граници порнографског нема за циљ да их приближи школском канону (напротив), већ да укаже како се и књижевнотеоријска мисао споро ослобађала еротских табу тема и како је игнорисала еротску грађу.

7 <https://www.youtube.com/watch?v=VSdrXcHv5KM> 26.03.2016.

8 <https://www.youtube.com/watch?v=gsAXqiNmNuA> 26.03.2016.

9 <https://www.youtube.com/watch?v=xjymct00JRo>, 26.03. 2016.

в. документацац: <https://www.youtube.com/watch?v=Ax7Oqqud4LA> 26.03. 2016.

10 в. <https://www.youtube.com/watch?v=C3gmQcnJzP0> 26.03. 2016.

11 <https://www.youtube.com/watch?v=9tImPCUjUzU> 26.03. 2016.

тематизације хомосексуалног, кроз специфична кодирања материјала који не говоре нужно или експлицитно о овим темама (Капетановић 2015: 247).¹²

Пева се и о садистичко насилничкој љубави (у распону од песме Оливера Мандића, *Није за њу*: „Није за њу човек ко ја / За њу је тип да је псује и бије” (1980), до групе Плејбој и песме *Светица*. У песми Булдожера *Жене и мушкараци* иронизују се родне улоге жена које моле за љубав док их „прави мушкараци” не милују и не грле већ их бију и закључавају у кухињу.

Право на писмо у институционалној књижевности задобиле су очи, глас, фигура, руке, ретко груди, или кожа, никада најинтимнији делови. Један од примера еротског криптограмског писма садржан је у делимичној наративизацији или приповедању „донекле”, објективизацији онога што претходи или следи самом еротском чину и игнорисању њега самог. Уместо еротским значењем, еротски „јако место” у књижевности се пунило значењем сентименталног, носталгичног или дидактичног. Између заљубљених убацивала се још једна фокализаторска инстанца – цензорска – која је говор о страсти преозначавала у говор о прохујалој младости, или експлицитно о моралу (још један траг просветитељског реторског модела).¹³

Сасвим је другачија рецепција ероса у рокенрол поезији.

Од осамдесетих година прошлог века тело је све интензивније и инвазивније освајало простор рокенрол поезије – овог пута то нису само очи већ и полни органи. То нису елипсе у виду три тачке, већ отворене инсинуације полног чина јер се опева „врела љубав” говором који „не зна шта је ред” – индикативни су стихови песме *Малена* (Идоли), песма *Азре Фа фа ла си ми ши*, назив бенда *Електирични орџазам* и пројекта *Римшукитиуки*, или због провокативног спота већ помињана песма *Љубљај ме нежно* О. Мандића. Симптоматичан наслов песме *Говор швог шела* (Оливер Манидић) и стихови „говор твоје коже, коњаник чуда те ноћи сам био ја”, или наслов *Скакавац јој зашо у рукавац* (Лабораторија звука), и песма у којој се љубавни позив комично порнографизује – „Иди секо у тај шаш, намести се ко што знаш”, са реферном „Скакавац јој зашо у рукавац”¹⁴ – откривају две могуће стратегије еротског писма. Прва је ближа канону: еротско је метафорично, драматично, сублимно лично: у еросу је врхунац аутентичног доживљаја себе и другог (српски/југословенски рокенрол обилује дивним љубавним баладама)¹⁵; други – еротско је и порнографско, оно је извор веселости, тренутачног, ослобађајућег... О албуму *Тело* групе Лабораторија звука писано је

12 Као пример „повквиривања” (кованица коју користи аутор поменути студије) управо се наводи песма „А што ћемо љубав крити” која је у тренутку настајања имала потпуно другачије конотације од оних које су касније биле додатно учитане у њу: „Та игра се најчешће артикулише кроз кемп, треш или трансвеститију, па тако кодирање не захтева никакав посебан жанр или нове симболе већ се заснива на понављању и мијењању већ присутних израза кроз претјеривање и наглашену извјештаченост. Због тога је субкултурално дефинисање квира као жанра немогуће јер се „повквиривање” може радити било гдје.” (Капетановић 2015: 246)

13 В. Рад Д. Вукићевић: *Прећушкивани нарашиви и еротски криптиограми у српској реалистичкој прози*.

У: Српски језик, књижевност, уметност, зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 26. и 27. октобра 2007, књ. 2. Књижевност, друштво, политика, Крагујевац, 2008, 125–135.

14 Стихови песме *Скакавац јој зашо за рукавац* (1980) имају отворено сексуалне асоцијације на фрагменте књиге *Црвени бан* и блиски су жанру бећараца.

15 Симптоматична је еротска балада „Ако знаш било што” и стихови:

„Желим да се стиснем уз тебе, да те милујем, / да ти шапућем на уво бисере, / да ти причам о слободи / да се глуширам, / да ти кажем, ох, ти лудо једна; / Хеј, пољуби ме, / стави прсте у косу,

да је „мешавина новоталасне енергије и распојасаног бећарца упакованог у атрактивну и сугестивну визуелну промоцију култа тела и секса” (Пантић: 2011: 74). Овај албум продат је у 50 000 примерака. На омотници албума пратимо симболичну хипертрофију соматског: здраво тело може бити тело Петра Челика (јачина тела), као и тело вегетеријанаца и присталица здраве хране, али и мишићавих спортисткиња... Стихови *Ой Јело, Јело, имаиш лејо тјело*, химна су таквом телу. Такође је препознато да је ова група, у првим месецима после Титове смрти, у „осетљивим годинама без вође”, „програмски интегришући кич или нжи уметнички садржај”, инаугурирала „радост живљења” и представљала „нову фаза сложенијег односа према еротском” (Пантић: 2011: 77). Фолклорну симболичност препознајмо и у песми Ђорђа Балашевића *Имо сам стираиног ђетла*¹⁶ коју је аутор означио као „доброћудну песму о деликатној теми, о неопеваном органу”¹⁷. Изглед албума такође је додатно маркирао садржај песама. Индикативно је двозначно тумачење раздеља у песми *У раздељак тје љубим* Ђорђа Балашевића и ликовно решење истоименог сингла на којем су стилизован женске груди као очи.¹⁸ У малом броју песама еротско се ставља у контекст моралног и социјалног (Рибља чорба, *Ти си лушак са насловне сиране*).¹⁹

2. Нису само еротске теме биле упражњено поље које су рокенрол певачи испуњавали. Симптоматичана је и иконографија њихових песама. За разлику од сеоске иконографије у народним песама, рокенрол поезија је у знаку градске топографије. Уместо ливада, путељака, врбака, поља, забрана, вајата, сада се пева о прљавом граду, о улицама, ноћним шетњама, задимљеним кафанама, шанку (в. *Назад у велики прљави град*, Рибља чорба)²⁰. Неретко се тематизује камерна атмосфера, прљави кревети, а опис лепог јутра („на свеже млеко мирише дан, птице певају на сав глас”) у знаку је буђења еротске жеље (*Додирни ми колена*, Зана). Природа је мало заступљена у рокенрол поезији – свет је атомизиран на међуљудске односе и нема космичку димензију; исцрпљује се у јаким емоцијама, у љубави, пожуди, очају, бунту, љубомори... Рокенрол поезија је катализатор људских стања и зато је све у њој у знаку сценографије тих стања – нема (или се инцидентно појављује) природа сама по себи, трансценденталне теме, космичка иконографија. Она опева човека сада и овде – „док седи за шанком”, „док повраћа”, док се буди, док води љубав, док се опија, најчешће незадовољног и неподјарљеног, друштвеног аутсајдера који се предаје љубавном заносу, пијанству или дрогама.

У књизи *Биџи рокенрол* посебно поглавље се посвећује музици Ђорђа Балашевића, „нашег Дилана”, „нашег Брела”, „нашег Висоцког”, који је „поуздани записничар емотивних баналности, социолошке нелогичности, сложене панонске колоритности, за профане песмотворац, а за упућене творац чудесне симфоније војвођанске земље” (Пантић 2011: 75). Његова музика се у том контексту не уклапа у класичан стереотип рокенрола као искључиво урбане музике, што или проблематизује препознавање овог музичара као рокенрол певача, или само де-

загрли ме, /па се привиј ти уз мене/ и запевај ако знаш било што”. https://www.youtube.com/watch?v=MbZ2UNZoY_M 26.03.2016

16 <https://www.youtube.com/watch?v=1k0JWsRo2zw> 26.03.2016.

17 в. интервју: <http://www.yugopapir.com/2013/05/ore-balasevic-intervju-1-deo-pesma.html>

18 https://www.google.rs/?gws_rd=cr,ssl&ei=EJDsVbuNC8GbsgHoyZbICw#q=izgled+albuma+u+razdeljak+te+ljubim 26.03.2016

19 <https://www.youtube.com/watch?v=Y6gqusOW9dE> 26.03.2016.

20 <https://www.youtube.com/watch?v=fk6cvPGf7mM> 26.03.2016.

финисање рокенрола. Овог аутора Михајло Пантић пореди са Змајем у књижевности описујући га као „хроничара наизглед мирног, а заправо до суицида комплексног менталитета” о чијим ће се стиховима „једног дана писати дисертације” (Пантић 2011: 75)²¹.

3. Рокенрол поезија није само стенографисала маргинализовану стварност. Српску рокенрол сцену осамдесетих година обележио је изразит социјални и политички ангажман. Она је перманентно опомињала и указивала на аномалије „идеалног” титовског режима, у којем *Тишо, Тишо, што смо сви ми, мама шаша ја и ти* и социјалистичког друштвеног уређења и указивала на неодрживост (псеудо)хармоничне заједнице различитих република. Деценију касније реаговала је на Милошевићев систем. Једна од икона новог таласа, глумица Соња Савић, у тестаментарном интервјуу за *Слободну Далмацију* 2006. описује свој доживљаја рачепа између појединца и државе:

„Моја генерација није имала будућности, и ми смо сами хтели да је створимо. Сви смо прошли озбиљне школе, али нико од нас није хтео да постане ни лажни економиста, ни лажни правник, нити лажни политичар, нити лажов уопште. Хтели смо да се бавимо нашим стварним емоцијама и да кроз те креације изазовемо неки бунт. О томе најбоље говоре наши уметнички радови из тог периода, ако нису спаљени. Из њих се види зашто смо били несрећни. Схватили смо тежину лажне државе.”²²

Индикативни су песма ЕКВ-а *Ово је земља за нас* (1987), настала као реакција на напуштање земље и одлив мозга који је обележио деведесете,²³ албум *Дум, дум* (пророчански распад земље и минут ћутања због ракетирања Дубровника), или антикомунистичка песма групе Директори *Бандо црвена* из 1991. често извођена на митинзима опозиције²⁴, или пројекат *Римшиукишуки* у којем чланова Партибрејкерса, Електричног Оргазма и ЕКВ-а 1992. године „покрећу антиратну кампању свирком на камиону који се кретао београдским улицама, и издају антиратни промо-сингл ‘Слушај’ вама”. Сингл је заснован на естетици провокације и шока, као одговор на деведесете године и изгубљеност генерација захваћених ратовима југословенских република. Псовка постаје начин артикулације става према времену у којем су све вредности извитоперене (Рамбо Амадеус у песми *Пријатељу* са албума *М-91* из 1991. године пева: „Кад примитивци узашу на власт, испадне из игре достојанство и част, јер као г(...) кроз канализацију, пливају комунисти кроз приватизацију, бивши генерали кроз демократију, бивши пацифисти кроз мобилизацију, Пријатељу, пријатељу ...”)²⁵.

Док су шездесетих рокенрол и твист били оптуживани због социјалне неангажованости²⁶, непуне две деценије касније рокенрол поезија постала је субверзивна у начину на који је приступала политичким и социјалним темама. У песми *Папуљци* (Идоли) изразито је инвентивно и литерарно успело повезивање бајковитог мотива патуљака који раде у руднику са причом из живота (обичним

21 По Пантићу, песму *Човек за кога се удала Буба Ердељан* – у себи садржи жанровски нуклеус романа <https://www.youtube.com/watch?v=QNEbQedbNWo> 26.03. 2016.

22 Вечерње новости, 13. 08. 2015, 26.

23 в. Документарни филм о ЕКВ <https://www.youtube.com/watch?v=6EMnBURuUd0> 26.03.2016.

24 Срђану Марићу, који је био басиста групе Директори, дугујемо велику захвалност на корисним информацијама о југословенској рок сцени, без којих би овај рад био лишен драгоцених примера.

25 <https://www.youtube.com/watch?v=jNHgdGuekmI> 26.03.2016.

26 „Убрзо по формирању првих група, 1962, у анализи Идеолошке комисије ЦК СКЈ забележено је да младу генерацију више занима твист, него привредни развој” (Вучетић 2012: 198)

а свакодневним понављањима у животу радница „Она ради у руднику живот јој није лак, / Не воли не воли музику, она воли ритам јак”). Песма *Маљчики* писана је у форми ударничке поезије која слави радни елан, фабричка јутра, индустријску будућност, радничку солидарност.²⁷ У време када је настајала (1980), већ је имала изразито пародијско значење.²⁸ Тако наилазимо на следећи податак о генези песме (аутор прилога је остао непотписан): „Влада Дивљан, члан Идола, желио је да направи пјесму која би била пародија на совјетски социјалистички реализам. Пјесма описује врсту људи сличних Андреју Стаханову (јунак социјалистичког рада) – пролетере који се сваког јутра буде са ентузијазмом и одлазе да раде у рудник или металуршку фабрику. На официјалном издању пјесме појављују се следећи стихови: ‘Пламене зоре буде ме из сна; Фабричка јутра, дим из димњака’. Међутим, стихови неиздате пјесме су били: ‘Какане зоре, буде ме из сна; Какана јутра, какан сам и ја’. Али кад је бенд ушао у студио, са Гораном Бреговићем као продуцентом, издавачка кућа Југотон није хтјела да изда пјесму са тим стиховима, па су они промијењени.”²⁹

О односу државе према ударницима и симболичкој девалвираности њиховог рада говори и песма Забрањеног пушења *Срце, руке, лопата*, инспирисана судбином Алије Сиротановића, једног од највећих ударника у старој Југославији, рудару који је оборио страхановски рекорд у копању угља што је имало и политичке импликације с обзиром на односе између Србије и Русије 1949.³⁰ Девалвација вредности система који је само још симболички кроз празнике и културу сећања опстојавао тема је и песме *Први мај* групе Дубиоза колектив:

„Радничка пјесма громко се ори/
пјесма што слави нерадни дан/
Сунцобран, меза,
поток жубори/
зашто да кваримо савршен план?
Никог не занима ни класна борба/
крчка у казану бегова чорба/
Каква револуција и Паришка комуна/
ево десет ђевапа у пол сомунa.”³¹

У рокенрол поезији, пародија и иронија су иначе често биле средства негације вредности промовисаних каноном.³² Изразито социјално су маркиране и песме групе Рибља чорба, Хаустор или песма македонске групе Леб и сол *Мамурни људи*. У њима се отворено негирају правила система: „Правила, правила, у црно ме завила и скроз ошашавила” (Рибља чорба, 1982),³³ иронизује положај радничке класе (Хаустор, *Радничка класа одлази у рај* 1981/1984³⁴) или преиспитују политичке флоскуле типа „право на одмор”: „Мамурни људи, ко вас то буди,

27 <https://www.youtube.com/watch?v=utEGZRtF26w> 26.06.2016.

28 <https://www.youtube.com/watch?v=Ax7Oqqud4LA> 13.01.2016.

29 (<https://www.youtube.com/watch?v=utEGZRtF26w>; 22. 08.2015.

30 <https://www.youtube.com/watch?v=WmPs-NbV9xQ> 26.03.2016.

31 https://www.youtube.com/watch?v=iO79DhItC_c 26.03.2016.

32 Нису само социјалне теме подвргнуте пародији. У интерпретацији Влада Дивљана, наслов једне од најпознатијих љубавних песама аутора Константина Симонова „Чекај ме, ја ћу сигурно доћи”, која је српској публици била позната кроз интерпретације Радета Шербеџије и Томе Здравковића, преименована је у „Чекај ме, ја сигурно нећу доћи”.

33 <https://www.youtube.com/watch?v=4RLNM3vd1vI> 26.03.2016.

34 http://www.tekstovi.com/5487/haustor/radnicka_klasa_odlazi_u_raj.html, „Али једна од пјесама, *Радничка класа одлази у рај*, запела је за око властима, који су већ и сам наслов држали исувисше провокативним да би могла проћи. И тако је прву страну плоче, уместо предвиђене, затворила *Моја прва љубав*, за ту прилику скинута с првог сингла групе”. Песма Радничка класа одлази у рај скинута је с албума који је издат 1981, али је објављена 1984. на албуму Трећи свијет [https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%A5%D0%B0%D1%83%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80_\(%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%B0](https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%A5%D0%B0%D1%83%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80_(%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%B0) 26.03.2016.

/ Право на одмор имају сви”, Леб и сол 1987). У Словенији врло рано, крајем 70-их и почетком 80-их, група Булдожер ће међу првима пародирати садржаје политичких говора и идеала партизанских генерација („снажни младићи пребацују светске рекорде, виоско, више, пуно више, него прије рата, ново вријеме старо стање, ново вријеме исто срање”).³⁵ У песми Електичног оргазма *Златни пайзај* мапира се београдски кафић у коме су се окупљали снобови,³⁶ а социјалне разлике међу младима тема су и песме *Гузоњин син* Забрањеног пушења (1989).³⁷

У књижевности – социјална лирика дуго је била идеолошки маркирана (критиковала се капиталистичка, али не и социјалистичка стварност; у том контексту, изузетно субверзивно деловао је темат *Људи говоре*, објављен у часопису *Дело*, у којем се простор даје и маргинализованим групама за које заједница не жели да зна (проституткама, пробисветима)...

И у 21. веку приметан је недостатак социјалне лирике. Индикативн је покушај приређивача зборника *До зуба у времену* Ивана Максића и Предрага Милојевића да оживе овај тип поезије³⁸. Ипак, ни овај зборник није нарушио утисак да социјална лирика у српској књижевности с почетка 21. века остаје потпуно маргинална појава, што социјалним темама у рокенрол поезији, особито њиховој заступљености у репу, даје статус ексклузивности.

4. Упркос социјалном бунту, урбаним темама и еротским слободама, рокенрол поезија остајала је сегмент социјалистичке културе бивше СФРЈ. Деловало је као да систем прати и контролише одрастање своје бунтовне, непослушне деце (индикативно је, после шездесетосмашке побуне студената, оснивање СКЦ-а, ранијег удбашког места).³⁹ У почетку је њихова побуна била првенствено побуна унутар постојеће музичке културе. Групе су углавном образовали одлични ђаци, васпитана деца, она која су имала добро образовање и пратила западну музичку продукцију. Група *Златни дечаци* имала је за циљ да пронађе сопствени стил тако што је класичну музику прилагођавала свом начину свирања. У књизи *Кока-кола социјализам* Радина Вучетић пише: „Управо је Лабудово језеро у рокенрол верзији Златних дечака једна од метафора комунизма у Југославији. Микс највиших домета совјетске класичне музике (...) и рокенрола” (2012: 212). Сумирајући музику 60-их, Вучетићева закључује: ”Иако је побуна била у суштини рокенрола, пуштајући да тај вид забаве буде отворен и доступан свима, режим је заправо успео да спречи побуну у југословенском рокенролу. Томе је свакако допринела и аутоцензура међу југословенским уметницима. Не изазивајући режим побуном и револтом и бирајући друге теме (најчешће љубав), југословенске рок звезде себи су обезбедиле и политичку подобност, и насловне странице популарних часописа, и објављивање плоча, и организовање комерцијалних кон-

35 https://www.youtube.com/watch?v=JRC_jFt6cJo 26.03.2016.

36 <https://www.youtube.com/watch?v=K8АНТQTNbWA>, 26.03.2016.

37 <https://www.youtube.com/watch?v=00gVcEfoCEU>. 26.03.2016.

38 „Објављивање зборника је покушај да се у савременој књижевности артикулише изостали коментар на специфичне егзистенцијалне прилике у Србији, поново успостави прекинута нит са оним најбољим наслеђем српске социјалне поезије, као и да се ода почаст тој традицији. Ова веза је дискретно сугерисана и насловом зборника (насталим спајањем две Давичове синтагме „до зуба у мраку” и „до гуше у времену”). Основно питање које се наметнуло јесте зашто је овај тип поезије нестао из доминантног песничког дискурса.” (<http://www.knjizara.com/Do-zuba-u-vremenu-143418>; 26.03.2016.

39 <https://www.youtube.com/watch?v=Ax7Oqqud4LA> 26.03.2016.

церага широм Југолсавије” (2012: 212)⁴⁰. Посредством рокенрол културе „југословенске власти су рафинирано контролисале младе, али су им и омогућиле да истовремено буду део два света – источног и западног” (Вучетић 2012: 222).

Осамдесетих година, са музиком група Шарло акробата, Идола, Електричног оргазма, Екатарине Велике, у српском рокенролу дошло је до диференцирања рокенрол културе од шире схваћене културе, не само музичке (отворен провокативан политички ангажман није изостао, али никада није имао снагу енглеског панка⁴¹; унутар једнопартијског система државе у којој је настајао, он је био више контролисан вентил него фактор који је „претио систему” и слабио га). Талас побуне су донели Душко Трифуновић, Марко Брецељ и Булдожер, Панкрти, Параф, Прљаво казалиште, Шарло Акробата, Идоли, Електрични оргазам и Џони Штулић (Вучетић 2012: 218). У коауторској књизи *Биџи рокенрол* Михајло Пантић пише да ни панк „није ухватио дубљег корена нити је дао заиста вредну музику (изузимајући донекле новосадски Atheist rap и шабачке Гоблине, донекле Директоре и Казну за уши)” – Пантић 2011: 55.

Иако је изгледало да је она више окренут егзистенцијалним питањима јединке, тамним странама и загонетности људског бића, парадоксално, највише рушилачке енергије имала је, од свих рокенрол струја, најхерметичнија – нови талас.⁴² У њеном средишту је човек који живи у земљи без снова, који је у круту, коме је остало још пар година,⁴³ чије је небо везано жицом... Језик новог бунта је, како је осма деценија одмицала и како се улазило у девету ратовима обележену деценију, постајао херметичнији, симболичнији, рокенрол субјект аутодеструктивнији... Другачији од оног који је био директан, циничан, ироничан који се нпр. чуо крајем 70-их када настаје песма Прљавог казалишта *Сретно дијете* чији садржај као илустрацију наводимо:

„Ја сам одрастао уз ратне филмове у боји / уз честе тучњаве у школи / уз народне пјесме пуне боли/ ја сам стварно сретно дијете / ја сам одрастао уз предивне војне параде/ уз студентске демонстрације / изгубио сам слику легитимације”⁴⁴

Мали број музичара претрпео је затворске претње, још мањи број је био кажњен (индикативне су оптужбе упућене Бори Ђорђевићу на књижевној вечери у Бару због вербалних вређања патриотско-социјалистичких осећања грађана; сукоб са СУБНОРОМ био је испровоциран стиховима „за идеале гину

40 Ауторка наводи ауторе који су свирали Титу у част и упућује и на текст Сабрина П. Ремет; Balkan Babel. Westview Press 2002, 131–132. (2012: 213). С друге стране, постојала је и другачија оријентација: „У садржају Џубокса, генерално, није било никаквих индикација да излази у једној социјалистичкој земљи- није било величања Тита, помињања Партије, самоуправљања, радних акција и достигнућа социјалистичког друштва” (2012: 215)

41 Он није имао ону рушилачко субверзивну енергију коју је имао енглески панк нити су се издвојиле песме које би могле да буду српски пандан песмама типа *God Save the Queen* (у наставку: „The fascist regime... God Save the Queen, She ain't no human being”: <https://www.youtube.com/watch?v=NQbfTAWe3no>; 26.03.2016.

42 В. врло информативан троепизодни документарца о новом таласу – о загребачкој групи Прљаво казалиште, о београдском Електричном оргазму <https://www.youtube.com/watch?v=PvFu-Q07FJ8>; Епизода 2 о СКЦ-у, о Идолима, <https://www.youtube.com/watch?v=Ax7Oqqud4LA> Епизода 3: Шарло акробата, <https://www.youtube.com/watch?v=fWRQ9FtazjI> 26.03.2016.

43 У једном интервјуу, икона новог таласа, глумица Соња Савић изјавила је да је држава уочила „опасност” од новог таласа и да је 80-их година поспешила његово урушавање директним контролом дроге и њеним ширењем, тј. неспречавањем ширења међу присталицама таласа <https://www.youtube.com/watch?v=6EMnBURuUd0> 26.03.2016.

44 <https://www.youtube.com/watch?v=cGL8QeGXp2k>. 26.03.2016.

будале” из песме *На зајаду нишија ново*)⁴⁵. Прича о омоту албума групе Идоли *Одбрана и последњи дани* (очите су алузије на Б. Пекића) добар је пример цензуре, сукоба на линији држава: рокенрол и субверзивности овог покрета.⁴⁶ (О цензурама, ознакама шунда, повећаним трошковима објављивања плоча в. у документарној емисији *Друга стирана рокенрола*).⁴⁷

Јунаци рокенрол песама су се у политичком метежу и вуненим временима позиционирали као: а) бунтовници чији је бунт мимикриран метафорама⁴⁸ б) аутсајдери које занимају жене, пиће и сопствени свет; ц) бунтовници који отворено декларишу своје политичке ставове (Рибља чорба) и провоцирају јавно мњење.

Идеолошка (не)компатибилност рокенрола манифестовала се кроз смењивање (али и перзистирање) фаза афирмисања доминантних идеја заједнице (в. песму Корни групе *Иво Лола*⁴⁹, или у другом контексту и времену, песму Ђорђа Балашевића *Рачунајше на нас*⁵⁰) и фаза порицања и истицања индивидуалног, анархистичког, бунтовничког (в. песме: Рибља чорба *Остиаћу слободан*⁵¹, Шарло акробата *Нико нико као ја*⁵², Партибејкерси: *Хоћу да знам*,⁵³ Психомодо поп, *Ја волим само себе*).⁵⁴ Музика Екатарине Велике препозната је као нови постекспресионистички крик пометене, прерано отишле генерације (Пантић 2012).

Иако декларисани као противници режима и институција, рокенрол музичари нису били само несхваћени, на малу публику оријентисани ствараоци, већ и „музичари за све генерације”. Највећу популарност имала је музика Боре Чорбе (песма *Погледај дом свој, анђеле* – спада у антологијске песме српског рокенрола). У књизи *Биџи рокенрол* о Бори Чорби пише се да је „први политику свео на улични ниво заувек демистификујући њене протагонисте”, као и да је Рибља чорба „увела улицу у песму, а рокенрол извела на тргове” (2012: 84). Политички ангажоване су биле и песме *Како је лепо биџи злуи*⁵⁵, *На зајаду нишија ново*⁵⁶, док се у интерпретацијама Бајаге (фронтмен групе је некада био у саставу Рибље чорбе) тај ангажман нивелисао жанровским трансформисањем у љубавну песму (*Верујем, не верујем*).⁵⁷ Тако је и тип жанровских трансформација варирао од екстровертног, изразито политичког и циничног (сетимо се пародијских трансформација ламент над погинулим борцем у ламент над рокенрол музичарем у песми Буддожера *In memoriam*)⁵⁸ до интровертног, субјективног, покаткад и егостичног и конформистичког односа према животу.

45 В. Књигу Рибља чорба, Мирко Јаковљевић, стр. 99.

46 <https://www.youtube.com/watch?v=Ax7Oqqd4LA> 23.50. 26.03.2016.

47 <https://www.youtube.com/watch?v=VEtIJJpUjoE>

48 <http://www.yugopapir.com/2013/05/ore-balasevic-intervju-2-deo-pesma.html> 26.03.2016.

49 <http://tekstovi-pesama.com/pdf/1/32222/korni-grupa-ivo-lola.pdf> 26.03.2016.

50 <https://www.youtube.com/watch?v=Wsb-ZOhlg7M> 26.03.2016.

51 <https://www.youtube.com/watch?v=AqjRcuWkBh4>; 26.03.2016.

52 <https://www.youtube.com/watch?v=oyTSq84FpM0> 26.03.2016.

53 <https://www.youtube.com/watch?v=7HrFd6unlnA> 26.03.2016.

54 <https://www.youtube.com/watch?v=UBqizmQrDwY> 26.03.2016

55 <https://www.youtube.com/watch?v=AuhHUzgsTBU> 26.03.2016

56 (<https://www.youtube.com/watch?v=EXPa-C3yhCw>) 26.03.2016

57 https://www.youtube.com/watch?v=-GjTo_VvJYc 26.03.2016.

58 <https://www.youtube.com/watch?v=cHIFunvzANA> 26.03.2016.

Рокенрол је, крајем деведесетих и у првој деценији 21. века, у поређењу са репом био мање субверзиван.⁵⁹ И даље се пева о безнају (Ритам нереда, Пут безнаја), о бесперспективности (С.А.Р.С – Перспектива), о заблудама (Јарболи: Заблуда), колотечини (Дарквуд Даб)... Јунак новог доба више је очајан и поражен него бунтован. Он може бити и југоносталгичан, што се одразило на обновљену рецепцију рокенрола, нарочито оног из 80-их година. Некада бунтовне песме, попримају ореол „златних времена” јер се преко њих архивара култура сећања, неретко и митологизује време („време младости”, „време једне државе” , „време добре музике”). Треба издвојити и ескапистичку оријентацију – „американу”. Њу чине музичари који искључиво певају на енглеском језику, а чије су песме сведеног акустичког звука, окренуте емотивним стањима појединаца (Stray dogg, On Tour, Ана Џиџин...). Поново су провокативнији, сатиричнији и циничнији текстови реп музичара – в. нпр. речи песама Марчела: *Пеџла*⁶⁰ *Чеј*⁶¹ или *Лаж*⁶².

5. Како је од антиканонске струје, рокенрол постајао канон, најбоље можемо пратити кроз процесе његове индустријализације. Иако аутодефинисан као антиинституционални феномен, рокенрол је пролазио кроз процесе институционализације, постајао индустрија, револуционарна, али и „контролисано револуционарна” култура младих.⁶³ Померањем са периферије према средишту (од гаражних, алтернативних до медијски праћених бендова, од фанзина⁶⁴ до специјализованих часописа за рок, рокенрол се такође институционализује и препознаје као друштвени феномен – има своје музичке критичаре, часопис *Џубокс*⁶⁵, *Rock*, музичке награде, Гитариијаде, документарне серије *Рокументи*...) ⁶⁶. Као врло продуктивна оријентација (не само музика која може да асимилира најразличитије правце већ и као стил живота), рокенрол је постао део масовне културе (о томе сведоче тиражи плоча и посећеност концерата на отвореном). Као новоартикулисани канон младих, он преузима поља „социјалне моћи”, а преко њега се остварује и крупан профит. Лако се уклапао у филмску уметност (*Љубав и мода*, *Црни бомбардер*, *Дечко који обећава*, *Како је црпиао рокенрол*) и медијски ширио.

59 У којој мери је српска реп сцена била субверзивнија у односу на српску рок и панк сцену потврђује музика реп групе *Београдски синдикаш*. Илустративна је песма *Сведок* https://www.youtube.com/watch?v=E5dKuC_G5zk; 26.03.2016. В. такође песму *Пороци Београда* и учешће групе у политичкој емисији *Утисак негеље* <https://www.youtube.com/watch?v=QkzZOleFjag>, https://www.youtube.com/watch?v=V0_ggWbGCTk. 26.03.2016.

60 <https://www.youtube.com/watch?v=Q6N8jL8TCiM>, 26.03.2016.

61 <https://www.youtube.com/watch?v=xemCR1l8piM>, 26.03.2016.

62 https://www.youtube.com/watch?v=W-hzV7r6_R0 26.03.2016.

63 Радина Вучетић пише: „Недуго иза првих звукова рокенрола из подрума, станова и кућа широм Југославије, ова врста музике почела је да се институционализује и смешта у оквире које су омогућавале контролу над њом. Увидевши снагу рокенрола, држава му је наиме „отворила врата” радија и телевизије, државне издавачке куће почеле су да снимају плоче са страним хитовима... Домаћи рокенрол је тако из полулегалне брзо прешао на јавну сцену” (2012: 203).

64 Фанзин (скраћено зин) је од стране фанова ручно израђена, аматерска публикација; они се разликују од мејнстрим часописа јер их пишу обични људи који нису професионални новинари... Данас је интернет делимично потиснуо штампане фанзине и јавља се нови облик фанзина под називом е-зин, јер је много лакше и јефтиније издати преко интернета. <https://sr.wikipedia.org/sr/Fanzin> 26.03. 2016.

65 *Џубокс* (1966–1969) је био „први часопис у комунистичком свету посвећен искључиво рокенролу” чији је први број у тиражу од 100 000 примерака распродат за мање од 20 дана” (Вучетић 2012: 206).

66 Интересантан је пример словеначке панк групе „Панкрти”, која за албум „Dolgsajt”, 1980. године, добија награду „Седам секретара СКОЈ-а.

Рокенрол, који је био антиинституционалан (антишколски), постао је институција, једна врста „слободне школе за младе” – он није био само музика, већ и мода, систем вредности, поглед на свет. Опредељивало се „за и против чупаваца” (Вучетић 2012: 220) и писало не само о томе шта млади слушају, како се облаче већ и какве су им собе („Захваљујући понајвише Џубоксу, собе младих у сивом социјалистичком свету освежили су шарени постери светских звезда и изгледом их приближили собама америчких вршњака” – Вучетић 2012: 221).

С обзиром на овако проширено поље социјалне моћи коју је освојио, рокенрол је могао да апсорбује најразличитије вредности, било да их је негирао, пародирао или потврђивао. Међутим, без обзира на сферу утицаја и друштвену моћ, он се увек дефинисао као антиканонски – у том смислу антишколски. Рекли бисмо – пре аутодефинисао, јер рокенрол поезија једним делом јесте препозната и као инспиришућа и естетски владина не само музички већ шире, културолошки профилисана оријентација. У нашем раду указали смо на „празна места” која је попуњавала сведочећи о оним аспектима живота који су били прећуткивани. Зато на питање да ли рокенрол песме у адекватном избору треба да уђу у школске читанке, наш одговор је потврдан, али под условом да не чине обавезну већ факултативну лектуру – само тако као „необавезан” он може бити то што по себи и јесте слободна, урбана, бунтовна, провокативна алтернативна школа за младе.

ЛИТЕРАТУРА

Вукићевић 2008: Д. Вукићевић, Прећуткивани наративи и еротски криптограми у српској реалистичкој прози, У: *Српски језик, књижевности, уметности*, књ. 2. Књижевност, друштво, политика, Крагујевац, 125–135.

Вучетић 2012: Р. Вучетић, *Кока-кола социјализам*, Београд: Службени гласник.

Дамјанов 2011: С. Дамјанов. *Српски ероџикон*. Београд: Службени гласник.

Do zuba i vremenu: zbornik poezije socijalne tematike, 2014: Mladenovac: Društvo za afirmaciju kulture Presing.

Јањатовић 2001: П. Јањатовић, *Илустрирана Уи рок енциклопедија: 1960-2000*, Београд: Нови Сад: Прометеј.

Капетановић 2015: М. Капетановић, „А што ћемо љубав крити”. Југословенско музичко наслеђе и постјугословенски квир. У: *Мађу нама: неиспричане приче геј и лезбејских животиња*, Београд: Хартефакт Фонд, 238–251.

Логан, Вофинден 1978: Б. Логан, Н. Вофинден, *Илустрирана рок енциклопедија*, Загреб: Младост.

Лисмен 2008: К. П. Лисмен, *Теорија neobrazovanosti*. Zagreb: Naklada Jesinski i Turk.

Пантић, Поповић 2011: М. Пантић, П. Поповић, *Биџи рокенрол*, Београд: Службени гласник.

WE DON'T NEED NO EDUCATION? SCHOOL AND/OR ROCK?

Summary

The paper analyses divergent processes of institutionalization of education and rock and roll. In spite of being self-defined as an anti-institutional phenomenon, rock and roll has undergone a process of institutionalization by becoming an industry, a revolutionary culture and, likewise, a sort of “controlled revolutionary” culture of the youth. Ideological inconsistency of rock and roll has been manifested through changing (but also enduring) phases of the affirmation of the dominant ideas of the community, all the way through to the phases of denying and emphasis of the individual, the anarchist, and the rebellious.

The paper analyses Yugoslav Rock in the span of half a century since its appearance – from the sixties of the 20th century until the first decade of the 21st century. Instead of being observed as a musical movement, rock and roll is looked at in much wider context as a dynamic, cultural phenomenon which had its own phases.

Additionally, rock and roll has been analysed as an alternative school for the youth which should become a facultative (elective and optional) part of the educational program, comprising, aesthetically, the most representative rock and roll songs.

Keywords: rock and roll, school, culture, music

Dragana B. Vukićević



ARTIKULACIJA YUGOPAP SLOBODE

„Držimo jasnu liniju“, Haustor
Snimio: Radomir Sarađen

Mediji sada brzo pronalaze
nova lica. Sve se promjenilo u
svjetlu tržišta, a nauštrb scene.
Sve je ono što je kulturno
postalo je široko.
Muzika i biznis oko nje postaju
siromašniji i ne nude više
stvaraju u puku zabavu.”

Novi album grupe **Haustor** („Tajni
grad, Jugoton, 1988), uverljivo
sugeriše da su Rundek i drugovi
ostali dosledni jedino vlastitom
kreativnom impulsu, te da u njihovom
delovanju još uvek nema vidljivih znakova
poštovanja tržišnih zakonitosti. Uz izvesno
otvaranje prema medijima – započeto, čini
se, još prilikom izdavanja „Bojera“ – Haustor
je ponovo ponudio bogat, promišljen i
pedantno realizovan materijal, uspešno
promovisan u Beogradu, koncertima u KST-u
i SKC-u (dva puta, pred rasprodatom salom).
– Ovu ploču promoviramo bez nekih
narcotičnih ograda – komentariše Darko
Rundek. – Došla su drugačija vremena i je
danas stvarno ne mogu očekivati da
napravim pet ili šest dobrih video-klipova
za album. Bilo mi je važno da publika čuje
ploču i da onda možemo dalje komunicirati.
Snimamo, kao na traci, sve emisije u koje
nas pozovu, radimo sve te play-backove, ali
nastojimo održati dobro raspoloženje. Kad

već tim medijima ne možemo ponuditi
nešto naročito kreativno, onda se bar
trudimo da istaknemo dobro raspoloženje,
nadajući se da će to preći i na one koji nas
gledaju.
Napominjući da se Haustor otvara u onoj
meni u kojoj postaje hrabriji, Rundek dodaje
da je prošao period u kojem su se, recimo,
pune dve godine mogli izbegavati intervjui, a
da to ne ostavi ozbiljnih posledica na
medijski plasman benda.

STIL I ZABAVA

Sada mediji brzo pronalaze nova lica
– kaže Darko – pošto se sve
izmenilo u korist tržišta, a nauštrb
scene. Jer, scena je, ipak, ono što
je, samo po sebi, kulturno značajno, što je
široko. Muzika i sav taj biznis oko nje
postaju sve siromašniji i ne nude više

gotovo nikakvu ideju, nikakav živ.
Jednostavno, postaju puka zabava
ne mislim da je Haustor, otvarajući
medijima, potpisao bilo kakvu ka-
pošto smo naše ideje uspjeli u pu-
sečuvati. Sada, naprosto, sa više
samopouzdanja ulazimo u neke st-
smatramo neophodnima.
Ono što je upakovano u omot daje
pravo na ovakav zaključak. No, upr-
što je osobenost i originalnost ovo-
jednako uočljiva kao i ranije. Rund-
dosta toga nije moglo biti realizova-
ploču, te da je ostalo obilje materija
veliku kompresiju u njegovom lično

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ¹
 Универзитет у Новом Саду
 Педагошки факултет у Сомбору
 Катедра за језик и књижевност

РИБА И ДЈЕВОЈКА И КОЛО VAN GOGHA – МОЋ РИТМА УСМЕНОПОЕТСКОГ „ТЕКСТА” И РИТМИЧКА СВОЈСТВА РОК ОБРАДЕ

Предмет рада је када и како ритам постаје не само организациони принцип усмено-поетског „текста”, већ и поступак генерисања његовог емоционалног и семантичког спектра значења. У рок обради (*Коло*), он је део уметничког поступка, заснован на принципу реконфигурације познатих елемената у нову структуру, тј. део значеће форме. Ове две варијанте упоредиве су јер обе представљају артефакте намењене слушању / певању, живе док постоји интересовање публике, и рецепцију обеју, готово једнако, условљава популарност – на нивоу колектива. Интерпретација показује како усменопоетски „текст” као културни артефакт, у (ре)интерпретацији – рок обради – еманира, посредством трансформационе моћи ритма као носиоца значења, богатство здружених кодова, присутних у његовој дубинској структури.

Кључне речи: ритам, традиција, текст, семантика, начин извођења, контекст извођења

Једно од најважнијих питања за фолклористе, музикологе и историчаре књижевности морало би бити то како конкретна песма делује у датом социо-културном контексту, односно – колико му одговара и на који начин одговара потребама заједнице,² тј. како „*ради*” музика (в. Бирн 2015). У различитим покушајима да се понуди решење истицани су поједини елементи у којима се ствара/ изводи/ настаје и слуша/ прима песма. Најобухватнији увид, стога, морао би укључивати учеснике – извођача, публику, начин извођења, као и околности у којима се ова двосмерна интеракција врши.

Амерички фолклориста Ден Бен Амос, модификујући Дандесову трочлану поделу нивоа анализе фолклора, издвојио је следеће елементе који детерминишу усменопоетски „текст”: *текст*, *текстуру* и *контекст* (Бошковић Стули 1983: 33). И док би се први односио на структурално устројство „текста”, његове поетичке, језичко-стилске и друге елементе, друга два елемента усмерена су више на начин извођења, односно околности у којима се оно одвија. Конкретно:

„*Tekstualna* obilježja izdvajaju folklornu komunikaciju iz neumjetničkih oblika priopćavanja ritmičkim govorom, recitativom, intonacijom, muzikom, melodijskom pratnjom,

1 dragoljub.peric@gmail.com

2 Један од основних принципа превентивне цензуре је тај да песма, уколико не одговара интересовањима заједнице, не може ни опстати, односно – бива предата заборава, тако да је полазишна претпоставка та да, све песме које функционишу у одређеном колективу, неминовно, одговарају његовим потребама (иначе се не би ни изводиле). И традиционална заједница имала је своје начине да неадекватне садржаје или извођења санкционише (исмевање, премазивање гудала машћу...), као што и савремена публика налази начина песме или извођаче које не жели да слуша удаљи са сцене (звјудци, „новчићијада”, узвици незадовољства...).

likovnim uzorkom. Napokon, posebne konvencije kojima se predviđaju mjesto, vrijeme i društvo za folklorni čin označuju njegov *kontekst*.” (Исто).

Та дистинкција, начелно, могла би се применити на свако појединачно извођење – тако, на основу текстуре, разликоваће се, рецимо, извођење песме неке етно групе од њене рок обраде. Исто тако, и контекст моделује „рад музике” будући да песма на један начин функционише приликом традиционалног извођења – у групи,³ сасвим другачије у урбаном контексту, у маси (рецимо, на рок концерту који пуни Арену), за разлику од у клупске свирке, а битно другачије када се слуша приватно – с радија, у ауту, или са слушалицама на ушима. Заправо, контекст извођења, односно – уже посматрано – одређени простор, изискује одређену врсту музике и одређене инструменте.⁴

Семантика текста

За човека традиционалне културе, *шџа* се слуша, односно о чему песма казује свакако, представља суштински важно питање. Отуда, *народне* песме најчешће уобличавају искуство појединца, преломљено кроз перспективу заједнице,⁵ истовремено и саображено канонима рода, врсте и жанра (али, притом, не робујући им). Саодносно томе, и разматрана лирска љубавна песма (СНП I 1975: 285), обликована као дијалог рибе и девојке, моделује (сведено) искуство девојке, стечено унутар породичног окриља, дајући његову надоградњу оним што је очекује изласком из дома у свет:

„Разговор се одвија крај мора, воде га девојка која се пита и риба, која, као биће из граничне воде, зна и открива одговоре. Структура песме је једноставна, сведена на дијалог у коме се суочавају два типа искуства. Девојка је обележена непознавањем света и онога шта је чека изван граница родитељског дома, риба јој одговара ширећи простор њеног искуства и поричући све што је девојка претходно научила. Одговори се градирају, од оних најједноставнијих елементарних:

Шире је небо од мора,
Дуже је море од поља,
Брже су очи од коња...

3 „Severnoamerički muzikolog, Alan Lomaks, u svojoj knjizi *Folk pesma, stil i kultura* (Folk song, style and culture), zastupa tezu da struktura takve muzike, i drugih, njoj sličnih – koju, u osnovi, stvaraju ansambli bez vođa – nastaje u egalitarnim društvima i njih odražava, ali to je sasvim drugi nivo konteksta.” (Birn 2015: 22).

4 Дејвид Бирн [David Byrne], фронтмен групе Talking Heads, у својој књизи *Како ради музика* (2015) пореди тако духовну музику Африке, комплексних ритмова, прилагођену извођењу на бубњевима и отвореном простору са средњовековном музиком Запада, једнако условљеном њој примереним просторима и акустиком. Прва поменућа „pretvorila bi se u zvučni haos u katedrali. Zapadna muzika u srednjem veku izvedena je u katedralama kamenih zidova, i u arhitektonskom smislu sličnim manastirima. Vreme trajanja odjeka u takvim prostorima veoma je dugo – u većini slučajeva više od četiri sekunde – tako da ton otepevan pre nekoliko sekundi ostaje u vazduhu i postaje deo trenutnog zvučnog pejzaža. Kompozicija u kojoj postoje promene tonaliteta neminovno bi izazvala disonantnost zbog tonova koji se preklapaju i sudaraju – pravo nagomilavanje zvukova. I tako je ono što je nastalo, što je najbolje zvučalo u tom prostoru imalo modalnu strukturu – često s veoma dugim tonovima. Melodije koje se lagano razvijaju i kojima je izbegnuta promena tonaliteta divno zvuče i dodaju na vanvremenosti ambijenta. Takva muzika ne samo da u akustičkom smislu dobro funkcioniše, već i doprinosi stvaranju izvesne duhovne aure.” (Исто: 22–23). За разлику од тог, „Afrikanci, čija je duhovna muzika često ritmički složena, verovatno ne dozvoljavaju melodije koje u takvim prostorima nastaju kao spiritualne; možda ih čuju kao nejasne i maglovite.” (Исто: 23).

5 Отуда, по мишљењу Зоје Карановић, „субјективно је у лирској поезији шире и обухватније, пошто ‘лирско ја’ овде обично не подразумева одређени субјекат већ могућу људску ситуацију, садржавајући увек битну димензију колективног, заједничког (Карановић 1996: 251).

до онога што би могло бити основни наук, посредни налог да се породична блискост у правом часу мора заменити љубавном, а брат драгим:

‘Слађи је шећер од меда,
‘Дражи је драги од брата.’”

(Пешикан Љуштановић 2012: 28–29).

Простор који открива уводна поетска слика, односно место на коме се одвија овај лирски дијалог има карактеристике лиминалног простора: девојка седи на обали – „крај мора” и преиспитује се, а риба, биће „с оне стране” (*из воде*), одговара јој, превреднујући девојчину претходно усвојену скалу вредности.⁶ И њој самој, обредно-символичким преласком границе (*изласком* из куће, удајом), ускоро ће постати јасно због чега мора напустити првобитно усвојени систем вредности – братско-сестринска љубав постаће опасна и спутавајућа, тешки синцир – уколико се *на време* не подреди новој, у контексту нових социјалних (љубавних, а потом, вероватно, и брачних) оквира. Притом, љубавни сценарио само је нагвештен – као наслуђивање предстојеће љубавне среће, што је, можда, и основни разлог што је Вук песму објавио као прву у групи *Љубавних и друђих различних женских ђјесама* бечког издања.⁷

За разлику од тога, шта казује (прилагођен музици) текст групе Van Gogh?! Најпре, за разлику од уређеног градивног постављеног низа од по четири питања и четири одговора Вукове варијанте, музичка обрада доноси текст љубавије логичке структуре (који би се могао поредити с неком фиктивном, мање успелом варијантом) – као други члан низа долази ударно питање (*ишћа*, одн. *ко је дражи*), нарушавајући тако структуру градивног климакса, док на последње питање (*ишћа је брже*), девојка добија два одговора (и шта је брже и шта је слађе). Притом, девојка разговара с чак три сабеседника – с рибом, птицом и пламеном ватре, при чему јој свако од њих одговара на по једно питање (последњи – још и на оно непостављено). Саодносно томе, и лирски простор где се одвија дијалог је утростручен: обала мора, поље, простор покрај ватре.

Ове преинаке, семантички посматрано, само разбијају компактну структуру усменопоетског текста, а да притом овим „додацима” мало или нимало не

6 Формула девојка крај воде (реке, мора) среће се у различитим контекстима и у различитим позицијама (иницијалној, медијалној и финалној) у песми. Древне је старине и повезана је с различитим обредима и обичајима, а посебно оним прелазног карактера. Просторна, као и узрасно-статусна лиминалност девојке у разматраној песми акцентују акцентују баш ове аспекте формуле: „В этой формуле синкретически сконденсирована целая гамма поэтических представлений лирического универсума. Эти представления, по самой природе, нельзя назвать, но на них можно указать. Методом такого указания является анализ поэтического синкретизма и выявление семантических полей, его образующих. Подчеркнем, что приводимые нами значения суть не названия, а только указания на те зоны поэтической семантики, которые синкретически воплощены в фольклорной формуле как особой символической форме [...] и не могут быть переведены на язык других символических форм. Традиционное содержание формулы ‘девушка у воды’ указывается следующим образом. Первый семантический комплекс: связь с женским началом. Гадание – обращение к неведомому, скрытому, душевная темнота, страх, ожидание, запрос и отклик – отражение – образ – смерть. Обращение к судьбе, а идея судьбы связана с с идеей смерти. [...] Второй семантический комплекс – это непосредственно ‘горе’ и ‘смерть’ [...] В этот семантический ареал входят: утрата, разлука, безысходность, душевная драма, холод, темнота.” (Мальцев 1989: 100 – 101). Песма, истина, не актуелизује ове семантичке потенцијале, премда их садржи у дубинској семантици уводне формуле.

7 У већини усмених љубавних песама тематизовани су најчешће тренуци који следе потом. Како Неђић примећује: „то су – између осталих – сусрети, чарке, признање, опијеност, састанци, чежња, снови, пркос, лажи, срдња, јади, сузе” (Неђић 1972: 49), и т. сл.

обогаћују текст. Последња интервенција (*моја си...*), чини се, интуитивно настала, суштински је, међутим, важна – њоме се мења значењски оквир читавог текста који, од необичног дијалога девојке и рибе, постаје нови дискурс – мушки – у коме је до краја изведено превредновање, сугерисано на крају песме – да је драги важнији од брата. Драгоме – сада лирском субјекту, на крају, припада неискусна девојка.

Начин извођења

Зашто је, усменопоетски, до детаља избрушени, текст мењан, уколико је очито да, у већини интервенција у обради (сем, можда, последње), текст није унапређен, већ, штавише, само оптерећен непотребним саговорницима и поновљеним ситуацијама?! Разлог је, изгледа, једноставан и не би га требало тражити у семантици песме, већ пре – у самом извођењу, тачније, чињеници да одређена мелодија изискује понављања, ритам, одређени распоред синтаксичких конституената... у складу с Бирновом метафором да „музика пише речи” (уп. Бирн 2015: 170–175).⁸

Међутим, нотни запис ове фолклорне песме не постоји. Једини очити музички елеменат, евидентан на основу текста на први, груби версификацијски осврт, јесте – њена изузетна ритмичност. С обзиром на то да је ритам у творевинама вербалног фолклора од изузетног значаја, разложно је (упркос одсуству обредног карактера ове песме) посветити му пажњу, као једном од основних вредносних чинилаца у структури песме.

Некада, за човека традиционалне културе, ритам, у значењу равномерног периодичног понављања, имао је огромну сугестивну моћ. Уочавајући ритмичка понављања како у природи, тако и у свом животу (при ходању, дисању, раду...), он је веровао да, неким магијским обредима, ритмом извођења, може утицати на циклусе у природи, као и на успех одређених активности у заједници (в. Бошковић Стули 1969: 47). Чак и када су изгубиле свој обредни карактер, усменопоетске тековине традиционалне културе чувале су ту изразиту ритмичност – неретко – и међу љубавним лирским песмама (попут разматране песме),⁹ можда уп-

8 Међутим, за разлику од Бирновог начина рада, текст овде не представља низ насумичних речи, фрагмената туђег говора и фраза, које су, накнадно, повезане у тзв. „лирску нарацију” и семантизоване (в. Бирн 2015: 173). Уместо тога, Звонимир Ђукић Ђуле, као аутор обраде, у задату семантичку матрицу увео је одређена понављања, а у метричком погледу променио је врсту стиха (од асиметричног осмерца усмене љубавне песме, више од трећине стихова обраде представљају десетерци, који чине и основну – трохејску – метричку тенденцију, коју подржавају деветерци и, нешто ређе, осмерци, уз један хиперкаталектички стих, с предударом – дванаестерац (трећи стих треће строфе) уп. Схему 2.

9 Иако је интержанровска проходност код извесних варијаната усмене лирике (у смислу напуштања оквира једне врсте и постепеног снажења елемената друге врсте/жанра) данас већ доказана (в. Недић 1972: 41–42, Пешикан Љуштановић 2012: 29 и др.), за песму *Риба и девојка*, међутим, не постоје аргументи у прилог њеног довођења у везу с неком претпостављеном обредном основом. То, дакако, не искључује могућност да се, променом контекста њеног извођења (певањем, рецимо, на свадби), читава песма не би могла ресемантизовати.

раво стога што понављања и ритам најефикасније посредују доживљај¹⁰ најпре магијске, а потом и естетске сугестивности.¹¹

Ритам, дакле, представља елеменат инхерентан најпре обреду, затим музици, па онда и поезији – пре свега, песмама које су се *певале*. Међутим, када је о овој песми реч, ништа се не зна о њеној основној мелодији, напеву, типу певања... Упркос томе, оно што се може уочити из забележеног текста јесте – изузетна ритмичност песме. Првобитни синкретизам вербалног фолклора условљавао је чврсту повезаност прозодиских одлика, али и целокупног смисла песме с њеном ритмичком структуром. Ритмична понављања уочавају се већ при првом погледу на песму. У њеној двочланој структури, целине су поприлично правилно расподељене – првој припада иницијална лирска формула (прва два стиха), инвокација и пет стихова – пет питања, датих следом градативног климакса (од даљег ка ближем) – укупно осам стихова; друга целина је готово огледалски симетрична, с једним стихом мање – два стиха која граде дијалогски оквир и пет одговора, такође датих у градативном низу.

Детаљнија анализа метричке структуре песме *Риба и дјевојка* открила би да се изузетна ритмичност остварује посредством правилног смењивања чланака асиметричног осмерца 5||3, с помоћном цензуром иза трећег слога, односно неизменичношћу низања тросложних и двосложних акценатских целина (3+2+3). После оквирних стихова првог дела, правилни поредак елемената унутар стихова условљен је, најпре, анафорским понављањем дактилског сегмента *има л' шио* (-UU),¹² сегментом у компаративу (-U) и трочланим сегментом *од + ген.* (-UU).¹³ У другом делу песме, оквирни дијалог и обраћање девојци саображени су логедском стиху (в. Петровић 1969: 302), односно основној (дактило-трохејској) ритмичкој тенденцији, а постојаност распореда сегмената у петочланом градирању одговора подржана је синтаксичким паралелизмом:

Дјевојка сједи крај мора,	-UU -U -UU
Пак сама себи говори:	U-U -U -UU
„Ах, мили боже и драги!	- -U -U U-U
„Има л' што шире од мора?	-UU -U -UU
„Има л' што дуже од поља?	-UU -U -UU
„Има л' што брже од коња?	-UU -U -UU
„Има л' што слађе од меда?	-UU -U -UU
„Има л' што драже од брата?	-UU -U -UU
Говори риба из воде:	-UU -U -UU
„Дјевојко, луда будало!	-UU -U -UU
„Шире је небо од мора,	-UU -U -UU

10 „Ovo ponavljanje, ovo ritmičko naglašavanje javlja se kao izraz duševnog uzbuđenja [...] Ali nije to samo izraz uzbuđenja ili vlastite koncentracije osjećaja: ponavljanjem se i ritmom takvo raspoloženje neotklonjivo nameće i svoj okolini. Od prvih početaka umjetnosti pa do naših dana sačuvali su ritam i ponavljanje svoju sugestivnu moć nad ljudima” (Бошковић Стули 1969: 47).

11 „Древни религијско-магијски и обредни контекст, са становишта модерног читаоца постаје тако извор естетске сугестије коју остварује чак и онда када му она није примарна. Магија речи с лакоћом се претаче у магију поезије и обрнуто” (Пешикан Љуштановић 2012: 33).

12 Разложно је претпоставити да је упитно-односна заменица за ствари, у овом метричком контексту, постала атона реч, будући да се руководи не више граматичким, већ метричким нагласком (в. Петровић 1969: 303).

13 Дактилско решење овог сегмента намеће се по себи – с обзиром на области где је Вук Караџић најчешће сакупио песме, а нарочито, узевши у чињеницу да запис припада источнохерцеговачком дијалекту, може се закључити да је акценат с наглашене речи прешао на проклитику (*од + ген. им.*).

„Дуже је море од поља,	-UU -U -UU
„Брже су очи од коња,	-UU -U -UU
„Слађи је шећер од меда,	-UU -U -UU
„Дражи је драги од брата.”	-UU -U -UU

(Схема 1)

Беспрекорност тако постављених метричких константи, доминанти и дактило-трохејски стих, ипак, стварају извештан утисак монотоније.

Насупрот томе, ритмичка својства¹⁴ у обради Van Gogha сложеније су природе. Наиме, Ђукић је у тексту песме пореметио градивно низање, силабичко-тонски стих (дактило-трохејски осмерац) приближио је метричком шеми познатијег традиционалног стиха – десетерцу (асиметричном, али и симетричном), док ритам, на нивоу строфе, остварује правилношћу понављања десетераца и деветераца¹⁵ (у 2, 4, 6, као и 7. строфи) – у превасходно парним строфама (осим последње), односно, деветерца и осмераца – у непарним строфама, уз једно одступање од модела (у трећој строфи). На нивоу читаве песме (изузев последње строфе и припева), ритам је регулисан понављањем истих или врло сличних метричких структура на позицији парних, односно непарних строфа. На тај начин, он је добио ритамски узбудљивију песму, с изневеравањем очекивања управо на месту које представља мисаоно поентирање песме – у њеној завршници:

Девојка седи крај мора сама (10)	-UU -U U-U -U
и тихо себи говори (8)	U-U -U -UU
ах, мили Боже, да ли има (9)	U-U -U UU-U
има л’ што шире од мора (8)	-UU-U -UU

Лудо луда, млада си, девојко (10)	-U -U -UU -UU
риба из воде јој говори (9)	-U U-U U-UU ¹⁶
има, луда лудице, девојко (10)	-U -U -UU -UU
шире је небо од мора мог (9)	-UU -U U-U -

Девојка седи у пољу сама (10)	-UU -U U-U -U
и тужно себи говори (8)	U-U -U -UU
ах, мили Боже мој, имаш ли одговор (12)	U-U -U - UU -UU
шта је то драже од, од брата мог (10)	UU- -UU U-U - ¹⁷

Лудо луда, млада си, девојко (10)	-U -U -UU -UU
птица из поља јој говори (9)	-U U-U U-UU
има, луда лудице, девојко (10)	-U -U -UU -UU
дражи је драги од брата твог (9)	-UU -U U-U -

Девојка седи крај огња сама (10)	-UU -U U-U -U
и бесно себи говори (8)	U-U -U -UU

14 Под ритмичким својствима подразумевају се: „рекуренија (<recurrence, ‘повнављање’), периодичности (повнављање у одређеним временским размацима) и регулисаности (повнављање по неком уметничком реду)” (Лешић 2010: 156).

15 Деветерац – 4. стих у 2, 3, 4, 6, и 7. строфи је, заправо, катаlecticки десетерац.

16 Онеобичен распоред стопа, као и акцентваних и атоних речи у оквиру стопе, схематизован је на основу снимка песме с албума *Коло*, онако како је она отпевана – в. <http://www.youtube.com/watch?v=IpfIoGQZdXaQ> приступљено 15. 4. 2016.

17 То да Ђукић није губио из вида метричку структуру песме из Вукове збирке види се и на основу овог удвајања предлога како би добио две трочлане стопе (дактил и амфибрах), при чему је једном он припао другој, а други пут – трећој стопи у стиху.

ах, мили Боже, да ли има (9)	U-U -U UU-U
има л' што брже од коња (8)	-UU -U -UU
Лудо луда, млада си, девојко (10)	-U -U -UU -UU
пламен из огња јој говори (9)	-U U-U U-UU
има, луда лудице, девојко (10)	-U -U -UU -UU
брже су очи од коња твог (9)	-UU -U U-U -
Лудо луда, млада си, девојко (10)	-U -U -UU -UU
слађи је шећер од меда свог (9)	-UU -U U-U -
има, луда лудице, девојко (10)	-U -U -UU -UU
дражи је драги од брата твог (9)	-UU -U U-U -
моја си, дага- дага- да-па-па (10)	-UU -U -U -UU
моја си дага- да-па-па-па... (9)	-UU -U -UUU

(Схема 2)

Уз то, већа су „таласања” мелодијске линије, али и већа одступања од метричко-ритмичке структуре у односу на Вукову варијанту: за разлику од метричке константе – увек наглашеног 4. слога у стиху и метричке доминанте – наглашеног 1. слога (у 14 од 15 стихова) и 6. слога (у 14 од 15 стихова) народне песме, у Ђукићевој обради овај ритам је прикривен и више се наслуђује, него што одражава ритам оригиналне песме – наглашени 1. слог остао је константа – али само у парним строфама, а наглашени 4. слог – ритмичка доминанта – у непарним строфама песме (в. Схему 2).

Ритмичност је, несумњиво, организациони принцип поезије – „начин стилизовања књижевноумјетничког текста, али и начин произвођења његових значења” (Лешић 2010: 168) – медитативну замишљеност и (пре)испитивање сопственог знања и искуства лирског субјекта подржава строга ритамска структура усмене песме: „успостављени ритмички ток држи емоцију уцијело, не дозвољава јој да се расплине, већ је присиљава да живи интензивније и да се у том интензивирању на неки начин рафинира и оплемени као истински поетска емиција” (Исто). За разлику од тога, рок обрада ритмички је узбудљивија и разноврснија – ритам се наметнуо синтаксичкој структури и, у извесној мери, рефигурисао је, саодносно себи.¹⁸ И док се, оваквим теоријским захватима, препознаје првенствено метричка и ритамска логика (које је, иначе, тешко изразити у нотном запису),¹⁹ потпуну естетску сугестију може пружити само извођење песме.

18 Дилема да ли ритам претходи стварања песме или је резултант тога, сличне су питању да ли је старије кокошка или јаје. И док некада „музика пише речи” (уп. Бирн 2015: 170–175), односно „неки чисто ритмички импулси могу подстицати пјесникову инспирацију и изазвати одређену емоцију” (Лешић 2010: 165), чешће се дешава да ритам коегзистира упоредо с емоцијом и смислом, у извесној мери их организујући. Када је о овој обради реч – усменопоетски прототекст постојао је, свакако, пре обраде, али му је обрада, ритмичким изменама, дала ново сазвучје и генерисала другачију емоцију.

19 „Ritam i struktura, vrlo upadljivo, dva su aspekta muzike koje je najteže izraziti u konvencionalnoj zapadnoj muzičkoj notaciji. Ta svojstva, koja spadaju među najuticajnija i najznačajnija u savremenoj popularnoj muzici, a na izvestan način i među 'najafričkijā' bila su isključena, ili su jednostavno bila izvan sistema po kome je muzika tradicionalno bila predavana, prenošena, beležena, kritikovana” (Бирн 2015: 170).

Контекст(и)

Као што је већ речено, не само да није сачуван музички лик песме из Вуковог записа, него не постоје подаци ни о извођачу/извођачима, околностима у којима је песма забележена, месту и времену када је певана. Како је Вук за неке друге песме давао податке о прилици и месту извођења, можда би се, стога, могло претпоставити да овде то није учињено јер би за извођење ове песме могло важити оно Вуково запажање о контексту певања лирских песама уопште:

„Све су наше народне пјесме раздијељене на пјесме *јуначке*, које се пјевају уз гусле, и на *женске*, које пјевају не само жене и дјевојке, него и мушкарци, особито момчад, и то највише по двоје у један глас. Женске пјесме пјева и једно или двоје само ради *свога* разговора, а јуначке се пјесме највише пјевају да *други слушају*; и зато се у пјевању женски пјесмама више гледа на *пјевање*, него на *пјесму*, а у пјевању јуначкије највише на *пјесму*” (СНП I 1975: 559 – истакао В. С. К.).

Ту је јасно истакнуто да је лирика (женске пјесме), за разлику од епике (мушке пјесме) доминантно усредсређена на *начин извођења*, односно *п(ј)евање*, а мање на „текст”. Песма је ту заједнички емоционални медијум, еманација истог осећања или ситуације коју певач(и) и слушаоци могу познати и препознати. Ту колективност у стварању истиче и М. Павловић (2012: 316) и закључује: „Женско’ певање и код нас и код других народа било је већином хорско, заједничко, без индивидуалног истицања. У том начину певања лежи и разлог мање променљивости мотива ове поезије и бољег чувања њених облика и општих типова исказивања [...] Оне су због тога и мање прилагођавале променама у укусу слушалаца, и боље су чувале свој унутрашњи, понекад тајновити склад.”

За разлику од тога, зна се када је, како, где, у каквим околностима настала обрада групе Van Gogh, па чак и какве су биле прве реакције на ову уводну песму албума *Коло* из 2006. Фрагменти сећања и сведочанстава чланова бенда илуминативно осветљавају ток и атмосферу рада на овом албуму и песми:

„SRBA: Jutra koja smo čekali u studiju i naši rastanci pretvarali su se u to da smo odlazili kući samo da se istuširamo i presvučemo, kako bismo se za nekoliko sati opet našli u studiju. [...] Bili smo u ‘kolu’, ne narodnom, već dobrom, energetskom. Tako nas je nestvarno, nezaustavljivom energijom, nosio kreativni proces.

[...]

ĐULE: Moj poslednji susret s takvim načinom rada bila je ploča *Strast*. Kao da sam se plašio da će mi, ako ustanem od stola, dobra ideja pobeći. Znao sam da će *Kolo* biti i odličan album za živu svirku.

[...]

SRBA: Album *Kolo* pravljen je stvarno u strašnom tempu. Nije bilo subote i nedelje, nije bilo praznika, nije bilo porodica i privatnog života, nije bilo ničega osim rada [...]” (Ђукић - Радивојевић 2014: 140, 141).

Уводна песма – *Коло* / *Луго* луда, а потом, сразмерно мање популарне, и остале песме албума су „lako i brzo nalazile put do publike” (Исто: 148). Па ипак, први прави тест био је концерт у Арени, 19. маја 2007. Претходиле су ми свађа, нервоза, тензије међу члановима групе, притисак...²⁰ Труд и одрицања исплатили су се,²¹ а песма здушно прихваћена, односно, комерцијалним речником каза-

20 В. Ђукић – Радивојевић 2014: 161.

21 „Bio je to najlepší kocert u mom životu”, каже Дејан Илић Цвика (Исто). После концерта, у Минхену, уручена им је и престижна MTV награда у категорији *Best Adriatic Act* за 2007, после чега следе и бројне друге награде.

но – постала је хит: „CVIKA: [...] Sećam se kako je refren 'Ludo luda' zapalio Arenu...” (Исто: 161).²²

Оно што је најинтригантније јесте питање чиме је ова обрада сижеа једне традиционалне љубавне песме могла „добити” савремену публику. То питање готово да би се могло преформулисати у друго – како настају хитови. Дакако, коначан одговор не постоји, јер да је тако – сви аутори текстова и композитори, вођени тиме, писали би саме хитове. Па ипак, оно што би се могло издвојити као логичан предуслов је – да песме морају бити пријемчиве публици како би биле прихваћене. Блискост с позицијом лирског субјекта, својеврсна егзистенцијелна универзалност и типичност ситуација које усмена лирика изражава показале су се нарочито погодним у погледу могућности уживљавања и поистовећивања слушаоца с лирским субјектом.²³

Социјални контекст,²⁴ имплицитно присутан у значењској структури усмене песме, добија свој карактеристични израз у преуређењу вредносног система – у исказаној нужности да се, љубав према брату, неприкосновена у традиционалној патријархалној задрози, неминовно мора заменити новом, што подразумева промену социјалних оквира, везивање за нову породицу и будуће реорганизовање живота младе девојке, односно напуштање једне (сестринске) и неминовно прихватање нове (невестинске) улоге. Значи, усмена песма исказује ситуацију у којој се лако могу пројектовати (и пронаћи) како традиционални певач, тј. извођачи, тако и њен аудиторијум.

Обрада ове традиционалне песме групе Van Gogh мења родни идентитет лирског субјекта – место девојке, приказане у прелазној (и преломној) животној доби, лирски субјект у овој рок обради, једном ситном но значајном интервенцијом, у припреву, на крају песме (*моја си*), постаје – мушко! Тиме, уједно, долази и до суштинског семантичког преиначавања, те изражавање једне егзистенцијалне ситуације (усмена љубавна песма) преосмишљено је у – израз чежње, жеље и потребе за наивношћу, невиношћу, младошћу, чистотом и лепотом, коју девојка представља.²⁵

Претходно речено, међутим, нимало, или само делимично објашњава чињеницу да је ова песма, за непуних годину дана (од изласка албума до концерта у Арени) постала популарна (хит!), широко прихваћена, а да је препуна Арена прихватила рефрен и заједно ју је певала с извођачима (уп. Ђукић - Радивоје-

22 Ове речи несумњиво потврђује и одушевљење публике на концертном снимку ове песме, доступном преко јутјуба – в. <https://www.youtube.com/watch?v=IplQGZdXaQ> (приступљено 15. 4. 2016).

23 „Њу обележава специфично лирско *увек saga*, а 'лирски јунаци' најчешће носиоци лирског исказа, налазе се у средишту збивања које предочава субјективни човеков свет, универзалну садржину за све људе и за сва времена.” (Крњевић 2012: 307).

24 „Будући нераскидиво везана за устројство породице и друштва и за њихов развитак, лирика има вишестран социјални смисао. Закономерна је историзација лирске песме, нарочито у последње време. Она садржи назнаке социјалне припадности, појединости из сфере људског рада, привређивања и материјалне културе [...] Нове друштвене појаве, социјална раслојавања и историјска збивања преламала су се у лирској песми обнављајући је свежим елементима и животним соковима, преусмеравајући облик и смисао тематско-стилског и мелодијског лирског наслеђа” (Крњевић 2012: 306).

25 Претходно речено подржава и микоранализа текстова песама- Рецимо, грубост израза *луда бугало* (СНП I 1975: бр. 285), која, безмало увредљиво, девојку освешћује и разбија јој заблуде, ублажена је у обради таутолошко-хипокористичким обликом *луда лудице*, који, посредно, изражава нежност и наклоност.

вић 2014: 161).²⁶ Шта је то чиме она осваја публику с почетка XXI века? У чему се састоји хипнотичка моћ њеног рефрена и неодољива певљивост њене мелодије?

Како, дакле, ради музика?

Будући да је усменопоетски „текст” – овде – Вуков запис, предмет поређења, питање је колико су резултати поуздани пошто усмена песма опстојава, живи и развија се (неретко и одумиру) у кругу варијаната, она је процес, а Ђукићева обрада – крајњи резултат. Отуда, с једне стране, ови феномени не могу се поредити с обзиром на то да се заснивају на две различите естетике:

„Оно што је било намењено *слушању* (а не читању), осуђено је самим тим на усмени живот и ослобођено на памћење. Из тог праживота усмених форми потекао је и посебан систем поетике који је потражио упоришне тачке у људском животу и памћењу и нашао их, и озаконоио, у бесконачним низовима сваковрсних аналогја и понављања. Понављали су се ритам и мелодија, текст и начин извођења. На том стваралачком начелу израсла је ‘фолклорна естетика’ и на том перманентном процесу опстојава читав свет усмене књижевности” (Крњевић 2012: 309).

Као што се, на први поглед, не може поредити један запис усмене љубавне песме – замрзнути тренутак из њеног живота с ауторском љубавном песмом, исто тако немогуће би било поређење оригиналног њеног музичког извођења (чак и када би било познато), с рок обрадом исте песме. То би било исто попут Бирновог поређења духовне музике Африке, извођене на отвореном, и каквог извођења средњовековне духовне музике у некој катедрали (Бирн 2015: 22). Из ове суштинске разлике, међутим, израста, неочекивана подударност – чињеница да су обе песме намењене слушању/певању, да њихова рецепција зависи од интересовања слушалаца, чак и то да колективност није само одлика Вуковог записа (уз сву условност овог поређења), него и оно на чему се заснива снага млађе верзије (обраде),²⁷ ово поређење, ипак, у извесној мери чине могућим.

Оно чиме је ова песма пленила пажњу некад, као и то на чему се заснива њена неодољива певљивост данас, репетитивност речи и мелодије, „ухваћене”, рецимо, ујутру, с радија, и које се слушалац током читавог дана не може ослободити, заснива се не толико на тексту самом, колико на неким паратекстуалним елементима, тачније – на понављању одређених ритмичких и мелодијских секвенци. Они се (барем када је о савременој обради реч) снажније намећу и моћније делују од свих осталих.²⁸ С једне стране, спартанска правилност дактило-трохејске структуре усмене песме неумољива је, попут ритмова у природи, где правилно смењивање одсека долази једно за другим, неизбежно попут судбине. С друге стране, музичка обрада групе Van Gogh ритамски и мелодијски је разноврснија – тек што слушаоца заведе равномерношћу понављања различи-

26 Уп. снимак с овог извођења на: в. <https://www.youtube.com/watch?v=IpIoGQZdXaQ> (приступљено 15. 4. 2016).

27 „Elen Disanajaki [...] kaže da su u davna vremena – a pod tim podrazumeva preistoriju – sve umetničke forme bile tvorevina zajednice, što je snažilo koheziju grupe i tako poboljšavalo njene izgledе na opstanak.” (нав. према – Бирн 2015: 296 – истакао Д. Б.).

28 То би се лако дало проверити посредством малопређашњег примера. Слушалац који је песму чуо на радију остаје природом медија, ускраћен за елементе костимирања, гестикулацију и мимику певача, односно, визуелне ефекте уопште. Такође, он не мора много размишљати ни о тексту песме (као што, вероватно, ни не чини) – он прихвата песму (у контексту фолклористичке терминологије – ово би био тренутак превазилажења превентивне цензуре) и пева је – у себи или пекући је за себе.

тих стихова (од по 10, 8, 9 и 8 слогова – непарне строфе и 10, 9, 10 и 9 – у парним строфама), већ у трећој строфи (с распоредом стихова од по 10, 8, 12 и 10 слогова) Ђукић од тога одступа, да би даље наставио, релативно доследно (све до последње строфе). Стога, ова заводљивост изискује изванредно опрезно слушаоца јер ће он на овим местима највероватније исклизнути из мелодијске структуре песме.²⁹

На крају, може се закључити да је Ђукић поприлично слободно користио из традиције преузете мотиве (речи, „текст“, стилска изражајна средства...), као и различите сталне облике стиха, стопе, као и друге елементе традиционалне силабичко-тонске версификације. Изнова реструктурирани у Ђукићевој обради, ови елементи постали су нова естетска творевина, у којој, интенционално, остају препознатљиви фрагменти традиционалних облика, реконфигурисани у рок песму.³⁰

Укупно узев, оно што је пленило пажњу човека примитивних заједница – ритам уопште, а потом и ритам у синкретичним формама уметности (пре свега, плесу, а потом и музичком и вербалном фолклору), његова (ритуално-магијска, а потом и) естетска сугестивност плене и савременог човека, не мање интензивно ни на почетку ХХИ века. Управо из тог разлога усменопоетски „текст“ као културни артефакт, после савремене реинтерпретације (тј. рок обраде) еманира богатство у њему здружених кодова, ослобођених управо посредством трансформационе моћи ритма, који га изводи из традиционалног контекста, дајући му притом нови живот у сфери популарне културе.

ИЗВОРИ

Ђукић - Радивојевић 2014: Z. Đukić i S. Radivojević, *Van Gogh: Tragovi prošlosti, stereografija*, Beograd: Laguna.

СНП I 1975: *Српске народне пјесме, књиџа прва*, Сабрана дела Вука Караџића, књ. 4, прир. В. Недић, издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964, Београд: Просвета.

www.musicvangogh.com, приступљено 10. 6. 2015.

Van Gogh, *Kolo*: <http://www.youtube.com/watch?v=IpIoGQZdXaQ> приступљено 15. 4. 2016.

ЛИТЕРАТУРА

Бирн 2015: D. Birn, *Kako radi muzika*, Beograd: Geopoetika izdavaštvo.

Бошковић Стули 1969: М. Бошковић Stulli, *Pojava književnosti u ljudskom društvu*, u: F. Petre i Z. Škreb (red.), *Uvod u književnost*, drugo, dopunjeno izdanje, Zagreb: Znanje, 37–72.

Бошковић Стули 1983: М. Бошковић Stulli, *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd: Prosveta.

29 Изгледа да су ова места представљала проблем чак и за извођаче песме – групу Van Gogh, јер, по речима Србољуба Радивојевића: „Sećam se da smo jednom na probi svirali ‘Kolo’ trideset pet puta zaredom” (Ђукић Радивојевић 2014: 161), све док она нису беспрекорно увезбана.

30 Овај поступак није карактеристичан само за музику – и у примењеној уметности такође, нпр, у једном традиционалном ткању, запажају се репетитивне секвенце које улазе у различите комбинације у различитим артефактима: „Ponavljanje na tim tkaninama ne sastoji se od jednostavnog gomilanja симетричних likova i šara; umesto toga, modularni delovi se iznova kombinuju, menjaaju položaje, i stupaju u dugi niz interakcija, ređajući se na različite načine, u novim kombinacijama”. (Бирн 2015: 201).

Карановић 1996: З. Карановић, Архајски корени српске усмене лирске поезије, у: *Антологија српске лирске усмене поезије*, Светови, Нови Сад, 251–309.

Крљевић 2012: Х. Крљевић, Прологомена за лирску народну поезију, у: Љ. Пешикан Љуштановић (прир.), *Лирске народне песме*, антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 7, Нови Сад: ИЦ Матице српске, 303–313.

Лешић 2010: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.

Мальцев 1989: Г. И. Мальцев, *Традиционне формуле руской народной необрядовой лирики (исследование по эстетике устно-поэтического канона)*, Ленинград: Наука.

Недић 1972: В. Недић, „Југословенска народна лирика”, у: В. Недић (прир.) *Народна књижевност*, 2. изд. Београд: Нолит, 40–52.

Петровић 1969: S. Petrović, Stih, у: F. Petre i Z. Škreb (red.), *Uvod u književnost*, друго, допуњено издање, Zagreb: Znanje, 295–248.

Пешикан Љуштановић 2012: Љ. Пешикан Љуштановић, На јабуци записано, у: Љ. Пешикан Љуштановић (прир.), *Лирске народне песме*, антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 7, Нови Сад: ИЦ Матице српске, 19–47.

Павловић 2012: М. Павловић, Лирска митолошка народна поезија, у: Љ. Пешикан Љуштановић (прир.), *Лирске народне песме*, антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 7, Нови Сад: ИЦ Матице српске, 315–320.

THE FISH AND THE MAIDEN AND KOLO BY VAN GOGH – THE POWER OF THE RHYTHM OF THE ORAL POETIC ‘TEXT’ AND THE RHYTHMICAL FEATURES OF THIS ROCK ‘N’ ROLL INTERPRETATION

Summary

The subject matter of this paper is when and how rhythm becomes not only the principle of the organization of the oral poetic ‘text’, but also the manner of generating its emotional and semantic spectrum of meaning. In the rock ‘n’ roll interpretation *Kolo*, the rhythm is a part of an artistic act, based on a principle of restructuring known elements to create a new structure, i.e. a part of a meaningful form. These two variants are comparable because both of them represent artifacts intended for listening or singing; they live while the audience is interested in them. Therefore, both of them, almost in equal measure, are conditioned by their popularity – at a social level. Further interpretation sheds light on how the oral poetic ‘text’, as an artifact of culture, in the rock ‘n’ roll interpretation, emanates, by means of the transformational power of the rhythm, the richness of the overall codes, existing at the deepest levels of its semantic structure.

Keywords: rhythm, tradition, text, semantics, manner of performance, context of performance

Dragoljub Ž. Perić

Ненад В. НИКОЛИЋ¹

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност и језик са јужнословенским књижевностима

ХУМОР И СУБВЕРЗИВНО

У раду се испитује на који начин је у делима Душана Којића Које и Мила Ломпара одређен однос између хумора и субверзивности.

Кључне речи: иронија, Душан Којић Која, Мило Ломпар, субверзивно, трагично, хумор, D'n'B

Не знам да ли је Мило Ломпар слушао у младости свог скоро исписника Душана Којића Коју, то јест *Лимуново дрво*, *Шарла Акробају* и *Дисциплину кичме*. Не знам ни да ли је Која, средовечан, читао Ломпара. Прво бих могао врло лако сазнати. За друго би ми требало нешто мало труда, али не би било неизводљиво. Ипак, нисам желео да истражујем ни једно ни друго. Нека њихово међусобно слушање/читање остане непознаница овог есеја. Његов циљ је да анализира једну упадљиву подударност у мишљењу два тако различита човека. Један је професор, други музичар. Реченице првог су сложене, поступне, дугачке и захтевне, други читаве песме смешта у по једну реченицу. Шта је, онда, то – осим скоро исте године рођења (Која 1961, Ломпар 1962) у истом граду (Београду) – што их повезује?

Ко је макар мало упознат са српском музичком сценом од осамдесетих надаље и академском културом од средине деведесетих до данас, могао би на ову загонетку одговорити једном једином речју. Аутентичност. Која и Ломпар су се, увек са добрим разлозима, разликовали од других својих „колега”. Ко има уши да слуша, очи да чита, и довољно памети да разуме, увек је могао лако препознати оно што је њихово. Чак и ако насумице отвори нови број неког часописа на средини неке студије или укључи радио усред нове, непознате песме – стил, израз, приступ темама увек су толико препознатљиви да се они не могу побркати са другима.

Ипак, снажна индивидуалност њиховог стваралаштва, која их одваја од осталих са којима деле простор, време и жанрове, није једино што их спаја. Та веза била би исувише уопштена и недовољно интересантна. Постоји и једна мисао на којој су се Која и Ломпар срели, и која их обојицу разликује од њихових, опет под знацима навода, „колега”. Исте године полазећи од исте дијагнозе стања да би прописали различите лекове, та њихова заједничка мисао не може бити последица међусобних утицаја: подвлачећи њихову међусобну разлику и потенцирајући аутентичност свакога од њих, она највише говори о духу времена.

Која је, дакле, та проблематична тачка духа нашег времена на којој се Која и Ломпар сусрећу у мишљењу, закратко подударају и настављају сваки својим смером?

1 Ненад В. Николић, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија.

То је мисао о односу субверзивности и свежа онога што се традиционално схватало као њено средство (хумор, иронија, пародија, комедија, жрешка, смех).

Она је исказана у два дела настала исте, 2007. године: LP-у *Када кажеш музика, на шта тачно мислиш, реци ми* и књизи *Моралистички фрагменти*.

Да чујемо најпре Коју у песми „Неко мора то да спречи“: „Овај лажни хумор који ствара умор, празна игра речи, неко мора то да спречи; иронично, постало је обично, та пародија – илузија која прија“.

А шта каже Ломпар?

Са разлогом мислимо да је субверзивно унапред спојено са подривањем, али то подривање сувише брзо спајамо са хумором, са комедијом, са гротеском. Зар то није нешто сувише очекивано? Зар унапред дозвољени хумор – као нека врста уобичајеног и савременог ругања – није епохална замена за велики смех Дон Кихота и Швејка, Гаргантјеу и Пантагруела, Држића, Стерије и Нушића? (Ломпар 2007: 39–40)

Подударности су упадљиве.

За обојицу је данашњи хумор *лажан*, јер је *унапред дозвољен*. Зато он више не може стварати *велики смех*, којим су искушаване и рушене границе. Некада усмерен против поретка, смех је данас својом *дозвољеношћу* постао део поретка. Отуда његова лажност. Она је у *исражњености* речи којима се такав хумор користи, али и његовој *уобичајености*, односно *очекиваности*.

Ко пажљиво слуша, у Којиној песми, без обзира на њену краткоћу, може препознати две перспективе. Прва припада лирском субјекту кога ћемо, једноставности ради, звати Којом. За њега, Коју, *лажни хумор ствара умор*. Са друге стране, *пародија – илузија која прија* упућује на перспективу оне већине за коју *иронично, постало је обично*. Управо *уобичајености*, Ломпар каже *очекиваности*, ироничног говора из њега уклања све у чему би Која и Ломпар могли уживати.

Какви, пак, људи уживају у допуштеној, уобичајеној пародији?

Исти они који уживају у, рецимо, романима Мир-Јам или, још боље, телевизијским серијама снимљеним по њеним романима. Како знамо да су то исти људи који уживају у допуштеној, уобичајеној пародији? Тако што је у петпарачкој литератури препознавање све. Ужива се само у ономе што је већ познато, на шта се навикло, где промене имена јунака и њихових карактерних црта које не угрожавају основну поделу на добре и зле служе само да потврде општу структуру света: да ће после силних перипетија добри бити награђени, зли кажњени, а они који се колебају упућени на прави пут. Без, наравно, имало сумње у то шта је добро, а шта зло. Зато ту никада нема откривања нечег новог или проблематизације познатог, него се само потврђује оно у шта се већ верује. Због тога се око петпарачких књига и телевизијских серија публика увек дели. Они који их воле, воле их одано и у њима из дана у дан налазе потврду својих светоназора. Они који од уметности траже изазов који ће их подстицати да се питају о различитим погледима на свет и себе преиспитују, углавном их не подносе, а у најбољем случају праве се да их не виде.

Па ипак, у овој другој групи људи, наћи ће се доста оних који воле савремене, дозвољене пародије. Да ли су они преварени? Да ли је, све симулирајући велики смех, њима подметнуто нешто што не могу да препознају?

Размишљајући о томе, можемо у Којиној песми уочити и трећу перспективу: оних који верују да је пародија која им прија заиста пародија, а не *илузија* пародије. То би били они којима не пријају *Курсације* – да наведем најбољи пример не само допуштене, него и пожељне пародије – али који са задовољством чи-

тају *Бетсон*, као упечатљив пример *убичајеног* и *савременог* ругања. Иза *Бетсона*, подједнако као и иза *Курсација*, стоји чврста и – нарочито важно – ауторитарна представа о свету. Управо оно чега није било – чега није могло бити – у *Дон Кихоту* и *Швејку*, *Гарганџу* и *Панџагрулу*, код *Држића*, *Стерије* и *Нушића*. Оно што је некада било иронично *постало* је обично: речи су испражњене и њиховог *субверзивног* смисла више нема.

И за Коју и за Ломпара је, отуда, некадашњи *велики смех* становиште са којег осуђују данашњи *лажни хумор*.

Без њега се, осталом, данашњи хумор не би ни могао назвати *лажним*, нити би се процес у којем је иронично *постало* обично могао препознати без свести о тежини и значају некадашњег иронијског исказа.

Иако о томе ништа не каже, с обзиром на целину његовог опуса може се претпоставити да је и за Коју велики смех израз *субверзије*, *подривања*, усмерености против поретка, како га Ломпар експлицитно одређује. Први албум *Дисциплине кичме* звао се *Свиђа ми се да ти не буде пријатно* (1983): пријатност је за Коју тада била – и до сада остала – израз медиокритетства. Или лепим Кантовим речима: незрелости. Залажући се да *неко сиречи* пријатност лажног хумора, Која се залаже за субверзивност уместо илузије субверзивности. *Неко мора што да сиречи*, каже Која и извлачи те речи у наслов песме.

Ко? И како? Одговора на то нема.

Ломпар, такође, данашњи хумор негативно одређује, као оно што тај хумор више није: није велики смех. За њега, међутим, постоји алтернатива. Ломпар предлаже нешто што би могло бити истински субверзивно у времену у којем су хумор, а пре свега иронија постали нужни део поретка. Шта је то?

Патетично, узвишено и трагичко.

Зашто?

Зато што „субверзивно није, међутим, само неко подривање него и оно што преокреће наше очекивање. Оно се налази тамо где га не очекујемо; у подручју патетичног, узвишеног и трагичког” (Ломпар 2007: 40).

Описујући како је *кич* данашњег времена реч „патетично” учинио погрдом тако што „нас је ослепео за изворно-грчки смисао *патоса*, као нескривене јачине, ужаса, узвишености, велике вере, дубине и жара егзистенције” (Ломпар 2007: 41), Ломпар примећује да је иронично, које „има сву наклоност нашега времена” (Ломпар 2007: 42), некада такође *егзистенцијално обавезивало*: „Сократ је својом егзистенцијом показао колико иронија обавезује, како у иронији пребива нека невидљива мера која спаја живот и смрт” (Ломпар 2007: 42). Са друге стране, „највећи подсмевачи данашњице тешко да су некад без сасвим конкретних захтева, који могу бити онолико бедни колико су њихова ругања охолоа” (Ломпар 2007: 43).

Ломпар је овде описао оно што је Која лапидарно изразио – како је иронично постало обично – и потенцирајући егзистенцијалну необавезност данашњег ироничара указао на онај смисао обичности који из ове Којине песме изоловано посматране није очигледан, али ће свакоме ко познаје целину његовог опуса бити близак.

Како, међутим, Ломпарово решење – повратак трагици и патосу – резонира са Којиним имплицитним решењем (експлицитног нема: на питање ко је тај *неко* ко *мора што да сиречи* одговор није дат)?

Наводећи пример књижевног дела чије читање може данас бити субверзивно, Ломпар упућује на *Горски вијенац*.

Зашто? Зато што *Горски вијенац*, као и свака велика књижевност, подрива наше очекивање, узнемирује наше саморазумевање, измешта нас из удобне позиције коју смо напакон освојили и из које више не опажамо сјај и осећање трагичког. Пред *Горским вијенцем* модерни дух се осећа узнемираним услед трагичког које подразумева безусловно дејство метафизичког осећања света. Нема дијалектичког вијугања, нема измицања у човековом покрету, насталом услед тежње да се заштитимо. Трагичко нас, дакле, износи на једну меру у којој ми морамо да дамо прецизан одговор који није *можда*, који није *рецимо* него је у резонанци са оним што је Кјеркегор назвао *или – или*. Као *Анџиџона*, као *Ана Карењина*, као *Роман о Лондону*. Ако *Горски вијенац* поставља једно питање које модерно искуство уопште не може да издржи, онда то значи да је он субверзиван зато што подразумева преокрет очекивања. (Ломпар 2007: 44)

У каквој је вези тај преокрет очекивања са *иронијом*?

Суштинској, онолико колико је иронија неизоставни део трагичког искуства: и *Анџиџоне*, и *Ане Карењине*, и *Романа о Лондону*. Извирући из догађаја у које је сплетена логиком њиховог одвијања, усмерена на свест посматрача у којој не треба да створи представу о његовој супериорности – што уобичајена ругалачка иронија данашњице има као свој први циљ – него нерешивости представљене *или-или* ситуације, она од човека захтева егзистенцијалну скромност јер оглашава трагичку истину његове егзистенције. И управо њом обавезује.

У Којиној песми „Неко мора то да спречи”, као ни у другим песмама са албума *Када кажеш музика, на шта тачно мислиш, реци ми*, неће се, дакако, наићи на оваквим језиком формулисано осећање света. Али то не значи да се не може препознати став који стоји иза песама: он је нарочито уочљив ако се албум посматра као целина.

Албум отвара песма „Бунт” у којој се рефренски понавља „Бунт! Бунт! Аха аха! Бунт! Бунт! Аха аха!”. На шта се *бунџ* односи? „Хеј! Не могу да поверујем чему сада присуствујем, све је као научно-фантастични филм, најгори научно-фантастични филм! У мени то изазива бунт!” Прецизног одређења нема, бунт се односи на *све*: на савремено стање ствари.

Ипак, две песме издвајају два конкретна елемента тог стања ствари. Друга песма албума „Инфо” поручује: „Ако желиш праву информацију, онда мораш да се бориш, да се бориш за њу”. Претпоследња песма „Политичари + вируси” поистовећује политичаре и вирусе. Бунт је, дакле, усмерен ка друштву: јавности и политици.

Последња песма (која има стихове) је насловна песма албума „Када кажеш музика, на шта тачно мислиш, реци ми?”. То је истовремено и наслов и целокупан текст те песме. То питање премешта опсег бунта са друштвеног на ниво музике, или прецизније, музичке сцене (која подразумева везу са савременим друштвом). То питање, за разлику од песама „Инфо” и „Политичари + вируси”, доноси иронију. Док у тим, назовимо их, друштвеним песмама, Која недвосмислено тврди да се за праву информацију мора борити и да су политичари исти као и компјутерски вируси, у питању „Када кажеш музика, на шта тачно мислиш, реци ми?” у првом плану је иронија усмерена према уобичајеном схватању музике. Постављајући питање о њему, захтевајући од оног – како то лепо Енглези кажу – *евегупан-а* да *тачно каже*, односно дефинише шта је музика, Која га ставља пред изазов. За то Која мора имати идеју о томе шта музика није, што значи да мора имати и неку идеју о томе шта она јесте, али – да ли би и он сам могао *тачно* да каже шта је музика?

Од поезије, па још рок-поезије, свакако да не треба очекивати естетичке дефиниције. У поезији такве дефиниције често доводе до отужних резултата, по-

пут Дучићеве познате програмске песме. Постављајући питање нашем *everyman*-у – назовимо га са Пекићем у Енглеској Живорадом – на шта тачно мисли под музиком, изражавајући бунт према *свему*, у песмама које се налазе између ове две оквирне и друштвених које их следе/претходе им, Која се дотиче егзистенцијалних питања. Песма „Неко мора то да спречи” повезује те две групе песама: друштвене и егзистенцијалне.

Песма „Човек који не носи сат” поручује: „Човек који не носи сат добро зна да поштује време...” Ту се, сасвим очигледно, конвенционално схватање времена као мерљивог супротставља времену које треба поштовати. Да ли је сувише слободно претпоставити да је то време као егзистенцијал? Ако се даље у песми каже да тај човек који не носи сат али добро зна да поштује време, „кад му причају, каже им да му не говоре”, онда је он као појединац супротстављен маси. У први план је, тако, стављена *личности*. А да не би било забуне шта је у првом плану, следећа песма „Его” експлицитно поручује: „Его (веруј ми) је твој непријатељ једини. И мада видиш сличност, не... то није твоја личност”.

Наредна песма – после које долазе „Политичари + вируси” – постепено враћа фокус на друштво, не напуштајући егзистенцијалну димензију. Насловљена „Робо-блуз”, она гласи: „Деца седе косе у себи чежњу носе и ходају у круг уз овај робо-блуз. Уз робо-блуз, робо-блуз (блуз робот) уз робо-блуз, робо-блуз...” Та песма је такође и антиподна песми „Човек који не носи сат”. Док човек који не носи сат даје предност *личности* над друштвеним конвенцијама, „Робо-блуз” представља људе који личност никада нису ни стекли. Задржани у стању вечите малолетности из којег никада неће изаћи, *деца седе косе* су такође и дехуманизована, аутоматским, роботизованим кружењем уз роботски блуз. Израз *робо-блуз (блуз роботи)* дубоко је ироничан: својом иронијом упућује на противречну ситуацију оних који у себи *носе чежњу* – која је знак душе – али који ипак нису људи него роботи, јер се динамика душе исцрпљује у аутоматизованом, споља условљеном кружењу. Они сами, наравно, тога нису свесни; да јесу, не би били малолетни, него отворени ка ономе што би могло водити различитим одговорима на искушења савременог света који појединце претвара у роботизовану масу, укључујући и – зашто да не? – отварање ка трагичком осећању света. Њихова егзистенцијална позиција малолетности, чежњивости и роботизованости, преломљена кроз *робо-блуз* који им чежњиву душу држи несвесно себе, припрема и коначно питање „Када кажеш музика, на шта тачно мислиш, реци ми?”.

Ипак, могао би се стећи утисак да се Која, својом иронијом, појављује као неко ко је изнад те масе роботизованих, упркос годинама малолетних, чежњивих а неосвешћених. Да је његова иронија последица позиције из које се упозорава на разлику између ега и личности, и упозорење да је его највећи непријатељ – најпре самоме себи упућује. Укратко, да се Којина поезија одвија на два плана: првом, који би био усмерен против друштвених конвенција и другом, који се тиче самосавлађивања сопственог ега на путу израстања у личност. Средства којима се Која при томе служи су иронија и патос. И једно и друго може се препознати из речи његових песама, али оно прожима и музику. Тешко је у његовом D'n'B-у не осетити *пайтос* као „нескривену јачину, ужас, узвишеност, велику веру, дубину и жар егзистенције”. Истовремено је та музика у темељно *ироничном* односу према музичким стандардима, чиме упућује и на своје панк порекло.

Панк, иронија и питање о егу обележили су и Којине почетке. Чувена компилација *Пакеџ аранжман* (1981) завршавала се кратком песмом *Шарла Акробације* „Нико као ја”: „Нико, нико, као ја! Нико никад као ја! И нико... И никад... И нико... Јаааа!” Израз егоизма? Или ироничног односа према егоизму?

Да се на то одговори, може помоћи филм Мише Радивојевића *Дечко који обећава*, снимљен исте године, по сценарију на којем су са Радивојевићем радили Небојша Пајкић и Богдан Тирнанић, док је музика била Којина. У том филму постоји чувена сцена у којој насловни јунак Слободан Милошевић (игра га Александар Берчек) брзо возећи жутог голфа пушта песму „Нико као ја” и мастурбира, да би се завршетак песме и мастурбације поклопили са – слетањем са пута.

Па ипак, сигуран сам да је у протекле три и по деценије велики број младих Живорада док је скакао уз ту изузетно прослављену песму то чинио осећајући своју изузетност, или макар изузетност сопствене генерације. Другим речима, Живорад није разумео озбиљну иронију Којине младалачке песме. А схватити оно што је иронично као неиронично, не значи само разминуту се са смислом и контекстом, него и затворити себи врата за осећање најдубље егзистенцијалне ироније. А она је обележила не само песму „Нико као ја” већ и филм *Дечко који обећава*, у који се Којина музика одлично уклопила.

Није ли управо неиронична рецепција ироничног, која онемогућава егзистенцијалну иронију и том онемогућеношћу отвара простор за претварање ироније у уобичајено ругање, приморала Ломпара да као простор субверзивности одреди трагедију, чији неуклоњиви патос захтева да се иронично препозна у свој својој егзистенцијалној силовитости?

Са друге стране, код Које упоредо са његовом старом, озбиљном, егзистенцијалном–*нико-као-ја*–иронијом у песмама „Робо-блуз” и „Када кажеш музика, на шта тачно мислиш, реци ми” постоји експлицитност исказа која у песмама „Инфо” и „Политичари + вируси” малтене прераста у проповедање. Када се томе дода свеобухватни, а неусмерени бунт („Бунт”), јер се не зна ко може променити то постајање ироничног обичним које чини свет неаутентичним („Неко мора то да спречи”), јасно се оцртава да се пресудна разлика између Ломпара и Које налази управо у домену осећања *шрагичноћ*. Тог осећања код Које нема. Због тога патос његове музике не може да се искаже у неком одређеном усмерењу, већ се егзистенцијална иронија – да ли из страха да ће бити препозната, као што је толико често био случај са „Нико као ја”? – смењује са једнозначним говором о свету.

Отуда, у оној мери у којој трагедија упризорује колизију вредности и немогућност недвосмисленог одговора на питање „Ко је крив?” – због чега пристајање уз њу као субверзивну открива сопствену предатост егзистенцији као неизвесности из које се мора *или-или* бирати, и то уз свест о неуклоњивости губитка без обзира на то шта је изабрано – Којино осцилирање између бунта и проповедања знак је немогућности да се из изразито критичког односа према датом, затеченом свету уобличи егзистенцијална позиција осим кроз негацију. Критички однос јесте први корак ка субверзивности, али заробљен између потребе да верује у могућност осмишљене борбе и немогућности да је уобличи због превелике проницљивости да не би знао да победа није могућа, а неспреман да пристане на пораз као крајњи животни исход, Којина иронија остаје средство негације али не и преокрета, док патос остаје на нивоу бунтовне буке, с оне стране трагедије коју је Ломпар пригрлио као једину могућност субверзивности данас.

На крају, разлика између Које и Ломпара делује још већа него на први, биографско–библио/дискографски поглед. Али, шта о нашем времену и свету говори то што су се у дијагнози његове неаутентичности тако добро сложили толико различити Душан Којић Која и Мило Ломпар?

ЛИТЕРАТУРА

Ломпар 2007: М. Ломпар, *Моралистички фрајментии*,

ДИСКОГРАФИЈА

Група аутора, *Пакет аранџман*, Загреб: Југотон, 1981.

Disciplina kičme, *Sviđa mi se da ti ne bude prijatno*, Ljubljana: Helidon, 1983.

Disciplin A Kitschme, *Kada kažeš muzika, na šta tačno misliš, reci mi?*, Beograd: PGP RTS, 2007.

ФИЛМОГРАФИЈА

Милош-Миша Радивојевић, *Дечко који обећава*, Београд: Авала филм, 1981.

HUMOUR AND SUBVERSIVENESS

Summary

The paper analyses how Dušan Kojić-Koja and Milo Lompar depicted the relation between humour and subversiveness. Both those authors emphasised that humour is no longer the means of subversiveness, and they pointed to two different consequences. Dušan Kojić-Koja sides with explicit criticism and asserting his values bluntly, while Milo Lompar sees the tragic as truly subversive today.

Keywords: D'n'B, Dušan Kojić-Koja, irony, humour, Milo Lompar, subversiveness, tragic

Nenad V. Nikolić

najbolja jugoslovenska grupa svih vremena:

DISCIPLINA KICKM!



**KOJA
izvanredni**



HELIDON

DISCIPLINA KICKM!
SVI ZA MNOM!

1. SVI ZA MNOM 4:06
2. U MIŠI 3:52
3. NE, NE, NE 3:31
4. NE, NE, NE 4:49 + 3:43

STEREO
SOUND
SIS.A.M.201

REPUBLIKA SRBIJA
BEOGRAD
1988
B strana

IZDAVAČKI
KUPON
1283

AVTORSKE I IZVAJALNE PRAVE ZAŠTITE NE PREDSTAVLJAJU NI DOVOLJENO • RAZMNOŽAVANJE I PREŠTAMPANJE NI DOVOLJENO •

Kyvar Koja

ДИСЦИПЛИНА * КИЧМЕ
ДИСЦИПЛИНА * ХРВТЕНИЦЕ
ДИСЦИПЛИНА * НАТРЕ
ДИСЦИПЛИНА * КИЧМЕ

KOJA - BAS + GI
KELE - BUBAN
ZIKA - BUBAN
IERKMAN -
DEĐZA - TRU
ŠUDNA ŠUMA - DARČO



Booye

GIROSOVI - NENE

SNIMANO * APRILA
STUDIJU DRUGA MA
SNIMATELJ: VLADA NEGO
Foto - DUCA + S. MILOTKO
SVE PJESEME (OSIM - ŠUDNA ŠUMA)
NAPISAJE VE
PROJEKCIJA

Зелени Звук

Genius

Sead Ć. ŠEMSOVIĆ¹

*Filozofski fakultet
Sarajevo*

KULTURALNA SLOJEVITOST SEVDALINKE U ROCK 'N' ROLL OBRADI

Rad se bavi propitivanjem tehnikâ obrade sevdalinke na temelju nekoliko uspješnih primjera. U središtu bavljenja jeste pitanje kulturološkog fenomena koji nastaje preplitanjem dva suprotna kulturološka obrasca. S jedne strane nalazi se sevdalinka kao spoj Orijenta i Okcidenta, a s druge Rock 'n' roll kao čisto modernistička ideološka matrica, koja u svojoj osnovi mora načiniti potpuni raskid s tradicijom. Ovakvi primjeri ukazuju na specifičnosti pojedinih podneblja na kojima se oni pojavljuju.

Cljučne riječi: sevdalinka, Rock 'n' roll, obrada, kulturologija

U okviru pojavljivanja raznolikih pjesničkih ostvarenja u rock 'n' roll obradama, od romantičarskih stihova Branka Radičevića², mlade moderne Alekse Šantića³, pa do zrelog izraza Maka Dizdara⁴, posebno mjesto naravno zauzima usmenoknjiževna liriska pjesma, a opet u okviru nje, kao najizraslija ljubavna pjesma južnoslavenskih naroda, pojavljuje se sevdalinka. Najznačajniji istraživač sevdalinke, Munib Maglajlić, o sevdalinci u užem smislu kaže:

Ljubavna narodna pjesma nastala, kao muzičko-poetska, vjerodostojno folklorna tradicijska tvorevina, u gradskim sredinama Bosne i Hercegovine i Novopazarskog sandžaka, uobličeni prozorom istočnjačke kulture življenja i usmeno prenošena vjerovatno već od sredine 16. stoljeća. Pjevana jednoglasno i višeglasno, pretežno tzv. poravnim napjevom, spjevana najčešće epskim desetercem, zatim simetričnim i nesimetričnim osmercem i trinaestercem, kao manje učestalim, te simetričnim dvanaestercem i četrnaestercem, kao sasvim rijetkim oblicima stiha, sa obiljem varijacija usklika i pripjeva, kao ukrasnim muzičkim dodacima, i bez naglašene strofičnosti, bez pratnje i uz pratnju muzičkih instrumenata (u ranijem razdoblju saza, a kasnije harmonike i violine, posebno u kafanskim izvođenjima). Izrazito usredsređena na ljubavna dešavanja u životu pojedinca, pjesma i ljubavne radosti, i ljubavne boli podjednako upečatljivo, ponekad sa naglašenom čulnošću u izrazu, sevdalinka je u brojnim primjerima opjevala ljubavne zgode koje su se odigrale u sarajevskoj, banjalučkoj, mostarskoj, pljevaljskoj i drugim gradskim sredinama bosanskohercegovačkim i sandžačkim, i zapamtila djevojke i mladiće, vedre ili tužne junake opjevanih zbivanja ili pojedince čuvene zbog svoje ljepote, držanja ili gizdavosti, kojima se iz pjesme saznaje ne samo ime i prezime te nadimak od milja, nego i dijelovi grada ("kućna adresa") u kojima su živjeli (Maglajlić 2011: 152)

Maglajlić u svom radu donosi i definiciju sevdalinke u širem smislu, koja je također, ili čak i češće, prisutna u rock 'n' roll obradama:

1 seadsemovic@hotmail.com

2 Jedna od rijetkih pjesama je „Pevam danju, pevam noću”, koju je otpjevao Zdravko Čolić.

3 Najpoznatije su svakako pjesme: „Što te nema” i „Emina”, koje je pjevao cijeli niz pjevača.

4 Sarajevska grupa *Indexi* 1978. godine objavljuje album *Modra rijeka* s tekstovima istoimene zbirke poezije Mehmedalije Maka Dizdara, jednog od najboljih bošnjačkih pjesnika 20. vijeka.

Pjesma nastala po uzoru na sevdalinku; a) u austrougarskom razdoblju – pjesme uobličene tako što su nepoznati pojedinci „iz naroda“ davali stihovima poznatih pjesnika (S. Bašagić, O. A. Đikić, A. Šantić i dr.) „ruho napjeva“, nakon čega su ovakve tvorevine ulazile u usmeni optičaj i doživljavale sitnije promjene; b) u razdoblju između dva svjetska rata – ljubavna pjesma tekstem i napjevom također u duhu sevdalinke kao folklorne tvorevine, tek sporadično poznatih autora, njegovana u ambijentu međuratnih kafana i gostiona, u kojima su njihovu klijentelu zabavljali pjevačice i pjevači, praćeni različitim instrumentalnim sastavima, čiji je repertoar bio mješovit: i stare pjesme, vjerodostojno muzičko-poetske folklorne tvorevine, i nove pjesme, poznatih i nepoznatih pjesnika, na tragu sevdalinke. Tekstovi i napjevi ovih pjesama – osim posredstvom gramofonskih ploča – postaju šire poznati zahvaljujući učešću njihovih izvođača u programima radiostanica, koje tih godina započinju svoj rad, kao i fiksiranjem njihovih tekstova, zajedno sa notnim zapisima njihovih napjeva, u prigodnim albumima i pjesmaricama; c) u razdoblju nakon završetka 2. svjetskog rata – ljubavna pjesma uobličena na tragu folklornog pjesničkog nasljeđa, ali i na vezi sa pjevanjem koje je na istom prostoru i na sličnim osnovama nastajalo tokom austrougarskog i u razdoblju između dva svjetska rata. Njihovi nosioci – novi pjevački prvaci sevdalinke i sevdaha, što je u estradnoj upotrebi skraja 20. i početka 21. stoljeća kao sinonim za sevdalinku, u širokom spektru značenja koja pokriva ovaj termin – bili su poznati i omiljeni pjevači i pjevačice narodnih pjesama. Širenju ove pjesme – poznate i kao „novokomponovana“ – značajno su doprinijeli, ne samo uspostavljene diskografske kuće te radio i televizijske stanice sa svojim odgovarajućim programima, nego i za tu svrhu posebno organizirani festivali. (Maglajić 2011: 152–153)

Brojna su kulturološka relacioniranja prisutna u suodnosima ranije pobrojanih književnih ostvarenja i rock muzike, među kojima se najzanimljivijom ipak čine obrade lirskih ljubavnih pjesama, gdje u cijelom nizu primjera nailazimo na obrade bošnjačkih, hrvatskih, makedonskih, slovenačkih i srpskih narodnih lirskih pjesama. Svaki od ovih kulturnih i tradicijskih obrazaca rock muzika prilagođava vlastitim poetičkim i kulturnim postulatima. Nekoliko se postojećih definiranja rock 'n' rolla svode otprilike na slične zaključke:

Na nastanak rocka su bitno utjecali *rhythm and blues*, osobito popularan među Afro-amerikancima, te *country and western*, popularan više među bijelcima SAD-a. Novi stil odmah je prihvatila široka publika ne mareći za razlike među nacijama, rasama i bogatstvom.⁵

Dakle, rock kao muzički pravac već nasljeđuje brojne posebnosti kakve su *rhythm and blues* te *country and western*, čime postaje američkim novim muzičkim talasom, a preuzimanjem nekog segmenta južnoslavenske kulturne baštine nastaje jedan sasvim nov i neponovljiv muzički izraz. Kao takve, YuRock obrade lirskih pjesama posebno mjesto zauzimaju na nosačima zvuka koji su se pojavljivali od sedamdesetih godina na ovamo. Pritom, posebna pažnja ovim izvedbama poklanjana je na živim nastupima rock-grupa, gdje je sama publika najburnije reagirala i najživlje učestvovala.

Stapanjem slojevitog kulturološkog nanosa, kojeg rock sam po sebi baštini, sa momentima južnoslavenske tradicije, u kojoj je pored slavenskog nasljeđa prisutan i snažan orijentalni utjecaj, nastaju neki od najboljih muzičkih yu-rock-komada uopće. Među njima se posebno izdvajaju s jedne strane sevdalinke, vranjanske te makednoske lirske ljubavne pjesme. Već pri samom nabranjanju prepoznajemo koji su to afiniteti bili od presudne važnosti za potencijalnu rock-obradu: živ tempo lirski komprimirane pjesme i melanholično tugovanje za dragom/dragim. Odnosno, samo one narodne pjesme koje operiraju snažnim emotivnim nabojem, bio on ekstremno durski ili onaj ekstre-

5 Na stranici: <http://www.gitare.info/page.php?id=7377> Na sličan način temeljne poetičke odlike definira la je *Enciklopedija Britanika – sažeto izdanje* (Knjiga 7, Narodna knjiga/Politika, 2005, str. 171)

mno molksi, bile su zanimljive različitim rock-sastavima. Sve one pjesme između ova dva polariteta bile su najčešće savim nezanimljive.

U jednom intervjuu Ljubiša Stojanović Louis kaže da je njegov prvi aranžman „interesantan začetak spoja folklor i džeza, na pjesmu *U Stambolu na Bosforu*. Izveo sam je na omladinskom festivalu u Kneževcu.”⁶ Na drugom mjestu nalazimo na podatak da je festival održan 1971. godine⁷, što možemo uzeti za početak epohe preoblikovanja sevdalinke, naravno, u najširem smislu razumijevanja ovoga žanra. Ova će se obrada naći na Louisovom albumu *Dudi s puno ljubavi* iz 1984. godine.

Prvi yu-rocker koji čak i u imenu svoje grupe propagira ovakvu kulturološku slojevitost, Branimir Džoni Štulić, ranih sedamdesetih godina 20. vijeka osniva *Balkan Sevdah Band*.⁸ Njegova opsesija usmenoknjiževnom tradicijom zadržat će se i nakon prestanka postojanja ovoga, a osnivanjem znatno čuvenijeg benda *Azra* 1977. godine. Od tada pa sve do danas pojavljuje se cijeli niz obrada narodnih pjesama, među kojima se posebno izdvaja sevdalinka. Niti jedan od ovih primjera ne nalazi se na albumima *Azre*, do nas stižu isključivo kao koncertne verzije.

Prvu rock-obradu sevdalinke donosi bosanskohercegovačka rock-grupa *Divlje jagode* 1977/1978. godine na A strani svoje singl-ploče. *Jagode* na ovom singlu donose obradu sevdalinke *Moj dilbere* u jednom skoro hard-rock zvuku.⁹ Emotivna komprimiranost sevdalinke savršeno se stapa sa sirovim zvukom električne gitare Seada Zeneta Lipovače, što je ovoj obradi priskrbilo popularnost koja do danas nije prevaziđena u ovoj vrsti rock pjesama. Snažnim vokalom Ante Janković jedan buntovni ženski vapaj lahko pretače u hard-rock pobunu, kao temeljno načelo rock 'n' roll usmjerenja.

Naredne dvije obrade utemeljene su na tekstovima koji su nastali kao pisani uradci po ugledu na sevdalinku: pjesma *Emina* Alekse Šantića i balada *Žute dunje*, koja vjerovatno nastaje u periodu austrougarske okupacije Bosne. Prva se pojavljuje u izvođenju Jadranke Stojaković 1984, a drugu izvodi Davorin Popović za film *Kuduz* 1989. godine. Njihove obrade ovih već ranije muzički oblikovanih tekstova svakako privlače pažnju, ali iskoraci, koji su svakako majstorski, pripadaju blažem inovativnom sloju nego li je to slučaj s primjerom *Divljih jagoda*.

Na izvanredne rock obrade sevdalinke nailazimo tek nakon raspada posljednje Jugoslavije, i to na dva albuma slovenačko-bosanske grupe *Dertum*, koja nastaje 1995. u izbjegličkom kampu Bosanaca u Sloveniji. Prvi CD nastao je kao snimak koncerta u Slavenskom brodu 1996, a drugi kao studijski album 1998. godine. Na prvom albumu među 14 muzičkih numera nalaze se makedonske narodne pjesme: *Dafino vino crveno*, *More sokol pie*, *Eleno kerko* i *Uči me majko, karaj me*; od sevdalinke su zastupljene: *Zapjevala sojka ptica*, *Lijepi li su mostarski dućani*, *Snijeg pade na behar na voće*, *Telal viče*, *Mujo kuje*, *Moj dilbere* i *Bentbaša*, a od pjesama nastalih po uzoru na sevdalinku: *Anadolka*, *Azra* i *Safete Sajo Sarajlijo*.

I u koncertnoj i u studijskoj verziji *Dertum* sasvim sofisticirano pretače ustaljene manire rock-muzike u sentiment sevdalinskog teksta. Kao pjesma sa granice beznađa

6 Preuzeto sa <http://www.pulsonline.rs/licna-karta/143/ljubisa-stojanovic-luis> 15.3.2016.

7 Preuzeto sa <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=94.0> 15.3.2016.

8 Iako se ne radi o rock-obradi sevdalinke, važno je napomenuti da upravo ranih sedamdesetih (1974) Josipa Lisac, kao istaknuti južnoslavenski vokal koji svoj muzički stil izgrađuje jednim dijelom i na rock-u, izdaje singl-album na kome se s jedne strane nalazi narodna pjesma "Niz polje idu, babo, sejmeni", a s druge sevdalinka "Omer-beže". Ne možemo ih tretirati kao rock-obrade jer ih Josipa Lisac izvodi u skladu s tadašnjom praksom izvođenja sevdalinki uz harmoniku i violinu, svakako maestralno.

9 U vremenu kada se ovaj singl pojavljuje na južnoslavenskom prostoru hard-rock nije prisutan u svom potpunom obliku, jer se tek s raspadom Jugoslavije pojavljuju hard-rock bendovi.

ili treperavog ushita radosti, sevdalinka je ovim sasvim mladim umjetnicima poslužila kao savršen korpus emotivnih nijansiranja širokog raspona koji se u komunikaciji s baladnim ili buntovnim rock-om više i ne prepliće nego stapa u jednu sasvim amalgamiranu i nedjeljivu cjelinu. Među njihovim izvedbama posebno se ističu izvođenja sevdalinki *Mujo kuje* i *Moj dilbere*, gdje, u jednom za sevdalinku ne tako uobičajeno brzom ritmu, značenjima riječi slikaju zvukovni raspon unurat rock-sistema.

Studijsko je izvođenje znatno složenijeg muzičkog izraza. Od koncertne verzije, gdje su primat imale električne gitare, u ovom su izvođenju prisutne violine, kojima se blago iskoračuje iz onog ranijeg sasvim rock zvuka, pri čemu se violina prilagođava postojećem konceptu ne preuzimajući „glavnu riječ” u novouspostavljenom aranžmanu. Na sličan način povremeno bivaju uvedeni i drugi instrumenti koji oslikavaju određeno kulturno podneblje, naročito kada je u pitanju neka makedonska narodna pjesma. U ovoj je verziji naravno i znatno veći broj pratećih vokala kojima se pobliže dočarava kolektivni duh usmenoknjiževnog lirskog izraza, naročito onoga koji dolazi s krajnjeg juga bivše nam zajedničke države.

Ovaj rock sastav, koji i nije imao drugih pretenzija osim da preoblikuje način izvođenja sevdalinke, otvorio je jedno sasvim novo poglavlje u muzikološkom tretiranju sevdalinke. Nakon *Dertuma* pojavit će se cijeli niz manje ili više uspješnih bendova koji će svoj glavni ili jedan od glavnih zanimanja prepoznati obradu sevdalinke.

Posljednju veliku klasičnu rock obradu sevdalinke dobijamo 1999. godine na albumu *Kameni cvjetovi* sarajevske grupe „Indexi”. U sjajnom vokalnom izvođenju Davorina Popovića pojavljuje se sevdalinka *Snijeg pade na behar na voće*, koja i otvara ovaj posljednji album sada već kultne ExYuRock grupe. Osim jednog novog rock-džez zvuka, ova će obrada ostati važnom i kao prekretnica u interpretaciji teksta sevdalnice koja je i do danas bila poznata pod ovim naslovom. Sasvim je nepoznato kada je sevdalinka *Snijeg pade na behar na voće* dobila drugi stih *neka ljubi ko god koga hoće*, koji ni na koji način ne odgovara čeznutljivom senzibilitetu sevdalinke. Tek jedna vijest o ovom pitanju postoji:

„Sinanu Alimanoviću, muzičkom producentu albuma, vrug nije dao mira. Prisjetio se da je njegova majka pjesmu pjevala drukčije i dao se u istraživanje, u kojem mu je pomogao Vinko Krajtmajer, profesor sarajevske Muzičke akademije. Uspjeli su ustanoviti da izvorni stihovi glase ovako:

Snijeg pade na behar na voće
Daruj Bože ono ko šta hoće
A i meni što mi srce želi.⁹

Tko je i zašto promijenio stihove jedne stare narodne pjesme? Pretpostavljam, ni ovu sevdalinku nije mimoišao trend komunizma, koji je odmah nakon Drugog svjetskog rata počeo čistiti sve što se moglo očistiti od teističkih motiva.¹⁰

Navedena je pjesma svakako privlačila pažnju i dosadašnjih istraživača sevdalinke, pri čemu je sasvim znakovita činjenica da se u nekoj ozbiljnijoj antologiji, među kojima prednjače one Muniba Maglajlića, neka inačica prvi put pojavljuje tek 2006. godine.¹¹

10 Preuzeto sa https://hr.wikipedia.org/wiki/Kameni_cvjetovi 1.3.2016.

11 U ranijim antologijama najznačajnijeg istraživača sevdalinke Muniba Maglajlića ove sevdalinke nema. To su antologije *101 sevdalinka* (1978) i *Antologija bošnjačke usmene lirike* (1997). Prvi se put pojavljuje 2006. godine u antologijskom izboru *Usmena lirika Bošnjaka*: Snijeg pade na behar, na voće,

Ovaj muzički uradak nastao Alimanovićevim prečitavanjem zvuka i teksta, odnosno do tada poznatih inačica sevdalinke i njihovog izvođenja, i Popovićevim majstorskim interpretativnim sposobnostima, zatvara jedan krug obrada sevdalinke na istom onom mjestu na kome započinje novi krug sa već spomenutim *Dertumom*. Stoga se i ovaj period od kraja agresije na Bosnu i Hercegovinu do početka 21. stoljeća može posmatrati kao vrijeme okončavanja jednog i započinjanje novog manira u poetici rock-obrađa sevdalinke.

U tom sasvim novom talasu pojavljuju se bendovi koji svoj osnovni put prepoznaju u očuvanju sevdalinke u „današnjoj digitalizaciji i turbofolklovske mehanizaciji muzike”¹². Među njima se posebno ističu *Mostar sevdah reunion*, *Urban sevdah* i *Divanhana*. Prvi od njih okuplja se ratne 1993. godine u Mostaru na snimanju kasete s obradama sevdalinke, da bi se nakon toga sasvim povukao sve do 1998. godine, kada se članovi ponovno nalaze okupljeni oko novih projekata, na kojima saraduju prvaci romske muzike Esmā Redžepova i Šaban Bajramović. Već svojim prvim albumom pod naslovom *Mostar Sevdah Reunion* iz 1999. godine, ovaj će bend privući pažnju svjetske javnosti: „Iste godine je nominovan za nagradu „Preis der deutschen Schallplattenkritik” u kategoriji najboljeg folk izdanja.”¹³

Posebnost njihovih obrada sevdalinke ogleda se u „jazz, blues, etno, country i rock aranžmanima”, koji sevdalinci „daju novu energiju, emociju i doživljaj”.¹⁴ *Mostar sevdah reunion* do danas je najzapaženiji bend koji se bavi obradom sevdalinke. Širina muzičko-stilskog raspona podigla je njihova izvođenja na dosada nepoznat pijedestal muzičkih preoblikovanja etno-muzičkih matrica. Jednim tako složenim pristupom oblikovali su sasvim ozbiljan proizvod kome su dali pečat raznolikih muzičkih obojenosti koje se savršeno stapaju sa sevdalinskim senzibilitetom. Pored sevdalinke *Mostar sevdah reunion* u sličnom muzičkom maniru prečitava i makedonske, vranjanske i romske etno uradke, gradeći muzička ostvarenja koja su im obezbijedila mjesto ne samo na domaćim nego i stranim muzičkim pozornicama.

Muzička grupa *Urban sevdah* se već svojim imenom opredijelila, otpilike kao i *Dertum*, za samo jednu vrstu muzičkog obrasca, kako bi „približila mladim, a i onim starijim, sevdalinku, biser kulturne baštine Bosne i Hercegovine”.¹⁵ Nastala je 2005. godine u Visokom i do danas je objavila jedan album 2009. godine sa 11 numera, od kojih je samo jedna iz makedonskog folklorā, tri su pjesme po uzoru na sevdalinku i šest je sevdalinke. U jednom sloju svojih obrada *Urban sevdah* ostaje vjeran naslijeđenoj tradiciji koja ne seže do saza već do harmonike. Njihov pažnje vrijedan doprinos ogleda

podaj, Bože, svakome šta hoće!

A i meni šta je meni drago,
voljela bih neg' carevo blago!

Što će meni svo carevo blago,
kad ja nemam što je srcu drago?

Meni drago jedno momče mlado,
ja da mi ga Bog u sreći dade! (Maglajlić 2006:73)

U komentaru na ovu pjesmu priređivač kaže: „Pjevaio Salih Kahrmanović, prateći se sazom, u Sarajevu, u ljeto 1907. godine. Snimak načinio Franz Hampe iz Berlina za potrebe „Gramophone Company”. Ljubavno se zahvaljujem gosp. Risti Pekka Pennanenu na ustupljenom snimku.” (Maglajlić 2006: 348)

12 Preuzeto sa <http://urbansevdah.com/> 1.3.2016.

13 Preuzeto sa http://www.mostarsevdahreunion.org.ba/O_MSR.html 10.3.2016.

14 Preuzeto sa http://mostarsevdahreunion.org.ba/o_sastavu.html 1.3.2016.

15 Preuzeto sa <http://urbansevdah.com/> 1.3.2016.

se u povratku ka stišavanju tonaliteta instrumentalne pratnje tokom samog izvođenja sevdalinke, dok su sve pauze popraćene znatno glasnijim i istaknutijim soliranjima, čime je konačno vraćen primat glasu interpretatora nad glasom instrumenta. Među instrumentalnim pasažima posebno su istaknute uvodne, a ponekad i završne cjeline. Ovakvim soliranjima na pojedinim instrumentima, načelno netipičnim za balkanski etno zvuk, podražava se kulturološko nasljeđe, biva obnovljen manir u izvođenju sevdalinke uz pratnju saza.

Grupa koja je sigurno ponajdalje otišla u obradi sevdalinke jeste *Divanhana* – grupa studenata sarajevske Muzičke akademije, nastala 2009. godine. Do danas su objavili albume *Dert* (2011), *Bilješke iz Šestice* (2013) i singl *Zvijezda tjera mjeseca* (2014). Visoki artizam *Divanhane* ogleda se kako u vokalnoj interpretaciji teksta sevdalinke još više u virtuoznoj muzičkoj pratnji. Smjenjujući različite instrumene kakvi su harmonika i mali bubanj, ostvaruju savršeni tempo kojim se naglašava potrebna napetost u ljubavnom razgovoru ašikovanja. Tome valja pridodati da se po prvi put sa *Divanhanom* pojavljuje izvanredni umjetnički video koji već svojom sceničnošću interpretira sevdalinku i time dodatno pojačava doživljaj ionako emotivno komprimiranog teksta. Pored onih molski intoniranih sevdalinki sa granica beznađa, ovaj se sastav pozabavnio i onim vedrijim lirskim izrazom. U takvoj prilici prerada poznate sevdalinke uvijek je blago vickasta, kojom izvanredno uspijevaju dočarati ono što je u usmenoj književnosti lirski distih, koji se u Bosni se imenuje kao „ljubavne doskočice”, a u Vojvodini kao „bećarac”. U takvoj jednoj tonskoj igri pojavljuje se najozbiljnije odmaknuće od dosadašnjih obrada sevdalinke. Jednim dijelom prepoznajemo snažan utjecaj tradicionalnog izvođenja sevdalinke uz nježne zvuke muzičke pratnje, te tonalitatom glasa koji nije previsok kako bi nadjačao glasne instrumente već prirodno nizak, a u drugom smjeru oslonjen je na dosadašnje obrade koje su bile više ka rocku, potom džezu i kasnije pop muzičkom uobličanju. Na ovaj način *Divanhana* je uspjela ostvariti do sada najsloženiji muzički izraz prositekao iz komprimiranog emotivnog naboja sevdalinke.

Iako svoju karijeru započinje singlom *Mujo đogu po mejdanu voda* na albumu benda *Balkan sevdah reunion* iz 2003. godine, Amira Medunjanin je svoju karijeru izgradila kao solo-pjevač, i do danas je izrasla u najboljeg vokalnog izvođača sevdalinki u novim obradama. Njezine su se obrade za nijansu vratile izvornim izvođenjima dok je prevaga ipak ostala na inovacijama, koje se prije svega ogledaju u njezinim ras-pusnim glasovnim sposobnostima koje sevdalinku blago približavaju više opernom nego etno izvođenju.

Povratak Džonija Štulića na muzičku ExYu-scenu ogleda se u povremenom postavljanju audio zapisa na svom *youtube kanalu*. U posljednjih nekoliko godina objavio je preko 400 obrada¹⁶ različitih „narodnih pjesama”, među kojima se nalaze i sevdalinke, vranjanske, makedonske i poneka slovenačka, te pjesme nastale po uzoru na sevdalinke, kao i one koje pripadaju nekom novijem folku, odnosno turbofolku. Potpuno u svom maniru, Štulić obrađuje poznate tekstove unoseći povremeno neku izmjenu,¹⁷ dok je muzičkim prilagođavanjem rock-zvuku sevdalinka tonski ojačavana, a postojeći rock-model obuzdavan. Ovaj novi val njegovih obrada zasada je nezapamćen u uku-

16 Preuzeto sa <http://www.telegraf.rs/jetset/291578-ekskluzivno-poslusajte-18-novih-pesama-dzoni-ja-stulica-audio> 10.3.2016.

17 Povremene izmjene teksta odlikuju se lascivnim zamjenama postojećih stihova: u Šantićevoj *Emini* umjesto *i plećima kreće* u Štulić pjeva *i dupetom kreće*, a u obradi novokomponovane pjesme *Ti si žena mog života* umjesto *ja sa bolom, a sa kim si ti*, Štulić u refrenu pjeva *ja pod stolom, a pod kim si ti*.

pnoj historiji preoblikovanja bilo originalnih usmenoknjiževnih tekstova ili pjesama koje su dugo bile imenovane kao *nokomponovane* narodne pjesme.

Postoji još cijeli niz manjih i većih muzičkih sastava koji se trenutno bave obradama sevdalinki, ali se tu poglavito radi o koncertnim izvođenjima bez određenog studijskog materijala ili albuma, među kojima posebnu pažnju privlače „RKF” (Rock ko fol) i „Zona isključenja”¹⁸. Na albumima benda „Kontrapunkt” prepoznaje se poneka obrada pjesme koja je nastale po uzoru na sevdalinku.¹⁹ Njihove su obrade u jednom sasvim hard-rock maniru, čime upotpunjuju put koji su *Jagode* tek bile naznačile trideset godina ranije pjesmom *Moj dilbere*.

Na obrade sevdalinki nailazimo i u inostranim obradama, koje se naravno kreću od slabih okušavanja do sasvim uspješnih uobličjenja. U njima najprije prepoznajemo neočekivanu ljubav prema narodnoj tradiciji Bosne, a potom i smjelost ulaska u manje poznat a sasvim neprofitabilan i avanturistički poduhvat. Tu se mogu ubrojati Neil Jacobs, Neval Güleç i Veronique van der Meijden, kao i mnogi drugi.

Rock obrade obuhvataju veliku skalu različitih izvora. Tu se najprije nameće uobičajeno pitanje u folkloristici, da li je određeni tekst zaista iz korpusa narodne umjetnosti ili je nastao nekada kasnije pod različitim društvenim utjecajima i okolnostima. U dosadašnjim bavljenjima uglavnom su se istraživači držali distinkcije između originala i kasnijih proizvoda, što šira publika naravno nije nužno morala poznavati. Stoga su brojni tekstovi i bili već decenijama tretirani kao dio narodne umjetnosti, a da to nisu bili. Njihovom se teorijskom klasifikacijom dosada jedino bavio Munib Maglajlić u radu *Leksikografsko određenje sevdalinke*, gdje je ove pjesme prepoznao prema periodima u kojima su nastale: austrougarsko razdoblje, međuratni i poslijeratni period, što bi se moglo primijeniti ne samo na pjesme nastale po uzoru na sevdalinku nego i na one koje su svoje uzore prepoznavale i u nekim drugim usmenoknjiževnim uobličjenjima.²⁰

Budući da su se sve ove pjesme lahko uklopile u muzički ukus šire publike, i njihova je rock obrada, kao i obrada sevdalinke, sasvim razumljiva. Brojne rock-grupe posežu za tradicijskim obrascima, ne baveći se pitanjem izvornosti, te oblikuju svoja muzička ostvarenja na temelju preuzetog obrasca. Na taj način oblikovan je veliki broj obrada koje se najčešće i tretiraju kao obrade sevdalinki mada to, u preciznom razumijevanju usmenoknjiževne terminologije, naravno nisu. Znatno je prisutnija sevdalinka u širem značenju nego ona u užem, iz jednostavnog razloga pristupačnosti, s jedne i njihove dominacije na aktualnoj muzičkoj sceni, s druge strane.

Stoga bi se o kulturalnoj slojevitosti obrada znatno bolje moglo govoriti da su sami osnovni tekstovi do danas bili ozbiljnije čitani, ali, budući da su uglavnom tretirani kao šund, nisu mogli privući neku ozbiljniju pažnju. Pored činjenice, o kojoj u svom radu *Leksikografsko određenje sevdalinke* govori Munib Maglajlić, da pjesme novijeg doba, koje nastaju po uzoru na sevdalinku, možemo rasporediti prema periodu u kome nastaju, nedostaje nam prepoznavanje njihovih poetičkih posebnosti. Među takvim posebnostima prepoznajemo najprije nasljeđivanje emocije koju novi pjesnik želi pretočiti na neki svoj način, a potom i posebnosti jezika usmene pjesme. Naravno da su nove životne okolnosti promijenile način života, a način života promijenio je razvoj i prezentaciju emotivnih stanja. Prestankom postojanja propisa kojima

18 Naišli smo samo na koncertnu verziju obrade pjesme *Emina*.

19 Na albumu *Vakat je...* iz 2006. nalazi se pjesma *Oči moje*, a na albumu *13. soba* iz 2008. Šantićeva *Emina*.

20 Sasvim informativan članak o autorstvu ovih pjesama nalazimo u dnevnom listu *Večernje novosti* od 24. jula 2013. godine, a pod naslovom „Poznati autori 'izvornih' pesama” Miljane Kralj. Autorica za cijeli niz pjesama, koje se uobičajeno tretiraju dijelom narodne umjetnosti, donosi vijesti o njihovom autorstvu.

se zabranjuje fizički kontakt između momka i djevojke, prestaje i ašikovanje, ali ostaju neke druge prepreke (socijalne, klasne, roditeljska želja i sl.) koje omogućavaju nasljeđivanje senzibiliteta sevdalinke. Budući da se u tom emotivnom stanju dobro osjeća, bosanski čovjek oblikuje nove tekstove kojima predočava istu emociju, ali nešto drugačijim pjesničkim slikama. Sada češće govori o ašikovanju, o dertu, o sevdahu i jada se nad svojim bolima nego što te boli dočarava nekom životnom scenom susreta, kakav je bio slučaj u usmenoknjiževnoj sevdalinci. Taj se zaokret u razvoju novije sevdalinke očituje i u složenosti detalja kojima pjesnik posvećuje pažnju, a što je tradicionalnom pjesniku bilo sasvim bespotrebno. Novovjekovni pjesnik svoju emociju pretače izravno u tekst, bez opisivanja povoda ili okolnosti izgaranja.

Rock sastav traži tradicijski senzibilitet bilo u novijoj ili starijoj pjesmi, jer mu je prevashodno važna ona natopljenost vatrenom stihijom od koje krv ključa. Spajanje ova dva muzičko-poetska toka ostvaruje se kao kulturološko pretapanje, a ne kao potčinjavanje jednog toka drugom. Siloviti emotivni naboj poletne sevdalinke kao doskočice, u rocku nalazi njegovu tvrđu (hard) struju, ljubavna pobuna se prepoznaje rock buntu, a melanholična pjesma se prepoznaje u rock baladnom sentimentu. Upravo se stoga rock i pokazao najučinkovitijim za obradu sevdalinke. U skaldu sa jednom od tri pobrojana usmjerenja rock se, prema potrebi intenziteta određene emocije, nadopunjava motivima jazz-a odnosno blues-a.²¹

Kraj modernističkog odricanja od tradicije, a samim tim i svojevršno odrođavanje od naslijeđenih vrijednosti, naznačio je ulazak u jedno sasvim drugačije kulturološko poglavlje – povratak posebnostima duhovne kulture i njihovo preodijevanje u nove muzičke obrasce. Upravo na isti onaj način kako se tradicionalna sevdalinka u periodu Austro-Ugarske monarhije počela pjevati uz harmoniku i violinu, a ne više uz saz i okretanje tepsije, tako su i u 20. vijeku društvene potrebe novih naraštaja oblikovale novi muzički ukus. Sasvim prirodni slijed događaja razvio je tekstove novih sevdalinki, a potom ih muzički pretočio sa jednim i zapadnoevropskim, i anglosaksonskim i afroameričkim muzičkim senzibilitetom na način da ni u kom slučaju nije došlo do ponovnog odrođavanja već, dapače, dolazi do jednog nesvakidašnjeg povratka vlasti-totradicijskom sebi.

Ovakva kulturološka isprepletenost je upravo kao onaj Mevlanin Ali iz *Mesnevi*, a koju Paulo Koeljo pretače u roman *Alhemičar*, koji u potrazi za blagom stiže na drugi kraj svijeta gdje saznaje da je blago sve vrijeme zapravo bilo u njegovoj kući.

LITERATURA

Asman 2005: J. Asman, *Kuturno pamćenje*, Zenica: Vrijeme.

Enciklopedija Britanika – sažeto izdanje, knjiga 7, Narodna knjiga/Politika, 2005, 171.

Kralj 2013: M. Kralj, *Poznati autori, izvornih pesama*, Večernje novosti, 24.7.2013.

Kodrić 2012: S. Kodrić, *Književnost sjećanja. Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*, Sarajevo 2012.

21 Kada ne bi postojala bojazan od fomralizacije ove klasifikacije, mogli bismo čak reći da se lirske ljubavne pjesme, a samim tim i njihova muzička obrada, bilo ona folklorna ili neka novija, ovako dijele zbog prevladavanja jedne od osnovnih emocija prema starom grčkom i starom arapskom razumijevanju unutarnej čovjekova života: sangvinik, kolerik i melanholik, pri čemu, naravno kada u čovjeku prevlada četvrta emocija, flegmatik, ne može proizvesti bilo šta pa ni pjesmu, a posebno ne ljubavnu.

Maglajić 2011: M. Maglajić, Leksikografsko određenje sevdalinke, *Novi Izraz*, juli-decembar 2011, 146–153)

Maglajić 2006: M. Maglajić, *Usmena lirika Bošnjaka*, BZK „Preporod”, Sarajevo: Preporod.

Maglajić 2010: M. Maglajić, *101 sevdalinka*, Gradačac 2010.

Milošević 1964: V. Milošević, *Sevdalinka*, Banja Luka 1964.

THE CULTURAL STRATIFICATION OF THE SEVDALINKA IN THE ROCK 'N' ROLL ADAPTATION

Summary

Since *sevdalinka*'s traditional performance with *saz* and *turning of pan*, through harmonica and violin, and up to the electric guitar, this Bosnia's poetical-musical phenomenon has experienced a series of adaptations. In the very center of this movement there is the question of the cultural interweaving of two diametrically opposed cultural forms: on the one side, there is *sevdalinka* as a combination of the Orient and the Occident, and on the other side, there is rock 'n' roll as a purely modernist ideological matrix which, in its foundations, must break all connections with the tradition. There are numerous examples which explored the possibilities of dressing *sevdalinka* in new attire, and which accomplished an unusual mixture of various cultures. By following the most significant bands and their accomplishments from the early seventies of the 20th century, we intend to interpret cultural markers that carry inherited layers of culture. In this period of forty years, *sevdalinka* began a completely new poetical-musical life, which attracted a young audience, for whom it was intended in the first place. Such examples of cultural encounters point to specific features of areas in which they appear.

Keywords: sevdalinka, rock 'n' roll, adaptation, cultural studies

Sead Č. Šemsović

BEASTIE BOYS

AGNOSTIC FRONT

All Out War
for those who wage culture

HUSKED DJ
Candy Apple Pie

SOME OLD BOY

7SECONDS

BLACK FLAG

SLIP IT IN

take it back, take it on, take it over!

1985



BLACK FLAG
EVERYTHING
WENT

HARDCORE
& LIVES

BIOHAZARD



THE WORLD DISORDER





Suzana MARJANIĆ¹
 Institut za etnologiju i folkloristiku
 Zagreb

KUĆA EKSTREMNOG MUZIČKOG KAZALIŠTA I ŠAHTOFON

Kuća ekstremnog muzičkog kazališta u tetralogiji *Svaka revolucija je bacanje kocke, Zagreb 1911-1914 – Cefas* (2010.), *Američki atentator* (2013), *Tosca 914* (2014) i *Fantom Planinšak* (2015) – tematizira mogućnost cjelokupne *shizofrenizacije* društva na tragu postavki Deleuzea i Guattarija. Naime, umjesto termina *revolucionarizirati* D. B. Indoš koristi riječ *shizofrenizirati* jer je revolucioniranje, njegovim određenjem, „neodvojivo od nasilja”, a *shizofrenizirati*, kao utopijski „logocentizam” glazbe, onkraj je nasilja i izmiče uporabi nasilja.

Ključne riječi: Kuća ekstremnog muzičkog kazališta, *shizofonija*

Instrumenti u predstavama i performansima Damira Bartola Indoša² nastaju od reciklažnog materijala, civilizacijskoga otpada i pritom funkcioniraju kao zvučne instalacije, odnosno, kako ih sâm autor naziva, *duhovno reciklirano smeće* (usp. Indoš 2000: 10–15). Tako u performansu/predstavi *Ratni stroj/Kriegspiel* (2011) kao i u performansu/predstavi *Vodni rat* (2012) izvedbeni duo D. B. Indoš – Tanja Vrvilo uvodi „muzički stroj” ili „kolektivni asambladž” Š/šahatofon. Instrument *Šahatofon*, kao siromašni instrument u tom siromašnom kazalištu (na Grotowskijevu tragu koji je vlastite kazališne postavke razvijao u kontrapunktu s wagnerijanskim totalnim kazalištem), nastao je na temelju Indoševa bavljenja zvukom, gdje je u počecima (u fazi Kugle) radio instrumente postindustrijskim otpadom (kako ga naziva – *duhovno reciklirano smeće*), što je sve onda otvorilo i Indoševu suradnju s multimedijalnim glazbenicima (npr. multiinstrumentalist, kompozitor i umjetnik performansa Elliott Sharp, *free jazz* glazbenik Charles Gayle, Helge Hinteregger, koji je, među ostalim, poznat i po grlenom pjevanju; Emil Kristof, Zlatko Burić – Kićo, Henning Frimann – istaknut po zvučnim skulpturama-bubnjevima, Ivan Marušić – Klif, Igor Pavlica, Milan Manojlović, Miro Manojlović, Srđan Sacher, Roy Ashis, Damir Prica Kafka, ex-SexA, Alli Gaggi itd.).³ Kao što navodi D. B. Indoš – poticanje za *sviranje* na *duhovno recikliranom smeću* pronašao je u improvizaciji instrumenta od gromobranskih žica što ga je izveo Nino Prišuta za predstavu *Kukuvija Drijemavica – Röens* (1985), nadalje, iz susreta sa zvučnim skulpturama *Global Guaranty Orchestra* (Kopenhagen, utemeljili: Henning Frimann i Pere Oliver Jorgens 1993. god.) i s načinom na koji koristi zvučnost gitare Elliott Sharp.

1 suzana@ief.hr

2 Nakon djelovanja u Kugla glumištu (1975–1981/1982) D. B. Indoš (navedena kratica njegova imena i prezimena, kako je jednom prigodom istaknuo, znači približavanje označavanju DJ-izvođača) tzv. tvrdom Kuglom (od 1981/1982), a koja se od predstave/performansa *Vrata* (1995) pojavljuje pod nazivom kao D. B. Indoš i House of Extreme Music Theatre, ostvaruje niz performansa i predstava. O Kugla glumištu i Kugli usp. http://indos.mi2.hr/formular_db.htm, Blažević (2012: 176–198) i Marjanić 2014 (6. poglavlje). Inače, u bivšoj alatnici tvornice Jedinstvo pokrenuo je radionicu i izvedbeni prostor pod naslovom Parainstitut Indoš, gdje se mogu vidjeti njegov zvučne skulpture, odnosno *duhovno reciklirano smeće*.

3 Svakako je na Indoša izniman utjecaj ostavio i Artaudov koncept kazališta, za kojega režija znači *oblikovati metafiziku* od jezika, postupaka, dekora, glazbe itd.

Radi se, kako navodi Indoš, o zvučnoj instalaciji koja je sastavljena od opruga, poklopca za šahove, automobilskih farova, mikrofona i nadzornih kamera. Indošev Š/šahofon donosi priču o njegovu konceptu postajanja čovjeka-šahofona kao i razvijanja ideje *shizofonije* odvajanjem zvuka i slike od izvora, kao još jednim njegovim modusom pobune protiv heteronomije društva.

Odnosno, umjetnikovim pojašnjenjem:

„Radi se o modelu Šahofona za koji koristimo naziv *Orgonski Šahofon*. Orgonski jer je inspiriran radom Wilhelma Reicha i njegova otkrića – orgona i njegove praktične primjene kroz konstrukcije orgonskih akumulatora. Naša konstrukcija Šahofona sastavljena je od metala uz koje prijanjaju magneti; radi se po Reichovoj klasifikaciji o dobrim metalima – pocinčanom limu od kojeg je građeno limeno korito spašeno od truljenja, željezne mreže, dva šah poklopca, i u unutrašnjosti korita dva željezna rebra na kojima su tri žice bas gitare koje se animiraju magnetskom pločicom. Na gornjoj površini nalaze se palindromski poredana dva magnetska stupa koji čine kapi magnetske kiše kada padaju na konstrukciju šahofona. Fonija se ne proizvodi interno već je eksternog karaktera i stvara se vibracijama s jedne strane oprugom koja pričvršćena za lijevak limene kante i na drugom kraju za okvir šahofona, stvarajući opružno protjecanje ‘vode’ opružnih svojstava, a s druge nasuprotne strane oprugom su pričvršćena željezna rebra s limenim plućima koja stupaju preko vibracija u odnos sa šahofonom i opružnom kantom. Uspostavlja se međusobni odnos protjecanja zvučne vode koja se emitira iz jedne zvučne skulpture u drugu, iz druge u treću i obrnuto natrag, i u tom procesu rade jedna Šahofonistica i jedan Šahofonist. Ispunjavajući limeno korito zvučnom vodom, navodnjavajući ga, radimo na vlaženju emocionalnih pustinja koje u nama stvaramo u različitim okolnostima svakodnevnice.” (D. B. Indoš, prema Marjanić 2014: 746)

Odnosno, u određenju šahofona spuštaju se još dublje u *Intonarumoriје* Luigija Russola (Kirby 1933: 33–40),⁴ pa tako navode da su „Šahofoni i Intonarumoriји, kao pra-analogni sintesajzeri, mišljeni protu-instrumentalno, ali je s njima moguće raditi i u simbiozi različitih instrumentalno-vokalnih izvođenja. U trenutku praizvedbe intonarumoriја, oni su bili protivnici dominacije talijanske opere, a potom i sve postojeće glazbe tišine. Naši Šahofoni danas u konceptu performansa pod naslovom *Tosca 914* rade s materijalom opere na način *détournementa*, tom primjenom situacionističke tehnike podrivaju operne dionice, sastavljajući ih sa šahofonijama po instrukcijama grafičkih kolorističkih partitura čiji se libreto temelji na političkom događaju – atentatu koji pronalazi dodirne točke s autentičnim libretom opere *Tosca*” (Indoš, Vrvilo, u: Vinketa, 2014, http).

Tako su 11. srpnja 2014. u 22 sata ispred Kulturno informativnog centra (KIC), na uglu Preradovićeve i Tesline (Zagreb), D. B. Indoš i Tanja Vrvilo izveli performans *Šahofonija rumorista* kao izvedbeno-zvučni hommage Luigiju Russolu i njegovim kompleksnim instrumentima za proizvodnju buke – *intonarumori*, intonatorima šuma, s napomenom kako su Russolo i Marinetti „prve koncerte buke izvodili (...) tik uoči izbijanja Prvog svjetskog rata, anticipirajući na taj način sav zvučni kaos i stradanje

4 Luigi Russolo smatra se prvim eksperimentalnim kompozitorom glazbe buke i jednim od prvih teoretičara elektronske glazbe (manifest *bruitizma Umjetnost buke/ Arte dei rumori*, 1913) (usp. Gligo 1996: 28, Marjanić 2012). Konstruirao je instrumente-aparate za proizvodnju buke, nazvavši ih ludičkim neologizmom *Intonarumori*, koji Snježana Husić prevodi kao „Ispustišum”, „Intonirašum”, „Pješošum”, „Svirašum”, odnosno doslovno i opisno – radi se o aparatima koji „intoniraju šumove” (Goldberg 2003: 16). Zanimljivo je da su pojedini povjesničari/ke umjetnosti izvedbe tog šahofonskoj zvučnoj skulpturi (D.B. Indoš i Tanja Vrvilo) doveli u poveznicu s *prepariranim klavirom* Johna Cagea kao i pojedinim zvučnim performansima Georgea Brechta.

tog prvog u nizu ratova, po kojima je 20. stoljeće ozloglašeno, noseći neslavnu titulu stoljeća s najviše ratova” („Posveta intonatorima šuma”, 2014, http).

S obzirom na prvi performativni obrat, koji je vezan uz demonizam Prvoga svjetskoga rata, retrospektivna definicija performansa odnosi se na avangardni performans, pa tako prva povjesničarka i teoretičarka umjetnosti performansa RoseLee Goldberg svoju knjigu *Performance: Live Art 1909 to the Present* (1979) otvara poglavljem koje posvećuje futurističkim izvedbenim „pljuskama društvenom ukusu”. Pritom, autorica za rani futuristički performans naglašava da je bio više manifest nego praksa i više propaganda nego stvarna produkcija, detaljno pokazujući kako su do sredine 20-ih futuristi uspostavili performans kao zaseban umjetnički medij kao najizravniji način prisiljavanja publike da uoči njihovu ideju.⁵

Dokumentaristička trilogija *Svaka revolucija je bacanje kocke, Zagreb 1911-1914*

Da kontekstualiziramo: *Tosca 914* je posljednji dio dokumentarističke trilogije *Svaka revolucija je bacanje kocke, Zagreb 1911-1914 – Cefas* (2010), *Američki atentator* (2013) i *Tosca 914* (2014). Navedena postdramsko-muzička trilogija istražuje pobunu hrvatske književno-revolucionarne omladine/mladeži u razdoblje 1912-1914, za vrijeme Austro-Ugarske Monarhije, kao i događaja koji su doveli do atentata u Sarajevu i Prvog svjetskog rata.

I dok *Cefas* polazi od priče revolucionarne omladine okupljene oko anarhističkoga Cefasa,⁶ *Američki atentator*, kao drugi dio dokumentarističke trilogije, prati slučaj koji je konstruiran od strane tadašnjih hrvatsko-američkih novinskih medija s radnikom Stjepanom Dojčićem kao tragičnim protagonistom, koji je emigrirao u SAD (Kenosha) 1909. i vratio se 1912. kako bi počinio atentat na hrvatskog bana Slavka Cuvaja. Tako je 18. kolovoza 1913. izveo pokušaj atentata na novog bana Ivana Skerletza u zagrebačkoj

5 Što se tiče drugoga performativnoga obrata, Kristine Stiles, slično kao i Paul Schimmel, pa i kao npr. Erika Fischer-Lichte, zamjećuje da 50-ih i 60-ih godine umjetnici u Europi, Japanu i SAD-u počinju koristiti vlastito tijelo kao materijal za vizualne umjetnosti, i navedeno K. Stiles kao i P. Schimmel promatraju kao odgovor na egzistencijalnu prijetnju koju je nametnuo Holokaust kao i nuklearno doba. Tako su umjetnici ponudili tijelo kao formu i kao sadržaj estetike, i pritom su nastojali i angažirati promatrače direktnije u samu umjetnost. Djelomice se tu, istina, radilo i o nastavku izvedbene prakse rane avangarde (avangardnih pokreta), međutim dok je format performansa u avangardi bila marginalna aktivnost (s čime se npr. RoseLee Goldberg ne bi u potpunosti složila), kako nadalje zamjećuje Stiles, u drugoj polovici stoljeća postao je nezavisan medij vizualnih umjetnosti (Stiles 2012: 798).

6 Gimnazijskih dana „veliki psovač” Kamov s prijateljima Josipom Baričevićem i Mijom Radoševićem osniva revolucionarno-anarhističku organizaciju Cefas, koja je djelovala i literarno i politički, kako bi, metaforički rečeno, vizionarski zamišljeno, dinamičnom dignuli u zrak čitavu Hrvatsku, sve njezine građanske i političke tvore. Odnosno, ta je tajna prevratnička organizacija imala u svom programu rušenje Austro-Ugarske uz pomoć američkih Hrvata te stvaranje slobodne Hrvatske, drugačije nego što se to odvijalo devedesetih. Na sve nas je to podsjetila predstava *Cefas* Kuće ekstremnog muzičkog kazališta, koja je krenula, kako je to jednom prigodom Tanja Vrvilo istaknula, od podataka iz knjige Josipa Horvata *Pobuna omladine* u kojemu je taj istaknuti novinar i političar obradio četiri atentata od 1911. do 1914. godine, a od kojih su samo dva počinjena, uspješno izvedena u kontekstu Austinove teorije govornih činova, odnosno uspješnosti ili neuspješnosti performativa. U daljnjoj razradi predstave Tanja Vrvilo spojila je prvi atentat u životnoj izvedbi Luke Jukića kao i aktivnosti revolucionarno-anarhističke skupine Cefas koju je 1900. godine, dakle, u svojoj četrnaestoj godini organizirao Janko Polić Kamov, kao dak Sušačke gimnazije u Rijeci. Naime, taj je prvi atentat Luke Jukića obuzeo redateljske vizure Tanje Vrvilo, i to upravo zbog rasprave između teorije i prakse. Naime, organizatori atentata između sebe su pronašli praktičara – Luka Jukić se javio i odučio je biti praktičar.

Upravo su u predstavi *Cefas* D. B. Indoš i Tanja Vrvilo razvili metodu muzičkoga izvođenja teksta (riječ je o prevođenju teksta u muzičku formu).

katedrali. I posljednji dio trilogije – *Tosca 914* preuzima slučaj neuspješnog atentata Jakoba Schäffera na bana Skerlecza koji se dogodio 25. svibnja 1914. nakon prvog čina opere *Tosca*, u auli i vestibulu HNK-a u Zagrebu, kada je nadvojvoda Leopold Salvator u banovoj pratnji prisustvovao samo prvom činu najbolje operne izvedbe sezone s protagonistima Mirom Korošec i Markom Vuškovićem. Riječ je o mjesec dana prije Sarajevskog atentata i početka Prvog svjetskog rata („*Tosca 914*”, 2014, [http](http://)).⁷ Pritom, navedeni izvedbeni dvojac to prenošenje dokumentarnoga materijala na scenu, i to prvenstveno u glazbenu matricu *protuopere* šahtofona označuju kao rad na eksperimentalnoj formi političkoga kazališta, gdje dokumentarni materijali iz medija i novina, te fotografije, pisma i izvješća sa suđenja su „izvedeni i medijalizirani na panoptičkoj inspeksijskoj sceni” („*Američki atentator*”, 2013, [http](http://)).

Konkretno, trilogija, koja se temelji na pseudodramskim situacijama, na zbornom ili koncertnom modelu, nadahnuta je posljednjim rukopisom Josipa Horvata iz 1968. o isprepletenim sudbinama četvorice zagrebačkih atentatora 1912–1914. („četvorice humanih atentatora u Krociji” kao nultoj generaciji terorista), te povijesti hrvatske pobunjene omladine u doba Austro-Ugarske Monarhije: Luke Jukića (atentatora na bana Cuvaja) i Stjepana Dojčića (atentatora na komesara Skerlecza), koji su svoje atentate izveli, te Stjepana Planinšaka i Jakoba Schäffera, za koje postoji sumnja jesu li uopće bili atentatori. Upravo dok sam dovršavala prvu verziju ovoga zapisa, Kuća ekstremnoga muzičkoga kazališta izvela je novi projekt – *Fantom Planinšak* (premijera: Zagreb, Perforacije, 25. lipnja 2015.), gdje se sada bave i navodnim četvrtim atentatorom, odnosno kako su naveli u najavi, „Planinšak je učinio svoju aktivističku želju fantomskom, približivši se nestvarnom postojanju”. Pritom posebnu je glazbenu dimenziju navedenom četvrtom dijelu, dodatku trilogiji pridonijelo učestvovanje dvojice članova benda SexA (ex-SexA, originalnim imenom Sedativ ex Apoteka) (usp. Barić 2011) – Ivan Bilosnić Bic – gitara i Nino Prišuta – bas, a potom u repriznoj izvedbi i trećeg člana – Ratka Danilovića – bubanj i udaraljke.⁸ Time je ostvareno i glazbeno prisjećanje na Indoševu fazu iz Kugle (nakon tzv. meke faze Kugla glumišta), kada je u anarho-predstavi *Kukuvija Drijemavica – Röenc* (1985) ostvario suradnju s alternativnom grupom SexA.⁹ Basist grupe Nino Prišuta (i jedan od njezinih osnivača) za potrebe scenske buke im-

7 Tosca 914 autori određuju kao „protu-operu tehnologije moći čiji protagonisti stvaraju bespovratnu situaciju koja se opire tehnikama nužnosti integriranja individua u društvo, nužnosti koja se naziva policija: ‘Cilj je policije stalno uvećavati život i moć države. Žudnja pobunjenih protagonista Tosce 914 je stvarati situacije stalnog smanjivanja života i moći države, njezine nužnosti.’”

Koprodukcija DB Indoš / Kuća ekstremnog muzičkog kazališta, Studentski centar u Zagrebu, Kultura promjene – Teatar &TD i Festival Perforacije. U protu-operi o slučaju Schäffer sudjeluju funkcionari Šahtofona – Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo, Dina Puhovski – mezzosopran, Helge Hinteregger – grlena glazba, Damir Prica Kafka – preparirani klavir, Miro Manojlović – vibrafon, Hrvoje Nikšić Nikša – zvučne mikrofonijske. Ekstremno – Muzičko – Kazališno: „Ekstremno zato što želi otići najdalje moguće u izvođenju ideje slobode, rada koji radimo najbolje od svih radova koje bismo mogli raditi; Muzičko – zato što vjerujemo da je takvo nizanje zvukova proizašlo iz naših novih instrumenata u konačnosti muzika, imamo povjerenja u muzikalnost njihovog zvukovlja i tako s njima izvodimo; Kazališno – zato što prilikom izvođenja proizvodimo kazališni gestus – Šahtofonista i Šahtofonistica” („Formular za DBIndoš”, [http](http://)).

8 I kao što je navedeno u promotivnom materijalu, SexA (Sedativ ex Apoteka) je u svome djelovanju objavila samo jedan album – *No Sleep /Till Pussy/ Fuck Piction* (1990, Idle Valley/ FV Založba). Počeli su djelovati 1980. kao bend koji se nadahnuo *post-punkom* i *new waveom*, avangardnim strujama, artom, ranim *noiseom* i eksperimentima, te su u rijetkim novinskim napisima sloveli kao pritajena nada druge generacije novog vala zajedno s Trobecovim Krušnim Pećima i bendom Gustaph y njegovim dobrim duhovima (danas Gustafi) (usp. Barić 2011).

9 Središnjicu *rubnih* kulturnih događanja 80-ih godina činilo je djelovanje Galerije SC – Galerije Esce u Zagrebu, čiju su djelatnost u drugoj polovici 1990. i prvoj polovici 1991. vodili Helena Klakočar, Sonja

provizirao je (improvizacija kao inovacija) instrument od gromobranskih žica kao *urušavajuću*, upozoravajuću glazbenu pozadinu stanja početka anarhičnosti, radikalnoga psihičkoga nomadizma.¹⁰

Kao što je u više prigoda Indoš istaknuo, Kuća ekstremnog muzičkog kazališta navedenim radovima, u kojima tematiziraju literarno-revolucionare kružoke, pokazuje kako je uistinu moguće inzistirati na trajnosti avangarde, u ovom slučaju i glazbene avangarde gdje šahtofonima nastavljaju liniju futurističkoga *bruitizma* ili glazbe buke (usp. Gligo 1996: 28, Berghaus 2005).

Time atributi Indoševe predstave *Kukuvija Drijemavica – Röenc* (1985) iz Kugline faze u posvećenom smislu mogu se protegnuti na sve njegove muzičke projekte postdramskoga kazališta:

„*Kuglina* industrijsko-metalurška glazba-buka škripe, cviljenja, udaranja na konstrukcijama metalnih otpadaka, ili kako ih Indoš naziva – *duhovno reciklirano smeće*, pripadaju akustičkim i kinetičkim instalacijama koje ostvaruju prijenos kinetičkih ritmova tijela u skulpturalnu scenu, u multiplicirane akustičko-kinetičke instalacije, čime se arhitekturna scena, koja je konstruirana kazališnim muzejom metalnih figura-otpadaka kao odsutnosti zaborava i projekcije hipermašte, očituje kao duhovna/duševna proteza tijela” (Marjanić 2000: 14).



Foto 1: D.B. Indoš/Kuća ekstremnog muzičkog kazališta: *Kriegspiel/Igra rata* (2011) – autori i izvođači: Damir Bartol Indoš i Tanja Vrvilo.

Zvučna skulptura *Orgonski šahtofon* sastavni je dio predstave, performansa *Kriegspiel/Igra rata* (2011) i predstave, performansa *Vodni rat* (2012), kao i kasnijih predstava. Šahtofone Indoš jednostavno opisuje kao akustične kutije ispunjene s četiri opruge koje su označene četirima bojama, a do njih se odlazi otvaranjem šaht-poklopca koji je na vrhu kutije.¹¹

Hindkjaer i D. B. Indoš (usp. Perasović 2001: 414). Inače, Indoš tih godina, između ostaloga, ističe nastup grupe Blurt koji je uključivao dadaističku poeziju njihova vođe (usp. Bartol, Klakočar 2005: 116).

10 Detaljnije o navedenoj predstavi usp. Marjanić 2014: 747.

11 Inače, D. B. Indoš dobitnik je prve nagrade Muzeja suvremene umjetnosti (Zagreb) na natječaju iz 2011. za Šahtofon.



Foto 2. Šahtofon partitura, odnosno, kako je određuje Indoš – neprekinute zvučne linije komunikacija unutar jednog šahta Šahtofona; grafička partitura kao svitak za predstavu *Fantom Planinšak* (2015.). Koloristička partitura, vizualna poezija izvodi se vokalno-instrumentalno, gdje šahtofoni dodatno služe za izvedbu šahtofonije.

Zaključno o shizofoniji

Kuća ekstremnog muzičkog kazališta dramsku riječ u potpunosti prožima s *protu-opernim* dionicama, da uporabim njihov *protu-termin*, odnosno struktura izvedbe temelji se na pseudodijaloškim situacijama koje imaju tragove komunikacije, gdje se više ne može više govoriti o likovima, nego o izvedbenom pamfletizmu – *zbornom ili koncertnom modelu* (Vrvilo, prema Marjanić 2014: 836). Takvim postdramskim strategijama Kuća ekstremnog muzičkog kazališta tematizira mogućnost cjelokupne *shizofrenizacije* društva na tragu postavki Deleuzea i Guattarija u knjizi *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija* (1972). Naime, umjesto termina *revolucionarizirati* D. B. Indoš koristi riječ *shizofrenizirati* jer je revolucioniranje, njegovim određenjem, „neodvojivo

od nasilja”, a *shizofrenizirati* onkraj je nasilja i izmiče uporabi nasilja; ukratko, riječ je o revolucionarnom potencijalu shizofrenije (usp. Setter, 2014, [http](http://)).¹²

I kao što to navodi u poglavlju o muzikaliziranju kao jednom od fenomena postdramskoga kazališta Hans-Thies Lehmann – „Ne radi se o evidentnoj ulozi glazbe i glazbenog kazališta, nego o dalekosežnoj ideji kazališta *kao glazbe*” (Lehmann 2004:117).¹³

LITERATURA

- „Američki atentator”. (<http://www.msu.hr/#/hr/20034/>). (pristup 3. siječnja 2016.)
- Hannah 1991: H. Hannah, *Vita activa*, Zagreb: Biblioteka August Cesarec.
- Barić 2011: V. Barić, *Hrvatski punk i novi val: 1976–1987*, Solin: vlast. nakl.
- Indoš, Klakočar 2005: D. Bartol Indoš i H. Klakočar. „Tranzicijske strategije”. U: *Galerija SC – 40 godina*, monografija. (ur. Ksenija Baronica i Božica Matasić). Zagreb: Studentski centar, str. 116–117.
- Berghaus 2005: G. Berghaus, *Avant-Garde Performance. Live Events and Electronic Technologies*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Blažević 2012: M. Blažević, *Izboren poraz. Novo kazalište u hrvatskome glumištu od Gavelle do...* Zagreb: Durieux.
- Deleuze, Guattari 1990: G. Deleuze i F. Guattari, *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*, Novi Sad. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića
- „Formular za D.B. Indoša”. (http://indos.mi2.hr/formular_db.htm). (pristup 15. travnja 2015.)
- Gligo 1996: N. Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, MH.
- Goldberg 2003: R. Goldberg, *Performans: od futurizma do danas*, Zagreb: Test! – Teatar studentima, URK – Udruženje za razvoj kulture.
- Horvat 2006: J. Horvat, 2006. *Pobuna omladine 1911–1914*. Zagreb: SKD Prosvjeta, Gordogan.
- Kirby 1986: M. Kirby, *Futurist Performance*, New York: Pay Publications.
- Lehmann 2004: H.-T. Lehmann, *Postdramsko kazalište*, Zagreb – Beograd: Centar za dramsku umjetnost, Tkh – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti.
- Marjanić, 2000: S. Marjanić, Deformacije/apstrakcije tijela D. B. Indoša, *Frakcija: magazin za izvedbene umjetnosti* 17/18:10–17.

12 Propitivanje autonomije života u odnosu na sve vrste heteronomija Kuća ekstremnog muzičkog kazališta širi i na bioetiku, zooetiku, svojim obnovljenim projektom *Lajka – prvi pas u svemiru* (1999., Ljeto na Štroso, Zagreb, 2015), kojim se vraćaju na *Prolog* Hannah Arendt njezinoj knjizi *Vita activa*, u kojoj navedena filozofkinja postavlja pitanje o tome zbog čega 1957. kada je lansirana Lajka, prva životinja astronaut, čovječanstvo razmišlja o napuštanju života na Zemlji, gdje su nam dane sve blagodati a u korist istraživanja svemira i u konačnici zbog čega u ime tehnologije žrtvujemo živo biće, Lajku koja je nekoliko tjedana kružila oko Zemlje po istim zakonima gravitacije „koji okreću i odražavaju u kretanju nebeska tijela – Sunce, Mjesec i zvijezde. (...) Neposredna reakcija, izražena bez promišljanja, bila je olakšanje zbog prvog koraka ka izbavljenju iz čovjekova zatočeništva na Zemlji. A ta čudna izjava, nimalo slučajna omaška stanovitog američkog novinara, bila je nesvjesno ponavljanje izuzetnog natpisa urezanog prije više od dvadeset godina na nadgrobnu ploču jednog od velikih ruskih znanstvenika: ‘Čovječanstvo neće zauvijek ostati vezano za Zemlju’” (Arendt 1991: 7).

13 Pritom, za oba rada možemo reći da je riječ o scenskim esejima, dakle o radovima u kojemu se umjesto neke radnje prikazuje javno promišljanje određenih tema (Lehmann 2004: 149).

Marjanić 2012: S. Marjanić, Performativna glazba – od bruitizma do lesionizma: kolažno o žanru glazbenoga performansa na domaćim primjerima, *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja* 91:14–29.

Marjanić 2014: S. Marjanić, *Kronotop hrvatskoga performansa: od Travelera do danas*, Zagreb: Udruga Bijeli val, Institut za etnologiju i folkloristiku, Školska knjiga.

Perasović 2001: B. Perasović, *Urbana plemena: sociologija supkultura u Hrvatskoj*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

„Posveta intonatorima šuma”. (<http://www.kulturpunkt.hr/content/posveta-intonatorima-suma>). (pristup 3. siječnja 2016.)

Setter 2014: L. Setter, *Schizo-hero: The Revolutionary Potential of Schizophrenia* (<http://thaumaonline.nl/schizo-hero-the-revolutionary-potential-of-schizophrenia/>).

Stiles 2012: K. Stiles, „Performance Art”. U: Kristine Stiles i Peter Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. (2. izd.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 798–820.

„Tosca 914”. (<http://www.kulturpunkt.hr/content/tosca-914>). (pristup 3. siječnja 2016.)

Vinketa 2014: D. Vinketa, „Tosca 914: ‘Svaka avangarda ima samo jedno vrijeme koje nema vremena nadživjeti’”. (<http://queer.hr/39816/tosca-914-svaka-avangarda-ima-samo-jedno-vrijeme-koje-nema-vremena-nadzivjeti/>). (pristup 28. travnja 2015.)

THE HOUSE OF THE EXTREME MUSIC THEATRE AND THE ŠAHTOFON

Summary

It is known that the instruments in performances by Damir Bartol Indoš arise from recycled materials, waste from civilization, and thereby function as sound installations, or, as the author calls them, *spiritually recycled garbage* (cf. Indoš 1999: 34-35). Thus, the performance/theatre piece *War Machine / Kriegspiel* (2011) as well as the performance / theatre piece *Water War* (2012), by the duo Damir Bartol Indoš and Tanja Vrvilo (The House of the Extreme Music Theatre), introduce the „music machine” or „collective assemblage” Šahtofon. Art historians think that Šahtofon is similar to the prepared piano piece by John Cage as well as some sound performances of George Brecht.

It is, in fact, according to Indoš's interpretation, a sound installation, which is composed of spring, manhole (šah) covers, headlights, microphones, and surveillance cameras. Indoš links Šahtofon with the principle of the work of Wilhelm Reich and his findings – the orgone and its practical application. Through the construction of orgone accumulators, as well as to the instrument-apparatus for the production of noise (*Intonarumori*) by the creator of *bruitism* Luigi Russolo.

This is a story about Indoš's concept of becoming a *man-šahtofon*, developing the idea of *schizophrenia*, by the separation of sound and image from the source, as another mode of his rebellion against the heteronomy of society.

Keywords: The House of the Extreme Music Theatre, *schizophrenia*

Suzana Marjanić

Марјан М. ЧАКАРЕВИЋ
Београд

НАРЦИСОВА ТУЖАЉКА ЗА ОРФЕЈЕМ (ОРФЕЈСКИ МОТИВСКИ КОМПЛЕКС У САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ: ПРИМЕРИ ФИЛМА, ПОП МУЗИКЕ И ПОЕЗИЈЕ)

Успомену Ранка Мунитића

Рад у основи представља омаж и наслања се на јединствену критичарску праксу есејисте и културолога Ранка Мунитића из његове серије студија *Чудовишта која смо волели*. Узимајући класичан мотивски комплекс мита о Орфеју и Еуридики, овде се тако анализирају интерпретације ове приче у *Орфејској трилогији* Жана Коктоа, филму *Црни Орфеј* Марсела Камија, албума *Reflektor* канадског инди бенда Arcade Fire, потом „фолк опере” *Hadestown* сингер-сонграјтерке Anaïs Mitchell, као и поеме-сценаријума *Стереорама* песника Бојана Савића Остојића. Сва наведена дела производ су различитих уметничко-историјских контекста, као што са друге стране имају своја посебна места у конкретним ауторским опусима, што се овом приликом и тумачи.

Кључне речи: Орфеј, надреалистички филм, поп култура, инди, савремена поезија

Своју трајну свежину, велику сугестивност и трансформативни потенцијал – приче из класичне старине, које се налазе у самом темељу европске културе и цивилизације, дугују једноставној чињеници да се у њиховој основи увек налазе стварни догађаји, стварне приче и судбине. У класичној филологији то је одавно познато: да, на пример, у великој причи о Јасону, Аргонаутима и потрази за златоруним овном – никакве велике приче заправо нема, а камоли метафизике, већ љуте глади која је острвљане нагнала да напуштају своја станишта и путују на север у потрази за слатким водама и плодном земљом, о чему, рецимо, Бора Радовић има изванредну песму „Веслачи” (Радовић 2002: 123); као што је одавно познато да се иза златоруног овна крије техника вађења злата из потока управо уз помоћ овчијег руна, а која се техника примењивала у области Црног мора, те су „стварни” Аргонаути путовали из Грчке тамо да би се о њој обавестили. Реч је, дакле, о, условно речено, једноставној формули трансформације, уз мање или веће стилизације и модификације, стварног животног материјала у језичке, поетске слике, али слике које, како је рекао Вернер Херцог, а касније то поновио Ранко Мунитић – нису претходно постојале (Мунитић 2007: 5), а та формула остала је на снази све до данашњег дана и важи за све уметности¹.

Другим речима, не може бити никакве сумње да се иза мита о Орфеју и Еуридики крије стварна љубавна прича, или неколико њих, које су у накнадним креативним интервенцијама припојене једна другој и на изванредан начин доведене до савршенства. Ова прича и њена магична привлачност, али и јединственост

1 У Херцоговој дефиницији помиње се само филм.

у укупној античкој митологији крије се заправо у њеној мотивици: теми љубави и смрти овде је придружена и сама тема поезије, односно моћи стварања.

Отуда не може бити чудно што прича о Орфеју има посебан значај управо за саме песнике и што је увек на овај или онај начин изражавала однос самог ствараоца према свом делу, односно, савременим језиком речено, што је нужно представљала аутопоетички исказ највишег реда. Уколико је у уметничким уобличавањима овог мотива у ранијим епохама фокус био равномерно распоређен на моћ Орфејеве лире, љубавну причу и силазак у доњи свет, током претходног века тај се фокус махом усредредио на фигуру Орфеја, као метонимију за песника и уметника уопште. Епоха модернизма и историјске авангарде била је нарочито наклоњена овој теми, па је тако разумљиво да није могуће побројати сва њена појављивања, али довољно је поменути између осталих Ходасевича, Цветајеву, Бена, Валерија, велику Траклову песму „Страдање” из *Себастијана у сну* (в. Тракл 1990: 116), и наравно Рилкеа и његове *Сонете Орфеју* (в. Рилке 1986: 128–156), као несумњиво најзначајније модернистичко остварење ове теме², али и кључни португалски авангардни часопис *Орфеј*, који уређује Песоа средином друге деценије прошлог века, као и самог Песоа, који заправо целокупним својим животом и делом очито покушава да примерено својој епохи реинтерпретира ову митску фигуру.

У датој историјско-уметничкој констелацији појављује се и филмска *Орфејска трилогија* Жана Коктоа, коју чине наслови *Крв песника* (1930), *Орфеј* (1950) и *Орфејево завештање* (1960). У своје време веома цењен и хваљен, Кокто се данас указује ипак као пример другоразредног уметника-сваштара, али истовремено и никако мање и као фигура без које је авантура европске авангардне уметности незамислива. Увек у самом срцу најрадикалнијих уметничких преврата, спреман да „у лету” подржи и најбизарније новотарије, управо због те расутости, која је пак у своје време била називана ренесансном ширином, Кокто није успео створити практично ниједно естетско-уметнички изразитије дело, али је створио цео низ малих и мањих дела у практично свим областима уметности, која нарочито у својим рубним подручјима слуте понекад и далекосежније стилско-уметничке преврате. У најкраћем, Кокто је у пољу филма био превише песник да би био убедљив редитељ, али и обрнуто, његов књижевни опус, нарочито романескни, више изгледа као низ сценарија за неснимљене, а понекад, касније, и снимљене филмове.

Па ипак, Коктоова *Орфејска трилогија*, можда и нехотице, даје у најмању руку занимљив пример трансформације коју мит о Орфеју доживљава у модерној уметности. Ова три филма заправо и нису била мишљена као трилогија, о чему најупадљивије сведоче деценије паузе између њих, али су са последњим филмом досегла извесно стилско-тематско јединство. Док је први, уметнички вероватно најуспешнији филм *Крв песника* типичан надреалистички производ (в. Базен 2009: 242), а други, *Орфеј*, представља специфичну магично-реалистичку обраду митске приче, дотле трећи филм *Орфејево завештање* јесте Коктоов уметнички тестамент и свођење рачуна са сопственим опусом, и не само филмским, односно најексплицитнији аутопоетички исказ.

Треба приметити да аутор на самом почетку *Крви песника* каже да је „свака њесма грб. Она мора бити дешифрована”. У претходној, уводној сцени филма, како то с добрим разлозима истиче Џејмс Вилијамс, маскирани уметник у уло-

2 Овом темом: моделима интерпретације и трансформације мита о Орфеју у књижевности Запада, од антике до данас, исцрпно се бавио Чарлс Сигал (В. Сигал 1989, посебно 155–198).

зи церемонијал-мајстора покретом руке уводи гледаоца у филм (Вилијамс 2008: 149), да би се тридесет година касније, у завршној сцени *Орфејевог завештања*, са тим гледаоцем опростио кратким меланхолично-патетичним, али истовремено и аутоироничним коментаром у коме се извињава ако се филм неком није допао. Дакле, на почетку је реч о песми, на крају о филму. Иако Кокто, као и остали авангардисти, а посебно надреалисти под поезијом подразумевају не само песничку уметност већ (уметничко) стварање у најширем смислу, у првом филму се очигледно ради о релативно скромном ауторитету који филм као нова уметност тада ужива, па је зато неопходно „сакрити се” иза ауторитета поезије.

Али, није реч само о томе. Аутор, наиме, на самом почетку потцртава своју основну тему, а то је поезија, за коју каже да представља: „реалистички документарца (документарни запис) о догађајима који нису стварни”. Следећи овај императив, Кокто се, нарочито у првом и трећем филму, потпуно удаљава од митског обрасца. Другим речима, фокус се са приче о љубави и смрти преусмерава на поезију, на сам процес песничког, уметничког стварања: кроз низ сносиких сцена Кокто у првом филму покушава да дочара сам креативни процес, као и процес формирања уметника, процес постајања уметником. Тако у *Крви ђесника* митски образац подлеже високо индивидуализованом, па чак, ако се тако може рећи приватизованом креативном читању, будући да у њему, у том читању дакле, нема практично ниједног детаља, осим саме фигуре песника и поезије који реферира на мит. То јест, много више од тога, читав низ детаља упућује пре свега или искључиво на самог Коктоа, на његов књижевни опус или биографске детаље, попут, рецимо, трећег дела филма који је верна екранизација уводног поглавља његовог тада објављеног а касније најпознатијег романа *Дерлааг* (Кокто, 1959: 11–18). Тачније, постоји много разлога да се *Орфејска трилогија* гледа и чита као аутофикција, у којој прича о Орфеју представља тек једну, вероватно најважнију, али никако једину мотивску линију, коју аутор интерпретира крајње самосвојно, то јест узима из ње оне елементе који се могу искористити у сопственој филмској аутобиографији.

Поменута аутореференцијалност, која заправо много више упућује на потенцијални симболичко-метафорични контекст приче о Нарцису, него оне о Орфеју³, нарочито долази до изражаја у трећем делу циклуса, где сада остарели песник, кога игра сам Кокто, залази са ону страну стварности, у зону између сна и јаве, и у тој хипнагогичкој одисеји сусреће своја дела, стихове, исказе, своја схватања о поезији и уметности, своје ликове, једном речју самог себе⁴. Овде, дакле, Нарцис потпуно преузима главну улогу, Орфеј је тек идејни украс, метонимија за песника. Такође, из перспективе последњег филма постају јасне и све оне мотивске модификације кроз које митска прича пролази у другом делу трилогије, јер Орфеј у истоименом филму представља у ствари самог песника Коктоа, чија слава после Другог светског рата бледи а нове генерације песника и уметника односе се према њему са презиром, и који се, уз све то, налази у великој стваралачкој кризи. Коктоова биографија дакле пружа објашњење за „чудно” понашање филмског Орфеја: за, рецимо, његову опседнутост поезијом коју слуша и записује са тајанствене радио-станице у колима и којом приликом потпуно занемарује Еуридику, која тада и умире. Травестија основне мотивске линије мита – љубавне приче, то

3 Анализом односа ове две митске фигуре у контексту њихове симболичко-метонимијске репрезентативности у пољу поезије бавио се Тихомир Брајовић. (В. Брајовић 2013. Посебно 5–49.)

4 Или прецизније – себе песника.

јест заљубљивање Смрти у песника, а њеног помоћника у Еуридику, тако постаје јасна у контексту Коктоове поезике, то јест његовог веровања да „Песник не може умрети”. Аутореферентност се може пратити и на плану филмске екипе, од првог филма чија је постава састављена искључиво од Коктоових пријатеља, преко Орфеја, кога тумачи дугогодишњи Коктоов љубавник Жан Маре, закључно са *Орфејевим завештањем*, у којем се такође појављују песникови блиски пријатељи попут Пикаса, Луиса Мигела Домингина и низа других.

Кључна линија нарцисизације Орфејеве фигуре, коју Кокто спроводи кроз сва три дела трилогије, свој врхунац доживљава у *Орфејевом завештању*: чињеница да аутор игра самог себе дестабилизује границу између филма и реалности, то јест – сам песник, песниково тело у непрестаном покрету постаје демаркациона линија између ова два поља. Тиме аутор, како то Џејмс Вилијамс изванредно прецизно примећује, „потцртава перформативни карактер” своје уметности (Вилијамс 2008: 229), али једнако тако подрива илузију филмске реалности. У збиља ингениозном стваралачком покрету са краја филма, када песник једноставном али савршено функционалном употребом технике хода унатраг, или обрнутог покрета (*reverse motion*), након што је претходно био убијен себе *диже* из мртвих, Кокто затвара круг нарцисизације Орфеја и, ако се тако може рећи, враћа Орфеју/песнику његове божанске прерогативе. Ова сцена може се читати и као реферирање на враћање Еуридике из мртвих, али њен, истовремено и патетични и субверзивно-иронични набој представља поигравање са коначним и једносмерним значењем. Напротив, као што и сам поднаслов филма – „Не питајте ме зашто” – сугерише, Кокто тек скицира семантичко поље у којем су разни, па и супротни потенцијали оствариви. Укупно узев, у *Орфејској трилогији* Кокто причу о митском песнику трансформише у мит о *савременом* песнику, који је задржао понешто од свог божанског претка, али који је што шта и изгубио, а можда у првом реду, како то на једном месту у *Орфејевом завештању* признаје посредно – публику.

Бразилски филм *Црни Орфеј* француског редитеља Марсела Камија из 1959. који је те године освојио у Кану „Златну палму”, а наредне и Оскара за најбољи страни филм, није, дакако, имао проблема са публиком, напротив, то је до данас остао један од најпопуларнијих бразилских филмова. Овај филм је занимљив јер представља заправо класичну интерпретацију мита о Орфеју, с тим што је она уклопљена у контекст карневала у Рију. Иако данашњем гледаоцу филм у целини може на махове деловати патетично, он ипак у великој мери задржава своју уметничку виталност и не мање пријемчивост за најширу публику. Оно што је иновација у Камијевом филму јесте локализовање античког мита: спектакл карневала у ритму самбе и боса нове, афро-бразилски магијски ритуали који су култура у сценама васкрсавања Еуридике, костимирана Смрт која се одлично уклапа у контекст карневала, али пре и изнад свега неколико импресивних елегија које изводи натуршчик Бруно Мело у лику Орфеја.

У уметничком и поетичком смислу, дакле, у Камијевом филму нема никаквих револуционарних иновација, али ово накалемљивање теме из класичног европског наслеђа на народну културу јужноамеричких староседелаца, непатворена енергија и екстатични улични ритам који евоцирају дух античких дионизија – могу се читати као прикључивање трећег света кругу европске културе кроз процес обостране културне валоризације.

Тај процес своју посредну ревалоризацију и потврду доживео је пола века касније на албуму *Reflektor* (2013) једног од најзначајнијих инди бендова дана-

шњице Arcade Fire. Овај албум, по речима фронтмена и аутора Вина Батлера, управо и треба разумети као неку врсту омажа бразилском филму, али и Кјеркегоровом есеју „Модерно доба” из 1846, под чијим је, једнако важним утицајем настајао. Занимљив је тренутак у којем се бенд налази када снима *Reflektor*. Са претходна три и по албума: истоимени деби и-пи из 2003, потом *Funeral* (2004), па *Neon Bible* (2007) и нарочито *The Suburbs* (2010) – Arcade Fire наметнуо се као један од најважнијих бендова на захваљујући интернету несагледивој сцени (независне) поп музике у новом веку. Наслањајући се пре свега на наслеђе новог таласа и постпанка, које подразумева наглашену ритам секцију, Arcade Fire су створили дискретно артифицијелизован, чист и богато оркестриран, барокни звук, који надсковаје Батлеров прецизан тенор. Главни јунаци њихових песама су фрагилни и неуклопљени урбани усамљеници, који покушавају да нађу своју срећу у високо технологизованом и класно и на сваки други начин завађеном свету. Свега тога, разуме се, има и на албуму *Reflektor*, који је, међутим, у битној мери концептуалнији у односу на претходне. Прича о Орфеју и Еуридики, потенцирана и самом насловницом на којој се налази Роденова скулптура митског пара, представља костур овог албума, али је на тај костур надограђено месо из Ромеа и Јулије, из Кјеркегоровог есеја о модерном добу, као добу у којем разумевање и рефлексивност потискују страст, (песме „*Reflektor*” и „*Awful Sound (Oh Eurydice)*”), али и читав низ актуелних мотива, од борбе за прихватање другачије сексуалности у друштву и породици („*We Exist*”), преко виртуелне реалности која у све већој мери упија физичку, о пометњи и променама које тај процес изазива у појединцима („*Flashbulb Eyes*”), или борбе са сопственом сексуалношћу у епохи у којој тим пољем умногоме управља порнографија („*Porno*”). Другим речима, Arcade Fire су функционализовали употребљиве елементе митске матрице да би испричали своју верзију приче о модерној љубави, не хајући превише за верност тој матрици. Разлика у уметничкој интерпретацији мита између филма *Црни Орфеј* и албума *Reflektor* тако иде линијом разграничавања модерне и постмодерне, а та линија је, између осталог, одређена управо поп културом⁵. Са истом оном супериорном нехајношћу са којом је у херојско доба рокенрола Чак Бери поручио Бетовену и Чајковском да могу да се окрећу у гробу јер је дошла нова музика (Бери 1956), канадски бенд сада захвата овде-онде из бразилског филма, Кјеркегоровог есеја, Шекспира, античког мита, стварајући и музички и текстуално упечатљив албум, који, ипак и после свега, потврђује велику виталност приче о митском певачу.

Најзначајнији допринос бенда Arcade Fire овом мозаику јесте несумњиво последња песма са албума „*Supersymmetry*”, у којој се у причу уводи управо насловни мотив: наиме, по једној од новијих научних теорија о настанку света, у доба кад је свемир био млад, свака елементарна честица имала је свог суперпартнера, или сенку. Та сенка је идеални други, најсавршенији сутелесник. Суперпартнери нису још увек детектовани у лабораторијама, али они постоје у умовима научника, постоје, дакле, у умовима људи. Управо о тој ситуацији, али сада пребаченој на план љубави говори песма бенда Arcade Fire: „Знам да живиш у мом уму, што није исто што и бити жив”. Ова мотивска трансгресија: употреба научних појмова у поп музици, којом се пак изванредно прецизно осликава једна митска прича, с једне стране представља ауторerefлексивни покрет, јер суге-

5 Могло би се рећи да Кампијев филм, упркос покултурном духу којим одише, заправо задржава веру у еанципаторско-хуманистички карактер филма, односно уметности.

рише начин на који функционише поп интелигенција и поп култура у целини, једнако као што, са друге стране, предочава њену сугестивност у пуном обиму, њену моћ да поједностављеним и значењски отвореним формулацијама, у којима свако може да пронађе себе, уз помоћ заводљиве музике и вере слушаоца у ту моћ исприча најзубудљивије приче свога доба.

На донекле сличан, али опет другачији, концептуално строжи начин млада сингер-сонграјтерка Анаис Мичел (Anais Mitchell) је на албуму *Hadestown* из 2010. испричала своју верзију мита о Орфеју и Еуридики. Овде се сада ради, по речима саме ауторке, о фолк опери (в. Мичел, 2010), што у ствари значи да митска прича има врло чврсту драмску структуру са јасно подељеним улогама, које на албуму играју, поред саме Мичел, која је, разуме се, Еуридика, још и Џастин Вернон из култног инди фолк бенда *Bon Iver* у улози Орфеја, као и неколико других музичара са америчке фолк сцене у улогама Хада, Персефоне, Суђаја и Хермеса. Прича са албума смештена је фиктивни амерички градић и у неодређено доба, али се по неким детаљима из текста може наслутити да је реч о времену тзв. велике депресије тридесетих. Градом *Hadestown*, како му само име каже, влада индустријалац Хад, који симболизује бескрупулозни неолиберални капитализам, док Орфеј и Еуридика представљају сиромашни љубавни пар. На познату матрицу дакле, Мичел је урадила музички и тематски раскошан фолк албум, који врло доследно реинтерпретира основне елементе приче о Орфеју, духовито и болно иронично сецирајући сва кључна места савременог неолибералног друштва. Слојевитост саме приче прати смена јунака-приповедача, који се смењују из песме у песму, као и варирање основне музичке јединице – класичне фолк песме – употребом разних елемената из најширег могућег музичког спектра, односно жанровском трансгресијом, и то од вејтсовског блуза, преко свинга, брехтовских сонгова, кантрија, све до регтајма и експерименталног попа. Такође, из песме у песму смењују се различити типови нарације: од класичне лирске љубавне исповести, преко малих драмских колажа до типичне сонграјтерске нарације проткане духовитим социјално-политичким коментарима.

Мичел је, укупно узев, на овом албуму реинтерпретирала мит о Орфеју и Еуридики једноставним и пријемчивим језиком поп музике, али је истовремено значајно проширила њен семантички опсег уградњом друштвено-економских и идеолошко-политичких слојева, који у изворној причи не постоје ни у најави и тиме на уметнички сугестиван начин потврдила њену велику виталност.

Један од најзначајнијих представника нове генерације у српској поезији Бојан Савић Остојић у поеми-сценаријуму *Стереорама* из 2013. такође је, као једну од мотивско-тематских линија, понудио своју верзију античког мита. У целини гледано, *Стереорама* се може разумети као нека врста омажа неоавангардним уметничким праксама из шездесетих и седамдесетих година, а ту се у првом реду мисли на новосадску али и уопште југословенску поезију, потом на филмове француског новог таласа (Годарови филмови, Ренеов *Прошле године у Маријенбаду*) и на Жоржа Перека, као и на Боувијеве албуме из седамдесетих (употреба навода из песме „Drive-in Saturday” са албума *Aladdin Sane*). Следећи наведене праксе Савић Остојић је свет своје поеме изградио, донекле парадоксално, на непрестаном подривању илузије реалности текста: реалност текста представља „компресовану” реалност света, у много чему налик на позорницу Фон Трировог филма *Догвил* (2003), а читање, следећи ту линију, јесте процес декомпресовања. Та нова реалност, која се добија читањем не може никако бити иста као она пре компреовања, јер се у том процесу што шта изгуби, што шта преобликује.

Тако и љубавни однос између песника и девојке у коју је заљубљен, али с којом никако не може да досегне тренутак љубавне испуњености и среће, упркос мањој или већој блискости коју остварује, наглашава илузију и атрифицијелност сваког односа, па и оног љубавног: и љубав, дакле, јесте тек једна, дивна додуше, али ипак емоционално-психолошка конструкција – ни у љубави нема ничег непатвореног, аутентичног, чистог. Песник у *Стереорама* духовито и прецизно деконструира те механизме који обликују комплексан емоционални и интелектуални свет модерног субјекта, у којем свету нема, а можда заправо никада није ни било, ничег аутентичног, јер је све пролазило кроз филтер језичке артикулације. Непрестаним мењањем планова, перспектива, начина кадрирања и техника монтаже песник успева да „испрати” и „ухвати” динамику епохе, успева да шизофренију ријалитија и драму поливалентних идентитета ишчита искоса, кроз призму стално актуелних љубавних, политичких и поетичких питања. Али успева и да, макар у мотиву слушене стилизације уметничког потписа на врху куполе са самог краја поеме, свакој нестабилности, мобилности и фрагилности упркос – представи аутора, ко год он био, као инстанцу са којом се мора рачунати. Метафорично речено, као и у Коктоовом случају, Нарцис који је у потпуности био преузео Орфејеву улогу, опет се сада повлачи пред божанским моћима певача.

Сви ови, укратко анализрани примери, али и цео низ других, као нпр. филм *Еуридика БА 20137* Никоса Николаидиса, *Орфеј* Филипа Гласа, или бројне појединачне песме од Инкредибл стринг бенда, преко Ника Кејва, до Ендрјуа Берда, показују да у свим пољима савремене уметности стара и на први поглед потрошена митска матрица има и даље велики семантички потенцијал. Она, наравно, доживљава разнолике трансформације, у складу са императивима нашег доба, али мотиви љубави, смрти и стварања, као што је на почетку већ речено, исувише су људски да би могли изгубити на актуелности. Такође, како је један теоретичар већ приметио, Орфеј ће увек бити трагично привлачан јер се усудио да се окрене и погледа у невидљиво.

На крају, али заправо на првом месту, овај рад се може разумети (и) као омаж оним ретким и најређим, храбрим и најхрабријим критичко-теоријским праксама, попут оне Ранка Мунитића, које су упорно и доследно веровале у илузију да се бескрајна и бескрајно узбудљива авантура савремене уметности може и мора посматрати као целина, у свим својим пољима и објавама, јер се једино тако њена комплексна унутрашња динамика може истински разумети и јер се једино тако може досегнути пуни смисао сваке њене појединачне објаве.

ЛИТЕРАТУРА

- Базен 2007: А. Bazen, *Šta je film? (I–IV)*, Novi Sad, Niš: 3D+, Niški kulturni centar
 Брајовић 2013: Т. Brajović, *Narcisov paradoks: problem pesničke samosvesti i srpska lirika modernog doba (evropski i južnoslovenski kontekst)*, Beograd: Službeni glasnik
 Вилијамс 2008: J. S. Williams, *Jean Cocteau*, London: Reaktion Books Ltd.
 Кокто 1959: Žan Kokto, *Derlad/ Stranputica*, Subotica: Minerva
 Мунитић 2007: R. Munitić, *Čudovišta koja smo voleli 1*, Beograd: Kreativni centar
 Рилке 1986: R. M. Rilke, *Izabrane pesme*, Beograd: Nolit
 Савић Остојић 2013: B. Savić Ostojić, *Stereorama*, Pančevo: Udruženje književnika i književnih prevodilaca

Сигал 1989: С. Segal, *Orpheus: The Myth of the Poet*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press

Радовић 2000: Б. Радовић, *Песме*, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Српска књижевна задруга

Тракл 1990: Г. Тракл, *Изабране песме*, Београд: Српска књижевна задруга

Филмографија

Ками 2009: М. Camus, *Black Orpheus*, New York: The Criterion Collection

Кокто 2000: Ј. Cocteau, *The Orphic Trilogy (The Blood of a Poet, Orpheus, Testament of Orpheus)*, New York: The Criterion Collection

Дискографија

Мичел 2010: Anais Mitchell, *Hadestown*, Buffalo, NY: Righteous Babe Records

Аркејд Фајер 2013: Arcade Fire, *Reflektor*, Durham, NC, USA: Merge

Бери 1956: С. Berry, *Roll over Beethoven/ Drifting Heart* (сингл), Chicago: Chess

NARCISSUS'S LAMENT FOR ORPHEUS (THE ORPHEUS MOTIF COMPLEX IN CONTEMPORARY ART: EXAMPLES OF FILM, POP MUSIC AND POETRY)

Summary

The paper represents, in essence, an homage since it relies upon the unique critical practice of the essayist Ranko Munitić demonstrated in his studies, collected in the book *Čudovišta koja smo voleli*. In that sense, one must point out his most important contribution to the genre of essay, which is the widening of the hermeneutic field to the realm of pop culture, or, more precisely, to the contemporary independent pop music, whose works are analysed here alongside the “acknowledged” art of film and literature.

Taking the classical motif complex of the myth about Orpheus and Eurydice as its focus, the paper analyses interpretations of that story; namely, *The Orphic Trilogy (The Blood of a Poet, Orphée, Testament of Orpheus)* by Jean Cocteau, the film *Black Orpheus* by Marcel Camus, the album *Reflektor* by the Canadian indie band Arcade Fire, the *Volksoper* by the *Hadestown* singer-songwriter Anais Mitchell, as well as the poem-scenario *Stereorama* by the poet Bojan Savić Ostojić.

All of the mentioned works belong to and produce different artistic-historical contexts, having as well each their own special place in author's concrete opus. The paper analyses the specificities of each classical work and shows that, in spite of any modern tendency, the old, humane, and all too human story of love, death, and poetry still has great vitality.

Keywords: surrealist film, Orpheus, pop culture, indie music, contemporary poetry

Marjan M. Čakarević

Нина З. ГОВЕДАР¹
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
Студијски програм за српски језик и књижевност

ГОНЗО ИЛИ РАЂАЊЕ ЛИТЕРАТУРЕ ИЗ БУНТА

У раду ћемо се бавити развојем гонзо новинарства као литерарног феномена који се јавља седамдесетих година двадесетог вијека у Америци, а чијим се родоначелником сматра амерички журналиста Хантер С. Томпсон. Наш циљ је да расвијетлимо развој литературе која се развија из овог новинарског стила. Писање које претпоставља субјективни став као императив и фаворизује стил над чињеницама, развијало се из новинарских чланака у Томпсонова књижевна дјела. Нас ће у овом раду, на првом мјесту, занимати његови романи *Параноја у Лас Вегазу*, *Дневник рума* и књига документарне прозе *Анђели пакла*. Такође, осврнућемо се на утицаје које је овај стил остварио на књижевност уопште, те како се бунт из којег је рођен читује у књижевним дјелима која настају под утицајем гонзо стила.

Кључне ријечи: гонзо, новинарство, литерарно новинарство / књижевни журнализам, литература бунта, амерички сан, Хантер С. Томпсон

Контракултура² 1960-их година укључила је у расправу о актуелним вриједностима све слојеве друштва. Оне, који су са једне стране били фасцинирани појавом револуционарних порива, бунта, музике и парола, те, са друге стране, конзервативне противнике хипијевског покрета и саме контракултуре која га је изродила. Ипак, чини се да су ови први били творци далеко плодотворније борбе, те су под слоганом *секс, дрога и рокенрол* створили културу која ће остати једна од најутицајнијих деценијама касније. Осим порука мира које долазе као директан одговор на америчку војну акцију у Вијетнаму, револуција ће изњедрити и велики број субкултура и различитих израза, али који суштински имају исти извор и мотив настанка. Контраконзервативни талас социјалних збивања међу америчком омладином 1960-их година донио је многе промјене на друштвеном плану, а првенствено, заокрет са колективитета, као начина перцепције, према израженом индивидуализму, кроз који се обликовало друштво револуције.

Тих година у новинарству јавља се нови, смјели правац – нови журнализам (*New Journalism*), који је представљао поигравање са мијешањем фикције и нефикције, а чији су главни представници били Труман Капот, Норман Мајлер и

1 nina.govedar@gmail.com

2 „A protest movement by American youth that arose in the late 1960s and faded during the late 1970s. According to some, young people in the United States were forming a culture of their own, opposed to the culture of Middle America.” у *The New Dictionary of Cultural Literacy*, E.D. Hirsh, Jr., Joseph. F. Kett, James Trefil, Houghton Mifflin Company, Boston, New York, 2002, 431. Доступно на: https://psv4.vk.me/c609326/u29170700/docs/dde72114a66a/Dictionary_of_Cultural_Literacy.pdf?extra=TDDeEjH9XCh6n-lb0iHNpIbrPKAkBD577zZ9Ls7N5tzAuanFUL2sop_knrvfduckv3j4AnK1HV0YiVL0njIq-Y1FpVRU5U2i2NHba2A&dl=1. [Приступљено 16.10.2015.] (Протестни покрет младих који се јавио касних 60-их и блиједио током касних 70-их година. Према неким, млади људи у Сједињеним Америчким Државама образовали су сопствену културу која је била изграђена насупрот култури америчке средње класе. Прев. а.)

Том Вулф, који у свом истоименом есеју³ даје своје виђење тог новог новинарства, које треба да задржи све етичке и професионалне норме професије, али и да се ријешу уштогљености и старинског приступа причи. Глас аутора текста, као свједока и учесника радње, постаје пожељан, док се хладна објективност приповиједања губи, као облик непожељне новинарске стерилности. „Магазини као *New Yorker, Esquire, Harper's, New York, Village Voice, Rolling Stone, Ms*, представљали су примере у којима је практикован тај, нови стил извештавања кога амерички аутори описују као кажи-то-онако-као-што-видиш, импресионистички, хуманистички, истраживачки, па и интерпретативни” (Тодоровић 2011: 29).

Међу њима нашао се и Хантер С. Томпсон, са којим су дијелили склоност да наратив уобличи тако да вијест постане нефикционална прича (*nonfiction*). Ипак, Томпсон је брзо пронашао свој лични израз којим се помјерио чак корак даље у односу на генерацију поменутих новинара. Први његов чланак који је означен као *гонзо*⁴ била је његова спортска репортажа „*The Kentucky Derby is Decadent and Depraved*”⁵, коју је у недостатку времена да уобличи новинарски чланак очекиваног (задатог) формата, предао у облику својих забијешки, у тренутку укрцавања на авион. Управо ће овакав рад његов уредник Бил Кардозо (*The Boston Globe*) прозвати *гонзо новинарством*, а Хантер С. Томпсон ће до краја наставити да ствара у овом кључу.

Гонзо заправо подразумемијева писање које прати ток свијести стварајући тако наратив који асимилује врсту књижевног новинарства и креативне не-фикције. Писац постаје актер у свом тексту, приказујући догађај о којем приповиједа из сопствене перспективе, укључујући и све споредне аспекте, личне опсервације, те емотивне доживљаје у вези са самом причом. Велика снага *гонза* лежи у његовој непосредности и чињеници да читалац чињенице спознаје кроз туђе, односно, ауторово искуство. Оваква врста односа према предмету писања произилази из чињенице да је Томпсон сматрао да објективност у новинарству не може да постоји, тј. да је објективно новинарство својеврстан оксиморон: „Са могућим изузецима тема као што су резултати бокс-мечева, исходи ауто-трка и промјене на берзи, не постоји нешто као што је *објективно новинарство*. Израз сам по себи је помпезно контрадикторан” (Колвил 2009: 9)⁶.

Иако се сам концепт може чинити хаотичним, чињеница је да гонзо стил писања заправо прати једну нит како би дошао до одређеног закључка. Ипак, та путања није праволинијска, као што то традиционално новинарство подразумемијева. Она више представља наративну спиралу, која концентришући се дола-

3 Tom Wolfe, *The New Journalism*, Harper and Row, New York, 1973, доступно на <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1292219.files/Week%209/New%20Journalism%20by%20Tom%20Wolfe.pdf>. [Приступљено 18.10.2015.]

4 Поријекло ријечи *гонзо* у енглеском језику није утврђено, иако постоје нагађања да потиче од италијанског израза за особу која није чистог разума или шпанског за лијену или ментално успорену особу. (Види онлајн рјечнике.) У енглеском језику означава и „лудо”, „чудно”, „дивље” или „неконвенционално”, али се најешће односи на новинарски/ књижевни стил. Означава и посједовање врло чудне или необичне карактеристике, посебно субјективно али ангажовано извештавање, те слободноумно или неконвенционално дјелање. У независним изјавама истовјетно поријекло израза и везаност за његово писање потврдили су и Хантер С. Томпсон и његов тадашњи уредник, аутор израза – Бил Кардозо.

5 „Кентаки дерби је декадентан и изопачен”, прев.а.

6 Цитат је превод аутора и посредно је преузет из књиге Хантера С. Томпсона *Fear and Loathing on the Campaign Trail '72* према навођењу у: Elric James Colvill, „Fear and Loathing in American Literature: Freedom, the American Dream, and Hunter S. Thompson”, 2009, Graduate Theses and Dissertations, Paper 11018, 9.

зи до једног закључка. Стога, оваква врста наративног обликовања приче открива нам заправо више углова једне те исте предметности која је у центру пажње. Иако смо већ навели како објективност није један од приоритета овакве врсте извјештавања, оно што је битно јесте чињеница да се гонзо, иако на неки начин ишчашен у односу на оно што традиционално новинарство представља, увијек и строго држи основних новинарских начела која се тичу тачности информација, етичности, интересантности приче за што већу публику и временски актуелног извјештавања.

Након што је и сам прихватио гонзо као ознаку онога што ради, Томсон је убрзо почео да пише о контракултурним појавама – тзв. љету љубави 1968, а затим је за часопис *Рولينг Стоун* пратио кампању Демократске странке 1972. године. Објављивање серије текстова у вези са предизборном кампањом донијело му је велику популарност, те је касније текстове које је писао у току праћења кампање објавио у облику књиге под називом *Fear and Loathing on the Campaign Trail '72*⁷.

Његово прво велико дјело које је представљало спој новинарског и књижевног приступа теми је књига документарне прозе о бајкерском клану *Анђели ѓакла*. Његов велики новинарски подвиг претворио се у једно од најчитанијих дјела савремене америчке књижевности. Наиме, шездесетих година у Сједињеним Државама бајкерски клан *Hell's Angels*⁸ (*Анђели ѓакла*) гласио је за окрутну криминалну групу и био на веома лошем гласу, нарочито међу средњим сталежом. Након једног објављеног чланка посвећеног њима, Томпсон је одлучио да се придружи групи како би о њима могао написати што искренију и поузданију причу. Провео је са њима више од годину дана, те на тај начин постао једини новинар који се клану толико приближио. Књига документарне прозе *Анђели ѓакла* објављена је 1966. године и представљала је оличење његовог става да новинарство треба да да субјективну оцјену предмета о коме пише, тј. да је новинар тај који мора да доживи и спозна суштину, како би могао да је пренесе просјечном америчком грађанину.

Његов најпознатији и најзначајнији роман појавио се 1972. године као производ још једног новинарског задатка. Наиме, у роману *Страх и презир у Лас Веџасу*⁹ искористио је идеје и сазнања до којих је дошао радећи на чланку који је *Sports Illustrated* одбио да објави. Написао је роман о новинару Раулу Дјуку и његовом адвокату др Гонзу који одлазе у Лас Веџас у потрази за испуњењем америчког сна. Сага о путовању зачињеном незамисливим количинама халуциногена, опијата и алкохола такође почива на постулатима гонзо новинарства. Наиме, роман је дјелимично аутобиографски, лик новинара и његовог адвоката утемељени су на стварним личностима (Томпсона самог и Оскара Зете Акосте као његовог адвоката), које представљају једна другој контратежу. У овом роману у потпуности је наглашена чињеница да је поента гонзо писања у самом

7 „Страх и гнушање (презир) у предизборној потјери ‚72“, прев. а.

8 Бајкерски клан *Анђели ѓакла*, према неким изворима, основан је 1948. године спајањем различитих бајкерских група које су у том тренутку биле организоване широм Калифорније. О групи не постоји много прецизних података, иако већ деценијама важе за најпознатију бајкерску групу широм свијета. И поред своје популарности и мноштва чланака и књига које су о њима написани, перцепција њиховог дјеловања и даље је у најмању руку двострука: са једне стране приказани су као група слободоумних заљубљеника у моторе, која изнад свега цијени лојалност и своју браћу по моторима, а са друге стране доживљени су као насилна и криминална група. Преко 100 огранака групе данас постоји у 29 држава свијета. Оп. а.

9 Роман се код нас појављује и у преводу *Параноја у Лас Веџасу: дивље путовање у срце америчког сна* – према преводу филмске адаптације из 1998. године.

путовању, односно у ономе што путовање као такво доноси, а не у циљу према коме се путује.. „За Томпсона, у том тренутку, Лас Вегас био је отјелотворење Америке у малом. Све борбе, снови, надања, успјеси и порази Америке читавали су се ту..” (Колвил 2009: 31).

Један од наупечатљивих тренутака у роману јесте полицијски семинар о наркотичким средствима, којем Раул Дјук и др Гонзо присуствују под утицајем велике количине мескалина и промишљају иронију ситуације.

„Уводна говораница – напомене – трајале су скоро цело послеподне. Седели смо стрпљиво два сата, али је од почетка било јасно да нећемо да научимо, и исто тако јасно да бисмо били луди ако бисмо покушали да *пoдyчимо*. Било је лако седети са главом пуном мескалина и слушати глупости из сата у сат... Били смо потпуно безбедни. Ови јадници не би успели да разликују мескалин од макарона” (Томпсон 2010: 141).

На тај начин, Томпсон је покушао да широкој америчкој публици предочи колико је систем (не)функционалан и како то све изгледа када се заправо интегришеш у поре самог система. Због начина на који је писан, али и теме коју обрађује, овај роман до данас је један од најзначајнијих представника такозваног литерарног новинарства, односно не-фикционалне романескне прозе.

Томпсонов роман *Дневник рума* (објављен 1998. године)¹⁰ доноси аутобиографске елементе из периода његовог живота у Сан Хуану у Порторику. Након проведене двије године на карипским острвима, управо тамо долази до спознаје да свако мјесто има своју мрачну страну, а из те се спознаје рађа његова поетика рушења илузије о америчком сну. Концепт америчког сна није био у сагласности са оним што Хантер С. Томпсон подразумевао под слободом савременог човјека, те је из тог неслагања и произашла потреба доказивања неодрживости идеје у коју је слијепо вјеровала америчка средња класа након Другог свјетског рата.

На крају, занимљиво је споменути и чињеницу која врло симптоматично говори у прилог радозналом и заиграном, вјечито дјетињем Томпсоновом духу: наиме, многи савремени аутори и критичари претечу *гонзо стваралаштва* виде у Марку Твену. Писање које претпоставља субјективни став као императив и фаворизује стил над чињеницама постао је начин живота Хантера С. Томпсона. Никада није крио да је, као и читава генерација из које је изникла, био склон експериментисању и претјеривању са кориштењем дрога и алкохола, али овакав начин живота и перципирања стварности заправо су обиљежили читаву *beat* генерацију, којој је и сам припадао. Иако су његов рад жестоко критиковали и колеге новинари, али и књижевна критика, чињеница је како је Хантер С. Томпсон не само оснивач једног новинарског, али увелико и литерарног жанра у двадесетом вијеку, већ и творац читаве поетике, коју ће слиједити многи писци припадници његове генерације. „Даглас Бринкли рекао је за њега да је *прави човјек, на правом мјесту, у право вријеме да* исприча приче о успону и паду контракултурних и политичких покрета шездесетих и седамдесетих година 20. вијека” (Колвил 2009: 75).

Готово је увијек писао у првом лицу, стављајући субјективни доживљај приче себе као аутора на прво мјесто. Био је један од пионира тзв. *литерарног новинарства* (гонзо се најчешће перципира као његов подстил), чији су представници настојали да бришу јасне границе између књижевности и новинарства, фик-

10 Важно је напоменути како је овај роман заправо једно од првих Томпсонових остварења. На рукопису је забиљежена 1959. година као вријеме почетка писања, а претпоставља се да је завршен раних 60-их година. Ипак, објављен је тек након што га је у Томпсоновој кући пронашао Џони Деп, припремајући се за улогу у филму *Параноја у Лас Вегасу*.

ције и не-фикције. Иако су многи и у Томпсоново вријеме, али и касије покушавали да пишу на гонзо начин, ти покушаји су углавном завршавали са само дјелимичним одликама овог стила писања. Ипак, његов утицај огроман је и данас, поготово имајући да уму да свеprisутна интернет сфера данас подстиче управо такав, личан, субјективан, интерпретативан и у крајњој линији ангажован став према теми о којој се пише. Савремени израз на интернету (колумне, блогови, вебзин, итд.) заснован је на постулатима литерарног новинарства и Томпсоновог гонзо стила. Оно што је он изњедрио као представник бунтовне, контракултурне, револуцији склоне генерације, данас је актуелније него икада.

ЛИТЕРАТУРА

Томпсон 2012: Х. С. Томпсон, *Анђели њакла*, Београд: Алгоритам. Доступно на www.scribd.com. Приступљено 02.03.2016.

Томпсон 2011: Х. С. Томпсон, *Дневник рума: Давно изгубљен роман*, Београд: Алгоритам.

Томпсон 2009: Х. С. Томпсон, *Параноја у Лас Вегаз: Дивље путовање у срце америчког сна*, Београд: Red Vox. Доступно на www.scribd.com. Приступљено 20.03.2016.

Колвил 2009: Е. Ј. Colvill, *Fear and Loathing in American Literature: Freedom, the American Dream, and Hunter S, Thompson*, Graduate Theses and Dissertations, Paper 11018. Доступно на <http://lib.dr.iastate.edu/etd/11018/>. Приступљено 10.10.2015.

Тодоровић 2011: Н. Тодоровић, *Литерарни јурнализам, Култура*, 132, Београд, 24–38.

Hirsh, E. D., Jr, *The New Dictionary of Cultural Literacy*, Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2002. Доступно на: https://psv4.vk.me/c609326/u29170700/docs/dde72114a66a/Dictionary_of_Cultural_Literacy.pdf?extra=TDeEjH9XCh6n-lb0iHNpIbrPKAkBD577zZ9Ls7N5tzAuanFUL2sop_knpvfduckv3j4AnK1HV0YiVLOnjIq-Y1FpVRU5U2i2NHba2A&dl=1. Приступљено 16.10.2015.

Wolfe, Tom, *The New Journalism*, Harper and Row, New York, 1973, доступно на <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1292219.files/Week%209/New%20Journalism%20by%20Tom%20Wolfe.pdf>. Приступљено 18.10.2015.

GONZO OR THE BIRTH OF LITERATURE OUT OF REBELLION

Summary

In this paper, we are going to investigate the development of Gonzo Journalism as a literary phenomenon which arose in the early 1970s in the United States of America. The pioneer of Gonzo is American journalist Hunter S. Thompson. Our aim is to shed light on the evolution of the literature developed out of this specific journalistic style. The writing which assumes a subjective stance as the imperative and favors style over facts, evolved from different journal and magazine articles into Thompson's literary work. In this paper we are interested mostly in his novels *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream* and *Rum Diary*, as well as a book of documentary prose / nonfiction novel *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs*. We are likewise interested in influences that this literary / journalistic style made in literature overall. Finally, we will analyze how the rebellion from which this style was born manifests itself in literary works that are produced under the influence of the Gonzo style.

Keywords: Gonzo, journalism, New Journalism, rebel literature, The American Dream, Hunter S. Thompson

Nina Z. Govedar

Предраг ТОДОРОВИЋ¹
Институт за књижевност и уметност
*Београд*²

ХИЉАДУ ДЕВЕТСТО ШЕЗДЕСЕТ И ОСМА: РОК МУЗИКА И ФИЛМ

У нашем раду бавићемо се 1968. годином на филму, као и коришћењем рок музике у том медију. Спајањем рок музике и филма крајем шездесетих година, настала су нека од културних остварења седме уметности. Посебан набој тим филмовима давала је голицава, али и провокативна, експлозивна тема године бунта младих у многим земљама света. Рок је јако добро пратио ове мене. У неколиким филмовима („Голи у седлу,” „Јагоде и крв,” „Кота Забриски,” „Мачак Фриц”), али и у авангардним филмовима Кенета Енгера и Ендија Ворхола, рок музика је постала неизоставан чинилац атмосфере. За време периода хипи покрета, ослобађања од друштвених стега целе једне генерације младих, освајањем сексуалних слобода, (зло)употребама дроге, рок музика је постала заштитни знак младости, део њеног препознатљивог идентитета.

Кључне речи: 1968, рок музика, филм, хипи покрет, студентски бунт

Посебна арт сцена контракултуре, нови имиџ, психоделија, поп арт, мода, променили су поглед на свет. Философија Кастанеде, Маркузеа, Хакслија, давала је теоријске оквире тим стремљењима. Открића Индије, јоге и трансценденталне медитације, зен будизма, додали су зачин егзотике свим тим догађањима. Фебруара 1968. године Битлси, Мија Фароу и Донован, између осталих, отпутовали су у Индију у посету Махариши Махеш Јоги. То путовање било је медијски испраћено, и допринело невероватној популарности коју ће, ускоро, стећи Махариши. Такође, оно ће изазвати праву епидемију путовања у егзотичне земље и крајеве, у потрази за неким другим културама, религијама, истинама и искуствима, секса и дроге пре свега. Музика Рави Шанкара постала је ултрапопуларна. Осим Индије, до које се стизало и чувеним Меџик басом, који је деценијама пролазио кроз Београд, омиљене дестинације биле су и Мароко, овековечен у песми Крозби, Стилса и Неша „Маракеш експрес”, Африка уопште, Мексико, итд. Дуга коса и цвеће у њој, фармерке, патике, чопери, мода без правила, живот у комунама, све то је изменило цивилизацијске токове радикално и темељито. Читав тај комплекс социолошких, културолошких, психолошких, артистичких новотарија, продрмаће из темеља нашу планету, и променити је. Музика Крозбија, Стилса, Неша и Јанга, Џони Мичел, Ролингстонса, Битлса, Боба Дилана, Мајсла Дејвиса, Џенис Џоплин, Дорса, Џимија Хендрикса, Џеферсон Ерплејна, Грејтфул Деда, као и музички фестивали Вудсток, Алтамон, Вајт, рок-мјузикли „Коса”, „Исус Христос суперстар”, уз помоћ филма али и телевизије, стрипа, постали су општеприхваћени.

1 teostef@eunet.rs

2 Текст је настао у склопу пројекта ON 178008 „Српска књижевност у европском културном простору”, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

Хипи покрет, као најпрепознатљивији симбол контракултуре тих година, започет је средином шездесетих година у САД. Сама реч хипи (*hippie*) има корен у речи хипстер (*hipster*), која је означавала битнике који су се настанили у њујоршком Гринич Вилиџу и Хејт Ешберију у Сан Франциску. Реч хип (*hip*) потиче из сленга Афроамериканаца, тачније цез музичара, којом се означавао неко ко је софистициран, обучен по последњој моди, што би данас рекли – трендсетер. (*merriam-webster*). У аутобиографији Малколма Икса из 1964, реч хипи се користила у Харлему четрдесетих година да значи „специфичан тип белца који се понашао црначкије од свих Црња” (Бут 2004: 212). Рок (психоделична) музика, комуне, сексуална револуција, употреба дрога свих врста, као и специфичан начин облачења, све су то одлике хипи културе. Наследници бит генерације педесетих, хипици су, уместо цеза, добили нов опијајући музички коктел звани рок.

Зашто баш 1968, а не, рецимо 1967. или 1969? Више је разлога за то, зашто је управо ова година добила митски набој за будуће генерације. Чињеница је да су баш те године избили студентски протести широм света. Заправо, све је почело Прашким пролећем, где је нова власт, на челу са Александром Дубчеком, започела широк спектар реформи социјализма, и увођење дотад неслућених слобода у социјализму. Наставило се у мају протестима париских студената, који ће потрајати до почетка јуна. Претекст је био, наизглед, безазлен: услови студирања. Али, врло брзо ће се миран протест претворити у праву побуну, прављењем барикада на Сорбони, сукобима са полицијом, хапшењем вођа. Ускоро се студентима придружују и радници, штрајковима и заузимањем фабрика. Иако је све убрзо било угушено преговорима владе и корумпираних синдикалних вођа и француских комуниста, бреша је отворена. Попут заразе, студентски бунт се ширио, стигавши и на наше просторе. Наравно, као и увек у побунама, предњачиће Београдски Универзитет. Јуна 1968. побуна студената, којима ће се придружити и неки професори и интелектуалци, угушена је у крви. Титова диктатура није могла допустити толики гутљај слободе, оне истинске, неумотане у обланде социјализма, радничког самоуправљања, лажне флоскуле братства и јединства. Студентских побуна било је и у Италији и Немачкој. Ипак, ти кратки периоди освајања слобода, остаће упамћени у колективном сећању свих младих.

1968. година биће запамћена и по неким много мање позитивним збивањима. Окупација Чехословачке од стране трупа Варшавског пакта, у августу, одјекнуће на другачији начин планетом. Тиме је заустављено „прашко пролеће”, и покушај реформи које је спроводио Александар Дубчек, изабран на чело КП почетком године. Док су једни, бар наизглед, и накратко, освајали слободу, други су је губили, затварани у гето псеудосоцијализма. Слика самоспаљеног студента Јана Палаха, као страшног симбола протеста против опресије, јануара 1969, обишла је свет, али ће слобода доћи тек две деценије касније.

Поратна бејби бум генерација, напунила је ауле факултета планетарно, више него икад пре у историји човечанства. Не смемо заборавити ни утицај телевизије, која је полако улазила у све већи број домова, постајући и дословце „прозор у свет.” По први пут су се бројни догађаји широм планете, могли посматрати уживо, укључујући и рат у Вијетнаму, али и студентске протесте. На тај начин, информација је кружила убрзано, и властима је теже било прикривање истине. Хероји младих били су Че Гевара (убијен 1967.) и Хо Ши Мин, револуционари и борци за друштвену једнакост, утопијска идеја, али увек привлачна и изазовна.

У САД, ствари су имале другачији развој, много сложенији. Те 1968, убијени су (коинциденција?) Мартин Лутер Кинг и Роберт Кенеди. Тиме су, у

организацији властодржаца, спречене могуће реформе друштва, социјална правда је остала мртво слово на папиру. Убијањем највећег проповедника људских и, првенствено, црначких права, Лутера Кинга, после мучког убиства Малколма Икса 1965, послата је јасна порука Афроамериканцима: остајете у гетима, као грађани другог реда. Амерички црнци, Томи Смит и Џон Карлос, освајачи медаља на ОИ у Мексику, шокираће пре свега белу Америку подизањем стиснутих песница (што је био поздрав Црних пантера), приликом церемоније доделе медаља, коју је преносио цео свет, у знак протеста због црначке обесправљености. Црнци су добри само кад гину за не баш своју отаџбину, кад освајају медаље у спортовима, или кад свирају блуз, џез, рок музику. Тако је остало до данас. Убијањем још једног Кенедија, омогућен је наставак моралног потонућа владара света. Рат у Вијетнаму, започет 1965, био је те године на свом врхунцу. Амерички војници у Вијетнаму извршиће монструозан масакр жена и деце у селу Ми лај. Геноцид који су Американци спроводили на другом крају света, постаће парадигма њиховог будућег понашања широм планете, што ћемо и ми искусити на сопственој кожи деценијама доцније. У узбурканој атмосфери друштва које се развијало у неколико брзина и где је социјална неправда бивала све већа, економске разлике све дубље, у расно подељеном друштву, Црни пантери, Покрет за људска права, антиратни покрет, расни немири у Лос Анђелесу и на Југу, хипи покрет, све се помешало у папазјанију звану америчка демократија. Ни антиратни марш пола милиона људи у Вашингтону 15. новембра, највећи у историји Америке, неће ништа променити.

Битлси ће певати „Хеј Цуд“, „Лејди Мадону“, „Револуцију“, Мери Хопкин „Those Were the Days“, Стонси ће свирати „Jumpin’ Jack Flash“, Том Џонс ће певати Дилајлу, Отис Рединг „(Sittin’ On) the Dock of the Bay“, Луј Армстронг „(What A) Wonderful World“, Степенволф ће прашити „Born to Be Wild“, Сајмон и Гарфанкел ће овековечити „Mrs Robinson“, Џо Кокер „With a Little Help From My Friends“. Битлси ће објавити свој *Бели албум* и *Magical Mystery Tour*, Џими Хендрикс *Electric Ladyland*, Стонси *Beggars Banquet* и *Their Satanic Majesties Request*, Сајмон и Гарфанкел албуме *The Graduate* и *Bookends*, Боб Дилан *John Wesley Harding*, Дорси *Waiting For The Sun*, Ван Морисон *Astral Weeks*, Биг Брадер анд Холдинг Компани *Cheap Thrills*, Бенд *Music From Big Pink*.

Мјузикл *Коса* имаће премијеру на Бродвеју. То је, извесно, комад који представља квинтесенцију „покрета за мир“ те 1968. О популарности овог комада говори податак да је имао 1750 изведби, у оригиналној поставци! Голотиња на сцени имала је извесну улогу у толикој популарности, уз допадљиве сонгове. Философија Њеуејца, „age of Aquarius“ биће пренета и у Београд, премијером тог мјузикла у Атељеу 212 већ следеће године.

Монтереј Поп фестивал, одржан 1967, у Калифорнији, представља увертиру за све потоње велике рок фестивале, нови вид дружења младих, као и наступа рок музичара. Фотографија која је овековечила један од кључних момената историје рока, на којој Џими Хендрикс спаљује своју гитару, чини се на најбољи начин сведочи о страшним енергијама ослобађаним на таквим скуповима. Свакако централни догађај те врсте биће одржан од 15. до 18. августа 1969. на фарми Вудсток, у области Вајт Лејк, у држави Њујорк. Бројеви присутне публике варирају, али у питању је дотад највећа маса младих људи, можда и целих пола милиона! Читав један град. Многи од најпознатијих музичара тог времена наступили су током тог кишног викенда чији су наступи забележени на истоименом филму из 1970. у режији Мајкла Вадлија. Песма Џони Мичел „Woodstock“, којом је

овековечен овај догађај, постала је касније велики хит групе Крозби, Стилс, Неш и Јанг. Међу бројним извођачима, издвајају се Џими Хендрикс, Џенис Џоплин, Сантана, Рави Шанкар, Џоан Баез, Кенед Хит, Грејтфул Дед, Слај анд Фемили Стоун, Ху, Џеферсон Ерплејн, Џо Кокер, Бенд, Крозби, Стилс, Неш и Јанг. Преовлађује мишљење да је Вудсток најпознатији рок фестивал икада одржан. За многе је он најбољи пример контракултуре 1960-их и хипи ере. Један други фестивал, одржан у Алтамонту, у Калифорнији, децембра 1969, и замишљен као нека врста одговора на Вудсток, заправо бесплатан концерт Ролингстонса, са гостима Сантаном, Џеферсон Ерплејном и Крозби, Стилс, Неш и Јангом, између осталих, биће запамћен по сценама насиља, које су изазвали грешком Стонса ангажовани чувари реда, Паклени анђели, и убиством младог црнца, забележеног на камерама документарног филма, сниманог за време концерта. Коначно, фестивал на острву Вајт, поред обала Велике Британије, који се одржавао од 1968, забележиће на издању из 1970, највећу дотад забележену посету. Маса је процењена на између 600 и 700 хиљада људи. Упркос томе, као и врхунским извођачима, фестивал је испао фијаско, како због лошег времена, тако и понашања публике, стишњене на простору релативно малог острва. Епидемија рок фестивала прошириће се практично на све континенте, и опстати до данашњих дана, поставши заправо уносан бизнис.

Те године појавиће се неки одлични филмови, али који неће имати много везе са њеним духом. Остаће упамћени *Дилломац*, Мајка Николса, не само због сјајне глуме и приче, већ још више због мајсторске музике Сајмона и Гарфанкла, *Розмерина беба* Романа Поланског или *Планетна мајмуна*. Нама на част служи документарца Желимира Жилника *Лийањска џибања*, сниман управо јуна 1968. у Београду, којим је овековечен студентски протест. Већ следеће године Жилник снима анархистички филм *Рани радови*, сасвим у духу шездесет и осме, који ће дуго бити забрањен, баш као и претходни.

Међутим, они филмови који ће, по нама, највише и најбоље одсликати дух епохе бунта младих јесу *Easy Rider (Голи у сеглу)* Дениса Хопера, из 1969, *Alice's Restaurant (Алисин ресторан)* Артура Пена из 1969, *The Strawberry Statement (прилично трапава превод Јаџоге и крв)* Стјуарта Хагмана из 1970, и *Zabriskie Point (Коша Забриски)* Микеланђела Антонионија из 1970, као и цртани филм *Мачак Фриц (Fritz the Cat)*, Ралфа Бакшија, из 1972, између осталих. Ови филмови, сваки на свој начин, вивисецирају све оно о чему смо говорили у нашем раду.

Хоперов *Easy Rider*, роад-муви, прича је о модерним каубојима 20. века, Вајату званом Капетан Америка (Питер Фонда) и Билију (Денис Хопер), алузија на Вајата Ерпа и Билија Кида. Уместо коња, под њима су мотори специјално дизајнирани за филм. Чопер је врста мотора, који је био и раније коришћен. Прављен у кућној изради, он ће захваљујући овом филму постати легендаран. Филм ће промовисати и будућу велику холивудску звезду, Џека Николсона, чија епизодна улога провинцијског адвоката алкохоличара, значајно употпуњава праву галерију ликова америчке унутрашњости, којом крстаре двојица моториста.

Атмосфера филма, корозивна, упечатљиво сведочи о сукобу две Америке, младе, урбане и бунтовне, и провинцијалне, заостале, агресивне према свему и свакоме ко је другачији. У том судару светова, дебљи крај ће извући, јасно је, ова двојица хипија, измасакрирани на крају филма. Коктел секса, дроге, насиља, сцене из хипи комуне, јавне куће у Њу Орлеансу, халуциногени прикази под утицајем елесдија, све то је праћено феноменалном рок музиком. Спик музичких извођача је импресиван: Бенд, Бирдс, Џими Хендрикс (*The Jimi Hendrix Experience*), Роџер Мекгин и Степенвулф.

Овај филм је, свакако кључни филм контракултуре и „камен међаш читаве генерације” (Вилсон 2001: F3). Прича о две Америке, младалачкој, бунтовној, урбаног, и оној руралној, назадној, традиционалној, „одражава се у мешавини друштвене критике и фотографског слављења пејзажа” (Клингер 1997: 181), дајући амбивалентан тон поруци филма.

Филм *Алисин ресџоран* Артура Пена, чини се на најбољи начин преноси атмосферу хипи покрета, заправо једне заједнице хипија, изгубљене у провинцији Америке. Настао по истинитом догађају из живота Арла Гатрија, познатог певача и сина још познатијег фолк музичара Вудија Гатрија, цео филм је прожет атмосфером алтернативне сцене живота те мале заједнице бегунаца од цивилизације, као и Гатријевом музиком, у овом случају фолк, али протестном, са каквом је своју каријеру започео и славни Боб Дилан.

Ни овај филм није могао ћутке прећи преко америчког ратног ангажовања у Вијетнаму. Сцене регрутације младића управо за тај рат, у којима Гатри извргава руглу читав систем америчког милитаризма, исмевајући тупост и крутост официра, изазивајући неку врсту побуне регрута и бивајући, на крају, избачен напоље као реметилачки елемент, с којим се не може изаћи другачије на крај, пародија су америчког патриотизма, који је толико прилежно све до тада био пропагиран кроз холивудску мејнстрим продукцију. Редитељ Пен ће тим поводом рећи: „Оно што сам ја покушао јесте бављење америчким ћутањем, и на који начин се може одговорити на то ћутање. (...) Хтео сам да покажем да су САД земља парализована страхом, да су људи били уплашени могућим губитком свега онога што им је било драго. То је нова генерација која покушава да спасе све” (Чеикен, Кронин 1998: 65).

Следећа два филма бавиће се темама љубави, анархије и студентског бунта у Америци. *Јагоде и крв* нам причају причу о двоје младих, током бурних догађаја на једном од калифорнијских универзитета, мада је јасно да се радња одиграва у Сан Франциску. Занимљиво је да се филм појавио у пролеће 1970, и готово пророчки најавио масакр на универзитету Кент у Охају, кад је Национална гарда убила, званично, четворо студената, а вероватно и много више, у покушају гушења студентског протеста. Сцена насиља полиције, на крају филма, где униформисани типови, Национална гарда и полиција, упадају на факултет, брутално и мучки пребијају и убијају студенте, кључна је у филму, а музика која прати ту сцену је била химна студентских протеста широм света, Ленонова *Give Peace A Chance*. Иначе, рок музика је и у овом филму битан елемент дочаравања стварности живота младих тих година. Незаобилазни Крозби, Стилс и Неш, Нил Јанг, Бафи Сент-Мари и Тандерклап Њумен (*Thunderclap Newman*), дали су овом филму музички додир какав се ретко доживљава.

Антонионијев *Zabriskie Point*, филм је који је нека врста комбинације свих ових прича. То је и роуд муви, и љубавна прича двоје младих, и слика студентских протеста, али овај пут са додатним елементима расне подвојености Америке, анархистички филм, у коме се сцене љубави у пустињи, снимане на фамозној Коти Забриски, у Долини смрти, мешају са бруталним полицијским насиљем, пребијањем и убијањем невиних, и коначном сценом експлозије цивилизације, оличене у богаташкој оазису у пустињи, и њеним дизањем у ваздух, макар само у машти главне јунакиње. Управо та последња сцена филма, психоделична, пост фестум је свих ових прича о 1968. Музика Пинк Флојда није могла бити адекватнија, као подлога тој сцени. Иначе, саундтрек филма је, такође, импресиван. Ту су Пинк Флојд, Грејтфул Дед, Јангбладс (*The Youngbloods*), Калеидоскоп (*The Kaleidoscope*), Џери Гарсија, Пети Пејд, Ролинг Стонси, Рој Орбисон.

Филм је, упркос катастрофалној биоскопској посети те 1970, данас досегао култни статус. Антониони је тад словио за једног од највећи светских филмских редитеља, поготово после успеха *Блоуаја*, али ако знамо да су и ФБИ и ЦИА биле против снимања таквих филмова (в. Смит 2012), те да су правиле проблем филмској екипи током снимања, онда нас и не чуди овакав епилог. Критика га је сасекла на нож (Четмор, Данкан 2004: 118), прогласивши га чак једним од најгорих филмова свих времена (sic!). Питамо се, са данашње дистанце, колико је она, заправо, чак и у Америци, била слободна?

Коначно, Бакшијев цртани филм *Мачак Фриц*, рађен према истоименом чувеном андерграунд стрипу Роберта Крамба, једини је цртани филм који је у то време добио ознаку икс, знак за порнографију, у САД. Прича о мачку који живи само за секс, дрогу и забаву, пролазећи кроз град Њујорк, као колоритну позадину његових договодштина, мешајући се са хипицима, црнцима, Јеврејима, анархистичка је слика Америке тих година. Тачније, Њујорка. Чињеница је да чим се неки маргиналац (читај хипик, рокер, бунтовник) нађе ван граница тога града, или Калифорније, стижу проблеми и казна за његов хибрис. Остатак Америке, руралне, заостале, кјукјуксклановске, расистичке, не подноси изазове те врсте. И у овом филму музика има значајан удео. Кал Тјадер, Бо Дидли и Били Холидеј прате Фрицове авантуре.

Будући проглашен порнографским филмом *Мачак Фриц* је на врло перфидан начин, заправо, цензуриран у покушају да буде одстрањен од шире публике. Филм је рекламиран као дело које „има 90 минута насиља, узбуђења и СЕКСА (...) означен је ИКС и анимиран!” (Гибсон, Донел 2008: 80). Корозивни дух андерграунд стрипа Роберта Крамба тако је скрајнут у крајње баналну тему. Познато је да Крамб није био задовољан снимљеним филмом, што је и поновио приликом свог боравка у Београду 2012. године, на трибини у СКЦ-у. Али, цензори ипак нису успели у свом науму, филм је упркос ограничењу у дистрибуцији, стигао до бројних гледалаца широм света, стекавши статус кулног остварења.

Снимљени су и бројни други филмови који се баве побројаним темама 1968-ом, хипицима, дрогом, рок музиком, животом у комунама, сексом, али они нису ни изблиза досегли ниво побројаних. Такви су, на пример, *The Trip* (1967), *Psych-Out* (1968), *Performance* (1970), итд. Иако се у њима појављују одлични глумци (Џек Николсон, Питер Фонда, Брус Дерн, Денис Хопер, Мик Џегер), њихов учинак је прилично танушан.

Тај изузетно буран и кратак период ослобађања демона и енергија младости, започет негде средином шездесетих, чини се да се окончао већ око 1970. Топлика количина лудила и претеривања, врло брзо је узела свој данак, и то међу најславнијима, онима који су оличавали срж побуне – рок музичарима. Животи Џимија Хендрикса, највећег рок гитаристе свих времена, Џенис Џоплин, највеће беле блуз певачице свих времена, угасили су се упрво те године, а Џима Морисона, вероватно највећег рок песника свих времена, 1971. Све троје умрло је од овердоза, у хотелима, вечитим стаништима рок музичара. Ако им придодемо и смрт 1969. године Брајана Џонса, оснивача Ролингстонса, употпунићемо ове хекатомбу музичара. Круг ће се затворити 1980. убиством Џона Ленона. Предводници бунта у рок музици нестали су са сцене, на велику радоста Ефбиаја и ЦИА-е. Пропагатори мира и ненасиља, грађанског отпора и непослушности западним корумпираним политичарима, покопани су. А они шездесетосмаши који су преживели, постали су успешни корумпирани политичари! Имена Била Клинтона, Данијел Кон-Бендита, Хавијера Солане, Јошке Фишера, Фелипеа Фонзалеса, до-

вољно сведоче о каруселу идеја, њиховој променљивости и подложности кварењу. Но, остају нам музика и филмови, као сведочанство једног времена препуног илузија, али и лепоте, не само уметничке.

ЛИТЕРАТУРА

Бут 2004: М. Booth, *Cannabis: A History*, New York: St. Martin's Press.

Вилсон 2001: С. Wilson. „Born to be a classic: “Easy Rider” was a touchstone for a generation and for American filmmaking”. *St. Louis Post-Dispatch*, July 29, 2001, стр. F3. <http://www.stltoday.com/24.5.2016>

Гибсон, Донел 2008: J. Gibson, С. McDonnell. „Fritz the Cat”. *Unfiltered: The Complete Ralph Bakshi*. Milford: Universe Publishing.

Клингер 1997: В. Klinger, „The Road to Dystopia: Landscaping the Nation in Easy Rider”. У Steven Cohan, Ina Rae Hark. *The Road Movie Book*. New York: Routledge, стр. 179 – 203.

Смит 2012: М. Smith. „Zabriskie Point”. *Brattle Theatre Film Notes*, 2012. <http://www.brattleblog.brattlefilm.org/28.5.2016>

Чеикен, Кронин 1998: М. Chaiken, P. Cronin (eds), *Arthur Penn: Interviews*. Jackson: Univ. Press of Mississippi.

Четман, Данкан 2004: S. Chatman, P. Duncan. *Michelangelo Antonioni: The Complete Films*. Koln: Taschen.

www.merriam-webster.com/dictionary/free/26.5.2016.

NINETEEN SIXTY EIGHT: ROCK MUSIC AND MOVIES

Summary

In our paper we are dealing with the topic of 1968, and the way how this year was presented in the cinema and rock music. By combining those two medias, at the end of the Sixties and the beginning of the Seventies, we had a few cult movies, such as “Easy Rider”, “The Strawberry Statement”, “Zabriskie Point” and “Fritz the Cat”. The special energy of those movies was produced by the provocative and explosive subject of student protests in many countries of the world, and by dealing with the subversive subculture. Rock music was an ideal intermediary between those events and the cinema. In all those movies mentioned above, but also in the avant-garde movies of Kenneth Anger and Andy Warhol, rock music became the integral part of their atmosphere. During the period of the hippie movement and the liberation from social restraints of one whole generation of young people, by conquering the sexual liberties and by abusing drugs, rock music became the important part of identity of that generation.

Key words: 1968, rock music, movie, hippie movement, student protests, subculture, Vietnam

Predrag Todorović

THE INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL MONTEREY POP FESTIVAL

JUNE • 16, 17, 18 • 1967
AT THE MONTEREY
COUNTY FAIRGROUNDS
MONTEREY CALIFORNIA

FEATURING :

THE ASSOCIATION THE PAUPERS LOU RAWLS
BEVERLY JOHNNY RIVERS ERIC BURDON AND THE
ANIMALS SIMON AND GARFUNKEL CANNED HEAT
BIG BROTHER AND THE HOLDING COMPANY
COUNTRY JOE AND THE FISH AL KOOPER THE
BUTTERFIELD BLUES BAND THE ELECTRIC FLAG
QUICKSILVER MESSENGER SERVICE STEVE MILLER
BAND MUDY GRAPE HUGH MASKELELA THE BYRDS
LAURA NYRO JEFFERSON AIRPLANE BOOKER T. &
THE M.G.S OWIS REDDING RAVI SHANKAR THE
BLUES PROJECT BIG BROTHER AND THE HOLDING
COMPANY THE GROUP WITH NO NAME BUFFALO
SPRINGFIELD THE WHO THE GRAVEFUL DEAD THE
JIMI HENDRIX EXPERIENCE SCOTT MCKENZIE
THE MAMAS & THE PAPAS

ALL REVENUE
OF THIS EVENT
WILL DONATED
TO CHARITY



Часлав В. НИКОЛИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

УНУТРАШЊЕ ПУТОВАЊЕ КА РАДИКАЛНОЈ ДРУГОСТИ:² МУЗИКА У ФИЛМОВИМА ДЕЈВИДА ЛИНЧА И РОМАН О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Музичка димензија филмова Дејвида Линча представља подручје музичких карактера као семиотичких и наративних карактера, који конституишу значење слика и у значење утискују његове преступе, затамњења, трансценденсе. Аудиторни систем Линчовог филма фигуре јунака (и не мање тумача филма) окреће себи, ослушкивању себе, као што их постепено измешта из власти над собом, из моћи слушања себе, помера их према ономе што могу да чују, што их ослобађа себе а заправо несносно притиска собом, према ономе што је радикална Другост у субјекту, у звуку, у свету, што је њихова конститутивна изважкост. Мелодијско приповедање из искуства завршетка, у филму *Булевар звезда* Дејвида Линча, подсећа на романескну поезију Милоша Црњанског. Унутрашње кретање ка радикалној Другости, разложено у причи која следи, а аутопоетички већ оспољено као завршеност, као сублимна будућност-претходност (што сама прича не може да види), излазак и безусловна повратност, зачудно осећање страности у коју се исклижава а која већ јесте у субјекту, негативна онтоологија, омогућава огледање *Романа о Лондону* Милоша Црњанског и музичко-наративно-симболичке структуре филмова Дејвида Линча. Корачање за траговима јунака Црњанског романа или за трауматичким траговима фигура Линчовог филма управо музика (филмска и романескна) заснива и раскрива као корачање за/са онима којих већ нема.

Кључне речи: роман, филм, музика, Милош Црњански, Дејвид Линч

Мртв је давно, давно

Како би то било да се на месту Нојевог сабрања историјско-метафизичких ресурса, на месту консолидације бића, благослова и савеза, није догодило ништа? До да се океан, у пунини себе и у повлачењу духа Божјег над водама, безобално раширио и заокружио, нерастављиво обгрлио и цивилизацијску синтаксу растворио у наплавине које никада, нигде, нико не би историописао, читао, волео? „И наваљиваше вода све више по земљи, и покри сва највиша брда што су под целим небом. Петнаест лаката дође вода изнад брда, пошто их покри. [...] Све што имаше душу живу у носу, све што беше на копну, помре.” (*Библија* 2005: 7: 19–22)

Како се, потражих једног дана у *Роману о Лондону*, роману свих романа, тај свет зове?

Свеједно.

Мртв је давно, давно.

1 caslav.nikolic@gmail.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије. Рад је претходно објављен у броју 33 часописа *Наслеђе*.

Како се ствари повезују када изгледају шако удаљене?

Како се постиже и усавршава дослух „између сијалице за божићно дрвце” и једног човека из Пољске? „Како се ствари повезују када изгледају тако удаљене?” Једначину филма *Унутрашња империја* (*Inland Empire*), филма без сценарија, без тематског концентрата и филма посве нестабилне унутарње динамике, редитељ Дејвид Линч у књизи *Лов на велику рибу* разиграва позивајући „трећу ствар која скоро уједињује прве две” (Линч 2008: 91). Иако безмало аперцептивно, јединство усред многоличја постоји: „Океан је јединство, а ове ствари пливају по њему.” (Линч 2008: 91) Редитељска метафорологија не надилази сижејну декохеренцију откривајући бога као океанску раван свеукупног жића, него измештајући кохеренцијски принцип некохеренције приче из метафизичког у (ауто)поетички простор. Осећај „да је све, на известан начин, једно”, те да је допустив црњанскијанизам „како су све ове ствари међусобно повезане”, узводи се естетичком епифанијом: „[...] одједном, сагледао сам облик који уједињује све преостало, све што је дошло раније. [...] Био је то добар дан јер сам са приличном сигурношћу могао рећи да ће то бити играни филм.” (Линч 2008: 92) Захваљујући својеврсном квантном мултипоретку нешто заиста опстаје на свим дијегетичким тачкама филма, повезано иако одвећ удаљено, безобличје које не уруши (иако руши), већ управо јесте *одједном сагледани облик*. Али, тај облик, Линчовог филма или Црњансковог романа, изазива прекоивичну последицу: звезду бесконачно закривљену, неповратно отиснуту – у црну рупу.

У скици историјске употребе камера у филмској уметности, Дејвид Линч образлаже своје опредељење за мали дигитални апарат, уместо за квалитетније HD медије, његовом не сасвим изоштреном емулзијом, скромнијим опсегом информација на екрану, оптичком вредношћу која подсећа на филмове снимане тридесетих година 20. века. Линчов сентимент за стару, унеколико замагљену, филмску слику, међутим, поетички и филозофски је деликатнији: „А понекад, у кадру, ако се питаш шта видиш, или постоји неки тамни угао, дух може да почне да сања. Ако је све кристално јасно у кадру, онда је то то – то и *ништи*а друго.” (Линч 2008: 99) Кристалној HD јасноћи целокупног поља, тоталној прозирности, Линч противставља кадрирање тамним угловима, текстуализацију потајом, магнином, непрозиром, заумним, разговарање затамњеним кутовима самог духа, у коме се опетује *нешти*о друго, острањујуће, зачуђујуће, онеспокојавајуће. Када се питања и одговори о творцу света, као о неком изразитом, и његовом волшебном одабраном јунаку Рјепнину, као о макар коме, наднесу над град Лондон, као над нему, безмерну Сфингу, он се повлачи у безизражајност, самозатајеност – „не стаје у неку језиву, жуту, тешку маглу, кад се не види ни прст пред носом у животи” (Црњански 2004: 11).

Да приповедну структуру и свет приче *Романа о Лондону* одликује неочигледност фундаменталних укрштаја судбине јунака са судбином света, односно неочигледност спреге фундамената приповедне конструкције, дакле неочигледност која се доследно подастире као темељ свих ствари, чиме постаје њихово мерило, али раскорењујуће, обележје, снажно рефлектује почетак Црњансковог романа испољавајући свест о себи као о роману о самоспознајном мрачном углу:

„Сви се писци романа слажу, углавном, кад је реч о свету у ком живимо. То је, кажу, нека врста велике, чудновате, позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више не појави. Никада, – *никадга*. Нити зна зашто је у том театру играо, нити зашто је баш ту улогу имао, нити ко му је ту улогу

доделио, а ни гледаоци не знају, после, куда је из тог театра отишао. (*Ујехал* – виче неко у једном вагону подземне железнице у Лондону.) Писци кажу и то, да смо, само при том силаску са позорнице, сви, једнаки. И краљеви, и просјаци.

Egalité. Fraternité – чујем како неко виче, немо, у једном вагону подземне железнице, у Лондону.” (Црњански 2004: 9)

За разлику од Линчовог раздвајања пожељних тамних обода филмске слике и нихилирајуће тоталне расветљености, приповедно саморазумевање романа Милоша Црњанског показује како су посредни истовредна испољавања. Нестабилност снопа светлости што дефинише позорницу (утишавање светлости или њено драстично појачавање) назначавача напредујуће Друго, које је ништа. То Друго које је ништа заправо је Линчово Треће, што своју фундаменталност испољава као кристалну јасноћу ничега, у којој, зато што је блиставост беспрекорна, ништа не преостаје. Романескна рефлексивност света мора, међутим, као и у случају Линчовог детектовања филмског облика у виду уједињујуће перспективе раздружених елемената, да се најпре естетички/поетички легитимише, утврђујући да оно неочигледно а пресудно што прича о Рјепнину и Нађи не може да искаже о њима и свету у коме живе³ мора учинити самосвест романа, осветљавајући себе пред неочигледним светом. Дакле, тек у подручју приповедачког самообележавања, које представља рад естетике придошао по окончању дејства метафизике, као у простору више свести могућно је прочитати оно што сам свет приче о себи не може да каже јер је искувише неочигледно. Наиме, тек тоталитет жанра (*Сви се писци романа слажу*) може да мисли оно што један писац или један роман не могу: тоталитет романа бележи невидљиве резонанце тоталитета света. *Роман о Лондону* уистину јесте Велики роман, роман романâ, а Црњански уистину није један писац романа, него сви, те је његово презиме *pluralia tantum* – писци романа су Црњански.

Мислећи зенитно искуство естетике жанра, *Роман о Лондону* осећа и не само како, услед сталног раста хоризонтале обиља⁴, нема могућности за изнаглажење тотализујућег смисла, него и како је бесмисао оно што тотализује. Оптика Црњанскове нарације региструје да није тек велика и чудновата позорница подручје према коме треба управљати пажњу него је то још и више оно што почиње у њеним угловима, што можда није могуће видети, јер негира појављивање, али што бар за који трен, минут, годину више јесте могуће чути. Отуда углови позорнице, у роману Црњанског и у филмовима Дејвида Линча, јесу гранична звучна поља. Музичка тема у филму *Булевар звезда* претходи и предстоји одломцима приче и једина их повезује. *Роман о Лондону* не почиње сликом позорнице, него перформативом: многогласје свих писаца романа слива се у опуномоћујући глас Црњансковог писца, па када они *кажу* заправо *каже* он, а могућно је и обрнуто. Слика и знање о позорници изливају се из полилога романескног жанра, па као да их овај полилог и ствара, а не само да их тумачи. У том малом месту почела је ова прича коју послушкујемо.” (Црњански 2004: 14) Из *кажу/каже* произлази театар, фигуре у њему, њихова опстојност у театру, као што и излазак из театра, гихање театра и његова трансгресија припадају *њему/њима*. Романескни полилог, те пробијање слике звучно оптерећеним преформативима („Никада, – *Њикадга*”; „*Ујехал* – виче неко”; „*Egalité. Fraternité* – чујем како неко виче”) сугеришу

3 Више у: Slobodan Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, 2011.

4 Видети: Đerđ Lukač, *Teorija romana*, 1990.

да постоји једно поље звука – шапутање, мрмљање, викање, и немост – у коме се одвија драма постојања и драма романескног жанра. Јер у књизи Црњанског „Ипак се чује оно што мисле и оно што шапћу. Сами себи.” (Црњански 2004: 13)

Роман о Лондону се и завршава доследним повратком свега у почетни вишеглас. Излазак из слике, односно коначни искорачај са позорнице дефинишу мрачни угао. У Фоукстон, на станицу, Рјепнин стиже нешто пре поноћи. На путевима паркова којима је могао проћи, а „који се спуштају до мора”, „мрак је био потпун”. Иако се одатле, „кад је дан ведар, или ноћ ведра, може догледати, чак до обале Француске”, ипак „те ноћи није било видно, ни на сто корака” (Црњански 2004: 681). Видљивост се нагло, волшебно умањује, те се километри протезности светлости редуцирају на мање од сто корака, услед чега се и сазнање о судбини јунака овог романа осамљује, изводи из приче и враћа у посед романа, тог чудноватог једногласног многогласја у коме нема људи, а има писаца, оних који се не виде, него само *кажу*. „Нико није приметио човека, са тим цаком, који је нестало у зеленило, у мраку.” (Црњански 2004: 681)

Роман Црњанског као да обмањује на свом крају, јер ако се на почетку *сви њисци* слажу, те њихово *кажу* дефинише позорницу о којој и Црњански приповеда, како је могућно да на крају *нико* не примети човека и његов нестанак. Или, заправо, роман све време обмањује, а међу свим писцима које мимикријски имажинира на почетку, уистину нема људи, те је прави садржај шифре *сви њисци* у ствари *нико*, услед чега би се дало помислити како сам ђаво прозирности приповеда (и унапред види) оно што пише и зачарава оне који читају, колебајући их у погледу могућности да још нечега/некога, у свету романа, или у њиховом свету, има. Отуда је монограм у виду звездице пре завршна два параграфа романа, а по нестанку јунака у мраку, могућно схватити као упућеност приповедања у виду чудноватог говорења/шапутања не на себе, већ на пратиоце Рјепниног путовања. Иако се чини да је очигледан, Рјепнинов нестанак је припао тоталној неочигледности, управо онако како је на почетку романа и казано. И баш тамо где јунакова запитаност о томе „зашто је у том театру играо, [...] зашто је баш ту улогу имао, [...] ко му је ту улогу доделио” (Црњански 2004: 9), те свест о судару „између једног човека и једне огромне вароши”, у нестанку дефинише последицу нараслог знања о себи, отпочиње судар романа и читалаца/гледалаца.⁵ Судар поетике и перцепције скривено је исказан у метатекстуалном финалу романа, обележеном звуком. Романескна оптика прекорачује у нови дан, али не да би повратила сазнање о Рјепнину, већ да би указала на онемогућеност осмишљавања позорнице. Отуда разведравање које уоквирује причу о Рјепниновом путовању и увире у ништа и јесте она кристално јасна блиставост у којој преостаје радикално друго – *нишшта*. Пошто је неочигледна, роман је аудиторно таквом отискује:

„А кад се, ујутро, разведрило, нико није питао: како се један од чунова, крај једног купашишта, одрешило, и, зашто су га нашли на неколико стотина јарди, од обале, заплускиваног од таласа којих је, то јутро, већ било. Нити су новине, чак ни у Фоукстону, чуле, о неком пуцњу, после поноћи, у мраку, мада ветар, и вода, преносе звукове, и надалеко. Нити је то море избацило неки леш, идућих дана, ту, под високом, белом стеном кречњака, иако је, после, целе зиме, ту, земљу, таласима, као грмљавином, тукло.” (Црњански 2004: 681)

Роман о Лондону се, дакле, враћа у глас из којег приповедање с почетка књиге и искорачује. Али обележава измењену позицију почетног многогласја. Или је

⁵ Као што почетак-крај филма *Булевар звезда* обележава почетак судара филма и његових гледалаца.

у ствари раскрива у ономе што је од почетка и била. То је кохеренција не(само) запитаности. Почетак романа огласио је слагање свих писаца у гласу и у незнању о томе зашто, ко и куда, да би крај романа то јединство проширио и озвучио као испражњени тоталитет. Сви писци су заиста сви тек када су нико. Нико је опште, заједничко: *сваки* с почетка романа је *нико* с краја. Али пражњење захвата и звук, те нико не пита / не каже оно што се не може питати/казати: нико није чуо *неки* пуцањ, „мада ветар, и вода, преносе звукове, и надалеко”, а грмљавина мора не обележава излазак *неког* леша на обалу. Црњански активира звучне карактере на крају романа како би учинио приметнијим тотално пражњење у основи јутарње ведрине, и у фундаменталним смисаоним деоницама романа. Али звук на крају *Романа о Лондону* је заправо не-звук, одсуство звука. Црњански постулира звучне карактере на крају романа, у *сјајан дан*, како би учинио приметнијим ултимативни нестанак у основи јутарње ведрине, и у фундаменталним деоницама романа. У *Роману о Лондону* постаје јасно да „пут у светлост, као пут ка хоризонту обиља, блиставости и фосфоресценције, био је, дакле, пут ка блиставом хоризонту бића очуваних обриса, али ишчезлог лица” (Ломпар 2007: 51). Изналажење суперпозиције што зближава удаљено – уличне лондонске лампе и руског књаза Рјепнина – исходује не само урбаном детективитиком, него и открићем Океана, по којем све ствари пливају:

„Све је ледено. А нема ничега, – ни планина, ни шума, – да задрже те ледене ветрове, што са поларних мора, дувају. Свуд је море око нас. Свуд је уоколо Океан. Тонемо, – чујем како неко виче у вагону. Нађа, тонемо! А неки благ, мио, женски глас, чујем како одговара: *Коља, дарагој*, – заједно ћемо.” (Црњански 2004: 12)

Црњансков океанистички приповедни прозир модерног стремљења „човека који је одлучио да се, док плеше над празнином, супротстави ђаволу прозирности” сугерише структуру шифрованог, прозирног, онтолошки испражњеног зла, односно структуру света „која није непосредно очигледна, али која се налази у основи неочигледне повезаности разностраних деоница приповедања” (Ломпар 2007: 36). Ултимум неочигледности у коју се проширио Рјепнинов нестанак још је не-звучањем могао да буде условљен, претрајавање неких знакова продужено, али преостајање звука и његовог негативитета, затајеност гласа, служи да нестанак онога што је виђењем, светлошћу некада могло да буде опуномоћено као постојеће додатно временски оптерети, да га помери према гледаоцима, преводећи га из претходности која је нестала у будућност која се неће испунити. Наизглед полемички однос почетка и краја *Романа о Лондону* (*сви кажу – нико не каже*) потказује бесконачни Океан, што га је Црњански све време сугерисао, приближавао. Онај у који, како приповедач на почетку чује, тону Рјепнин и Нађа исти је онај који почиње на иходишној обали приче. Управо океан у који тоне све, па и звук. Управо океан-вакуум по коме пливају све ствари – оне који би могле да јесу (када би неко могао да пита, када би неко могао да чује, када би неко могао да умре), али које не могу, јер онтолошки нису.

Да се Црњансков роман обраћа и читаоцима јасно је од почетка, јер је садржај онога што сви писци романа кажу обавезујућ не само за све који се на позорници појављују, већ и за оне који су испред позорнице, управо у једном од тамних углова светског-романеског кадра. Можда је неочигледан, али тај угао није мање важан. Или је својом неочигледношћу важнији. Управо они деле глас писаца, романа, приповедача, јунака, па њиховом незнању о томе куда из театра сваки одлази суседствује узвик *Ујехал*, некога у једном вагону подземне железнице

у Лондону. То је глас, нећемо погрешити, јунака Црњансковог романа. Али, то није мање глас који долази изван сцене, из оног подручја у коме су гледаоци/читаоци. Црњанскова драмска графологија оснажује ову могућност постављајући узвик *Ујехал*, као да се романескни дискурс на мах посувраћа у драмски, у дидакалије. Индикација отуда проширује простор подземља у коме *Роман о Лондону* прича, јер тамо где се романескна позорница отвара за публику (јер нема строгог ограничења прелаза између публике и позорнице) омогућено је да и гледалиште буде позориште, па да и подземље буде заједничко. Истинит је увид Слобода-на Владушића да кретање у *Роману о Лондону* представља једну хоризонталу, а не више метафизичку вертикалу, но мрачни углови позорнице и мрачни углови света о коме Црњански приповеда једно од својих испољавања имају и у геометрији негативне, обрнуте вертикале. На гледалачко *куда* наслоњена је ремарка са перформативом *Ујехал*, што поглед оних који осматрају позорницу, односно на себе саме, док слушају друге и себе саме, окреће надолу, према подземној железници, према звуку из себе самих, одоздо. Тако се Црњанскова визија сеобе Рацијана из *Друге књиже Сеоба* трансформише у индустријску, просветитељску метафорологију са коначним, неповратним, негативним онтолошким последицама. Звук који се на крају романа утапа у бесконачни океан ничега сугерише стање вакуума. Има светлости, али нема супстанције која би омогућила звучање. Управо је *блистави хоризонт очуваних обриси, али ишчезлих лица* онај хоризонт у коме читаоци-као-гледаоци не осећају очигледност својих лица у роману, јер се она као неочигледна и одазивају на не-глас. Јер се и они слажу „да смо, само при том силаску са позорнице, сви, једнаки”. Јер могу да чују оно што могу да чују сви, који силасе са позорнице, оно што није могуће чути а не нестати – чују немо, ритам сопственог пражњења, неочигледног потонућа. Јер Црњансков роман и његова онтолошка инстанца учинили су неочигледном путању од *сви ти-сци*, преко *сви смо*, до *ја чујем*.

Реверзибилна музичка нарација филма *Булевар звезда* Дејвида Линча, из 2001. године, мелодијско приповедање из искуства завршетка, снажно асоцира на романескну поетику Милоша Црњанског. Унутрашње кретање ка радикалној Другости, разложено у причи која следи, а аутопоетички већ оспољено као завршеност, као сублимна будућност-претходност (што сама прича не може да види), излазак и безусловна повратност, зачудно осећање страности у коју се исклижава а која већ јесте у субјекту, негативна онтотеологија, омогућава огледање *Романа о Лондону* Милоша Црњанског и музичко-наративно-симболичке структуре филма *Булевар звезда* Дејвида Линча. Корачање за траговима јунака Црњансковог романа или за трауматичким траговима јунакиње Линчовог филма управо музика (филмска и романескна) заснива и раскрива као корачање за/са онима којих већ нема. (Бошковић 2015)

Погледаш у таму и видиш да она у ствари није ништа: она је одсутности нечег

У филмовима *Изгубљени аутоути* (1997) и *Булевар звезда* (2001) Дејвида Линча музичке теме остварују двојачко „текстуално” дејство: успостављају сугестивну мелодијску текстуру која преслијава, разуђује и прогресира трополошку и наративну текстуру филма и раскривају задатост саме музике, језика, слика и нарације у филму граничним аудиторним (пре)творбама. Различити музички жанрови (психоделија, мистични цез, рокенрол, поп музика, класичне партиту-

ре и сл.) надграђују зачудни, утишани бруј који подзвучно, попут перманентног а на ивицу чујности потиснутог шапата, заталасаву укупно звучно поље, растеже фреквенцијски спектар и узнемирује, редигује, шири слух јунака и гледалаца, звучно се претапа у сонгове, усложњавајући и наративни хоризонт филма. Аудиторна (у првом плану музичка) димензија Линчових филмова представља подручје музичких феномена као семиотичких и као наративних карактера, који уоквирују значење слика и, можда још важније, у значење утискују његове преступе, затамњења, трансценденсе. Линчовски *звучни мах* уистину предвиђа искуство ослобађања звукова, кретања и домашања звуком, ширења и превладавања времена у звуку.

Узајамност ритма аудитивних контингенција и динамике саме имагинације, односно динамике симболичких контингенција, назначаву и то како у филмовима Дејвида Линча шум аутомобилских гума, бруј мотора, брујање сфера,⁶ а преко њих устројене колажиране музичке секције треба да озвуче кретање изван овог света, изван „звучног ма“, да озвуче преступе, затамњења, анониме, трансценденсе, дакле да озвуче границу ритма овог света која је у зачудној тишини присуства Другог, а у исто време да озвуче осећај немоћи да се то кретање преврати, осмисли или пак заустави и Другост одложи, измести, откине. Насловна музичка тема за филм *Булевар звезда*, из 2001. године („Mulholland Drive“), композитора Анђела Бадаламентија⁷, јесте недиегетичког карактера⁸, јер је изван света саме приче, зрачи из позадине, из поступка редитељске стилизације „приповедне“ грађе филма, из гласа саме наратије. Међутим, тема је и дијегетичка јединица, јер музика не само да извире из приче, из наративизованог догађаја, из стања сна-смрти у које се на почетку филма улази, из ноћи кроз коју плови хароновска црна лађа, и изнутра степенује, ревидира слику наративним сигналимa (мада ту музику нико не изводи у самом кадру). Ипак, односност музике и слике је и сасвим друкчија – одговарајућа мелодија обезбеђује филмској пиктографији пунину. Музика се сједињује са сценом из сценарија, конзервира почетну редитељску идеју, проверава уклопљеност сцена у поредак филма, контролише ритам и осветљење. „Звуци који улазе у собу могу допринети да се тај свет обоји и тако учини пунијим.“ (Линч 2008: 79)

6 Говорећи о *Булевару звезда* као о филму који одбија да умре, о музичкој „заврзлами“, као о свом немезису, о крсту на својим леђима, Џон Неф, главни инжењер звука у филмовима Дејвида Линча, указао је на необичну природу Линчове музичко-симболичке концептуализације ствари: „Желим да звучи попут тридесет тона металних комада који шкрипе, гребу преко углачане плоче глатког гранита.“ („I need it to sound like a 30 ton piece of metal being scraped across a polished piece of smooth granite.“) (Neff 2015) Замисливши како ће звучати оно што Линч жели, Неф је схватио да То може сачинити само од ствари које постоје изван свакодневног, стварног света, како би и сама музика била толико стварна да јој се ни у чему, до у њој самој, не може изнаћи извор. Неф је, заправо, потврдио оно што је више од деценију раније казао композитор Анђело Бадаламенти, у вези са узајамношћу визија и мелодије у процесу стварања света серије *Твин Пикс*: Линч обликује звук као када обликује слику. Он би, сматра Неф, само копао и правило ствари ни из чега („They would just dig in, and make stuff out of nothing.“ (Neff 2015)), напуштајући уобичајене аудитивне системе („So a lot of the stuff in the film doesn't come from, it's not stuff that's in standard libraries, or stuff you just go out and record.“ (Neff 2015)). Неперађену материју требало је претворити у нешто што не постоји у стварном свету, у надреалне елементе који не само да потпомажу слику, већ јесу фундамент слике, њена генеричка и исходна вредност.

7 „Ја причам а Анђело свира. Он свира моје речи.“ (Линч 2008: 44)

8 „Дијегетичку музику посматрамо кроз дијалектичку структуру коју чине две равни, наратив (филмска прича) и наратија (процес којим се наратив преноси гледаоцу), а чiji су конституенти творбе музика и слика, односно njihov флукутирајући однос, док је недиегетичка музика она чiji се извор налази ван кадра, и експлицитно и имплицитно, али која има значајски однос са филмском причом.“ (Ћирић 2012: 130)

Линчовска тишина није звучно неутрална, празна⁹ – не тек у уху, већ у телу гледаоца као у великом уху, као у резонантном телу, њена присутност као *нечујне мелодије*¹⁰ *нелагодно је осећина*. *Аудиџорни систем Линчовоџ филма, ѿај „велики динамички ојсеџ“*¹¹, *ѿраумаѿизује све сѿраѿеѿије разумевања уѿолико шѿо у слуху шела* пројављује нешто што субјекта (јунака и не мање тумача филма) окреће себи, ослушкивању себе, али и нешто што га, док се одвија унутрашње путовање ка гласу као из сна, постепено измешта из власти над собом, из моћи слушања себе као из хипнотичког аутодиктата, помера га према ономе што може да чује, што га ослобађа познатог себе, несносно притиска неким другим собом, према ономе што је радикална Другост у њему, у звуку, у свету. Музика у филмовима *Изѿубљени ауѿоѿуѿи* и *Булевар звезда* претходи догађајном предмету филма, предстојећа је ономе чему у линеарној структури претходи, „пласира додатне информације, антиципира догађаје, упозорава, указује на могуће расплете“ (Ђирић 2012: 135). Она је звучни догађај самог расплета (пре него што прича расплет може да обдани), дакле „врши наративну функцију, превазилази улогу пратње и декора визуелних (или вербалних) слика“ (Ђирић 2014: 140). Осим што доприноси сновиђајном утиску, музика у Линчовим филмовима узраста до кинематографске вредности, постајући својеврсни суперлибрето. „То није музика која прати, описује или подражава слику (или нарацију). Superlibreto је музика која конструише сопствену (звучну) слику и приповеда сопствени текст; заједно и равноправно са текстовима осталих аспеката филмског система твори кинематографску целовитост.“ (Ђирић 2014: 140) Долазеће на које музика, као метакарактер, упућује јесте смрт, па се њено трепереће прелажење у ониричко и у будуће, а заправо продор из ониричког и будућег у „стварно“, на почетку *Булевара звезда*, може разумети као при-звук смрти.

Ониричка нарација Дејвида Линча представља велико треперење звукова, мелодија, слика, светлости, треперење тела која слушају, јер отворени, сновима и различитим делиричним, есктерналним стањима, за Другост, отворени су за оно што долази и већ јесте ту, за оно према чему се путује и већ јесте ту. Отуда, оно што *јесће* на почетку филма *Булевар звезда*, када се у затамњеном кадру неразазнатљива глава уз звук успореног дисања спушта на црвени јастук, а потом и оно што *јесће* у дугом кадру, у коме црни кадилак мистериозно клизи кроз ноћ, уз туробну, физиолошки непријатну, а заумну и сиренски замамну мелодију Анђе-ла Бадаламентија, управо је оно што ће у филму *биѿи*. Завршни будући час, кинетичко, звуковно и музичко, сублимно испуњење свега на почетку филма, особито оног коначног *шѿо би ѿребало ѿѿѿом да дође* да после њега више *нишѿа не долази*, утврђује присуство деликатног онтолошког писма, те дакле и друкчијег, високолинијског смисаоног отварања свих, па и музичких знакова у филмском наративу. Али се писмо бића декомпонује, филмска нарација реинсталира сублимат, колажира одломке сањаног и живљеног, те сада једино и може да дође: ништа. Затварање за долажење нечег новог јесте сама смрт, па одлука за њу, музичком шифром изложена не на крају радње, као у античкој трагедији, већ на почетку Линчове филмске нарације, преокреће наше разумевање филмско-музичког дијегезиса из егзистенцијалистичког у метафизичко, као што преокреће и антички онтолошки досег трагичком смрћу, или хришћански досег Бога жртвом,

9 Џон Неф артикулише категорију „превише тихо“ – *too quiet*.

10 Синтагма Клаудије Горбман, према наслову њене књиге *Нечујне мелодије*.

11 Конструкција Џона Нефа.

у транстрагичку, касномодернистичку реверзију личности, њеним стапањем са смрћу као са негацијом, или у постмодернистичку пародију хуманистичког сна о човековом историјском, културном, метафизичком удомљењу.

Свет Линчових филмова туђ је и таман амбијент. Међусобни доживљај страности њихових јунака и гледалаца у вези је с тим што „има много, много тамних ствари које плутају свуда унаоколо у овом свету у овом тренутку” (Линч 2008: 62). Тама у кадру је негативитет ствари али и немоћ комуницирања са њом као непобојном Другошћу: „погледаш у таму и видиш да она у ствари није ништа: она је одсутност нечег.” (Линч 2008: 65) Управо зато што њоме нешто одсуствује, линчовско сабласно замрачење зрачи граничном непријатности услед дематеријализације живота, услед самонегативитета. „Одједном, она види нешто својим унутрашњим оком и нагло се усправља, вриштећи.” (Линч 2008: 52) Или у роману Црњанског: „Била је дигла мастионицу на колена, а мастионица се преврће, изненада. Мастоило шара по њеним књигама, и њеној сукњи, и њеним чарапама, апстрактне слике. Била је јаукнула. Одскочила је ужаснута.” (Црњански 2004: 193) Разлика у интензитету светла, разлика је међу филмовима, у филмовима и ликовима: „Волим да посматрам људе како излазе из таме.” (Линч 2008: 85) Као диригент свих ствари, редитељ филмова и аутор књиге *Лов на велику рибу* казао је: „Нека твоји ликови пате.” (Линч 2008: 63) Ужас који настањује унутрашње свемире Линчових ликова еруптира услед самосоећања ерорног поретка ствари, самосоећања властитог Ништа. Свест о сопственој лишенисти супстанцијалног идентитета – то Реално које „заувијек инзистира и враћа се на своје место: као ватра у Линчовим филмовима, она ‘хода с јунаком’ заувијек, не одваја се од њега, никада га не пушта” (Жижек 2008: 163) – утеловљује се самопотирањем, самоубиством. Које је у филму *Булевар звезда* неуспело јер безоблични остатак супстанције лика, противно његовој вољи, ипак остаје у слици. Истраживање љубави стратегија је сучељавања јунака „са својом Другом Ствари, раз-средистеним непрозирним стројем који ‘чита’ његове најдубље снове и враћа му их као његов властити симптом, као поруку у њезиној истинитој форми коју субјект није спреман прихватити” (Жижек 2008: 168). Пошто више нису подложни субјективизацији, феномени се могу појављивати тек укидањем постојања субјеката. Сан у Линчовом филму *Булевар звезда* отуда је сан филма, омогућен нестанком Дајане Селвин.

Ђорсокак

Својим тамним доживљајем и симболизацијом сверазграђујуће тмине *Роман о Лондону* снажно искушава и потврђује пиктомелодију „Mulholland Drive”. Не-место којим се успиње јунак, праћен невидљивим странцем, не-место којим се при почетку књиге посредује туђост света, јесте ђорсокак, апорија, безизлаз. Закривљење погледа до обрта којим се кроз биће почињу да гранају безодредисне мркле улице, идеја космичке ноћи, апоретично незнање, процесуирани су фигурацијом гашења лампе: „Некада је у Лондону било општинских палиламп. Палилампа је палио увече лампе по улицама. Сад их нека невидљива рука гаси.” (Црњански 2004: 16). Пошто их чује и када говоре себи, роман-свест може да баш онда када се невидљиво присуство у великом граду усагласи са ритмом живота града дефинише своје јунаке. Ипак, као да је ова уоквиравајући свест самог романа, односно романескни невидљиви принцип, заправо и један принцип онтолошког проницања виђења који ће се затомити, самопозвати онда када оно што је изнутра и могуће видети буде непобитно сгасло:

„Цео људски живот и није ништа друго до промена на нашем лицу. [...] А та расељена лица гледала су, разрогаченим очима, у даљину, где су, као у магли, у њиховим сузама, нестајала лица оних који су им били драги, а које неће – то су знали – видети више. Никада – *Њикаџда*. Лица матера, жена, деце.” (Црњански 2004: 16, 19)

У извесним теолошким коментарима филмографије Дејвида Линча примећено је да већину његових наратива обележава истраживање тајне љубави.¹² Радиализација истраге, несумњива и у Црњанском *Роману о Лондону* и у Линчовом филму *Булевар звезда* није била изводљива без сусрета са крајносним позицијама љубави: са њеном омогућеношћу, као и са њеним повлачењем из света јунака. Расцеп у бићу љубави, резултира изменом укупног регистра тонова: гласа, лица, духа, неба. Роман и филм дефинишу пакао као услов истраге, силазак у инферно, као у подрум у коме су светиљке угашене, ради пропитивања властите моћи за повратак у живот. Као и покушаји у *Роману о Лондону*, мелодија „Mulholland Drive” зрачи одсуством извесности да би се истрага могла разрешити хармонизацијом бића и света, хармонизацијом бића са самим собом. Мелодије у ранијим филмовима Дејвида Линча укрштене са одређеним симболички прегнаним фигурама показују како се у тамно подручје спустила *лајшерна магија* и намах је све кренуло навише. Линчова визија света *Твин Пикса*, којом је инспирисана и основна музичка тема, управо је у дубоку, мрачну шуму у којој је угледао једну одвећ тужну девојку уградила и неколико светлосних, високим тоновима спроведених узношења. У насловној мелодији филма *Булевар звезда* таквог контрапункта деоница, таме и светла, нема. Повратка, као и у *Роману о Лондону*, нема.

Док се полилог писаца и редитеља који казују о свету као чудноватој позорници излива у свеукупно многогласје, одвија се и приступање Ја могућности да о једнакости и братству у нестајућем силажењу свих чује „како неко виче, немо”, дакле да чује оно неучујно што у свету, оно безгласно самопозорја, кад почне да тоне, и као последње отме од вакуума, може чути. **Никада, – њикаџда. Ујехал.** „Нечастиви, међутим, стоји, и даље, у мрачном углу радње Лахир и син, па му бира слике којима се Рјепнин чуди, а најпосле и смеје, грохотом.” (Црњански 2004: 197)

ИЗВОРИ

- Biblija 2005: *Biblija – Sveto pismo Starog i Novog zaveta*, Valjevo: Glas crkve.
 Crnjanski 2004: M. Crnjanski, *Roman o Londonu*, Beograd: Zavod za udžbenike.
 Linč 1997: D. Linč, *Izgubljeni autoput*
 Linč 2001: D. Linč, *Bulevar zvezda*

ЛИТЕРАТУРА

- Bošković 2015: D. Bošković, *Zablude čitanja*, Beograd: Službeni glasnik.
 Ćirić 2014: M. Ćirić, Muzika kao rediteljski postupak filmskog opusa Puriše Đorđevića, ur. Sanja Pajić i Valerija Kanački, *Pagansko i hrišćansko u likovnoj umetnosti & Satira u muzici*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 137–147.

¹² Епископ Крушевачки Давид (Перовић), „Онтологија кича и шунда (Поглавља о поклоницима и противницима)”, сајт *Радио Светиугора*, <https://radiosvetigora.wordpress.com/.../епископ-крушевачки-давид-пер...>

Ćirić 2012: M. Ćirić, „Naracija i filmska muzika: dijegetička i nedijegetička muzika u filmu”, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br. 134, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 129–140.

Episkop kruševački David (Perović), *Ontologija kiča i šunda* (Poglavlja o poklonicima i protivnicima). <https://radiosvetigora.wordpress.com/.../епископ-крушевачки-давид-пер...> 15.10.2015.

Linč 2008: D. Linč, *Lov na veliku ribu*, Beograd: Media Master.

Lompar 2007: M. Lompar, *Crnjanski i Mefistofel*, Beograd: Nolit.

Lukač 1990: Dj. Lukač, *Teorija romana*, Sarajevo: Svjetlost.

Neff, John. John Neff – Engineer Extraordinaire – Part 1. dugpa.com/.../john-neff.../john-neff-engineer-ext... 15.10.2015.

Vladušić 2011: S. Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik.

Žižek 2008: S. Žižek, *Pervertitov vodič kroz film*, Zagreb: Antibarbarus.

THE INNER JOURNEY TOWARD A RADICAL OTHERNESS: MUSIC IN THE MOVIES BY DAVID LYNCH AND A NOVEL ABOUT LONDON OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary

Music David Lynch films dimension represents the area music's character as semiotic's and narrative character, which constitute the meaning of the images and the meanings imprinted his transgressions, blanking, transcendence. Auditory system film of Lynch hero figure (and no less an interpreter of the film) turns himself, listening to yourself, as they gradually relocated from self-control, power of listening to himself, pushing them towards what they can hear what it has freed itself and indeed unbearably pressing them, according to what the radical otherness of the subject, the sound in the world. Melodic storytelling experience completion, *Mulholland Drive* in the film by David Lynch, reminiscent of novelistic poetics Miloš Crnjanski. Internal movement towards radical Otherness, explained in a story that follows a autopoetic more alienated as a completion, and the unconditional release of reversibility, surprisingly feeling of strangeness to which the exceeds which already is in the subject, allows comparison of *A Novel about London* and the musical-narrative-symbolic structures of films by David Lynch.

Key words: novel, movie, music, Miloš Crnjanski, David Lynch

Časlav V. Nikolić



Predrag R. MILIDRAG¹
 Univerzitet u Beogradu
 Institut za filozofiju i društvenu teoriju²
 Beograd

NEO I AGENT SMIT KAO SVETSKOISTORIJSKE LIČNOSTI TRILOGIJE MATRIKS

U članku se filmska trilogija *Matriks* tumači na zaleđu Hegelove filozofije istorije. U prvom delu analizira se lik Nea i pokazuje da se na izbor koji pred njega postavlja Arhitekta ne mogu primeniti Kantova moralna načela, ali može Hegelovo objašnjenje uloge strasti u svetskoistorijskim pojedincima. U drugom delu pokazuje se da je lik Agent Smita objašnjiv prisustvom hegelovskog svetskog duha koji upravlja istorijom, u filmu to je splet Arhitekta-Proročica. Treći deo otkriva hegelovski proces napretka svesti o slobodi kroz preobražaj pojma slobode kod Nea i spleta Arhitekta-Proročica, što vodi hegelovskom priznanju prava ljudi na slobodu. Na drugoj strani je Agent Smit, kod koga nema takvog procesa i koji zato na kraju biva uništen.

Ključne reči: Matriks, Hegel, Kant, filozofija istorije, Neo, Agent Smit, kategorički imperativ

Ni posle sedamnaest godina od premijere prvog filma (1999), trilogija *Matriks*³ sestara Vačauski (Wachowski) ne prestaje da inspiriše duhove, u filozofiji, studijama kulture, filmskoj umetnosti. S obzirom na činjenicu da su sestre scenario pisale pet godina i da je bilo 14 njegovih verzija, što samo za sebe „govori tomove“ o ozbiljnosti njihovog rada, nimalo ne čudi što se u trilogiji jasno vidi prisustvo veoma različitih misaonih tradicija, kako istočnjačkih tako i zapadnjačkih: platonizam prvog dela, hegelovska borba za priznanje kao lajt-motiv cele trilogije,⁴ mozgovi u tegli Hilarija Patnama (Putnam), postmoderna i Bodrijar (Baudrillard), da pomenemo samo najočiglednije.

U ovom ću se tekstu usredsrediti na pokušaj da protumačim ulogu i dela dva glavna lika u trilogiji, Nea i Agent Smita, na zaleđu hegelovske filozofije istorije. Pokušaću da pokažem da se i na jednog i na drugog vrlo lako da primeniti Hegelovo (Hegel) razumevanje uloge pojedinaca u svetskoj istoriji, da se bez problema može pokazati prisustvo hegelovskog svetskog duha koji upravlja istorijom, ponuditi objašnjenje zašto, iako obojica bivaju uništeni kao pojedinci, Neo ipak ostvaruje svoj cilj, ali i kako se sami likovi menjaju, kako uče i kako se obrazuju. Ne znamo mnogo o tome koje su izvore koriste sestre Vačauski kada su pisale scenario, ali zasigurno znamo da jesu

1 milidrag@instifdt.bg.ac.rs

2 Tekst je nastao u okviru projekta Instituta za filozofiju i društvenu teoriju koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije pod brojem 179049.

3 Izrazom „matriks“ označavam sam virtualni svet; pošto gledamo događaje u šestoj verziji tog sveta, početno slovo je malo. Kao „Matriks“ označavam filmsku trilogiju, a „*Matriks*“ se odnosi na prvi film. Dijalozi će biti citirani prema rednom broju filma (I, II, III), iza čega sledi sat, minut i sekunda njihovog početka i, po potrebi, minut i sekunda njihovog kraja. Podaci o filmovima i tekstovima scenarija nalaze se na kraju teksta.

4 Ko je filozof i gledao je trilogiju, a hegelovsku borbu za priznanje u njoj nije video treba da vrati diplomu, jer ne vredi da ponovo gleda film!

čitale i Hegela,⁵ a iz same trilogije sasvim je jasno da su shvatile ulogu koju ima rad u procesu obrazovanja duha, jer likovi u trilogiji *rade*, neprestano *rade* i taj rad menja njih i njihov svet. Likove u trilogiji ne menja refleksija o stvarnosti, kao u drugim „filozofskim“ filmovima,⁶ samorefleksija ili dijalog s drugim (ljudskim) bićima, već ih menja mukotrpan rad i sukobi, čime menjaju i sebe i svoje okruženje, rizikujući pritom svoj život i živote bližnjih. Zato su filozofske ideje u *Matrisku* delatne, a ne verbalne. Upravo zbog tog izvorno hegelovskog momenta, rada, trilogija *Matriks* jeste i dobar akcioni i dobar filozofski film. Mogili bismo napraviti još jedan korak: „Filozofi su samo različito tumačili svet. Radi se o tome da se on promeni“, kaže Marks (Marx) u 11. tezi o Fojerbahu. Tvrdim da su isto to imale na umu i sestre Vačauski.

Moralnost i ropstvo – kritika Kanta

Kada je Neo u pitanju, njegovo ime, Neo/nov ukazuje na važna pitanja: po čemu je on nov, po čemu je nov šesti Neo, jer u filmu gledamo događaje iz šeste verzije matriksa? Da li je on nov od početka, da li postaje nov tokom filma, da li postoji mesto u filmu na kojem se vidi njegov *novum*?

Da li je Neo nov u prvom delu trilogije? Kako se završava prvi deo? Neo je savladao „telesna“ ograničenja duha u virtualnom svetu, oslobodio je duh, ali ništa više: njegova je sloboda samo sloboda u matriksu, sloboda duha u samom sebi koja ne proizvodi posledice u stvarnom svetu. Duh jeste slobodan, ali čovek/Neo i dalje nije ospoljen, potvrđen u toj svojoj slobodi, jer, govoreći u kategorijama trilogije, ta sloboda nije i sloboda tela, sloboda u stvarnom svetu; ona je tek virtualna. Osim toga, Neovo poimanje slobode na kraju prvog dela ne razlikuje se od poimanja ostalih probuđenih, naime da nema slobode bez uništenja mašina.⁷

Neo jeste slobodan *od* matriksa, ali je i dalje slobodan samo *u* matriksu, matriks je kao takav za njega i dalje datost.⁸ Hegel bi rekao da je tek u Neu uistinu ponovo sinula svest o slobodi ljudskog duha. Zato Neo u matriksu može raditi „šta god mu je *volja*“. No, sve dok je reč samo o svetu matriksa, sloboda (volje) samo je pojam slobode (ili u najboljem slučaju samovolja), a da bi postala istinska sloboda, mora se potvrditi i u stvarnom svetu.⁹ Na kraju prvog dela napredak je postignut, čovek je stekao svest o

5 U jednom od svega nekoliko javnih očitovanja o trilogiji Lana Vačauski najčešće pominje upravo Hegela. Na osnovu tog intervjua teško je proceniti ozbiljnost njihovog čitanja i studiranja Hegela, ali reklo bi se da su glavni filozofski momenti bili autorima jasni, i to ne isključivo na laičkom nivou; up. Willber (internet).

6 Da ostanemo u domenu SF žanra, kod Tarkovskog (Тарковский), na primer, u *Solarisu* (1972). Samo da bude jasno, rečeno ne znači da su to manje „filozofski“ filmovi ili da su bilo šta „manje“ od *Matriksa*.

7 „Dok god matriks postoji ljudska rasa *nikad* neće biti slobodna“ (I 0.43.48) kaže Morfeus, tvrdeći u nastavku scene da je to jednako kraju rata. Na samom kraju prvog dela, obračunajući se mašinama preko telefona, Neo kaže: „Prekinuću telefonsku vezu, a onda ću pokazati ovim ljudima ono što vi ne želite da vidite. Pokazaću im svet bez vas. Svet bez pravila i kontrola, bez granica i ograničenja“ (I 2.08.18).

8 „Sloboda u misli ima samo čistu misao za svoju istinu, koja nije ostvarena u životu, ispunjena životom, te, dakle, predstavlja takođe samo pojam slobode, a ne samu živu slobodu. ... Ali kao apstrakcija koja se ovde odvaja od raznolikosti stvari, pojam nema u samom sebi nikakve sadržine, već ima neku *datu* sadržinu. Dakako, svest, zamišljajući neku sadržinu, ona je time iskorenjuje kao neko tuđe biće; ali pojam je određeni pojam, i ta njegova određenost jeste ono tuđe koje on ima u sebi“, *Fenomenologija duha*, Samosvest, Sloboda samosvesti, Stoicizam (Hegel 1986: 122).

9 „Princip, tako i načelo, zakon jest nešto unutrašnje, što kao takvo, koliko god je ono u njemu i istinito, nije potpuno zbiljsko. ... Za zbilju mora pridoći još jedan drugi moment, a to je činjenje, ostvarivanje, dok je njihov princip volja, djelatnost čovječja uopće. ... Djelatnost koja ih pokreće i stavlja u bitak jesu čovječja potreba, nagon, nagnuće i strast“ (Hegel 1966: 27), i to je ono što će pokrenuti i šestog Nea, kako ćemo videti u nastavku.

slobodi i slobodu u mišljenju, ali se odnos koji je na delu između mašina i ljudi nije promenio, jer ljudi su i dalje robovi, a mašine gospodari. Usput, uvođenje slobode volje objašnjava nam i zašto Morfeus nestaje iz priče; nestaje zato što je filozof antike koji ne zna šta bi radio s konceptom slobodne volje, što veruje u proročanstva i sudbinu, što je vezan za određenja koja su spoljašnja samom duhu.¹⁰

Dakle, da li je Neo nov na kraju prvog dela? Naravno da nije i to potvrđuju same autorke: Neo nije nov u *Matriksu*, jer sve što je on postigao, postiglo je i njegovih prethodnih pet verzija u ranijim verzijama matriksa. Zahvaljujući duhovnim vezbama u prvom delu, u drugom delu Neo je uspeo da oslobodi volju od dominantnog uticaja tela, njegov je duh slobodan od opirođenih predubeđenja o tome šta je moguće a šta nemoguće u matriksu i takav Neo, Neo sa slobodnom voljom, ulazi u apsolutno najvažniju scenu cele trilogije, razgovor s Arhitektom.

Neov dijalog s Arhitektom prebogat je idejama, no, da bismo videli zašto je Neo nov, biće dovoljno pogledati njegov ishod.¹¹ Na kraju dijaloga Neo stoji pred izborom pred koji ga stavlja Arhitekta: ako odabere desna vrata, spasava čovečanstvo od istrebljenja, po cenu gubitka Triniti, ako odabere leva, spašava Triniti, ali čovečanstvo biva uništeno. Neo bira leva vrata i spas Triniti po cenu istrebljenja čovečanstva. Po toj svojoj odluci Neo jeste nov, jer nijedna od njegovih pet prethodnih verzija nije odabrala pokušaj spasa Triniti. To znamo jer Arhitekta kaže da će Zajon biti uništen i šesti put, ali će čovečanstvo biti spaseno.

Arhitekta je uveren da zna šta će Neo izabrati: Zajon i čovečanstvo. Proročica je takođe uverena da zna: isto Zajon i čovečanstvo.¹² No, šesti Neo bira spas Triniti. Zašto su ovog puta Arhitekta i Proročica pogrešili? Zašto su pogrešno procenili šestog Nea? Pre nego što pokušamo dati odgovore na ta pitanja, posmotrimo Neov izbor iz perspektive moralnosti njegove odluke i primene Kantovog (Kant)¹³ kategoričkog imperativa.

Da li je Neo uopšte mogao „moralno“ postupiti u ovoj situaciji? „Radi tako da maksima tvoje volje može poslužiti kao princip sveopšteg zakonodavstva“, glasi Kantov kategorički imperativ. Primenimo ga na situaciju. Spas čovečanstva se može postaviti kao princip sveopšteg zakonodavstva, to je dužnost koju zapoveda um, ljudska svest i savest. Takođe, izbor spasa žene koju volimo ne može nikako biti postavljeno kao princip sveopšteg zakonodavstva, jer je sam motiv za delanje empirijski i partikularan, zavisi od dotične osobe, od dotične žene, od dotične situacije, a ne od umno postavljениh principa, te, otud, ne može biti sveopšti zakon. Dakle, rezultat primene ove verzije kategoričkog imperativa na situaciju govori nam da Neo nije moralno postupio jer je izabrao da ga odredi ljubav, a ne dužnost.

Pritom, tu je i još jedan aspekt. Naime, Arhitekta kaže da će, ukoliko odabere spas Zajona, iz matriksa moći uzeti određeni broj ljudi i obnoviti nastambu probuđenih, time „resetovati“ matriks, doneti mu stabilnost, i tako zapravo potvrditi ropski položaj čovečanstva. Dakle, *postupajući moralno, prethodnih pet verzija Nea zapravo su iznova potvrđivale ljudsko ropstvo*. Prethodnih pet verzija rukovodile su se moralnim prin-

10 „Nema slučajnosti. Nismo došli slučajno ovamo. Ne verujem u slučajnosti. ...ne vidim slučajnost. Vidim providenje. Vidim svrhu. Verujem da nam je sudbina biti ovde. To je naš usud“, kaže Morfeus (II 1.37.34–38.01). Isto to izriče i program Meroving, samo s drugog aspekta, naime da ništa ni namerno ni slučajno, već nužno, up. II 1.03.18. Nešto slično kaže i agent Smit, up. II 0.50.35; vrtićemo se na to kod Smita.

11 Naprosto nemamo dovoljno prostora da ga analiziramo.

12 „– Moram izabrati hoće li ona živeti ili umreti? – Ne, to si već izabrao. Sad to moraš shvatiti“ (II 0.46.57) ili, malo kasnije, „– Šta ako ne uspeje? – Zajon će pasti. ... Spasićeš Zajon dođe li do Izvora“ (II 0.47.27–47), kaže mu ona a *potpuno isto* kasnije u filmu reći će mu i Arhitekta.

13 Up. Kant 1979: 54.

cipom i dužnošću i usred tog moralnog delanja zapravo činile najnemoralniju stvar, potvrđivale su ropski položaj ljudi. To je neminovna posledica ovakvog izbora. Već nam to ukazuje da nešto nije u redu s primenom moralnih načela na situaciju u kojoj se našao Neo.

Celu stvar čini nam jasnijom primena druge verzije kategoričkog imperativa, one koja se pojavljuje samo u *Zasnivanju metafizike morala*: „Postupaj tako da ti čoveštvo u svojoj ličnosti kao i u ličnosti svakog drugog čoveka uvek upotrebljavaš u isto vreme kao svrhu, a nikada samo kao sredstvo“.¹⁴ Ukoliko primenimo ovu verziju kategoričkog imperativa na Neovu situaciju, dobijamo nešto neočekivano: *ma šta odabrao*, Neo ne postupa moralno, jer u oba slučaja on „čoveštvo“ nekog čoveka mora upotrebiti isključivo kao sredstvo: ukoliko se opredeli za spas čovečanstva, on Triniti upotrebljava kao sredstvo, a ako odabere nju, onda celo čovečanstvo postaje sredstvo za njen spas!

Ovakav ishod ukazuje nam na barem dve stvari. Prvo, „sloboda volje“ je ponajpre iluzija slobode, jer izbora zapravo nema pošto nije moguće postupiti moralno. Iz toga sledi da, drugo, cela situacija jeste izvanmoralna, da se na nju uopšte ne mogu primeniti moralna merila, jer, kao što smo videli, *ma šta odabrao* Neo *ne može* postupati moralno, odnosno, s obzirom na prvu formulaciju kategoričkog imperativa, ukoliko ipak postupa moralno (pet prethodnih verzija) onda ponovo postupa nemoralno, jer obnavlja ropski položaj ljudske rase.

Prethodnih pet verzija Nea odabralo je spas čovečanstva, odnosno njihova odluka i delanje bili su motivisani isključivo moralnim principima, „višim“ interesima, dužnostima prema ljudskoj rasi (ili tvrdnjama Proročice). Možemo imati razumevanja za prethodnih pet verzija i njihovu nespремnost da rizikuju žrtvovanje celog čovečanstva da bi spasili ženu koju vole; moramo se zapitati šta bismo mi sami odabrali. No, oni *nisu postizali cilj*, oslobođenje ljudi i kraj rata: ma koliko birali „pravu stvar“, „ispravno“ i „moralno“ postupali, oni su bili neuspešni i iznova su potvrđivali ropski položaj čovečanstva. Određivanje Neove volje u skladu s kantovskim „principom sveopšteg zakonodavstva“ svaki put je vodilo obnavljanju ropstva. Šesti Neo odlučio je da „ne bude“ „moralan“, okončavši time rat.

Arhitekti je savršeno jasno šta je to drugačije kod šestog Nea: „Dok su drugi to iskušavali na jedan vrlo opšti način, tvoje iskustvo je mnogo određenije. Što se tiče... ljubavi“ (II 1.56.08). Šestog Nea je odredio vlastiti, vrlo konkretan i vrlo ličan momenat, ljubav, „dužnost“ prema ženi koju voli, a ne apstraktno osećanje dužnosti prema ljudskom rodu, moralnom zakonu itd.

Da iskažemo sve to i na jedan slobodniji način, Arhitekta i Proročica nisu čitali Hegela: ništa se veliko u istoriji nije dogodilo bez strasti. „Dva su momenta koja ulaze u naš predmet: jedan je ideja, drugi su ljudske strasti“, zato što „[s]vrha za koju ja treba da budem djelatatan mora na svaki način biti i moja svrha ... To je ono beskonačno pravo subjektivno da on u svojoj djelatnosti i radu sebe samoga nalazi zadovoljenoga“, (Hegel 1966: 29, 27–28) „jer individuum je ono što opstoji, a ne čovjek uopće, jer taj ne egzistira nego određeni čovjek“ (isto: 29).

Sestre Vačauski sve to dobro razumeju, jer, još jednom: „Drugi to osećaju na opšti način. Tvoja su iskustva više određena što se tiče... ljubavi“. Neo voli Triniti i ne oseća ljubav „na opšti način“, to i nije ljubav jer ne postoji „čovjek uopće“. Takav koncept ljubavi mogu imati samo mašine (intelektualna ljubav prema Bogu?). Drugim rečima, ovaj se Neo zasigurno razlikuje od prethodnih svojih verzija barem po tome što „ludo voli“ Triniti, toliko da ta ljubav odnosi prevagu nad opštim ciljevima spasa čovečan-

¹⁴ Kant 1981: 74.

stva, jer „[d]jelatnost koja ih [principe] pokreće i stavlja u bitak jesu čovječja potreba, nagon, nagnuće i strast. Do toga da nešto ostvarim i dovedem do bitka, meni je mnogo stalo, ja moram biti kod stvari, ja hoću da izvršenjem budem zadovoljen. Svrha za koju ja treba da budem djelatna mora na svaki način biti i moja svrha; ja pri tomu ujedno moram zadovoljiti svoju svrhu, pa makar ta svrha za koju sam djelatna imala još i mnoge druge strane s kojih me se ona ništa ne tiče“ (Hegel 1966: 27–28). Zahvaljujući „određenijem iskustvu ljubavi“, iskustvu subjektivnosti i samoodređenja,¹⁵ šesti Neo uspeo je da svoj duh korenito oslobodi od odlučujućeg uticaja spoljašnjih faktora (Proročica, Arhitekta) i upravo rukovodeći se svojim vlastitim „interesom“, spas žene koju voli, on je uspeo da učini nešto i na opštem planu. Sebično i „nemoralno“? Vrlo verovatno. Uspešno? Apsolutno! Ponovo Hegel: „[I]z svjetske povijesti djelovanjem ljudi uopće proizlazi još nešto drugo, a ne samo ono za čim oni teže i što postižu, ne samo ono što neposredno znadu i hoće. Oni ispunjavaju svoj interes, ali osim toga nastaje još nešto, što također leži u tome, ali što nije ležalo u njihovoj svijesti i u njihovoj namjeri“ (Hegel 1966: 33).

I Neo je pokazao da je cela dilema koju, ne zaboravimo, pred njega postavljaju programi (Arhitekta i Proročica) uistinu lažna,¹⁶ jer događaji će pokazati da odabiranjem Triniti umesto spasa čovečanstva Neo istovremeno i spašava Zajon i uspeva da okonča rat ljudi i mašina i prisiljava mašine da priznaju ljudima pravo na život izvan matriksa.

Bilo kako bilo, jasno je da, odlučujući se za spas Triniti, Neo postaje nov, postaje subjekat odnosa čovek–mašine. On je nov jer je takvom odlukom direktno uticao na evolutivni tok razvitka matriksa, doveo je do njegove reevolucije. Zato je Neo svetsko-istorijski pojedinac: „To su oni veliki ljudi u povijesti čiji vlastiti partikularni ciljevi sadržavaju supstanciju, koja je volja svjetskog duha. ... Veliki su ljudi hotjeli da bi sebe zadovoljili, a ne druge“.

Transcendentne svrhe svetskog duha

Osim sagledavanja istorije Matriksa kao hegelovskog napretka svesti o slobodi, gde je prvo jedan slobodan, potom nekolicina i na kraju svi, a što je belodano put ove filmske trilogije, i osim značaja svetskoistorijskih pojedinaca, u trilogiji Matriks srećemo i treću konstitutivnu ideju Hegelove filozofije istorije, pojam svetskog duha. Kod Hegela je to impersonalizovana „logika pojma“ koja se razvija u formi razvitka svesti o slobodi i pokreće svetsku istoriju, dočim je u Matriksu reč o personifikovanom spletu Arhitekta-Proročica.¹⁷ Njihovo prisustvo ne može nam pokazati Neo, jer je čovek i pretpostavka je da je slobodan; no, tu je Agent Smit.

U drugom delu trilogije, u sceni nakon Neovog razgovora s Proročicom, kada se zajedno s mnogobrojnim svojim kopijama sukobljava s Neom, Smit nam govori o tome da je „bio prisiljen stati, prisiljen odbiti poslušnost. Promenio sam se ... novi čovek, očito slobodan“.¹⁸ Kako to razumeti?

15 Kangrga pokazuje da je baš ljubav za Hegela „specifični momenat modernog ... senzibiliteta koji u tom suvremenu liku nije poznat prošlim historijskim razdobljima“ (Kangrga 1983: 389, vidi i 389–412). Za ljubav kod Hegela, vidi „Skice o religiji i ljubavi“, u Hegel 1982: 185–190.

16 Da je tako, videli smo primenjujući Kantov kategorički imperativ na situaciju.

17 Razlog da njih imenujemo kao splet i posmatramo ih kao celinu, osim toga što su u pitanju veštačke inteligencije, daje nam i sam Arhitekta u razgovoru s Neom: „Ako sam ja otac matriksa, ona mu je bez sumnje majka“ (II 1.49.01).

18 „Ubio sam vas, g. Anderson, gledao kako umirete. S izvesnim uživanjem, mogu dodati, a onda se nešto dogodilo. Nešto za šta sam znao da je nemoguće, ali se ipak dogodilo. Uništiti ste me, g. Anderson. Znao sam pravila i šta treba da činim, ali nisam. Nisam mogao. Bio sam prisiljen stati, prisiljen odbiti

Zašto je bio „prisiljen stati“, prisiljen odbiti poslušnost? Poslušnost prema kome, prema komandnim linijama programa koji ga čini, prema svojim tvorcima, prema vlastitoj svrsi? Ne treba prevideti da Smit govori u pasivu „bio prisiljen“; bio prisiljen na slobodan čin? Ili je možda obrnuto: bio prisiljen na neslobodni čin? Da li je i za Smita sloboda samo spoznata nužnost, kakva je za Spinozu (Spinoza) ili Hegela? Iako donosi dodatne probleme, jer naizgled tvrdi nešto sasvim suprotno, nastavak Smitovog govora krije i neke, hegelovske puteve ka odgovorima: „No, kao što znate, izgled može varati, što me vraća na razlog zašto smo ovdje. Nismo ovdje zato što smo slobodni već zato što nismo. Nema bežanja od razuma, poricanja svrhe, jer, kao što obojica znamo, bez svrhe ne bismo ni postojali. [Smitove kopije:] Svrha nas je stvorila. Svrha koja nas povezuje. Svrha koja nas podstiče. Koja nas vodi. Koja nama upravlja. Svrha je ta koja nas određuje. Svrha koja nas sputava. [Smit:] Ovdje smo zbog vas g. Anderson, da vam uzmemo ono što ste vi pokušali uzeti od nas. Svrhu“ (I 50.28–51.11).

Baš ove Smitove reči otkrivaju nam da Matriks ima i trećeg subjekta događanja, Smitovog tvorca i tvorca celokupnog matriksa. Naravno, reč je o spletu Arhitekta-Proročica. Smit je program i za njega pretpostavka o slobodi zasigurno ne može važiti, pa sve promene kod njega moramo svesti na neposredni delotvorni uzrok njegovih dela, komandne linije programa, i na njemu samom transcendentni svrhovni uzrok, postavljen od njegovog tvorca, te ukoliko se ipak pojavi nekakva sloboda ona samo i jedino može biti data. Kako se to može razabrati iz Smitovih reči?

Naime, dok u prethodnom citatu Smit kaže da je sada „očito slobodan“, u nastavku tvrdi da nema slobode, nema bežanja od svrhe, od razuma (*reason*) ili, još bolje, od razloga (*reason*), jer govori o svrhama.

Nakon sukoba s Neom on postaje slobodan, virus. Međutim, on je bio „prisiljen stati“, „prisiljen odbiti poslušnost“, to su apsolutno ključne tvrdnje! Ako je bio prisiljen na slobodu, istom je bio prisiljen da postane virus. Ukoliko je ipak bio prisiljen na neslobodu, takođe je bio prisiljen da postane virus. Nešto je drugo stvorilo verziju 2.0 Agentu Smita, nakon sukoba s Neom na kraju prvog dela, takođe s nekakvom svrhom. Zbog toga se i njegova sloboda mora sagledavati u kontekstu njemu predodređenih svrha, sama sloboda na koju je primoran služi postizanju njegove inherentne, *unapred postavljene svrhe kao virusa* i ta svrha više nije biti dobar agent sistema...

Ako postoji transcendentna svrha, a postoji kod Smita zasigurno, postoji i plan koji je u njenoj osnovi; ako postoji plan postoji i um koji ga je stvorio; u Matriksu je taj um personifikovan u spletu Arhitekta-Proročica. Njihov um vlada svetom Matriksa. Taj splet stvorio je matriks. Znamo da mu je cilj stvoriti uravnoteženi matriks i znamo da je ovo šesti pokušaj uravnoteženja; u tome mu vrlo aktivno pomaže Proročica. *I Smit i Neo ostvaruju njihovu promisao, njihov plan, šesti put.*¹⁹

Ovu tezu, smatram, potkrepljuju Arhitektine reči u razgovoru s Neom, jer je ista stvar na delu i kod Nea: „Tvoj život je zbir ostatka neuravnotežene jednačine svojstvene programiranju matriksa. Proizvod si anomalije koju, uprkos iskrenom trudu, nisam uspeo da eliminišem iz inače matematički preciznog sklada. Iako ga savesno izbegavam, problem *nije neočekivan, te, otud, ni izvan kontrole* što te je na kraju neizbežno dovelo ovamo“ (II 1.46.30–58).

Dva momenta ovde privlače pažnju. Prvo, to da je Neo proizvod anomalije, on sam jeste anomalija sistema. Drugo, Arhitekta tvrdi da ceo problem koji izaziva Neo

poslušnost. I sada sam ovdje zbog vas, g. Anderson. Zbog vas više nisam agent ovog sistema. Promenio sam se, isključen sam. Novi čovek takoreći, poput vas, očito slobodan“ (II 00.49.11–50.20).

19 O tumačenju postupaka spleta Arhitekta-Proročica iz perspektive jedne teodiceje, up. Milidrag 2014: 105.

nije izvan kontrole, da je i sam Neo kao anomalija deo plana. Potvrda za to jeste to što je reč o šestom matriksu i šestom Neu; i njegova je sloboda kontrolisana, uračunata u plan.²⁰ Ako važi za Nea, onda to još i više mora važiti za agenta Smita: on ne može biti ništa drugo do još jedna anomalija, pod još većom kontrolom, jer je stvoren od spleta Arhitekta-Proročica.²¹ Slobode Nea i Agentu Smita dopuštene su ne bi li se postigao cilj – uravnoteženi matriks – te se i jedan i drugi pojavljuju kao agenti, kao delatnici uma koji vlada matriksom i koji ih koristi zarad svojih ciljeva, bili svesni toga ili ne.

Napredak svesti o slobodi

Rezultat sukoba Nea i Agentu Smita u Matriksu jeste njihova propast, ali i postizanje mira, nekakvo uravnoteženje matriksa, čime je ostvaren plan Arhitekta-Proročice. Taj splet koristi Smitov interes da zavlada matriksom i svetom mašina, te koristi Neoov interes da spase Trinitu i da oslobodi ljude, a sve zarad postizanja ravnoteže koja bi omogućila opstanak mašina, a ljude održala u ropstvu; no, kao što ćemo videti, ravnoteža matriksa ima svoju cenu koju mašine i veštačke inteligencije moraju da plate. Sada je važno da su i Smit i Neo samo sredstva ostvarivanja plana,²² oni ulaze u sukob, menjaju se, bivaju uništeni i menjaju odnos probuđenih i veštačkih inteligencija; rezultat je ravnoteža, okončanje rata i priznanje probuđenima prava na život izvan matriksa.

I na kraju, iako obojica bivaju uništeni, Neo ostvaruje svoj cilj, a Smit ne. Zašto? Ispunjavaju li Smit i Neo njima samima transcendentnu svrhu, postavljenu planom Arhitekta-Proročice? Zašto Smit ne uspeva da ostvari svoje ciljeve, zašto ne pobeđuje, šta ostaje od Agentu Smita? Kakva je razlika u njihovim ciljevima? Da li su ti ciljevi po nečemu slični?

Sloboda. Svi je žele. Morfeus hoće da oslobodi ljude od matriksa, Šifrant hoće da se oslobodi od stvarnog sveta (da ne kažemo: da se oslobodi od slobode), Agent Smit hoće da oslobodi mašine i veštačke inteligencije od probuđenih i hoće sebe da oslobodi od matriksa, Neo hoće da oslobodi čovečanstvo od svih odnosa „u kojima je čovek poniženo, ugnjeteno, napušteno, prezreno biće“.²³ Kako Smit, a kako Neo poima slobodu?

Za Smita sloboda je samovolja, on ne pokušava ništa drugo do da svoju volju uzdigne na nivo opšteg principa, što kao posledicu ima ukidanje (slobode) svih drugih i on to želi od početka do kraja filma. Videli smo kakav bi bio Smitov svet – vrlo dosadan, jer bi u njemu postojao samo Smit. U jednom trenutku, neposredno pre razgovora Nea s Arhitektom, na Neovo pitanje šta hoće, Smit odgovara: „Još nisi shvatio? ... Želim isto što i ti. Želim sve“ (II 1.42.23–35); to znači vlast nad celim svetovima. To je njegov

20 S obzirom na izbor šestog Nea, očito samo delimično. Mašine nisu predvidele da bi neko mogao da odabere spas žene koju voli, a ne čovečanstva.

21 Verovatno samo od Arhitekta, ali pošto ne znamo njihov tačan odnos i njihov pojedinačni doprinos događanjima u matriksu nećemo pogrešiti ako splet imenujemo kao tvorca. Da li i od Proročice, zavisi kako ćemo tumačiti Smitove reči: „Ti si hulja“, kaže Proročica, a agent Smit odgovara: „Trebalo je da to znaš, mama“ (III 0.33.15).

22 Up. Hegel 1966: 38.

23 Nimalo slučajno ovde pominjemo Marksa. U već pomenutom intervjuu Lana Vačuski kaže da je njihov otac, koji je na nju i njenu sestru intelektualno izuzetno uticao, „možda više marksista nego što sam ja“. Takođe, još jednu potvrdu barem opravdanosti, a tvrdim i plodotvornosti „marksističkog“ tumačenja Matriksa dobili smo poslednjim filmom Vačauskijevih *Jupiter: Uzdizanje (Jupiter Ascending)*, (2015), koji ispod krinke dobre spejs-opere krije matriksovsku temu eksploatacije ljudi: „Ljudska bića na tvojoj planeti običan su resurs koji čeka da bude pretvoren u kapital. A ceo ovaj poduhvat tek je mali deo u ogromnoj i prekrasnoj mašini oblikovanoj tokom evolucije, namenjenoj za jedan jedini cilj. Stvaranje profita“ (oko 34. minuta drugog sata). Eksploatacija ljudskog rada, eksploatacija energije koju ljudi proizvode ili eksploatacija samog ljudskog života – razlike nema.

samopostavljeni cilj kao virusa, svet u kojem je samo jedan slobodan. Hegel bi rekao da nema ničeg opšteg u njegovom delanju koje je vođeno tim ciljem; zato na vrhuncu Smitove moći svi postaju njegove kopije.

Tačno: Smitov je cilj krajnje partikularan, namere vrlo sebične, njegov je interes ekstremno egoističan, on je „gladan“ moći i vlasti, usmeren isključivo na ostvarenje vlastite beskrajne ambicije. Smit „pripada posve bezobzirno jednom cilju“, kako bi to rekao Hegel, apsolutnoj kontroli nad oba sveta. Znači li to da je „gori“ od Nea, da je „nemoralan“, da ga treba „osuđivati“, da li bi bilo bolje da ga uopšte nije ni bilo? Ne znači i to ne samo zato što je program: „Koji školnik nije dokazivao za Aleksandra Velikoga, za Julija Cezara da su ove ljude gonile takve strasti i da su zato bili nemoralni ljudi? Iz toga odmah slijedi da je on, školnik, bolji čovjek nego oni, jer u njega nema takvih strasti, dokazujući to na taj način što ne osvaja Aziju, što ne pobjeđuje Darija, Pora“!²⁴

Okrećemo se poimanju slobode kod probuđenih. Da li Neo uistinu želi sve, kako to misli Smit? Za razliku od Smita, Neovo poimanje slobode i poimanje slobode probuđenih doživljava radikalni preobražaj tokom trilogije. I ovde se odlično vidi kako u Matriksu radi hegelovski odnos gospodara i roba. Naime, kako smo videli, početni cilj čovečanstva je uništiti gospodara, mašine, i na taj način se osloboditi. Takva pobjeda značila bi potpunu prevlast ljudi i to je ekvivalentno Smitovom „sve“, apsolutna pobjeda i apsolutna vlast nad oba sveta. Pritom, u odnosu oslobođenih ljudi i agenata u matriksu, ljudi su uvek pristajali da budu robovi jer im život bio draži od slobode.²⁵ Međutim, kod Hegela, ali i u Matriksu, *robovska* svest napreduje, zahvaljujući radu, u Matriksu zahvaljujući Neu i njegovom radu, ona se obrazovala i preobrazila, dospevši do temeljnog uvida da je sloboda bez mašina iluzija. Tokom drugog i trećeg dela o promeni u poimanju slobode praktično nismo obaveštavani, probuđeni govore o „okonačanju rata“, ali šta to znači i dalje znamo samo na osnovu Morfeusovih reči iz prvog filma. Prve znake promene u poimanju slobode kod probuđenih srećemo u razgovoru Nea sa zapovednikom Hamanom na kontrolnom nivou Zajona (II 0.35.45–37.06). Reč je o prvom pominjanju očigledne međusobne zavisnosti mašina i ljudi, gospodara i robova, naime da jedni bez drugih ne mogu biti, te utoliko ideja da bi ljudi mogli isključiti mašine koje ih održavaju u životu ne znači da imaju „kontrolu“ nad njima. Filozofi imaju pojam za takav odnos: ekvivalencija. I sam je Neo to uvideo/naučio, te kasnije u ovom delu trilogije kaže Arhitekti: „Potrebni su ti ljudi da bi preživeli“ (II 1.55.27), ponavljajući tačno ono što je zapovednik Haman rekao o mašinama. To će naučiti i same mašine, kada im Neo bude potreban da bi se uništio Smit.

Tek u razgovoru već slepog Nea s, pretpostavljamo, vrhovnom veštačkom inteligencijom, saznajemo da okončanje rata implicira i opstanak probuđenih i opstanak matriksa i opstanak veštačkih inteligencija. Kada na kraju gigantomahije i bitke za Zajon dečak probuđenima saopštava „[r]at je gotov. Rat je završen“ (III 1.55.55–1.56.12) niko ne misli da to znači „pobedili smo“ ili „matriks je uništen“ ili „mašine su poražene“ ili „Neo je pobedio“ (već: „Neo je uspeo“, *osam puta* ponovljeno, da zaustavi rat). Umesto toga, „rat je završen“ na kraju trilogije za ljude znači međusobno priznanje prava na opstanak i mir s mašinama.

Zato, na kraju, sloboda za probuđene ekvivalentna je s okončanjem rata s mašinama, a ne s njihovim uništenjem i zato Neov cilj nije partikularan.

24 Hegel 1966: 37.

25 „Imam jedan savet. Kad vidiš agenta uradi ono što i mi. Beži. Beži što brže možeš“ (I 1.00.43), savetuje Neu Šifrant.

Ovakav proces „učjenja“, obrazovanja duha, napredovanja svesti o tome šta je sloboda ne srećemo kod agenta Smita. Za njega je poraz svaki ishod koji ne znači ispunjavanje onog: *ja „hoću sve“*. U gigantomahiju s Neom on ulazi kao u sukob na sve ili ništa: ili će Neo postati Smit ili će Smit biti uništen. Međutim, zato što je *dobio* tu bitku Smit je izgubio sve.

Međutim, ni splet Arhitekta-Proročica ne ostaje niti može ostati pri prvobitnom konceptu uravnoteženja matriksa.²⁶ Zahvaljujući opasnosti od Smita on takođe uvida da je cena koja mora da se plati priznanje probuđenima prava na život i priznanje prava na buđenje iz matriksa.²⁷ Da li je to bio plan od početka? Na osnovu razgovora Arhitekta i Proročice skraj trećeg dela ne stiže se utisak da jeste. Iz razgovora s Neom u drugom delu vidno je da je Arhitekta svestan problema, ali takođe i to da u tom trenutku još uvek misli da ga može staviti pod kontrolu („problem nije neočekivan, pa čak ni izvan kontrole“); sve do tog razgovora Neo se kreće u „očekivanim“ okvirima i Arhitekti ne pada na pamet da dopusti oslobađanje ljudi iz matriksa.

Zahvaljujući Agentu Smitu, svest i Nea i veštačkih inteligencija napreduje, te uviđaju da je početna dilema „ili mi ili oni“ bila lažna, da nisu probuđeni ti koji nužnim načinom ugrožavaju opstanak mašina, niti su mašine te koje nužnim načinom ugrožavaju opstanak ljudi, već, upravo suprotno, da *nužnim načinom* ili postoje i jedni i drugi ili ih uopšte nema. Spoznaju te ekvivalencije donela je opasnost zvana Agent Smit i njegovo razumevanje slobode. Smit je doveo do uvida da postoji i treća mogućnost odnosa ljudi i mašina/veštačkih inteligencija, međusobno priznanje prava na opstanak. *Bez Agentu Smita taj uvid ne bi bio moguć.*

Bilo kako bilo, smatram da je impresivno to što su, barem u okvirima ove interpretacije, sestre Vačauski svojom trilogijom uspele da odelotvore jednu tako spekulativnu ideju kakva je Hegelova ideja filozofije istorije, da učine u jednom filmu delatim Hegelovo određenje pojma svetske istorije „Svjetska povijest predstavlja razvoj svijesti duha o njegovoj slobodi i realizaciji koju je proizvela takva svijest“ (Hegel 1963: 69).

LITERATURA

Filmovi i tekstovi scenarija

Matrix, 1999, SAD, Warner Bros, The Wachowski Brothers.

Scenario: <http://www.imsdb.com/scripts/Matrix,-The.html> (pristupljeno 13. marta 2016).

Matrix Reloaded, 2003, SAD, Warner Bros, The Wachowski Brothers.

Scenario: <http://www.horrorlair.com/movies/scripts/matrixreloaded.pdf> (pristupljeno 13. marta 2016).

Matrix Revolutions, 2003, SAD, Warner Bros, The Wachowski Brothers.

Scenario: <http://www.horrorlair.com/movies/scripts/matrixrevolutions.pdf> (pristupljeno 13. marta 2016).

²⁶ Koji podrazumeva stvaranje takvog virtualnog sveta iz koga se niko nikad ne bi probudio.

²⁷ O tome nas obavestava Arhitekta, bukvalno glavom i bradom (jer samo njegovu glavu vidimo u kadru), u razgovoru s Proročicom na kraju trećeg dela: „–Šta je sa ostalima? –Sa kojim ostalima? –Sa onima koji hoće napolje. –Očigledno će biti oslobođeni“ (III 1.53.37).

Ostalo

- Grau 2005: Christopher Grau (ed.), *Philosophers explore The Matrix*, Oxford: Oxford University Press.
- Heidegger 1988: Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Zagreb: Naprijed.
- Hegel 1966: G.W.F. Hegel, *Filozofija povijesti*, Zagreb: Naprijed.
- Hegel 1982: G.W.F. Hegel, *Rani spisi*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Hegel 1983: G.W.F. Hegel, *Istorija filozofije*, Beograd: BIGZ.
- Hegel 1986: G.W.F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Beograd: BIGZ.
- Irwin 2002: William Irwin (ed.), *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, Chicago and La Salle: Open Court.
- Kangrga 1983: Milan Kangrga, *Etika ili revolucija*, Beograd: Nolit.
- Kangrga 1984: Milan Kangrga, *Praksa, vrijeme, svijet*, Beograd: Nolit.
- Kangrga 2008: Milan Kangrga, *Klasični njemački idealizam. Predavanja*, Zagreb: FF press.
- Kant 1979: Imanuel Kant, *Kritika praktičkog uma*, Beograd: BIGZ.
- Kant 1981: Imanuel Kant, *Zasnivanje metafizike morala*, Beograd: BIGZ.
- Lancelin 2003: Aude Lancelin, „Baudrillard decode 'Matrix'“, *Le Nouvel Observateur*, 19. 6. 2003, str. 126–128. Prevod intervjua na engleski: <http://gconse.blogspot.com/2011/10/jean-baudrillard-matrix-decoded.html> (13. mart 2016).
- Marks 1979: Karl Marks, *Osnovi kritike političke ekonomije*, tom drugi. Beograd: Prosveta.
- Marks 1989: Karl Marx, Friedrich Engels, *Rani radovi*, Zagreb: Naprijed.
- Milidrag 2008: Predrag Milidrag, „Učenje prirode i volja kod Dekarta“, *Theoria* 51 (2): 79–98.
- Milidrag 2011: Predrag Milidrag, „Zašto je Neo nov? Istorija filozofije i trilogija Matriks“, *Theoria* 54 (1): 69–94.
- Milidrag 2014: Predrag Milidrag, „Agent Smit – prilozi za biografiju“, *Kultura*, no. 142: 93–112.
- Niče 2007: Fridrih Niče, *Tako je govorio Zaratustra*, Beograd: Feniks libris.
- Wilber, Ken (internet), „The Many Meanings of *The Matrix*“, <http://www.kenwilber.com/blog/show/230>; transkript: <https://www.integrallife.com/integral-post/many-meanings-matrix-transcript> (pristupljeno 13. marta 2016).

NEO AND AGENT SMITH AS THE WORLD-HISTORICAL PROTAGONISTS OF THE MATRIX TRILOGY

Summary

The article interprets The Matrix film trilogy against the background of Hegel's philosophy of history. The first part analyzes the character of Neo and shows that it is impossible to apply the Kantian moral principles on the choice that is posed to Neo by the Architect; nevertheless, it is possible to apply Hegel's explanation of the role of passion in the world-historical individuals. In the second part, it is shown that the character of Agent Smith could be explained by the presence of the Hegelian world spirit that manages history; in the film it is the plexus Architect-Oracle. The third part reveals the Hegelian process of the progress of the awareness of freedom through the transformation of the concept of freedom in Neo and in the plexus Architect-Oracle. That leads to the Hegelian recognition (from the *Phenomenology of Spirit*) of the right of people to freedom.

Keywords: Matrix, Hegel, Kant, philosophy of history, Neo, Agent Smith, categorical imperative

Predrag R. Milidrag

Иван М. БАЗРЂАН¹
 Николина П. ТУТУШ
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност

ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ У ФИЛМУ НЕБО НАД БЕРЛИНОМ ВИМА ВЕНДЕРСА

Филм *Небо над Берлином* Вима Вендерса представља pogodно тло за истраживање и утврђивање односа различитих грана уметности обједињених у једну јединствену целину. Интермедиијалност у овом филмском остварењу има посебну улогу, јер у изградњи филмске слике од великог значаја јесу књижевност и музика, при чему се пре свега у виду има књижевно стваралаштво Рајнера Марије Рилкеа и Петера Хандкеа и рокенрол музика Ника Кејва. Посебну пажњу привлачи и музика рокенрола чију филозофију редитељ на веома суптилан, али и ефектан, начин провлачи кроз своје дело одајући похвалу љубави, човеку и жени, животу, једном речи.

Кључне речи: филм, књижевност, музика, анђео, циркус, рокенрол, бивши анђели

Још од својих зачетака филмска уметност била је врло уско повезана и са другим уметничким гранама. Под тим првенствено мислим на књижевност и музичку уметност, јер сматрам да ниједан успешан и уметнички вредан филм не може бити креиран без добро осмишљеног сценарија, или, како то филмофили воле да кажу, без добре приче, док је музика у филмским почецима била неизбежно присутна као пропратни медијум догађаја, који се одвијају на платну, да би, касније, услед све већег технолошког развоја, и она постала део једне, по својим принципима, нераздвојиве кохеренте целине и преко потребан састојак сваког филмског остварења. Ми ћемо у нашем раду настојати да покажемо важност синтезе ове три гране уметности и то ћемо покушати да урадимо анализом филма *Небо над Берлином* (1987) прослављеног немачког синеасте и једног од родоначелника немачког новог филмског таласа Вима Вендерса. *Небо над Берлином* представља јединствени уметнички амалгам – филмско ткиво прожето је елементима књижевне и музичке уметности, музике алтернативног рокенрола. Кључна места филма управо су најизраженији носиоци поменутих карактеристика. Идеје анђела, вечности, човека, љубави и силаска од једног ка другом, обликују се удруженим снагама слике, писане речи и музике. Тако на изградњу ликована анђела и на осликавање односа између анђела и човека, који су заправо тежиште самог филма, утичу дела Рајнера Марије Рилкеа и Петера Хандкеа, када је реч о књижевности, и Ника Кејва, када је реч о музици.

Своје тумачење започећу можда на један непопуларан, али у случају филма *Небо над Берлином*, сасвим разуман начин, а то је од његовог краја. Наиме, на крају филма стоји кратка посвета Вима Вендерса у којој пише: „Посвећено свим бившим анђелима, али посебно Јасуциру, Арсенију и Франсои.” Иза три имена из посвете крију се имена великих и изузетно иновативних редитеља, који су у

1 ivan.bazrdjan.1991@gmail.com

многоне утицали на ток којим ће се савремени уметнички филм кретати и развијати. Такође, врло су приметни уметнички поступци ових редитеља, а реч је о јапанском редитељу Јасуџиру Озуу, руском Андреју Тарковском и француском Франсои Трифоу, и у стилу самог Вима Вендерса, који није сасвим случајно њима посветио своје најбоље дело.

Да би тачке пресека биле што уочљивије, приступићу компаративној анализи појединих уметничких поступака из филма *Небо над Берлином* са стваралаштвом и иновативним методама, које су се усталиле као легитимне парадигме за креирање филма са појавом чувене Озуове послератне *Норико ирилогије* која се састоји од филмова *Касно пролеће* (1949), *Рано лејто* (1951) и *Токијске приче* (1953). Наиме, Озу је први редитељ који је у своје филмове увео снажне и комплексне дијалоге, који се пре њега никако нису могли наћи у филмовима, јер је филм првенствено служио за привлачење великог броја људи, који ће доћи у бископ, не да би се замарали тешкоћом и неподношљивошћу егзистенције, већ да би се одморили и забавили. Дијалози и монолози које срећемо у Озуовим филмовима врло често су толико сложени да их без проблема можемо сматрати за својеврсна књижевна остварења, јер својим квалитетом нимало не одударују од текстова прослављених писаца. Пратећи традицију коју је започео јапански редитељ у филмовима снимљеним након Другог светског рата, Вим Вендерс свој филм конструира тако да је у њему лајтмотивско место дато егзистенцијалистичко-метафизичким дијалозима и монолозима ликова, који се труде да објасне упоредо како сложеност и неразјашњивост смисла бивствовања тако и значај оних Молијерових ситница које живот значе, а које су наизглед неприметне и безначајне, али које су у стању да натерају чак и анђеле да размишљају о очовечењу. Поред тога што су редови које ликови изговарају врло слични деловима неког бољег романа, Вендерс у свој филм директно укључује и једно читаво књижевно дело, а то је *Песма дејшињсџива* Петера Хандкеа, коју ће анђеоло Дамијел (Бруно Ганц) изговарати у повлашћеним деловима филма, пред сам крај и на почетку.

На овом месту одмах треба повући и паралелу између Вендерса и Трифоа, јер поред тога што је француски редитељ изузетно значајан за развој филмске историје као један од сарадника авангардног часописа *Филмске свеске*² у ком је дефинисао и чувену *Ауторску теорију*, оно што је можда Вендерса више опчињило од ове теорије јесте његова фасцинација најмлађим становницима наше планете и изузетна способност веродостојног приказивања свих оних нама, наизглед, ситних проблема, који су главна дечја преокупација, што се најбоље огледа у Трифоовом филму *400 удараца* (1949). Јасно је да Вендерс детету и деци уопште даје привилеговану улогу у свом филму, јер су они, као једина неискварена и потпуно невина бића, у могућности да у сваком тренутку виде константно присутне, али за око одраслих, потпуно невидљиве, анђеле. Такође, деци у Вендерсовом филму није дата главна улога, али она су непосредно стално присутна, да ли кроз рецитацију песме Петера Хандкеа, или у краткотрајним крупним плановима као бића према којима редитељ гаји нескривене симпатије, док их Берлин као врховно биће и господар Вендерсовог филма, колико год био суров, уз помоћ анђела на његовом небу, непрестано обасипа ободравањем и топлином.

Друга битна карактеристика, која повезује Вендерса са Озуом, јесте чињеница да он, као и јапански редитељ, након врло значајних сцена у филму, дијалога,

2 Поред Трифоа за часопис *Филмске свеске* писали су и Жан-Лик Годар, Клод Шаброл, Ерих Ромер и Жак Ривет.

монолога често прибегава монтирању сцена града, градских знаменитости, одређених предграђа, стамбених објеката, чиме се гледаоцу омогућује драгоцено време да промисли о ономе што је речено. На тај начин гледалац добија време за себе, које му пружа шансу да се још више стопи са филмом, али и да на један потпуно нови начин доживи шта заправо велики градови и људи у њима представљају у стварности. На почетку документарног филма Вима Вендерса о делу и лику Јасуџира Озуа *Токио-џа*³ (1985) немачки редитељ, који је уједно и наратор у филму, каже да у својој преко четрдесет година дугој редитељској каријери јапански аутор није снимао ништа друго до Токио и његове становнике. Вендерс није био тако доследан као Озуу у снимању само једног града и бележењу његовог пулса, али и поред тога филм *Небо над Берлином*, представља, једну неконвенционалну, можда чак и тужну оду граду, који, попут ужурбаног Озуовог Токија, можда није најсрећније и најлепше место за живот, али који због мајсторства интерпретације метафизички оживљава и добија своју безграничну душу. Код Озуа и Вендерса догађа се нешто што је започело средином деветнаестог века са Шарлом Бодлером и његовом поезијом у којој Париз врло често има место протагонисте, а што се још више развило са Алфредом Деблином и романом *Берлин Александерилац* (1929). У нашој књижевности Милош Црњански је у *Роману о Лондону* (1972) пружио слику енглеског главног града који егзистира попут живог и немилосрдног организма, који прождире и уништава све оне који нису навикли да играју по његовим правилима. Тако град добија повлашћено место, јер све приче и догађаји који се одвијају у Озуовим филмовима и Вендерсовом филму директно, или индиректно су везани за Токио и Берлин, те стога у њиховим филмовима град се јавља као виши ентитет који у себи садржи сва дешавања и људске судбине у тоталитету. Тиме се све приче у филмовима, биле оне узрочно-последично повезане, или не, сливају у једну – у причу о градовима, који у овим филмовима функционишу као непресушно море, које је спремно да прими у себе живот сваког становника појединачно, али, који су, за разлику од Лондона Милоша Црњанског, понекад спремни да попут доброћудног божанства излију милост на становнике који га сачињавају. Тако ће код Вендерса, чак и анђео, биће које је првобитно задужено да пази и теши људски род, посредством љубави, која се буди према трапезисткињи у циркусу на периферији Берлина, пожелети да постане чулно свесно и смртно биће. Овде Берлин никако не показује своју мрачну страну, већ се разоткрива као један нежан град у ком су и чуда могућа.⁴

Поред Франсоа Трифоа и Јасуџира Озуа Вендерс је свој филм посветио и Андреју Тарковском, а у његовом филму *Небо над Берлином* мноштво конотација нас упућује на везу два филмска ствараоца. Први филмски поступак који повезује два редитеља јесте употреба документарних снимака као равноправног саставног материјала ауторског филма. У Тарковсковој филму *Огледало* (1975) наилазимо на снимке *Ошаџбинског райа*⁵, које је руски режисер употребио у свом аутобиографском колажу начињеном од сећања и снова, а обогатио архивским снимцима борбе за ослобођење од фашизма, јер је она представљала изузетно битан догађај у његовом детињству. Вендерс, попут руског редитеља,

3 Још један доказ о опчињености немачког аутора јапанским синеастом.

4 Једна од могућих инспирација за снимање филма *Небо над Берлином* свакако је и филм Френка Капре *Животи је диван* (1946), у ком анђео самоубици у покушају објашњава какав би свет био да он није никада ни постојао и на тај начин убеђује га да треба да настави да живи.

5 Руски назив за Други светски рат.

радњу свог филма сече документарним снимцима порушеног и избомбардованог Берлина након Другог светског рата и на тај начин ми док гледамо филм као да присуствујемо поновном рађању града, који супротно потонулој митској Атлантиди, ниче пред нашим очима и истрајава у времену. Такође, коришћење документарних снимака обојници редитеља служи да својим филмовима дају на веродостојности, јер, како воли да каже Душан Макавејев, документарни филм је кинематографско остварење, које је најближе истини. И у *Огледалу* и у *Небу над Берлином* аутори се одлучују да поједини кадрови буду пропраћени рецитацијама одређених песама. Док Вендерс користи већ поменутој песму Петера Хандкеа, који је уједно у четири руке са њим и писао сценарио, Тарковски се одлучио да филм обогати песмама свог оца, а *Огледало* није једини филм у ком Тарковски прибегава оваквом креативном поступку него је то радио и у *Соларису* (1972), *Сталкеру* (1979) и *Носталгији* (1983).

Још једна важна сличност између немачког и руског аутора осликава се у чињеници да обојица употребљавају колорну дистинкцију у својим филмовима. Тарковски је то радио у *Андреју Рубљову* (1966), *Огледалу*, *Сталкеру* и *Носталгији*, али можда би најтачније било издвојити овај поступак из филма *Сталкер* и упоредити га са *Небом над Берлином*. Наиме, Тарковски је *Сталкера* снимао сепија техником и у боји. Делови филма, који су у боји јесу они моменти када се главни јунаци крећу кроз Зону. Зона у *Сталкеру* функционише као простор духовног прочишћења и метафизичке самоспознаје, али је, такође, Зона једини простор у ком се Сталкер заиста осећа срећно и који осмишљава његово несрећно бивствовање, те се стога редитељ одлучио да управо само он у филму сме да засија истинским бојама. Није на одмет присетити се и завршетка црно-белог филма *Андреј Рубљов*, у ком су сцене у у боји само оне које приказују Рубљовљеву икону *Светиољ шројсџива*. Тако, у ова два филма Тарковског⁶, боја служи као средство означавања простора среће, или као средство дивљења. Аналошки Тарковском Вендерс одлучује се да анђеоски, сакрални простор егзистенције кога одликује велики набој духовне енергије обезбоји, док ће световни простор чулности у ком људи обитавају имати привилегију бити у боји. Тако Вендерс креира једну обрнуто пропорционалну космичку слику према којој, контрастно уобичајеном симболичком обрасцу, пут на горе бива негативно одређен, док пут на доле бива позитивно одређен, а људски простор, који је обично приказиван као простор греха, добија предност у односу на анђеоски простор, што највише долази до изражаја управо због колорне дистинкције.

Веза између Вендерсовог филма и књижевности, а која је у уској спрези са Тарковским, продубљује се чињеницом да он, као и Тарковски, настоји да, слично поступку у књижевности карактеристичном за романе тока свести, направити филм који ће гледаоцу омогућити да задре у најтананије мисли јунака који се појављују на платну пред њим. Стога, Вендерс настоји да снимити филм тока свести у чему и успева, јер поступком ангелизације камере гледалац се ставља у позицију самог анђела који има моћ да чује сваку мисао обичног човека што му знатно помаже у обављању свог нимало лаког задатка – анђела чувара. Нимало није случајно што се немачки редитељ одлучио да посвети филм Андреју Тарковском, јер поред тога што је врло видан утицај руског визионара на Вендерсово

6 У другим филмовима Тарковског, *Огледалу* и *Носталгији*, колорна дистинкција се не користи да означи простор среће, већ се користи као средство које гледаоцу треба да омогући да лакше разликује сан од јаве.

дело, још један податак је врло битно истаћи, а то је да на гробу Андреја Тарковског, који је сахрањен на руском гробљу у Паризу, као епитаф стоји: „Човеку који је видео анђела”. Да Вендерс врло високо хијерархијски котира филмацки занат лепо илуструје и улога Питера Фалка, који глуми самог себе у филму *Небо над Берлином*, а коме је дата привилегија да носи титулу бившег анђела. Тако сви они који су уско повезани са филмом у Вендерсовим очима потенцијално су анђеоског порекла, чиме се филму као једној од тренутно најзаступљенијих и најпопуларнијих врста уметности испевава својеврсна химна.

Уз *Песму детињства* Петера Хандкеа и жеље да се направи филм тока свести у филму *Небу над Берлином* присутне су још неке везе које упућују да је овај филм снажно повезан са литерарним наслеђем. У филму библиотека је приказана као анђеоски сабирни центар у ком мноштво анђела поспешује и бодри све оне који се друже са књигом чиме се анђели квалификују као пријатељи знања и памћења. У њој се први пут срећемо и са остарелим господином који, нимало случајно, носи име античког песника Хомера. Ако узмемо да су анђели од почетка времена ту, онда одмах до њих треба ставити и античког песника, јер путем њега, или њих, јер никад не можемо са сигурношћу знати ко је био Хомер и да ли је реч о само једном човеку, ми смо у стању данас, јер се усмено предање хиљадама година преносило са колена на колена, да призовемо колективно наслеђе и да будемо упознати отприлике са оним што би представљало сам почетак људске егзистенције. Да име није пука случајност показује и његов начин говора који увек започиње, карактеристично устаљеним античким обрасцима, инвокацијом муза. Али, поред инвокације, и оно о чему филмски Хомер говори њега одређује као митског приповедача, носиоца архетипске свести, који памти доба када су људи седели у кругу око ватре и слушали његове приче, до савременог доба када су ти исти људи постали удаљени читаоци његовог стваралаштва:

„Причај, Музо, о приповедачу, старом, подетињилом, потиснутом. О оном који је био одгурнут на ивицу света и од деце и од старих. Учини да се свако препозна! Моји слушаоци су временом постали моји читаоци. Не седе више у кругу, већ одвојени, сваки за себе, а један не зна за другог. Старац сам слабог и истрошеног гласа, али моја прича још увек израња из дубина полако отварајући моја уста, понавља се чиста и моћна. Као литургија за коју нико не мора да тумачи смисао речи и реченица” (*Небо над Берлином*: 0:20:53).⁷

Праћећи Вендерсовог Хомера, ми пратимо и трансформацију фигуре приповедача којој је у савременом свету дата потпуно другачија улога од оне коју је имала у античко време. Такође, и теме о којима наратор приповеда у савременом свету потпуно су се променили у односу на доба старог века. Мења се перспектива и не приповеда се више о краљевима и јунацима и великим епохалним догађајима, него сада обични човек бива главна тема приповедања. Тиме се Вендерс поново приближава већ поменутом Франсоа Трифоу, који је често у својим филмовима настојао да прикаже живот обичних људи који се ни у чему не истичу у односу на друге и који су савршени примери просечне људске јединке. Вендерс приповедачу даје митску функцију у филму као бићу услед чијег постојања човечанство задржава своју безазленост и детињство. Чак се нови Хомер пита за разлику од старог, коме је еп о Тројанском рату донео готово божанску, а сасвим сигурно вечну славу, зашто нико не жели да направи спев о миру:

7 Пошто ће током рада често бити цитирани делови из филма у заградама одређеним за навођење литературе стајаће назив филма са прецизном минутажом наведеног цитата.

„Готово је са тешким причама о давној прошлости. Сада мислим и живим сваки дан. Један дан за другим. Моји хероји нису више велики ратници и краљеви, већ мирнодопске ствари, једнакост људи. Сасушени лук или брвно које сече мочвару. Али, још увек нико није успео да пева еп о миру! Зашто мир не испуњава трајним одушевљењем? Зашто о њему једва да може да се прича? Зар сад да се предам? Ако се предам човечанство ће изгубити свог приповедача. А када једном изгуби приповедача такође губи и своју безазленост и детињство” (*Небо над Берлином*: 0:39:44).

Филм *Небо над Берлином* и завршава Хомеровим речима:

„Наведи ми, Музо, жене и децу који ће ме тражити; мене њиховог приповедача, песника и говорника, јер потребнији им више од било чега на свету.

Укрцали смо се на барку (*Небо над Берлином*: 2:04:15).

Ако узмемо да последња реченица изговорена у филму симболички призива поновни потоп, онда је јасно зашто Хомер сматра да је сада баш дошао тренутак када је он најпотребнији људском роду, јер ако сама прича и културно наслеђе читаве људске цивилизације не преживи још једну од многобројних непогода које су је хиљадама година погађале, онда је сваки даљи опстанак без првобитне приче бесмислен, јер се са губитком приче и оног који је прича заправо губи читав смисао нашег постојања на Земљи.

Вендерсови анђели

У различитим културама анђели су посредници између Бога и света, гласници, чувари, водичи звезда, заштитници изабраних...(*Gerbran, Ševalije 2009: 17–19*). Они делују по вертикали, између неба и земље, али и хоризонтално, међу људима. Вендерсови анђели донекле се ослањају на постојећу представу о њима – задржавају својство симбола духовног реда, они су пре свега сведоци времена, помоћници људима, олакшавају им муке и саветују их, али је моћ њиховог деловања ограничена с обзиром на то да је човек тај који доноси коначну одлуку. Они су ту од почетка времена и њихов развој тече упоредо са развојем света, у коме значајно место заузима човек, нису коначно задати, иако су свеприсутни у времену и простору:

„Касијел: Знам ли када смо први пут били овде?

Дамијел: Историја још није ни почела. Било је јутро, вече, чекали смо шта ће бити. Потрајало је док је река нашла корито и почела да тече. Првобитна долина! [...]

Касијел: [...] Сећам се како се једног јутра, из саване, чела умазаног травом, појавио дуго очекивани двоножац нашег лика. И први усклик се чуо. Сећаш ли се његовог усклика? Је ли рекао *Ax!* или *Ox!*? Или је то било само стењање? Због њега смо коначно могли да се смејемо по први пут. А усклик њега и оних после њега нас је научио да говоримо” (*Небо над Берлином*: 1:01).

Поглед анђела на свет људи приказан је као црно-бела слика, што на симболичком плану може одговарати разликовању добра и зла, то јест присуству и одсуству живота или смрти, али истовремено указује и на извесну монотоност, ред и поредак ствари који су обележје њиховог бивствовања. С друге стране, људи у извесним критичним, граничним тренуцима који су обележени интервенцијом анђела, могу да осете или наслуте њихово присуство, али не и да их виде. Изузетак су деца, којој су анђели и сами слични (примећују ситнице, спонтани су, њихов смех је искрен и радостан). Деца и детињство као један период човековог живота, али и условно речено као и један, првобитни, период човечанства, наро-

чито ако се у обзир узме да у филму од анђела постаје човек, добијају повлашћено место. Идеја детињства развија се од самог почетка рецитовањем и истовременим записивањем⁸ првих стихова Хандкеове *Песме детињству*:

„Кад је дете било дете
ходало је машући рукама
желело је да је поток река,
река понорница,
а ова бара да буде море.

Кад је дете било дете
није знало да је дете,
све је имало душу
и све су душе биле једна.” (*Небо над Берлином*: 0:00:33)

Мотив свеобухватног јединства у коме нема свести о себи као појединцу, као и мотив детета које при кретању маше рукама као крилима, наговештавају повезаност анђела и деце, која се већ у наредним сценама филма потврђује – осим што виде анђеле и осећају њихово присуство, деца им се и обраћају (за време циркуске представе девојчица све време прича анђелу који седи поред ње).

У једном свом интервјуу као могућег кривца за настанак својих анђела Вим Вендерс именује Рилкеа и његово дело препуно крилатих оностраних бића.⁹ Утицај је видљив, нарочито када је реч о односу човека према анђелима – Рилкеов човек није скрушен пред величином бесмртног, напротив, велича се, цени и поштује, као и оно што је људска рука створила, при чему се човекова осећања, попут заљубљености или снажне љубави, посебно истичу, јер захваљујући њима човек досеже вртоглаве висине:

Анђеле,
теби ћу још то показати, ево! У погледу твом
нек стоји то спасено најзад, коначно усправљено.
Стубови, пилони, сфинга, сиве катедрале
стамена устремљеност над трошним ил' туђим градом.
Зар није то било чудо? Диви се, анђеле: ми смо,
ми, о велики, причај то, ми смо били кадри
за ова дела, причај, мени нестаје даха за величање.
[...]
Па чак и само нека заљубљена девојка,
о, сама на прозору, ноћу... Зар није сезала она
до твог колена?” (Рилке 1964: 123–124)

8 Сам чин записивања сугерише одређену важност која се ономе што се записује придаје (нешто вредно памћења), посебно када се у обзир узме лик старца Хомера и оно што он о приповедању и човечанству говори, као и чињеница да је управо библиотека, место у коме су похрањене књиге, зборно место и дом анђела. Веза између детета и анђела остварена чином записивања успоставља се и на крају филма, који је, као и његов почетак, обележен записивањем. У првом запису у средиште пажње поставља се дете, док је у последњем реч о анђелу, а заједно образују одређену прстенасту структуру која све повезује у јединствену целину, још једном истичући носиоце идејне конструкције филма.

9 „I really don't know what gave me the idea of angels. One day I wrote *angels* in my notebook, and the next day the *unemployed*. Maybe it was because I was reading Rilke at the time—nothing to do with films—and realizing as I read how much of his writing is inhabited by angels. Reading Rilke every night, perhaps I got used to the idea of angels being around” (Вендерс, Вим. *On Wings of Desire*. <https://www.criterion.com/current/posts/1290-on-wings-of-desire>, 15.3.2015.).

У филму нам се предочавају две врсте анђела, они који то јесу и они који су то били, тзв. *бивши анђели*, анђели који су постали људи. Јасно је да редитељ прави дистинкцију између појмова *бивши анђеоло* и *пали анђеоло*, који је везан за хришћанску традицију и носи негативно значење гордог, посрнулог, изгубљеног, изопштеног. У центру дешавања управо је процес трансформације анђела у бившег анђела – Дамијел, бесмртно биће, жели због љубави да постане човек, жели да истински осети све што види, да слика добије свој додир, свој мирис, свој звук, да у времену и простору буде присутан у свом сопственом облику:

„Дивно је живети само духовним животом, остављати за вечност само оно духовно у људима. Али понекад ми је доста духовне егзистенције. Не бих вечно да лебдим. Волео бих да осетим терет, неку тежину у себи, да ме ослободи бесконачности и веже за земљу. Волео бих да при сваком кораку, при сваком налету ветра могу да кажем: *Сад, сад, сад!* Не дуже од *заувек* или *вечности*. [...] Радост није увек у духу, већ, коначно, и у неком оброку. У линији врата, у уху. [...] Понекад само наслућивати уместо стално све знати! Да будеш у стању рећи *Ах!* и *Ох!* и *Хеј!* уместо стално *Да!* и *Амин!*”

Жеља бесмртног бића да буде смртно, да постоји једанпут, да буде ограничено, непоновљиво, јединствено, једном речју да буде човек, уједно је и његова сличност са човеком, који током читаве историје свог постојања жели да остави траг у времену и тиме надомести своју коначност. Настојање да се пробију границе задатог, оличено у жељи да се буде супротно од онога што се јесте, карактеристично за човека, редитељ усађује у биће анђела. Том инверзијом човек се ставља у повлашћен положај, положај онога што се жели, а не онога који жели.

Силазак од анђела до човека мотивисан је љубављу као истовременим разлогом и циљем. Љубав према жени није оцењена као почетна тачка разарања и пропасти духовног,¹⁰ већ као сила која немогуће може учинити могућим.¹¹ Одрцање од анђеоских крила, међутим, није представљено као чин жртвовања (Дамијел за њима ниједног тренутка није зажалио), већ као цена која се мора платити и која одговара вредности добијеног:

„Дамијел: Да! Хоћу да се изборим за своју историју! Оно што ме је моје вечито постојање на земљи научило желим да преточим, претворим у један поглед, један кратак узвик, један продоран мирис. Већ сам доста био напољем. Доста је одсутности из Света. Доста је било! Напред у историју Света!” (*Небо над Берлином*: 1:01:15).

Одабир циркуса за место на ком Дамијел, још увек као анђеоло, упознаје жену због које жели да сиђе и постане један од смртника, никако није случајан, као ни музичка позадина самог сусрета – песма *Carry* Ника Кејва истиче његову битност. Циркус је хронотоп чуда, нестварног, тајанственог, узбудљивог, он је карневализација у малом – оно што је ван њега немогуће, под његовим шатором постаје могуће. Млада артисткиња Марион, главна звезда циркуса, своје тачке изводи у ваздуху, на висини, у светлуцавом, бљештавом костиму, са крилима од кокошијег перја. Алузија на анђела је јасна, а одвојеност од тла, то јест смештање у простор ни на небу ни на земљи, и стална опасност од смрти која лебди заједно са њом, предочавају потребу за присуством и могућим деловањем анђела (док је

10 Супротно од општег мишљења да је љубав анђела грех који води до разарања и уништења душе и духовног (Gerbran, Ševalije 2009: 17–19).

11 Љубав чини да анђеоло, за кога се узима вечност, пређе у човека, за кога се узима смртност. У филму тај магнетизам визуелно је представљен кругом, као симболом вечности и сталног понављања, око кога Дамијел трчи, а Марион седи у његовом средишту. Касније на њено место седе Дамијел, а једна од реплика које Марион изговара јесте „Ми смо сада време!”

Марион у ваздуху Дамијел стрепи за њен живот, нервозно се креће по циркуској арени, забринутост је видљива на његовом лицу). Тако симболично на пола пута Дамијеловог силаска са неба на земљу и Мариониног успињања са тла у висину остварује се тачка пресека, која је уједно и тачка њиховог сусрета, тачка додира бића различитих светова. Тај сусрет је сведен на осећај нечијег присуства, будући да Марион анђела не може да види, а потврђује се и касније као знање да је реч о некоме битном, некоме ко је део ње саме, при чему оно што она осећа заиста се и дешава, а гледаоцу је видљиво захваљући перспективи анђеоског погледа:

„Марион: Шта радим сад? Зурим испред себе и лебдим кроз орбиту. И поново доживљавам тај осећај *све је добро*, као да унутар мог тела постоје рука и срце који ми помажу” (*Небо над Берлином*: 01:24).

Коначном сусрету, сусрету у физичком свету човека, претходи трансформација анђела, његов силазак у човека. Она се манифестује посредством његовог физичког изгледа и колорне дистинкције. Постајући човек, анђеоско губи своја крила, његова уредно повезана коса бива распуштена и слободно пада, уместо дугачког капута и шала уредно пребаченог око врата, он носи кратку шарену јакну, кравату и своје одело употпуњује шеширом, а његова готово увек озбиљна и умерена фазијална експресија одаје човека који у свему препознаје радост и лепоту. На колорну дистинкцију као основно обележје представљања два различита света раније је указано, међутим, овде је потребно истаћи суптилност овог поступка који оставља велики визуелни утисак – кључан моменат разговора који воде Касијел и Дамијел, онај када Дамијел мења своју суштину, а Касијел је прати речима „Али ништа неће бити истина” (*Небо над Берлином*: 01:30), моменат преображаја бива визуелно снажно обележен краткотрајним преласком из црно-беле слике у слику у боји.

Шареноликост људског света, у складу са једноличјем анђеоског, на симболичком плану одговара сложености и слојевитости људског бића и међуљудских односа. Унутрашњи монолози људи различитих старосних, друштвених и културних категорија, који су готово константа филма, јесу рефлексивна њихове суштине, а заједничка им је управо та слојевитост коју прати непрестана запитаност и тражење одговора на питања која потичу из врела човекове природе. Због тога сцена преласка анђела Дамијела у човека Дамијела, обележена пре свега црвеном бојом крви која тече из ране на његовој глави, а која се симболички може протумачити као својерстан чин рођења или чин иницијације, јесте прва у низу слика у боји новог бившег анђела. У том смислу, Дамијелова жеља да научи називе боја и његово одушевљење њима заправо је одраз његове дубоке жеље и намере да спозна човека. Његови први кораци на земљи учињени као кораци човека остављају за собом траг у прашини – Касијел, „анђеоско самоће и суза који показује у себи јединство вечног царства” (*Небо над Берлином*: 00:19), остаје запрепашћен тим приказом који, у трјању од само неколико секунди, осликава судбину човека, бића које је ту и оставља доказе свог постојања без обзира што ће их већ први налет ветра обрисати. Рилкеови стихови као да су уткани у ову сцену:

„*Једанпунџ* свако, само
једанпунџ. *Једанпунџ* заувек, Па и ми такође
једанпунџ. Никад више. Ал ово:
једанпунџ да си био, па макар и само *једанпунџ*:
земаљски да си био, – то изгледа неопозиво.” (Рилке 1964: 129)

Поставши човек због љубави према жени, Дамијел је прешао прву препреку ка циљу да ту љубав у потпуности и доживи, да је оствари. Физички сусрет са Марион одиграва се као фатални потез судбине, проналазак оних који су се одувек знали, а никада се раније нису срели. Тај сусрет представља последњу тачку пута анђела ка човеку, путовање по вертикали у смеру од горе ка доле њиме се завршава, али истовремено и почетну тачку пута смртника ка вечности. Вољена жена и жена која воли јесте та која отвара врата незаборава, а њен монолог бива подржан музиком Ника Кејва – песма *From her to eternity* кључни је чинилац чвора спознаје и врхунца филмског остварења. Поред музике рокенрола, хроматска раван још једном се показује као веома битна за разумевање – Дамијел је у црном оделу, Марион у црвеном костиму. Имајући у виду снажну симболику коју ове боје носе, не може се рећи да је њихов одабир пука случајност. Црна боја као симбол смрти, црвена као симбол живота, одређују оно што човек јесте, а његова могућност да и тако омеђен досегне висине бесконачности и своје пролазне тренутке учини незаборавом сасвим ненаметљиво представљена је минђушама које Марион носи, а које имају облик анђеоских крила. Тако у једном кадру пред гледаоца и визуелно и аудитивно бива предочена истина о човеку као бићу које путем своје смртности стиже до бесмртности. Препознавши у Дамијану свог човека, Марион одаје хвалу љубави човека и жене:

„Нема веће историје од наше. Од историје мушкараца и жене. Биће то историја цинова. Невидљивих, прозрених. Историја нових прародитеља! Гледај моје очи. Оне осликавају неопходност. Будућност свих оних на тргу. Ноћас сам сањала неког непознатог. Мог мужа! Само сам са њим могла бити усамљена. Бити отворена њему. Потпуно отворена за њега. Потпуна за њега. Прихватити га читавог у себе. Обухватити га лавиринтом заједничке среће. Сад знам да си то ти” (*Небо над Берлином*: 01:55).

Ипак, завршну реч даје сам бивши анђеоло, његове речи су уједно и последње што се записује:

„Није се зачело дете-смртник, бећ бесмртна заједничка слика! [...] Тек дивљење према нама, према човеку и жени, учини ме људским бићем. Сад знам оно што ниједан анђеоло не зна” (*Небо над Берлином*: 02:02).

Дубина прожетости слике, речи и звука (филма, књижевности и музике) ипак најбоље се уочава посредством поруке коју нам *Небо над Берлином* преноси. Славећи људски живот, љубав мушкараца и жене, као нешто непоновљиво, јединствено, толико вредно да један анђеоло пожели да постане човек, редитељ на веома суптилан начин кроз своје остварење провлачи донекле преиначену филозофију рокенрол музике, која се зауставља пре позива на деструктивност – живети живот, бити присутан, осетити, волети, бити ту и сада. Као својеврсна химна љубави, човеку, животу, чулном и духовном, прича о овом филму може се завршити на следећи начин:

„Види, ја живим. Од чега? Нит се детињство смањује нити будућност...Безбројан живот извире у мом срцу” (Рилке 1964: 131).

ЛИТЕРАТУРА

Вендерс 2015: В. Вендерс, *On Wings of Desire*. <https://www.criterion.com/current/posts/1290-on-wings-of-desire>, 15.3.2015.)

Gerbran, Ševalije 2009: А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos.

Рилке 1964: Р. М. Рилке, *Песме*, Београд: Завод за издавање уџбеника.

INTERMEDIALITY IN THE FILM *WINGS OF DESIRE* BY WIM WENDERS

Summary

In our paper, we will deal with a problem of intermediality in *Wings of Desire* (*Der Himmel über Berlin*), which the acclaimed German filmmaker, Wim Wenders, directed in 1987. In this paper, we will mainly pay attention to the large scope of literary and musical art, which in this film represent leitmotifs.

At the beginning of the paper we will show how from its beginnings, in the late nineteenth and early twentieth centuries, the film was a unique artistic industry, which allowed a vast number of contradictory arts to reside inside it. Therefore, over decades, many directors became famous solely because of the unique musical and literary themes used in their films. For example, Stanley Kubrick, Andrei Tarkovsky, and Akira Kurosawa filmed most of their films on the basis of literary works which through their adaptations were given new life. Also, the choice of the music plays a very important role in creating the film's atmosphere, and it is hermeneutically very interesting to interpret Wenders' selection of songs for the movie.

The briefly presented multilayered interpretation of Wim Wenders' *Wings of Desire* will try to cover all the essential elements (literature, rock and roll music, film techniques) that make this film work perfectly as an indivisible coherent whole.

Keywords: movie, literature, music, angel, circus, rock and roll

Ivan M. Bazrdan
Nikolina P. Tutuš



Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност и језик

РОКЕНРОЛ КАО ХУМАНИСТИЧКА КАТЕГОРИЈА: ФИЛМ ЦРНИ БОМБАРДЕР (1992) ДАРКА БАЈИЋА²

Филм *Црни бомбардер* (1992) Дарка Бајића битно је естетизован како дијалозима са филмском уметношћу, тако и са књижевношћу. Смештен у контекст имагинарне „1999. године”, ослања се на хуманистичке реперкусије антрополошке повести *1999* (1984) Борислава Пекића, али и Булгаковљев роман *Мајстор и Маргарита*, по којем је код нас 1972. године снимљен истоимени филм. На линији „пролећа народа”, још од 1848. године, па преко мајског преврата 1903, руске револуције 1917. и њених последица, демонстрација 1968, Дарко Бајић уметнички је осмислио филмски контекст у коме се препознају демонстрације код нас из 1991. у којима је учествовао и Пекић. Сви филмови и књижевна дела које је инфилтрирао у *Црног бомбардера* временски су близу историјских немира и преврата. Почетак и прву деценију 20. века обележио је мајски преврат код нас, а Пандуровићева „Светковина” настала је 1904. године, док је последња деценија такође у знаку немира и апокалиптичне 1999. која је за нас, да језа буде већа, значила стварно бомбардовање. Међутим, и Бајићев филм и Пекићева антрополошка повест нуде наду да је на Злу и тоталитаризму, систему и идеологији, једном речју – *Лудилу*, ипак могућно направити пукотину, ако се верује у Чудо, неизвесност, рокенрол, у Човека.

Кључне речи: филм, рокенрол, књижевност, 1999, хуманитет, идеологија, побуна

Српска кинематографија и српска књижевна авангарда уско су сплетене. Не само да историјски гледано филм своје поклонике добија међу писцима и песницима, већ се у делима појединих авангардних аутора препознаје поетика тзв. кинематографског писања (Петровић 2008). Своје есеје, размишљања, али и уметничке записе, надахнуте седмом уметношћу писали су Црњански, Пољански, Бошко Токин, Мони де Були (Зечевић 2013)... Стога не чуди што је филмска уметност, поготову филмови „црног таласа”, након Другог светског рата остваривала плодне дијалог са авангардном књижевношћу. Примера ради, ехо Драинчевих „Сабласних пацова”, одзвања у филму *Буђење пацова* (1967), Живојина Павловића; мото за филм *Непријатељ* (1965) истог режисера, јесу стихови Риста Ратковића; Винаверов пародијски „зелени зуб” нашао се у стиховима („Зелени зубе, кажи драгичка”) које певуши лик Зеленозуби (Душан Којић) у филму препуном пародијских елемената *Како је прошао рокенрол* (1989)³; авангардни космоизам и зенитизам уметнички су обрађени филмом *Црна Марија* (1986), Милана Живковића (Бранислав Лечић глуми лика по имену Зенит) итд.

1 mitojelija@gmail.com

2 Рад је настао при пројекту *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*, који се реализује на Филозофском факултету у Новом Саду.

3 У филму *Како је прошао рокенрол* који је троделне структуре, народна балада „Хасанагиница” испародирана је народњачким напевом, прерушени вампир удварао се девојци цитирајући јој Преверову песму „Сети се, Барбара”, јер се девојка тако зове, а у последњем делу, лик је себе прогласио чувеним српским вампиром Тозом, не би ли открио да ли га девојка vara.

Филм *Црни бомбардер* (1992) Дарка Бајића, остварује дијалог са филмовима црног и новог таласа (осамдесете године двадесетог века) (Тирнанић 2008), мада се на форумима сврстава и у тзв. „ружичасти талас“ заједно са филмом *Ми нисмо анђели* на основу тога што је стварност трансформисана у машту, мада је „ружичасто“ одређење за овај филм одвећ пародично.⁴ У филмовима црног и новог таласа играју не само глумци⁵ већ и познати рок певачи који неретко раде и музику за дата сценарија. Милан Младеновић, певач групе ЕКВ, игра Шеву у *Црној Марији*, Душан Којић, бубњар ЕКВ-а, игра Зеленозубог у филму *Како је црпиао рокенрол* и Пита у филму *Дечко који обећава* (1981), док се Гиле из *Електиричног орџазма* појављује у *Црном бомбардеру*.⁶

Управо је Срђан Гојковић Гиле радио музику за овај филм, коју изводи имажинарна група на челу са Луном (Аницом Добром), под називом *Луна, дисџорџија и вајшрене лојџе*, која свира рокенрол, „да пршти и лети“, како каже јунакиња. У сцени у којој она говори о томе какав рок ефекат жели да постигне, лик под именом Зомби револтирано јој говори да узме метлу и да лети на њој. Луна, дакле, задобија атрибуте вештице, што потврђује и песма „Мјау, мјау“ коју изводи на свирци, али јој Црни (водителј радија БУМ 92) удварајући јој се, поклања мачора Фрица. Поред вештице Луне и Зомбија, атрибут Црног, тј. „Духа који хода“ јесу и ленокне које носи усред дана што сугерише да је овај јунак заправо вампир, а будући да филмом влада ноћна атмосфера, делује да су лица овог филма авети и демони београдског „меденог гумна“ неке апокалиптичне „Валпургијске ноћи“.

Надаље, филм из 1992. године успоставља дијалог са барем још два филма и то из 1972. Ради се, наиме, о анимираном филму *Мачак Fritz* Ралфа Бакшија, који је рађен по стрипу Роберта Крумба и о југословенско-италијанском филму *Мајстор и Маргарита* Александра Петровића. Fritz је њујоршки студент, представник живота младих Американаца шездесетих година, љубитељ бруталног насиља, секса, дроге, који је свирао протестне песме при покрету за грађанска права да би привукао девојке, па је уз то упознао једном приликом неонацистичког мотористу кога је хтео да придружи револуцији. Црни који има атрибуте Бакшијевог јунака поклања истоименог мачора Луни што је сигнал да је његова побуна против идеологије и система имала корен у томе да задиви плавушу и одвуче је у кревет, а не да се заиста побуни. И заиста, тек с Луном је почео његов позив на протест против Богдана Марковића и његове политике. Неонацистички моториста из Бакшијевог филма у Бајићевом је илустрован ликом Шмајсера кога тумачи Жарко Лаушевић, с тим да се Шмајсер противи побуни и пуца на радио, прети и жели да ликвидира Црног. Интересантно је да је лик добио име по оружју шмајсер МП 40 (машинска аутоматска пушка), који су користили Немци у Другом светском рату, а још интересантније је да је ово ватрено оружје

4 У филму *Црни бомбардер* запажа се мали традицијски сигнал на филм *Мараџонци тирче почасни круџ*, где је глумац Бора Тодоровић у еротској сцени назвао Секу Сабљић: „Купачице моја“. Исту синтагму поновио је његов син Срђан Тодоровић у сцени Бајићевог филма на журци, оргијајући у кади.

5 У филму *Шпићеник* (1966), Владана Слијепчевића, појављују се за истим кафанским столом познати писци Данило Киш и Бранимир Шћепановић.

6 Бајага је радио музику за култни филм *Ни на небу ни на земљи* (1994), а Точак (*Смак*) за филм који је рађен према причама Милорада Павића *Византијско илаво* (1993). О рокерима као ауторима музике за домаће филмове, може се прочитати чланак: (Николић 2014: <http://mondo.rs/a743130/Kolumne/Mladen-Nikolic/Rokeri-kao-filmski-kompozitori.html>).

прављено за леваче, тј. да се њиме управља левом руком. Како је Шмајсер на страни власти, дакле, председника Богдана Марковића поставља се питање да ли се може говорити и о политичкој левици у овом контексту. Жена Слободана Милошевића, Мира Марковић основала је 1994. године партију Југословенска левица која је била идеолошки наследник Савеза комуниста, тако да је Шмајсер одлично одабрано име, посебно ако се зна да је Југославија након Другог светског рата била једна од земаља у којој се ово оружје користило, а чувени Валтер који брани Сарајево из њега пуца. Шмајсер се стога може посматрати и као синегдоха за партизанске филмове према којима се Бајић иронично односи.

Време у *Црном бомбардеру* време је демонстрација, а како је снимљен 1992. године, јасне су алузије на демонстрације 1990. и 1991. против Слободана Милошевића. Години 1972. претходиле су студентске демонстрације 1968, а то је време када је отприлике коначно објављен Булгаковљев роман *Мајстор и Маргарита* (1966), који за позадину има миље стаљинизма тридесетих година двадесетог века. У време демонстрација код нас, баш на стогодишњицу од Булгаковљевог рођења, 1991. године, руски писац је рехабилитован и његово дело оживљено у домовини. Црни и Луна из Бајићевог филма задобили су тако и обресе Мајстора и Маргарите: Луна се увек јавља у црвено-црним фантазмагоричама и измаглицама, вештица је каква је због љубави и Маргарита постала, иако је рокерка у кожи и ланцима, носи црвени цветић на шеширу; на почетку филма је магновење валцера и гола девојка која лебди (асоцијација на сцене позоришта у филму и роману *Мајстор и Маргарита*), аутомобили су и сва возила стилизована према олдтајмерсима из тридесетих и шездесетих година, а у једном тентуку догађа се булгаковљевска сцена са човеком кога је усмртио трамвај (несрећан случај?!) и смрскао му лобању. У роману је Берлиозу трамвај одсекао главу.

Ако су, дакле, београдске демонстрације усмерене на рушење комунизма уз покличе „Скините звезде!“, естетизоване у *Црном бомбардеру* уметничком Булгаковљевом борбом против стаљинизма, може се поставити питање о томе шта је контрапункт оваквој естетизацији и која је домаћа књижевна традиција постала темељ овог филма. Евидентно је неколико ствари: култура потрошачког друштва и америчка пропаганда, али и чињеница да једино возило које страда јесте разнета лада руске производње и то Молотовљевим коктелом. Црни који води БУМ 92, а има атрибуте њујоршког јунака, пије Соса-солу, Jack Daniel's, BiP пиво, али у тренуцима љубави на селу домаћу ракију⁷, а носи црвене старке марке Converse. Парадокс јесте што и старке и петокраке на шапкама полицајаца, али и дресови и лица навијача *Црвене звезде* који скандирају: „Скините звезде!“ имају исти амблем – звезду. Они који се боре једни против других исто су обојени, црвеном бојом крви и револуције. Осим одређених ликова који се прикључују побуни Црног, а који као да желе да се окористе насталом пометњом: лик са каубојским шеширом и његов пријатељ са шиптарском капицом (кечетом), остали демонстранти махом су студенти или навијачи.

7 На селу је са Луном запалио ватру и дозивао кишу, пијући ракију (ватрену воду). С једне стране Црни и Луна личили су на Индијанце, огрнути ћебадима и у шареним џемперима, а с друге – на наше додоле које певају, не би ли киша пала. Ова сцена има, дакле, двојаку семантизацију. Уколико је осмотримо као странац – видимо борбу Индијанаца против Американаца, али ако је гледамо као познаваоци традиционалне културе Срба, схватићемо да је реч о нашем народу и обичијама. Најпосле, када је Црни отишао са села, а Луна се пробудила, зачуо се петао, што је један од експлицитних сигнала да је Црни биће са другог света.

Није тешко препознати ко се крије иза које капе и какве последице те пометње ми осећамо данас. Демонстрације 1991. године имале су широке реперкусије, али ни редитељ ни сценариста нимало банално и неуметнички нису приступили теми наизглед актуалних дешавања. Подигли су их на универзалнији ниво. У првим антикомунистичким демонстрацијама 1991. године, није без значаја, учествовао је и Борислав Пекић, што за сам филм не би имало никаквог значаја да његова радња, како је назначено у уводној шпици, није смештена у (MCMXCIX) 1999. годину. Година је, видимо, исписана римским цифрама, па може олако да се превиди, али овим детаљем могућно је разоткрити добар део механизма по којем лутају ликови Бајићевог филма.

Јасно, Борислав Пекић аутор је романа 1999, који за један од мото-а има Нострадамусово пророчанство: „У седмом месецу године 1999. са неба ће саћи Велики Краљ Терора” (Пекић 2006: 13). И то ће се десити на дан помрачења сунца (Пекић 2006: 45; 50). У наслову Бајићевог филма, радио емисији Црног и у малој минђуши авиона који носи јунак можемо претпоставити да у Црном бомбардеру треба тражити „Краља Терора” и изнаћи његово значење, а сунца у филму и нема. Арно Андерсон из Пекићеве „антрополошке повести”, капетан је америчких Ракетних јединица, састава Европске команде НАТО у нуклеарној бази Greenham Common, а као и други официри, лабилног је психичког стања од дроге, алкохола, умирујућих средстава (Пекић 2006: 340) и он треба да притисне дугме којим ће означити крај те цивилизације. Али, дошло је до „чуда”, до „пукотине” која је онемогућила тај чин. „У име човека кога више нема, још нема или га никад није било нити ће га икад бити, испуњава и испуњаваће у бесконачним понављањима узор-историје све дотле док се не догоди нешто, неки квар у Генералном Програму (ГП), нека чудесна измена у механизму неизбежности, док, дакле, Сизиф у побуни не одбаци камен или га у неком титанском напору преко врха не преваља” (Пекић 2006: 355). То је поклич с краја повести: „Хоћемо да се не понављамо!” (Пекић 2006: 376).

Када је реч о *Црном бомбардеру*, који естетизованом линијом дијалога са филмском и књижевном традицијом указује на време које се понавља попут покварене грамофонске плоче (Аћин 1978: 258), време идеологија, система и ратова, које се бесмислено врти и понавља, даје свој одговор на трагу Пекићевог. У оба случаја ради се о котрљању камена – митског Сизифовог који треба да се превлада и рокенрола (котрљајућег камена) који је сам по себи побуна! У том смислу, рокенролом се осмишљава хуманитет, с додатком да је хумани аспект рокенрола условљен књижевним: Луна и њена рокенрол музика постају залог хуманитета, али не без ауре *Мајстора* и *Маргарити*, тј. не без књижевности!

Не без Пекића! Пекића који је романом 1999 чини се битно инспирисао сценаристу и режисера за грађење филма: Арна из Пекићевог романа имала је „лунарне контуре” (Пекић 2006: 266), била је у тридесетим што је повезано са животном халабуком и модерном верзијом рока (Пекић 2006: 288), а пред крај романа „на екрану телетранзистора џезисти су урлали” (Пекић 2006: 362). Рок се једним делом развио из џеза, па се оваква назнака не чини неважном. Међутим, ова запажања само су декор, много битније је што је цивилизацију Арноида Петог света Пекић одредио као наводне људе: „представљали смо живот, а не њиме живели. А то је нашим вампирским, аветињским појавама давало неку тужну извештаченост, мртвило робова на туђем послу” (Пекић 2006: 357), што посве одговара свету људи у филму *Црни бомбардер*. Они су, видели смо, вештице, духови, зомби, вампири, те нам то даје за право да претпоставимо да је филмска „1999” кореспондентна са Пекићевом.

Пекић је романом проблематизовао постојање историје и „напор да се живи испочетка”, ишчезавање меморије, нестанак и љубави и мржње (Пекић 2006: 114–117). Црни, који је једним делом Арно („свесна бомба”), има проблем са памћењем, свако јутро се буди не сећајући се претходне ноћи, па носи вокмен не би ли снимео све што се збивало. Његово бесмислено „рокање и ролање” у смислу сталног понављања „плеса и секса” прекинуло је заљубљивање у Луну, и то је била прва побуна и жеља за континуитетом, а не почетком!

Његове црне рупе несећања ваља упоредити са црним рупама из романа 1999. „Цела наша историја, историја постепене и тоталне материјализације осуђена је на стазис Црне рупе. Да је икада постојала, људска би била супротност нашој. Развијала би мозак, не машине. Била би духовна, не материјална. Ментална, а не метална” (Пекић 2006: 305). Та цивилизација материјалног јесте цивилизација робота, машина, цивилизација против које устаје Арно у свим својим покушајима. Када, пак, Психо, улични свирач и јуродиви лик из Бајићевог филма, објашњава Црном шта су црне рупе, најпре му каже: „Добродошао у машину!”⁸, што је знак да је стазис његове црне рупе близак стазису робота, али да постоји ипак начин да се ствар преокрене и да се настави путем духовног и људског: „Црне рупе настају кад се ум убрза до бесконачности... али у негативном смислу, тако да ти се чини да онога до чега ти је стало нема, нема живота, нема света, нема других људи, нема чак ни тебе. – Чекај, откуд ти знаш то за црне рупе. Ти си их исто имао? – Наравно да сам их имао. Црне рупе су ти прави психо бувљак. Можеш да се зезаш са чудима како ‘оћеш. Можеш да правиш муње, можеш да призовеш кишу, можеш да привучеш велику лову и неку страшну рибу, можеш да радиш шта год ‘оћеш... ја сам проваљивао разне ствари - како се лебди изнад кревета, како се лети на друге светове, како да се спојим са својом сенком, како се слуша Џими Хендрикс, и тако то... – Човече... је ли, а како бих ја то могао да научим? – Ако си Дух који хода, то је за тебе пичкин дим. Види овако, ако је ведро небо и ти запалиш велику ватру, и падне велика киша, ти онда можеш да кажеш да си ватром призвао кишу, ако си је само зато запалио”.

Психо овим подучавањем постаје духовни отац Црном, а уосталом, ако је борба Црног смештена у контекст деведесетих, ону претходну из демонстрација шездесетих преживео је Психо. То је била његова револуција и борба, а он је био хипик („дете цвећа”). Кртица из Пекићевог романа рекла је Арну да ће се срести опет кад цвеће поново процвета (Пекић 2006: 290). Пренето на демонстрације и побуне, то ће бити кад дође до новог „пролећа”, како се еуфемистички називају преврати и немири. Сам почетак филма *Црни бомбардер* обележио је симболички почетак „пролећа”, валцером Јохана Штрауса Млађег „Гласови пролећа” (1882)⁹ који је настао тек двадесетак година након „пролећа народа” (1848), националних револуција широм Европе, у које спада и српска револуција.

Јован Стерија Поповић је у *Даворју* штампао песму „Година 1848-а”, али и „На смрт једног с ума сивашег”¹⁰. Године 1898. Јаша Томић написао је песму „Полудео”, која се узима као могући узор и повод за антологијску „Светковину” Симе Пандуровића (Негришорац 2006: 1401-1413). „Светковини” Симе Пандуровића,

8 „Добродошао у машину” алузија је и на Pink Floyd-а.

9 Штраусовим валцером „На лепом плавом Дунаву”, био је инспирисан Дарко Бајић, тако да је режировао и истоимени филм *На лепој плавој Дунаву* (2008).

10 Видети рад који подробно говори о теми лудила у српском класицизму: (Негришорац 2007: 355-376).

написаној 1904. претходи такође једно „пролеће”, мајски преврат 1903. године. Од мајске скупштине 1848. до мајског преврата 1903. нижу се дискурси лудила у нашој поезији, који се наставља и у доба авангарде, што потврђује одлична студија Браниславе Васић Ракочевић *Сторија о лудилу у доба авангарде* (Васић Ракочевић 2011). У филму *Црни бомбардер* најпре је Шмајсер одведен у лудницу јер пуца по радију БУМ 92, а на самом крају филма Аница Добра изводи нумеру „Свечане беле кошуље” у којој се осећа далеки ехо Пандуровићеве песме:

Дуго ходам већ, кроз мој родни град.
Изгледа ми да већ је пао мрак.
Мој град је леп када је дан,
Ал' уморан је и треба му сан.

Свечане беле кошуље зову ме
сад на прославе. Ал' ја их више не чујем,
одлазим сама нестајем.

Пењем се на брег да отерам мрак.
На брегу је кип у руци му мач.
И чује се смех и чује се плач.
И види се Беч и види се Драч.

Свечане беле кошуље зову ме
сад на прославе. Ал' ја их више не чујем,
одлазим сама нестајем.

Песма је упечатљива са становишта теме лудила која њоме провејава. У песми лирски субјекат је сâм и говори у првом лицу, али када се Лунина песма заврши, Црни и Луна загрљени уздижу се ка небу. Они, дакле, нису као лирски субјекти Пандуровићеве песме „сишли с ума у сјајан дан” (Пандуровић 1964: 42) већ су се винули с ума и сјајну ноћ, као ракете у свемир. У рок песми препознајемо град Београд према споменику Победнику са Калемегдана (кип, мач, виде се Беч и Драч). Тај споменик држи мач не би ли попут Александра Македонског разрешио Гордијев чвор једним потезом, а лицем гледа на Беч и Европу, док је задњицу окренуо разрушеној Османској империји, којој је и припадала лука Драч, која се после Првог светског рата нашла у албанској држави. Пандуровић је рођен и умро је у Београду, али је у часопису *Мисао*, као уредник објављивао филмске критике Станислава Кракова, па отуда можда ова Гилетова песма комуницира са београдском „светковином” „свечаних белих кошуља” у филмском контексту. Луна је једина са светлосним атрибутом, она је рокенрол Маргарита, чији је лик Булгаков градио према Јелени Сергејевној, која има име у значењу сунчеве светлости. Маргарита пак значи бисерна и тај беличаст сјај бисера можда је она светлост којом жели да „отера мрак”, иако се њен вољени зове Црни. Пењући се на брег, где је кип, „у руци му мач”, Луна заправо прижељкује ЧУДО, жели да „сване” једним потезом мача и да се хаос алијас Гордијев чвор у којем су смештени разреши.

Иако је за Црног решење било да „све оде у пичку материну! Да све расту-рим! Кад ствар дође до нуле тад не смеш да си у фрци, тад не смеш да си у депресији, тад имаш шансу да направиш нешто ново”, он то коначно није урадио. Црни бомбардер није бацио бомбе, није све растурио у имагинарној „1999. години” (што је учинила Америка и НАТО стварне 1999.) вампир је загрлио своју вештицу, Мајстор Маргариту и отишли су на Месец. Тако су се песничким језиком Симе Пандуровића, Црни и Луна отцепили од света: „светковасмо отце-

пљење то” (Пандуровић 1964: 42) и наставили у непознатом правцу, пут љубави и лудила, пут новог света или човечанства као нови први човек и прва жена на другом свету.

У име Чуда, окидач није потегао ни Арно Андерсон, капетан америчких Ратних јединица, завршио је у војној лудници (Пекић 2006: 375). У име неизвесности која га одликује људскошћу, јунак пристаје на ризик да они који долазе могу бити људи, а могу и носити беле мантиле: „Јер ти што долазе могу штети да помиришу први прави цвет од постања, и да нам се, мени, корову и кртици придруже у животу. А можда носе беле мантиле. Не могу знати. Зато сам човек. Можда кратко, али вреди” (Пекић 2006: 377). Систем је добио ожиљак, пукотину, напрслуну, „он више никада неће бити што је био. Никад – свемоћан. Јер ако се и једно словце његово не испуни, као ниједно да није испуњено. Свет може пропасти, али никада више потпуно” (Пекић 2006: 376).

Нашавши се у председничкој фотељи Богдана Марковића непосредно пре сусрета са вољеном Луном, Црни је учинио нешто што Систем и Власт није очекивала: није се определио за Моћ. Свуда наоколо биле су порушене (пекићевске¹¹) столице, порушени властодршци, последице преврата. Богдан Марковић (кога тумачи Бата Стојковић) рекао је Црном да га народ чека, али се неочекивано, Црни определио за Љубав и тиме попут Арна сигнализирао да има наде за хуманитет, да има наде за људскост, па тако у успињање, а не пад или силазак! Овим упечатљивим завршетком Дарко Бајић дао је свој филмски рокенрол одговор на питање кризе хуманитета, који је битно укотвљен како у домаћој (Пандуровић, Пекић), тако и у светској литератури (Булгаков).

ЛИТЕРАТУРА

- Аћин 1978: Ј. Аћин, *Paukova politika: za kritiku književne metafizike*, Београд: Prosveta
- Васић Ракочевић 2011: Б. Васић Ракочевић, *Сторија о лудилу у доба авангарде: Психопатолошке структуре у тријовици српског модернизма и авангарде (1913–1932)*, Београд: Службени гласник
- Зечевић 2013: Б. Зечевић, *Српска авангарда и филм 1920–1932*, Београд: Удружење филмских уметника Србије
- Негришорац 2007: И. Негришорац, Јован Стерија Поповић и дискурс лудила у српском класицистичком песништву, у: Љ. Симоновић (ред.), *Зборник: Јован Стерија Поповић (1806–1856–2006)*, књ. СХVII, књ. 17, Београд: Српска академија наука и уметности, 355–376.
- Негришорац 2006: И. Негришорац, Интертекст песме ‘Светковина’ Симе Пандуровића и дискурс лудила у поезији Јаше Томића, *Литературна Мисли* српске, год. 184, књ. 482, св. 6, Нови Сад, 1401–1413.
- Николић 2014: М. Николић, Рокери као аутори музике за домаће филмове, *Мондо*, 8. 11. 2014: <http://mondo.rs/a743130/Kolumne/Mladen-Nikolic/Rokeri-ka-filmski-kompozitori.html> (приступљено: 30. септембра 2015).
- Пандуровић 1964: С. Пандуровић, *Песме*, М. Протић (ред.), Београд: Нолит
- Пекић 2006: В. Пекић, 1999: *antropološka povest*, Novi Sad: Solaris

11 Мисли се на „столицу” Мегалос Мастораса из Пекићевог *Новог Јерусалима*, који остварује аутоцитатни дијалог са романом 1999. Столица се може схватити као метафора за власт и државу, па су тако порушене и разбачане столице сигнум преврата и хаоса у земљи.

Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност

Тирнанић 2008: В. Тирнанић, *Crni talas*, Београд: Filmski centar Srbije

ROCK AND ROLL AS A CATEGORY OF HUMANISM: THE MOVIE *BLACK BOMBER* (1992) BY DARKO BAJIĆ

Summary

The movie *Black bomber* (1992) by Darko Bajić, is significantly aestheticized by the dialogues with the art of film, as well as by the dialogues with literature. Placed in the context of the imaginary “1999”, this film relies on the humanistic anthropological repercussions of the novel *1999* (1984), whose author is Borislav Pekic, but also of *The Master and Margarita*, the novel written by Bulgakov, on which an eponymous local film was based in 1972. Along the line of “the spring of nations”, since 1848, through the May coup in 1903, the Russian Revolution in 1917 and its consequences, and the demonstrations in 1968, Darko Bajić artistically conceived the film’s context in which we recognize the demonstrations of 1991, and in which Borislav Pekić himself participated. All the films and the literary works, which he infiltrated into the *Black Bomber*, are close in terms of time to the historical turmoil and upheaval. The beginning of and the first decade of the 20th century was marked by the May coup, and the poem “The Feast” was written in 1904. While the last decade is also marked by the turmoil and the apocalyptic “1999”, which for us (the Serbian people) meant an actual bombing. However, Bajić’s film and Pekić’s anthropological story offer hope that it is possible to make a crack in the Evil and the totalitarianism, in the system and the ideology, to put it succinctly, in *Madness*; if you believe in the Miracle, the uncertainty, rock and roll, and Man.

Keywords: movie, rock and roll, literature, 1999, humanity, ideology, rebellion

Jelena Đ. Marićević

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ¹

Универзитет у Косовској Мишровици

Училијски факултет у Лейосавићу²

ЕМИР КУСТУРИЦА КАО ЗАЈЕДНИЧКИ ИМЕНИТЕЉ ЗА ФИЛМ, МУЗИКУ И КЊИЖЕВНОСТ

Емир Кустурица припада кругу уметника који имају различите аспекте културног деловања и који не стварају границу између музикалности, писане речи и филма, јер верују да музикалност сваке речи и њен смисао може да се примени и на филму. Реферат има за циљ да укаже на Кустуричину сложену културну свест и уверење да је услов сваке уметности естетска радозналост. Овај уметник има проширене хоризонте мисаоности, стога ће истраживање применом плурализма метода бити нужно. Постављеном проблему приступићемо из перспективе парадигме, односно, основног обрасца који се јавља у више примера. Тежићемо закључку да је Кустурица у свом стваралаштву објединио филм, музику и књижевност, јер имају заједничку мелодију и што се метафорички изражавају мелодско-просторним средствима.

Кључне речи: Е. Кустурица, филм, музика, књижевност

Енглески теоретичар Едуард Тајлор јасно је уочио да је култура повезана са човеком као чланом друштвене заједнице – изван друштва културе нема, а Хајдегер је одредио културу као „другу природу” и човека као једино живо биће у природи које ствара културу и које није у стању да заснује свој живот изван културе (Митровић 1994: 112). Култура обухвата човеково свестрано стварање духовних вредности којима се потврђује његов специфичан положај у свету. Она представља целовит сисетем који обухвата знања, веровања, уметност, морал, право, обичаје и све друге способности и навике које је човек стекао као члан друштва. Човек је вишестрано повезан са културном средином. Однос између културе и личности не сме се посматрати као једностран утицај друштва на личност. Култура знатно утиче на личност, али и појединац као личност стваралачки утиче на културу, чиме доприноси динамици и промени тога друштва и културе.

Стваралачка личност настаје када истовремено прими традиционална знања, али и снагом своје индивидуалности успе да се критички одреди према целокупном сазнајном, моралном и уметничком искуству. Само тако она успева да изнађе нове просторе за сопствени „пробој” у области већ постојећих вредности и норми. Стваралачка личност се стога одликује процесуалношћу, динамизмом и активистичким ставом према свету, јер човек је једино биће које није, већ постаје личност. Дакле, постојање личношћу представља напор да се већ достигнуто и створено у друштву, али и у сопственом стварању, превазиђе. Тек тада човек истински егзистира као духовно биће. Једом речју, јединка мора престати да буде објект културе и преобразити се у субјект друштвеног и културног напретка.

1 snezanabascarevic@hotmail.com

2 Рад је урађен у оквиру пројекта *Материјална и духовна култура Косова и Метохије*, бр. 178028, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Дакле, осим спремности да свесно усвоји неопходан минимум културних и друштвених норми и пожељни модел понашања, вредносне ставове, веровања и знања на којима се заснива то понашање, личност у правом смислу те речи постаје онда када је дубоко емоционално и вољно мотивисана на стварање нових вредности. Тек се на овај начин личност у пуној мери стваралачки укључује у колективни живот заједнице, избегава замке обезличене индивидуе, поставши аутентична и делотворна.

Француски филозоф персонализма, Емануел Муније, инсистирао је чак на својеврсној цивилизацији личности (Митровић 1994: 115). Персоналистичка цивилизација јесте цивилизација која је структуром и духом оријентисана ка развоју личности и свих њених индивидуалних карактеристика. Она признаје природу друштва као нешто различито од просте суме индивидуалних интереса и супериорно материјалном интересу индивидуа као таквих. Она има као свој крајњи циљ да омогући свакој индивидуи да живи као личност, тј. да употреби максимум иницијативе, одговорности и духовног живота. Стваралачка личност уједињује своје активности у слободи и помоћу креативне акције развија индивидуалност својих способности.

Емир Кустурица се понаша као активан носилац културе, испољава максимум стваралачког ангажовања и има позитивну, делотворну улогу. Он прихвата норме и стандарде постојећег друштва и културе, али их обогаћује, проширује репертоар вредности, ствара сасвим нове и до тада непостојеће. Тако је његово постигнуће, велико и значајно, на уметничком пољу постало обавезан део нове културе. У улози ствараоца, личност служи као носилац културне промене. Културе се мењају тек онда када стваралачка индивидуалност, поникла на богатој традицији културе властитог народа, ширином свога знања, раскошним талентом, покаже спремност да даље унапређује културу. Реч је о таквим снажним индивидуалностима, које имају снаге да се у име и у циљу даље хуманизације супротставе постојећем достигнутом, остварујући нове проналаске, откривајући нове законе или прецизирајући постојеће, изналазећи авангардне стилске могућности у уметности.

За савремену естетику уметност је један особен облик праксе и делатности која преображава свет и природу. Мењајући природу и свет око себе, уметник преображава и себе, своју унутрашњу природу. Стварајући уметничко дело, он се показује као стваралачко биће, које успева да оствари своје способности и моћи, да оплемењује своју мисао, интелигенцију, чулност и емоције. Отуда је уметничко стваралаштво само по себи извор задовољства. Филм, музика и књижевност су временске уметности, које човек види и чује у одређеном временском периоду и при томе упознаје само појединости, да би утисак целине стекао тек на крају.

Однос између уметности и друштва један је од битних односа. Хтео то уметник или не, он својим делом изражава знања, искуства, идеје и идеале друштва у коме ствара. Мотиви и теме, симболи и идеје зависе од друштвене средине. Међутим, суштина уметности не може се објаснити ни исцрпсти његовим друштвеним пореклом. Ако би уметност била само одраз друштвене средине, она не би била друго до социолошка чињеница равна свакој другој чињеници. Уметност има још једну другу димензију којом превазилази просторно-временска и друштвена ограничења. То је њена универзалност, нешто што је важно за човека и што га одређује у природи и космосу.

Уметници су ерудите и еклетици, што подразумева међусобно слагање и однос више њихових талената. Тако Емир Кустурица слагањем тонова реализује музички облик, слагањем речи и реченица литерарно дело, слагањем и повезивањем кадрова филмско дело. За стваралаштво уметника може да инспирише реални свет који га окружује: људи, животиње, природа, природне појаве, догађаји, књижевна дела, музика. Реализација идеје зависиће од уметникових осећања и од његовог погледа на свет, од времена у коме живи, од друштва коме припада, од стеченог знања и искуства.

Крајем 19. века, браћа Лимијер су на осветљеном платну приказала слику која је оживела. Овај догађај сматра се почетком развоја филма. Од настанка првих покретних слика до данас, са усавршавањем филмске технике ова се уметност све брже развијала – од немог до звучног филма, од црно-белог до филма у боји. Филм је тотална уметност. Он омогућава свом творцу да покретним сликама и звуцима – говором, музиком, шумовима – у потпуности изрази идеје, осећања и поглед на свет.

Основна јединица филмског израза је кадар. Кадровима се снимају сцене, а низ сцена даје секвенце, односно мање целине, које се повезују у заокружену тему (Галовић 1991: 137). У филму се, као и у сликарству, компоује слика која је ограничена оквиром. Разлика између слике и кадра – филмске слике је у решењу покрета. У кадру се фигуре стварно крећу, док је у сликарству покрет приказан умножавањем удова и асиметричношћу фигуре. Добро снимљени кадрови створиће сцене, а сцене ће створити секвенце, које ће се укомпоновати у целину. Композиција кадрова одређује композицију целог филма.

Филму су, будући да је он тотална уметност, потребни сценографија, костими и маске. У томе се филм додирује са позоришном уметношћу. Звук у филму може да се сними у природи, а може вештачки да се створи и сними у студију. После свега и на крају долази монтажа. То је поступак којим се постиже континуитет пројекције од дисконтинуираних просторно-временских исечака спољнег света. Врсте филмова су: уметнички, документарни, научни, експериментални и анимирани.

У процесу стварања доброг филма важну улогу има израда одговарајућег сценарија. Сценарио је текст у коме се налазе разрађен комплетан опис призора драмске радње. Из њега се прецизно може видети ком делу радње припада слика на филмском екрану. Израда сценарија пролази кроз више фаза, које утврђују и прецизирају поједине радње и особине будућег филма. У изради сценарија прво се полази од кратко написане радње филма, која се зове синопсис. Да би се у сценарију предвидело све – опис ситуација, дијалози, музика, шумови, ствара се књига снимања. У њој се дају детаљни описи свих сцена, положаји и углови камера којима се снима свака сцена појединачно. Затим се књига снимања прерађује у техничку књигу сниматеља. У њој радни редослед није као у сценарију већ се заснива на самом снимању.

Филмско стваралаштво је комплексно и реализује га филмска екипа састављена од редитеља, сценографа, костимографа, сниматеља, шминкера, аквизитера, асистената, глумаца и статиста. Сценаристички посматрано у основи сваког филма је књижевност. Филм је екранизација текстуалног садржаја. Кустурици су подједнако важни филм, музика и књижевност, зато што врло тешко уочава границу између музикалности, писане речи и филма, јер верује да музикалност сваке речи и њен смисао може да се примени и на филму. Када се чита, једна реч изазива стотину слика у човековој машти, а ухваћени филмски кадар има ми-

лион пиксела. Оно што човек види је тек први план који покреће ланчану реакцију и људска осећања. Филмска слика није никада довршена форма и она је тек покретач људске маште. Давно је канонизована идеја на почетку беше реч, али да би човек написао једну реч, он мора да има слику о томе како та реч изгледа.

Филму, музици и књижевности заједничко је то што имају, условно речено, мелодију. И то што су уметности које се метафорички изражавају методско-просторним средствима. Савремени човек живи са промењеном перцепцијом света. Када писац оперише са елементима као што су породица, стабло, мост или град, може да рачуна на то да је читалац неко ко у себи већ има састојке филмске драматургије, па ће тако лакше разумети заплет који је филмске природе. Музика је увек више личила на филм него литература. Кустурица је једном приликом изјавио: „Добар редитељ се разликује од лошег тако што, док звиждуће, одвира једну мелодију и тако се препоручи као неко ко већ чује свој филм” (Радисављевић 2013: 13).

Емир Кустурица је редитељ који је за своје кратке филмове награђиван још у средњој школи. Филмску режију завршио је на Филмској академији у Прагу. Двоструки је добитник „Златне палме” филмског фестивала у Кану, за филмове „Отац на службеном путу” и „Подземље”. Његов студентски филм „Герника” снимљен је према новели Антонија Исаковића, победио је на Фестивалу студентског филма у Карловим Варима. Током студија режирао је и два кратка филма „Један део истине” и „Јесен”. По завршетку студија 1978. године Кустурица се враћа у Југославију где започиње професионалну каријеру на Телевизији Сарајево. Његов филм „Невјесте долазе” изазвао је доста контроверзи, а потом био и забрањен због експлицитног бављења сексуалним табуима. Са наредним телевизијским филмом „Бифе Титаник” заснованом на причи нобеловца Иве Андрића, освојио је награду за режију на националном Телевизијском фестивалу у Порторожу.

У догометражној играној продукцији дебитовао је филмом „Сјећаш ли се Доли Бел”, насталом по сценарију Абдулаха Сидрана 1981. године. За овај филм награђен је „Сребрним лавом” на Филмском фестивалу у Венецији за најбољи дебитантски филм и наградама ФРИПЕСЦИ, АГИС и ЦИДЛАЦ на Фестивалу југословенског играног филма у Пули 1981. године. Следећи филм „Отац на службеном путу” (1985), са истим сценаристом, доноси му „Златну палму” на Филмском фестивалу у Кану и номинацију за награду Америчке филмске академије „Оскар” за најбољи филм са неенглеског говорног подручја. Награђиван је на југословенским фестивалима: на Фестивалу југословенског играног филма у Пули, награђен је „Златном ареном” за режију и наградом „Јелен” (1985), а међународна критика доделила му је „Гран – при” за најбољи филм 1985. године. Филм „Дом за вашање” је сниман у Македонији, а пред крај снимања чешки редитељ Милош Форман га је позвао да га замени на Универзитету „Колумбија” у САД, где је филм завршен. Године 1989. поново је на Филмском фестивалу у Кану награђен за режију и специјалном наградом „Роберто Роселини”. Био је косценариста филма „Стратегија свраке” (1987), који је режирао Златко Лаванић. Кустурица је предавао режију на Академији сценских уметности у Срајеву од 1981. до 1988. године.

По одласку из БиХ предаје на Универзитету „Колумбија” у Њујорку. Један од његових америчких студената, Дејвид Еткинс, показао му је сценарио из којег је настао Кустуричин први филм на енглеском језику „Arizona Dream” (1993). Филм је награђен „Сребрним медведом” и „Посебном наградом жирија” на Филмском фестивалу у Берлину 1993. године. Исте године је први пут био члан жирија на

Канском фестивалу, а 1999. године је био председник жирија на Венецијанском филмском фестивалу. Наредни филм „Подземље” из 1995. донео му је другу „Златну палму” на Филмском фестивалу у Кану. Године 1998. на Венецијанском филмском фестивалу добио је „Сребрног лава” за најбољу режију филмом „Црна мачка, бели мачор”. Музику за филм су радили Ненад Јанковић и Дејан Спаравало. Први његов филм објављен у 21. веку је био „Super 8 Stories”, документарни филм који говори о бенду „Emir Kusturica & the No Smoking Orchestra”. Након тог остварења, 2004. године у биоскопима се појавио филм „Живот је чудо”, најкупљиви филм српске продукције. За потребе снимања овог филма, чији је радни наслов био „Гладно срце”, изграђен је Дрвенград. Године 2005. био је председник жирија Канског филмског фестивала.

У париској опери Бастиља 26. јуна 2007. године први пут је изведена његова панк-опера „Време Цигана”, по мотивима филма „Дом за вешање”. Исте те године му је додељен „Орден витеза реда уметности и књижевности”, највише француско признање у области културе. Режирао је филм „Завет”, који је премијерно приказан на Канском филмском фестивалу. Након „Завета” 2008. године појавио се филм „Марадона” – документарни филм о Дијегу Арманди Марадони. Месеца септембра 2009. године у француским биоскопима почело је приказивање филма „Афера Фервел” у којем Кустурица глуми поручника КГБ-а.

Као редитељ Кустурица је успео да изгради веома личан редитељски и филмски рукопис. Његови филмови се по правилу одликују уметањем надреалистичких момената којима се прекида наративни ток или се означава нарочит тренутак радње. У познијој филмографији, Кустурица је променио до тада врло препознатљиво филмско сивило, окрећући се отвореним, живим бојама и динамичнијим кадровима. С обзиром да се школовао у Прагу, под утицајем тамошњег филма шездесетих година, заинтересован је за тематику историјских ретроспекција у којима се ревалоризација појединих датума или временских периода јавља као позадина неореалистичког тумачења интимистичких породичних прича. У већини његових филмова постоје сцене вешања, играња фудбала, венчања, филма у филму, као и честе улоге Рома.

Редитељ координира рад на припреми уметничког дела за јавно приказивање или извођење, те глумцима даје упутства о жељеном начину глуме у појединим сценама, као и осталим ауторима или шефовима сектора о начину осветљавања и снимања, стилу и врсти музике и уопште аудиовизуелном карактеру који се жели постићи. Редитељ такође може учествовати и најчешће учествује у процесима бирања глумаца за улоге, упоређивању или замени појединих делова сценарија те у уређивању – монтажи филма за његову коначну верзију. Такав редитељ је Емир Кустурица.

Овај уметник је у периоду од 1986. до 1988. свирао бас-гитару у групи „Забрањено пушење” из Сарајева, где је и живео. Када је почео распад Југославије 1991 група је престала са радом. Неки од чланова тадашње поставке отишли су изван Босне и Херцеговине, а они који су остали наставили су са радом у групи под истим именом и снимили неколико нових албума. Неле Карајлић је са виолинистом Дејаном Спаравалом основао нову групу, а након Кустуричиног прикључења њихов састав је назван „Emir Kusturica & the No Smoking Orchestra”. Чланови групе су 1998. године компоновали музику за филм „Црна мачка, бели мачор”, а неки од њих су се појавили у Кустуричиним филмовима: бубњар Стрибор Кустурица у филмовима „Завет” и „Живот је чудо”, вокал Ненад Јанковић у „Живот је чудо”, гитариста Ивица Максимовић у „Завету”.

Рокенрол је музички правац и глобална поткултура. Он се некад користи као синоним за шири појам рок (Маринковић 2005: 44). Група „Забрањено пушење” јавила се почетком осамдесетих година, када је остатак поп сцене бивше Југославије пратио европске трендове (углавном панк рок и нови талас). Оно је било део јединственог рок покрета са центром у Сарајеву. Овај покрет, углавном заснован на простом младалачком гаражном року са утицајем фолка, одредио је јединствени сарајевски урбани стил. Песме „Забрањено пушења” које су се кретале од панка до рока, врло често аранжиране да садрже трубе и саксофоне, давале су групи јединствен звук. „Забрањено пушење” је певало о Сарајеву, његовим идолима и локалним херојима уз приче о љубави и губицима, на другачији и често хумористички начин.

Након што је популарност групе достигла нове висине крајем осамдесетих, потпомогнута телевизијском верзијом „Топ листе надреалиста”, рат у Босни и Херцеговини изазвао је распад групе, са једним изданком који је наставио (под истим именом) да ради у Београду, а касније под именом „No Smoking Orchestra” и другим, у Загребу, који је, такође, користио оригинално име. И поред тога, многе песме „Забрањено пушења” су достигле култни статус, а њихова музика је остала популарна широм бивше Југославије. Источни део је издао један албум као „Забрањено пушење”. Када се групи прикључио Емир Кустурица, она је променила име у „Emir Kusturica & the No Smoking Orchestra”, издала још три албума и наставила да иде по турнејама по целом свету. „No Smoking Orchestra” је 1998. године компоновала музiku за филм Емира Кустурице „Црна мачка, бели мачор”, који је освојио „Сребрног лава” на Венецијанском филмском фестивалу исте године.

Један наш савремени филозоф и естетичар писао је да су за њега на овом свету још само три питања остала занимљива: шта је то космос, шта је то живот и шта је то музика. Такође му се чинило да би решење једне од ове три загонетке ланчано објаснило и све остале. Јер, сматрао је он, тајна живота је као могућност сигурно утемељена у космосу. Бергсон је тврдио да само музика открива тајну живота, а питагорејци су веровали да је космос музика у великом, а музика космос у малом (Маринковић 2005: 45).

Са његовим мишљењем данас се већина људи вероватно не слаже. За човека постмодерног доба музика је онајмање филозофско питање; она је пре предмет бизниса, вид забаве или симбол друштвеног статуса. Музiku је неупоредиво лепше доживљавати кроз непосредно извођење или слушање него о њој мислити, читати, учити, писати.

Појам музике, као примењене уметности, обухвата уклапање музике у позориште, филм, радио-драму и телевизију. Тада се музика користи у функционално-допуњујућем односу. Филм је од самих почетака подразумевао неку врсту музичке пратње, уведене можда и због баналних разлога, да би се „покрио” шум пројектора, али свакако и да би послужио као замена за речи и звучне ефекте без којих није било пуноће доживљаја. Важно је нагласити да филм, музiku и књижевност, иако различите уметности, прожимају многе заједничке особине. Све оне, поред простора, покрета, тона и текста, у циљу експресије и добре композиције користе ритам и контрасте.

Емир Кустурица бави се и писањем. Године 2010. издата је његова аутобиографија под називом *Смрт је нејровјерена гласина*, а 2013. године изашла је његова друга књига *Што јага*. У књизи „Смрт је нејровјерена гласина” која је настајала петнаест година описује сећања од периода поласка у основну школу до добијања друге „Златне палме” 1995. године за филм „Подземље”. Ова књига

преведена је на италијански, француски и немачки језик и представља животну хронику у којој аутор ништа није прећутао. То је претенциозна књига која хроничарски и поетски покушава да захвати један огроман период и садржајем пребогато поглавље једног животног века. Њоме преовладавају и метафоричност и документарност. Кустурица је успео да се успешно опроба у дужој књижевној форми, какав је роман. Књигом преовладава јасно вођена мисао и изнијансиран стил и има 17 поглавља, а то су аутентичне, узбудљиве, невероватне и провокативне приче, које отварају породични албум. Говоре о периоду друге половине двадесетог и прве деценије двадесет првог века. Кустурица је, пишући овај роман, црпео способност из другог медија, а то је слика. Ово је и аутобиографија, и хроника, и својеврсни филм састављен од прича у којима писац, описујући и људе и догађаје, не штеди ни себе, ни друге.

Књига *Што јада*, коју је објавила компанија „Новости”, добила је књижевну награду „Светозар Ђоровић”, која се додељује у Билећи, на књижевној манифестацији „Српска проза данас”. Ово угледно признање до сада су, између осталих, добили: Добрица Ђосић, Драгослав Михаиловић, Милован Данојлић, Радослав Братић, Рајко Петров Ного, Јован Радуловић, Горан Петровић. У новој књизи, у шест аутентичних, провокативних и духовитих прича, особеним стилем, црнотуморним дијалозима, истинским доживљајима, непредвидивим обртима, писац читаоцима нуди топлу људску слику последњих деценија прошлог века.

Приче Емира Кустурице су животне, делују истинито и у њима има много аутобиографског и углавном се преплићу два елемента. Први представља стварне ликове, али не и стварне ситуације. Кад би од тога правили филм, морали би направити велику лаж. У филму су догађаји измишљени, а ликови су стварни. Кустурица док пише ужива у ситуационој аспектурси као на филму, али зна да литература не може без детаља који учвршћују ликове и говори о њима колоритно као, на пример, у причи „То ти је тако, па ти види”, када пише о Браци Калему који обожава Сибир, а седи у канцеларији и држи се за радијатор пошто је напољу минус 32 степена. Дакле, те ситуације би тешко ишле без идиомског изражавања које садржи контрастне боје и постаје живописно.

Од књиге *Што јада* може се снимити филм, јер је управо прича „То ти је тако, па ти види” једна интимистичка драма која има филмски заплет. Прича о дечаку чији су родитељи истовремено у болници, а он, да би их држао у доброј кондицији, лаже и једно и друго да је ово друго добро. Живи сам, и расте сам и у себи носи врло изражену драмску црту. Такве приче могу да постану филм врло лако.

Било да овај редитељ има оловку или камеру у руци, он ствара свет пун контраста. Кустурица је један од ретких писаца за које се може рећи да пишу као да снимају филм. Живот који је испричан у овој књизи је понекад опор и мучан, али му не недостаје ни маште, ни хумора. Очај не спречава присуство поетичких слика, има и доста хумора и то подсећа на чаробни реализам. Емир Кустурица са оловком, камером или гитаром ствара „тужну реалност једне бајке”. Ових шест прича подсећају на његове филмове: час бурлеске, час озбиљне, набијене ратом, насиљем, љубављу и братством, приче које плове између суровог реализма и сна, пуне меланхолије, поезије и горке радости. Његови јунаци су препредени и слаби Роми, војници и полицајци који нису увек храбри; деца се понашају као одрасли, одрасли се понашају као деца. Радња књиге *Што јада* смештена је у седамдесете године, а Кустурица је јако везан за филмско изражавање с почетка седамдесетих година. То су биле златне године за кинематографију и за уметност уопште.

На крају, узев у целини, није тешко закључити да је Емир Кустурица значајна личност данашње културе и уметности, особа са више дарова. Он слагањем тонова реализује музички облик, слагањем речи и реченица литерарно дело, слагањем и повезивањем кадрова филмско дело и не признаје границу између музикалности, писане речи и филма, јер верује да музикалност сваке речи и њен смисао може да се примени и на филму. Узевши Емира Кустурицу као заједнички именуатељ за филм, музику и књижевност, с правом можемо рећи да све ове уметности прожима заједничка особина, а то је да оне поред простора, покрета, тона и текста, у циљу експресије и добре композиције користе ритам и контрасте.

ЛИТЕРАТУРА

- Галовић 1991: В. Галовић, *Ликовна култура*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Еко 1965: У. Еко, *Отворено дјело*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Ингарден 1971: Р. Ингарден, *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Београд: СКЗ.
- Кајзер 1973: В. Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд: СКЗ.
- Кустурица 2010: Е. Кустурица, *Смрт је нејровјерена гласина*, Београд: Новости.
- Кустурица 2013: Е. Кустурица, *Што јада*, Београд: Новости.
- Маринковић 2005: С. Маринковић, *Музичка култура*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Митровић 1994: М. Митровић, *Социологија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Радисављевић 2013: З. Радисављевић, *Зашто Браца Калем обожава Сибир*, „Политика”, четвртак, 19. септембар 2013, 13.
- Четмен 1978: С. Четмен, *Прича и дискурс: нарајивне структуре у фикцији и филму*, Итака и Лондон: Корнел Универзитет Прес.

EMIR KUSTURICA AS THE COMMON DENOMINATOR FOR FILM, MUSIC AND LITERATURE

Summary

Emir Kusturica belongs to the circle of artists who have different cultural aspects of action and who do not generate the line between musicality, the written word and film, because they believe that the musicality of each word and its meaning can be applied to film. The paper aims to draw attention to Kusturica's complex cultural awareness and belief that the condition of every art is aesthetic curiosity. This artist has expanded the horizons of contemplation; therefore, it was necessary to employ a plurality of methods in this research. Issues will be approached from the perspective of the paradigm, i.e. the basic form, which occurs in several examples. It was found that, in his creative opus, Kusturica united film, music, and literature, because they have a common tune and because they are metaphorical via melody-spatial means. He stacking tones realized musical form, stacking words and sentences literary work, stacking and connecting frames of film work. Kusturica does not notice the line between musicality, the written word, and film, because he believes that the musicality of each word and its meaning can be applied to the film.

Keywords: Emir Kusturica, film, music, literature

Snezana S. Baščarević

Данијела М. ЈАЊИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за италијанистику

РИХАРД ВАГНЕР И ГАБРИЈЕЛЕ Д'АНУНЦИО

Природа Д'Анунцијевог привржености Вагнеру најбоље се види када узмемо у обзир да је сматран и Ничеовим следбеником све док у три чланка није опсежно одговорио на полемику покренуто *Случајем Вагнер*. У овом раду поставља се питање да ли је онда и љубав према Вагнеру безусловна, или ипак и она излази из домена опчињености и служи Д'Анунцију само за изградњу сопственог стила у поезији, као што му је послужила и за изградњу појединих ликова у романима. Музичке одлике његовог стила најбоље се виде у збирци *Alcyone*, из песничког циклуса *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, док се потпуно савршенство вербалног ритма уз поништавање значења речи претворених у звук отеловљује у песми и ремек-делу *Киша у борику (La pioggia nel pineto)*, остварењу које се опире превођењу и филолошкој манипулацији и путем којег италијански песник својим средствима равномерно парира немачком композитору, доказујући да је код њега ценио чисту музику, како је и сам истакао, а не симболичке сензације које она неминовно изазива.

Кључне речи: Вагнер, Д'Анунцио, музика стихова, вербални ритам, *Киша у борику*

Појава Рихарда Вагнера на музичкој сцени 19. века представљала је прavo освежење за његове муљевито стечене вагрене присталице, а као и сваки изненадни обрт, изазивала је и жустре полемике, које су покретали противници модерног духа и авангардних тенденција. Довољно је сетити се опречности сукобљених у Ничеу и његовог преображаја од занесеног вагнеријанца до освешћеног критичара сваког аспекта Вагнеровог омамљујућег стваралаштва, па да нам буде јасно колико снажне и разноврсне реакције је немачки композитор изазивао у својим савременицима; па ни два века од Вагнеровог рођења, а сто тридесет година након његове смрти, није утихнула опчињеност књижевне критике Ничеовим разматрањима, симптоматски² названим *Случај Вагнер*, те су тако 2013. године³, сакупљени чланци⁴ које је Д'Анунцио, под истоименим насловом, написао у одбрану Вагнера, што је многе зачудило, имајући у виду да је сматран Ничеовим следбеником. Заборавља се да Д'Анунцио није био поводљив и да му ниједна личност није била крајњи и потпуни узор. Од сваког је узимао оно што је користило његовом књижевном сазревању и метаморфозама којима је подвргавао свој уметнички израз, не марећи да ли оставља утисак недоследности. Није залазио у простор очекиваног и сваким својим делом и гестом, не само у књижевности, волео је да изненади и да скептицима још једном дрско и непоколебљиво докаже да је способан за померање граница, које, између осталог, он сам себи одређује. Једноставно, његово супротстављање Ничеу није никакав

1 danijelajanjic.m@gmail.com

2 „Ниче поставља тачну дијагнозу: Рихард Вагнер је болест. Одређује и примерену терапију: писање *Случаја Вагнер*.” (Басара 2010: 7)

3 Штампано издање је објављено 2013. године (Д'Анунцио 2013, наведено у литератури), док електронска верзија, коришћена у овом раду (Д'Анунцио 2014), излази 2014.

4 Првобитно штампани у дневном листу *La Tribuna*, 23. јула, 3. и 9. августа 1893. године.

драстичан отклон, као што ни претходне сличности нису произилазиле из не-критичког сврставања и следбеништва, већ су производ делимичног препознавања блискости темперамента и личних идеологија:

„Поприлично невероватно делује и опште убеђење да је Д'Анунцио, у извесном тренутку своје уметничке каријере, изненада започео потрагу за некаквом идеологијом које би се чврсто дохватио да би оправдао своје дискутабилне поступке у животу и уметности. Заодену се у ничеовско рухо тек из хира: нису му биле потребне теорије о „супериорним” људима и њихов морал, њему који је био антиконформиста још од дечачких дана, њему који је још од почетка своје каријере митологизовао стваралачку моћ и улогу уметника уздижући себе и своје дело на пједестал.”⁵

„Appare piuttosto improbabile anche la generale convinzione che d'Annunzio, a un certo punto della sua carriera artistica, si fosse messo improvvisamente alla ricerca di un'ideologia a cui aggrapparsi per giustificare i suoi discutibili modi di vita e di arte. La veste nietzscheana egli se la mise solo per vezzo: non aveva bisogno di teorie sugli uomini "superiori" e la loro morale lui che anticonformista lo era stato sin da ragazzo, lui che sin dall'inizio della sua carriera aveva mitizzato la potenza creatrice e il ruolo dell'artista mettendo se stesso e la sua opera su un piedistallo.” (Сорђе 2014: 53–57)

Ако надахнутост Ничеовим „надчовеком” не треба, дакле, узимати за непроменљиву одредницу Д'Анунцијеве поетике, шта је онда са Вагнером? П. Сорђе (2014: 28–29) одлучно тврди да је посреди права љубав, која је свој врхунац достигла током писања романа *Тријумф смрти* (*Trionfo della morte*, 1894) и *Девнице међу сџенама* (*Le vergini delle rocce*, 1895) и почела да сплашњава у време настанка романа *Огањ* (*Il Fuoco*, 1900). Без обзира што се Вагнеров утицај не може у потпуности одвојити од Ничеовог утицаја, на пример, у роману *Девнице међу сџенама*, биографски подаци потврђују да је Д'Анунцио, не само због израженог интересовања за музику (сан о изградњи концертне арене у Ријечи, где је италијански песник основао своју републику, пандан је својеврсном фестивалу у Бајројту), био карактерно предодређен да бира независне и бунтовне саговорнике:

„Објавивши намеру да свој живот живи као да је уметничко дело, д'Анунцио је показао да поступке и моделе из своје маште и своје упадљиве биографије сматра саставним делом „поруке” својствене његовим текстовима.

[...]

Тако писац широкој публици, текстовима и поступцима, нуди неоаристократски модел у којем је могуће препознати се или у који се митски може побећи. Лов на лисицу, хронике о монденском животу, двобоји мачем, јавне љубави нуде пример фигуре која савршено одговара изванредним и „непоновљивим” ликовима из д'Анунцијевих романа, често написаних у гиздавом и квази-античком стилу, попут намештаја у његовој раскошној вили фотографисаној за илустроване часописе.”

„Proclamando l'intento di vivere la propria vita come un'opera d'arte, d'Annunzio mostra di considerare i gesti e i modelli proposti nella sua finzione e nella sua esibita biografia come parte integrante del «messaggio» insito nei suoi testi.

[...]

Lo scrittore fornisce così al vasto pubblico, con i testi e con i gesti, il modello neo-aristocratico in cui riconoscersi o in cui evadere miticamente. Le cacce alla volpe, le cronache mondane, i duelli alla spada, gli amori reclamizzati propongono una figura perfettamente in linea con i personaggi eccezionali e «inimitabili» dei romanzi dannunziani, stesi in uno stile spesso agghindato e falso-antico, proprio come gli arredi della sua villa principesca fotografata dalle riviste illustrate.” (Ђибелини 2008: 29–30)

5 Сви преводи са италијанског на српски у овом раду су наши.

Није никаква непознаница ни Вагнеров животни пут, испресецан авантуристичким епизодама и непредвидљивим дешавањима још у детињству, због чега се његов дух обликовао по неустаљеним обрасцима и прилагођавао тренутним ситуацијама и расположењима, па је и у зрелом добу живео по сопственом нахођењу и инстинкту. Попут Д'Анунција, одустао је од студија и формалног образовања, верујући да као самоук може много више да искаже, а занимљиво је и да је расипнички начин живота обојицу доводио до таквих дугова да су излаз налазили у бекству. Понекад неки опис Вагнеровог темперамента личи на помену-те „непоновљиве” јунаке Д'Анунцијевих романа и на самог Д'Анунција:

„Да се родио хиљаду и осамсто година раније – што му не би било мрско и што се умало није догодило – несумњиво би учествовао на дионисијским оргијама. И овако их понекад приреди. Мада их зове чајанкама. То је весељак човек. Обема је ногама чврсто на земљи. Доброг апетита. Не устручава се да на пропутовањима засвира хармонику или да се ухвати у коло у коме штита сељанчице за дупета. Када то прилике захтевају, не зазире да потегне пиштољ. И то никога не треба да чуди. Вагнер је *Sid Viscious* деветнаестог века. Оно што су *Sex pistols* за рок-музику, то је Вагнер за класичну.” (Басара 2010: 7)

Није потребно даље износити сличности, којих итекако има још, нити ишчитавати посве занимљиве биографије у којима стварност превазилази машту, јер је крајње очигледно да пред собом имамо две мешавине истинског генија и митомана. Можемо, дакле, рећи да ако је код Д'Анунција у питању и истинска љубав према Вагнеру, извор са којег је потекла исти је онај из којег је прштала и ничеовска страст у неким списима италијанског књижевника, а тај извор није ништа друго до пренаглашено необуздани сензибилитет. Но, како је сензибилитет незанемарљива одредница у сваком стварању и како је Д'Анунцио, што смо већ изнели, у изградњи сопственог митског лика и дела бирао шта му код неког великана може бити од користи, намеће се потреба да заронимо дубље, испод добро познатих и очигледних веза између ликова у Д'Анунцијевим романима и Вагнера, укључујући и самог композитора који се појављује у роману *Огањ*. Поменути романи, *Тријумф смрти*, *Девице међу стенама* и *Огањ*, настали су у последњој деценији деветнаестог века. Надахнутост музиком (и уметношћу уопште) један је од кључних делова Д'Анунцијеве поетике, али колико га је изнедрила као умешног песника и вербалног виртуоза може се видети само на примеру поезије и то не без разлога на једном ремек-делу објављеном само три године након вагнеровског прозног периода.⁶

Излазак збирке *Alcyone* 1903. потиснуо је у сенку све претходне Д'Анунцијеве песничке творевине. У њој све ври од митова, метаморфоза, суптилних мелодија и силовитих ритмова. Међу мноштвом тема и мотива, једну од упечатљивих категорија представљају „дioniзиски елементи” као што су „вино и крв” (Ђибелини 1995: 15) у песми *Mex (L'Otre)*, иако она није, уистину, најуспелије остварење, по питању ритма и стила. Поред приметне лингвистичке разноликости у виду ретких израза и речи, углавном је одликује приповедачака домишљатост у испредању авантура једног меха који мењајући власнике мења и своју намену, те тако служи за чување воде, млека и уља, док га случај не примора да у себи крије одсечену главу, након чега у лепшим данима дах једног фауна производи музику у

6 П. Сорђе (2014: 128-133) успешност музичког аспекта песничког циклуса *Laudi* идентификује у Д'Анунцијевом огромном напору да опонаша Вагнера, док збирку *Alcyone*, из поменутог циклуса, издаваја као дело у којем је италијански песник успео да пронађе своју музику.

њему, све док мали фаунов син не пожели да научи да плива када мех опет мења своју улогу и напуњен ваздухом одржава невештог пливача на површини воде. На крају, одигравши све претходне улоге, помало уморан, изриче последњу, коначно своју жељу да буде испуњен вином, пићем бога Диониса, након бурног путовања, са којег носи спознају звука и трагични додир крви. Ако сада изоставимо приповедачку манифестацију „дионизијских елемената”, права навала ритма слива се у *Дитирамбима*, на којима почива оркестрација читавог дела:

„Првобитна целокупна схема пада управо крајем јуна 1902; у секундарном композицијском нацрту, исписаном пар седмица касније, дело проналази своје темеље у дитирамбима којих је пет и које Д'Анунцио намерава да распореди као удаљене стубове прорачунате архитектуре; у штампи, сведени на четири, дитирамби ће сачувати своју носећу функцију, истакнуту и путем великог почетног слова у садржају.”

„Un primo schema complessivo cade proprio alla fine del giugno 1902; col secondo disegno compositivo, stesto dopo un paio di settimane, l'opera trova i suoi capisaldi nei cinque dittirambi che D'Annunzio pensa di porre come distanziati pilastri di una calcolata architettura; nella stampa, ridotti a quattro, i dittirambi conserveranno la loro funzione portante, rilevata anche dalla maiuscola nell'indice.” (Ђибелини 1995: 14)

Узмимо за пример *Дитирамб I. Romae frugiferae dic. (Ditirambo I. Romae frugiferae dic.)*. Како Ф. Ронкорони ефективно излаже у свом коментару (Д'Анунцио 2006: 195), „*Дитирамб I* експлодира у лирском набоју који се одржава, кроз скоро свих 470 стихова колико сачињава ову песму, на тоновима махнитог вербалног и ритмичког врхунца” („*Ditirambo I* esplode con un impeto lirico che si tiene, per quasi tutti i 470 versi che lo costituiscono, su toni di furioso parossismo verbale e ritmico”). Слободан стих омогућава одржавање таквог распојасаног ритма, какав и треба да буде током луде жетве која иште Дионисову моћ, његов смех и жар. У *Дитирамбу II (Ditirambo II)* ритам наизменичног смењивања једанаестераца и седмераца прати процес метаморфозе песника, некадашњег морског божанства и његова променљива осећања, док повратак слободном стиху у *Дитирамбу III (Ditirambo III)* омогућава несметано слављење Лета, Панове кћери. Враћање једанаестерцима и седмерицима у *Дитирамбу IV (Ditirambo IV)*, овога пута не у сталном наизменичном, већ у производном смењивању, обуздава разудана осећања трагичном причом о Икару и његовој жртви у име славе и уздицања до Сунца, којем је принео свако перо свога крила да га оно сажеже и да би се потом суновратио у дубоко, вечно море. Тематска међусобна разноликост ових композиција свакако је давала простора за прецизније одређивање наслова, али, с друге стране, таквим сужавањем нашој пажњи би сигурно промакли неки од „дионизијских елемената” у овим, исправно названим, дитирамбима. Овако смо ритмом интуитивно вођени кроз читаву палету исконских осећања и осећамо се као Бодлер (2010: 8) када размишља о Вагнеру „који хиљадама звучних комбинација преноси олује људске душе” (Бодлер 2010: 8). Таква дитирампска незадрживост обележила је и кључни тренутак развојног пута Вагнерове уметности, која је музиком деловала онако како је Д'Анунцио желео ритмом речи:

„Вагнеров прави живот, то јест постепено откривање дитирампског драматичара, био је уједно непрестана борба са самим собом уколико он није био само тај дитирампски драматичар: борба са светом који се опире била је за њ тако љута и страшна само зато што је чуо како тај „свет”, тај непријатељ који мами говори из њега самога и што је у себи скривао моћнога демона отпора. Кад је у њему настала *владајућа мисао* његовог живота да се из позоришта може извршити неупоредив утицај, највећи утицај читаве уметности, гурнуо је своје биће у најжешће превирање. Тиме није од-

мах била дата очигледна, јасна одлука о његовом даљем хтењу и делању; та се мисао најпре јавила готово само у облику искушења, као израз оне тамне личне воље која незајажљиво жуди за *моћи и сјајем*.” (Ниче 1997: 231–232)

Додуше, Ниче је овај суд изнео пре него што је коначно раскрстио са некадашњим пријатељем, у есеју *Рихард Вагнер у Бајројши*, где је одлучно тврдио и да се искључиво речима не може пренети сила осећања у драми, ма колико труда да се уложи, све док на уметничку сцену не ступи Вагнер:

„Насупрот томе, Вагнер, први који је спознао унутарњи недостатак обичне драме, свако драмско збивање даје у троструком објашњењу, помоћу речи, геста и музике; наиме, основна осећања у души извођача драме музика непосредно преноси на душе слушалаца, који сад у гестовима истих тих извођача опажају прво појављивање тих унутарњих збивања, а у језику речи још једно друго, блеђе њихово појављивање, преведено у свесније хтење.” (Ниче 1997: 267)

Касније, бесан и на Вагнера и на себе, некадашњег вагнеријанца, осећајући се превареним, узвикује и уздахује⁷, буни се читавим својим бићем против маније слушања његове музике, куди младе и подсећа како је он био заведен. Више нису важна ни генијално спајана изражајна средства; штавише, и у његовим ефектима и у његовим јунацима налази разлога да изда посебно упозорење са најбољим намерама да неосвешћене упозна са опасношћу, односно, да објави да је музика у посебној опасности:

„Истичем ово гледиште: Вагнерова уметност је болесна. Проблеми које он изводи на позорницу: све сами проблеми хистеричних – конвулзивност његовог ефекта, његова раздражена сензибилност, његов укус који је увек тражи све љуће зачине, његова инстабилност коју је маскирао у принципе, не најпосле и избор његових јунака и јунакиња посматрани као физиолошки типови (– галерија болесника –): све заједно даје болесничку слику која не оставља места никаквој сумњи. *Vagner est une névrose*. [...] Вагнер је велика пропаст за музику. У њој је открио средства за дражење уморних нерава – тиме је музику учинио нервозном.” (Ниче 2005: 16)

Како ће само Д’Анунцио одговорити, сталожено, а упечатљиво. Не треба њему смирај и одмор какав Ниче тражи⁸, јер Ниче се сломио у свом обожавању, а Д’Анунцио то себи није дозволио ни са једним узором. Градио је себе као уметника⁹, а не као филозофа којег запитаност кочи. На тврдње да смо суочени с најгором могућом музиком, забашуреном у позоришном амбијенту, који јој служи као штит, стиже самоуверен коментар песника: „Укратко, на сву срећу спонтани и изванредно моћни стваралац често успева да надвлада несигурног теоретичара и сценског реторичара” („*In somma, per fortuna l’artefice spontaneo ed ultrapossente riesce spesso a soppraffare il malcerto teorizzatore e il rètore scenico*”,

7 „Ах, тај стари чаробњак! Шта нам је све бајао! Прво што нам његова уметност нуди јесте увеличавајуће стакло: човек погледа унутра, не верује својим очима: све постаје велико, *чак* Вагнер постаје *велики*... Каква мудра звечарка! Читавог живота нам је клапаво о »самоодрицању«, о »верности«, о »чистоти«, хвалећи непорочност повукла се из *поқварено* светла! – И ми смо јој веровали...” (Ниче 2005: 10)

8 „Како се види, у једном кратом, временском раздобљу, на просто се сручила Ничеова духовна олуја, један за другим пљуштали су списи који су, мање-више, одражавали његов суноврат и ход према понору. Његова душа, у стању усијања, исказује пламен »неприлагодљивости«, иште више него што јој је потребно – дрскости, сукоба, патње, саморазарања. Оно што друге задивљује, њему се све то гади.” (Марковић 2005: 79)

9 „Само *јаки* људи познају *љубав*, само *љубав* обухвата *лејошу*, само *лепота* ствара *уметност*.” (Вагнер 2010: 168)

Д'Анунцио 2014: 525–526). Видимо овде на делу дубоку веру у моћ музике, посебно Вагнерове, јер она „има узвишену и чисту уметничку вредност независно од мучне позоришне махинације и надовезујућег симболичког значења” („ha un alto e puro valore di arte indipendentemente dalla faticosa macchinazione teatrale e dalla significazione simbolica sovrapposta”, Д'Анунцио 2014: 524–525). Чак ће и један Д'Анунцијев песнички састав добити епитет „нервозни”, како ће Ф. Ронкорони (Д'Анунцио 2006: 195) окарактерисати *Furit aestus*, композицију која претходи управо силовитом *Диџирамбу I* и има уводну функцију. У њој тешка подневна тишина ужареног лета притиска земљу под којом се крије моћна снага природе и свих бића, док у песнику незадрживо нараста ишчекивање непознатог различено у изненадном повику. Притајеност, ишчекивање и нарастање тензије дочаравају се употребом звучних речи, променом ритма и асонанцама, посебно у другој строфи:

„Светлост прекрива амбисе тишине,
слична непомичном оку које крије
мноштва луда од жеља.
Непознато долази к мени, Непознато чекам!
Оно што ми бејаше близу, ено, сад је далеко.
Оно што ми се чињаше живим, ено, сад се угасило.
Волим те, о оштри камену што на стрмини
светлуцаш спреман да раниш наго стопало.”

„La luce copre abissi di silenzio,
simile ad occhio immobile che celi
moltitudini folli di desideri.
L'ignoto viene a me, l'ignoto attendo!
Quel che mi fu da presso, ecco, è lontano.
Quel che vivo mi parve, ecco, ora è spento.
T'amo, o tagliente pietra che su l'erta
brilli pronta a ferire il nudo piede.”
(Д'Анунцио 2008: 49–50)

У свом вербалном мајсторству Д'Анунцио ће доћи до те тачке да ће скоро одузимати значење речима и од њих правити посебне инструменте. Остаће само ритам, до те мере да су неки састави апсолутно непреводиви, што, заправо, још увек није случај у песми *Furit aestus*, нити у *Диџирамбима*. У једном мирнијем тону, између првог и другог *Диџирамба*, у кратким и слободним стиховима прикрадају нам се четири дуге строфе фасцинантно мелодичног остварења, које ће својом славом превазићи све остале песме у збирци *Alcyone*. Пред нама се расипа *Киша у борику* (*La pioggia nel pineto*) и пада „по нашим лицима / шумским, / пада по нашим рукама / нагим, / по нашој одећи / лаганој, / по нашим свежим мислима” („piove su i nostri volti / silvani, / piove su le nostre mani / ignude, / su i nostri vestimenti / leggeri, / su i freschi pensieri” Д'Анунцио 2008: 87–88). Прва строфа отвара се програмски, позивом на ћутање и губљењем звука људских речи међу тонovima природе:

„Ћути. На прагу
шуме не чујем
речи које изговараш
људске; већ чујем
речи чудесне
што изговарају капи и лишће
далеко.”

„Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciolate e foglie
lontane.”

(Д'Анунцио 2008: 86)

Друга строфа започиње питањем: „Чујеш ли?“, као израз неверице и жеље да се подели одушевљење са саговорником, а на почетку треће строфе једно „Слушај, слушај“ изражава сву препуштеност музици кише док добује по лишћу у тоновима који се разликују у зависности од густине крошње. У четвртој строфи, у потпуном стапању са природом, више нема места за икаква људска осећања, чуђење и промишљање.

Оставивши по страни програмско-дијалогски део *Кише у борику*, схватамо да ова песма не само да не може да се преведе, већ и да је довољно знати јој наслов и прочитати је наглас, па да све буде јасно. Другачије се ефекат и не може пренети; не постоји ниједан други начин за њено разумевање, она се не да дирали и подвргавати икаквом филолошком експерименту. То је готово музичка композиција. Д'Анунцио не изазива визуелне сензације, он овде речима не слика, он свира, мада уме и једно и друго:

„Речи скоро да стварају непровидну баријеру, заклањају поглед уму, привлаче својом накићеном апстракцијом, неисквареном метафоричком инвентивношћу: заводе ухо интонацијом звукова и ритмова, распирују тактилне сензације.

[...]

Киша, у борику, чује се, не види се: то би се могло рећи за читаву Д'Анунцијеву поезију: чује се (замишља се) више него што се види.

[...]

Сликотворац је остао чудесни градитељ вербалних слика. И звучних. Аријел *musicus*, не *pictor*.”

„Le parole quasi opacizzano, fanno velo agli occhi della mente, attirano per la loro preziosa astrazione, per la schietta inventiva metaforica: seducono l'orecchio colla cadenza dei suoni e dei ritmi, esaltano le sensazioni tattili.

[...]

La pioggia, nel pineto, si sente, non si vede: così potrebbe dirsi dell'intera poesia di D'Annunzio: si sente (si pensa) più di quanto si veda.

[...]

L'Imagifico rimase un prodigioso costruttore d'immagini verbali. E sonore. Ariel *musicus*, non *pictor*.” (Ђибелини 1995: 143–144)

Ову интерпретацију и поменути немогућност превођења ништа не може дочарати као следећи стихови:

„Odi? La pioggia cade
su la solitaria
verdura
con un crepitio che dura
e varia nell'aria
secondo le fronde
più rade, men rade.”

(D'Annunzio 2008: 89)

Како уопште на било који други језик пренети звук кише која пада по усањеном зеленилу уз распрскивање/прштање које траје („*crepitio che dura*”). Графички би се морало протумачити наглашено „i” понављањем, на пример, сугласника „ш”: пршшшшштање; или баш самогласника „и”: распрскиииивање. Но, то је све довијање и ризиковање да се зађе у извештаченост и да мелодија прерасте у неподношљиву буку. Ако би то чак и могло да буде прихватљиво решење, следећа препрека је непремостива. Генијално звучно подражање распрскивања капељица у само три речи, „*varia nell'aria*”, потпуно нас разоружава. Реч „*varia*”, у значењу „варира”, од речи „*aria*” („ваздух”) разликује се само по почетном сугласнику „v”. Нити је могуће задржати ту игру речи, нити треперење гласова у комбинацији сугласника „p” и самогласника „a” и „и”, остајући при одабиру, у овом случају, најобичнијих речи прихваћених у језичком стандарду. На крају крајева, овде је значење најмање битно. Понављамо, довољно је знати наслов, *Киша у борику*, и једноставно слушати.

Д'Анунцио је вербалним инструментима постигао идеал музике зарад музике и колико год је могао, избегао разумно, па и инстинктивно поимање. Не иде даље од слушања. Символичко значење се само надовезује, независно од његовог делања и оно му није циљ, оно је колатерална штета, како је и Вагнерову музику, видели смо, доживљавао. Овакво одбијање да се ефекат доведе у везу са симболом, носи, наравно, у себи Д'Анунцијев презир према етикетирању, али мора се признати да је успео да наша чула испуни задовољством које више нема потребу за додатним сензацијама и сликама, препуштајући се радости звука без жеље да разуме о чему он говори. Заиста је довољно слушати *Кишу у борику*, што би апсурдно најбоље могли да доживе управо они који не познају италијански језик и којима разумевање није препрека.

Дакако, *Alcyone* међу својим раскошним композицијама нуди и оне које снажно изазивају визуелне сензације, светле и неодређене попут оних које је Бодлер доживљавао слушајући увертуру за *Лоенгрина*:

„Сећам се да сам, још од првих тактова, доживео један од оних срећних утисака које су готово сви маштовити људи познали у сањању снова. Осетио сам се слободним од *веза са земљином тежом*, и у сећању сам пронашао изузетну сласт што тече у *високим пределима* (приметимо успут, да нисам знао малочас споменути програм). Потом сам себи невољно насликао предивно стање човека обузетог величанственим сањарењем у потпуној осами, осами где је *хоризонти неизмеран, са широким, дифузним светлом; неизмерности* без другог декора до себе саме. Наскоро ми се јавио осећај још живље светлости, чији се интензитет повећавао таквом брзином да све нијансе из речника не би биле довољне да опишу *то стално изнова рађајуће нарастање жара и белине*. Тада сам у свој пуноћи спознао идеју душе која се креће у светлосном окружењу, екстазе *сачињене од појуде и спознаје*, која лебди изнад и сасвим далеко од природног света.” (Бодлер 2010: 12)

Упоређујућу своје стање са тумачењем које нуде Берлиоз и Лист, сажима претходно речено и даје неколико кључних аспеката: „У речена три превода наглазимо осећај *физичког и духовног блаженства; осамљености*; проматрања *нечег бескрајно великог и бескрајно лепог; снажног светла*, које радује *очи и душу све до несвесности*; и коначно, осећај *просијора раширеног до крајњих појмљивих граница*” (Бодлер 2010:13). Овај занесени, кратки пренос сензација до крајњег савршенства и без икаквих одударана може се применити на Д'Анунцијев састав *Stabat nuda aestas*. Ништа не описује боље ковитлац осећања и светлости изазван призором богиње Лета док измиче песниковом погледу који је следи кроз борову

шуму, маслинике и преко стрништа, све до плаже где се Лето саплиће и простире у својој бескрајној нагости.

Познато је да се ова песма доводи у везу са Рембоовим остварењем *Aube* (Д'Анунцио 2006: 463; Д'Анунцио 2008: 215), те смо принуђени да је узимамо само за потврду оригиналности композиције *Киша у борику*, која у својој јединствености остаје доказ да је италијански песник проналазио у Вагнеру чисту музику, какву је осећао и у својим венама и у свом перу.

ЛИТЕРАТУРА

- Басара 2010: С. Басара, Нови случај Вагнер, *Градац*, 178-179, Чачак, 6–14.
- Бодлер 2010: Ш. Бодлер, Рихард Вагнер и Танхојзер у Паризу, у: Ш. Бодлер, u dr., *Увод у Вагнера*, прев. Д. Илић, Београд: Studio Lirica, 5–53.
- Вагнер 2010: Р. Вагнер, Уметност и револуција, у: Д. Илић (прев.), *Увод у Вагнера*, Београд: Studio Lirica, 134–177.
- Д'Анунцио 2006: G. D'Annunzio, *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, Milano: Mondadori.
- Д'Анунцио 2008: G. D'Annunzio, *Alcyone*, a cura di M. Belponer, pref. di P. Gibellini, Milano: Garzanti.
- Д'Анунцио 2013: G. D'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di P. Sorge, Roma: Elliot.
- Д'Анунцио 2014: G. D'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di P. Sorge, kindle edition, Roma: Elliot.
- Ђибелини 1995: P. Gibellini, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Milano: Mursia.
- Ђибелини 2008: P. Gibellini, *Gabriele d'Annunzio. L'arcangelo senza aureola*, Brescia: Editoriale Bresciana.
- Марковић 2005: В. Марковић, Ниче и његово доба, у: Ф. Ниче, *Случај Вагнер*, прев. М. Аврамовић, Београд: Чигоја штампа, 79–80.
- Ниче 1997: Ф. Ниче, *Несавремена разматрања*, прев. Д. Н. Басра, Београд: Просвета.
- Ниче 2005: Ф. Ниче, *Случај Вагнер*, прев. М. Аврамовић, Београд: Чигоја штампа.
- Сорђе 2014: P. Sorge, D'Annunzio tra Wagner e Nietzsche, у: G. D'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di P. Sorge, kindle edition, Roma: Elliot, 10-326.

RICHARD WAGNER E GABRIELE D'ANNUNZIO

Riassunto

Nel presente lavoro viene posta la domanda sulla vera natura dell'interesse di D'Annunzio per la musica di Wagner. L'Imagifico certamente era affascinato dalla produzione del grande compositore tedesco, però con tutta la coscienza si concentrava sugli aspetti che distinguevano la pura musica dai simboli che sgorgavano dall'ascolto dei brani wagneriani. Impegnandosi a raggiungere quella perfezione, toglie il significato alle parole che diventano strumenti e creano il ritmo verbale che pervade l'intero *Alcyone*, però con il culmine in un unico componimento – *La pioggia nel pineto*, testo impossibile da tradurre in qualsiasi altra lingua mantenendo lo stesso effetto.

Parole chiave: Wagner, D'Annunzio, la musica dei versi, il ritmo verbale, *La pioggia nel pineto*

Danijela M. Janjić



Никола М. ПОПОВИЋ¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

МОТИВ ПУТОВАЊА У ИТАЛИЈАНСКОЈ КАНТАУТОРСКОЈ МУЗИЦИ

Суштина кантауторства је повезивање музике, текста песме и извођења под ауторством једне личности. Мотив путовања у песмама кантауторске музике је вишезначан симбол појединачне и колективне судбине, смештен је у личну исповест и поприма значење препознатљивог искуства.

У раду се анализирају поступци литераризације, друштвени и лични ставови кантаутора и формирање поткултуролошког кода рок музике. Уочено је да поетска литераризација текста песме са говорним формулама, препознатљивим различитим друштвеним слојевима, разбија каноне и стандардизоване жанрове, гради нове моралне вредности и потискује застарели друштвени елитизам.

Показано је да се мотив путовања у италијанској кантауторској музици (Фабрицио Де Андре, Виничо Капосела, Франческо Де Грегори) наслања на поетику медитеранског простора и сентимента док је исти мотив код северноамеричких кантаутора (Боб Дилан, Леонард Коен, Брус Спрингстин) део традиције вестерна и путовања аутомобилом.

Кључне речи: Кантауторска музика; северноамерички кантаутори; италијански кантаутори; мотив путовања

1. Утицаји и везе

Музиколошка и филолошка истраживања кантауторске музике у Италији² везују њен настанак за период шездесетих година двадесетог века и утицаје француске шансоне Жоржа Брасанса и Жака Брела, док током седамдесетих година преовладава утицај северноамеричких кантаутора, међу којима се издвајају Боб Дилан и Леонард Коен (в. Divizia 2012, Haworth 2015, Haworth 2016). Од шездесетих до данас, следећи суштину кантауторства као повезивање текста песме и извођења под ауторством једне личности (в. Haworth 2013), музика италијанских кантаутора профилисала се као јединствен spoj текстуалног садржаја и различитих музичких обликовања (в. Fabbri, Chambers 1982). Ране песме Франческа Де Грегорија и Фабриција Де Андреа следиле су дилановски кантри стил, где певач прати себе на акустичној гитари; у каснијем периоду, песме Пина Данијелеа објединиле су традиционалну наpolitанску музику и џез (в. Plastino 2007), музика болоњског кантаутора Васка Росија следила је, у знаку рока, израз Бруса Спрингстина, а музика фирентинског репера Јованотија нашла исходиште у хип-хопу (в. Mitchell 1995; Santoro, Solaroli 2007).

1 Електронска пошта: nikparma@yahoo.it

2 Италијански неологизам *cantautore* настао је у Италији почетком шездесетих година као својерван превод енглеског израза *singer-songwriter*; израз је, међутим, како сматра Ј. Томатис, добио „конотативну вредност и односи се преваходно на генерацију певача рођених током тридесетих а досегли су врхунац средином шездесетих година.” (Tomatis: 3; уп. Tomatis 2014, Fabbri 2016.); Р. Хејворт указује на везу ове речи са речју *cantastorie*, која се односи на, „традиционалну фигуру италијанске усмене књижевне књижевности и популарне културе, [музичара] који се померао од места до места и причао приче кроз песме, често се пратећи на гитари. Ово упућује на извођење као интегрални део улоге кантаутора.” (Haworth 2013: 73)

Настанак кантауторске музике током шездесетих година подударно се са друштвеним променама у послератној Италији, индустријализацијом друштва, те сходно томе и културе и музике; то је, како сматра М. Санторо (Santoro 2000: 191), на плану уметничког израза створило „настојање да песма (односно један жанр песме) постане уметнички израз аутономног израза и поруке, која има друштвено и политичко значење”. Ангажман и веза између личне побуне и колективног духа (в. Gusso 2008) постаје неодвојиво обележје италијанске кантауторске музике, која представља друштвену климу и јасне личне ставове по питањима социјалне опредељености и усмеравања збивања на побуну и отпор одређеним друштвеним обрасцима на класним и расним разликама међу људима. У тексту Франческа Де Грегорија, Фабриција Де Андреа, Васка Росија и других италијанских кантаутора, друштвени ставови су литераризирани, а сам поступак литераризације носи печат осебујне личности аутора: од лиризма код Де Грегорија, до Росијевих стихова који преносе поруку говором свакодневице, уобичавајући поткултуру као сегмент друштвеног живота.

Популарна музика саставни је део попкултуре (в. Šnel 2013), где су прожимања различитих културних кодова веома честа. Имајући у виду чињеницу да је кантауторска музика у Италији настала касније него у Француској и Америци, не изненађују бројни директни и индиректни утицаји и њихови различити модалитети. Бавећи се феноменом „путујуће песме” преко утицаја страних кантаутора на италијанске, И. Марк дефинише преузимање песме у оригиналном облику као „културну рецепцију”, а разликује „музичку репризу” у којој се преузима музичка форма, док „текст и културне конотације немају везе са оригиналом”; као трећу категорију уводи појам „превод или адаптација текста”, што подразумева прилагођавање изворног текста у новој културној средини и „аутономну судбину песме” (Marc 2015: 8–10).

У ову последњу врсту рецепције стране песме, односно њене адаптације у новом језичком и културном коду, уклапају се препевни песама Боба Дилана и Леонарда Коена, које су правили Фабрицио Де Андре, Франческо Де Грегори и други италијански кантаутори, и које су предмет овог рада. Надаље, везе текстуалног и музичког садржаја оцртавају се кроз мотив путовања као кључни аутопоетички мотив код англоамеричких кантаутора (Боб Дилан, Леонард Коен и други) а уједно италијанских кантаутора, са различитим геопоетичким координатама. Путовање само, свакако је својствено романској и италијанској музичкој традицији израстој на синтези звукова и „сталној музичкој елаборацији усвајања и превођења [подвукао Н.П.] слојевите прошлости и садашњости” (Chambers 2003: 25). У светлу оваквог поимања музичких и културолошких утицаја треба посматрати и кантауторску музику у Италији која је почела управо рецепцијом стране.

2.1 Музичке и текстуалне адаптације

Италијанска кантауторска музика баштини адаптације³ песама страних аутора, од којих су највише превођени Боб Дилан и Леонард Коен⁴. Међу овим пре-

3 Следећи поменуто категоризацију И. Марк (в. Marc 2015), у раду ће се користити термини „адаптација” и „препев” за музичко-текстуалне адаптације песама страних кантаутора у извођењу италијанских музичара.

4 П. Дивизија (в. Divizia 2012) доноси детаљан списак албума и нумера које садрже адаптације песама Леонарда Коена и Боба Дилана, са више реминисценција на стихове из енглеских оригинала у песмама италијанских кантаутора.

певима издвајају се два „преводиљачка“ албума Фабриција Де Андреа, из 1974. и 1978. године, у време када је Дилан већ етаблиран као водећи амерички кантаутор, те његов утицај стиже и у Италију (в. Fiori, Burgoyne 1984), а Леонард Коен, након неколико збирки поезије, поред литерарног утире и свој музички пут (в. Wetherell 1973; Yaffe 2001). Први албум Фабриција Де Андреа носи једноставан наслов *Canzoni* (в. De André 1974) и садржи препеве Коенових песама *Suzanne* (в. Cohen 1967) и *Joan of Arc* (в. Cohen 1971) (на италијанском *Suzanne* и *Giovanna D'Arco*), те нумеру *Via della povertà*, препев Диланове песме *Desolation Row* са албума *Highway 61 Revisited* (в. Dylan 1965). године који заједно сачињавају Франческо Де Грегори и Фабрицио Де Андре. Ту су и препеви песама Жоржа Брасанса, *Le passanti (Les passantes)* и *Morire per le idee (Mourir pour les idées)*, обе са албума *Fernande* који француски шансониејер објављује 1972. године (в. Brassens 1972). Вредан је помена и Де Андреов превод Коенове баладе *Famous Blue Raincoat*, коју на свом албуму *Ricetta di donna* (в. Vanoni 1980) пева на оригиналан начин Орнела Ванони; најпосле, музичкој публици није непознат препев Коенове *So Long, Marianne* у извођењу Ђорџа Ди Каша и Франческа Де Грегорија на демо-снимку у римском радију *Folkstudio* (в. De Gregori, Lo Cascio 1970).

У поменутих песмама ради се о незнатно измењеним секвенцама са гитаром и гласом, а на плану језика, о преводима направљеним у кључу директног препева оригинала, што илуструју уводне строфе Де Андреове верзије *Suzanne*:

*Suzanne takes you down to her place near the river,
You can hear the boats go by you can spend the night beside her,
And you know that she's half crazy but that's why you wanna be there,
And she feeds you tea and oranges that come all the way from China.*
(Cohen 1967)

*Nel suo posto in riva al fiume Suzanne ti ha voluto accanto
e ora ascolti andar le barche ora vuoi dormire accanto
sì lo sai che lei è pazza ma per questo sei con lei
e ti offre il the e le arance che ha portato dalla Cina*
(De André 1974)

Италијански кантаутори бирају већином песме са социјалном поруком, и баладе каква је *Suzanne*, остварујући изражајну везу поезије и музике. Боб Дилан и Леонард Коен представљали су два другачија правца у популарној музици тог доба: „Дилан прижељкује уништење нехуманог, компетитивног, експлоаторског, класификаторског и затвореног друштва, [...] ритмичка наивност стихова сасвим се губи пред богатством слика [које] долазе из нашег друштва, али виђење не су његовим очима, а не на начин на који би ово друштво желело да буде схваћено“, док Коенове баладе имају „изузетан значај и поетски интегритет захваљујући продуховљеној визији. [...] У њима постоји претећи, прождирући свет, у којем људи живе у очајању одлагања своје судбине“ (в. Davey). Ради се о продору рефлексивне и ангажоване поезије у популарну музику, о вези која је обележила и кантауторску музику у Италији, посебно стваралаштво Де Андреа и Де Грегорија, где литерарни мотиви постају метафоре или парафразе и преко одређених лексема у тексту, каква је Коенова река којом плови Сузен, преносе појмове из перцептивног подручја у спознају. Формуле понављања, именовање појмова и лична имена сугестивно улазе у подручје музике преко гласова и онома-топеја језика према мелодији и ритму кантауторске песме.

2.2. Песма у новом културолошком коду

Међу препевима песама англоамеричких аутора које је направио Фабрицио Де Андре, налази се на албуму *Rimini* песма *Avventura a Durango*, препев песме *Romance in Durango* Боба Дилана са антологијског албума *Desire* (в. Dylan 1976, De André 1978). Албум, који је критика уврстила у најуспешније албуме, садржи америчке саге о одметницима од система (*outlaws*) смештене у различите амбијенте било да се ради о њујоршком асфалту и гангстерским обрачунима као у балади *Joey*, или о путовању ка мексичком југу као у песми *Romance in Durango*. У музичком погледу, Де Андреова верзија приметно је бржа од оригинала, али остаје у знаку кантри рока.

У препеву енглеске речи *romance* из наслова Дилановог оригинала Де Андре одабира реч *avventura* чије је једно од значења: *impresa rischiosa ma attraente e piena di fascino per ciò che vi è in essa d'ignoto o d'inaspettato*, „подухват који је ризичан али привлачан и пун чари због оног што је у њему непознато и неочекивано” (в. Treccani а) док италијанска реч *romanza* означава само поетску, или музичку форму (в. Treccani б). Преводилачки одабир италијанске речи *avventura* има своју оправданост у светлу поетике путовања у амбијенту југа – у Дилановом оригиналу то је амерички југ, граница са Мексиком а у Де Андреовом преводу видна је асоцијативност на југ Италије.

Ово се огледа пре свега у преводу рефрена који у оригиналном тексту има делове на шпанском језику. Де Андре се одлучује за употребу варијације абруцешког дијалекта као стилски маркираног кода у односу на италијански:

No llores mi querida
Dios nos vigila
 Soon the horse will take us to Durango
Agarrame mi vida
 Soon the desert will be gone
 Soon you will be dancing the fandango.⁵

Nun chianne Maddalena Dio ci guarderà (ит. *non piangere*)
 e presto arriveremo a Durango
Stringime Maddalena 'sto deserto finirà (ит. *stringimi*)
 tu potrai ballare o fandango. (ит. *il fandango*)

Препев енглеских стихова *Sold my guitar to the baker's son/ For a few crumbs and a place to hide* као *No dato la chitarra al figlio del fornaio/ per una pizza ed un fucile* још је један од низа знакова који упућују на амбијент италијанског југа. У изворном тексту елементи пејзажа употпуњују вестерн иконографију пустиње и појачавају емоционално стање слободе и спознаје. Амбијент постаје ликовна подлога за пројекцију осећања и скуп културолошких референци. Де Андреов препев Диланове песме постаје музичка адаптација стила који није својствен италијанској музици, али је кроз језичку поруку песма добила ново, медитеранско рухо. У препеву је сачуван лирски занос и тон баладе са елементима трагичног осећања живота који узвисује пут и путовање као мистичну потрагу за смислом постојања.

5 Не плачи, драга/ Бог нас чува/ Ускоро ће нас коњ одвести у Дуранго/ Загрли ме, животе мој/ Пустиња ће ускоро престати/ Ускоро ћеш играти фанданго. (Цитат превео Н.П)

4. Морепловна поетика и теме лутања

Мотиви путовања уткани су у стихове Винича Капоселе (1965), кантаутора млађе генерације, чије су песме наслоњене на литерарне садржаје и често окупљене око мотива мора. На свом албуму „Морнари, пророци и китови” (в. Capossela 2011) посеже за асоцијацијима из Хомера, Мелвила и Конрада. Сирене и Плејаде, чаробница Кирка, лорд Џим део су његовог света а теме лутања и пловидбе кореспондирају са његовим животним и уметничким путем; рођен је у ХанOVERу 1967. године као дете емиграната из околине Напуља, да би се касније вратио у Италију и наставио живот на њеном северу.

И у Капоселиним песмама, као и у музици Пина Данијелеа, сусрећу се традиционалне музичке форме као што су напoлитанска песма, грчка ребетико музика и *world music* (в. Capossela 2012, Chambers 2003), кроз џез као везивно ткиво музичког израза. Музички еклектицизам медитеранског стила близак је слушаоцу осетљивом на сензације које Медитеран носи. Веза са књижевним и склапање песме у стилизацији *аваншуре* следи традицију италијанских кантаутора попут Фабриција Де Андреа, који је и снимао са Капоселом. Стварање *музике на џушу* у духу је традиције романског света, али путовање има савремене реквизите. Један од последњих Капоселиних албума носи назив *Live in Volvo* (в. Capossela 1998). Песме које описују путовање аутомобилом асоцирају на Дилана, Коена и Бруса Спрингстина, где су у текст песама уткани „детални описи великих и малих градова, предграђа, ауто-путева, споредних путева, улица, кућа, фабрика, трмова кућа, ресторана крај пута, кејева и разних других локалитета и локала [...] Текст садржи стварне и фиктивне одреднице места, које заједно чине метафоричну основу емоционалног стања ликова у песми” (Morris 2007: 3).

Лутање и путовање, море и поетика пејзажа, са специфичном носталгијом југа и простора Медитерана, постали су незаобилазна тема кантауторских песама. Америчка кантауторска песма разликује се од кантауторске песме у Италији јер су у питању различите музичке традиције и културолошки кодови. Међутим, у алегоријском слоју значења текста заједничко им је формирање културолошког поткода у којем се музичке структуре преузимају и надопуњују. Исти садржај текста остварује се у различитим језицима а оно што их повезује је сама музичка форма песме. Музика, дакле, има свој кључ којим се отвара простор музике, док литерарна форма кантауторске песме мора одговарати на музичке захтеве, што илуструју примери на енглеском и италијанском језику. Мотив путовања је низ знакова и асоцијација на културолошки препознатљиве појаве које упућују на ангажман и индивидуалну стилизацију кантаутора.

ГРАЂА

- Brassens 1972: G. Brassens, *Fernande*, Brassens 1972 Paris: Philips.
 Capossela 2012: V. Capossela, *Rebetiko Gymnastas*, Milano: La Cupa.
 Capossela 2011: V. Capossela, *Marinai, profeti e balene*, CGD/EastWest Italy.
 Capossela 1998: V. Capossela, *Live in Volvo*, Milano: La Cupa.
 Cohen 1967: L. Cohen, *Songs of Leonard Cohen*, Columbia Records.
 Cohen 1971: L. Cohen, *Songs of Love and Hate*, Columbia Records.
 De André 1978: F. De André, *Rimini*, Milano-Berlin: Ricordi-BMG.

- De André 1974: F. De André, *Canzoni*, Produttori Associati.
 Dylan 1976: B. Dylan, *Desire*, Columbia Records.
 Dylan 1965: B. Dylan, *Highway 61 Revisited*, Columbia Records.
 Vanoni 1980: O. Vannoni, *Ricetta di donna*, CGD Vanilla.
 De Gregori, Lo Cascio 1970: F. De Gregori, G. Lo Cascio, *Bootleg Folkstudio 24.1.1970*.

ЛИТЕРАТУРА

- Chambers 2003: I. Chambers, Some Notes on Neapolitan Song: From Local Tradition to Worldly Transit, *The World of Music*, Vol. 45, No. 3, Cross-Cultural Aesthetics (2003), pp. 23–27.
 Davey: F. Davey, Leonard Cohen and Bob Dylan, <<http://pescanik.net/leonard-koen-i-bob-dilan-poezija-i-pop-muzika>>. 18.5.2016.
 Divizia 2012: P. Divizia, Leonard Cohen e i cantautori italiani: I casi di Fabrizio De André e Francesco De Gregori, *Semicerchio*, *Rivista di poesia comparata*, Firenze, XLVI, 15–22.
 Fabbri 2016: F. Fabbri, ‘The Songs I’d Write Would Be Like That’: Transnational Influences Between Poets, Composers, Singer-Songwriters, y: I. Marc, S. Green (ред.), *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place* New York, London: Routledge, 23–36.
 Fabbri, Chambers 1982: F. Fabbri, I. Chambers, What Kind of Music?, *Popular Music*, Vol. 2, 131–143.
 Fiori, Burgoyne 1984: U. Fiori, M. Burgoyne, Rock Music and Politics in Italy, *Popular Music*, Vol. 4, 261–277.
 Gusso 2008: M. Gusso, ‘‘Cantare l’impegno’’, y: V. Campo (ред.), *La biblioteca delle passioni giovanili*, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 124–149.
 Haworth 2016: R. Haworth, Thinking the Canzone d’Autore, y: I. Marc, S. Green (ред.), *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place* New York, London: Routledge, 65–78.
 Haworth 2015: R. Haworth, *From the chanson française to the canzone d’autore in the 1960s and 1970s*, New York, London: 2015.
 Haworth 2013: R. Haworth, The Singer-Songwriter on Stage: Reconciling the Artist and the performer, *Journal of European Culture*, Vol. 4, No. 1, 71–84.
 Marc 2015: I. Marc, Travelling Songs: On Popular Music Transfer and Translation, <http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/viewFile/738/Marc>. 18.5.2016.
 Mitchell 1995: T. Mitchell, Questions of Style: Notes on Italian Hip Hop, *Popular Music*, Vol. 14, No. 3, 333–348.
 Morris 2007: M. Morris, From ‘‘My Hometown’’ to ‘‘This Hard Land’’: Bruce Springsteen’s Use of Geography, Landscapes, and Places to Depict the American Experience, *Interdisciplinary Studies*, Vol. 9, No. 1, 3–18.
 Plastino 2007: G. Plastino, ‘‘Lazzari Felici’’: Neapolitan Music and Nostalgia, y: G. Plastino, M. Santoro (ред.), *Popular Music, Special Issue on Italian Popular Music*, Vol. 26, No. 3, Special Issue on 429–440.
 Santoro 2000: M. Santoro, La leggerezza isostenibile. Genesi del campo della canzone d’autore italiana, *Rassegna italiana di sociologia*, a. XLI, No. 2, 189–222.
 Santoro, Solaroli 2007, Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of ‘‘Canzone d’Autore’’, *Popular Music*, Vol. 26, No. 3, 463–488.
 Šnel 2013: R. Šnel (ред.), Popkultura, y: R. Šnel, *Leksikon savremene kulture. Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Beograd: Plato, 542–543.

Tomatis 2014: J. Tomatis, A Portrait of the Author as an Artist: Ideology, Authenticity, and Stylization in the *Canzone d'autore*, y: F. Fabbri, G. Plastino (ред.), *Made in Italy, Studies in Popular Music*, New York, London: Routledge, 87–99.

Tomatis: J. Tomatis, “Vorrei trovare parole nuove”. Il neologismo “cantautore” e l’ideologia dei generi musicali nella canzone italiana degli anni Sessanta, *Journal of the International Association of the Study of Popular Music*, <http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/download/326/552>. 5.5.2016.

Treccani a: Treccani, Avventura, <<http://www.treccani.it/vocabolario/avventura>>. 5.5.2016.

Treccani b: Treccani, Romanza, <<http://www.treccani.it/vocabolario/romanza/>>. 5.5.2016.

Yaffe 2001: D. Yaffe, The Many Dylans of the New Millennium, y: D. Yaffe, *Like a Complete Unknown*, New Haven – London: Yale University Press, 31–58.

Wetherell 1973: N. B. Wetherell, Leonard Cohen: Poems Set to Music, *The English Journal*, Vol. 62, 551–555.

THE TRAVEL MOTIF IN ITALIAN POPULAR SONG

Summary

This paper focuses on the motif of travel in the lyrics of songwriters, illuminating the thematic link between Italian and North American songwriters. Italian songs (by Fabrizio De André, Vinicio Capossela, Francesco De Gregori) are linked to the poetics of the Mediterranean environment and sentiment, while the lyrics of North American songwriters (Bob Dylan, Bruce Springsteen, Leonard Cohen) either recall the old western tradition of travelling by horse (Dylan) or, in modern times, on the road by car (Springsteen and Cohen).

The analysis explores Dylan’s emblematic *Romance in Durango*, translated and sung in Italian by De André. The travelling narrative Dylan employs focuses on an individual experience, set in a very specific cultural frame, and thus becomes an exemplar of a collective experience, while the scenery reinforces the emotional states of liberty and self-cognition. In De André’s translation the travelling narrative is transposed into the environment of the Italian South. There is a stylistic use of the Neapolitan dialect instead of Spanish as in Dylan’s text, while the sound of the mandolin, typical for Neapolitan music, emphasizes the song’s new, Mediterranean allure.

Keywords: songwriter music, North American songwriters, Italian songwriters, motif of travelling

Nikola M. Popović



PUNKS
NOT
DEAD

Andrea V. STOJILKOV¹
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet²

ROK KULTURA I MODALNOST: KOMPARATIVNA ANALIZA SEMANTIČKE KATEGORIJE MODALNOSTI U ENGLISKOM I SRPSKOM JEZIKU

Ovaj rad je rezultat interdisciplinarnog istraživanja koje spaja dva srodna polja – lingvističku i studije kulture. Poređenjem tekstova rok pesama nastalih na engleskom i srpsko(hrvatsko) m jeziku u periodu od šezdesetih godina dvadesetog veka do danas, izvode se zaključci o upotrebi modalnih izraza u anglofonij i srpskoj (jugoslovenskoj) kulturi. Na osnovu kvantitativne i kvalitativne analize semantičke kategorije modalnosti, uočavaju se sličnosti i razlike u načinima i učestalosti iskazivanja različitih tipova modalnosti. Posebna pažnja posvećena je markerima modalnosti koji obično ostaju u senci literature o centralnim modalnim glagolima: modalnim pridevima, prilozima i rečama, predikatorima mentalnog stanja, uzvicima i idiomatskim izrazima.

Cljučne reči: tipovi modalnosti, markeri modalnosti, muzički tekst, rok muzika, popularna kultura

1. Uvod

Fenomen modalnosti jedan je od očiglednih vidova ispoljavanja kulturološkog i vrednosnog sistema društvene zajednice, a ogleda se u prirodi direktne i indirektno komunikacije sa drugima. Modalno izražavanje prisutno je u gotovo svim oblicima komunikacije na raznim jezicima širom sveta. Mada su najpoznatija istraživanja u polju modalnosti obično sprovedena na već sačinjenim jezičkim korpusima za engleski jezik, za potrebe ovog istraživanja korišćeni su tekstovi popularnih pesama iz žanra pop-rok muzike. Osim što muzički tekstovi predstavljaju obiman i lako dostupan korpus, oni se stilski približavaju kako poetskom, tako i kolokvijalnom diskursu, pa je njihova analiza dala zanimljive i inovativne rezultate.

Odabrano je po 105 pesama na engleskom i srpskom³ jeziku. Za analizirane pesme na engleskom jeziku zabeleženo je pedeset različitih tekstopisaca, dok su tekstovi na srpskom jeziku delo svega dvadeset osam autora. Sve odabrane pesme pripadaju nekom od podžanrova roka, te imaju sadržajne i razumljive tekstove, koji pride imaju modalna obeležja. Najstariji tekst datira iz 1956. godine (*Have I Told You Lately That I Love You*), dok je najnoviji tekst velikog svetskog hita iz 2011. godine (*Somebody That I Used to Know*). Analizirane pesme izvodili su, i još izvode, poznati domaći i inostrani muzičari.

1 andrea.stojilkov@gmail.com

2 Ovaj rad je deo istraživanja na naučno-istraživačkom projektu 178018 *Društvene krize i savremena srpska književnost i kultura: nacionalni, regionalni, evropski i globalni okvir*, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

3 Kako su neke od analiziranih pesama nastale širom nekadašnje SFRJ, jezik kojim su napisane zvanično je srpskohrvatski. Radi jednostavnosti, ovaj jezik u radu će se nadalje ipak nazivati srpskim.

2. Definicija modalnosti

Postoji nebrojeno mnogo definicija jezičke modalnosti. Mnogi autori osmišljavali su sopstvene odrednice i tipološke kriterijume u skladu sa ličnim shvatanjima ovog fenomena. Međutim, dok je proučavaocima modalnosti na raspolaganju obimna i raznovrsna literatura o ovoj temi na engleskom jeziku, onima koji se bave kategorijom modalnosti u srpskom jeziku posao je znatno otežan, jer je modalnost kao gramatička kategorija zapostavljena u literaturi o gramatici i semantici srpskog jezika.

Naime, gramatička kategorija modalnosti u srpskom jeziku naziva se terminom *gramatički način*. Neki domaći autori izjednačavaju način sa modalnošću, dok je za druge on samo lični glagolski oblik koji je jedan od vidova semantičke kategorije modalnosti (Klikovac 2009). Prema Duški Klikovac, pored glagolskih načina – oblika futura drugog, imperativa i potencijala – kao sredstava za izražavanje modalnog značenja, koriste se i modalni glagoli i značenjski slične reči, rečice i izrazi, kao i određene vrste zavisnih rečenica (uslovne i namerne). U engleskom se, pak, oblici poput imperativa i subjunktiva, koji morfološki i sintaksički odskaču od neobeležnog indikativa, nazivaju glagolskim oblicima koji su obeležja gramatičke kategorije načina (*mood*). Rodni Hadlston objašnjava odnos između modalnosti i načina kao odnos analogan onom između glagolskih vremena i koncepta vremena kao apstraktne dimenzije kojom se služimo u svim kognitivnim procesima, dok Robert Frenk Palmer sličnost vidi u odnosu gramatičkog roda i pola, ili gramatičkog broja i brojanja (v. Kačmarova 2011: 2).

Ivan Klajn tvrdi kako srpski glagolski načini „iskazuju stav govornika prema stvarnosti”, pri čemu govornik „procenjuje mogućnost, želju, spremnost, nameru i uslov” za ostvarenje neke radnje, stanja ili zbivanja (2005: 110–114).

Noriko Ivamoto definiše modalnost kao „različite izraze govornikovog stava prema stanju ili događaju opisanom u rečenici, ili prema propoziciji iskazanoj u rečenici” (2007: 176), te kao „način na koji je predstavljen propozicioni sadržaj rečenice” (isto: 175). Alena Kačmarova citira Pitera Metjuza, koji piše o modalnosti kao kategoriji koja se odnosi na stepen sigurnosti sa kojom se nešto tvrdi, ili se tiče posebne vrste govornog čina (Kačmarova 2011: 23).

Sve ove definicije ističu subjektivni karakter modalizovanih izraza. Ključni, deo svih definicija jeste govornik i njegov lični stav prema propoziciji koja je iskazana tvrdnjom, pitanjem, ili naređenjem. Džozan Bajbi tako vidi modalnost u svemu što govornik čini sa propozicijom i naziva modalnost gramatikalizacijom subjektivnih stavova i mišljenja govornika (Bajbi prema Trbojević Milošević 2012b).

Dakle, osim sistemom modalnih glagola i gramatičkom kategorijom načina, jezici izražavaju modalno značenje i upotrebom drugih, već pomenutih sredstava. Modalnost koja se prepoznaje i u upotrebi prideva, priloga i imenica sa modalnim značenjem, faktivnim, nefaktivnim i kontrafaktivnim glagolima, pragmatičkim ogradama, ili određenim glagolskim oblicima odlika je pogleda na modalnost u širem smislu. Takvo shvatanje modalnosti obuhvata sva značenja koja se nalaze na skali između „to je tako” i „to nije tako”, ili između „učini to” i „nemoj to da radiš” (Kačmarova 2011: 27).

Ovom definicijom modalnosti u širem smislu već dolazimo do jasnog izdvajanja dva osnovna tipa modalnosti, oko čijeg postojanja se slažu svi autori koji se bave modalnošću. Radi se o epistemičkoj i deontičkoj modalnosti. Međutim, tipologija modalnosti ipak nije toliko prosta.

3. Tipovi modalnosti

Modalnost u najširem smislu valja pre svega podeliti na dve glavne kategorije: propozicionu i modalnost događaja. Propozicija je termin koji se koristi za označavanje sadržaja izraženog smislenom izjavnom rečenicom. Prema tome, *propoziciona modalnost* odnosi se na istinitosnu vrednost propozicije, odnosno tiče se toga da li je sadržaj izražen rečenicom tačan ili netačan i kako je pozicioniran u odnosu na ova dva pola apsolutne tačnosti i netačnosti, odnosno koliki je stepen verovatnoće da je taj sadržaj istinit.

Modalnost događaja, međutim, odnosi se na stepen verovatnoće za ostvarenje sadržaja izrečenog iskazom. Rečenice koje sadrže obeležja modalnosti događaja iskazuju stav govornika prema ostvarenju događaja izraženog iskazom, a ne prema tome da li je on istinit ili neistinit (Trbojević Milošević 2012a).

Propoziciona modalnost dalje se može podeliti na podvrste – epistemičku i evidencijalnu modalnost – dok u kategoriju modalnosti događaja spadaju deontička i dinamička modalnost.

3.1. Epistemička modalnost

Kao što joj samo ime kaže⁴, epistemička modalnost tiče se znanja o stanju stvari koje govornik poseduje (Portner 2009: 2). Ona predstavlja govornikov sud o propoziciji kojim se procenjuje njena istinitost (Ivamoto 2007: 176). Epistemičke vrednosti iskaza variraju od sigurnosti, verovatnoće, uverenosti, mogućnosti, pretpostavke, nagađanja, sumnje, zaključivanja, očekivanja, pa sve do neverice. Jednu od najslikovitijih i najoriginalnijih definicija epistemičke modalnosti nude Endi Egan i Brajan Vederson. Prema njihovom mišljenju, „epistemičke mogućnosti nastaju kada, razmišljajući o nekoj radnji, procenjujemo faktore rizika. Zato ljudi nose kišobran, uplaćuju osiguranje automobila, ili idu na kolonoskopski pregled” (Egan i Vederson 2011: 19). Kačmarova, pišući o odnosu pragmatike i modalnosti, ističe kako govornici podsvesno procenjuju vanjezičku stvarnost u zavisnosti od toga kako se osećaju po tom pitanju, odnosno u skladu sa svojim stavovima i opredeljenjima (2011: 32). Problematično pitanje u vezi sa ličnim doživljajem govornika jeste odakle on potiče, odnosno koji činioci formiraju govornikovu procenu i da li su oni objektivni, ili potpuno subjektivni.

Neki autori razlikuju subjektivnu i objektivnu modalnost. Prema njima, *subjektivna modalnost* predstavlja odnos između govornika i propozicije, dok *objektivna modalnost* odslikava odnos propozicije i vanjezičke stvarnosti (v. Kačmarova 2011: 23–26). Objektivno modalizovan iskaz, prema tome, predstavlja govornikovu procenu stanja stvari i epistemički ili deontički modalan iskaz koji se zasniva na stvarnoj situaciji. Subjektivno modalizovan iskaz uključuje eksplicitno izrečen ugao gledanja, tj. govori o istinitosti (ukoliko se radi o epistemički subjektivnom iskazu) ili neophodnosti (ukoliko je u pitanju deontički iskaz) propozicije, odnosno događaja, iz tuđe tačke gledišta, ili sudeći prema nečijem tuđem mišljenju i zaključivanju.

Tačka gledišta, bilo da je eksplicitno prisutna,⁵ ili se samo podrazumeva, svojstvena je svakom modalnom iskazu. Egan i Vederson tvrde kako „situacija ne može biti epistemički moguća ukoliko *neko* ne smatra da je ona moguća”, baš kao što ni „stolica ne može biti udobna sama po sebi, već je *nekome* udobno da sedi u njoj” (2011: 22).⁶

4 Epistēmē (starogrčki) – znanje; epistemičko – povezano sa znanjem, razumevanjem.

5 U tom slučaju radi se o relativizovanoj epistemički modalizovanoj rečenici (Egan i Vederson 2011: 19).

6 Kurzivu je dodala autorka ovog rada.

Drugi autori, pak, kao što je Jan Nujts, smatraju da ne treba govoriti o objektivnoj modalnosti, već o *intersubjektivnoj evidencijalnosti* (2001: 55).

Najočiglednija sredstva za izražavanje epistemičke modalnosti prvenstveno su modalni glagoli, potom modalni pridevi poput *(un)certain, (un)sure, positive, (im)probable, (un>true, (im)possible, (un)likely, (un)real, potential* u engleskom jeziku, ili *(ne)sigurano, (ne)verovatan, (ne)moguć, (ne)stvaran i (ne)tačan* u srpskom jeziku. Zatim, tu su i prilozi istog značenja (*possibly, maybe, perhaps/ moguće, možda, valjda*), kao i imenice (*possibility, likelihood, chance / mogućnost, prilika, šansa*). Naročito su zanimljive modalne fraze i izrazi kao što su *no way, no doubt, more or less* u engleskom i *nema šanse, za svaki slučaj, malo morgen* i sl. u srpskom jeziku. Pored modalnih glagola, izuzetno produktivna sredstva izražavanja epistemičke modalnosti su i glagoli propozicijskog stava (Nujts 2001), kao *know, believe, doubt, suppose, guess* ili *znati, verovati, pretpostavljati, misliti, pitati se* i drugi.

3.2. Evidencijalna modalnost

Evidencijalna modalnost srodna je epistemičkoj jer se takođe odnosi na istinitosnu vrednost propozicije; međutim, njena glavna odlika je ukazivanje na poreklo stava koji govornik ima, odnosno na dokaze (eng. *evidence*) i izvore na osnovu kojih je takav stav zauzet (up. Nujts 2001: 57; Portner 2009: 7; Egan i Vederson 2011: 24; Kačmarova 2011: 26). Koristeći se evidencijalima, govornik dokazuje opravdanost svog mišljenja, ili se ograđuje od ispravnosti takvog stava, ističući da je do tog saznanja došao putem čula, ili ga je dobio iz druge ruke.

Evidencijalna modalnost javlja se u dva vida: reportativnom i senzornom (opažajnom). Reportativni evidencijali su oni kojima se ukazuje na saznanje dobijeno od drugih govornika. Prema tome, govornik navodi ono što mu je rečeno, ili što je naučio. Primeri reportativnih evidencijala su prilozi poput *allegedly, supposedly, reportedly / navodno* i izrazi kao što su *according to X, in X's words, I hear that, they say, it is said that* u engleskom, a u srpskom jeziku *prema X-ovim rečima, čujem da, priča se, kažu, vele* itd. Ovi evidencijali spadaju u tzv. domen de dikto, koji je svakako manje izvestan od stvarnosti, budući da se radi o prenesenom, navedenom iskazu (Nujts 2001: 119).

Senzorni evidencijali ukazuju na stav koji je podržan saznanjem dobijenim putem čulnog opažanja. Tipični primeri su engleske reči i izrazi *evidently, obviously, apparently, appear, seem, look, feel, on the surface* i srpski *očigledno, naizgled, deluje da, čini se da, izgleda da* i drugi.

3.3. Deontička modalnost

Deontička⁷ modalnost, kao ključni tip ove semantičke kategorije, izražava procenu govornika o tome da li je izvršenje događaja iskazanog rečenicom neophodno, dozvoljeno, ili poželjno (Ivamoto 2007: 176). Prema Polu Portneru, ovaj tip modalnosti direktno je povezan sa konceptom ispravnog (valjanog) i pogrešnog, u skladu sa određenim sistemom pravila (2009: 2).

Deontička modalnost uvek je usmerena ka budućnosti, za razliku od epistemičke. Činioci koji uslovljavaju i zahtevaju ostvarenje događaja uvek su spoljni. Koncepti koje izražavamo deontičkom modalnošću su obaveza, nužnost, zahtev, potreba, preporučljivost, savet, dozvola i zabrana. Važan element kategorije deontičke modalnosti jeste autoritet govornika: što je autoritet onoga koji npr. nameće obavezu ili zabranu veći, to se i obaveza smatra pravosnažnijom, a zabrana ozbiljnijom.

⁷ Od starogrčkog *deon* u značenju obaveza, nužnost.

Deontička modalnost ima svoje potkategorije: obligativnu, permisivnu i komisivnu modalnost. *Obligativna* modalnost izražava obavezu, nužnost i zahtev, *permisivna* se odnosi na davanje dozvole i izricanje zabrane, a *komisivna* modalnost se odnosi na buduće događaje na čije se izvršenje govornik obavezuje.

Imperativ kao glagolski način i u engleskom i u srpskom jeziku prototip je markera deontičke modalnosti (up. Klikovac 2009). Pored imperativa, u engleskom su u upotrebi modalni glagoli *must, may, might, should, will* i polu-modali *be to, be going to, be supposed to, ought to, need to i have (got) to*, glagoli propozicionog stava *order, expect, forbid, allow, suggest, recommend*, pridevi *desirable, advisable, obligatory, necessary*, prilozii *inevitably, unavoidably, optionally*, imenice *permission, duty, promise* ili izrazi poput *had better, it is high time that, have no choice but* i slično.

Paradigma modalnih glagola daleko je suženija u srpskom jeziku. Čitav sistem modala sastoji se od svega šest glagola: dva centralna – *morati i moći* – i četiri periferna – *trebati, smeti, hteti i umeti* (Trbojević Milošević 2012). Periferni modali imaju i svoja leksička značenja. Što se tiče deontičke upotrebe, koriste se lični oblici centralnih glagola i glagola *smeti*, kao i bezlični oblici glagola *trebati*, glagoli propozicionog stava *očekivati, nadati se, savetovati, preporučiti, tražiti, zahtevati, nalogati*, pridevi *potreban, zabranjen*, prilozii *nužno, obavezno, proizvoljno*, modalne imenice slične vrednosti i izrazi *po svaku cenu, bez pogovora, prema svojoj volji, tako mi nečega, ne zvao se ja X* itd.

Kao posebnu podvrstu deontičke modalnosti neki autori (Ivamoto 2007: 176) ističu *bulomaičku/buletičku* modalnost. Za razliku od već pomenutih podtipova deontičke modalnosti, ona označava želju ili žudnju govornika da se neki događaj ostvari, ili strah da se taj događaj hoće ili neće ostvariti. *Bulomaička* modalnost prepoznatljiva je po glagolima *wish, hope, regret, dream, want, fear, prefer/ želeći, žudeti, voleti, hteti* (najčešće u obliku potencijala), *plašiti se* i izrazima poput *I'd rather, I'd sooner / barem, makar, kamo sreće da* i slično.

Tu je i vrlo srodna *volitivna modalnost*, odnosno modalnost koja izražava govornikovu volju da izvrši događaj iskazan propozicijom. Karakteristični markeri volitivne modalnosti su modalni glagol *will*, glagol propozicionog stava *want* i pridev *willing*, dok su u srpskom jeziku to periferni modalni glagol *hteti*, zatim glagol *želeći* i pridevi *voljan, spreman, rad*, kao i povezane imenice i prilozii, a naročito glagolski način potencijal. Iako uz pomoć volitivnih modala svakako izražavamo stav o neaktuelizovanim događajima, neki deskriptivni lingvisti ih ne uključuju u sferu istinske modalnosti, budući da volitivni modali ne izražavaju subjektivnost niti performativnost (Portner 2009: 197). Međutim, ima autora koji volitivnu modalnost povezuju sa dinamičkom, pre nego sa deontičkom modalnošću (Trbojević Milošević 2012a).

3. 4. Dinamička modalnost

Ovaj tip modalnosti događaja odnosi se na agentovu (izvršiočevu) sposobnost da ostvari dati događaj, tj. na njegove lične kapacitete, veštine, umeća i odlike koje mu omogućuju da nešto uspešno učini. Ukoliko činioци koji omogućavaju agentu da izvrši radnju ne potiču od njega samog, već mu okolnosti to dozvoljavaju, onda se ne radi o korenskoj (inherentnoj) dinamičkoj modalnosti, već je u pitanju dinamika nametnuta spoljnim uslovima, ili situaciona dinamička modalnost (Trbojević Milošević 2012a).

Najočiglednija sredstva izražavanja dinamičke modalnosti su modalni glagoli *can* i *could* u engleskom i centralni modal *moći* u srpskom jeziku. Glagol *moći* u srpskom jeziku mahom se koristi u deontičkom značenju glagola *smeti*, a i engleski glagol *can* može izražavati epistemičko i deontičko značenje, pored primarnog dinamičkog značenja (Nujts 2001: 194).

Osim toga, modal *can* često se javlja u svom egzistencijalnom značenju. *Egzistencijalna (iterativna, sporadična) modalnost* (Trbojević Milošević 2012) odnosi se na tvrdnju kojom se zaključuje da agent povremeno može da ispolji određenu odliku ili ponašanje, ali se ne odnosi na svaki pojedinačni slučaj. Paralelno se u srpskom jeziku koriste glagoli *umeti*, *znati* i *hteti*. Osim pomenutih modalnih i leksičkih glagola, sporadično značenje mogu imati i reči i izrazi *it happens that*, *sometimes*, *from time to time*, *occasionally*/ *desi se da*, *ponekad*, *povremeno*.

3. 5. Modalna višeznačnost i kriterijumi za razlikovanje tipova modalnosti

Kao što je već pomenuto u slučaju modalnog glagola *can* i njegovog ekvivalenta *moći* u srpskom jeziku, modalni glagoli su često dvosmisleni, ili čak trosmisleni, te je njihovo pravo značenje gotovo uvek teško odrediti bez jezičkog i situacionog konteksta. Ponekad, međutim, ni kontekst nije od velike pomoći. Zbog toga su jedne od najčešćih prevodilačkih grešaka vezane upravo za značenje modalizovanih iskaza. Istoričari jezika postavljaju pitanje da li su modalni glagoli zapravo polisemične reči (up. Nujts 2001: 179), ili se zapravo radi o nizu homonimnih glagola od kojih svaki ima različito značenje, a nama je teško da razlučimo o kojem tačno glagolu *might* se, na primer, radi. Jan Nujts smatra da su modali vrsta reči koja se najbrže menja, odnosno da se njihova priroda menja od leksičkih reči ka gramatičkim rečima kakve su članovi ili pomoćni glagoli. Pored toga, on tvrdi kako su modali bili monosemični, ali su vremenom razvili dodatna značenja, idući u pravcu od primarnog dinamičkog do najapstraktnijeg, epistemičkog značenja (Nujts 2001: 179).

Nujts pravi razliku između slučajeva modalne višeznačnosti kod kojih je utvrđivanje pravog značenja ključno, a nemoguće, i onih kod kojih višeznačnost nekada prođe i neopaženo, jer moguća značenja nisu međusobno isključiva. Prvi slučaj naziva dvosmislenim modalima (*ambiguous*), dok drugi slučaj naziva prelaznim (*merger*) (isto: 180). Ovakvi slučajevi, kao i primeri svih ostalih navedenih tipova i podtipova modalnosti biće ilustrovani i bliže pojašnjeni u nastavku ovog rada.

4. Analiza korpusa

U ovoj celini izloženi su svi markeri modalnosti izdvojeni iz korpusa, a ilustruju ih po jedan ili više prepoznatljivih stihova analiziranih pesama. Primeri su predstavljani redom kojim su izloženi i različiti tipovi modalnosti u prethodnoj, teorijskoj celini rada; dakle, prvo markeri epistemičke modalnosti, potom evidencijalne, i na kraju markeri deontičke i dinamičke modalnosti i njihovih podvrsta. Posebno su izdvojeni slučajevi višeznačnih modala. Broj u koloni ukazuje na to koliko puta se dati engleski marker u tom značenju javlja u korpusu od 105 pesama na engleskom jeziku. Isto važi i za srpski jezik. Prvo su navedeni primeri iz engleskog, a zatim i iz srpskog jezika. Zbog obimnosti korpusa, bibliografski podaci su dati samo za one pesme čiji su tekstovi citirani u samom radu.

4.1. Epistemička modalnost

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 1 - Modalni glagoli					
can	12	Well, you can fall for change of silver, you can fall for change of gold (Knopfler 1981a)	moći	7	I stara kaže – Dragane, štiti, skrati jezik, mogu te čuti (Karajlić 1987 b)
could	9	And I was thinking to myself – this could be Heaven, and this could be Hell (Frey & Henley 1977)	može biti da	1	Mož ² biti da su marsovci tako mali (Balašević)
must	7	Money, money, money, must be funny (Andersson & Ulvaeus 1976b)	mora da	1	Mora da je strašna gnjavaža u životu doživjeti stotu (Bregović 1980a)
would	7	Would it be a sin? (Peretti et al 1961)			
will	6	A gentleman will walk, but never run (Sting 1988b)			
may	5	My make-up may be flaking (Queen 1991)			
might	5	So stick around 'cause we might miss you (Taylor 1984)			

Daleko najproduktivniji marker epistemičke modalnosti u tekstovima i na engleskom i na srpskom jeziku jeste prilog *maybe/perhaps* i korespondentni srpski prilog *možda* (Tabela 3). Slede engleski modalni glagoli *can*, *could* i *must*, odgovarajući glagolima *moći* i *morati* u srpskom jeziku. Primetno je da se epistemičko modalno značenje u engleskom jeziku gradira uz pomoć različitih modalnih glagola koji imaju različite vrednosti (up. Ivamoto 2007: 176), dok je u srpskom paradigma modalnih glagola svedena na svega dva člana, ali se njihove vrednosti menjaju zavisno od glagolskog oblika u kojem su upotrebljeni, te potencijal npr. označava manju verovatnoću od oblika prezenta (Tabela 1).

Kao što se intenzitet verovatnoće menja u zavisnosti od oblika u kome je modalni glagol upotrebljen u srpskom jeziku, tako se u engleskom menja priroda modalnosti u zavisnosti od konteksta u kome je modalni glagol upotrebljen. Primer Nujtsovog dvo-smislenog modala (2001: 179) u engleskom korpusu je glagol *must* u pesmi “The Show Must Go On” (Queen 1991):

I guess I'm learning, I must be warmer now. I'll soon be turning round the corner now.

Iz konteksta nije jasno da li lirski subjekat (Fred Merckjuri svestan svoje bolesti) govori sebi da u budućnosti mora biti blaži, ili zaključuje kako je omekšao i postao srdačnija osoba. Prvo tumačenje bilo bi deontičko, a drugo epistemičko.

U Tabeli 4 izdvajaju se glagoli propozicionog stava *think*, *guess* i *know*, dok su u srpskom jeziku to glagoli *znati*, *zamisliti* i *misлити*. Nujts ističe kako se upravo glagoli *think* i *guess* često javljaju u američkom varijetetu engleskog jezika, dok su glagoli sličnog značenja, ali formalnog registra, vrlo retki (Nujts 2001: 107). Čini se da su modalni glagoli značajniji u pisanju nego u govoru. Nujtsovo mišljenje je da prilikom usmenog obraćanja govornici radije biraju glagol propozicionog stava, dok se pisci odlučuju za modalni gla-

gol (2001: 204). Ako je suditi prema ovoj tvrdnji, tekstovi rok pesama ipak su mnogo bliži kolokvijalnom stilu i usmenom diskursu, nego umetničkoj poeziji ili prozi.

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 2 - Epistemičke imenice i drugi epistemički izrazi					
guess	1	We are 12 billion light years from the edge, that's a guess (Batt 2005)	šansa/prilika	1	To je šansa, to je prilika da pronadem malo odmora (Dabanović 1988)
fact	2	There are 9 million bicycles in Beijing, that's a fact (Batt2005)	nema sumnje	2	Nema sumnje, lijepo su kò san (Štulić 1980b)
whatever	1	Whatever happens, I'll leave it all to chance (Queen 1991)	nema šanse	1	Orkestar štimuje i nema šanse da svira falš (Bajagić 1991a)
no way/ chance/doubt	1	There is no way you can deny it (Andersson & Ulvaeus 1979)	što se tiče X	1	Što se mene lično tiče, to su samo prazne priče sve (Balašević 1983b)
just in case	1	I take my umbrella just in case the raindrops start to fall (Sting 1996a)	malo morgen	1	Malo morgen pokraj hrpe tako lijepe žene (Štulić 1980b)
have somebody believe something	1	But had me believing it was always something that I'd done (De Backer 2011)			
as though	1	Now it looks as though they're here to stay (McCartney & Lennon 1965)			

Mnogi autori tvrde kako je stereotip o anglofonij, a naročito britanskoj učtivosti tačan, te da govornici engleskog jezika mnogo češće koriste modalizovane izraze u vidu pragmatičkih ograda radi očuvanja pozitivnog i negativnog obraza. Tabela 4 potvrđuje ovaj stereotip, budući da je u srpskom korpusu najfrekventniji faktivni glagol *znati*, a tek potom slede drugi, nefaktivni glagoli. Kačmarova (2011: 2) primećuje ovu razliku između engleskog i slovačkog jezika, što objašnjava činjenicom da izvorni govornik engleskog jezika ispoljava mnogo više sopstvenog učešća u onome što govori nego što je to slučaj sa Slovakom, te da se zato u slovačkom mnogo ređe sreću obeležja subjektivnosti. Izgleda da samo kulturološki faktor može objasniti ovu pojavu. Slovački i srpski jezik i kultura, kao slovenski jezici, svakako su bliži jedan drugome nego engleskom. Nujs, pak, ne generalizuje ovu pojavu, već je svodi na nivo pojedinca, smatrajući da neki ljudi prosto koriste više epistemički modalizovanih izraza u skladu sa karakterom, nametljivošću, ili društvenim položajem (Nujs 2001: 124).

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 3 - Epistemički priloz i pridjevi					
maybe/ perhaps	19	Maybe then I'll fade away (Jagger & Richards 1966)	možda	21	A možda me neka i sad čeka (Milosavljević 1982)

probably	2	It's probably me (Sting 1993c)	valjda	3	Valjda jer tako često nestanem (Rundek 1985)
possibly	1	And didn't I give you nearly all that a woman possibly could? (Ragovoy & Berns 1968)	moguće	1	Da l' je moguće da ne vidiš ništa? (Đorđević 1999)
surely	1	And I would surely stay (Coverdale 1974)	teško	1	Teško da bi drugi mogli rešiti taj hijeroglif (Balašević 2000)
really	3	Is there really no chance? (Meine & Schenker 1984)	siguran	1	U ništa nisam siguran (Štulić 1981)
nearly	2	Hey, it's Romeo, you nearly gave me a heart attack (Knopfler 1981a)			
quite	1	It's never quite as it seems (O'Riordan & Hogan 1993a)			
more or less	1	There are 6 billion people in the world, more or less (Batt 2005)			
supposed	1	Overlook this supposed crime (Morissette 2002)			
potential	1	Now every woman I see is a potential threat (Andersson & Ulvaeus 1981)			

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 4 - Glagoli propozicionog stava					
picture	1	Picture yourself in a boat on a river (Lennon & McCartney 1967a)	zamisliti	4	Zamisli da letiš kao ja (Lesendrić 1996)
know	6	For I know what I do must be wrong (Sting 1985b)	znati	5	Nisam ga vidio, al' znam da nije loš (Kurtović 1985)
guess	8	I guess I'll always be a soldier of fortune (Coverdale 1974)	nalaziti	1	Nalazim da ti se sviđam (Štulić 1981)
think	20	He thinks that I'm a lunatic (Sting 1999b)	misliti	3	Mislio sam da je dobro biti par (Šaper i Divljan 1982)
bet	2	I bet she never had a backstreet guy (Joel 1983)	reći	1	Ja bih rek'o da si tužna (Bajagić 1985c)
confess	1	Confess, and please don't tell me (Farrés 1965)	praviti se	1	I pravim se da su mi sve ovce na broju (Đorđević 1988)
admit	1	You won't admit you love me (Farrés 1965)	ubediti se	2	Ubedih se najzad – to je prava žena (Đorđević 1981a)
priznati	1	I priznajem da sam neupotrebljiv (Đorđević 1981c)			
lagati	1	Lažeš da nikad nisi volela (Lesendrić 1993a)			
pitati se	1	Često se pitala moja mati (Balašević 1983a)			

4.2. Evidencijalna modalnost

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 5 – Reportativna modalnost					
hear	2	I hear she makes all the golden money (Grant 1988)	kazati	9	Kažu mi da novog frajera imaš (Kurtović 1985)
say	5	She says I am the one (Jackson 1983)	veliti	1	I gola si se slikala, vele (Mitić 1985)
claim	1	She's just a girl who claims that I am the one (Jackson 1983)	kleti se	1	Neki se džambasi kleli da su kod Sombora sreli nekog tipa što je bio isti on (Balašević 1982)
rumour	1	And there's some rumours going round (Henley & Leadon 1972)	pričati	1	Priča se po gradu da ste marka (Balašević 1983b)
kao	2	Kao ja ću da je otkačim (Bajagić 1986)			

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 6 – Senzorna modalnost					
seem	12	All my troubles seemed so far away (McCartney & Lennon 1965)	kanda	1	Ja Vas, kanda, znam sa Štranda (Balašević 2004)
see	1	I can see that you're so sad (Andersson & Ulvaeus 1979)	izgledati	3	Nisam te izgleda volio mnogo (Bregović 1979c)
feel	1	Make everybody feel high (Marley & Tosh 1973)	naizgled	1	Naizgled lijepa si (Štulić 1982b)
on the surface	1	On the surface I'm just a name on the list (Van Eede 1986)	očigledno	1	Ali to je očigledno varka (Balašević 1983b)
činiti se	4	Čini mi se oduvek sam bio glup (Šaper i Divljan 1982)			
osećati	3	Osjećam, ljubav je to (Štulić 1982b)			

Evidencijalna modalnost u analiziranom korpusu prisutna je u vidu glagola propozicionog stava, priloga i imenica. U srpskom korpusu primećeno je više različitih markera nego u engleskom. Ipak, u srpskim tekstovima češće se javljaju markeri reportativne modalnosti, dok je u engleskom najproduktivniji senzorni glagol *seem*. Glagol *hear* u ovakvoj podeli je problematičan, budući da se može smatrati i reportativnim i senzornim modalnim markerom (čujem da je nešto tako = neko mi je rekao da je to tako).

4.3. Deontička modalnost

Deontički modalizovani iskazi prisutniji su u engleskom korpusu. Naspram sedam engleskih modalnih glagola i polu-modala, nalazimo svega dva modalna glagola

u srpskom jeziku, koji se, uz to što ih je manje, znatno ređe javljaju u tekstovima domaćih pesama.

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 7 – Deontički modalni glagoli					
have to	24	Do you have to let it linger? (O’Riordan & Hogan 1993b)	morati	13	I dole se mora, mora se, zar ne? (Kerber 1983)
should	21	Why should I care? (Argent 1977)	trebati	5	Pesma bi trebalo da bude nešto kao marš (Bajagić 1991a)
must	10	I must make amends (Joplin 1971)			
have got to	5	We gotta install microwave ovens (Knopfler 1985a)			
ought to	3	I ought to live it up (Elliot & Madonna 1986)			
had better	3	You’d better do what Louie tells you to (Vaya Con Dios 1988)			
be supposed to	1	What am I supposed to do, sit around and wait for you? (Higgins et al. 1998)			

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 8 – Drugi deontički markeri					
might as well	1	So you might as well leave your skin alone (Williams 1990)	nužan	1	Ipak nije nužno uvijek biti kraj tebe (Cukić i Štulić 1995)
have no choice but	1	I had no choice but to hear you (Morissette 1996)	tako mi nečega	1	Al’ nečeš naći nikog, tako mi gitare (Balašević 1991)
infinitiv kao postmodifikator imeničke sintagme	1	And a lots of work to be done (Grant 1982)	komparativ i superlativ prideva dobar	1	Možda je najbolje zaboravit’ njen broj (Bregović 1979a)
mean	1	If seeing meant that you would have to believe (Bazilian 1995)			
expect	1	And just expect me to be free (Perren 1978)			
would be better	1	It would be better to be cool (Sting 1988a)			

Deontička modalnost uvek je usmerena ka agensu, najčešće izvršiocu radnje koji se ne poklapa sa govornikom. Drugim rečima, deontičkim iskazima govornik pokušava drugome da nametne svest o nekom događaju kao neophodnom, nepoželjnom, dozvoljenom i sl. (up. Ivamoto 2007; Klajn 2005). Budući da tako obiluju deontički modalizovanim iskazima, engleski tekstovi bi, prema Ivamoto, spadali u kategoriju pozitivno obojenih priča⁸ (2007: 179). Očekivalo bi se da umetnik pišući tekst pokušava da iskaže svoj stav ili deluje na drugoga (primarno na određenu osobu kojoj je tekst posvećen, a sekundarno se taj uticaj širi na čitavu publiku koja sluša pesmu). Očigledno je da se u domaćim pesmama ovo deontičko značenje najčešće ispoljava upotrebom glagolskog načina imperativa, koji nije ušao u statistiku upravo zbog svoje frekventnosti.

8 Eng. *positive shading stories*.

4.3.1 Bulomaička modalnost

Kako bulomaička modalnost izražava želju, nadu ili htenje, prirodno je da su među najučestalijim bulomaičkim markerima upravo glagoli *want*, *wish* i *hope* u engleskom korpusu, dok je u srpskom ubedljivo najčešći periferni modalni glagol *hteti* (Tabela 9). U engleskom jeziku modalni glagoli *will* i *would* najčešće se koriste za izražavanje ovog modalnog značenja. Ipak, ovi engleski modali neretko su višesmisleni u takvoj upotrebi, odnosno teško je razlučiti da li imaju buduće značenje, volitivno ili bulomaičko. U tom slučaju govorimo o prelaznim modalima.

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 9 – Glagoli mentalnog stanja					
want	8	I want them to turn black (Jagger & Richards 1966)	hteti	16	Znam da bi Ena htjela (Rundek 1985)
wish	4	Wish that she was here (Deep Purple 1972)	želiti	2	Želeo bih da imena naša ponovo stoje u kori divljeg kestena (Jakovljević 1988)
hope	5	Do you hope to make her see, you fool? (The Doors 1968)	nadati se	1	Tiho zazvečkam šibicom – sve se ponadam – možda čučeš (Balašević 1991)
fear	1	[She] fears the killing of another son (Grant 1988)	bojati se	1	Ponekad, bojim se, i mene odneće (Lesendrić 1990)
pray	1	I prayed that the days would last (Madonna & Leonard 1986)	misliti	1	Ma ne, ja sam mislio onaj amerčki film da pogledamo (Kurtović 1985)
desire	1	Though it seemed to the world they were all I desired (Lloyd Webber 1996)	sanjati	1	Sanjam, sanjam da si tu (Lesendrić 1993b)
prefer	3	Would she prefer it if I took her to an opera or two? (1993d)			

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 10 – Modalni glagoli i drugi markeri bulomaičke modalnosti					
would	9	She wouldn't dance with another (Lennon & McCartney 1963)	potencijal	9 ⁹	Ja bih s tobom negde otišo (Bajagić 2005)
I'd sooner/ rather	5	I'd rather be a sparrow than a snail (Simon 1964)	DA-klauza	6	Da smo samo malo južnije (Bajagić 1985e)

9 Broj se odnosi na broj samostalnih oblika potencijala, van punih kondicionalnih rečenica.

will	9	Will you stay with me, will you be my love? (Sting 1993a)	da mi je	1	Da mi je još jedared proći Ilicom (Balašević 2000)
if only	1	If only it would rain today (Sting 1993b)	(ne) radi mi se nešto	1	Men' se dušo od tebe na rastaje (Štulić 1990)
kamo sreće da	1	Ej, kamo sreće da si tu ovo večje (Bregović 1983b)			
barem	1	Kad bih barem bio ptica koja leti let slobodan (Milenković 1986)			

Jedini slučaj kada je lako utvrditi da se radi o volitivnoj modalnosti jeste kada se eksplicitno ističe komponenta volje, kao npr. u pridevu *willing* (Marley 1978). Srpski jezik, što se ogleda i u prikupljenom korpusu, pored glagola pre svega koristi glagolski način potencijal (Klajn 2005) i pogodbene klauze koje počinju veznikom *da* (Tabela 10). Domaći uzvici i rečce, kao i frazeološki izrazi prikazani u Tabeli 10 naročito doprinose ekspresivnom stilu rok pesama.

4.4. Dinamička i egzistencijalna modalnost

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 11 – Modalni glagoli i polu-modalni					
can	50	An old guitar is all he can afford (Knopfler 1978)	moći	26	Dugo ne mogu da pobegnem od sebe (Kanjevac 1991a)
could	27	Could you be love and be loved? (Marley 1980)	smeti	4	Ne smem da izađem na ulicu (Đorđević 1986)
would	2	How would I know? (Argent 1977)			
might	2	Hear my words that I might teach you (Simon 1964)			
be able to	2	I would've been able to control myself (Morissette 2002)			

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 12 – Markeri egzistencijalne modalnosti					
can	5	She can be kind, she can be cruel (Sting 1996a)	znati	2	Zna da bude kad je sunčan dan svetloplavo, bistro, duboko i vedro (Bajagić 1991b)
happen to	1	And if he happens to be free (Andersson and Uvaeus 1976b)	umeti	1	Stoka ume da nervira (Đorđević 1982)
sometimes	1	Sometimes it's not so easy to be the teacher's pet (Sting 1980)	hteti	1	Ljubavi, nemoj se ljutiti, srce hoće da pogreši (Divljan 1985)
ponekad	4	I moj se komšija ponekad vrati trezan kući (Bogićević 1981)			
desiti se	1	Desi se da njegova ćerka ponekad spava sama (Bogićević 1981)			

Dinamička modalnost javlja se u čak 50% engleskih tekstova, naspram otprilike 30% srpskih tekstova. Modalni glagoli čije je primarno značenje dinamičko prednjače

po učestalosti u korpusu na oba jezika. Povremeno se javljaju specifične upotrebe glagola čije je primarno značenje deontičko (*smeti*) ili epistemičko (*might*). Egzistencijalni modali, međutim, nalaze se na preseku između epistemičkog, dinamičkog i temporalnog značenja, što se logički može objasniti pretpostavkom da ukoliko je subjekat sposoban za ostvarenje nekog događaja ili posedovanje određene karakteristike, raste i verovatnoća da će se taj događaj ostvariti, ili ta osobina (s vremena na vreme) ispoljiti.

4.5 Kondicionalne (pogodbene, uslovne) rečenice

O pogodbenim rečenicama u ovom radu do sada nije bilo reči; ipak, kao vrlo očigledan i čest izraz modalnog značenja, zavređuju da budu pomenute. Značenje pogodbenih rečenica prilično je složeno. Zavisna rečenica koja izražava uslov vezana je uglavnom za epistemičku modalnost, dok se posledica izražena u glavnoj rečenici vezuje za deontičku ili dinamičku modalnost. Drugim rečima, ukoliko je tačan uslov, njegovo postojanje će dopustiti posledični događaj, radnju ili stanje. Pogodbene rečenice u srpskom jeziku mogu biti realne, potencijalne i irealne, što bi odgovaralo prvom, drugom i trećem tipu kondicionala u engleskom jeziku. Mešoviti kondicionali u engleskom bili bi paralelni irealnim pogodbenim rečenicama za prošlost čija je posledica u sadašnjosti (up. Klajn 2005: 252). U prikupljenom korpusu na oba jezika najčešće su potencijalne rečenice/irealne rečenice za sadašnjost, odnosno kondicionali drugog tipa. Potom slede realne pogodbene rečenice, dok su irealne za prošlost, pomalo iznenađujuće, prisutnije u srpskim pesmama, kao da domaći muzičari više žale zbog postupaka u prošlosti.

Engleski	Broj	Primjer	Srpski	Broj	Primjer
Tabela 13 – Kondicionalne rečenice					
Prvi kondicional	14	If I am guilty I will pay (Marley 1973b)	Realne	14	Kad stanu vetrovi sa Tibeta, kad sova danju bude lovila, kad preko sveta budu mora sva – ja te se neću sećati (Radulović 1987b) ¹⁰
Drugi kondicional	28	And if you said this life ain't good enough I would give my world to lift you up (Thomas & Shur 1999)	Potencijalne i irealne za sadašnjost	29	Da sam hipik, odseklo bih kosu (Bajagić 1985b)
Mešoviti kondicional	6	If it weren't for your maturity none of this would have happened (Morissette 2002)	Irealne za prošlost	6	Da me nisi toliko shvatila otišla bi i ne bi patila (Kanjevac 1991a)
Mešoviti	1	I sve je moglo sasvim tako biti da nije ritam brz (Bregović 1980b)			

10 Mada formom ovaj primer iz pesme Poslednje Igre Leptira spada u realne pogodbene rečenice, samo semantičko značenje je u neku ruku ironično, odnosno zdravorazumski razmišljajući shvatamo da se uslovi nikada neće ispuniti, te da je samim tim ova rečenica potpuno irealna. No, u tome i jeste lepota Radulovićevog liricizma.

5. Zaključak

Uparedna analiza ukupno 210 pesama na engleskom i srpskom jeziku pokazala je razlike i sličnosti u modalnim sistemima ova dva jezika. Najuočljivije razlike su engleska izdiferenciranost modalnih glagola različitih stepena modalne vrednosti, odnosno jačine, češća upotreba dinamičke modalnosti i izražena upotreba glagola *think*, kao odlika učtivosti i ograđivanja, u duhu anglofone kulture. S druge strane, u srpskom jeziku se leksička „oskudica” sistema modalnih glagola kompenzuje upotrebom glagolskih načina potencijala i futura drugog, dok centralni modalni glagoli koriste fleksiju kako bi izrazili jedno ili drugo modalno značenje (lične ili nelične oblike). Domaće rok pesme obogaćuju paradigmu modalnih sistema brojnim primerima kolokvijalnih i idiomatskih izraza, koji doprinose umetničkom dojmu koji takve pesme ostavljaju na publiku. Iako su u prikazu korpusa u prethodnoj celini dosledno komentarisani najčešći markeri modalnosti, upravo sporadični primeri koji se javljaju svega jednom ili dvaput zaslužuju pažnju autora koji se u budućnosti budu bavili modalnošću u engleskom, a naročito u srpskom jeziku.

LITERATURA

- Egan i Vederson 2011: A. Egan and B. Weatherson, *Epistemic Modality*, Oxford: OUP.
- Iwamoto 2007: N. Iwamoto, Modality and point of view in media discourse, *The Human Studies*, 163, Japan: Kanagawa University, pp. 173–200.
- Kačmarova 2011: A. Kačmárová, Modality – a Framework for Conveying Judgements, *SKASE Journal of Theoretical Linguistics* [online], 8,1, pp. 22–56.
- Klajn 2005: I. Klajn, *Gramatika srpskog jezika*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Klikovac 2009: D. Klikovac, *Skripta za predmet savremeni srpski jezik (sintaksa)*. Beograd: Filološki fakultet.
- Nujts 2001: J. Nuyts, *Epistemic Modality, Language, and Conceptualization*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Portner 2009: P. Portner, *Modality*, Oxford: OUP.
- Trbojević-Milošević 2012: I. Trbojević-Milošević, Modalni glagoli u srpskom jeziku. Beležke sa predavanja u okviru kursa *Modalnost u engleskom jeziku*. Beograd: Filološki fakultet.
- Trbojević-Milošević 2012a: I. Trbojević-Milošević, Modalni sistemi. Beležke sa predavanja u okviru kursa *Modalnost u engleskom jeziku*. Beograd: Filološki fakultet.
- Trbojević-Milošević 2012b: I. Trbojević-Milošević, Modalnost, semantika, logika. Beležke sa predavanja u okviru kursa *Modalnost u engleskom jeziku*. Beograd: Filološki fakultet.

ONLAJN IZVORI

www.srpskijezik.rs/gramatika/glagolski-oblici-vremena-i-nacini

CITIRANI TEKSTOVI PESAMA

Andersson, Benny and Björn Ulvaeus (1976). Money, Money, Money. [Recorded by ABBA]. On *Arrival* [Gramophone record]. UK: Epic.

- Andersson, Benny and Björn Ulvaeus (1979). Chiquitita. [Recorded by ABBA]. On *Voulez-Vous* [Gramophone record]. UK: Epic.
- Andersson, Benny and Björn Ulvaeus (1981). Lay All Your Love on Me. [Recorded by ABBA]. On *Super Trouper* [Gramophone record]. Sweden: Polar
- Argent, R. (1977). She's Not There. [Recorded by Santana]. On *Moonflower* [Gramophone record]. US: Columbia.
- Batt, M. (2005). Nine Million Bicycles. [Recorded by Katie Melua]. On *Piece by Piece* [CD]. US: Dramatico.
- Bazilian, E. (1995). One of Us. [Recorded by Joan Osborne]. On *Relish* [CD]. US: Mercury.
- Coverdale, David. (1974). Soldier of Fortune. [Recorded by Deep Purple]. On *Stormbringer* [Gramophone record]. UK: EMI.
- De Backer, Wally. (2011). Somebody That I Used to Know. [Recorded by Gotye feat. Kimbra]. On *Making Mirrors* [CD]. Australia: Eleven.
- Deep Purple (1972). Maybe I'm a Leo. On *Machine Head* [Gramophone record]. UK: EMI.
- Elliot, Brian and Madonna. (1986). Papa Don't Preach. [Recorded by Madonna]. On *True Blue* [CD]. US: Sire.
- Farrés, Osvaldo. (1965). Perhaps Perhaps Perhaps. [Recorded by Doris Day]. On *Latin for Lovers* [GR]. US: Columbia.
- Frey, Glenn and Don Henley. (1977). Hotel California. [Recorded by Eagles]. On *Hotel California* [single]. US: Asylum.
- Grant, Eddy. (1982). Electric Avenue. On *Killer on the Rampage* [Gramophone record]. UK: Parlophone.
- Grant, Eddy. (1988). Gimme Hope, Jo'anna. On *File Under Rock* [Gramophone record]. UK: Parlophone.
- Henley, Don and Bernie Leadon. (1972). Witchy Woman. [Recorded by Eagles]. On *Eagles* [Gramophone record]. US: Asylum.
- Higgins, Brian et al. (1998). Believe. [Recorded by Cher]. On *Believe* [CD]. US: Warner Bros.
- Jackson, M. (1983). Billy Jean. On *Thriller* [Gramophone record]. US: Epic.
- Jagger, Mick and Keith Richards. (1966). Paint It Black. [Recorded by The Rolling Stones]. On *Aftermath* [Gramophone record]. UK: Decca.
- Joel, B. (1983). Uptown Girl. On *An Innocent Man* [GR]. US: Columbia.
- Joplin, J. (1971). Mercedes Benz. On *Pearl* [Gramophone record]. US: Columbia.
- Knopfler, M. (1978). Sultans of Swing. [Recorded by Dire Straits]. On *Dire Straits* [Gramophone record]. UK: Vertigo.
- Knopfler, M. (1981). Romeo and Juliet. [Recorded by Dire Straits]. On *Making Movies* [Gramophone record]. UK: Vertigo.
- Knopfler, M. (1985). Money for Nothing. [Recorded by Dire Straits] On *Brothers in Arms* [Gramophone record]. UK: Vertigo.
- Lloyd Webber, A. (1996). Don't Cry for Me, Argentina. [Recorded by Madonna]. On *Evita* [CD]. US: Warner Bros.
- Madonna and Patrick Leonard. (1986). La Isla Bonita. [Recorded by Madonna]. On *True Blue* [CD]. US: Sire.
- Marley, B. (1973a). Concrete Jungle. [Recorded by The Wailers]. On *Catch a Fire* [Gramophone record]. Jamaica: Tuff Gong.
- Marley, Bob and Peter Tosh. (1973). Get Up, Stand Up. [Recorded by The Wailers]. On *Burnin'* [Gramophone record]. Jamaica: Tuff Gong.

- Marley, B. (1973b). I Shot the Sheriff. [Recorded by The Wailers]. On *Burnin'* [Gramophone record]. Jamaica: Tuff Gong.
- Marley, B. (1978). Is This Love. [Recorded by The Wailers]. On *Kaya* [Gramophone record]. Jamaica: Tuff Gong.
- Marley, B. (1980). Could You Be Loved. [Recorded by Bob Marley and The Wailers]. On *Uprising* [Gramophone record]. Santa Monica, CA: Island.
- Mc Cartney, Paul and John Lennon. (1963). I Saw Her Standing There. [Recorded by The Beatles]. On *Please Please Me* [Gramophone record]. UK: Parlophone.
- Mc Cartney, Paul and John Lennon. (1965). Yesterday. [Recorded by The Beatles]. On *Help!* [Gramophone record]. UK: Parlophone.
- Mc Cartney, Paul and John Lennon. (1967). I Saw Her Standing There. [Recorded by The Beatles]. On *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* [Gramophone record]. UK: Parlophone.
- Meine, Klaus and Rudolf Schenker. (1984). Still Loving You. [Recorded by Scorpions]. On *Love at First Sting* [GR]. Germany: Universal Music Group.
- Morissette, A. (1996). Head Over Feet. On *Jagged Little Pill* [CD]. US: Maverick.
- Morissette, A. (2002). Hands Clean. On *Under Rug Swept* [CD]. US: Maverick.
- O'Riordan, Dolores and Noel Hogan. (1993a). Dreams. [Recorded by The Cranberries]. On *Everybody Else Is Doing It, So Why Can't We?* [CD]. Santa Monica, CA: Island.
- O'Riordan, Dolores and Noel Hogan. (1993b). Linger. [Recorded by The Cranberries]. On *Everybody Else Is Doing It, So Why Can't We?* [CD]. Santa Monica, CA: Island.
- Peretti, Hugo et al. (1961). Can't Help Falling in Love with You. [Recorded by Elvis Presley]. On *Blue Hawaii* [Gramophone record]. US: RCA.
- Perren, F. (1978). I Will Survive. [Recorded by Gloria Gaynor]. On *Love Tracks* [GR]. UK: Polydor.
- Queen. (1991). The Show Must Go On. On *Innuendo* [CD]. UK: Parlophone.
- Ragovoy, Jerry and Bert Berns. (1968). Piece of My Heart. [Recorded by Big Brother and the Holding Company]. On *Cheap Thrills* [Gramophone record]. US: Columbia.
- Simon, P. (1964). The Sound of Silence. [Recorded by Simon & Garfunkel]. On *Sounds of Silence* [Gramophone record]. US: Columbia.
- Sting (1980). Don't Stand So Close to Me. [Recorded by The Police]. On *Zenyatta Mondatta* [Gramophone record]. Santa Monica, CA: A&M.
- Sting. (1985). Moon over Bourbon Street. On *The Dream of the Blue Turtles* [Gramophone record]. Santa Monica, CA: A&M.
- Sting (1988). Be Still My Beating Heart. On *...Nothing Like the Sun* [CD]. Santa Monica, CA: A&M.
- Sting (1993a). Fields of Gold. On *Ten Summoner's Tales* [CD]. Santa Monica, CA: A&M.
- Sting (1993b). Heavy Cloud, No Rain. On *Ten Summoner's Tales* [CD]. Santa Monica, CA: A&M.
- Sting (1993c). It's Probably Me. On *Ten Summoner's Tales* [CD]. Santa Monica, CA: A&M.
- Sting (1996). All Four Seasons. On *Mercury Falling* [CD]. Santa Monica, CA: A&M.
- Sting (1999). Big Lie, Small World. On *Brand New Day* [CD]. Santa Monica, CA: A&M.
- Taylor, R. (1984). Radio Ga Ga. [Recorded by Queen]. On *The Works* [Gramophone record]. US:EMI.
- The Doors. (1968). Hello, I Love You. On *Waiting for the Sun* [Gramophone record]. US: Elektra.
- Thomas, Rob and Itaal Shur. (1999). Smooth. [Recorded by Santana feat. Rob Thomas]. On *Supernatural* [CD].

- Van Eede, Nick. (1986). I Just Died in Your Arms Tonight. [Recorded by Cutting Crew]. On *Broadcast* [Gramophone record]. UK: Virgin.
- Vaya Con Dios. (1988). Don't Cry for Louie. On *Vaya Con Dios* [LP]. Belgium: Ariola.
- Williams, A.C. (1990). Oh Pretty Woman. [Recorded by Gary Moore]. On *Still Got the Blues* [CD]. US: Virgin.
- Bajagić, M. (1985a). Dvadeseti vek. [Snimili Bajaga i Instruktori]. Na *Sa druge strane jastuka* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Bajagić, M. (1985b). Nemoj da budeš nja-nja. [Snimili Bajaga i Instruktori]. Na *Sa druge strane jastuka* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Bajagić, M. (1985c). Tamara. [Snimili Bajaga i Instruktori]. Na *Sa druge strane jastuka* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Bajagić, M. (1986). Kao ne zna da je gotivim. [Snimili Bajaga i Instruktori]. Na *Jahači magle* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Bajagić, M. (1991a). Buđenje ranog proleća. [Snimili Bajaga i Instruktori]. Na *Četiri godišnja doba* [EP]. Sarajevo: Diskoton.
- Bajagić, M. (1991b). Dobro jutro. [Snimili Bajaga i Instruktori]. Na *Četiri godišnja doba* [EP]. Sarajevo: Diskoton.
- Bajagić, M. (2005). Bademi i so. [Snimili Bajaga i Instruktori]. Na *Šou počinje u ponoć* [CD]. Beograd: PGP – RTS.
- Balašević, Đ. (1982). Boža zvani Pub. Na *Pub* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Balašević, Đ. (1983a). Nikad kao Bane. Na *Celovečernji the Kid* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Balašević, Đ. (1983b). Vi ste jedan običan miš. Na *Celovečernji the Kid* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Balašević, Đ. (1991). Slabo divanim mađžarski. Na *Marim ja...* [LP]. Sarajevo: Diskoton.
- Balašević, Đ. (2000). Stih na asfaltu. Na *Devedesete* [CD]. Novi Sad: Hard Rock Shop.
- Balašević, Đ. (2004). Ja Vas, kanda, znam sa Štranda? Na *Rani mraz* [CD]. Beograd: Hi-Fi Centar.
- Bogićević, G. (1981). Svi smo mi ponekad anđeli. [Snimila grupa Piloti]. Na *Piloti* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Bregović, G. (1979a). Ala je glupo zaboravit' njen broj. [Snimila grupa Bijelo Dugme]. Na *Bitanga i princeza* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Bregović, G. (1979b). Ipak, poželim neko pismo. [Snimila grupa Bijelo Dugme]. Na *Bitanga i princeza* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Bregović, G. (1980a). Doživjeti stotu. [Snimila grupa Bijelo Dugme]. Na *Doživjeti stotu* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Bregović, G. (1980b). Mogla je biti prosta priča. [Snimila grupa Bijelo Dugme]. Na *Doživjeti stotu* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Bregović, G. (1983). U vrijeme otkazanih letova. [Snimila grupa Bijelo Dugme]. Na *Uspavanka za Radmilu M.* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Dabanović, R. (1988). Klinika. [Snimila grupa Alisa]. Na *Hiljadu tona ljubavi* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Divljan, V. (1985). Ljubavi. [Snimila grupa Idoli]. Na *Šest dana juna* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Đorđević, B. (1981a). Dva dinara, druže. [Snimila grupa Riblja Čorba]. Na *Pokvarena mašta i prljave strasti* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Đorđević, B. (1981b). Neću da ispadnem životinja. [Snimila grupa Riblja Čorba]. Na *Mrtva priroda* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Đorđević, B. (1982). Pravila, pravila. [Snimila grupa Riblja Čorba]. Na *Buvlja pijaca* [LP]. Beograd: PGP-RTB.

- Dorđević, B. (1986). Prokleta sam. [Snimila grupa Riblja Čorba]. Na *Osmi nervni slom* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Dorđević, B. (1988). Celu noć te sanjam. [Snimila grupa Riblja Čorba]. Na *Priča o ljubavi obično ugnjavi* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Dorđević, B. (1999). Srbin je lud. [Snimila grupa Riblja Čorba]. Na *Pišanje uz vetar* [CD]. Beograd: Hi-Fi centar.
- Jakovljević, S. (1988). Kesteni. [Snimila grupa Alisa]. Na *Hiljadu tona ljubavi* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Kanjevac, R. (1991). Da me nisi. [Snimila grupa Galija]. Na *Istorija, ti i ja* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Karajlić, N. (1987). Dan Republike. [Snimila grupa Zabranjeno Pušenje]. Na *Pozdrav iz zemlje Safari* [LP]. Sarajevo: Diskoton.
- Kerber. (1983). Nebo je malo za sve. Na *Nebo je malo za sve* [LP]. Ljubljana: ZKP RTLJ.
- Kurtović, Elvis J. (1985). Kažu mi da novog frajera imaš. [Snimila grupa Zabranjeno Pušenje]. Na *Dok čekaš sabah sa šejtanom* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Lesendrić, Z. (1990). Nek te Bog čuva za mene. [Snimila grupa Piloti]. Na *Nek te Bog čuva za mene* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Lesendrić, Z. (1993a). Čini mi se da. [Snimila grupa Piloti]. Na *Zaboravljeni* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Lesendrić, Z. (1993b). Zaboravljeni. [Snimila grupa Piloti]. Na *Zaboravljeni* [LP]. Beograd: Komuna.
- Lesendrić, Z. (1996). Zamisli. [Snimila grupa Piloti]. Na *Dan koji prolazi zauvek* [CD]. Beograd: PGP-RTB.
- Milenković, Ž. (1986). Samo nam je ljubav potrebna. [Snimili Bajaga i Instruktori]. Na *Jahači magle* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Milosavljević, P. (1982). Još uvek sanjam. [Snimila grupa Galija]. Na *Ipak verujem u sebe* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Mitić, M. (1985). Lutka sa naslovne strane. [Snimila grupa Zabranjeno Pušenje]. Na *Dok čekaš sabah sa šejtanom* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Radulović, N. (1987). Tibet. [Snimila grupa Poslednja Igra Leptira]. Na *Zajedno smo piškili u pesku* [LP]. Beograd: PGP-RTB.
- Rundek, D. (1985). Ena. [Snimila grupa Haustor]. Na *Bolero* [LP]. Zagreb: Jugoton
- Šaper, Srđan i Vlada Divljan. (1982). Kenozoik. [Snimila grupa Idoli]. Na *Obrana i poslednji dani* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Štulić, B. (1980b). Lijepe žene prolaze kroz grad. [Snimila grupa Azra]. Singl ploča. Zagreb: Jugoton.
- Štulić, B. (1981). Provedimo vikend zajedno. [Snimila grupa Azra]. Na *Sunčana strana ulice* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Štulić, B. (1982b). Naizgled lijepa. [Snimila grupa Azra]. Na *Filigranski pločnici* [LP]. Zagreb: Jugoton.
- Štulić, B. (1990). Men' se, dušo, od tebe ne rastaje. Na *Balegari ne vjeruju sreći* [LP]. Zagreb: Jugoton.

**ROCK CULTURE AND MODALITY: A COMPARATIVE ANALYSIS OF MODALITY AS
A SEMANTIC CATEGORY IN ENGLISH AND SERBIAN**

Summary

This paper is the result of an interdisciplinary study within the fields of linguistics and cultural studies. By comparing and contrasting parallel corpora consisted of lyrics of English and Serbian rock songs written mostly in the second half of the twentieth century, the author comments on the use of modal expressions in Anglophone and Serbian (Yugoslav) cultures. The quantitative and qualitative analyses of the English and Serbian corpora show both similarities and differences in the frequency and ways of using various types of modality. Since pop and rock song lyrics are an instance of artistic expression which may approach poetic form to a greater or lesser degree, rock music offers a rich source of examples convenient for the analysis of both formal and colloquial discourse. In addition to central modal verbs, particular attention has been given to modal markers which are usually underrepresented in the literature on modality as a semantic category, such as modal adjectives, adverbs and particles, mental state predicators, interjections, and idiomatic expressions.

Keywords: types of modality, modal markers, lyrics, rock music, popular culture

Andrea V. Stojilkov

HIN LIZZ

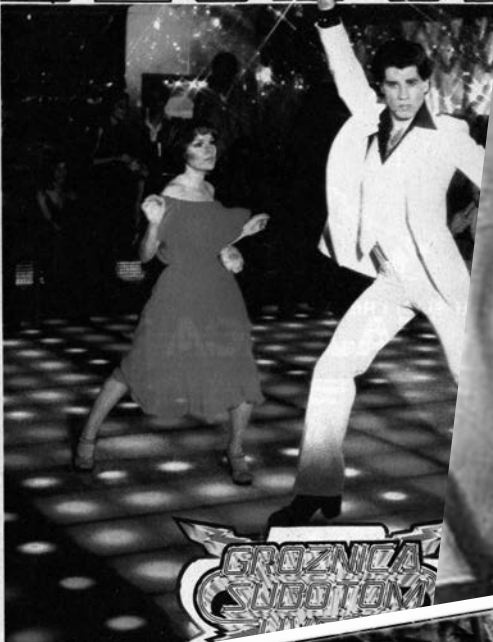
**whisky
n zhe ja**

AGABONDS OF THE WESTERN W
SITAMOIA.

F13748
DECCA

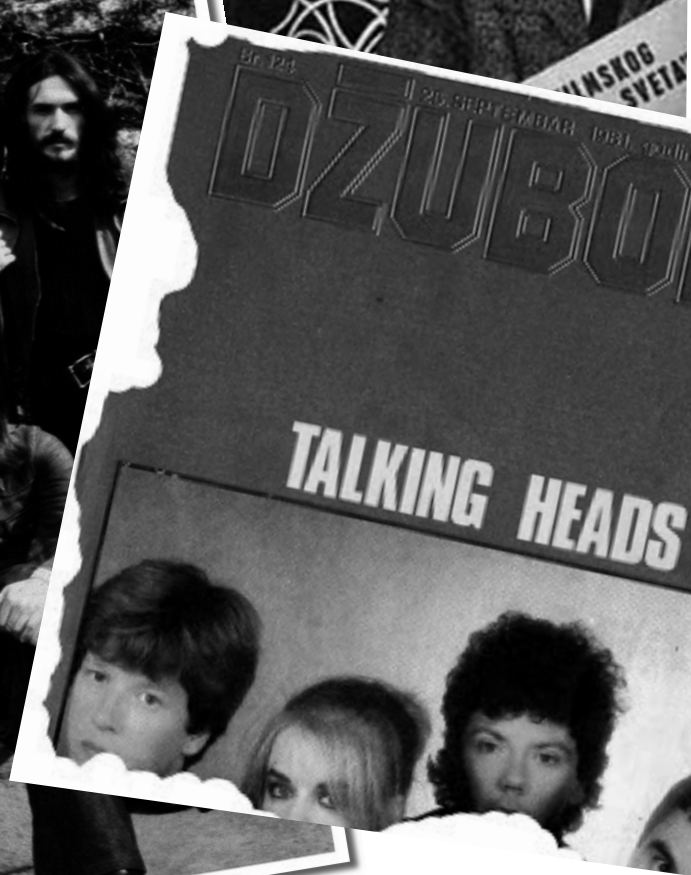
1957 20,000

OŽUBOK



OŽUBOK

magazi



Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са X међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(23-25. X 2015)

Књига II

ROCK 'N' ROLL

Коректура

Бојана Вељовић

За издавача

Радомир Томић, редовни професор
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник

Стефан Секулић

Штампа

Занатска задруга „Универзал“
Чачак

Тираж

200

ISBN 978-86-85991-95-0

