



UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET  
ODSEK ZA ANGLISTIKU

**POEZIJA BRITANSKE  
POPULARNE KULTURE 20. VEKA:  
POETIKA I HERMENEUTIKA**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: Prof. dr Zoran Paunović

Kandidat: mr Bojana Vujin

Novi Sad, septembar 2014. godine

**UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET**

**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Mr Bojana Vujin
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Zoran Paunović, redovni profesor
Naslov rada: NR	Poezija britanske popularne kulture 20. veka: poetika i hermeneutika
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srpski / engleski
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	AP Vojvodina
Godina: GO	2014.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	6 poglavlja / 265 stranica / 1 prilog
Naučna oblast: NO	Anglistika
Naučna disciplina: ND	Anglistika, engleska književnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	engleska književnost, popularna kultura, poezija, pop, rok, muzika, tekstovi pesama, Bitlsi, Kvin, Mjuz
UDK	
Čuva se: ČU	
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Tema ovog rada jeste poezija britanske popularne kulture dvadesetog veka, odnosno, stihovi pop i rok pesama britanskih muzičkih autora. Polazna teza disertacije jeste to da se tekstovi popularnih pesama mogu smatrati poezijom, te da se uobičajene metode koje se koriste pri analizi tradicionalnog pesničkog stvaralaštva mogu upotrebiti i kada je reč o pop i rok tekstu.</p> <p>Iako se popularna muzika odavno posmatra kao bitan činilac u kulturi dvadesetog i dvadeset prvog veka, i kao takva jeste predmet brojnih kritičkih studija, primećuje se iznenađujuća činjenica da se te studije uglavnom bave njenom kulturološko-sociološkom ulogom, zbog čega je i istražuju upravo iz tog ugla. Za razliku od njih, ovaj rad se usredsređuje na pesničke elemente popularne muzike (poetika), i to tako što ih tumači kao i svaki drugi književni tekst (hermeneutika). Ponekad se ovoj analizi dodaje i muzikološka, jer se značenje popularnih pesama stvara kombinacijom tekstualnog i muzičkog aspekta.</p> <p>U odabiru bendova koji su postavljeni u središte analize od velike koristi bila je teorija Kira Kitlija (Keir Keightley) o romantičarkoj i modernističkoj autentičnosti popularne muzike. S obzirom na to da su studije popularne muzike</p>

	<p>uglavnom posvećene romantičarsko autentičnim stvaralocima, predmet istraživanja ove disertacije jesu tri modernističko autentične grupe, a to su Bitlsi (The Beatles), Kvin (Queen) i Mjuz (Muse). Njihovi tekstovi su tematski podeljeni u četiri grupe: pesme o ljubavi, narativne pesme, pesme o unutrašnjem svetu i pesme o spoljašnjem svetu; i analizirani su u skladu sa takvom podelom.</p> <p>Nakon izvršene analize, izveden je zaključak da se tekstovi rok i pop pesama uistinu mogu smatrati poezijom, čak i kada stihovni element neke pesme služi pre svega kao pratnja muzičkom. Na ovaj način, utvrđeno je da pop i rok poeziji i te kako pripada mesto u širokoj i raznorodnoj oblasti pesničkog stvaralaštva.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	13. novembar 2009.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad  
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral dissertation
Author: AU	Bojana Vujin
Mentor: MN	Dr Zoran Paunović, full professor
Title: TI	Poetry Of 20 <sup>th</sup> Century British Popular Culture: Poetics And Hermeneutics
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English / Serbian
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2014
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Physical description: PD	6 chapters / 265 pages / 1 appendix
Scientific field SF	English studies
Scientific discipline SD	English studies, English literature
Subject, Key words SKW	English literature, popular culture, poetry, pop, rock, music, lyrics, The Beatles, Queen, Muse
UC	
Holding data: HD	
Note: N	
Abstract: AB	<p>The topic of this research was the poetry of 20<sup>th</sup> century British popular culture, i.e., the lyrics of pop and rock songs written by British authors. The basic thesis of the dissertation was the idea that popular music lyrics can be considered to be poetry, and that the usual methods used to analyse traditional poetry can thus also be used in the analysis of pop and rock lyrics.</p> <p>Even though popular music has long been considered a valuable factor in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century culture, therefore being the topic of numerous critical studies, most of these studies have, surprisingly, been focused almost exclusively on the culturological and sociological importance of popular music and have thus approached it accordingly. This research is instead focused on its poetical elements (poetics), interpreting them as it would any other kind of literary text (hermeneutics). Sometimes, musicological element is also added to the analysis, given that the meaning of popular songs is created by the combination of both text and music.</p> <p>Keir Keightley's theory of Romantic and Modernist authenticity in music has been greatly helpful in choosing the bands on which the research was to focus. Since popular music studies mostly deal with Romantic authenticity, three bands which display Modernist</p>

	<p>authenticity – The Beatles, Queen, and Muse – were here chosen as subjects instead. Their lyrics were divided into four thematic groups: songs about love, narrative songs, songs about the inner world, and songs about the outer world; they were analysed according to these thematic focuses.</p> <p>After the analysis was done, the following conclusion was drawn: pop and rock lyrics can indeed be considered poetry, even when the textual element is only secondary to the musical one. It has thus been proved that pop and rock texts should be regarded as part of the vast and varied area of poetry in general.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	13 November 2009
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

## Sadržaj

Apstrakt	1
Abstract	2
Uvod	
1. Kako pristupiti muzičkom tekstu?	3
2. Tradicionalna poezija i tekstovi pesama	10
3. Tumačenje muzičkog teksta	16
4. Poezija popularne kulture	19
5. Fokus istraživanja: Bitlsi, Kvin i Mjuz	22
6. Struktura rada	26
Pesme o ljubavi	
1. Ljubavna poezija	28
2. Bitlsi, Kvin i Mjuz: rani albumi	32
3. Bitlsi, Kvin i Mjuz: kasniji albumi	67
Narativne pesme	100
Pesme o unutrašnjem svetu	145
Pesme o spoljašnjem svetu	202
Zaključak	237
Dodatak	251
Literatura	256



# POEZIJA BRITANSKE POPULARNE KULTURE 20. VEKA: POETIKA I HERMENEUTIKA

## APSTRAKT

Tema ovog rada jeste poezija britanske popularne kulture dvadesetog veka, odnosno, stihovi pop i rok pesama britanskih muzičkih autora. Polazna teza disertacije jeste to da se tekstovi popularnih pesama mogu smatrati poezijom, te da se uobičajene metode koje se koriste pri analizi tradicionalnog pesničkog stvaralaštva mogu upotrebiti i kada je reč o pop i rok tekstu.

Iako se popularna muzika odavno posmatra kao bitan činilac u kulturi dvadesetog i dvadeset prvog veka, i kao takva jeste predmet brojnih kritičkih studija, primećuje se iznenađujuća činjenica da se te studije uglavnom bave njenom kulturološko-sociološkom ulogom, zbog čega je i istražuju upravo iz tog ugla. Za razliku od njih, ovaj rad se usredsređuje na pesničke elemente popularne muzike (poetika), i to tako što ih tumači kao i svaki drugi književni tekst (hermeneutika). Ponekad se ovoj analizi dodaje i muzikološka, jer se značenje popularnih pesama stvara kombinacijom tekstualnog i muzičkog aspekta.

U odabiru bendova koji su postavljeni u središte analize od velike koristi bila je teorija Kira Kitlija (Keir Keightley) o romantičarskoj i modernističkoj autentičnosti popularne muzike. S obzirom na to da su studije popularne muzike uglavnom posvećene romantičarsko autentičnim stvaraocima, predmet istraživanja ove disertacije jesu tri modernističko autentične grupe, a to su Bitlsi (The Beatles), Kvin (Queen) i Mjuz (Muse). Njihovi tekstovi su tematski podeljeni u četiri grupe: pesme o ljubavi, narativne pesme, pesme o unutrašnjem svetu i pesme o spoljašnjem svetu; i analizirani su u skladu sa takvom podelom.

Nakon izvršene analize, izveden je zaključak da se tekstovi rok i pop pesama uistinu mogu smatrati poezijom, čak i kada stihovni element neke pesme služi pre svega kao pratnja muzičkom. Na ovaj način, utvrđeno je da pop i rok poeziji i te kako pripada mesto u širokoj i raznorodnoj oblasti pesničkog stvaralaštva.

## KLJUČNE REČI

Poezija, popularna kultura, rok, pop, muzika, tekstovi pesama, Bitlsi, Kvin, Mjuz

# **POETRY OF 20<sup>TH</sup> CENTURY BRITISH POPULAR CULTURE: POETICS AND HERMENEUTICS**

## **ABSTRACT**

The topic of this research was the poetry of 20<sup>th</sup> century British popular culture, i.e., the lyrics of pop and rock songs written by British authors. The basic thesis of the dissertation was the idea that popular music lyrics can be considered to be poetry, and that the usual methods used to analyse traditional poetry can thus also be used in the analysis of pop and rock lyrics.

Even though popular music has long been considered a valuable factor in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century culture, therefore being the topic of numerous critical studies, most of these studies have, surprisingly, been focused almost exclusively on the culturological and sociological importance of popular music and have thus approached it accordingly. This research is instead focused on its poetical elements (poetics), interpreting them as it would any other kind of literary text (hermeneutics). Sometimes, musicological element is also added to the analysis, given that the meaning of popular songs is created by the combination of both text and music.

Keir Keightley's theory of Romantic and Modernist authenticity in music has been greatly helpful in choosing the bands on which the research was to focus on. Since popular music studies mostly deal with Romantic authenticity, three bands which display Modernist authenticity – The Beatles, Queen, and Muse – were here chosen as subjects instead. Their lyrics were divided into four thematic groups: songs about love, narrative songs, songs about the inner world, and songs about the outer world; they were analysed according to these thematic focuses.

After the analysis was done, the following conclusion was drawn: pop and rock lyrics can indeed be considered poetry, even when the textual element is only secondary to the musical one. It has thus been proved that pop and rock texts should be regarded as part of the vast and varied area of poetry in general.

## **KEY WORDS**

Poetry, popular culture, rock, pop, music, lyrics, The Beatles, Queen, Muse

## UVOD

### 1. Kako pristupiti muzičkom tekstu?

U filmu *Muzika i tekst (Music and Lyrics, 2007)*, Aleks Flečer (Hju Grant /Hugh Grant/), ocvali muzičar koji je osamdesetih godina bio zvezda danas zaboravljenog benda Pop! (parodije na stvarni bend Wham!), traži tekstopisca čiji će mu stihovi pomoći u pokušaju da dosegne nekadašnje muzičke visine. Razgovarajući sa Sofi Fišer (Dru Barimor /Drew Barrymore/), kućnom pomoćnicom na zameni koja će holivudskom igrom slučaja popuniti upražnjeno stvaralačko mesto, kaže joj da „samo nešto nažvrlja“ pošto je to „samo tekst“, a tekst „nije važan kao melodija.“ Ona mu na to odgovara da je melodija „prvi susret s nekim, fizička privlačnost, seks“, dok je tekst „upoznavanje osobe, onakve kakva je zaista, ispod svega“, i zaključuje da „magiju stvara kombinacija“ ta dva aspekta. U ovakvo ustrojstvo u popularnoj muzici ne veruju samo izmišljeni likovi iz romantičnih komedija – kako navodi kognitivni muzikolog Danijel Levitin (Daniel Levitin), Sting (Sting) u uvodu u zbirku svojih tekstova kaže da muzika i tekst idu zajedno, a njihovu međusobnu zavisnost ilustruje koristeći se analogijom lutke u izlogu i odeće na njoj – jedna bez druge nemaju smisla; ako se razdvoje, ostaju samo gola plastična lutka i bezoblična hrpa tekstila (cit. u Levitin 2010:23).

A opet, mišljenje Aleksa Flečera delili su – a i dalje dele – mnogi predstavnici muzičke industrije, te teoretičari muzike i popularne kulture, pa čak i umetnici. Dante (Dante), tako, smatra da rajski skladan zvuk „ima toliko ubedljivu snagu da razumljivost teksta praćenog muzikom postaje nevažna“ (Dona 2008:62). Leonardo da Vinči (Leonardo da Vinci) veruje u „primat muzike nad poezijom“ (Dona 2008:64), dok Šenberg (Schönberg) tvrdi da „muzika ne treba da 'služi' tekstu“ (Dona 2008:125). Kada je reč o muzičkoj industriji, dovoljno je setiti se sledeće epizode. Godine 1918, u odgovoru na pismo Redklif Hol (Radclyffe Hall) koja se požalila što nije dobila autorski honorar za tekst izuzetno uspešne pesme 'The Blind Ploughman', Vilijam Dejvi (William Davey), predsednik muzičke kompanije koja je objavila pesmu, napisao je da su „mnogi

tekstovi samo ponavljanje istih reči različitim redosledom, a gotovo uvek sa istim idejama. Iskreno, skoro nijedan ne zavređuje honorar, premda se s vremena na vreme može desiti i suprotno. Teško je, međutim, to odrediti“<sup>1</sup> (cit. u Frith 1988:105).

Isto tako, bez obzira na to što je pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka popularna muzika ušla u akademske krugove upravo preko teksta (Frith 1988:105), nedugo potom, analiza reči pesama poklekla je pred sociološki i kulturološki obojenim pristupom, a sama ideja da tekst uopšte i ima neko značenje potpuno je skrajnuta (Moore 2003:11). Tim Vol (Tim Wall) tvrdi da je, na samom početku, najzastupljeniji pristup izučavanju popularne muzike bio analiza teksta, te da

rane studije koje su sproveli Džon Pitman (John Peatman, 1944) i H. Muni (H. Mooney, 1954; 1968) pretpostavljaju da je tekst najznačajniji deo pesme, i da se psihološka stanja slušalaca, pa čak i čitavih društava mogu odrediti kategorizacijom tekstova pesama koje slušaju. (Wall 2003:128)

Roj Šuker (Roy Shuker) pak kaže da je tekst dominirao ranom kritikom popularne muzike samo zato što je takav pristup imao osnova u već poznatoj istraživačkoj metodologiji – analizi sadržaja (Shuker 2001:141). Sa ovim se, izgleda, slaže i Lars Ekštajn (Lars Eckstein), pitajući se zbog čega tekst, ako je toliko važan, stalno izmiče „mrežama akademskog ribarenja“ (Eckstein 2010:14), i zaključuje da

bez sumnje, većina tekstova na papiru deluje banalno i ne dostiže standard prihvaćene književne analize i estetskog suda. Takva tumačenja, međutim, previđaju da ono što je zanemarljivo kao pesma može na složen način funkcionisati na preseku zvučnog, društvenog, telesnog i medicinskog diskursa. (Eckstein 2010:14)

Šta god da je razlog – dolazak nekog drugog, primamljivijeg kritičkog pristupa ili pak činjenica da je već i pre početka književne analize muzički tekst stavljen u nezahvalan položaj, jer mu se sudi ravnom merom kao i književnom tekstu naspram koga, zbog same prirode tog suda, prečesto deluje manjkavo – tek, primat tekstualnog nad muzičkim i kulturološkim sadržajem nedugo potom pao je u zaborav.

---

<sup>1</sup> Svi citati u radu dati su u vlastitom prevodu, osim ako je u bibliografiji drugačije naznačeno.

Naravno, i kritičko-teorijski snobizam prema kome sve što je popularno automatski jeste i loše odigrao je u svemu ovome određenu ulogu. Tako, na primer, Teodor Adorno (Theodor Adorno) popularnu muziku, koju suprotstavlja „pravoj“, „ozbiljnoj“ muzici, kritikuje zbog njene standardizovanosti i manipulativnosti (vid. Adorno 1941), te zbog toga što predstavlja uzdanicu omražene mu masovne kulture. (Današnjim generacijama ne promiče ironija činjenice da Adorno, koji svoj rad o popularnoj muzici piše na samom početku četrdesetih godina dvadesetog veka, pod tom standardizovanom, veštačkom muzikom podrazumeva džez – koji je za nekog Adorna iz dvadeset prvog veka možda sinonim za „ozbiljnu“ i „pravu“ muziku što opstojava uprkos petparačkim trendovima.) Prve analize popularnih muzičkih tekstova (vid. na primer tekst Donalda Hortona /Donald Horton/ u Frith–Goodwin 1990:11–21) slede ove ideje i tekstove popularnih pesama grupišu u tek nekoliko, međusobno veoma sličnih i veoma predvidivih tematskih celina (Horton, recimo, u svome radu piše o čeznutljivim ljubavnim pesmama namenjenim adolescentima – što, istini za volju, 1957. godine, kada je tekst napisan, verovatno i jeste bilo nešto najzastupljenije u popularnoj muzici, mada bi se mogao dati i argument u prilog tvrdnji da su takve pesme uvek najpopularnije, bez obzira na doba, jer je omladina primarna publika popularne muzike, nevezano za žanr). U svakom slučaju, nakon što je, s pojavom kako ozbiljnijih popularnih bendova, tako i širih studija kulture, akademsko istraživanje popularne muzike steklo određeni renome, retko kad je izlazilo iz okrilja već pomenutih socioloških studija. Alan Mur (Allan Moore) kaže da su reči pesama strana teritorija za muzikologe, koji se bore da svoje kolege nateraju da pop muziku uopšte i shvate za ozbiljno, ali da je najinteresantniji ipak krajnji nemarkniziževnih kritičara, za koje je „poezija“ ružna reč cele oblasti studija popularne muzike (Moore 2003:40–41). A Sajmon Frit (Simon Frith) i Endru Gudvin (Andrew Goodwin), u uvodu zbirci eseja o roku i popu koju su priredili 1990. godine, napominju da

akademske studije pop i rok muzike imaju osnovu u sociologiji, ne muzikologiji (koja, čak i danas, pokazuje u najboljem slučaju tek marginalno interesovanje za popularnu muziku), a sociologija popa i roka, sa svoje strane, ima osnovu u dve nemuzičke ideje: značenju „masovne kulture“ i empirijskom istraživanju omladine (i delinkvencije). (Frith–Goodwin 1990:1)

S druge strane, Fabijan Holt (Fabian Holt) kaže da je polje studija popularne muzike prilično neorganizovano, te da se razvilo „iz vrlo različitih tradicija kao što su britanske studije kulture, nemačka muzikologija, istočnoazijske medijske studije i američke studije folklor, što delimično objašnjava odsustvo neke zajedničke metodologije“ (Holt 2007:1).

Kako, onda, pristupiti istraživanju popularne muzike i muzičkog teksta? Ne samo da je reč o oblasti koja, kao i, na primer, dečija književnost, stoji na granici između nekoliko disciplina – muzikologije, nauke o književnosti, neurologije, sociologije, kulturologije – već (opet, poput dečije književnosti) zauzima prostor između umetničkog i popularnog, što bi možda bio još jedan dokaz u prilog činjenici da ta dva pojma nipošto ne bi trebalo (olako) razdvajati, o čemu govori i Teodor Grejsik (Theodore Gracyk) u uvodu svojoj knjizi o estetskoj vrednosti popularne muzike (Gracyk 2007:2). Kada je o metodološkom pristupu reč, Ričard Midlton (Richard Middleton) kaže da „dominatna tema kod mlađe generacije pop muzikologa koji su se pojavili od sedamdesetih godina naovamo, i na koje su uticale novonastale kulturne studije, jeste upravo pitanje analitičkog metoda: kako pristupiti pop tekstu?“ (Middleton 2001:217)

U svom radu o interpretaciji muzičkog teksta, Midlton dalje spominje uticaj britanskih književnih kritičara predvođenih F. R. Livisom (F. R. Leavis), američkih sociologa masovnog društva, te kritičkog marksizma Frankfurtske škole (Middleton 2001:214). Svi ovi kritički okviri, među kojima prednjači sociološki pristup Birmingamske škole kulturnih studija, dali su doprinos danas veoma rasprostranjenim studijama popularne muzike, no i pored sve akademske „težine“ koju ovakva kritička zaledina može obezbediti nekoj disciplini, i uprkos decenijama koje su iznedrile originalne i pronicljive radove, studije popularne muzike i dalje nemaju kredibilitet kakav, recimo, s pravom pripada filmskoj kritici (vid. uvod Entonija Dekertisa /Anthony DeCurtis/ u Dettmar–Richey 1999). Možda se razlog za ovo krije u tome što film kao umetnost nema svoj visokoparni ekvivalent – on jeste proistekao iz pozorišta, ali ta dva oblika umetnosti dovoljno su različiti i odvojeni jedan od drugog da se filmu u njihovom odnosu ne dodeljuje uloga neozbiljnog mlađeg brata. Popularna muzika nije te sreće – uvek iza nekog ugla vreba kakav adornista koji žuri da pokaže kako je popularna muzika

nezreli adolescent, nedostojan članstva u porodici sa „ozbiljnom“, „klasičnom“, „umetničkom“ muzikom. Naravno, još jedna ironija može se pronaći u činjenici da je današnja „ozbiljna“ muzika ništa drugo do popularni hit jučerašnjice – Mocart (Mozart) i Šopen (Chopin) su nekada smatrani laganom, zabavljačkom muzikom u odnosu na „umetničkiji“ izraz Baha (Bach) i Betovena (Beethoven), na primer, dok su valceri i polke, koji se danas u potpunom miru i tišini slušaju u koncertnim dvoranama, u minulim vekovima bili plesna muzika koja se svirala na zabavama. A ne sme se zaboraviti ni to da je možda i prvi superstar u današnjem smislu te reči bio niko drugi do čuveni tenor Enriko Karuzo (Enrico Caruso), čija je izvedba arije "Vesti la Giubba" iz Leonkavalove (Leoncavallo) opere *Pajaci (Pagliacci, 1892)* bila prva ploča prodana u više od milion primeraka, početkom dvadesetog veka, te da hitovi pop-opere koje su u drugoj polovini dvadesetog veka uveli Endru Lojd Veber (Andrew Lloyd Webber) i Tim Rajs (Tim Rice), te Fredi Merkjuri (Freddie Mercury) i Monserat Kabalje (Montserrat Caballé), a nastavili najpre Tri tenora, a potom i skandinavski simfonijski metal bendovi, nikako nisu potpuna inovacija, već samo rekontekstualizacija nekadašnje muzičke mode. Sve ovo svedoči u prilog ideji da su kulturni kontekst i kritički trend ti koji umnogome određuju status neke umetnosti ili discipline koja se njome bavi, te da toj sudbini nije mogla umaći ni popularna muzika; to, međutim, nipošto ne znači da joj se može osporiti estetska ili umetnička vrednost, bez obzira na stavove koji u nekom trenutku dominiraju kritičkim pejzažom.

Ovo je naročito prikladno ako se imaju u vidu postmodernističke ideje koje se u najvećem broju slučajeva direktno suprotstavljaju modernističkom antagonizmu prema masovnoj kulturi (vid. McRobbie 1995:14). Anđžela Makrobi (Angela McRobbie) navodi da je

postmodernizam ušao u raznovrsniji broj diskursa mnogo brže nego većina drugih intelektualnih kategorija. Proširio se iz okrilja istorije umetnosti na političku teoriju i na stranice časopisa omladinske kulture, omote muzičkih albuma i modne oglase u *Vougu*. (McRobbie 1995:15)

Isto tako, postmodernistički kontekst nudi „šire i dinamičnije razumevanje predstava sadašnjosti nego bilo koji raniji pristup.“ (McRobbie 1995:13) Postmodernizam, dakle,

omogućava podjednak status visokoj i popularnoj umetnosti, te onim izrazima koje dominantne kritičko-teorijske ideje od pre svega nekoliko decenija možda uopšte ne bi ni smatrale umetnošću. No, i ovo je mač sa dve oštrice, jer ako je sve jednako dostojno istraživačkog pogleda, onda je teško odrediti šta je zaista umetnički vredno, a šta prosto zgodno kao subjekt čija površna priroda zavređuje teorijsko razmatranje, bez obzira na to što površnost ne mora nužno da označava nešto loše, već može biti namerna, subverzivna politička strategija (vid. komentare o kempu u McRobbie 1995:4). Šta ovo znači za tekst popularnih pesama? Ingvar Štajnholt (Yngvar Steinholt) kaže da je tvrdnja da su reči *de*o značenja pesme postala nedovoljna tokom postmodernog talasa rok studija kasnih osamdesetih i ranih devedesetih godina dvadesetog veka, te da je dominantno viđenje bilo ono po kome reči pesama ne moraju, pa čak ni ne treba, da znače apsolutno ništa. On dalje navodi da je „svaka književna (ili muzička) analiza pop pesma postala nebitna, *passé* i vredna ne više od usputnog podrugljivog osmeha prosvetljenog postmoderniste“ (Steinholt *web*).

Sve je ovo, ipak, i kao što je već napomenuto, samo odraz kritičkih trendova – reči popularnih pesama prešle su dug i zavojit put na čijem su početku bile najznačajniji, analize vredan, deo pesme, potom su postale podređene ne samo njenom muzičkom, već i društveno-kulturnom kontekstu, da bi na kraju postale potpuno nevažne, tek *postscriptum* svim ostalim elementima što čine jednu popularnu pesmu, koja ni sama ne zavređuje bilo kakvu do najpovršniju pažnju. A opet, top-listama ne dominiraju instrumentali, autori se trude da budu ne samo dobri kompozitori, muzičari i izvođači, već i tekstopisci, a publika nastoji da zapamti reči i na koncertima peva zajedno sa bendovima. Tekstovi pesama očigledno u skorije vreme nikuda neće otići, što je samo po sebi dovoljan razlog da im se ne odriče značaj, već da im se posveti dužna kritička pažnja.

No, ta kritička pažnja ipak ne uspeva dovoljno dugo da ostane usmerena na tekstualni aspekt pesme. „Zašto pesme imaju reči“ (“Why do songs have words?”), na primer, bukvalni je naslov rada Sajmona Frita o tekstovima popularne muzike. Pišući iz ugla kulturologa popularne muzike koji čak priznaje da je, po njegovom mišljenju, tekst najnebitniji deo pesme koji je stoga namerno zanemario u *Sociologiji roka* (*The Sociology of Rock*, 1978), on pesme naziva „oblikom propagande“ (Frith 1988:110) i



objašnjava zbog čega su reči pesama bile bitne američkim sociolozima (navodi, na primer, razliku u ljubavnim odnosima pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka, koja se može uočiti analizom tekstova pesama – vid. Frith 1988:107). Dok piše o razlici između roka i popa (o kojoj će biti reči nešto kasnije), Frit navodi da

pravi rok tekstovi imaju značaja zato što se mogu posmatrati kao poezija ili politika, uključuju nekakav društveni komentar ili istinitost osećanja; loši rok tekstovi su čista koještarija. /.../ Mejnstrim, komercijalni pop tekstovi – besmislene ljubavne pesmice – možda nemaju „značaja“ za svoju publiku kao što ga imaju rok tekstovi, ali nisu stoga i beznačajni. Popularna muzika je vrsta pesme; reči su razlog zbog koga ljudi kupuju ploče; instrumentalni hitovi su i dalje neuobičajeni. (Frith 1988:120)

Ako se za sada zanemari prilično snobovska podela na „autentični“ rok i „komercijalni“ pop, ono što se izdvaja kao značajno iz Fritovog teksta jeste upravo to što čak ni najubeđeniji kulturolozi i sociolozi ne mogu da ospore da tekstovi pesama, ma kako beznačajni i besmisleni izgledali na prvi pogled, imaju i te kako važnu ulogu u celokupnom značenju pesme. Takođe, može se uočiti i trend po kome tekst popularne pesme dobija na značaju ako je po svojoj tematici politički – što, naravno, nema mnogo osnove u istini, i insistiranje na tome bilo bi podjednako apsurdno kao i negiranje vrednosti bilo koje umetnosti osim angažovane (pogotovo zato što je angažovana umetnost tek u retkim slučajevima iskrena). Ma kako kratkovidno takvo posmatranje bilo, ono je ipak dominantno, i jasno pokazuje da, čak i kad se tekstu pesme ne osporava značaj, on se opet najčešće analizira kao kulturološki, a ne književni fenomen. To, naravno, ne znači da je književna analiza nemoguća ili besmislena, već samo da je neuobičajena. U ovom će se radu, međutim, obaviti upravo takva, književna analiza tekstova pesama, te bi stoga trebalo utvrditi *koliko* poezije zapravo ima u poeziji popularne kulture, to jest, u tekstovima popularnih pesama.

## 2. Tradicionalna poezija i tekstovi pesama

Engleski termini za popularne pesme koje se pevaju i umetničke ili narodne pesme koje su deo književnosti potpuno su različiti – u prvom slučaju govorimo o obliku koji se zove *song*, u drugom o *poem*. To bi već samo po sebi trebalo da nam ukaže na činjenicu da su u pitanju dve potpuno različite umetničke vrste. A opet, postoje pesnici – poput Vilijama Blejka (William Blake) ili Džona Berimana (John Berryman) – koji svoju poeziju namerno nazivaju ne umetničkim, već pevačkim pesmama (Blejkova najpoznatija zbirka zove se – skraćeno – *Songs of Innocence and Experience*, Berimanova *Dream Songs*). Ako se ovome doda i to da engleski termin za tekst popularnih pesama, *lyrics*, ima koren u reči *lyre*, lira, te da je lirska poezija prvobitno i bila izvođena uz pratnju tog instrumenta, jasno je da ova podela na umetničku i pevanu poeziju i nije tako čvrsta, kao i da su granice između ta dva oblika možda mnogo manje jasno definisane nego što nam se na prvi pogled čini. Tu su, zatim, i pesnici poput jednog od pripadnika Čikaške škole poezije, Vejčela Lindzija (Vachel Lindsay), koji je svoje pesme izvodio uz pratnju bendža, ili Alena Ginzberga (Allen Ginsberg), koji je, kao i ostali bitnici, od poezije pravio performans, i ne samo što je svoje pesme često pevao uz muzičku pratnju (dovoljno je pogledati bilo koji snimak njegovog izvođenja pesme "Father Death Blues" na jutjubu), već je snimao i albume i nastupao sa bendovima kao što je Kleš (The Clash). Očigledno, umetnička poezija ne boravi sve vreme u kuli od slonovače, a antički pesnici i srednjovekovni trubaduri nisu jedini koji su je odatle iznosili na ulice. Štaviše, kako navodi Lars Ekštajn, potpuna podela na pisanu i izvodivu poeziju relativno je skori fenomen – počela je da se uvodi u prvoj polovini šesnaestog veka, kada je Vajat (Wyatt) u englesku književnost uveo Petrarkine (Petrarca) sonete, nakon čega je jampski pentametar počeo postepeno da preuzima primat u engleskoj poeziji, zamenivši dotada češći i „pevljiviji“ tetrametar (Eckstein 2010:12). Osim toga, ne smeju se – opet – zaboraviti ni trendovi: nekada su pesnici uživali mnogo veću slavu nego danas, a čitanja poezije bila su masovni, zajednički doživljaj. Romantičarski pesnici, na primer, bili su podjednako slavni kao i današnji muzičari, i vrlo je verovatno da bi, da su danas živi, ondašnji pesnički idoli poput lorda Bajrona (Lord Byron) pre bili rok zvezde nego pesnici. Ako se ima u vidu i obrnuto, da se neke od današnjih muzičkih zvezda, poput

Boba Dilana (Bob Dylan) ili Lenarda Koena (Leonard Cohen), pre mogu nazvati pesnicima koji svoju poeziju izvode nego pevačima čiji tekstovi imaju karakteristike umetničkih pesama, jasno je da u poeziji popularne kulture, odnosno u tekstovima popularne muzike, i te kako ima „prave“ poezije.

Kritičari se, naravno, ne slažu oko toga. Tako, na primer, Danijel Levitin spominje razgovor koji je nekom prilikom vodio sa svojim nekadašnjim profesorom poezije, koji mu je rekao da muzički tekstovi svakako *jesu* poezija, i da, premda je reč o jednoj posebnoj vrsti poezije, između muzičkog teksta i umetničke pesme ne postoji potpuna razlika, što ilustruje već navedenim argumentom: da lirska poezija s pevanjem, poput elizabetinske ili srednjovekovne trubadurske poezije, postoji oduvek i s vremenom samo menja oblik (Levitin 2010:24). Lars Ekštajn, s druge strane, tvrdi da „muzički tekstovi nisu poezija, i njihovo proučavanje stoga zahteva drugačiji analitički aparat nego što je onaj koji se tradicionalno primenjuje na poeziju“ (Eckstein 2010:23). Stiven Lubke (Steven Luebke), opet, kaže da

popularna muzika u izučavanju književnosti nije zamena za tradicionalne tekstove, već pre njihova dopuna. Istu tekstualnu analizu koja se na časovima književnosti obavlja na kanonskim tekstovima možemo primeniti i na mnoge tekstove popularnih pesama. (Luebke 1995:11)

Razliku između „ozbiljne“ poezije (*serious poetry*) i stihova (*verse*) naglašava i Džon Bar (John Barr), koji u stihove, pored tekstova popularne muzike (u njegovom slučaju, repa i hip-hopa), svrstava i dečije pesme (čak i lingvistička remek-dela kao što je Kerolov (Carroll) „Džabervoki“, na primer), i svoj esej zaključuje tako što priznaje da stihovi imaju nekakav značaj, mada ih smatra manje umetnički vrednim od „prave“ poezije (Barr 2006). Alan Mur pak naglašava da nisu toliko bitne razlike između pop pesama i poezije, već slučajevi gde se te razlike zamagljuju, navodeći kao primer činjenicu da se od doba Bitlsa (The Beatles) reči pesama često štampaju na omotima albuma, a da neki tekstopisci svoje stihove objavljuju u formi knjige (vid. Moore 2003:42) i kao rešenje nudi sledeće zapažanje:

Ono što treba da se desi, bar se meni tako čini, jeste da, najpre, i najvažnije, prestanemo da mislimo da reči pop pesama *jesu* poezija, te da počnemo da govorimo da su one *poput* poezije, u određenom smislu; isto tako, ako nisu poput poezije, onda možda naginju ka tome da budu *poput* proze. (Moore 2003:42)

Očigledno je da su mišljenja o ovoj temi podeljena, no, ako treba obaviti književnu analizu tekstova popularnih pesama, najlogičnije je te tekstove smatrati poezijom, ili makar oblikom poezije, s obzirom na to da sâm metodološki pristup podrazumeva da se isti kritički aparat rezervisan za ono što se bezrezervno smatra poezijom primenjuje i na pop tekst. U čemu se, dakle, kriju sličnosti i razlike između pop poezije i njenog tradicionalnijeg, umetničkog ekvivalenta?

Najpre, kako navodi Lars Ekštajn, i jedan i drugi oblik umetnosti

koristi verbalni jezik, često uz karakteristična retorska i stilska sredstva, da ispriča priču (u baladnoj tradiciji), da iskaže ideje o životu i svetu, ponekad da ilustruje ograničenja s kojima se jezik susreće u odnosu „subjekta“ sa „svetom“. A opet, razlikuju se u makar jednom aspektu: dok se glas u poeziji generalno shvata kao *internalizovan*, kodiran u medijumu pisanja, glas pop teksta je po definiciji *eksterni*. To znači da se tekstovi ne mogu pojmiti izvan konteksta njihovog glasovnog (i muzičkog) ostvarenja, to jest, njihove izvedbe. (Eckstein 2010:10)

Ono o čemu Ekštajn govori jeste zapravo nešto sasvim očigledno: u pisanoj, umetničkoj poeziji, pisana reč je *sve*; zlobnici bi možda rekli „mrtvo slovo na papiru“ čije je celokupno postojanje sadržano upravo u pisanom medijumu; kada je reč o popularnim pesmama, njihov verbalni deo, tekst, samo je jedan od elemenata i sam po sebi nije dovoljan – kao što je muzika bez teksta nepotpuna, tako ni tekst bez muzike ne može da opstane, s obzirom na to da ona u velikoj meri određuje kako će taj tekst izgledati – od dužine stiha, preko ritma, potom izbora reči – zbog rime i načina na koji ona funkcioniše unutar pesme, pa sve do izgovora pojedinih reči – njihove dužine ili akcenta, u zavisnosti od potrebe muzičke fraze i idiosinkrazija u glasu i načinu izvođenja samoga pevača. Ekštajn navodi da „prelaz sa poezije na tekst pesme“ dodaje makar „dva glasa“: „glas „muzike“ u najširem smislu i stvarni, „otelotvoreni“ glas izvođača“ (Eckstein 2010:43).

A ipak, često se govori o „muzičkom aspektu“ poezije. Ritam, stopa, rima, izbor reči; potom stilske figure poput aliteracije, asonance, onomatopeje, anafore ili epifore; raspored stihova i strofa – sve ovo daje određeni zvuk pesmi, a zvuk je, kako Filip Pulman (Philip Pullman) kaže u uvodu Miltonovom (Milton) *Izgubljenom raj* (*Paradise Lost*, 1667), nesumnjivo deo značenja i nipošto se ne sme zanemariti u celokupnom tumačenju nekog pesničkog dela; štaviše, ponekad je možda i važnije *osetiti* kao pesma zvuči nego *razumeti* šta ona znači (vid. Milton 2005). Tu su, osim toga, i književna dela koja namerno pozajmljuju neke muzičke forme i manje ih ili više uspešno prilagođavaju pisanom medijumu – jedno od poglavlja u Džojsovom (Joyce) *Uliksu* (*Ulysses*, 1922) koristi formu fuge, dok je na stvaranje i oblik, pa čak i naslov Eliotova (Eliot) *Četiri kvarteta* (*Four Quartets*, 1943) uticala Betovenova muzika. Ipak, poezija mora da pribegava stilskim sredstvima, aluzijama, te formalnom oponašanju ne bi li publici predstavila i/ili približila onaj muzički element koji pop pesma poseduje u daleko većoj meri, a koji se ni ne nalazi u tekstu, već izvan njega, u muzici. Tako, na primer, čitajući Blejkovog „Tigra“ (‘The Tyger’), mi, zahvaljujući pesnikovom izboru reči i zvukova, možemo „čuti“ udarce čekića i škripu lanaca koji prate stvaranje tigra; ali ta je muzika ipak u najvećoj meri metaforična i internalizovana, u potpunosti zavisna od čitaočevog glasa. Poezija muziku mora da *dočara*, dok je u popularnim pesmama ona *bukvalna*. Kako kažu Kevin Detmar (Kevin Dettmar) i Vilijam Riči (William Richey),

iako pesnik može upućivati na neku Bahovu sonatu ili Betovenov gudački kvartet, on se na te umetničke forme može pozvati samo kroz nemi medijum pisanja. Nasuprot tome, Džordž Martin (George Martin) je mogao da unajmi stvarni kvartet za ‘Eleanor Rigby’, čime je u isto vreme pretvorio Makartnijevu jednostavnu pop melodiju u nešto poput evropske umetničke pesme i nagovestio izvesnu ozbiljnost namere i dubinu značenja koje sam tekst ne bi mogao da iznese. (Dettmar–Richey 1999:3)

Danijel Levitin, pišući o istoj temi, dolazi do zaključka da tekstovi pop pesama „uvek imaju muziku koja će im pomoći, melodije i harmonije koje mogu da obezbede /.../ neki harmonijsko-tekstualni kontekst. Drugim rečima, tekst nije *koncipiran* tako da stoji sam [bez muzike]“ (Levitin 2010:25).

Dakle, kada je reč o muzičkom sadržaju, tekst poezije je, paradoksalno, obično bogatiji zvučnim stilskim sredstvima, iz prostog razloga što se ne može osloniti na neku stvarnu muziku koja će taj zvuk preneti. Tekst pop pesme može, ali ne mora da dočarava i zvuk, jer je muzički element pesme tu da nadoknadi – i to mnogo bolje nego što bi pesnička sredstva mogla – melodiju. Još jedna zanimljiva razlika između ova dva oblika pesništva ogleda se u sledećem: poezija ima ono što većina muzičkih tekstova nema (pogotovo u današnje doba, kada najveći broj kupljenih pesama dolazi u obliku kompjuterskih fajlova, a ne fizičkih objekata koji imaju omot i na njemu odštampane reči pesama), a to je grafički element. Od sonetskih varijacija u renesansno doba i podele standardnih četrnaest stihova na dva katrena i dva terceta ili tri katrena i jedan distih, preko viktorijanske poezije nonsensa (Kerolova *Alisa u zemlji čuda /Alice's Adventures In Wonderland, 1865/*, na primer, sadrži pesmu o mišu koja, rasporedom i dužinom stiha, te postepenim smanjivanjem veličine slova, postiže uvijeni izgled koji podseća na mišji rep), pa do pesnika poput e. e. kamingsa (e. e. cummings) čije se pesme tumače ne samo na osnovu onoga što u njima piše, već i načina na koji to piše – od vizuelnog prostora koji zauzimaju na papiru, do interpunkcije i specifičnog pravopisa koji se proširuje i na samo pesnikovo ime – grafički prikaz pesme, način na koji su reči vizuelno raspoređene, i te kako utiče na njihovo čitanje i razumevanje. Pop pesme, opet, veoma često dolaze uz pratnju video-spotova, koji im daju još jedan nivo značenja i/ili tumačenja, a koji ne postoji u pisanoj poeziji (mada, naravno, i tu ima izuzetaka – opet bi kao primer mogao poslužiti Ginzberg, ovoga puta njegova pesma „Balada kostura“ /'The Ballad Of The Skeletons'/ za koju je, u saradnji s Polom Makartnijem /Paul McCartney/, načinio i spot).

Dalje, ni poezija ni pop muzika obično ne nastaju tako što autori stvaraju jedno po jedno delo, a da pritom nemaju baš nikakvu ideju o tome kako će ta individualna dela funkcionisati unutar neke veće celine – pesničke zbirke, odnosno, muzičkog albuma. I to ukazuje na određene sličnosti između ova dva oblika umetnosti. Kao što ton i ideja nekog muzičkog albuma zavise od redosleda pesama na njemu, tako i raspored pesama u zbirci diktira njeno razumevanje – kao ilustracija može poslužiti knjiga *Arijel (Ariel, 1965)*, posthumna zbirka pesama Silvije Plat (Sylvia Plath) i skandal koji je nastao zato što je Ted Hjuž (Ted Hughes) izmenio raspored pesama kada je priređivao zbirku za štampu: kada je, godinama kasnije, izašla originalna verzija zbirke, s pesmama po redosledu koji

im je sama pesnikinja namenila, postalo je očigledno koliko se tumačenje cele knjige razlikuje u zavisnosti od redosleda kojim teku pesme u njoj – u jednom slučaju, naglasak je na mentalnoj propasti već odavno izgubljene osobe čija patnja u najvećoj meri potiče iz nje same; u drugom, na kliničkoj depresiji izazvanoj ne samo unutrašnjim, već i spoljnim faktorima, poput muževljevog neverstva i propalog braka . A dovoljno je setiti se i bilo kog konceptualnog albuma (kao što je, na primer, *The Wall* grupe Pink Floyd /Pink Floyd/), pa shvatiti da bi izmena redosleda pesama na njemu dovela i do različitog tona, te samim tim i različitog razumevanja.

Iz svega ovoga može se zaključiti da, ma koliko pisana i izvodiva poezija bile različite, one su ipak dovoljno slične da se mogu tumačiti na sličan način. Možda bi se veza između ova dva oblika najbolje mogla objasniti analogijom sa evolucijom – niti je poezija nastala od muzičkog teksta, niti tekst od poezije; pre bi se moglo reći da imaju zajedničkog pretka, i da je u nekom trenutku svaki od ovih oblika krenuo svojim putem; ipak, i dalje su zadržali mnoge zajedničke karakteristike i jedan su drugome najbliži srodnici.

S druge strane, može se dati i argument u prilog ideji da književni rod koji je najbliži pop pesmama nije poezija, već drama. Sajmon Frit (Frith 1988:120) kaže da je pesma uvek *izvedba*, da se njene reči uvek čuju kao nešto izgovoreno, pogotovo zato što „pevači koriste i neverbalna i verbalna sredstva da iskažu svoje ideje – naglašavanja, uzdahe, oklevanja, promene tona; tekstovi pesama ne uključuju samo izjave, poruke i priče, već i molbe, psovke i naredbe“.

U ovome svakako ima istine; no, bitno je ipak istaći da drama često uključuje i poeziju (od renesansnih autora poput univerzitetskih umova ili Šekspira /Shakespeare/, pa do stvaralaca dvadesetog veka, kao što je Eliot, stih je često bio neizostavni deo dramskog teksta), a vrlo često i muziku (kao što je, na primer, Dezdemonina pesma o vrbi u *Otelu* /*Othello*/, a da i ne govorimo o komplikovanijim formama kao što su mjuzikli, sa svojom kombinacijom drame, poezije, pop muzike i pop teksta, te performansa). Osim toga, i dramski se tekstovi, bez obzira na to što je njihov književni element samo jedan deo značenja, već vekovima, uz manje ili veće zanemarivanje teatrološkog aspekta, tumače prosto kao pisana književnost, tako da se sličan pristup može primeniti i kada su

pop tekstovi u pitanju. Uostalom, ono o čemu ovaj rad govori jeste *poetika* poezije popularne kulture, ne njen *muzikološki* aspekt. To, naravno, ne znači da se muzički element u potpunosti zanemaruje – ponekad je on neophodan za razumevanje samog koncepta neke pesme („Boemska raspodija“, na primer, jedna je od težih pesama za tumačenje, ali sve promene koje se u njoj dešavaju – i pesničke i muzičke – lakše je staviti u određeni kontekst kada se ima u vidu činjenica da po svojoj muzičkoj strukturi ova pesma zaista prati formu klasične rapsodije, što onda omogućava – između ostalog – i njeno tumačenje u skladu sa očekivanjima tog žanra). Često, takođe, muzika diktira dužinu nekog stiha, i stoga i odabir reči; te kada pevač namerno odluči da malo promeni izgovor ili dužinu neke reči i ne učini ono što bi se od njega očekivalo na osnovu muzike (kao, na primer, u pesmi 'Hey Jude', gde reč 'better' na kraju drugog stiha zauzima mnogo veći muzički prostor nego što bi trebalo), onda to možda sobom nosi i neko značenje, stavlja namerni naglasak na neku ideju, ili pak, u deridijanskom smislu, samim odsustvom nečega ukazuje na njegovo prisustvo.

### 3. Tumačenje muzičkog teksta

Kada je o samoj književnoj analizi pop tekstova reč, najbolje bi bilo primeniti *hermeneutički* pristup, s posebnim naglaskom na intertekstualnosti. Hermeneutika ima dugu tradiciju u teologiji i filozofiji, i bez obzira na razne druge modele tumačenja koji su se u međuvremenu pojavili, ona ipak opstaje – pogotovo na tlu nauke o književnosti – pa čak, kako navodi Džozel Vajnshajmer (Joel Weinsheimer) u predgovoru Sondijevom (Szondi) *Uvodu u književnu hermeneutiku*, dobija i novu energiju od takozvanog „antiteorijskog“ pokreta (vid. Szondi 1995:xi). Hermeneutika polazi od toga da tekst ima neko istinsko značenje, a na kritičaru ostaje da se zapita da li je to značenje istinsko za autora ili za čitaoca. U velikom broju slučajeva, naravno, tumačenje nekog dela mnogo više toga otkriva o samom tumaču nego o autoru, što, svakako, samo govori u prilog univerzalnosti tog dela. Kada je reč o popularnoj muzici, njena je univerzalnost jedan od zahteva pri samom stvaranju – nikada se ne sme izgubiti iz vida sama muzička industrija, odnosno činjenica da autori popularne muzike nastoje da dopru do što većeg broja



slušalaca ne bi li prodali što više ploča, a stihovi sa kojima će se saživeti većina publike svakako su jedan od načina da to i ostvare. Kako je još pre više decenija rekao Pol Makartni, iako nam se možda čini da je svetu dosta „besmislenih ljubavnih pesmica“, dovoljno je osvrnuti se oko sebe i videti da to ipak nije istina.

Hermeneutika, dakle, kao umetnost tumačenja – *ars interpretandi* – u središte analize postavlja sam tekst. Ipak, s obzirom na to da književna analiza ne opstojava u vakuumu – odavno je već shvaćeno koliko su neodržive novokritičke ideje koje insistiraju na tome da je tekst u potpunosti samodovoljan i samoodrživ – pojedini elementi iz života stvaralaca ne smeju se prenebregnuti. To, naravno, ne znači da sve treba tumačiti u svetlu biografskih činjenica, ili pak pronalaziti u stihovima pesama ekvivalente stvarnim događajima (teško da bi ijedan kritičar, ma koliko bio naklonjen biografskom tumačenju, uspeo da u pesmi 'Helter Skelter' pronađe pozive na krvoproliće), već pre da te činjenice i te kako utiču na sama dela, koja je, shodno tome, ponekad lakše razumeti ako se stave u odgovarajući biografski kontekst. Tako se, uostalom, tumači i umetnička poezija – Kitsove (Keats) ode se, na primer, mogu tumačiti i samo kao odraz pesnikove preokupacije odnosom stvarnosti i mašte ili kroz intertekst grčke mitologije; no, melanholični ton i snažna tema smrti svakako dobijaju mnogo dublji odjek ako se zna da je većina tih pesama nastala u doba kada je pesnik već znao da mu se bliži kraj. *Plovidbe (Voyages)* Harta Krejna (Hart Crane) mogu biti prosto orfička promišljanja o izgubljenoj ljubavi, nevinosti i iskustvu, ali pesnikovo očajanje zbog lične romantične nesreće, kao i (gotovo sudbinska) opsednutost morem toj jezičko-lirskoj daju i jednu intimniju, značenjsku nijansu, pa čak i proročki ton, s obzirom na Krejnovu „smrt od vode“ nepunu deceniju po objavljivanju *Plovidbi*. Ponekad je biografsko svetlo ne samo teško, već i nemoguće zaobići – Lenonova (John Lennon) „Balada o Džonu i Joko“ ('The Ballad Of John And Yoko') ne može se razumeti bez predznanja makar o tome ko su njeni naslovni junaci. Povrh svega, tumačenje je proces, a ne stanje, tako da je značenje veoma fluidna kategorija koja se menja u zavisnosti od samog tumača i od konteksta u kome se tumačenje odvija. Tako, na primer, u februaru 1991, novinar *Orindž Kaunti Redžistera*, pišući o netom objavljenom albumu *Innuendo* grupe Kvin (Queen), zaključuje da je pesma 'The Show Must Go On' melodramsko izmotavanje Fredija Merkjurija, te da je vrlo lako zamisliti pevača kako se šepuri pred ogledalom i uzvikuje

da se nikada neće predati; u svetlu Merkjurijeve smrti, međutim, tumačenje se potpuno menja, i nekoliko godina kasnije, u tekstu za časopis *Modžo*, novinar Dejvid Tomas (David Thomas) u istoj pesmi vidi „hrabrost koja prkosi smrti“ (Thomas 1999:75). Može se zaključiti da značenje stvaraju, zajedničkim snagama, autor i kontekst nastajanja s jedne, i tumač i kontekst interpretacije s druge strane. To ni najmanje ne čudi, s obzirom na to da ono što je zajedničko i za poeziju i za pop tekst jeste to što, za razliku od običnog govora, pa čak i proze, treba da iskažu neko značenje na relativno malom prostoru, zbog čega pesnici i tekstopisci pribegavaju sažimanju značenja – ideje su zgusnute, koristi se manje reči, značenje se prenosi ne samo onim što je iskazano, već i onim na šta se aludira ili onim što se može pročitati između redova, a sve to rezultira češćom dvosmislenošću krajnjeg teksta; dvosmislenošću koja samom svojom prirodom poziva na tumačenje (vid. Levitin 2010:26). Upravo zato što značenje pesme – bilo da je reč o poeziji ili pop tekstu – nije potpuno i jasno definisano, mi, kao čitaoci i slušaoci, postajemo i tumači, čime direktno učestvujemo u procesu stvaranja značenja neke pesme.

Ideja da umetnost ne nastaje u vakuumu objašnjava i zašto je potrebno posebnu pažnju posvetiti intertekstualnosti. Detmar i Riči kažu da popularne pesme mogu imati podjednako zgusnuto značenje i bogatu aluzivnost kao i najbolje imažističke tvorevine – zato što, poput imažističkih pesama, kroz malo reči treba da iskažu mnogo toga. Dalje, oni tvrde da

na izvesnom nivou, to znači da kritičar mora istražiti načine na koje rok stihovi, kao i poezija, aludiraju na druge verbalne tekstove, poput načina na koje rok umetnici prizivaju literarnu muziku u bezbrojnim pop standardima, od Kejt Buš (Kate Bush) i njenog jezgrovitog sinopsisa *Orkanskih visova* (*Wuthering Heights*, 1847), preko Bouvijeve (Bowie) grandiozne dramatizacije Orvelove (Orwell) *1984* u pesmi 'Diamond Dogs', pa do benda U2 i njihove prepredene upotrebe Šelijevo (Shelley) *Alastora* (*Alastor, Or The Spirit Of Solitude*, 1816) u svrhu parodije savremene medijske kulture u koncertnom izvođenju pesme 'Mysterious Ways'. (Dettmar–Richey 1999:3)

Aluzija na književne tekstove ima zaista mnogo – osim pomenutih primera, mogla bi se navesti i Lenonova česta pozivanja na viktorijanske pesnike nonsensa kao što su

Luis Kerol (Lewis Carroll) i Edvard Lir (Edward Lear), pesme inspirisane Tolkinovim (Tolkien) svetom benda Led Cepelin (Led Zeppelin) ili direktno citiranje Brauningove (Browning) poezije ili Šekspirovog *Makbeta* (*Macbeth*) u pesmama grupe Kvin. Česte su, potom, i auto-aluzije, odnosno, autoreferencijalnost, koja se najbolje može uočiti u pesmi Bitlsa 'Glass Onion', koja citira stihove iz nekih ranijih pesama, ili se pak ponegde i neposredno nastavlja na njih. Takođe, ono što pop muzici daje još jedan intertekstualni nivo jeste njena sposobnost da citira neki *muzički* tekst ili aludira na njega – što je „vrsta intertekstualnosti koja nije na raspolaganju većini drugih umetničkih oblika“ (Dettmar–Richey 1999:4). Tako, recimo, pesma 'It's a Hard Life' grupe Kvin počinje direktnim muzičkim citatom već pomenute Leonkavalove arije 'Vesti la Giubba', čime se između ova dva dela odmah uspostavlja značenjski dijalog; dok 'United States of Eurasia' grupe Mjuz (Muse) sadrži deo Šopenovog *Nokturna Op. 9*. Ovakva dinamika omogućava autorima da svojim delima daju još jednu dimenziju značenja, a slušaocima i kritičarima da u to značenje možda lakše prodru, ili makar da uspeju da delo koje tumače smeste u neki širi kontekst koji je možda i najbolje opisati služeći se Eliotovim terminima tradicije i individualnog talenta. U svakom slučaju, značenje je u velikoj meri zavisno od asocijacija koje autori upliću u svoje delo, a slušaoci-čitaoci-tumači otkrivaju i rasvetljaju.

#### 4. Poezija popularne kulture

Tekstovi popularnih pesama se, dakle, s punim pravom mogu smatrati oblikom poezije, te tumačiti na isti način na koji se tumači i poezija. No, čak i kada se kritičari okrenu ovakvom stavu, ipak se priklanjaju jednoj drugoj vrsti osude – baš kao što postoji jaz između „ozbiljne“ umetničke poezije s jedne i stihova popularnih pesama s druge strane, tako se često pravi i razlika između „autentičnih“ stihova šačice autora i „trivijalnih“ tekstova većine. Roj Šuker navodi da

kritičari koji analiziraju tekstove pesama često imaju tendenciju da vrednuju određene forme popularne muzike, najprimetnije bluz, soul, kantri i pojedine vrste roka i popa, prevashodno one koje izvode kantautori poput Boba Dilana, Rendija

Njumana (Randy Newman) i Trejsi Čapman (Tracy Chapman). One se posmatraju kao „autentični izraz popularnih iskustava i potreba“, dok se tekstovi pesama mejnstrim popularne muzike uglavnom posmatraju kroz argumente masovne kulture i kritikuju zbog svoje banalnosti i nedostatka dubine. (Shuker 2001:146)

Ovde se može uočiti nekoliko bitnih ideja. Jedna je da postoji neosnovana generalizacija – najveći deo mejnstrim tekstova je banalan, dok je najveći deo bluz ili folk tekstova „dubok“, što je, naravno, apsurdno: svuda postoje i besmisleni i smisleni tekstovi, i jedini ispravan pristup bio bi individualan, bez uopštavanja i bez predrasuda. Druga ideja vezana je upravo za te predrasude – ako neki autor u anale uđe kao „dubokouman“, njegovim će se tekstovima uvek pristupati kao da se u njima kriju naročito mudre misli, dok će se onima za koje se veruje da pišu „besmislene ljubavne pesmice“ odricati dubina čak i kada je u njihovim tekstovima ima. Isto tako, dâ se uočiti i krajnje romantična, ali zapravo vrlo naivna, ideja da bluz, folk, određene vrste roka, a pre svega njegov klasični, beli, muški i heteronormativni oblik, nekako stoje nasuprot mejnstrimu, prkosno se suprotstavljajući naletima manipulativne, koristoljubive industrije, na čijem se čelu vijori zastava trivijalnog popa. Većina istorija popularne muzike kao neospornu činjenicu navodi da se rok razvio suprotno kulturnim trendovima i tokovima, kao pobuna i potpuni prekid sa dotadašnjim muzičkim i kulturnim izrazom. No, kako Kir Kitli (Keir Keightley) zaključuje u veoma zanimljivom i pronicljivom članku „Ponovno razmatranje roka“ (‘Reconsidering Rock’), rok nije ni potkultura ni kontrakultura, bez obzira na njegovo svojatanje drugih muzičkih kultura, kao što su afroamerička ili radnička. Kako on kaže,

rok možda nosi potkulturnu odeću, identifikuje se s marginalizovanim manjinama, zalaže se za kontrakulturne političke stavove i remeti ono što uglađen svet smatra prikladnim, ali od samog svog početka, on je bio industrijski organizovan, mejnstrim fenomen velikih razmera koji je kroz masovne medije delovao u samom centru društva. (Keightley 2001:126–127)

Bez prevelikog ulaženja u ono što nije tema ovog rada – sociološko-kulturološki aspekt pop i rok muzike – ipak je potrebno definisati same pojmove „pop“ i „rok“, te objasniti zbog čega je na kraju odabran širi termin „poezija popularne kulture“.

Teoretičari popularne muzike i ovde se uglavnom vode sociološkim, a ne muzikološkim načelima, te ne prave razliku između ova dva oblika na osnovu njihovih muzičkih karakteristika, već ih posmatraju kroz prizmu njihovog kulturološkog položaja. Iz ranijih citata (na primer, Fritove tvrdnje o „pravom“ roku i „mejnstrim“ popu) već se vidi da kritičari veću „težinu“ daju roku, dok se pop smatra laganim, komercijalnim, pa čak i trivijalnim muzičkim oblikom. Kitli napominje da se

jedan važan deo rata ukusa koji rok vodi protiv mejstrima obavlja kroz prizmu roda, tako da „meko“, „sentimentalno“ ili „lepo“ postaju sinonimi za beznačajnost, termini kojima se nešto odbacuje, dok „tvrdo“, „snažno“ ili „mišićavo“ postaju epiteti kojima se popularnoj muzici daje velika pohvala. (Keightley 2001:117)

Ovo se vrlo lepo može uočiti na primeru Grejsikove analize „Boemske rapsodije“, u kojoj on zaključuje da pesma „kombinuje nečuvene vokalizacije sa mišićavim gitarama“ kako bi naglasila da „maskulinitet i homoseksualnost nisu međusobno isključivi“ (Gracyk 2007:67). Iako bi se ovaj zaključak mogao okarakterisati kao prosto naglašavanje nečega što je više nego očigledno, on je svakako ispravan – maskulino i homoseksualno nipošto se međusobno ne potiru; no, ideja da operiski glasovi nagoveštavaju homoseksualnost, a jaki gitarski rifovi maskulinitet bazira se na potpuno neosnovanim tvrdnjama heteronormativne (muzičke) kulture koja vrstu zvuka vezuje za rod, upravo na onaj način koji Kitli kritikuje u svom članku.

Osim rodnih (o ovome, vid. McRobbie 1995 kao i Frith–Goodwin 1990:55–67 i 317–332), termini „rok“ i „pop“ suočavaju se i sa drugim problemima – od klasnih (veći kredibilitet, a time i status „rokerja“ daje se onim autorima koji potiču iz nižih društvenih slojeva), preko starosnih (rok je muzika za odrasle, pop za adolescente), pa do lingvističkih („pop“ kao termin nailazi na mnogo manju osudu i smatra se neutralnijim u Velikoj Britaniji nego u SAD, gde vuče stigmatu besmislene komercijalnosti – vid. Keightley 2001:127); a iz svega se, kao što Šuker (Shuker 2001:2) napominje, može zaključiti da „’popularna muzika’ i s njom povezani termini kao što su ’rok’, ’rokenrol’ i ’pop’ jesu nešto što muzičari, obožavaoci i akademski tumači koriste na zbnunjujuće mnogo različitih načina.“

U ovom se radu termini „rok“ i „pop“ koriste bez kvalitativnog suda – pod „popom“ se tako podrazumeva najpre popularna muzika uopšte, a potom onaj njen oblik koji odlikuje snažna, glasom nošena melodija, dok je „rok“ jedna druga njena podvrsta, koju karakteriše nešto žešći zvuk, gde često – ali ne i uvek – dominira električna gitara. Stoga se i može govoriti o *prevashodno* rok ili pop pesmama – pošto se u jednoj kompoziciji često mogu naći elementi oba ova oblika (kao i mnogi drugi žanrovi popularne muzike, kao što su džez, bluz, metal, elektronika ili opera). U svakom slučaju, ovde je reč o muzikološki, a ne sociološki određenim terminima, tako da se, pod skraćenim nazivom „pop tekst“ ili „rok tekst“ misli na stihove poezije popularne muzike, odnosno, popularne kulture uopšte, a odrednice „pop“ i „rok“ vezuju se isključivo uz muzički žanr, nikako kulturološku osudu.

## 5. Fokus istraživanja: Bitlsi, Kvin i Mjuz

Najzad, treba navesti koji su to bendovi odabrani za ovu analizu, i zašto. Obično je, kao što se iz ranije navedene Šukerove ideje može videti, književno tumačenje popularnih pesama rezervisano za „proverene“ autore kao što su Dilan ili Koen, koji su već odavno prihvaćeni kao pesnici i o kojima već postoje brojne književne studije. Ovaj rad, međutim, u centar analize postavlja tri već pominjana benda – Bitlse, Kvin i Mjuz – koji se uglavnom pamte i vrednuju po muzičkom, a ne tekstualnom aspektu svojih dela (uz primetni izuzetak Bitlsa, koji su, kao najčuveniji i najanaliziraniji bend našeg doba, predmet bezbrojnih studija, iz ugla gotovo svih akademskih disciplina – kod nas, doduše, samo je knjiga Aleksandra Jankovića, *Dug i krivudav put*, u potpunosti posvećena Bitlsima, a i ona ih posmatra kao kulturni fenomen, uz posebnu pažnju usmerenu ka njihovim filmovima). No, lako je analizirati tekstove popularnih pesama čija je književna vrednost već odavno uzeta kao nešto dato; izazov je pronaći književnu vrednost u onim pesmama čiji se tekstovi uglavnom zanemaruju kao banalni, i u kojima muzika namerno dominira nad tekstom, te videti da li je tekst poetski značajan kada, možda, igra tek sporednu ulogu u odnosu na melodiju. Takođe, reč je o grupama koje možda i najbolje odslikavaju *britansku* popularnu kulturu druge polovine dvadesetog veka (tako da je,

recimo, ponekad lakše uočiti njihovu vezu sa viktorijanskim mjuzik-holom nego sa afroameričkim muzičkim oblicima), koja se nalazi u središtu analize ovog rada. Besmisleno bi bilo ovde navoditi biografske podatke o trima grupama – svaka od njih ima svoj zvanični sajt, i svaka je predmet mnogobrojnih knjiga i dokumentarnih filmova, tako da svako koga takve informacije zanimaju do njih lako može doći na nekom drugom mestu – ovaj se rad bavi njihovim delom, i to njegovim tekstualnim aspektom, tako da će se biografski podaci spominjati samo u onoj meri u kojoj utiču na tekst. Valja istaći i to da su ove grupe odabrane ne samo zbog međusobnih sličnosti i snažnih intertekstualnih veza, nego i zbog spleta srećnih okolnosti koje su dovele do toga da se njihove karijere gotovo serijski nastavljaju jedna na drugu – Bitlsi su stvarali šezdesetih godina dvadesetog veka, Kvin od sedamdesetih do devedesetih, dok je Mjuz osnovan sredinom devedesetih godina i aktivno stvara i danas – tako da, zajednički posmatrane, ove tri grupe daju jednu kontinuiranu sliku o muzičkom stvaralaštvu u Velikoj Britaniji tokom druge polovine dvadesetog veka: prva je bila dominantna u pionirskim danima pop muzike, druga u njenom srednjem periodu, a treća u današnje doba. Međusobni uticaji, koji se vrlo lepo mogu uočiti u eliotovskom smislu tradicije i individualnog talenta, pokazuju i razvoj popularne muzike – sa podjednakim naglaskom na njenom melodijskom i tekstualnom aspektu (može se, na primer, povući direktna paralela između pesama 'A Day in the Life', „Boemske rapsodije“ i 'United States of Eurasia').

Ideja autentičnosti u popularnoj muzici dovodi nas do još jednog razloga zbog čega su odabrana upravo ova tri benda. Većina studija popularne muzike insistira na tome da je „autentično“ epitet rezervisan nekako isključivo za već pomenute izraze poput bluz, folka ili roka (u sociološkom smislu), a odsutan u takozvanom mejnstrim zvuku. Osim toga, pod „autentičnim“ prečesto se podrazumeva „politički obojeno“ ili, još opštije, „ozbiljno“, a pri tome se prenebregava činjenica da „ozbiljno“ možda u sebi sadrži i negativne konotacije (vid. Keightley 2001:131). Ono što se zaboravlja jeste ideja da suština umetnosti nije u tome – ili nije samo u tome – da predstavlja ogledalo u kome će svet, kao u romanu *Između činova* (*Between The Acts*, 1941) Virdžinije Vulf (Virginia Woolf) sagledati svoje mane, niti da, kako Nabokov (Nabokov) napominje u pogovoru *Loliti* (*Lolita*, 1955), za sobom „tegli nekakvo naravoučenje“ (Nabokov 1988:309). Umetnost možda nije, niti (nažalost) može biti, kako Oskar Vajld (Oscar Wilde) tvrdi,

potpuno beskorisna, ali njena svrha svakako ne bi trebalo da se svede na bespoštedni prikaz sveta oko sebe ili njegovu kritiku. Uostalom, ako se pogleda i sama reč „umetnost“ – *ars* – u njenom se korenu krije ideja nečega *umetnog*, veštačkog – latinski *artificialis* – što ukazuje na to da nešto veštačko ne mora automatski da bude i loše, ili, paradoksalno, da ne poseduje u sebi i nešto autentično. Prečesto se pod idejom autentičnosti podrazumeva ozbiljnost, te „dubina“ kojoj se suprotstavlja „površnost“, a pritom se zaboravlja da, kako Andžela Makrobi navodi, „površno ne predstavlja nužno i sunovrat u kulturnu besmislenost ili bezvrednost.“ (McRobbie 1995:4) Umetnost – a pogotovo umetnost postmodernizma – nije samo ozbiljnost, već i poigravanje, kroz ono što je površno, veštačko, fragmentirano, preforsirano. Uostalom, čak i kemp, najnamernije hipertrofirana artificijelnost, jeste prosto „laž koja govori istinu“ (vid. Core 1984).

S tim u vezi, „autentičnost“ nije potpuno jednoobrazan koncept. Kitli napominje da se ona u popularnoj muzici javlja u dva oblika, koja su proistekla iz dva različita, a opet komplementarna, istorijska pokreta, romantizma i modernizma, te da je, premda možda na prvi pogled tako ne deluje, ona ipak centralna za oba (Keightley 2001:135). Navodeći karakteristike jedne i druge vrste autentičnosti, on kaže da se uz romantičarsku vezuju pre svega tradicija, veza sa prošlošću, osećaj zajedništva, populizam, verovanje u jedan suštinski rok zvuk, postepene stilske promene, iskrenost, direktnost, „živi“ i „prirodni“ zvuk, sakrivanje muzičke tehnologije, te žanrovi kao što su folk, bluz, kantri, rokenrol. Nasuprot ovome, modernističku autentičnost karakterišu eksperimentisanje, progres, avangarda, status umetnika, elitizam, otvorenost ka različitim formama rok zvuka, radikalne ili iznenadne stilske promene, ironija, sarkazam, prikrivanje, „snimljen“ i „šokantan“ zvuk, slavljenje tehnologije, i napokon žanrovi poput klasične i umetničke muzike, soula i popa (vid. tabelu u Keightley 2001:137). Kitli kaže da će „mnogi fanovi roka odbaciti one izvođače ili žanrove koji naglašavaju modernističku autentičnost kao nešto „veštačko“, dok će drugi fanovi možda otpisati romantičarski rok kao nešto prizemno ili kompromitovano zbog populizma“ (Keightley 2001:137). U pitanju su, međutim, samo dva različita vida ispoljavanja iste ideje – autentičnosti – a to da li neko više voli ili ceni jedan ili drugi sasvim je (kao što nas je još davnih dana naučio Kant /Kant/) subjektivno i zavisi, kao i toliko toga u umetnosti, prosto od individualnog ukusa,



te je stoga svakako potpuno besmisleno, pa i detinjasto, opravdavati veću naklonost ka jednom tako što će se unižavati drugi oblik.

Nažalost, većina teoretičara popularne muzike čini upravo to – insistiranjem da je isključivo jedan oblik autentičnosti (a gotovo uvek, u pitanju je romantičarski) vredan kritičke pažnje i analize, oni u najboljem slučaju ignorišu, a u najgorem direktno kritikuju modernističku autentičnost. Ponekad, u slučajevima kada se nekom modernistički autentičnom autoru ne može osporiti kvalitet ili umetnički status (primer bi bio Dejvid Bouvi), on se pre posmatra kao individualni fenomen nego kao samo jedan od mnogih stvaralaca koji deluju na istom ili sličnom području. Upravo zbog toga što udeo ovih dveju vrsta popularne muzike u kritici nije ravnomeran, ovaj će se rad posvetiti izučavanju autora koji bi se ili potpuno, ili pretežno, mogli svrstati u modernistički autentične stvaraoce. U slučaju Kvina i Mjuza, ovakva karakterizacija je sasvim očigledna – i jedan i drugi bend mnogo više toga zajedničkog ima sa klasičnom i umetničkom muzikom, džezom u njegovom big-bend i swing, pa i geršvinovskom obliku, operom i postmodernističkim idejama pastišizacije i parodije, nego sa bluzom, folkom ili nekim klasičnim rok zvukom. Bitlsi, opet, imaju elemente i romantičarskog i modernističkog, no ipak, i pored sveg uticaja bluza i folk-roka u pesmama njihovog srednjeg perioda kao što je, na primer, 'You've Got to Hide Your Love Away', oni su svoju karijeru ipak počeli kao tinejdžerski pop idoli, a završili kao eksperimentatori koji ne da nisu bežali od tehnologije, već su studio i produkciju prihvatili kao još jedan instrument. Ako se tome doda i više nego očigledan uticaj mjuzik-hola, vodvilja i klasične muzike, jasno je da bi se i Bitlsi mogli svrstati pre u moderniste nego u romantičare. Kada je tekst u pitanju, sva tri benda manje slede klasičnu baladnu tradiciju karakterističnu za prihvaćene, romantičarski autentične, rok pesnike poput Boba Dilana, a više naginju ka igrama reči, slikama iz likovnog ili naučnickog diskursa, te namerno „veštačkom“ lirskom izrazu. Izborom ova tri benda, dakle, pokazaće se jedno drugo lice onoga što se naziva poezijom britanske popularne kulture dvadesetog veka.

## 6. Struktura rada

Najzad, trebalo bi ukazati i na to kakav će oblik uzeti ovo istraživanje. Već je napomenuto da će se pažnja posvetiti poetici, a ne muzikologiji, te hermeneutičkoj analizi književnog, a ne sociološko-kulturološkog aspekta pop i rok teksta. Iako bi možda najpreglednije bilo dati jedan hronološki prikaz tekstova triju bendova – počevši od prvog studijskog albuma Bitlsa, pa do poslednjeg albuma Mjuza – ovakav bi pristup bio kontraproduktivan, s obzirom na ideju o značaju intertekstualnosti u njihovom stvaralaštvu. Najbolje bi, stoga, bilo sva tri benda posmatrati naporedo, te videti kako se iste ideje menjaju kroz decenije, kao i kako se međusobni uticaji prepliću kroz različite faze stvaranja ovih autora. S tim u vezi, najpraktičniji pristup bio bi tematski – gde se pesme grupišu u određene kategorije u zavisnosti od glavnih ideja kojima se bave. Ovakav pristup je već korišćen – knjiga Danijela Levitina, na primer, zove se *Svet u šest pesama (The World in Six Songs)*. Levitin popularne pesme, prema tekstu, deli na pesme prijateljstva, ljubavi, radosti, utehe, saznanja i religije. No, on, kao kognitivni muzikolog, ima pristup suprotan od onoga koji se koristi u književnoj analizi – ne polazi od same pesme, već od njene recepcije, odnosno, ne polazi od toga *o čemu* pesma govori, već od toga *kako* ona *deluje* na slušaoca. U ovom će se radu naglasak staviti na značenje pesama, a ne na njihov uticaj, stoga će odabrane tematske grupe biti vezane za ono što je njihova glavna ideja. Pesme su, tako, podeljene u četiri grupe: ljubavne pesme, narativne pesme, refleksivne, odnosno, pesme o unutrašnjem svetu autora, i napokon, pesme o spoljnom svetu. U prvu, ujedno i najveću, grupu, spadaju različite vrste pesama koje govore o raznim oblicima ljubavi – srećnoj, nesrećnoj, neuzvraćenoj, ostvarenoj, propaloj, telesnoj, duhovnoj, romantičnoj, platonskoj. Druga grupa obuhvata one pesme koje pričaju neku priču – crtice iz života lirskog subjekta ili nekih drugih likova, nostalgične pesme o minulim vremenima, opise nekih doživljaja ili pustolovina. Treća grupa jeste skup pesama koje se bave unutrašnjim svetom autora, i prikazuju njihova razmišljanja o životu uopšte, o njegovom smislu, o smrti, o religiji. Najzad, u poslednju grupu spadaju pesme koje se bave spoljnim svetom – one koje govore o nekim bitnim aktuelnim ili istorijskim događajima, angažovane i političke pesme, te one koje pričaju o nauci ili umetnosti. Naravno, već se iz ove podele može videti da će u samom radu biti mnogo preklapanja

među grupama, s obzirom na to da se retko kad događa da se jedna pesma bavi samo jednom temom; neke će se pesme, stoga, pominjati u više nego jednom poglavlju, u zavisnosti od toga šta je gde fokus istraživanja. Ovo će pokazati i najzad – dokazati – da popularne pesme, one koje odlikuje modernistička autentičnost, mogu da stoje rame uz rame sa drugim vrstama poezije. A to je, svakako, najvažniji cilj ovoga rada – konačna potvrda da svetu nikada neće dosaditi „besmislene ljubavne pesmice“, zato što se i u njima krije sve ono što odlikuje pravu umetnost – emocije, ideje, igra.

## PESME O LJUBAVI

### 1. Ljubavna poezija

Ljubav je, kako navodi Vojislav Đurić u *Lirici u svetskoj književnosti*, „najčešći motiv u književnosti“ koji se „nalazi u svim vrstama književnosti uopšte i lirike posebno“ (Đurić 1982:35). O njoj se pevalo i pisalo u najdrevnijim ljudskim zajednicama, i nije se prestalo ni do danas, što – ako uzmemo kao tačnu pretpostavku da se „poreklo poezije može tražiti u kasnom paleolitu, negde između tridesetog i petnaestog milenijuma pre nove ere“ (Petković 1988:9) – znači da nas, kao vrstu, fascinacija ovom temom nije napustila ni posle nekoliko milenijuma, a, po svemu sudeći, to se neće dogoditi ni u narednih nekoliko hiljada godina. Posmatrajući, na primer, ono što se danas naziva prvobitnom poezijom – a to je poezija onih zajednica koje i danas žive na način sličan onom kakav je bio uobičajen među paleolitskim kulturama, uključujući i činjenicu da svoju poeziju retko zapisuju, još ređe recituju, a najčešće izvode uz pratnju muzike i plesa – može se zaključiti da, ako se izuzme sveobuhvatan značaj magijskih i ritualnih pesama, tema koja prevladuje u ovoj vrsti poezije jeste upravo ljubav. Ta ljubav iskazuje određene romantične ideje – od bola udovaca i udovica, ljubavnih bajalica, tužbalica i pesama čežnje, erotskih pesama, pa sve do tugovanki onih koji su prinuđeni da žive u braku s nekim koga ne vole (zanimljiva je, recimo, pesma žene koja moli munju da udari njenog muža, a poštedi njenog dragog – vid. Živančević i dr. 1988:63) – ali uzima i mnoge druge oblike, tako da možemo čitati i o porodičnoj ljubavi između roditelja i dece, braće i sestara, o ljubavi prema zajednici iz koje pesnik potiče, o ljubavi prema prirodi i prirodnim božanstvima, i još o nebrojenim drugim njenim vrstama koje se u poeziji javljaju i dan-danas. Kada je o zapadnoj umetničkoj poeziji reč, može se reći da ljubav i tu igra glavnu ulogu, počevši od staroegipatskih ljubavnih pesama, u kojima se javljaju teme poput žudnje za odsutnim ljubavnikom, ljubavne igre, zanosa, slomljenog srca, a opisana osećanja se kreću od oklevanja prve ljubavi, preko otvoreno iskazane fizičke privlačnosti, pa sve do eksplicitnih erotskih misli (vid. Preminger–Brogan 1993:711). Nekih hiljadu godina kasnije, nastaje hebrejska *Pesma nad pesmama*, koja, i pored

naknadnog uključenja u biblijski kanon, ne iskazuje, kako se ponekad tvrdi, ljubav vernika prema bogu, već je u svojoj biti prosto sekularna, erotska pesma, koja kroz razgovor dvoje ljubavnika i niz upečatljivih poređenja uspeva da dočara razvoj jednog ljubavnog odnosa. I u Starom Egiptu i u drevnom Izraelu, ovakve su pesme izvodili profesionalni pevači, ne bi li zabavili goste na privatnim svečanostima (Preminger–Brogan 1993:711). Već na osnovu ovoga možemo videti da ljubavna poezija nije samo jedan od najdrevnijih oblika umetničkog pesništva, već i da ima direktne veze sa današnjom izvodivom, odnosno, pop poezijom. Dalji razvoj lirske poezije ne menja ništa kada je u pitanju centralni položaj ljubavi kao teme. Kao najznačajnija pesnička ličnost u ranim danima lirike izdvaja se Sapfa, koja na otvoren način piše o lezbejskoj ljubavi. Ono što je, međutim, još bitnije kada je o njoj reč jeste to što upravo s njom ljubavna poezija počinje da se posmatra kao još jedan način da se zapravo bolje upozna sam lirski subjekt, a ne predmet njegovog pesničkog nadahnuća. *Prinstonska enciklopedija poezije i poetike (The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics)* navodi da „Sapfa pokazuje da je ljubavna poezija način na koji zapadnjačka ličnost definiše samu sebe. Predmet ljubavi se doživljava strastveno, ali je u isto vreme i zamenjiv; on ili ona možda postoji prvenstveno kao fokus pesnikove svesti.“ (Preminger–Brogan 1993:706)

I u kasnijoj poeziji – rimskim pesmama o telesnoj ljubavi smeštenim u urbani svet, srednjovekovnom idealu dvorske ljubavi prema nedodirljivim gospama, petrarkističkim pesmama koje kombinuju trubadursku poeziju i Danteove psihološke uvide, golicavim kavaljerskim pesmama, romantičarskim delima što insistiraju na individualizmu duha i intenzitetu osećanja, viktorijanskom pesništvu u kome centralnu ulogu imaju nežnost i blagost, te poeziji dvadesetog veka koja predstavlja najraznovrsnije i najeksplicitnije ljubavno poetsko stvaralaštvo još od klasične književnosti – može se uočiti da ljubav ne napušta scenu, te da joj je uloga pre da otkrije nešto o onome ko piše nego o onome o kome se piše. Tako, na primer, već pominjane *Plovidbe* Harta Krejna govore mnogo toga o samom pesniku, odnosno, lirskom subjektu, a gotovo ništa o Emilu Opferu (Emil Opffer), koji je pesnikova muza i predmet njegove ljubavi u pesmama. Nimalo, stoga, ne čudi ni to što i većina tekstova pop muzike prati ovaj obrazac, i za svoj fokus uzima način na koji ljubav deluje na onoga ko peva. Od jednostavnih iskaza kao što je „želim da te držim za ruku“ ('I Want To Hold Your Hand' Bitlsa), preko zahteva poput

„nađi mi nekoga koga ću voleti“ (‘Somebody to Love’ Kvina), pa do toga da pevač ni ne zna „je li ovo zaista ljubav ili prosto ludost“ (‘Madness’ Mjuza), lirski subjekt je postavljen u samo središte ljubavnih osećanja i trudi se da shvati ili iskaže ono što se njemu događa. Predmet ljubavi je često sveden na funkciju; njegovo je prosto da inspiriše lirski subjekt da svoja osećanja kanališe kroz poeziju.

A opet, ovo je možda i previše cinično posmatranje, pogotovo ako se uzme u obzir činjenica da se sve emocije, a ne samo ljubav, mogu posmatrati prosto kao način na koji kao pojedinci doživljavamo svet, a koji se, ma kako egocentrično – ili tužno – to zvučalo, mora svesti na to da uvek, u svakoj prilici, možemo poći samo od sebe samih. Stoga je možda i izlišno pričati o romantičnoj ljubavi kao obmani ili izmišljotini (kako je nazivaju Frenk Zapa /Frank Zappa/ i Džoni Mičel /Joni Mitchell/ – vid. Levitin 2010:239), a da se pri tome na sličan način ne demistifikuju i sva ostala osećanja. Brojne su neurološke, psihološke i biološke studije koje pokazuju kako se osećanja mogu razumeti kao najobičniji hemijski procesi u ljudskom mozgu. Ali baš kao ni Dekartove (Descartes) ideje svođenja emocija na jednačine, ni današnja naučna dostignuća ipak ne mogu da objasne kako osećanja funkcionišu u umetnosti. Činjenica ostaje da, bila mit ili stvarnost, hemijski proces ili svesna samoobmana, kitsovska vizija ili san, ljubav ostaje centralni motiv u poeziji, uključujući i poeziju popularne kulture.

Dovoljno je setiti se jedne od središnjih numera iz Lurmanovog (Luhmann) mjuzikla *Mulan ruž* (*Moulin Rouge!*, 2001), gde Kristijan (Juan Makgregor /Ewan McGregor/) i Saten (Nikol Kidman /Nicole Kidman/) jedno drugom pevaju o ljubavi, on sa idealističke tačke gledišta naivnog pesnika, ona sa ciničnog stanovišta razočarane kurtizane. Reč je o pesmi koja se zove ‘Elephant Love Medley’, a koja je – kako joj i samo ime govori, medli – ili potpuri – melodija koja, u savršenom postmodernističkom duhu, funkcioniše kao pastiš sačinjen od mnoštva citata iz drugih pesama. Ovde ih se citira više od deset – a to su, između ostalih, ‘Love is like Oxygen’ grupe Svit (Sweet), ‘I Was Born for Loving You’ grupe Kis (Kiss), ‘Up Where We Belong’ Dženifer Vorns (Jennifer Warnes) i Džoa Kokera (Joe Cocker), ‘Pride (In the Name of Love)’ grupe U2, ‘Silly Love Songs’ Vingsa (Wings), ‘Heroes’ Dejvida Bouvija (David Bowie), ‘Your Song’ Eltona Džona (Elton John), ‘I Will Always Love You’ Doli Parton (Dolly Parton),

te neizbežna 'All You Need is Love' Bitlsa. Činjenica da ovoliko različitih pesama može da se sklopi u jednu, a da opet savršeno funkcioniše kao celina, govori o tome koliko su ljubavne pesme sveprisutne i zapravo međusobno slične – što melodijski, što tekstualno. Ovo, naravno, ne znači da im nedostaje originalnosti, već pre da je ljubav tema koja je toliko značajna i o kojoj je toliko pisano da, bez obzira na to što nam se može učiniti da se na ono što je već napisano nema više šta dodati, to nipošto nije tačno – ovde se vidi upravo ona univerzalnost na kojoj pop poezija insistira: možda sve već jeste izrečeno, ali to ne znači da svaka pojedinačna osoba ili svaka nova generacija nema pravo da na to izrečeno doda i vlastito iskustvo, ma kako slično ono bilo iskustvima onih koji su došli pre nje. Fredi Merkjuri to objašnjava ovako:

Mnogi ljudi su se dosad zaljubili, mnogi su se odljubili, ali ljudi to i dalje čine, tako da ja i dalje pišem pesme o tome – u različitim vidovima. Mislim da će se ljubav i nedostatak ljubavi uvek dešavati, i postoji mnogo načina da ljudi počnu i prestanu da vole. Mislim da većina mojih pesama nekako prati taj put, i mislim da je pevanje i pisanje o ljubavi zapravo bezgranično. Mislim da pišem o onome kroz šta obični ljudi prolaze. Imam osećaj da sam i ja prošao kroz te stvari, tako da u suštini zapravo sakupljam sve to istraživanje i pretvaram ga u pesme. /.../ U suštini, ja ne pišem ništa novo, ne pokušavam da kažem: 'Vidi, napisao sam pesmu kakvu niko nikada ranije nije napisao!' Ne. Ali ja to radim sa *svoje* tačke gledišta. (Brooks–Lupton 2008:53)

Upravo je ovo suština pesama o ljubavi – pop pesama, svakako, ali i umetničke poezije (možemo reći, na primer, da su Šekspirovi ljubavni soneti posvećeni Crnoj dami i Lepom mladiću sasvim inovativna, parodijska subverzija petrarkističke prakse, ali još je Katul /Catullus/ pisao pesme upućene, s jedne strane, agresivnoj i tvrdoglavoj ženi, a s druge, nežnom i milom dečaku – vid. Preminger–Brogan 1993:707): svako daje svoj doprinos jednoj temi koja, ma kako univerzalna i sveprisutna bila, ipak ostaje neiscrpna, i moguće ju je obogatiti vlastitim pesničkim doživljajem. Na koji način se ova tema, onda, manifestuje u opusu Bitlsa, Kvina i Mjuza?

## 2. Bitlsi, Kvin i Mjuz: rani albumi

Kod Bitlsa i Mjuza – a naročito kod Bitlsa – može se, na primer, uočiti zanimljiv trend po kome se na ranijim albumima ljubav kao tema javlja u većoj meri nego kasnije. To, naravno, ne znači da je oni kasnije napuštaju, već da s vremenom dodaju veće varijacije u svoju poeziju. Kvin, s druge strane, od samog početka ravnomernije raspoređuju svoje teme – ljubav je i dalje prilično prisutna u njihovom opusu (možda i više na njegovom kraju nego što je to slučaj sa druga dva benda), ali ne dešava se, na primer, da je predmet *svih* pesama na nekom od ranih albuma, kao što je slučaj, recimo, sa prvim albumom Bitlsa, *Please Please Me* (1963). Vrlo je verovatno da razlog za ovo leži prosto u godinama stvaralaca – praksa pokazuje da, što je pesnik mlađi, to više piše o ljubavi. I Bitlsi i Mjuz su osnovani kada su njihovi članovi bili tek tinejdžeri, dok su članovi Kvina, s druge strane, na početku svoje karijere već bili pred završetkom studija, i bili bliži dvadeset petoj nego dvadesetog godini života. Stoga kod njih u najvećoj meri nedostaje ona prva faza adolescentske ljubavi o kojoj tako često pevaju Bitlsi – faza u kojoj je najveća želja držati nekoga za ruku ili u kojoj se može izgubiti glava za devojkom koja „ima svega sedamnaest godina“. Zanimljivo je, takođe, uporediti kako se, s vremenom, menja i koncept adolescentske ljubavi – prvi album Mjuza, *Showbiz* (1999), tako, ne govori o oklevanju ili čežnji, već, kada govori o ljubavi, to čini na gnevan i agresivan način, mnogo otvorenije i eksplicitnije nego što su to Bitlsi činili tri i po decenije pre njih. Ovo je pogotovo slučaj sa njihovim ranim pesmama 'Uno' ili 'Hate this & I'll Love You', agresivnim porukama upućenim nekome ko je izazvao veliki gnev i razočaranje u autoru, frontmenu benda, Metu Belamiju (Matt Bellamy). Čini se da se u ranijim danima buđenja seksualnosti sve doživljava na mnogo dramatičniji način, a kada se uzme u obzir i već pomenuta generacijska razlika, može se razumeti ne samo razvoj jedne ideje kroz decenije, već i možda – upravo zato – shvatiti zbog čega kritičari teško izbegavaju da pop tekstove tumače kroz sociološko-kulturološku vizuru.

Još jedna zanimljiva praksa Bitlsa jeste nešto o čemu Andžela Makrobi i Sajmon Frit pišu u svom članku o roku i seksualnosti ('Rock and Sexuality' 1979 – u Frith–Goodwin 1990:317–332). Naime, oni, za razlike od većine drugih bendova svoga doba,



uspevaju da balansiraju između agresivno maskulinog *cock rocka* i bojažljivo dečačkog *teeny bopa* – kako u svome zvuku, koji ume da bude i žestok i nežan, tako i u tekstovima. Naročito je interesantno posmatrati njihove rane tekstove i uočiti jedan, inače veoma netipičan, trend – naime, u pesmama kao što su 'She Loves You' ili 'I Saw Her Standing There', lirski subjekt se ne obraća direktno predmetu čežnje, već to čini posredno – Bitlsi ne kažu: „ti voliš mene“, već „ona voli tebe“, ne kažu „video sam te kako tamo stojiš“, već „video sam je kako tamo stoji“. Ovo je svakako neuobičajen način da se iskažu ljubavna osećanja (up. sa Kvinovim nedvosmisleno eksplicitnim zahtevom 'give me your body' iz pesme 'Body Language'), ali tako se postiže distanca koja, s jedne strane omogućava slušaocima – odnosno, veoma mladim slušateljicama – da se, i pored izraženih ljubavnih osećanja njihovih pop idola, ipak osećaju sigurno, a ne kao fetišizovani seksualni objekti, što je, nažalost, prečest slučaj u tipično seksističkim rok tekstovima, a s druge, samim pesmama daje onu već toliko puta pominjanu notu univerzalnosti, gde slušaoci ne moraju nužno biti postavljeni u pasivnu poziciju primalaca ljubavnih poruka, već ostvaruju nekakvu ravnopravnost sa pevačem („ona voli tebe“ – „ti“ i „ja“ smo u ovom slučaju gotovo u dosluhu). Ovakve pesme su u isto vreme i dovoljno emotivne da uspevaju da funkcionišu kao ljubavne pesme čežnje, ali i dovoljno bezlične da svako može u njima da se pronade i s njima saoseća – bilo da je na mestu osobe koja je u pesmi označena sa „ona“ ili osobe kojoj se pevač obraća sa „ti“.

Ako se vratimo na izražavanje ljubavi u tekstovima pomenutih bendova, možemo, dakle, zaključiti da ono zavisi kako od životnog doba stvaralaca, tako i od šireg vremenskog perioda kome oni pripadaju. Bitlsi o ljubavi pišu veoma često i veoma raznovrsno; statistički posmatrano, reč *love* jedna je od najčešće pominjanih u njihovim tekstovima – svakako najčešća leksička reč, koja se u njihovom opusu pojavljuje 613 puta, a od nje su češće samo gramatičke reči: *you, I, the, to, me, and* i *a* (Rogers 2010); o važnosti koju ideja ljubavi ima u stvaralaštvu Bitlsa svedoči i to što se predstava trupe *Cirque du Soleil* na njihovu muziku zove upravo *Love*. Na samom početku njihove karijere, ljubav je centralni motiv Bitlsa, a kasnije, njihov se repertoar proširuje i ljubavi se dodaju i mnoge druge teme. Kada je reč o Kvinu, njihovi rani albumi uglavnom se bave svetom fantazije (uzrok za ovo može se naći s jedne strane, u Merkjurijskoj opsesiji viktorijanskim vilinskim slikarstvom stečenoj u danima umetničke škole, koja je prerasla

u vlastiti mitološki svet, a s druge, u приметnom uticaju Led Cepelina i njihovih ranih pesama); ljubav je, međutim, uvek tu, i konstantan je motiv tokom celog njihovog stvaralaštva. Mjuz pak najviše pevaju, ne o ljubavi – u kojoj, za današnje generacije, više nama nikakvih tabua – već o temama koje su prikladne za društvo dvadeset prvog veka – tehnologiji, nauci, alijenaciji, teorijama zavere, distopijskoj budućnosti. Ljubav jeste prisutna u njihovom opusu, ali obrađena je na više ciničan, a manje idealizovan način, u skladu sa već pomenutim dominantnim idejama.

Kada je reč o prvim pesmama Bitlsa, mora se naglasiti njihova krajnja jednostavnost – i u melodijskom, i u tekstualnom smislu. Kir Kitli napominje da „oko 1963–64. Bitlsi nisu [bili] opozicioni pesnici-vizionari, već prosto fenomenalno popularna tinejdžerska pop grupa“ (Keightley 2001:126), dok Ijan Makdonald (Ian MacDonald), pišući o pesmi 'Love Me Do', kaže da je, „jednostavna kakva jeste“, ovo ipak „prilično dovtljiva pesma“ (Makdonald 2012:120). Ne može se reći da pesme poput 'Love Me Do' ruše poetske konvencije ili otvaraju nove jezičke vidike, no, ipak, one na izuzetno jednostavan način iskazuju upravo ono o čemu govore u svojim naslovima, ni ne pretendujući na nekakvu dubokoumnost. Pevljiva melodija i jednostavne reči dovoljne su da se ovakve pesme postave u svest slušalaca bez prevelikog napora (barem naizgled, jer veoma se često dešava da je najjednostavnije stvari najteže postići). Jednostavnost stihova, jednosložne reči i prosta rima omogućavaju nesmetan tok pesme i njeno lako pamćenje. Ipak, već se u ovim ranim pesmama može uočiti sjajan osećaj za ritam i versifikaciju, tako da, bez obzira na relativnu jednostavnost jezika, tekstove odlikuje jasno milozvučje. Ovde bi se, konkretno, za primer mogla uzeti pesma 'I Saw Her Standing There'. Svaka strofa u njoj završava se istim stihom, uz male varijacije u njegovom prvom delu ('so how could I dance with another' naspram 'she wouldn't dance with another' i 'now I'll never dance with another'), dok je sam završetak isti i ponavlja naslov pesme ('I saw her standing there'). Početni stihovi svake strofe ('well she was just seventeen, you know what I mean' ili 'well we danced through the night, and we held each other tight') odlikuju se unutrašnjom rimom, gde se kraj svakog stiha rimuje sa krajem svakog polustiha ('seventeen' i 'mean'; 'night' i 'tight'), čime se postiže potpuno sazvučje, što svakako nije odlika amaterske poezije. Osim toga, već se ovde vidi tendencija Bitlsa, a pogotovo primarnog autora ove pesme, Pola Makartnija, da pesme

pretvori u anegdote iz života – svog ili tuđeg, nebitno – te da na taj način ispriča nekakvu priču. Kada je značenje u pitanju, ovo jeste jednostavna pesma o ljubavi na prvi pogled, ali stih 'she was just seventeen, you know what I mean' s početka pesme ukazuje na to da Bitlsi, i pored svog tadašnjeg imidža dobrih momaka iz susedstva, uspevaju da kroz ono neiskazano i nagovešteno prenesu još neko značenje. Ovde reči 'you know what I mean' služe tome da daju dodatno objašnjenje prvom delu stiha, 'she was just seventeen', uz sve implikacije koje uz takvu karakterizaciju idu; ali i tome da slušaocima stave do znanja da lirski subjekt, premda možda deluje bezazleno i dečački, ipak ima dovoljno iskustva da za te implikacije zna. Takođe, obraćajući se slušaocu, lirski subjekt, uspeva da s njim ostvari prislan kontakt i nagovesti da su njih dvojica – njih dvoje – u dosluhu.

Slično se može tumačiti i pesma 'Please Please Me'. Njen autor, Džon Lenon, pesmu počinje uvodeći nas u priču – sada će nam reći ono što je sinoć rekao svojoj devojci ('last night I said these words to my girl') – a potom te reči i citira, tako da pesma ima okvirnu priču u kojoj se lirski subjekt obraća slušaocima i centralnu priču koja se bavi onim što mu se konkretno dogodilo. Pesma se bavi tipično adolescentskim temama – lirski subjekt se žali da je u neravnopravnoj vezi i od svoje partnerke zahteva da mu ugoditi kao što on ugađa njoj ('please please me, oh yeah, like I please you'). Ove se reči mogu protumačiti i na više seksualan način ('please please me' bi moglo značiti i „molim te, zadovolji me“), ali, baš kao što je slučaj i sa pesmom 'I Saw Her Standing There', na slušaocu ostaje da između redova protumači na šta to tačno Lenon misli. Takođe, i ovde možemo naći unutrašnju rima, koja više nije jednosložna, već nešto komplikovanija, kao što se može videti ovde:

I don't want to sound complainin', but you know there's always rain in my heart  
I do all the pleasin' with you, it's so hard to reason with you, oh yeah

U ovom se primeru rima nalazi ne u jednoj, već u više reči, koje su u gornjim stihovima podvučene, a ritam se postiže i rečima koje prethode rimovanim celinama: na primer, fraze 'I do all the' i 'it's so hard to' jesu skupine jednosložnih reči, organizovane u po dve trohejske stope, čime se obezbeđuje unutrašnja simetrija stiha, a time i eufonija. Takođe, ako se ova simetrija posmatra na gornjem primeru, može se primetiti da jedna imenička fraza – 'my heart' – stoji izdvojeno u odnosu na sve ostale reči, što se vrlo lako

može čuti u pesmi. Na ovaj način, kompozicija uspeva da izbegne metronomsku recitativnost, a pomenuta fraza se ističe kao možda i navažnija u celoj pesmi – tema je ljubav, a sintagma 'my heart' (moje srce) to sasvim lepo dočarava.

Pesma 'P. S. I Love You', s druge strane, ima, kako Makdonald (2012:123) kaže, „jednostavan, klišeiziran tekst“ sa „blagim ženskim rimama“, koji obogaćuje latinoameričkim ča-ča-ča ritmom. Makartni peva o pismu koje piše, i tako nas uvodi u priču – lirski subjekt je u nekoj ljubavnoj vezi, odvojen je od svoje drage, i to pokušava da nadoknadi tako što joj piše pisma kojima u postskriptumu dodaje „volim te“. Dakle, bez obzira na krajnju jednostavnost stihova, ovakav, gotovo *in medias res*, pristup slušaocima daje malo širu priču od one koja se može naći u samim redovima pesme. Ako se na ovo doda i snažna melodija, koja deluje manje kao obična pop pesmica, a više kao „standard“ koji treba da bude ponuđen poznatim izvođačima“ (Makdonald 2012:123), već se u ovako ranom naslovu može primetiti ono što će kasnije postati Makartnijev zaštitni znak, a to je upravo osećaj za melodiju kakav poseduju samo retki muzičari.

Kada je reč o prvom albumu Kvina, ne naročito domišljatog naziva *Queen* (1973), tema ljubavi je primetno odsutna. Ovaj se album, kao što je već navedeno, više bavi nekim drugim temama, konkretno, refleksivnim, religijskim i fantazijskim, kao i pitanjima samog rokenrol života. Jedini pomen nekakve ljubavne veze – ili ljubavnog susreta – može se naći u prvoj pesmi sa albuma, 'Keep Yourself Alive' Brajana Meja (Brian May), u stihu 'well I loved a million women in a belladonic haze'. No, već se ovde vidi da se u pesmi ne radi o nekakvoj ljubavi s velikim „Lj“, s obzirom na to da ovaj stih stoji rame uz rame sa 'I ate a million dinners brought to me on silver trays' ili 'I sold a million mirrors in a shop in alley way'; reč je prosto o različitim iskustvima kroz koja je lirski subjekt prošao i o kojima govori na izraženo hiperboličan način. Tek se na drugom albumu, još manje domišljatog naziva *Queen II*, iz 1974. godine (praksa ovakvog imenovanja albuma preuzeta je od Led Cepelina; zvuku i konceptu albuma, međutim, mnogo bi bolje odgovarao njegov radni naziv od koga su članovi benda nažalost odustali, a koji je glasio *Over the Top*), ljubav javlja u većoj meri, u čak nekoliko pesama, od kojih o ljubavi najeksplicitnije govori Merkjurijeva 'Funny How Love Is'. Ova pesma, koja se svojim zvukom možda ni ne uklapa najbolje u ideju albuma *Queen II*, jednog od retkih

konceptualnih albuma koje je bend objavio, o ljubavi govori na veoma optimističan način, i dolazi do istog zaključka do koga, nekih trideset godina kasnije, dolazi i film *U stvari ljubav* (*Love Actually*, 2003) – da je ljubav, zapravo, svuda oko nas. Osvrnimo se na njene stihove:

Funny how love is everywhere just look and see  
Funny how love is anywhere you're bound to be  
Funny how love is in every song in every key  
Funny how love is coming home in time for tea  
/.../  
Funny how love can break your heart so suddenly  
Funny how love came tumbling down with Adam and Eve  
Funny how love is running home feeling free  
Funny how love is coming home in time for tea

Ljubav je, dakle, nešto što je sveprisutno – u svim pesmama, u svim mestima, svuda oko nas. Zanimljivo je i da se ljubav ne shvata samo kao nešto dobro – ona nam može iznenada slomiti srce, a ta njena tendencija nipošto nije nešto novo, s obzirom na to da kao komplikovan i ne tako bezbolan koncept postoji još od mitskih, biblijskih vremena ('funny how love came tumbling down with Adam and Eve'). Takođe, izražena je i ideja da ljubav nije nužno uvek romantičnog karaktera – ona se može manifestovati i kroz slobodu ('running home feeling free') i kroz jednostavne „sitnice koje život znače“, kao što je dolazak kući na čaj. Kada je zvuk pesme u pitanju, uočljiva je, opet, eufonija: rima jeste jednostavna i jednosložna (tzv. muška), ali pesma deluje milozvučnije jer je ta rima istovremeno paralelna i nagomilana. Osim toga, svaki stih počinje rečima 'funny how love is', anaforam koja daje dodatnu zvučnost pesmi. Što se tiče muzičkog elementa pesme, Merkurijev glas je u, za ovaj period tipičnom, visokom registru, dok produkcija, urađena u Spektorovoj (Spector) tehnici „zida zvuka“<sup>2</sup>, ideji da je ljubav svuda oko nas daje i bukvalnu notu.

---

<sup>2</sup> 'Zid zvuka' (eng. 'wall of sound') jeste tehnika snimanja i produkcije čiji je cilj stvaranje kompozicija koje, kada se slušaju, odaju utisak "zaronjenosti" u zvuk. Postiže se tako što se veći broj instrumenata (ponekad gotovo ceo minijaturni orkestar – gitare, gudački instrumenti, perkusije, klavir, duvači) postavi u malu prostoriju s velikom reverberacijom i snima, pa je rezultirajući snimak bombastičan i raskošan. Ne čuje se jasna granica između pojedinačnih instrumenata, već se slivaju jedan u drugi, a tako snažan, bogat zvuk često namerno guši vokal. Ovu tehniku, koja je jedan od prvih pokušaja da se studio koristi kao instrument, popularizovao je producent Fil Spektor (Phil Spector).

Za razliku od pesme 'Funny How Love Is', druga pesma sa ovog albuma koja se bavi prvenstveno ljubavlju, još jedna Merkjurijeva kompozicija, 'Nevermore', priča o slomljenom srcu. Ovo je možda i prva, u ovom radu spomenuta, pesma koja bi mogla da se stavi na papir i zadovolji krute kriterijume tradicionalnih književnih kritičara, te tako zasluži epitet „prave“ poezije. U njoj se tek na jednom mestu konkretno pominje šta se to lirskom subjektu dogodilo, dok ostalo treba da zaključimo na osnovu njegovog doživljaja sveta. To se može videti već u prvoj strofi:

There's no living in my life anymore  
The seas have gone dry and the rain stopped falling  
Please don't you cry anymore  
Can't you see  
Listen to the breeze whisper to me please  
Don't send me to the path of nevermore

Stihovi neodoljivo podsećaju na Odnovu (W. H. Auden) pesmu 'Funeral Blues', gde lirski subjekt na hiperboličan način tvrdi da svet bez voljene osobe više nema nikakvog smisla – u Merkjurijevoj pesmi, „mora su presušila, a kiša je prestala da pada“. Kao i kod Odna, gde su zvezde izlišne, a okeane treba propliti, sve deluje besmisleno i prazno sada kada je pesničko ja ostalo bez predmeta ljubavi. Ova ideja nastavlja se i u drugoj strofi:

Even the valleys below  
Where the rays of the sun were so warm and tender  
Now haven't anything to grow

Za lirski subjekt, ceo svet je prestao da postoji, svuda vlada propast, a ni sama priroda više ne može da funkcioniše kao nekada. Baš kao i u pesmi 'Funeral Blues', i ovde se fokus pomera sa pesničkog „ja“ na njegovu okolinu, ali opet se pokazuje jedan sasvim subjektivan, gotovo solipsistički pogled na svet: teško da su mora zaista presušila, a doline prestale da rađaju; ova hiperbola služi tome da nam pokaže intenzitet osećanja lirskog subjekta. Tek na samom kraju pesme saznajemo šta je uzrok ovako pesimističkom stanovištu:

Why did you have to leave me  
Why did you deceive me  
You send me to the path of nevermore  
When you say you didn't love me anymore

Za razliku od Odnove pesme, gde svet prestaje da ima smisla zato što je voljena osoba umrla, ovde se to dešava zato što je voljena osoba rekla lirskom subjektu da ga više ne voli. Patnja zbog slomljenog srca izuzetno je česta tema u ljubavnim pop pesmama, i pesnici na nju reaguju na različite načine – ponekad veoma agresivno, kao što ćemo videti na primeru Mjuza, a ponekad ovako melanholično. Osim Odena, kao intertekst u pesmi 'Nevermore' javlja se i Edgar Alan Po (E. A. Poe) – njegova čuvena pesma 'Gavran' ovekovečila je upravo naslovnu reč Kvinove pesme, i kroz nju prenela čitav niz različitih značenja: smrt, kraj, tugu, frustraciju, nemoć. S obzirom na bogatu značenjsku komponentu ove pesme, nije ni čudo što je njen muzički element krajnje jednostavan – melodiju nose klavir i glas, a sama pesma traje tek nešto duže od jednog minuta. Premda se može uočiti rima, ona se javlja na tek nekoliko mesta, ('leave me' i 'deceive me' ili 'anymore' i 'nevermore'); umesto nje, pesma se za zvučnost oslanja na figure dikcije, poput asonance i ponavljanja.

Sličnom temom bavi se i pesma Bitlsa 'Misery', no, za razlike od pesme 'Nevermore', ona nema melanholičan ton, ni u stihovima, ni u melodiji. Ako pogledamo tekst:

I'm the kind of guy who never used to cry  
The world is treating me bad, misery  
I've lost her now for sure, I won't see her no more  
It's gonna be a drag, misery

možemo opet uočiti unutrašnju rimu ('guy' i 'cry', 'sure' i 'more', pa čak donekle i 'bad' i 'drag') i posredno pominjanje predmeta ljubavi ('I've lost *her*') umesto direktnog obraćanja. No, i pored toga što se pesma zove 'Misery' ('Patnja'), ipak se stiče utisak da pesničko ja situaciju i ne doživljava naročito tragično – svet neće prestati da postoji zato što je veza prekinuta, već će sve prosto biti 'gnjavaža' ('it's gonna be a drag'). Ovde se lepo može uočiti, za Lenona tipičan, ironičan otklon od situacije i ismevanje samoga sebe. Ako se ova pesma uporedi sa još jednom Lenonovom pesmom sa albuma *Please Please Me*, 'Ask Me Why', može se primetiti blago podrugivanje osećanjima iskazanim u 'Misery'. Naime, u stihovima:

I can't believe it's happened to me  
I can't conceive of any more misery

jasno se vidi da je melodramatičnoj adolescentskoj fazi došao kraj, tako da više neće biti patnje izazvane 'gnjavažom' zbog raskida. Stihovi

Now you're mine, my happiness near makes me cry  
And in time you'll understand the reason why I cry  
It's not because I'm sad  
But you're the only love I've ever had

ukazuju na drugačije shvatanje ljubavi: ova veza u lirskom subjektu izaziva suze, čiji uzrok nije tuga, već osećaj da je uz voljenu osobu i on neko potpuno novi, te da vodi jedan sasvim nov život, gde sve deluje kao da se dešava po prvi put ('you're the only love I've ever had'). Makdonald (2012:128) navodi da „premda neobični, stihovi pesme pokazuju lični pečat, nagoveštavajući da je Lenon mislio na svoju suprugu, Sintiju.“

Prvi album grupe Mjuz, *Showbiz* (1999), s druge strane, ljubavi pristupa na nešto drugačiji način. Pesa koja ga otvara, 'Sunburn', po svemu sudeći, govori o osobi koju je lirski subjekt morao da ostavi, jer je možda bila i suviše intenzivna za njega:

She burns like the sun  
And I can't look away  
And she'll burn our horizons  
Make no mistakes  
And I'll hide from the world  
Behind a broken flame  
And I'll run forever  
I can't face the shame

Mjuz u svojim pesmama često koriste metafore vezane za fiziku i astronomiju, što je slučaj i ovde – neimenovana „ona“ je žarka kao sunce i može spržiti oči lirskog subjekta, tako da on mora da pobegne i sakrije se „od sveta, iza ugašenog plamena“. Slike vatre su veoma snažne u ovoj pesmi i dočaravaju, kako njenu neophodnost, tako i opasnost koja proizlazi iz približavanja plamenu. Iako lirski subjekt zna da je „ona“ neko ko u njegovom životu ima ulogu sunca, on će ipak pobeći, a to će u njemu probuditi sramotu s kojom ne može da se suoči. Na osnovu stihova ne može se zaključiti da li je ovde reč o ljubavnoj vezi; no, svakako se primećuje značaj koji je „ona“ imala za pesničko ja. Kada je reč o zvuku pesme, rima je jedva prisutna i prati baladni obrazac abcb, s tim što ni rimovani stihovi nisu uvek čisti (kao recimo 'away' i 'mistakes', gde se rima bazira na



asonanci dvoglasi /ei/). Ritam i zvuk ove pesme ne nose stihovi, već muzika u bukvalnom smislu, koja je u refrenu žestoka i agresivna, kako i odgovara pesmi o Suncu.

Ako pogledamo pesme 'Uno' i 'Hate This & I'll Love You' s Mjuzovog prvog albuma, te 'Hyper Music' s drugog (*Origin of Symmetry*, 2001), možemo uočiti veliku količinu gneva i agresivnosti u njima, s obzirom na to da osećanja prema osobi kojoj se lirski subjekt obraća nisu nimalo pozitivna. Stihovi 'you mean nothing to me' iz pesme 'Uno' ili 'I was born to destroy you' iz pesme 'Hate This & I'll Love You' kao da su namerno odabrani da bi što više povredili osobu kojoj su upućeni, a proističu iz razočaranja kroz koje je prošao lirski subjekt. Mora se, doduše, primetiti i to da su stihovi nejasni u vezi sa prirodom odnosa između lirskog subjekta i osobe kojoj se obraća, tako da ostaje otvorena i mogućnost da ovde nisu u pitanju propale ljubavne, već prijateljske veze. Ipak, s obzirom na to da su i osećanja prema prijateljima određeni vid ispoljavanja ljubavi, može se ipak zaključiti da, bio odnos o kome Belami piše prijateljski ili romantičan, svakako je uništen i za sobom je ostavio gorčinu i gnev. Na dva načina se može tumačiti i pesma 'Hyper Music', među čijim se stihovima nalaze i izjave kao 'your golden lies feed my role' ili 'you know I don't want you and I never did' – jedno čitanje bi bilo ono po kome su ovo, opet, reči nekoga ko želi da povredi osobu s kojom je nekada bio u (prijateljskoj ili ljubavnoj) vezi, dok je drugo tumačenje vezano za koncept celog albuma, koji je inspirisala knjiga *Hyperspace* teorijskog fizičara Mičija Kakua (Michio Kaku); u ovom slučaju, pesma govori o lažima religije i religijskih figura.

Pesma koja je, međutim, nedvosmisleno ljubavna jeste 'Unintended' sa albuma *Showbiz*. Ovo je jedna od retkih pesma Meta Belamija gde su reči nastale pre muzike, što se može videti i na osnovu njenog zvuka – baš kao što je slučaj sa Kvinovom numerom 'Nevermore', i ovde tekst ima glavnu ulogu, dok je muzika blaga i spora, i svodi se na zvuke akustične gitare koji prate Belamijevo pevanje u visokom registru i falsetu. Stihovi su upućeni nekoj neimenovanoj osobi, koja bi mogla biti „nesuđena“ ljubav lirskog subjekta:

You could be my unintended  
Choice to live my life extended  
You could be the one I'll always love  
You could be the one who listens

To my deepest inquisitions  
You could be the one I'll always love

Belami napominje da je pesmu inspirisao telefonski razgovor sa nekom nepoznatom devojkom za koju je u tom trenutku pomislio da bi možda mogla postati važna u njegovom životu (vid. musewiki), ali, malo šire gledano, pesma govori o svim onim ljubavima koje bi mogle da nam se dese, slično ideji neproživljenih, a mogućnih života o kojima Barnes (Barnes) piše u *Floberovom papagaju* (*Flaubert's Parrot*, 1984). Sama reč 'unintended' („nesuđena“) poigrava se terminom 'intended', arhaičnim nazivom za verenicu. Pesma se bavi i ljudskom tendencijom da se u mašti idealizuje ono što se još nije dogodilo (kako je to rekao Kits, „pesme što čujemo drage su, al' draže još su nečuvene“ – vid. Đurić 1982:279–281) – naravno da bi „nesuđena“ mogla postati „ona koju ću uvek voleti“. U nastavku pesme, lirski subjekt napominje:

First there was the one who challenged  
All my dreams and all my balance  
She could never be as good as you

On upoređuje konkretnu osobu s kojom je prethodno bio u vezi, tvrdeći kako se njih dvoje nisu slagali zbog toga što je ona preispitivala sve u vezi s njim, i zaključuje da „ona nikada ne bi mogla da bude dobra kao ti“. Ovo je, naravno, tačan zaključak – ništa u stvarnosti ne može da se uporedi sa savršenstvom onoga što smo zamislili (to, izgleda, nagoveštava i muzički spot za ovu pesmu – za razliku od pevača, koji je prikazan realistično, sve ostale osobe provučene su kroz filter koji im daje lelujav i nejasan oblik). Kada je reč o stihu, opet su u pitanju vrlo jednostavne reči i uobičajene paralelne rime, s tim što se u refrenu javlja i opkoračenje ('but I'm busy mending broken / pieces of the life I had before'), čime se postiže dodatna dinamika, neophodna u pesmi koju odlikuje vrlo lagana i nežna melodija.

Na sličan način počinje i pesma 'Falling Away With You' sa Mjuzovog trećeg albuma, *Absolution* (2003). Tiha akustična gitara, čiji rif neodoljivo podseća na rif pesme 'Blackbird' sa tzv. *Belog albuma* Bitlsa, uvodi slušaoce u laganu, blagu baladnu melodiju. Ovo se, međutim, vrlo brzo menja, i pesma poprima jači rok zvuk, sa električnim gitarama i glasnijim vokalom. Na intertekstualnom nivou, ovo kao da govori da, premda možda u nekim trenucima podsećaju na Bitlse, Mjuz ipak dodaju i svoj

individualni talenat na muzičku tradiciju i nekim već poznatim zvucima dodaju lični pečat. Kada je o tekstu reč, pesma govori koliko o ljubavi, toliko i o sećanju – jednoj od glavnih postmodernističkih preokupacija – i o tome kako ono funkcioniše na, svesno ili nesvesno, selektivan način. Od samog početka, lirski subjekt govori da je ljubav prošla i za sobom ostavila samo uspomene:

I can't remember when it was good  
Moments of happiness elude  
Maybe I just misunderstood  
All of the love we left behind  
Watching the flashbacks intertwine  
Memories I will never find

Ovde se vidi ono što je spomenuto u uvodnom delu ovog poglavlja – ponekad ljubavna poezija služi najpre tome da lirski subjekt pronade i izrazi samoga sebe – svoju ličnost i svoj pogled na svet, a tek potom tome da predstavi ili opiše predmet svoje ljubavi. Pesma govori više o samoj ljubavi i o tome kako ona funkcioniše kroz uspomene (ova se ideja iskazuje nagomilavanjem reči sličnog značenja, vezanih za sećanje: 'remember', 'memories', 'flashbacks'), nego o osobi s kojom je lirski subjekt bio u vezi, što se može primetiti i u njenom nastavku:

So I'll love whatever you become  
And forget the reckless things we've done  
I think our lives have just begun

Iako možda deluje kao da lirski subjekt govori o bezuslovnoj ljubavi prema osobi kojoj je pesma upućena, ovo bi se pre moglo protumačiti kao svesno biranje fokusa ljubavi: lirski subjekt će se usredsrediti na ono što želi, a zaboraviti ono što mu se ne dopada. Isto tako, u pesmi приметно nedostaje opipljiva veza između pesničkog ja i onog „ti“ kome se to „ja“ obraća; ono je više plod uobrazilje nego neka stvarna osoba. Ovome u prilog idu i sledeći stihovi:

Staying awake to chase a dream  
Tasting the air you're breathing in  
I hope I won't forget a thing  
Promise to hold you close and pray  
Watching the fantasies decay  
Nothing will ever stay the same

U oči upadaju reči 'dream' („san“) i 'fantasies' („fantazije“), kao i još jedna reč vezana za sećanje – 'forget' („zaboraviti“). Izgleda kao da lirski subjekt žudi da sačuva sećanja na snove i fantazije vezane za predmet njegove ljubavi, a nemogućnost da to učini izaziva u njemu očajanje koje izražava u refrenu pesme:

And I'll feel my world crumbling  
I'll feel my life crumbling  
I'll feel my soul crumbling away  
And falling away  
Falling away with you

Želja da sačuva sećanje na ljubav ('promise to hold you close') i svest da je tako nešto moguće samo uz namerno konstruisanje pomenutih sećanja na način koji njemu najviše odgovara ('chase a dream') u lirskom subjektu izazivaju osećanje rušenja celog njegovog sveta, bića, duše: ako nas kao osobe tvori sećanje, naravno da će nemogućnost opstanka uspomena izazvati urušavanje celog našeg „ja“. Zanimljivo je da Belami bira upravo termin koji se upotrebljava za postepeno urušavanje neke celine, 'crumbling away', umesto nekog od izraza koji bi implicirali trenutni krah. Kada su formalne odlike pesme u pitanju, primećuje se, opet, jednostavna i nečista paralelna rima, kao i ponavljanje u refrenu: i anaforično ('I feel'), i epiforično ('crumbling' i 'away'), što ukazuje na fokus ove pesme: pesničko ja ima osećaj da postepeno nestaje, a sve ostalo što se spominje u pesmi služi tome da objasni zbog čega je to tako.

Ako se vratimo nekoliko decenija unazad i još jednom okrenemo Bitlsima, možemo primetiti da u njihovim ranim pesmama još uvek nema ovakvih promišljanja. Iako se više njihovih pesama bavi temom odsutne drage, ipak nema ovako solipsističkih pokušaja da se ona sačuva; umesto toga, Bitlsi se okreću praktičnijim načinima. Tako, recimo, pesma 'All My Loving' sa njihovog drugog albuma, *With the Beatles* (1963), kao da se nastavlja na ideju izraženu u 'P.S. I Love You' – ljubav se može preneti i epistolarnim putem:

Close your eyes and I'll kiss you  
Tomorrow I'll miss you  
Remember I'll always be true  
And then while I'm away  
I'll write home every day  
And I'll send all my loving to you

I ovde se pojavljuje reč 'remember', ali u ovom slučaju ona ne implicira svesnu (re)konstrukciju sećanja, već znači prosto „podsećanje“ ili „nezaboravljanje“: lirski subjekt podseća svoju dragu da će joj uvek biti veran. Kao i u pesmi 'P.S. I Love You', i ovde se ljubav, dok su ljubavnici razdvojeni, prenosi pismima. Pesma je veoma melodična i razigrana, dok rimovani stihovi prate jednostavan obrazac aabccb.

Sličnom tematikom bavi se i pesma 'All I've Got To Do' – ljubavnici su i ovde razdvojeni, ali sada ih, umesto pisama, spaja telefon (ova ideja, mada možda ne nužno u vezi sa ljubavnim odnosom, može se pronaći i u pesmi 'Any Time At All' sa albuma *A Hard Day's Night*). Makdonald (2012:179) kaže da se njen „jednostavan i u nekim delovima čak i klišeiziran“ tekst „vrti oko sigurnosti utehe naspram samoće“. No, ideja koja je ovde iskazana može se protumačiti i kroz nešto drugačiju prizmu. Naime, ranije pomenute ljubavne pesme Bitlsa polaze od krajnje tradicionalne ideje da muškarac treba da se udvara ženi, brine o njoj i uverava je u svoju ljubav. Pesma 'All I've Got To Do', s druge strane, implicira ravnopravnost u ljubavnom odnosu, što se može videti iz stihova:

Whenever I want you around  
All I've got to do is call you on the phone,  
And you'll come running home,  
Yeah, that's all I've gotta do  
/.../  
And the same goes for me, whenever you want me at all,  
I'll be here, yes I will, whenever you call,  
You just gotta call on me

Lirski subjekt se na početku pesme obraća predmetu ljubavi i zaključuje da je, čak i kad su razdvojeni, dovoljno samo da je pozove, i ona će dotrčati. Ove ideje se nastavljaju i u sledećoj strofi, i taman u trenutku kada bi se slušalac mogao razgneviti zbog ovakvog doživljavanja žene (ona je tu samo da ugoditi muškarcu), dolazi sledeći deo pesme, u kome lirski subjekt kaže da se isto odnosi i na njega: kad god ga ona poželi, treba samo da ga pozove, i on će doći.

Naravno, ni Bitlsi nisu uvek pisali samo pesme o srećnoj ljubavi ili zaljubljenosti. Pesma 'Don't Bother Me', prva samostalna pesma Džordža Harisona (George Harrison), bavi se propalom vezom, za koju lirski subjekt oseća da je propala upravo njegovom

krivicom, te shodno tome ne želi ni sa kim da razgovara i samo traži da ga svi ostave na miru:

Since she's been gone I want no one to talk to me  
It's not the same, but I'm to blame, it's plain to see  
So go away, leave me alone, don't bother me

I ovde se primećuje tipično bitlsovska melodičnost, kojoj doprinose kratke, jednosložne reči i jednostavna, ali česta rima (uključujući, opet, i unutrašnju). Ono što je interesantno u ovoj pesmi jeste i činjenica da se lirski subjekt ne obraća predmetu ljubavi, već nekoj trećoj osobi. Već je pominjano da Bitlsi često o ljubavi pišu indirektno, što je i ovde slučaj ('I can't believe that she would leave me on my own'). No, ono po čemu se ova pesma razlikuje od drugih jeste to što lirski subjekt, po svemu sudeći, zapravo vodi razgovor sa slušaocima, a da je veza o kojoj priča samo povod da publici konačno saopšti da želi da ga ostave na miru. Makdonald (2012:181) ovu pesmu opisuje kao „autentičan izraz Harisonove duboko ukorenjene potrebe za privatnošću“, tako da bismo mogli zaključiti da se ona može tumačiti na više načina; s jedne strane, kao pesma o nekome ko oseća krivicu zbog raskida, a s druge, kao poruka slušaocima da je nekome neophodno da izvesno vreme provede u tišini i samoći, te da stoga treba znati kada od njega odstupiti i dozvoliti mu da tu potrebu za osamljenošću i ostvari.

Većina pesama sa ranih albuma Bitlsa, kao što je već napomenuto, govori o ljubavi, na ovaj ili onaj način. Tako, na primer, u pesmi 'Little Child', lirski subjekt traži od „deteta“ (zanimljivo je da pesma ne glasi 'little girl' – „devojčica“, već 'little child' – „malo dete“; na stranu diskutabilna infantilizacija predmeta ljubavi, rodna neutralnost, koja je verovatno u trenutku nastajanja pesme bila slučajna, u kontekstu današnjeg sveta donosi osveženje od heteronormativnosti) da ublaži njegovu usamljenost ('I'm so sad and lonely, baby take a chance with me'). Tematski je gotovo ista i pesma 'Hold Me Tight', u kojoj lirski subjekt traži od predmeta ljubavi da ga zagrlji kako ne bi bio usamljen ('hold me tight, tonight, tell me I'm the only one and that I might never be the lonely one'). Ove i njima slične pesme svakako ne spadaju u remek-dela Bitlsa, ali pokazuju ono što im je na početku karijere bio cilj – izraziti različite načine na koje ljubav funkcioniše. U pesmi 'Not A Second Time', tako, Lenonov tekst govori da je jednoj osobi u vezi konačno prekipelo zbog ponašanja druge i da joj više neće davati šanse:

You're giving me the same old line  
I'm wondering why  
You hurt me then, you're back again  
No, no, no, not a second time

Ostale rane ljubavne pesme Bitlsa prate slične obrasce: ljubavi se ili udvara, ili se priča o tome zbog čega je veza propala, tako da se detaljna analiza svih ovih ranih radova čini izlišnom. No, neka se dela ipak ne smeju propustiti, i slobodno se može reći da se nijedna priča o ranim Bitlsima ne može zaključiti a da se ne pomenu dve pesme koje su imale velikog udela u njihovom putu ka slavi: 'She Loves You' i 'I Want To Hold Your Hand'.

'She Loves You', kao što je već rečeno, koristi neuobičajene zamenice u izražavanju ljubavnih osećanja. Makartni je izjavio da na taj način pesma postaje poruka koju lirski subjekt samo prenosi, dok su protagonisti neki drugi ljudi (Miles 1997:135). Lirski subjekt služi gotovo kao medijator u sukobu između para o čijoj ljubavi pesma zapravo govori:

You think you lost your love  
Well, I saw her yesterday  
It's you she's thinking of  
And she told me what to say  
She says she loves you  
And you know it can't be bad  
Yes, she loves you  
And you know you should be glad

Iako ne znamo šta se tačno dogodilo između ovo dvoje ljubavnika (osim da je on na neki način povredio nju, kako se navodi u drugoj strofi), jasno nam je da „ona njega voli“ – pesma i počinje tim rečima, kao da lirski subjekt najpre želi da ohrabri i smiri čoveka kome se obraća, a tek potom ulazi u detalje, koji su navedeni gore: juče je sreo „nju“ i „ona“ mu je rekla da voli „njega“, odnosno, osobu kojoj se lirski subjekt obraća sa „ti“. Tekst je krajnje jednostavan, reči su opet većinom jednosložne i svakodnevne, a rima je nečista ukrštena (abab). Ono po čemu ova pesma odudara od standarda jeste upravo ta distanca koju obezbeđuje inovativna upotreba zamenica. Pesma 'I Want To Hold Your Hand' takođe je veoma jednostavna; kako kaže Ijan Makdonald (2012:187), „stihovi su sramotno površni“. Ipak, u njima se vidi marketinška mudrost benda – time što lirski

subjekt svoje seksualne želje sublimira u prosto držanje za ruke, Bitlsi su uspjeli da se predstave kao pristojni, smerni momci iz komšiluka koji ne predstavljaju pretnju za svoju tinejdžersku publiku.

Kao što se može videti, prva dva albuma svakog od triju bendova govore o različitim poimanjima ljubavi. Kvin u ovo rano doba svoje karijere o njoj piše tek povremeno, Mjuz nešto češće, dok se Bitlsi njome bave gotovo isključivo. Ako se osvrnemo na treći album svake od ove tri grupe, primetiće se sličan trend. 'Brighton Rock', pesma kojom počinje Kvinov treći album, *Sheer Heart Attack* (1974), u naslovu nosi igru rečima: *Brighton Rock* je naziv jednog od romana Grejama Grina (Greene), a fraza aludira na slatkiše koje se prodaju u britanskim turističkim mestima na obali, kakav je Brajton. U Kvinovoj pesmi, radnja se dešava upravo u Brajtonu, dok se 'rock' odnosi na muzički žanr kome pesma pripada. Ova Mejova numera govori o ljubavi, ali na narativan način, tako da se može reći da pripada i ljubavnim i narativnim pesmama. Lirski subjekt na veoma ironičan način priča o tome kako su se Džimi i Dženi upoznali na moru. Kroz njihov dijalog (gde Merkjuri Džimijeve reči peva normalnim glasom, a Dženine falsetom), saznajemo da oboje moraju da sakriju svoju vezu: ona od svoje majke, a on od svoje „gospođe“ ('my lady'). Ovo je pre ironičan komentar o letnjim romansama nego prava ljubavna pesma. Kvin će se ovoj temi vratiti i kasnije, u Dikonovoj (John Deacon) pesmi 'In Only Seven Days' sa albuma *Jazz* (1978), ali bez pomenute ironične distance, što će pesmi dati trivijalno-sladunjavi ton.

Ipak, na albumu *Sheer Heart Attack* mogu se pronaći i neke istinske ljubavne pesme. Jedna od njih je Merkjurijeva 'In the Lap of the Gods' (ne treba je mešati sa 'In the Lap of the Gods... Revisited' sa istog albuma, koja je potpuno druga pesma, s potpuno drugom melodijom, tekstem i tematikom, zbunjujuće sličnog naziva). Ovaj neobičan spoj roka i opere, u kome je vokal usporen i tako produbljen, govori o ograničenom uticaju koji imamo kada su ljubavne veze u pitanju:

I live my life for you  
Think all my thoughts with you and only you  
Anything you ask I will do for you  
I touch your lips with mine  
But in the end I leave it to the lords  
Leave it in the lap of the Gods



What more can I do

Da nije stiha koji spominje poljubac u usta ('I touch your lips with mine'), ova bi se pesma mogla protumačiti i kao pesma o religiji, pogotovo kada se uzmu u obzir 'bogovi' o kojima se u njoj govori. Ako je, s druge strane, tumačimo kao ljubavnu pesmu, možemo zaključiti da, bez obzira na to koliko se dajemo u nekoj vezi, njen ishod ne zavisi samo od nas, pošto nismo jedini u njoj. Lirski subjekt, tako, govori o tome kako živi za predmet svoje ljubavi i samo o njemu razmišlja, kako će učiniti sve za njega, ali, kako, naposljetku, zapravo ne utiče ni na šta: njegova je sudbina u božjim rukama, i jasno mu je da ništa ne može da učini. Svaki stih u prvoj strofi završava se epiforom 'you' („ti“), čime se ističe ono što je za lirski subjekt najznačajnije, a to je upravo osoba kojoj je pesma upućena. Bez obzira na to što situacija u kojoj se on nalazi ne deluje naročito primamljivo, ipak se ne stiče utisak da je lirski subjekt potišten ili revoltiran; naprotiv, ton u pesmi odaje utisak mirenja sa sudbinom, što je još više pojačano uvođenjem ideje bogova koji o toj sudbini odlučuju.

Pesma 'She Makes Me (Stormtrooper in Stilettoes)' Brajana Meja druga je pesma sa albuma *Sheer Heart Attack* koja govori o ljubavi. Ovu numeru odlikuju spori ritam i reči ljubavi koje su, u bitlsovskom stilu, posredno iskazane. Od samog početka, lirski subjekt jasno govori o čemu je u pesmi reč:

I love  
She makes me  
She is my heart  
She is my love  
I know  
I'm jealous of her  
She makes me need  
She is my love

Ovi kratki i jednostavni stihovi, gde se predmet pesme anaforično naglašava ('she'), ukazuju na to šta neimenovana „ona“ predstavlja za lirski subjekt. Zanimljiv je stih 'I'm jealous of her' – na prvi pogled, ovo bi se moglo protumačiti kao „ljubomorani sam na nju“, ali više smisla ima drugo tumačenje: „ljubomorani sam zbog nje“, tj. „ona u meni izaziva ljubomoru“. Iz samog naslova pesme možemo da vidimo da lirski subjekt smatra da je njegov odnos s „njom“ neravnopravan: ona ima nekakav uticaj na njega ('she makes

me' – „nagoni me“, ali i „stvvara me“), a on je doživljava kao privlačnog neprijateljskog vojnika ('stormtrooper in stilettos'). Dalji tekst pesme:

Who knows who she'll make me  
As I lie in her cocoon  
And the world will surely heal my ills  
I'm warm and terrified  
She makes me so

ukazuje na dvojak uticaj koji ona ima na njega: njemu je i ugodno, ali je i prestravljen ('I'm warm and terrified'), i premda ga ona štiti od loših uticaja ('I lie in her cocoon'), oni se ipak dešavaju ('my ills'), i on ne zna šta od nje da očekuje. Ono što zna, međutim, jeste da će je, bez obzira na to što je voli, jednog dana ostaviti:

I know the day I leave her  
I'll love her still  
She is my love

Pesma, dakle, govori o ljubavi prema nekome ko u lirski subjekt uliva strah, ali ga i opčinjuje. Ovakav opis svakako doprinosi dehumanizaciji predmeta ljubavi i približavanju ideji žene kao opasne, demonske zavodnice, no, lirski subjekt ne izražava ni ogorčenost, ni mržnju prema „njoj“, što se može videti i na osnovu poslednjeg stiha u pesmi ('she is my love').

Što se trećeg albuma Mjuza tiče, pesma 'Fading Away With You' svakako nije jedina ljubavna pesma na njemu; štaviše, one su možda najbrojnije upravo na ovoj ploči. Tako numera 'Time Is Running Out', kako se iz samog njenog naslova može zaključiti, govori o vezi koja se približava kraju. Lirski subjekt ima osećaj da ne može da diše – bilo da je u pitanju davljenje ('drowning') ili gušenje ('asphyxiated'), ovakav osećaj tipičan je za napad panike koji izaziva neka teška i nemila situacija:

I think I'm drowning, asphyxiated  
I wanna break this spell that you've created

Lirski subjekt želi da pobegne od ovakvog života, jer ima utisak da će, ako to ne učini, taj život i izgubiti:

You will be the death of me  
I won't let you bury it

I won't let you smother it  
I won't let you murder it

Slike smrti i reči vezane za nju izuzetno su prisutne u ovim stihovima – 'death' („smrt“), 'bury' („sahraniti“), 'smother' („ugušiti“), 'murder' („ubiti“). A ipak, lirski subjekt, kao što je to često slučaj u nezdravim odnosima, ne može da ostavi osobu kojoj se obraća:

I wanted freedom, bound and restricted  
I tried to give you up, but I'm addicted  
Now that I know I'm trapped, sense of elation  
You'd never dream of breaking this fixation

Kontrastiranjem ideja slobode i zarobljenštva ('freedom' nasuprot 'bound and restricted'), te želje za odlaskom i nemogućnosti da se ta želja sprovede u delo ('I tried to give you up, but I'm addicted'), lirski subjekt govori da je u nezavidno bezizlaznom položaju, te da će na kraju nešto morati da se promeni, pošto se ne može zauvek opstati na način koji je u pesmi opisan. Ovo nas dovodi i do samog naslova pesme, jer stihovi

Our time is running out  
You can't push it underground  
You can't stop it screaming out  
How did it come to this?

jasno govore da je status kvo u ovoj situaciji nemoguć, te da će se čitava konstrukcija neizbežno urušiti. Lirskom subjektu ostaje samo da se zapita kako je uopšte i došlo do toga. Pesma, izgleda, opisuje kako je lako neprimetno dospeti u potpuno neizdrživu situaciju, i tada se ili nešto mora učiniti, ili dozvoliti da dođe do potpunog kraha.

Osećaj da se lirski subjekt nalazi u lošoj vezi primetan je i u pesmi 'Stockholm Syndrome', i to opet počevši od samog njenog naslova: stokholmski sindrom jeste termin koji označava pozitivna osećanja prema nekome ko nas je zarobio. Kao i u prethodnoj pesmi, lirski subjekt ni ovde ne uspeva da pobjegne, a svestan je da situacija u kojoj se nalazi nije nimalo pozitivna. Ovo se vidi iz sledećih stihova:

And we'll love and we'll hate and we'll die  
All to no avail, all to no avail  
This is the last time I'll abandon you  
And this is the last time I'll forget you  
I wish I could

Kao i u pesmi 'Time Is Running Out', i ovde je smrt nešto što figurira kao neizbežan završetak jednog ovakvog odnosa, a lirski subjekt, bez obzira na to što želi da ode iz ove situacije, u isto se vreme tako nečeg i pribojava. Muzika pesme 'Stockholm Syndrome' je, u skladu sa frustracijom koja proizlazi iz položaja lirskog subjekta, žestoka i agresivna.

Pesma 'Sing for Absolution', s druge strane, može se posmatrati i kao pesma o propaloj vezi (slike smrti su i ovde prisutne, kao npr. u stihu 'lips are turning blue'), ali i kao refleksivna potvrda toga da se oprost ('absolution' iz naslova ove pesme i celog albuma) može pronaći u muzici i stvaranju. Uostalom, Belami je u intervjuima i napominjao da oprost ne shvata kao čisto religijski koncept, već kao ideju da se kroz stvaranje muzike svet može razumeti na „čistiji“ način (Beaumont 2010:195). Pesma 'Hysteria', opet, govori o neutaživoj želji za nečim nedodirljivim; ovo se može shvatiti i uopšteno, ali i u romantičnom smislu. U tom slučaju, stihovi

I want it now, I want it now  
Give me your heart and your soul  
I'm breaking down, I'm breaking out  
Last chance to lose control

odnose se na želju za potpunim posedovanjem neke druge osobe, što bi moglo biti sasvim u skladu sa prethodno opisanim problematičnim romantičnim odnosima. Takođe, baš kao što 'Falling Away With You' kao muzički intertekst koristi 'Blackbird' Bitlsa, tako se i ovoj pesmi može uočiti uticaj Kvina; ovoga puta, reč je frazi 'I want it now' koja podseća na 'I want it all and I want it now' iz Mejove pesme 'I Want It All'.

'Endlessly', još jedna ljubavna pesma sa albuma *Absolution*, i tonom i zvukom odstupa od prethodno spomenutih pesama. Ona donosi osveženje u melodijskom smislu, jer umesto tipičnog rok zvuka (bilo da je on baladno lagan ili agresivno žestok) flertuje sa elektronskom muzikom koja će se u nešto većoj meri pojaviti na kasnijim Mjuzovim albumima. Što se teksta tiče, u njemu ima mnogo više optimizma i pozitivnih osećanja nego u tekstovima ranije pomenutih pesama. Iako lirski subjekt zna da ga osoba s kojom je u vezi ne poznaje u potpunosti ('there's a part of me you'll never know, the only thing I'll never show'), to ga ipak ne sprečava da zaključi kako će njihova veza opstati zauvek:

Hopelessly I've love you endlessly  
Hopelessly I'll give you everything  
But I won't give you up  
I won't let you down  
And I won't leave you falling  
If the moment ever comes

Iako reč „beznadežno“, koja se anaforično naglašava, možda može da naznači i nešto negativno vezano za ovaj odnos, ostale izjave u gornjem citatu – „voleću te zauvek“, „daću ti sve“, „neću te izneveriti“ – ipak ostavljaju daleko pozitivniji utisak nego prethodno pomenute pesme, tako da se album završava (pošto preostale pesme na njemu ne govore o ljubavi) optimističnom notom.

Treći album Bitlsa, *A Hard Day's Night* (1964) takođe donosi osveženje u odnosu na njihove prethodne albume. Iako doživljavanje ljubavi na njemu još nije ono koje odlikuje njihove zrelije radove, ipak se može uočiti pomak u odnosu na ona prva adolescentska osećanja o kojima govore *Please Please Me* i *With the Beatles*. Naslovna numera, 'A Hard Day's Night' tako govori o utehi koju lirskom subjektu pruža porodično-romantični odnos sa osobom kojoj je pesma upućena:

But when I get home to you  
I feel the things that you do  
Will make me feel alright

Bez obzira na sve ono što mu se tokom dana događa, na sav napor i umor koji iz njega proističe, činjenica da ga voljena osoba čeka kod kuće dovoljna je da poboljša raspoloženje lirskog subjekta. Pesma 'I Should Have Known Better', takođe, slavi zaljubljenost i svojim stihovima iskazuje krajnji optimizam:

Can't you see, can't you see?  
That when I tell you that I love you  
You're gonna say you love me too  
And when I ask you to be mine,  
You're gonna say you love me too.

Ovakva samouverenost proističe iz činjenice da je lirski subjekt sasvim siguran da je ljubav koju oseća nešto pozitivno, čemu treba pristupiti potpuno otvoreno i bez straha. Za razliku od tog stava, u pesmi 'If I Fell' iskazuje se strepnja od nove ljubavi, izazvana ranijom patnjom:

If I give my heart to you,  
I must be sure from the very start,  
That you would love me more than her.  
/.../  
Cause I couldn't stand the pain  
And I would be sad if our new love was in vain.

U ovoj se pesmi Lenon takođe podsmeva ranijem radu Bitlsa, kada kaže da je „otkrio da je ljubav više od držanja za ruke“ ('I found that love was more than just holding hands'), a ova ideja se ponavlja i u pesmi 'I'm Happy Just To Dance With You', i to u stihu 'I don't wanna kiss or hold your hand'. Ovo je ona autoreferencijalnost koju će Bitlsi kasnije podići na jedan potpuno novi nivo. Što se muzike tiče, ona je kod obe navedene pesme u skladu sa tonom teksta, tako da je 'I Should Have Known Better' veselog ritma, dok 'If I Fell' zvuče melanholično i setno.

Makartnijeva jednostavna ljubavna pesma 'And I Love Her' prati obrazac koji je uspostavljen na ranijim albumima: kroz osnovne, mahom jednosložne reči i pevanje o voljenoj osobi u trećem licu iskazuje se jednostavna ideja, spomenuta već u samom naslovu pesme – to da lirski subjekt voli neimenovanu „nju“. Stihovi

Bright are the stars that shine  
Dark is the sky  
I know this love of mine  
Will never die  
And I love her

kroz jednostavan, ali upečatljiv kontrast svetlosti koju donose zvezde i tame koja prekriva nebo govori o tome da će ljubav koju lirski subjekt oseća prema „njoj“ trajati zauvek – baš kao što svetlost zvezda dopire kroz tamu, iako su one možda još davno prestale da postoje. Osim gotovo vordsvortovskih metafora, varijacija u dužini stiha, kao i ukrštena rima abab ovoj laganoj pesmi daju prizvuk romantičarske lirske balade.

Pesma 'Tell Me Why', opet, bavi se ne tako harmoničnim ljubavnim odnosom – lirski subjekt i osoba kojoj se on obraća došli su do krize u vezi, i on se pita šta sad treba učiniti:

Tell me why you cried  
And why you lied to me  
If it's something I have said or done,

Tell me what and I'll apologise,  
If you don't I really can't go on,  
Holding back these tears in my eyes

Makdonald (2012:201) kaže da ova pesma „stvara iluziju iskrenosti kroz beskompromisan udar“, mada bi se možda pre moglo reći da je reč o pokušaju da se nešto što je na putu da propadne spase, a da pasivno-agresivni pristup lirskog subjekta već unapred govori da do tog spasa najverovatnije neće doći. Muzika kao da ne mari za tekst pesme – moglo bi se čak reći i da njena naizgled neosnovana veselost samo još bolje dočarava već pomenutu pasivnu agresivnost.

Naredna numera na albumu, 'Can't Buy Me Love', jeste ujedno i jedno od najpoznatijih dela ranih Bitlsa. Njen tekst je zapravo skup varijacija na istu temu: novac može kupiti svašta, ali ne i ljubav, te mu stoga ne treba pridavati veću vrednost nego što zaslužuje ('I don't care too much for money, money can't buy me love'). Makdonald (2012:193) kaže da je „najefektniji deo reči pesme“ bio „u velikoj meri slučajan: autorova odluka da zameni uobičajene reči 'my dear / my love' banalnim i aseksualnim rečima 'my friend'“ i zaključuje da je „efekat bio zadivljujući i čini se da je definisao ležerne norme modernog i neromantičnog novog doba“. No, ako se jezičke nedoumice ostave po strani, sama ideja pesme jeste romantična: ljubav je važnija od novca. Naravno, pop muzika se ne priklanja uvek Makartnijevom stavu: iako je, recimo, Merkjuri, nesumnjivo pod Makartnijevim uticajem, u jednoj od svojih solo kompozicija tvrdio da „novac ne može kupiti sreću“ ('money can't buy happiness'), Merilin Monro (Marylin Monroe) je još pre Bitlsa pevala da su dijamanti najbolji prijatelji svake devojke, a decenijama kasnije, pridružila joj se i Madona (Madonna) sa vlastitim idejama o tome šta znači biti „materijalistička devojka“ u „materijalističkom svetu“. Pored sve ležernosti i neromantičnosti o kojoj Makdonald piše, čini se, dakle, da pesma 'Can't Buy Me Love' sadrži daleko više romantično-naivnih ideja nego što će to biti slučaj u kasnijoj muzici.

Pesma 'I'll Cry Instead', s druge strane, ne govori o snazi ljubavi koja može pobediti sve prepreke, već o ogorčenosti koja nastaje kada se ljubav završi. Lirski subjekt želi da povredi osobu kojoj se obraća ('If I could see you now, I'd try to make you sad), ali shvata da je to nemoguće, tako da mu preostaje samo da plače ('I'll cry instead') ili da se, u maniru Dikensove (Dickens) gospođice Havišam, za vlastito slomljeno srce osveti

tako što će isto da učini drugima ('you better hide all the girls, I'm gonna break their hearts all round the world'). 'When I Get Home' nastavlja već pomenuti pasivno-agresivni ton: lirski subjekt govori šta će uraditi kada se vrati kući, a to uključuje i svađu sa „devojkom koja ga tamo čeka“ ('I got a whole lot of things I gotta say to her') i posledično pomirenje ('I'm gonna hold her tight, I'm gonna love her till the cows come home'). Ni pesma 'Things We Said Today' ne govori o ljubavi koja je prisutna i opipljiva, već o tome kako ono što je ranije izrečeno treba razdvojenim partnerima da pruži utehu:

Someday when I'm lonely, wishing you weren't so far away  
Then we will remember things we said today

Isto tako, ova pesma se bavi i idealizacijom veze „na daljinu“, odnosno, činjenicom da u njoj teško dolazi do problema koja proističu iz svakodnevne komunikacije. No, ovo znači i da je ta veza stalno u nekakvom međuprostoru, te da u njoj možda ništa ni nije stvarno.

Stihovi

Someday when we're dreaming, deep in love  
Not a lot to say,  
Then we will remember things we said today

ukazuju na to da, kada se sve sabere i oduzme, lirski subjekt i predmet njegove ljubavi zapravo nemaju ništa – oni sanjaju da su zaljubljeni, ali nemaju jedno drugom mnogo toga da kažu – preostaje im samo sećanje na ono što su „danas izrekli“. Ovakvo tumačenje podržava i refren:

Me I'm just a lucky kind  
Love to hear you say that love is love  
And though we may be blind,  
Love is here to stay

I pored ovako čestog ponavljanja reči „ljubav“, stiže se utisak da ono više služi tome da lirski subjekt sebe ubedi u to da mu ova veza mnogo znači nego što iskazuje neka iskrena osećanja. I zaista, kada se ovako posmatra, čitava pesma, a naročito refren, dobija i ironičnu notu, a njen zaključak ('love me all the time, girl, we'll go on and on') ukazuje možda i na beznadežno bezizlaznu situaciju, proisteklu iz samoobmane. Ovakvo tumačenje podržava i melodija pesme, čije „opsesivno držanje tonike u melodiji nije



uobičajeno“ (Makdonald 2012:217), i čije ciklično prelaženje iz strofe u refren i opet u strofu nagoveštava da Makartni peva o vrzinom kolu jedne, u suštini, neostvarene veze.

Pesma 'You Can't Do That' govori o ljubomori, i to ljubomori koja je odavno prevazišla granice prihvatljivosti (po ovome bi se mogla uporediti sa daleko problematičnijom pesmom 'Run For Your Life' sa albuma *Rubber Soul*, gde lirski subjekt otvoreno pretil ženi kojoj se obraća, i koju infantilizuje tako što joj govori da je „devojčica“ (/little girl/): lirski subjekt predmetu svoje ljubavi ne dozvoljava ni da razgovara s nekim ko mu se ne dopada:

I got something to say that might cause you pain,  
If I catch you taking to that boy again,  
I'm gonna let you down,  
And leave you flat,  
Before I told you before, oh,  
You can't do that

Na stranu posesivnost i opsesivna želja za kontrolom izražena u tekstu, ova pesma možda i bolje od svih ostalih sa albuma *A Hard Day's Night* pokazuje promene koje nastupaju u stvaralaštvu Bitlsa, i u melodijskom, i u tekstualnom smislu, a i na ličnom planu. Rif, kako Makdonald (2012:196) kaže, „naginje potpunoj disonantnosti“, dok je tekst agresivan i prilično udaljen od njihovih prvih tekstova o stidljivoj adolescentskoj ljubavi. Što se tiče pomenutog ličnog plana, Makdonald (2012:197) napominje da se u ovoj pesmi jasno vidi sve jače suparništvo između Lenona i Makartnija. Šta god da je razlog, ovo svakako više nisu oni Bitlsi koji su se udvarali publici pesmama kao što je 'She Loves You'. U tom svetlu, pesma kojoj se album *A Hard Day's Night* završava, 'I'll Be Back', gde se lirski subjekt obraća voljenoj osobi, a Lenon nama, govoreći da će se vratiti i da više ne želi da se pretvara, može da se protumači i kao najava originalnosti i zrelosti njihovih kasnijih albuma.

Ta originalnost i zrelost izbija u prvi plan na četvrtom albumu Kvinina, *A Night At The Opera* (1975), koji mnogi i danas smatraju njihovim najboljim delom. Nazvan po filmu braće Marks (Marx) koji je bend gledao tokom snimanja, ovaj album će ostati upamćen po tome što se na njemu nalazi Kvinova najčuvenija pesma, „Boemska rapsodija“. Ono po čemu se Kvin razlikuje od većine drugih bendova jeste to što su, kada

je reč o pisanju pesama za albume, oni bili demokratska grupa, čiji su svi članovi bili i autori pesama. Ovo se sasvim lepo vidi upravo na primeru albuma *A Night At The Opera* i ljubavnim pesmama na njemu. Prvu od njih napisao je Rodžer Tejlor (Roger Taylor), a u pitanju je ironična pesma o ljubavi prema neživom predmetu, 'I'm In Love With My Car'. Tekst pesme funkcioniše gotovo kao parodija petrarkističkih soneta koji katalogiziraju oči, usne, osmeh, kosu i sve ostalo što krasi njihovu nedostižnu gospu – u ovoj pesmi, Tejlor s velikom nežnošću i ljubavlju opisuje volan, karburator, ratkapne, menjač i ostale attribute svog automobila, te osećanja koja u njemu izviru kada te auto-delove i dotakne. Ovakav pristup samo naglašava da ljubavna poezija, ma kako se uzvišenom pesniku ili pesničkom subjektu možda čini, ponekad ostalima deluje besmisleno ili smešno, upravo zbog subjektivnosti koja je gotovo uvek u njoj prisutna.

Za razliku od parodiranja zaljubljenosti u pesmi 'I'm In Love With My Car', pesma 'You're My Best Friend', prvi hit Džona Dikona, govori o odraslom, zreлом odnosu, gde partneri nisu samo ljubavnici, već i najbolji prijatelji. Posvećena njegovoj supruzi Veroniki, ova pesma kroz jednostavne i nenakićene izjave pripoveda o usponima i padovima koji postoje u svakom braku:

I've been with you such a long time  
You're my sunshine  
And I want you to know  
That my feelings are true  
I really love you  
You're my best friend  
/.../  
I've been wandering round  
But I still come back to you  
In rain or shine  
You've stood by me girl  
I'm happy at home

Kratki stihovi, klasične metafore vezane za vreme (sunce, kiša) i direktno obraćanje lirskog subjekta predmetu ljubavi doprinose ukupnoj jednostavnosti pesme, a skoro nepostojeću rimu svojom milozvučnošću nadoknađuju ravnomeran stih i prosta melodija koju nosi električni klavir. Činjenica da ova pesma slavi običan, moglo bi se reći i dosadan, bračni život, čini je, paradoksalno, nečim neobičnim i retko kad pominjanim u rok poeziji, i približava poeziji stvaralaca poput Vilijama Karlosa Vilijamsa (William

Carlos Williams), čije jednostavne pesme o običnom životu seoskog lekara predstavljaju novinu u inače avangardnom modernističkom pesničkom stvaralaštvu.

Za razliku od ove pesme, Mejova 'Sweet Lady' vraća se uobičajenim rok tekstovima: dama o kojoj lirski subjekt govori surova je poput već pomenutih junakinja petrarkističke poezije, što izaziva frustraciju i gnev u lirskom subjektu:

You call me up and treat me like a dog  
You call me up and tear me up inside  
You've got me on a lead  
You bring me down  
You shout around  
You don't believe that I'm alone

Anaforično ponavljanje reči „ti“ ('you') ukazuje na to da lirski subjekt „milu gospu“ stalno stavlja na prvo mesto, ali sve ostalo što navodi (ona ga tretira kao psa, drži ga na povocu, više na njega) govori nam da on nije zadovoljan takvim stanjem stvari. O njegovom gnevu svedoči i muzika, koja se u svojoj agresivnosti graniči sa metalom. Ipak, pesma se ne završava ni odbacivanjem gospe, ni pretnjama, već porukom da će sve biti u redu, samo ako ona bude u to verovala ('believe and we've got everything we need'). Iz ovoga se može izvesti zaključak da ovakav odnos između lirskog subjekta i njegove gospe možda i nije tako loš kao što zvuči, već je, naprotiv, nešto u čemu, zapravo, oboje uživaju, te da Mej možda ovde ne opisuje osećanja potlačenog muškarca, već funkcionalnu BDSM vezu (ovakvo tumačenje bi moglo objasniti zbog čega se u pesmi više puta pominju slike poput povoca, poslušnosti i dominacije).

Merkjurijeva pesma 'Seaside Rendezvous', s druge strane, jeste nostalgična kompozicija u stilu britanskog mjuzik-hola iz dvadesetih godina dvadesetog veka koja, poput pesme 'Brighton Rock', priča priču o letnjim ljubavnim dogodovštinama. Namerno staromodan tekst i melodija, začinjeni muzikom stvorenom pomoću naprstaka i glasovnog imitiranja duvačkih instrumenata, celoj pesmi daju nesumnjivu notu kempa. Stihovi kao što su

I feel like dancing – in the rain,  
Can I have a volunteer –  
Dancing – what a damn jolly good idea –

ili

Underneath the moonlight –  
Together we'll sail across the sea –  
Reminiscing every night  
Meantime – I ask you to be my valentine

napadno aludiraju na prošlost; što kroz zastarele izraze vezane za diskurs viših klasa ('damn jolly good idea' ili naslovni 'seaside rendezvous'), što kroz romantične trope minulih vremena (šetnja po mesečini, vožnja čamcem, ples). Isto tako, sveobuhvatoj atmosferi kemp mjuzikla doprinose i klišeizirane francuske fraze ('c'est la vie' ili 'so très charmant'), kao i evociranje starog Holivuda, kroz aluzije na čuveni Kelijev (Kelly) i Donenov (Donen) film *Pevanje na kiši* (*Singin' in the Rain*, 1952), te Rudolfa Valentina /Rudolph Valentino/ ('I'll be your Valentino'). Ova pesma, možda i najbolje od svih u Kvinovom opusu, objašnjava zbog čega je u jednom intervjuu za Bi-bi-sijev Radio 1 Merkjuri zvuk benda opisao ne kao, kako su neki tvrdili, spoj Led Cepelina i Bič Bojsa (The Beach Boys), već kao spoj Volta Diznija (Walt Disney) i Sesila B. Demila (Cecil B. DeMille); te isticao kako su na njihov zvuk više uticali šoubiz tradicija i Lajza Mineli (Minnelli) nego klasični rokenrol (Brooks–Lupton 2008:40).

Eklektičnosti albuma *A Night At The Opera* doprinosi i poslednja ljubavna pesma na njemu, Merkjurijeva 'Love Of My Life'. Ova pesma, posvećena njegovoj dugogodišnjoj devojci, a kasnije prijateljici, Meri Ostin (Mary Austin), govori o krahu jedne ljubavne veze i tuzi koju lirski subjekt oseća zbog njega. Po ovome, kao i po muzici kojom dominira klavir, ova pesma podseća na već spomenutu pesmu 'Nevermore' sa albuma *Queen II*. Tekst pesme je klasični izraz ljubavne patnje:

Love of my life – you've hurt me  
You've broken my heart and now you leave me,  
Love of my life can't you see,  
Bring it back, bring it back,  
Don't take it away from me, because you don't know –  
What it means to me

Lirski subjekt se obraća direktno predmetu ljubavi, koji mu je, kako kaže „slomio srce i sada ga ostavlja“, moleći ga da se vrati. Ovakav pristup je uobičajen u pop poeziji, a ono što ovu pesmu izdvaja, osim izuzetno ličnog tona, jeste romantičarska klavirska melodija

u Mocartovom stilu, koja naglašava modernističku autentičnost kompozicije i u intertekstualnom, odnosno, interdiskurzivnom smislu, evocira klasičnu prošlost, ovoga puta to čineći iskreno, a ne kroz parodiju i kemp. Ovo se može uporediti sa nekim pesmama Bitlsa (na pamet pada 'Eleanor Rigby'), gde klasični muzički element daje dodatnu ozbiljnost i dubinu inače jednostavnom tekstu.

Blizanački album ploče *A Night At The Opera* jeste godinu dana kasnije objavljen *A Day At The Races* (1976). Tematska, muzička i tekstualna sličnost ova dva dela vidi se već na prvi pogled – počevši od naslova, koji je još jedan film braće Marks, preko omota, koji gotovo kao da je negativ omota prethodnog albuma, pa sve do fonta korišćenog za odštampane tekstove pesama (ovo bi se moglo uporediti sa Metalikinim /Metallica/ albumina *Load* i *Reload*, objavljenim 1996. i 1997. godine). Na ovoj ploči je broj ljubavnih pesama mnogo veći nego na ranijim, što govori u prilog ranije izrečenim tvrdnjama da Kvin ne sledi istu formulu kao Bitlsi i Mjuz, te postepeno ne smanjuje, već povećava prisustvo ljubavi kao teme u svojoj muzici. Ono što upada u oči jeste da su pomenute ljubavne pesme uglavnom Merkjurijeve, a kada se ima u vidu činjenica da on negde u ovo doba počinje da prihvata svoju homoseksualnost i otvara se u tom pogledu, može se zaključiti da za njega ovaj period možda predstavlja doba otkrivanja sebe koje muzičari uglavnom prate većim brojem ljubavnih pesama, a koje je kod Bitlsa i Mjuza, čiji članovi nisu na tom putu imali dodatnih prepreka izazvanih seksualnom različitošću, rezultiralo većim brojem ljubavnih pesama na ranijim albumima. Međ na ovom albumu tako ima dve ljubavne pesme, Dikon jednu, Tejlor nijednu, a Merkjuri čak četiri, odnosno, sve pesme koje za ovaj album napisao govore o ljubavi.

Dve od tih pesama, 'The Millionaire Waltz' i 'Good Old-Fashioned Lover Boy', nostalgično parodiraju minula vremena u stilu pesama 'Seaside Rendezvous' i 'Lazing On A Sunday Afternoon' sa prethodnog albuma. Već prvi stih pesme 'The Millionaire Waltz' ('bring out the charge of the love brigade') parodira imperijalnu Britaniju kroz aluziju na pesmu „Napad lake konjice“ ('The Charge Of The Light Brigade') Alfreda Tenisona (Tennyson) i vrhunac viktorijanskog dvorskog pesništva koji ona predstavlja. Muzika, koja prati ritam valcera, naglašava vezu sa prošlošću, ali i vezu sa bendovima šezdesetih i sedamdesetih godina koji su u nekim svojim pesmama takođe koristili

tročetvrtinski takt valcera (kao, recimo, Bitlsi u pesmi 'Being For The Benefit Of Mr Kite!' sa *Sgt. Peppera* ili Sparks /Sparks/ u 'Falling In Love With Myself Again' sa albuma *Kimono My House* iz 1974. godine). Parodijskoj atmosferi pesme doprinosi i namerno preforsiran nemački naglasak u jednom od stihova ('My fine friend – take me wiz you unt love me forever') – ako muzika ne uspe u slušaocu da probudi asocijacije na negdašnji bečki dvor, tu je loš nemački naglasak da joj dodatno pomogne. U sličnom maniru, 'Good Old-Fashioned Lover Boy' aludira na staromodni engleski muški internat, uz namerne homoerotske asocijacije i implikacije koji obično uz pominjanje takve sredine idu. Ovakav pristup je neuobičajen u agresivno heteronormativnoj rok muzici, i čini se da Merkjuri namerno provocira homofobičnu rok publiku kemp tonovima i stihovima kao što su

Ooh ooh let me feel your love heat  
Come on and sit on my hot-seat of love

ili

Dining at the Ritz we'll meet at nine precisely  
I will pay the bill, you taste the wine

Staromodni bonton nalaže da na sastanku muškarac treba da proba i naruči vino, a potom i plati račun – u ovoj pesmi, međutim, naslovni staromodni ljubavnik od osobe kojoj se obraća traži da proba vino, što nas navodi da zaključimo da su oba partnera muškarci. Na ovaj način, lirski subjekt publici stavlja do znanja da su, u svojoj suštini, gej i strejt veze potpuno iste, i da dobra stara škola za staromodne ljubavnike ('good old fashioned school of loverboys') svoje diplomce priprema za svaku priliku.

Za razliku od pomenutih dveju pesama, koje parodiraju prošlost i ustaljena romantična pravila i norme, pesme 'You Take My Breath Away' i 'Somebody To Love' o ljubavi govore na podjednako iskren način kao i 'Love Of My Life'. 'You Take My Breath Away' je, naročito, gotovo duhovni naslednik pomenute pesme: počevši od uticaja klasične muzike (melodiju nose klasični klavir i višestruko nasnimljene vokalne harmonije u akapela tehnici), pa do krajnje otvorenog obraćanja predmetu ljubavi kroz jednostavne, na momente klišeizirane, ali uvek iskrene stihove ('the way you touch, I lose control and shiver deep inside' ili 'I could give up all my life for just one kiss'), koji

kulminiraju samo jednom neposrednom izjavom ljubavi u posljednjem stihu pesme ('I love you'). S druge strane, 'Somebody To Love', pesma koju je Merkjuri često navodio kao omiljenu vlastitu kompoziciju, govori o očajanju koje proizlazi iz usamljenosti i nedostatka ljubavi. U ovoj pesmi, lirski subjekt se ne obraća predmetu ljubavi – jer on ne postoji – već bogu koji ga je izneverio:

Each morning I get up I die a little  
Can barely stand on my feet  
Take a look in the mirror and cry  
Lord what you're doing to me  
I have spent all my years in believing you  
But I just can't get no relief, Lord!  
Somebody, somebody  
Can anybody find me somebody to love?

Lirski subjekt nas polako uvodi u priču o svom tužnom životu, na početku poredeći ustajanje sa laganim umiranjem, i potom navodeći detalje iz svoje svakodnevice, a poverava nam i kako ga okolina doživljava ('everybody wants to put me down, they say I'm goin' crazy'). Jedina konstanta u njegovom životu jeste to što se svakodnevno moli za ljubav, no, te molitve ostaju neuslišene, te on postaje gnevan na boga koji ne mari za njega. Dvosmislenost izraza 'can anybody find me somebody to love' – „da li mi neko može naći nekoga koga ću voleti“ ali i „da li će neko za mene pomisliti da sam neko ko se može voleti“ – dodaje još jednu dimenziju ovoj pesmi, jer ovo drugo tumačenje otkriva i izuzetnu nesigurnost lirskog subjekta. Nasnimljeno horsko pevanje, obraćanje bogu i namerne gramatičke greške tipične za afroamerički dijalekt (dvostruka negacija, na primer) jasno ukazuju na to da je ova pesma inspirisana gospelom, što je Merkjuri često i spominjao, tvrdeći da je pesmu napisao po ugledu na Aretu Frenklin /Aretha Franklin/ (vid. Brooks–Lupton 2008:73).

Dikonova pesma 'You And I', s druge strane, tipična je pop-rok numera o srećnoj zaljubljenosti, sa stihovima u kojima se spominju mesečina, svetiljke, šetnje, smeh i ostale uobičajene metafore koje izražavaju ovakvo osećanje. Čak ni činjenica da lirski subjekt ne zna šta budućnost nosi ('what will be my love, can't you see that I just don't know') ne može da pokvari njegovo dobro rapoloženje, a ukupnom utisku doprinosi i vesela muzika. Numera kojom album počinje, Mejova 'Tie Your Mother Down', opet,

nastavlja se na tradiciju klasičnih rok situacija u stilu *Priče sa zapadne strane* (*West Side Story*, 1961), gde je lirski subjekt žestoki momak sa ulice o kome roditelji njegove drage imaju loše mišljenje ('you're such a dirty louse, go get outta my house, that's all I ever get from your family ties'), a predmet njegove ljubavi fina devojka iz dobre porodice. Gnevna osećanja lirskog subjekta (on, recimo, devojci predlaže da svog mlađeg brata povede na kupanje sa ciglama) pretaču se i u agresivnu muziku kojom dominira električna gitara. Naposletku, pesma kojom se album *A Day At The Races* završava jeste još jedna Mejova kompozicija, japanskom atmosferom inspirisana 'Teo Torriate (Let Us Cling Together)'. Ova pesma obiluje slikama tipičnim za istočnjačku književnost s kojom se zapad malo bolje upoznao tek u dvadesetom veku, zahvaljujući Paundu (Pound) i njegovoj fascinaciji haiku poezijom i ideogramima. U pesmi se spajaju teme ljubavi, smrti i sećanja, a refren na japanskom jeziku uvrštava je u makaronsku poeziju. Stihovi su tipični za japansku tradiciju, sa slikama prirode i naglaskom na cikličnosti godine:

When I'm gone  
No need to wonder if I ever think of you  
The same moon shines  
The same wind blows  
For both of us, and time is but a paper moon...  
Be not gone  
Though I'm gone  
It's just as though I hold the flower that touches you  
A new life grows  
The blossom knows  
There's no one else could warm my heart as much as you  
Be not gone

Iako je razdvojenost kao tema veoma prisutna u ovoj pesmi, lirski subjekt insistira na onome što ga sa osobom kojoj se obraća spaja – a to su isti mesec, isti vetar, cvet koji ih oboje dodiruje – čime se postiže bajkovita atmosfera, a ova pesma približava tradicionalnoj baladi. Jukstapozicija slika smrti i rađanja ('I'm gone' naspram 'a new life grows') pesmi daje notu cikličnosti, a ideja vremena kao arbitrarne kategorije ('time is but a paper moon') pruža dodatnu utehu. Aluzijom na džez standard iz tridesetih godina 'It's Only A Paper Moon', kome suprotstavlja istočnjačke pesničke slike i stihove na japanskom jeziku, Mej uspeva da spoji i kontrastira zapadnu i istočnu tradiciju, te na taj način stvori originalnu kompoziciju kojom stavlja tačku i na album *A Day At The Races* i na grandioznu prvu fazu Kvinovog stvaralaštva.



Kada je reč o četvrtom albumu Bitlsa, *Beatles For Sale* (1964), zaljubljenosti i vezama – srećnim ili nesrećnim – pridružuju se i raskidi, dok su promišljanja o ljubavi razvijenija. Album otvara Lenonova numera 'No Reply', u kojoj lirski subjekt iz perspektive nekoga ko je ostavljen priča kako je dospao u tu situaciju: jasno mu je da ga osoba kojoj se obraća izbegava i da više ne želi da ima bilo šta s njim, a on na to reaguje uobičajenom tugom i patnjom ('I nearly died, cause you walked hand in hand with another man in my place'). Kao zaključak pesme, ponavlja se njen naslov – odgovora nema, a lirski subjekt mora da se pomiri sa sudbinom. Pesma 'I'm A Loser' nastavlja ovakvu tematiku – premda bi se moglo reći i to da je propali ljubavni odnos ovde samo povod da lirski subjekt zađe u introspekciju, tako da je ova pesma, koliko ljubavna, toliko i refleksivna. O ovome svedoči i često ponavljanje naslovnog teksta – 'I'm a loser', kao i to što je fokus pesme u potpunosti na lirskom subjektu, koji u jednom trenutku čak i otvoreno kaže da ne zna da li plače „zbog nje ili zbog sebe“ ('my tears are falling like rain from the sky, is it for her or myself that I cry'). Napisana pod melodijskim i tekstualnim uticajem Boba Dilana, ova pesma je označila početak Lenonovog flertovanja s folk-bluz muzikom. Iako se tekst poigrava miltonovskim idejama ('and so it's true pride comes before a fall') i starom parolom da predstava mora da se nastavi po svaku cenu, ma kako se izvođač zapravo osećao ('although I laugh and I act like a clown, beneath this mask I am wearing a frown'), Makdonald (2012:227) u njemu ipak vidi isto „žalosno samoismevanje“ kao u pesmi 'Misery'.

Makartnijeva pesma 'I'll Follow The Sun', koju Makdonald (2012:245) naziva „razvodnjenom“, zapravo je vrlo efektivna i jednostavna pesma o neumitnom raskidu dvoje ljudi koji možda nije ni izazvan nekim posebnim događajem – nekada se ljudi prosto razidu i u njihovoj priči zapravo ni nema neke velike *priče*. Napisana kada je Makartni imao svega oko osamnaest godina, ova pesma ne deluje kao delo početnika, a stihovi, na prvi pogled nerazumljivi, obiluju dovoljno jasnim metaforama da se prodre u njihovo značenje:

One day you'll look and see I've gone  
For tomorrow may rain so I'll follow the sun  
One day you'll find I was the one  
But tomorrow may rain so I'll follow the sun  
And now the time has come and so my love I must go

And though I lose a friend in the end you will know  
One day you'll find that I have gone  
But tomorrow may rain so I'll follow the sun

Obraćanje lirskog subjekta ovde je direktno, a poruka jasna: iako se možda čini da je u njihovom odnosu sve u redu, to zapravo nije slučaj, i on mora pratiti ono za šta oseća da je njegov put. Metafore kiše i sunca jasno ukazuju na činjenicu da je ovaj odlazak manje od dva zla koje lirski subjekt bira, tako da, bez obzira na to što će takav njegov postupak okončati prijateljstvo između njega i osobe kojoj je pesma upućena, on ipak mora odabrati ono što je bolje za njega.

Pesma 'Eight Days a Week', inače krajnje jednostavnog teksta koji se svodi na to da lirski subjekt stalno ponavlja kako voli osobu kojoj je pesma upućena, u naslovu sadrži zanimljivo apsurdnu frazu („osam dana nedeljno“), koja možda predstavlja rani pokušaj ulaska u svet nonsensa koji će odlikovati neka od kasnijih tekstualnih ostvarenja Bitlsa kao što je pesma 'I Am The Walrus'. Kada je reč o pesmi 'Every Little Thing', njena, na papiru krajnje diskutabilna, ideja o ženi koja sve radi samo za svog muškarca ('every little thing she does, she does for me') zapravo je više nego subjektivna: u pitanju je, pre svega, veoma lični doživljaj lirskog subjekta (to što se njemu čini da ona sve radi zbog njega ne znači da je to i tačno). Osim toga, ovi stihovi su zapravo izuzetno uopšteni (Šta to tačno ona radi? Kakve su to sitnice? Može li se to protumačiti u seksualnom, a ne svakodnevnom smislu?). Moglo bi se primetiti još i da je ova pesma verovatno inspirisala Stinga da petnaestak godina kasnije napiše numeru 'Every Little Thing She Does Is Magic', koja na nešto jasniji način izražava čime to predmet ljubavi opčinjava lirski subjekt.

Pesma 'I Don't Want To Spoil The Party' još jedna je pesma koja govori o osećanjima lirskog subjekta nakon raskida. Tvrdeći da će njegovo neraspoloženje samo pokvariti zabavu, on odlučuje da ode, pošto „tu nema ničega za njega“. Stih koji se ponavlja kroz celu pesmu – 'I still love her' – ukazuje na uzrok ovih osećanja, a činjenica da je muzika urađena u kantri i vestern stilu dodatno utvrđuje temu slomljenog srca, s obzirom na to da u ovoj vrsti muzike to preovladava kao najčešće obrađivana tema. Skup originalnih pesama na albumu *Beatles For Sale* Bitlsi zaključuju numerom 'What You're

Doing', još jednom pesmom u kojoj se lirski subjekt pita šta traži u vezi sa osobom koja ga laže i zbog koje se oseća tužno i usamljeno.

### 3. Bitlsi, Kvin i Mjuz: kasniji albumi

Nakon albuma *Beatles For Sale*, Bitlsi objavljuju *Help!* (1965), album koji umnogome označava prekretnicu u njihovoj karijeri. Ovo je prvi album gde su neke pesme nastale pod uticajem LSD-ja, kao i prvi album na kome je potpuno jasno primetna polarizacija između Lenona i Makartnija, jer je na njemu, prvi put, jedan od dvojice autora neku pesmu napisao potpuno sam (reč je o Makartnijevoj numeri 'Yesterday'). Iako je delimično napisan kao saundtrek za istoimeni film, ovaj album nije samo odraz apsurdističkog humora i komercijalizma; on prevashodno označava prvu emocionalno zrelu ploču koju je bend objavio, kao i početak kraja bitlmanije. Ovo, naravno, ne znači da su na albumu *Help!* Bitlsi potpuno odustali od starih obrazaca. Tako, na primer, pesma 'It's Only Love' kroz detinjaste stihove i rime ('night' – 'sight' – 'right' – 'bright') dolazi do zaključka da je teško voleti; dok 'The Night Before', opet, priča o nesporazumima u ljubavi – lirski subjekt od osobe kojoj se obraća traži da se prema njemu ponaša kao prethodne noći, a ona to ne čini. Tekst je jednostavan, ali ne i svež, a jednosložne paralelne rime koje nose zvuk stihova ('goodbyes', 'eyes', 'lies', 'unwise') deluju forsirano. Ako se ovome doda i vesela melodija koja ne odgovara tekstu (ni kao potpora, ni kao kontrast), može se zaključiti da ova pesma odlično prikazuje kako su Bitlsi prerasli svoj raniji standard, ali još nisu potpuno spremni da od njega odustanu.

Lenonova pesma 'You've Got To Hide Your Love Away' nudi nešto originalnije ideje, ali i ona je pre odraz tuđeg zvuka (Dilanov uticaj sasvim je očigledan) nego istinski izraz Lenonovih idiosinkrazija. Ova folk-rok balada govori, koliko o ljubavi, toliko i o načinu na koji lirski subjekt vidi sebe, te bi se moglo reći da je reč o ljubavno-refleksivnoj pesmi. Džon Robertson (John Robertson) pesmu naziva „izrazom samosažaljenja i dylanovskim pastišem“, dok je sam Lenon za nju govorio da je rezultat pokušaja da izrazi ono što oseća, umesto da se projektuje u neku spoljnu situaciju (vid.

Trynka 2006:162). Naslov pesme, koji se u njoj često i spominje ('you've got to hide your love away'), naveo je neke kritičare da stihove tumače kao Lenonovo vajkanje što mora da krije svoju navodnu vezu sa menadžerom Bitlsa Brajanom Epsteinom /Epstein/ (vid. Makdonald 2012:260), čime se u sećanje prizivaju čuveni stihovi lorda Alfreda Dagleasa (Douglas) o „ljubavi što ne sme da kaže svoje ime“; no, ovo je biografsko tumačenje koje teško da ima potporu u činjenicama. Ono što je očigledno, s druge strane, jeste da stihovi prikazuju lirski subjekt koji je u gotovo adolescentskoj „zavadi sa svetom“ i ima osećaj da ga niko ne razume, te stoga mora da krije sve intimno u vezi sa svojim životom.

Harisonovo ostvarenje 'I Need You' mnogo je jednostavnija ljubavna pesma, melanholičnih stihova u kojima lirski subjekt od osobe kojoj se obraća traži da mu se vrati, to jednostavno i iskreno objašnjavajući rečima „potrebna si mi“. Nečista paralelna rima i ponavljanje reči 'I need you' daju dodatnu melodičnost ovoj pesmi. Njegova druga pesma sa ovog albuma, 'You Like Me Too Much', nešto je svežijeg teksta – lirski subjekt na vedar i slatunjav način govori o vezi koja možda i nije tako sjajna, kao što se može zaključiti iz sledećih stihova:

You've tried before to leave me but you haven't got the nerve,  
To walk out and make me lonely which is all that I deserve,  
You'll never leave me and you know it's true,  
Cause you like me too much and I like you

Iako par iz ove pesme još nije dospelo u situaciju o kojoj Mjuz peva u pesmama kao što je 'Stockholm Syndrome', činjenica da ona hoće da ode, a ne može to da učini, kao i njegovo obećanje da će je, ako ipak ode, on naći i vratiti, govori da je samo pitanje vremena kada će se ova veza pretvoriti u tako nešto. Ipak, na osnovu vesele muzike i pomalo šaljivog tona, moglo bi se zaključiti i da lirski subjekt svoje reči zapravo ne uzima za ozbiljno.

Makartnijeva pesma 'Another Girl' pak govori o nečemu sasvim drugačijem: osoba kojoj se lirski subjekt obraća više nije neko koga on želi, jer je našao nekog drugog:

For I have got another girl

Another girl who will love me till the end,  
Through thick and thin she will always be my friend.  
I don't wanna say that I've been unhappy with you,  
But as from today well I've seen somebody that's new

Ovi stihovi predstavljaju potpunu suprotnost u odnosu na rane pesme Bitlsa, gde je ljubav stidljiva, srećna i idealizovana, a lirski subjekt neko ko bi sve učinio za predmet svoje ljubavi. Reči koje pesničko ja ovde izgovara jesu reči raskida, ali u njima nema zlobe, gneva ili ogorčenosti – lirskom subjektu je prethodna ljubav prosto dosadila (mada to ne znači da je bio nesrećan s njom), i sada ima nekog ko mu se više dopada. U izvesnoj meri, hladnokrvnost s kojom on saopštava ove stihove još je gori udarac za osobu kojoj se obraća, a sveopštem utisku bezobzirnosti doprinosi i izuzetna melodičnost pesme (ima unutrašnje rime, kao, na primer, u dva preposlednja citirana stiha, gde se rimuju reči 'say' i 'today', 'been' i 'seen', 'you' i 'new'), kao i vesela muzika. Pesma 'You're Gonna Lose That Girl' gotovo kao da je odgovor na prethodnu pesmu: u njoj se lirski subjekt obraća svome suparniku i kaže mu da će „izgubiti tu devojk“:

You're gonna lose that girl, you're gonna lose that girl  
If you don't treat her right, my friend, you're gonna find her gone,  
Cause I'm gonna treat her right, and then you'll be the lonely one.

Ova pesma takođe stoji u direktnom kontrastu i sa pesmom 'She Loves You' – lirski subjekt više nije neko ko želi da pomogne muškarcu kome se obraća, već želi da mu preotme devojk – pod maskom upozorenja ('if you don't treat her right, my friend, you're gonna find her gone'). Ponavljanje naslovne fraze zvuči gotovo kao likovanje lirskog subjekta i neminovna istina koju osoba kojoj se on obraća treba jednostavno da prihvati.

Pesma 'Ticket To Ride', za koju Aleksis Petridis (Alexis Petridis) tvrdi da „ne bi mogla očiglednije biti odraz uticaja droge<sup>3</sup> ni da njeni stihovi govore o tome kako je bendu nestalo rizli, pa se članovi svađaju oko toga na koga je red da ode do benzinske pumpe“ (Trynka 2006:176), a Bob Stenli (Bob Stanley) kaže da „tu prestaju bitlmanija i frizure 'na lonac', a počinje njihova večita legenda“ (Trynka 2006:169) potpuno je drugačija. Muzika u ovoj pesmi je jednolična, a stihovi, premda sasvim jednostavni,

---

<sup>3</sup> U dokumentarnoj seriji *Anthology*, Makartni takođe tvrdi da je to „pesma o drogama“.

imaju mnogo drugačiji ton u odnosu na ranija Lenonova dela. Od samog početka, kada lirski subjekt izjavi da „misli da će biti tužan“ (‘I think I’m gonna be sad’), preko izjave da ga devojka ostavlja jer je on deprimira (‘she says that living with me is bringing her down’), pa do završnih stihova, koji ponavljaju kako nju nije briga (‘my baby don’t care’), pesmom dominira melanholično-letargični ton, a dominantno raspoloženje u njoj je prosto – pasivnost. Lenon i Makartni su u kasnijim intervjuima pokušavali da jedan drugog nadmaše objašnjavajući šta naslovna fraza znači (od potvrde o dobrom zdravlju za prostitutke, pa do paba u nekom gradiću na ostrvu Vajt – vid. Trynka 2006:169); no, poenta pesme ostaje u tome da lirski subjekt ne samo da ne čini ništa u vezi s time što „ona“ odlazi, već ne zna ni da li je tužan, ili samo misli da se tako oseća. Celom pesmom vlada neko mračno i sumorno raspoloženje, koje Makdonald (2012:253) naziva „autocentričnim i ovisničkim stavom“, a koji karakteriše odsustvo volje za bilo čim (nešto slično kasnije istražuje i Merkjuri u „Boemskoj rapsodiji“). U svakom slučaju, ovo je daleko od stava izraženog u nekim ranijim pesmama, kao što su ‘I’ll Cry Instead’ ili ‘You Can’t Do That’.

Za razliku od teškog i melanholičnog tona ove pesme, Makartnijeva numera ‘Tell Me What You See’ vesela je pesma u kojoj lirski subjekt osobi kojoj se obraća obećava da će joj „razvedriti dan“, samo ako mu bude ukazala poverenje i poklonila svoje srce. Ovaj vedar ton nastavlja se i u pesmi ‘I’ve Just Seen A Face’, gde lirski subjekt opisuje ljubav na prvi pogled – odnosno, devojku koja je „baš prava za njega“ (‘she’s just the girl for me and I want all the world to see we’ve met’) i koju neće zaboraviti. Napokon, Makartni svoj doprinos albumu *Help!* zaključuje pesmom ‘Yesterday’, kompozicijom čiju je melodiju, kako legenda kaže, čuo u snu, a koja će postati jedno od njegovih najpoznatijih dela i najviše obrađivana pesma u istoriji popularne muzike (Trynka 2006:170, Makdonald 2012:273). Petridis navodi da bi pokušaj da se ova pesma analizira bio prilično sličan pokušaju da se analizira numera ‘Happy Birthday To You’ (Trynka 2006:179). Ipak, ako se njeni stihovi bliže pogledaju, jasno je da je reč o jednostavnoj, iskrenoj pesmi o kraju jedne ljubavi:

Yesterday, all my troubles seemed so far away  
Now it looks as though they’re here to stay  
Oh, I believe in yesterday

Celom pesmom vlada kontrast između prošlosti, oličene u metafori jučerašnjice, i sadašnjosti, u kojoj lirski subjekt ne želi da boravi, jer ona za njega znači sve što je loše. Naglasak je i na nagloj promeni ('oh, yesterday came suddenly') i prelasku iz stanja blaženstva u stanje strepnje u kome se nad lirskim subjektom vije nekakva senka ('there's a shadow hanging over me'). Ova promena se na lirskom subjektu odražava tako što se on oseća kao da je izgubio pola svog bića ('I'm not half the man I used to be'), a uzrok svega ovoga može se videti u refrenu:

Why she had to go, I don't know, she wouldn't say  
I said something wrong, now I long for yesterday

Iz ovoga možemo zaključiti da se lirski subjekt ovako oseća zato što ga je žena koju voli napustila, kao i da smatra da je za sve kriv on, premda ne zna šta se zapravo dogodilo. Jedino u šta je siguran jeste to da žudi za onim što je bilo nekada – ovde se može čuti i eho anglosaksonskih balada u kojima se lirski subjekt obično s tugom pita gde je nestalo sve ono što mu je bilo bitno, kao i Vordsvortove (Wordsworth) pesme 'A Slumber Did My Spirit Seal', u kojoj pesnik kontrastira savršenu prošlost i tužnu sadašnjost (premda Makartnijev lirski subjekt izražava daleko više osećanja nego Vordsvortov). Pesmu završava strofa u kojoj se sasvim eksplicitno kaže da je patnja lirskog subjekta izazvana ljubavlju:

Yesterday, love was such an easy game to play  
Now I need a place to hide away  
Oh, I believe in yesterday

Opet je u prvom planu kontrast između prošlosti i sadašnjosti, odnosno između jučerašnjeg i današnjeg dana, a ideja da se sve može promeniti iznenada (stoga i naglašavanje reči 'suddenly') izražena je kontrastom između ljubavi kao igre i potrebe za skrivanjem koja proističe iz toga što je lirski subjekt u toj igri izgubio. Kada je reč o zvuku pesme, njenoj melodičnosti doprinose jednostavne rime ('yesterday' – 'play' – 'away' – 'say'), kao i asonanca i ponavljanje, a muziku upotpunjuju gudački instrumenti. Iako Makdonald (2012:274) tvrdi da „legenda o savršenosti ove pesme nije opravdana“, ona ipak ostaje jedna od najpoznatijih i najupečatljivijih Makartnijevih tvorevina.

Kada je reč o četvrtom albumu grupe Mjuz, *Black Holes And Revelations* (2006), dominantna tema na njemu nije ljubav, već razmatranje distopijske budućnosti i teorija zavera, dok su najupečatljivije slike one vezane za astronomiju i politiku. Ljubavne pesme na ovom albumu malobrojne su u odnosu na prethodnu ploču, *Absolution*, i ne bave se uvek romantičnom ljubavlju. Tako, na primer, pesma 'Starlight' govori o svima onima koji imaju uticaja na naš život i koji su nam važni (čime podseća na Lenonovu pesmu 'In My Life'). Lirski subjekt spominje ljude kojima je bitan ('people who care if I live or die'), a među njima se izdvaja neko ko je njegova zvezda vodilja ('starlight') i ko njegovom životu daje smisao ('you electrify my life'). Dalje, stihovi

I will be chasing your starlight  
Until the end of my life  
/.../  
I just wanted to hold you in my arms  
/.../  
I'll never let you go  
If you promise not to fade away, never fade away

ukazuju na to da mu ova osoba toliko nedostaje da će tragati za njom do kraja života i nikad je neće pustiti, što možda može da se protumači i na drugačiji način: možda lirski subjekt ovde ni ne peva o ljubavi, već o idealima koji ga vode kroz život. Ono što upada u oči (pored uobičajenih metafora vezanih za astronomiju, kao što su zvezde, njihova svetlost i njihovo gašenje) jeste i aluzija na pesmu 'Not Fade Away' Badija Holija (Buddy Holly) – ako se pesma 'Starlight' posmatra kroz ovaj intertekst, onda bi je trebalo tumačiti kao ljubavnu pesmu, a tom tumačenju svakako doprinosi i stih 'I just wanted to hold you in my arms'.

Pesma 'Supermassive Black Hole', opet koristeći metafore iz sfere astronomije, govori o jednom potpuno drugačijem uticaju: ovoga puta, lirski subjekt ne ide voljno prema svetlosti zvezda, već ga usisava neka opasna i neodoljiva sila. Belami je izjavio da ova pesma govori o tome kako se žena može uporediti sa centrom galaksije, zbog uticaja koji ima na muškarca (Beaumont 2010:273). Lirski subjekt u ovoj pesmi svakako nije zadovoljan tim uticajem, sudeći po sledećim stihovima:

You caught me under false pretenses  
How long before you let me go



/.../  
I though I was a fool for no one  
Ooh, baby, I'm a fool for you  
You're the queen of the superficial  
How long before you tell the truth

Ideja da ga je neka površna žena zarobila zahvaljujući svojoj pretvornosti govori u prilog mizoginom stavu lirskog subjekta – žena je ovde prikazana kao lažljiva zavodnica koja hvata naivne muškarce u svoju mrežu, a potom ih ne pušta, dok stihovi

Glaciers melting in the dead of night  
And the superstar's sucked into the...  
Into the supermassive

tumačenju dodaju i seksualnu konotaciju, s obzirom na metafore velike vreline i crne rupe koja usisava zvezdu.

Pesma 'Map Of The Problematique', opet, može da se protumači i kao lična ljubavna pesma inspirisan Belamijevom tadašnjom devojkom Gajom Poloni (Gaia Polloni), ali i kao pesma o ekonomskom krahu koja govori o potrebi za izradom mape globalne problematike. Ako se posmatra kao ljubavna pesma, ova numera govori o pokušajima lirskog subjekta da udovolji osobi kojoj se obraća:

Well I refuse to let you go  
I can't get it right  
Since I met you  
Loneliness be over  
When will this loneliness be over

Bez obzira na to što su svi njegovi pokušaji bezuspešni ('I can't get it right'), lirski subjekt odbija da okonča vezu sa osobom kojoj se obraća ('I refuse to let you go'), iako se možda u toj vezi i dalje oseća kao da je sam ('when will this loneliness be over').

Kao i album *Black Holes and Revelations*, i Kvinov album *News Of The World* (1977) manje je okrenut ljubavi kao temi. Merkjurijeva kompozicija 'Get Down Make Love' jeste pesma o ljubavi, ali njen fokus je na njenoj seksualnoj strani. Eksplicitni stihovi poput

You take my body  
I give you heat

You say you're hungry  
I give you meat  
I suck your mind  
You blow my head  
Make love  
Inside your bed

zajedno sa muzičkim i vokalnim oponašanjem seksualnog čina ovakvom tumačenju daju jasnu potporu. Što se stihova tiče, oni su, opet, namerno kratki i provokativni (sa izrazima poput 'suck', 'blow', ili 'head'), s jasnim i jednostavnim rimama i otpevani gotovo bez daha, kako bi još jasnije izrazili ono o čemu pesma govori.

Dikonova numera 'Who Needs You', s druge strane, govori o tome kako lirski subjekt ne želi više da bude u vezi u kojoj se druga osoba prema njemu ne ophodi onako kako on misli da zaslužuje – kasni na sastanke, laže ga, ne poštuje njegovo mišljenje, gazi po njemu ('you walked all over me'). Shvativši da takva veza nema perspektivu ('taking one step forward, slipping two steps back'), on konačno odlučuje da je prekine ('now I'm the one to decide – who needs – well I don't need – who needs you?'). Moglo bi se reći da vesela melodija koja prati ovu pesmu odslikava stanje u kome se lirski subjekt sada nalazi: najzad je uvideo pravu istinu i srećan je zbog odluke koju je doneo. Za razliku od njega, lirski subjekt Mejove pesme 'It's Late' nije sasvim siguran šta oseća prema osobi kojoj se obraća i šta treba da učini. Pesma prati vezu dvoje ljudi, od njenog naglog početka ('you say you love me, and I hardly know your name'), preko njenog vrhunca ('the way you love me is the sweetest love around') i kraja ('you made me love you, don't tell me that we're through'), pa do njihovog ponovnog susreta ('there's no way it has to be too late, let the fire take our bodies this night'). Naslovna fraza – „kasno je“ – ponavlja se više puta u pesmi, u različitim kontekstima, a priča kroz koju protagonisti pesme prolaze takva je da lirski subjekt u jednom trenutku pesme kaže da je „kasno, ali ne i prekasno“ ('it's late, but not too late'), da bi na kraju, posle svega, ipak zaključio da je „kasno, i suviše kasno“ ('it's late, it's all too late'). Brajan Mej navodi da je ovo „jedna od onih priča iz života“ (vid. queenpedia).

Poslednja pesma na albumu *News Of The World*, Merkjurijeva numera 'My Melancholy Blues', koja je, uprkos svom nazivu, zapravo klavirska džez kompozicija, govori o slomljenom srcu i o tome kako lirski subjekt zapravo ne želi da razgovara o

tome što mu se desilo ('my baby left me for somebody new, I don't wanna talk about it, want to forget about it'). Pesmom dominira, kako njen naziv i kaže, melanholičan ton, a metafore koje lirski subjekt koristi da opiše svoja osećanja vezane su za vreme:

Don't expect me to behave perfectly  
And wear that sunny smile  
My guess is I'm in for a cloudy and overcast  
Don't try and stop me  
Because I'm heading for that stormy weather soon

Osmeh koji se može očekivati od lirskog subjekta ne može biti sunčan, već samo oblačan, a on namerava i da se zaputi u oluju – ovim se metaforama jasno izražava njegovo unutrašnje stanje. Stihovi aludiraju i na 'Stormy Weather', džez standard iz tridesetih godina, u kome se takođe govori o tome kako zbog slomljenog srca lirski subjekt vidi samo loše vreme ('since my man and I ain't together, keeps raining all the time'). U ovoj pesmi se takođe lepo vidi i to da reči u rok poeziji često menjaju izgovor u zavisnosti od muzike koja ih prati; ovde, konkretno, Merkjuri reč 'perfectly' izgovara s naglaskom na drugom slogu ('perFECTly') umesto na, kako je pravilno, prvom ('PERfectly'), jer tako uspeva da je rimuje sa prethodnim polustihom ('expect me') i postigne da melodija nesmetano teče.

Ni naredni Kvinov album, *Jazz* (1978) ne obiluje ljubavnim pesmama. Dve kompozicije koje se na njemu mogu izdvojiti – Merkjurijeva 'Jealousy' i Mejova 'Dreamers [sic] Ball' – bave se nesrećnom ljubavlju, a u obe pesme, lirski subjekt je u melanholičnom raspoloženju, s tim što u pesmi 'Jealousy' on za sve krivi sebe, a u pesmi 'Dreamers Ball' osobu koja se obraća. Ako se obrati pažnja na stihove pesme 'Jealousy':

Jealousy, look at me now  
Jealousy, you got me somehow  
You gave me no warning  
Took me by surprise  
Jealousy you led me on

ono što upada u oči jeste to što se lirski subjekt ne obraća osobi koju voli, već vlastitoj ljubomori. Dominantna stilska figura u ovoj pesmi očigledno je personifikacija, a gnevni stihovi upućeni ljubomori zapravo su odraz mišljenja lirskog subjekta o samom sebi ('you bring me sorrow, you cause me pain'). U pesmi 'Dreamers Ball', s druge strane,

lirski subjekt svu krivicu za propalu vezu svaljuje na osobu kojoj se obraća ('you left me like a broken toy'). Ipak, ne stiće se utisak da je ljut ili ogorčen, pošto je fokus pesme na tome kako je smislio savršen način da prevaziđe bol slomljenog srca:

Honey tho' I'm aching  
I know just what I have to do  
If I can't have you when I'm waking  
I'll go to sleep and dream I'm with you

Ono što lirski subjekt ne može da ima na javi, dobiće u snu, na naslovnom 'balu sanjara' ('take me to the dreamers ball'). Ova postmodernistička ideja, gde nijedna od dveju ponuđenih stvarnosti (san ili java) nije manje vredna, uspešno je iskazana kroz jednostavne izraze, variranu rimu (negde je, kao u gornjem primeru, ukrštena, negde paralelna, negde je ni nema) i džez melodiju (začudo, jedinu takvu na albumu koji nosi naziv *Jazz*), a prevashodno kroz raspoloženje lirskog subjekta, koje, kako to neutralno-narativni ton pesme pokazuje, nikada ne prelazi u očajanje ili gnev.

Albumom *The Game* (1980), Kvin još više pojednostavljuju svoj zvuk, prvi put u karijeri koriste sintisajzere i opet menjaju vizuelni imidž. Kada su tekstovi pesama u pitanju, ipak ostaju verni dotadašnjim temama, i opet se u više kompozicija bave konceptom ljubavi. To se može videti već u (skoro pa) naslovnoj numeru, Merkjurijevoj 'Play the Game' (čiji naslov potiče iz jednog stiha pesme 'All You Need Is Love'), gde lirski subjekt objašnjava na koju to igru misli:

It's so easy when you know the rules  
It's so easy all you have to do  
Is fall in love  
Play the game,  
Everybody play the game of love.

Iako Merkjuri u svojim tekstovima retko preuzima ulogu glasnogovornika, ovde se lirski subjekt postavlja kao neko ko „širokim narodnim masama“, odnosno, onima kojima se obraća, govori kako treba da vode život: tako što će se prepustiti ljubavi (opet, uticaj pesme 'All You Need Is Love' više je nego očigledan). Stihom 'rest your weary head and let your heart decide' lirski subjekt poručuje da ponekad treba dozvoliti emocijama da preuzmu kontrolu, a razum ostaviti po strani. Ovaj stih, takođe, aludira na pesmu 'Carry On Wayward Son' grupe Kansas (Kansas) i njen stih 'lay your weary head to rest', i kroz

taj intertekst se iskazuje ideja da je potrebno nastaviti onom stazom koju lirski subjekt opisuje kao važnu i ispravnu. Intertekstualnost igra bitnu ulogu i u pesmi 'Crazy Little Thing Called Love' (koju je, kako legenda kaže, Merkjuri napisao u kadi), počevši od samog njenog naslova, koji je jasna aluzija na džez standard Kola Portera (Cole Porter) 'What Is This Thing Called Love?', preko rokabili zvuka pedesetih godina i Merkjurijevog oponašanja Elvisovog (Elvis Presley) načina pevanja, pa sve do spota, koji parodira mačo stereotipe kožnih jakni i motora. Ovo poslednje je naročito zanimljivo kada se uzme u obzir činjenica da je 1979. godine, kada je ova pesma napisana, ovaj imidž izgubio onaj hipertrofirani maskulinitet koji mu je dao Brando kada ga je ovekovečio u filmu *Na dokovima Njujorka (On The Waterfront, 1954)*, i umesto toga postao tipičan fetišistički izraz gej potkulture. S tim u vezi, i stihovi pesme 'Crazy Little Thing Called Love' mogu se protumačiti i kao *queer* odgovor na dominantni, heteronormativni rok diskurs, gde lirski subjekt, iako nije spreman za sve izazove koji su pred njim ('I ain't ready'), mora ipak da nastavi pravcem kojim se zaputio ('this thing called love, I must get round to it').

Dikonova pesma 'Need Your Loving Tonight' bavi se osećanjima lirskog subjekta koga je ostavila osoba koju voli. Ono što je zanimljivo u vezi sa ovom pesmom jeste to što lirski subjekt, bez obzira na način na koji je ostavljen ('I read your letter so many times, I got your meaning between the lines') ne oseća gnev prema onoj koju voli ('I said I'd never, never be angry with you'), tačnije, trudi se da ga ne oseća, jer je to sebi obećao. Stih 'no, I'll never look back in anger' predstavlja u isto vreme i aluziju na dramu *Osvrni se u gnevu (Look Back In Anger, 1956)* Džona Ozborna (John Osborne) i na istoimenu pesmu Dejvida Bouvija, a nagoveštava i pesmu 'Don't Look Back In Anger' koju će nekih petnaestak godina kasnije objaviti grupa Oejzis (Oasis) – sva navedena dela bave se problematičnim ljubavnim odnosima, tako da se kroz ovaj intertekst postiže izvesni pop-kulturni kontinuitet. Istom tematikom – slomljenim srcem i završenom vezom – bavi se i Mejova pesma 'Save Me', no, u njoj se ovoj temi pristupa na nešto tradicionalniji način. Lirski subjekt je skrhan i pita se da li je moguće da je sve bilo samo laž:

The years of care and loyalty  
Were nothing but a sham it seems

/.../  
Was it all wasted  
All that love?

Zaključak koji mu se nameće jeste da je ta pretpostavka tačna, i da je potrebno da počne iznova ('the slate will soon be clean, I'll erase the memories, to start again with somebody new'); međutim, ipak nema hrabrosti za tako nešto i traži spas – da li od osobe koja ga je ostavila ili pak od neke više sile, u pesmi nije jasno naznačeno. Faustovski stihovi

I hang my head and I advertise  
A soul for sale or rent

jasno pokazuju da se lirski subjekt nalazi u nezavidnoj situaciji, te da nije siguran kako će uspeti da preživi (što kaže i u refrenu – 'I can't face this life alone'), i premda slika koju prikazuju jeste prilično melodramatična, njena se snaga ipak ne može poreći. Moguće je, takođe, i da je ova pesma inspirisala Fu Fajterse (Foo Fighters) i stih 'in time, or so I'm told, I'm just another soul for sale' iz pesme 'The Pretender' sa albuma *Echoes, Silence, Patience & Grace* (2007).

Ako se vratimo Bitlsima, možemo primetiti da albumom *Rubber Soul* (1965) konačno prestaje dominacija ljubavnih pesama u njihovom stvaralaštvu, i počinju se sve više istraživati neke druge teme. Ljubavne pesme su, naravno, i dalje prisutne, ali one gube onu jednodimenzionalnost i jednostavnost koja je odlikovala ljubavnu poeziju na njihovim ranijim pločama. Ovo se vidi već na samom početku albuma i pesmi 'Drive My Car' – iako se ona može protumačiti kao ljubavna posveta nekoj nepoznatoj devojci, pogotovo kada se uzme u obzir činjenica da fraza 'drive my car', sudeći po Makartniju (Miles 1997:231) jeste arhaični eufemizam za seks, ipak se pre može posmatrati kao zanimljiva izmišljena epizoda ili čak i ironični društveni komentar. Isto bi se moglo reći i za pesmu 'Norwegian Wood': bez obzira na to – ili možda upravo zbog toga – što u dilanovskom stilu priča o „zagonetnoj ženi i nagoveštajima nevolje“ (Makdonald 2012:283), odnos sa tom ženom je potpuno sporedan, a sam događaj, ma kako kriptično opisan, izbija u prvi plan. Harisonova pesma 'If I Needed Someone' u isto vreme funkcioniše i kao obećanje ljubavi i kao pokušaj lirikog subjekta da se na ljubazan način

otarasi osobe kojoj se obraća, čime se ova pesma vezuje uz njegovo ranije delo 'Don't Bother Me'.

Pesme 'You Won't See Me' i 'I'm Looking Through You', kao i 'We Can Work It Out' koja je napisana u ovom periodu, bave se Makartnijevom vezom sa glumicom Džejn Ašer (Jane Asher). Bez prevelikog zalaženja u biografske detalje, mora se napomenuti da Makartni u ovim pesmama iskazuje lične frustracije i konfliktna osećanja vezana za svoj romantični odnos, tako da lirski subjekt ovih pesama na razne načine pokušava da pristupi vezi koja ne funkcioniše, od gnevnog prebacivanja ('I have had enough, so act your age'), preko nepoverenja i preispitivanja ('why, tell me why did you not treat me right?'), pa do svesnog samozavaravanja ('we can work it') ali i spremnosti na kraj ('run the risk of knowing that our love may soon be gone'). Lenon je, govoreći o razlici između Makartnija i sebe (jedan je optimista, drugi pesmista), kao primer naveo njihov zajednički rad na rečima ove pesme, rekavši kako „Pol piše: 'we can work it out, we can work it out – skroz optimistično, je l', a ja, nestrpljivo: 'life is very short and there's no time for fussing and fighting my friend'“ (Sheff 1981).

U pesmi 'Michelle' Makartni se vraća klišeiziranim ljubavnim izjavama, ali ih ovoga puta obogaćuje i francuskim frazama, te tako običnu ljubavnu baladu pretvara u evropsku makaronsku pesmu. Lenonova pesma 'Girl', s druge strane, premda muzički slična pesmi 'Michelle', nudi mnogo zanimljiviji tekst o „fatalnoj ženi“ za kojom se gubi glava, ali se zbog toga nikada ne kaje. Mada se i ovo, naravno, može posmatrati kao seksistički kliše, ipak se mora napomenuti da je u pitanju mnogo zreliji tekst koji nudi i neku priču i koji u fokus postavlja način na koji neimenovana „devojka“ i lirski subjekt funkcionišu kao par. Isto tako, ako se posmatra način na koji lirski subjekt pripoveda:

She's the kind of girl you want so much it makes you sorry,  
Still you don't regret a single day

može se uočiti da se on ne obraća direktno predmetu ljubavi, već slušaocu, i na taj način ga uvlači u priču. Zanimljivo je, takođe, i kako se u gornjim stihovima sukobljavaju fraze „žaljenja“ ('it makes you sorry') i „nekajanja“ ('you don't regret'), na osnovu čega se može zaključiti da je Lenon i te kako vodio računa o tome kako unutar strofe funkcionišu sinonimne fraze, te kako da jednu istu ideju iskaže tako da ona ima dva različita ishoda

(lirskom subjektu je žao, ali se u isto vreme ne kaje). Pišući ovu pesmu, Lenon nije u vidu imao neku određenu devojkicu, već, tada još nepoznatu, „onu pravu“ (vid. *Anthology*).

Možda i najznačajnija ljubavna pesma na albumu *Rubber Soul* jeste 'The Word' – a ona ni ne govori o nekoj posebnoj osobi ili osećanjima, već o samom konceptu ljubavi. Ričard Vilijams (Richard Williams) kaže da ta pesma slavi svanuće duhovnog prosvetljenja (vid. Trynka 2006:194). Lenon je, pričajući o ovoj pesmi, rekao da je shvatio da je ljubav tema koja leži u osnovi univerzuma (vid. *Anthology*). Religijski intertekst koji se nalazi u samom nazivu pesme (kako *Biblija* kaže, na početku beše Reč) postavlja lirski subjekt u mesijansku ulogu:

Spread the word and you'll be free,  
Spread the word and be like me,  
Spread the word I'm thinking of  
Have you heard the word is love

Način na koji se lirski subjekt obraća slušaocima podseća na religijske propovedi, uključujući anaforično istaknutu frazu „širenja priče“. Iako je ljubav glavna tema ove pesme, ona bi se mogla svrstati i u angažovanu poeziju, s obzirom na to da se ljubav ovde tretira kao koncept koji treba proširiti među ljudima. Ovim se jasno ukazuje na to da su Bitlsi zauvek raskrstili sa prvom fazom svog stvaralaštva i da su spremni da prihvate ulogu vizionarskih prosvetitelja koja počinje sa albumom *Revolver* (1965).

S tim u vezi, može se primetiti da ljubavne pesme na ovom albumu imaju još manju ulogu nego na albumu *Rubber Soul*. Tako, na primer, Harisonova 'Love You To', inspirisana njegovom suprugom Pati Bojd (Pattie Boyd), u podjednako meri govori i o ljubavi i o prolaznosti ('love me while you can, before I'm a dead old man'). Makartnijeva 'Here, There and Everywhere', s druge strane, pesma koju su i on i Lenon navodili kao jednu od njima lično najdražih pesama Bitlsa, donosi dotada najzanimljivija promišljanja o ljubavi: ljubav čine sitnice ('running my hands through her hair') i nesebičnost ('love is to share'). Lirski subjekt o predmetu ljubavi piše u trećem licu, a naslovna fraza ('here, there and everywhere' – „tu, tamo i svuda“) na originalan način, kroz pominjanje tri prostorne deikse, zaključuje da je ljubav sveprisutna. Kada je reč o stihu, odlikuje ga izuzetno milozvučje:



I want her everywhere, and if she's beside me I know I need never care,  
But to love her is to need her everywhere,  
Knowing that love is to share,  
Each one believing that love never dies,  
Watching her eyes and hoping I'm always there.

Kao što se iz gornjeg primera vidi, rima je izuzetno prisutna i provlači se ne samo kroz navedeni refren, već i kroz celu pesmu. Moglo bi se reći da primarnu rimu nosi dvoglas /eə/ (reči u kojima se on javlja podvučene su ravnom linijom), a sekundarnu dvoglas /ai/ (reči podvučene talasastom linijom), dok aliteracija glasova /v/ i /z/ (označeni masnim slovima) pesmi daje dodatnu melodičnost. Suprotno osećanje nudi pesma 'For No One', koja govori o kraju ljubavne veze. Lirski subjekt, koji opet posredno spominje predmet ljubavi, zaključuje da je od svega ostala samo praznina:

And in her eyes you see nothing,  
No sign of love behind the tears cried for no one,  
A love that should have lasted years

što se vidi i na osnovu mnogobrojnih odričnih reči ('nothing', 'no', 'no one'), i na osnovu kondicionalne konstrukcije ('should have lasted'), i na osnovu opšteg letargičnog tona u pesmi. Melodiju nose klavir i horna, kao i rima ('wakes' – 'makes' – 'takes' – 'breaks' – 'aches') i aliteracija ('linger' i 'longer'). Ostale pesme koje pominju ljubav zapravo je posmatraju kao metaforu (na primer, pesma 'Got To Get You Into My Life' nije posvećena nekoj osobi, već marihuani), tako da se može zaključiti da album *Revolver* nedvosmisleno pokazuje da su se Bitlsi okrenuli nekim drugim temama.

Kvin, s druge strane, temu ljubavi ne napuštaju, premda se može uočiti da na njihovom izletu u fank-disko zvuk, albumu *Hot Space* (1982), pojedine pesme gube svežinu i deluju forsirano, kao što je slučaj sa Mejovom populističkom pesmom 'Las Palabras De Amor':

One foolish world, so many souls  
Senselessly hurled through the never-ending cold  
And all for fear, and all for greed  
Speak any tongue but for God's sake we need  
Las palabras de amor  
Let me hear the words of love

Ideja da su svetu potrebne „reči ljubavi“, bez obzira na sve što nas razdvaja (strah, pohlepu), ne predstavlja ništa novo; ovako izrečena, međutim, deluje kao otrcani kliše. Činjenica da se lirski subjekt u jednom trenutku obraća, kako se čini, celom svetu, a u drugom predmetu ljubavi (premda i tu zvuči krajnje neuverljivo) tekst čini dodatno nesigurnim. Pisma kao da nije svesna vlastite klišeiziranosti, što joj daje notu kiča koji, zbog nedostatka autoparodije i ironične distance, inače tipične za Kvin, ne uspeva da pređe u kemp. Sličnom tematikom bavi se i Tejlorova 'Calling All Girls', gde stihovi

Calling all boys  
Calling all girls  
Calling all people on streets  
Around the world  
Take this message  
A message for you  
This message is old  
This message is true  
This message is  
Love

iskazuju istu ideju kao i 'Las Palabras De Amor', ali, paradoksalno (s obzirom na to da lirski subjekt nalaže „svima na svetu“ da „šire poruku ljubavi“), za razliku od Mejove kompozicije, ne deluju propovednički i samozadovoljno, već prosto (možda zahvaljujući veselom tonu pesme, možda zbog bizarnog lukasovskog spota s robotima, možda zbog toga što lirski subjekt ne pokušava da objasni zbog čega je svetu potrebna ljubav, a možda što kroz ovakav pristup ostvaruje jasnu intertekstualnu vezu s pesmom 'All You Need Is Love') – srećno.

Merkjurijeve ljubavne pesme na ovom albumu svode se na seksualne poruke, što se može zaključiti na osnovu stihova iz pesama 'Staying Power' ('I've got fire down below, I'm just a regular dynamo') ili 'Body Language' ('just give me your body, don't talk' ili 'look at me – I've got a case of body language'), a njihov ton i atmosfera inspirisani su minhenskim i njujorškim gej klubovima s početka osamdesetih godina (ovo se naročito može videti u spotu za pesmu 'Body Language', koji je bio i zabranjen na MTV-ju). Pa ipak, bez obzira na njihovu relativnu ispraznost, ove pesme su u svojoj otvorenosti daleko iskrenije nego prividno dubokoumne parole poput već pominjane 'Las Palabras De Amor'. Uopšte posmatrano, album *Hot Space* ozloglašen je i kod publike i

kod kritičara kao propali eksperiment sa disko zvukom (iako su neke od pesama, začudo, prilično dobro položile test vremena, i iako je svoje postojanje opravdao makar time što je Majklu Džeksonu /Michael Jackson/ poslužio kao inspiracija za *Thriller*); očigledno je da je posle njega bendu trebala promena.

Ta promena je došla u vidu albuma *The Works* (1984), gde se Kvin vraća prvobitnom hard rok zvuku, a tamo gde eksperimentiše s novim (sintpop) ili starim (opera) muzičkim elementima, to čini na mnogo uverljiviji način. Tri ljubavne pesme na njemu delo su trojice autora, a svaki od njih temi pristupa na sebi svojstven način. Mejova pesma 'Tear It Up' tako sledi istu rok tradiciju kao i njegova ranija numera 'Tie Your Mother Down' na koju, svojim žestokim zvukom, i podseća. Stihovi su jednostavni i svode se na (pomalo šaljive) izjave ljubavi ('I love you cause you're sweet and I love you cause you're naughty, I love you for your mind but give me your body'). Dikonova pesma 'I Want To Break Free' (možda i čuvenija po spotu u kome su članovi benda obučeni u žensku odeću nego po zvuku) govori kako se lirski subjekt nalazi u nezavidnoj situaciji: jasno mu je da veza u kojoj je nije sjajna ('I want to break free from your lies, you're so self-satisfied, I don't need you'), ali i dalje voli osobu kojoj se obraća ('I can't get over the way you love me like you do'). Bez obzira na sve ovo, kraj pesme ne nudi rešenje, i stiče se utisak da lirski subjekt, uprkos svemu, ništa neće učiniti, zbog straha od promene ('I can't get used to living without you by my side'), tako da se pesma završava na istom mestu, istim stihom kojim i počinje ('I want to break free').

Merkjurijeva pesma 'It's A Hard Life' predstavlja njegov povratak komplikovanim kompozicijama i operskoj inspiraciji. Ovo je jedna od pesama koje najbolje pokazuju po čemu se rok poezija razlikuje od klasične, jer je ponekad potrebno pesmi pristupiti s tri strane – muzičke, tekstualne i vizuelne – da bi se proniklo u njeno značenje. Ako se krene od muzike, može se primetiti da ova pesma zvukom podseća na pesmu 'Play The Game' sa albuma *The Game*, čime se između ova dva dela uspostavlja tematska veza: obe pesme govore o potrebi za ljubavlju. Osim ove autoreference, pesma 'It's A Hard Life' oslanja se na muzički intertekst Leonkavalove opere *Pajaci*: početak pesme direktni je citat arije 'Vesti La Giubba', i to njenih završnih stihova, u kojima Kanio govori da pajac treba da se smeje svojoj uništenoj ljubavi i bolu koji mu truje srce

(‘ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto! Ridi del duol, che t’avvelena il cor!’). Merkjurijevi stihovi na istu melodiju govore da mu ne treba sloboda, jer nema razloga za život sa slomljenim srcem (‘I don’t want my freedom, there’s no reason for living with a broken heart’), čime se uspostavlja i tematska sličnost: lirski subjekt u obe pesme pati zbog ljubavi i traži razlog da nastavi. Merkjurijevi stihovi, iako počinju melodramom dostojnom opere, ipak odlaze u drugom pravcu. Time što prihvata slomljeno srce kao prostu životnu činjenicu (‘it’s just a simple fact of life, it can happen to everyone’) i rizik koji se mora preuzeti s ljubavlju (‘you win – you lose, it’s a chance you have to take with love’), lirski subjekt poručuje da zna da nipošto nije jedini u ovakvoj situaciji; to je, međutim, ne olakšava i ne znači da treba da ćuti o svom bolu (‘I’m falling apart’). On se trudi da nastavi (‘I try and mend the broken pieces, I try to fight back the tears’), što je pomak u odnosu na izjavu kojom pesma počinje, i iako je to teško (‘how it hurts, deep inside, when your love has cut you down to size’), i svestan je da je građenje veze naporan i često bezuspešan posao (‘it’s a hard life, two lovers together, to love and live forever in each other’s hearts’), on ipak pesmu završava optimističnom notom (‘I’ll always live for tomorrow’), jer zna da je sve što je učinio učinio zbog ljubavi (‘I’ll look back on myself and say I did it for love’). Spot za ovu pesmu takođe je citat iz opere, ovoga puta Verdijevog (Verdi) *Bala pod maskama* (*Un Ballo In Maschera*, 1859), i iako za mnoge on predstavlja oličenje namernog preterivanja tipičnog za Kvin (u audio komentaru, Tejlor kaže da bend u njemu izgleda gluplje nego ijedan drugi bend u ijednom drugom spotu u istoriji), on ipak daje jednu dodatnu, ličnu dimenziju značenju pesme, o čemu govori Mej:

Po mom mišljenju, ovo je jedna od najlepših pesama koje je Fredi napisao, i isprva sam se zgrozio što je hteo da snimi ovakav spot, koji, očigledno, potpuno odvlači pažnju. U njegovim očima, to je ironija. Eto ga gde sedi i peva kako mu je život težak, okružen svim tim luksuzom, i to je šala, ali, začudo, i nije, jer Fredi je čovek koji ima sve – ogroman svetski uspeh, novac, svi mu se bacaju pred noge – ali očajnički je nesrećan u ljubavi; tako da je to šala unutar šale, i mislim da, ako se posmatra u tom kontekstu, onda sve ima smisla. (*Queen Greatest Video Hits 2*)

Naredni Kvinov album, *A Kind Of Magic* (1986) ne prati ovaj lični obrazac, s obzirom na to da je najveći broj pesama na njemu napisan kao saundtrek za film *Gorštak* (*Highlander*, 1986). Možda i jedina klasična ljubavna pesma na njemu, Dikonova 'One Year Of Love', sledeći Tenisonovu krilaticu da je bolje voleti i izgubiti nego uopšte ne spoznati ljubav, kontrastira kratkodahu ljubav i večnu samoću i dolazi do zaključka da je jedna godina ljubavi bolja nego čitav život proveden u samoći ('just one year of love is better than a lifetime alone'). Merkjurijeva i Dikonova 'Friends Will Be Friends', s druge strane, govori o jednoj drugoj vrsti ljubavi: prijateljskoj, koja prevazilazi sve one prepreke koje romantična ljubav možda ne može da savlada ('friends will be friends, when you're in need of love they give you care and attention, friends will be friends when you're through with life and all hope is lost'), čime aludira na 'With A Little Help From My Friends' Bitlsa.

Kada je reč o Mjuzu, njihov peti album, *The Resistance* (2009), koji delom podseća na stare progresivne rok ploče, delom na konceptualne albume, a delom na klasične kompozicije (završava se simfonijom u tri stava), tematski se nastavlja na *Black Holes and Revelations*, i uglavnom se bavi socijalnim i naučnim temama (protestom protiv globalizma, nepoverenjem prema totalitarizmu, razmatranjem života u univerzumu), premda se ljubav javlja u većoj meri nego na prethodnom albumu. Jedna od pesama koje se, između ostalog, bave i ljubavlju, jeste i naslovna 'Resistance', sa refrenom:

Love is our resistance  
They'll keep us apart and they won't stop breaking us down  
Hold me  
Our lips must always be sealed

Inspirisana Orvelovom *1984*, ova pesma govori o tome da je u distopijskom svetu jedini otpor moguće ostvariti kroz ljubav. Za razliku od ovako politizovane, a opet idealizovane ljubavi, ljubav koja se opisuje u pesmi 'Undisclosed Desires' počiva na međusobnom obmanjivanju, ali i međusobnom poverenju dvoje partnera, što se može videti iz sledećih stihova:

I want to reconcile the violence in your heart  
I want to recognise your beauty's not just a mask

I want to exorcise the demons from your past  
I want to satisfy the undisclosed desires in your heart

Lirski subjekt želi da sazna sve tajne svoje ljubavnice, ali ne iz znatiželje ili ljubomore, već da bi se zbližio s njom. Bez obzira na sve, on ipak misli da njene tajne i nisu tako strašne ('you trick your lovers that you're wicked and divine, you may be a sinner, but your innocence is mine'), i tvrdi da želi da joj pomogne ('I want to exorcise the demons from your past'), jer ona je „ona prava“ ('trust me, you are the one').

Lirski subjekt pesme 'Guiding Light', s druge strane, bez predmeta ljubavi gubi kompas; ona mu je potrebna da bi uspeo da opstane ('I am lost, and crushed, and cold, and confused, with no guiding light left inside, you're my guiding light'). Muzički, ova pesma podseća na Kvinovu 'Made In Heaven' i Altravoksovu (Ultravox) 'Vienna', koja je, opet, inspirisana filmom *Treći čovek* (*The Third Man*, 1948). Na ovaj način, postiže se dvostruki filter intertekstualnosti: kroz intertekst pesme koju sama uzima za intertekst, pesma 'Guiding Light' upućuje na nelagodnu i klaustrofobičnu atmosferu karakterističnu za *film noir* i tzv. Grinlend (mračni, opresivni ton karakterističan za dela Grejama Grina, autora *Trećeg čoveka*). Ljubavnu temu albuma *The Resistance* zaokružuje pesma 'I Belong To You', inspirisana Sen-Sansovom (Saint-Saëns) operom *Samson i Dalila* (*Samson et Dallila*, 1877), što se vidi ne samo u interdiskurzivno ubačenom delu arije 'Mon Cœur S'ouvre à Ta Voix' (u kojoj Dalila nagovara Samsona da joj oda tajnu svoje snage), već i u prvom stihu pesme ('when these pillars get pulled down'). Kroz autoreference ('you're my guiding lightning strike') i autoaluzije ('you are my muse'), ova pesma govori o ljubavi koja lirski subjekt vodi kroz život i svet ('I've travelled half the world to say, 'I Belong to you)'), čime se postiže i veza s pesmom 'Starlight' sa albuma *Black Holes and Revelations*.

Četdesetak godina pre albuma *The Resistance*, objavljen je *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), nesumnjivo najčuveniji i najviše analizirani album Bitlsa (a možda i uopšte), koji se, začudo, skoro nimalo ne bavi ljubavlju (doduše, naziv i koncept albuma možda to i najavljuje: time što se naglašava fraza „usamljena srca“, ironično se iskazuje odstupanje od dotada uobičajenog repertoara). Iako lirski subjekt pesme 'Lovely Rita' pokazuje nesumnjivo romantično interesovanje za naslovnu Ritu, ta pesma se pre

može posmatrati kao narativna, pa čak i satirična, nego ljubavna, dok pesma 'When I'm Sixty-Four' kroz priču o ljubavi koja će trajati decenijama ('will you still need me, will you still feed me, when I'm sixty-four'), istražuje, s jedne strane, temu starenja, a s druge, pripoveda o nostalgiji u namerno hiperbolisanom staromodnom tonu. Zapravo, pesma sa ovog albuma koja najotvorenije govori o ljubavi jeste 'With A Little Help From My Friends', a kako se iz naslova može videti, u pitanju je ljubav prema prijateljima. Pesma funkcioniše kao dijalog (možda između lirskog subjekta i pomenutih prijatelja), u kome se izražava vera u ljubav na prvi pogled ('Would you believe in a love at first sight? Yes, I'm certain that it happens all the time') i iskazuje potreba za ljubavlju ('I just need someone to love'). Lajtmotiv pesme, činjenica da se lirski subjekt „provlači uz malu pomoć prijatelja“ ('I get by with a little help from my friends') može se protumačiti i kao interna pošalica ili autoparodija, s obzirom na to da Star (Starr), koji peva ovu pesmu, zbog skromnog pevačkog umeća ('I'll try not to sing out of key') mora da se osloni na pomoć ostalih članova benda.

I naredni album Bitlsa, *Magical Mystery Tour* (1967), ljubavnu poeziju svodi na jednu pesmu. No, ta pesma, himnična 'All You Need Is Love', predstavlja možda i najpoznatiju numeru koju je bend napisao o temi ljubavi. Čarls Šar Mari (Charles Shaar Murray) kaže da je ona, „sa sve citatom Marseljeze, bila jednak deo saundtreka '67. godine kao i majstorski album s kojim je umarširala u prodavnice“ (vid. Trynka 2006:282). Njen tekst je elaboracija Vergilijeve krilatice da ljubav sve pobeđuje ('there's nothing you can do that can't be done'), a refren, koji se svodi na ponavljanje (s varijacijama) naslovne izjave da je ljubav sve što nam treba, funkcioniše kao mantra Leta ljubavi.

Da ljubav izražena u pop poeziji ne mora uvek biti romantična možda i najbolje pokazuje pesma nastala negde u ovo vreme, koja će postati – barem po prodaji – najveći hit Bitlsa, 'Hey Jude'. Makartni je pesmu posvetio Lenonovom sinu Džulijanu /Julian/ (kome je posvećena i uspavanka 'Good Night' sa *Belog albuma*), da mu pomogne da lakše preboli razvod roditelja; to, međutim, nije kasnije sprečilo Lenona da pesmu protumači kao poruku sebi, to objašnjavajući ovako: „On govori: 'Hej, Džud – hej, Džon.' Znam da zvučim kao jedan od onih obožavalaca koji učitavaju značenje, ali *možeš*

je čuti kao pesmu meni.“ (Sheff 1981) Ako se posveta ostavi po strani (Makdonald /2012:500/ kaže da pesma „pogađa univerzalan ton, igrajući na kartu arhetipskog momenta u seksualnoj psihologiji muškarca“), i pažnja usmeri ka samom tekstu, primećuje se da je reč o pesmi utehe upućenoj nekome prema kome lirski subjekt gaji platonske emocije. On se obraća Džudu, govoreći mu da treba biti otvoren za ljubav:

Hey Jude, don't make it bad,  
Take a sad song and make it better  
Remember to let her into your heart  
Then you can start to make it better

Hey Jude, don't be afraid,  
You were made to go out and get her,  
The minute you let her under your skin  
Then you begin to make it better

Pored same muzike, melodičnosti ove pesme doprinosi i izbor reči – svaka strofa sledi isti obrazac, a stihovi predstavljaju varijaciju na istu temu, što se može videti iz gornjeg primera: u poslednjem stihu, jedina razlika je u izboru predikata (što pomalo podseća na prvu i poslednju strofu Blejkovog „Tigra“), a u oba slučaja reč je o glagolu koji znači „početi“ ('start' i 'begin'); različiti glagoli odabrani su da bi se održala unutrašnja rima ('heart' – 'start' i 'skin' – 'begin'). Svaka strofa počinje anaforičnim 'Hey Jude', i nastavlja se rečima ohrabrenja ('don't make it bad', 'don't be afraid', kasnije i 'don't let me down'), koje se rimuju sa sledećim polustihom ('bad – 'sad'; 'afraid' – 'made'), a reč 'better', kojom se završava svaka strofa, nosi zvuk (ako se sama ne ponavlja, onda se bira reč ili fraza koja se rimuje s njom), pa i značenje pesme – što se može zaključiti i na osnovu izgovora (na mestu gde je reč gore podvučena, izgovorena je kao bette-e-er, čime se tonski ističe), a i na osnovu epiforičnog ponavljanja koje se proteže kroz celu pesmu (a pogotovo na njenom kraju). Značenje je prosto: lirski subjekt, kroz nekoliko primera, poručuje „Džudu“ da će sve biti bolje.

Neuobičajen predmet ljubavi javlja se i u jednoj Makartnijevoj pesmi sa sledećeg albuma Bitlsa, jednostavno nazvanog *The Beatles* (1968), koji je, zbog svog omota, poznat prosto kao *Beli album* (*The White Album*). Reč je o numeri 'Martha My Dear', posvećenoj Makartnijevoj keruši (kako je rekao Bariju Majlsu, „iako bi se mnogima učinilo da je to pesma o nekoj devojci po imenu Marta, zapravo je o psu, a naša veza je



bila platonska, verujte“ – vid. Miles 1997:409). Nešto tradicionalniju stazu prati Star, u svojoj prvoj samostalnoj kompoziciji 'Don't Pass Me By', u kojoj lirski subjekt moli predmet ljubavi da mu se vrati ('I wonder where you are tonight and why I'm by myself, I don't see you, does it mean you don't love me anymore?'). Stihovi, ponegde, u pokušaju humora, dostižu besmislenost ('I'm sorry that I doubted you, I was so unfair, you were in a car crash and you lost your hair'), što je možda namerna aluzija na česte takve tekstove u kantri muzici, kojoj pesma po zvuku pripada. Makartnijeva pesma 'I Will', time što govori o ljubavi prema još nepoznatoj dragoj, podseća na Lenonovu raniju kompoziciju 'Girl', ali, s obzirom na to da joj nedostaju promišljeni stihovi koju odlikuju Lenonovu pesmu, u odnosu na nju deluje sentimentalno i sladunjavo ('love you forever and forever, love you with all my heart, love you whenever we're together, love you when we're apart').

Najzad, ljubavne pesme na *Belom albumu* zaključuje Lenonova numera 'Julia', dirljiva posveta njegovoj pokojnoj majci. Stihove, koji su inspirisani prozaidama libansko-američkog pesnika Halila Džubrana (Khalil Gibran), pre svega pesmom „Pesak i pena“ ('Sand and Foam', 1926), odlikuje bajkovita atmosfera i ispovedni, premda kriptični, ton. Ako se pogledaju prvi stihovi:

Half of what I say is meaningless  
But I say it just to reach you, Julia

može se primetiti da su oni direktno preuzeti iz pomenute Džubranove pesme, gde se navodi da se čovek najbolje može upoznati ne na osnovu onoga što kaže, već na osnovu onoga što ne kaže, stoga, polovina njegovih reči nema smisla, ali samo zato da bi ona druga polovina mogla dopreti do osobe koja ga sluša. Lenon (jer ovde je on nedvosmisleno i lirski subjekt) Džuliji poručuje da želi da je dosegne – s obzirom na to da je majku izgubio dvaput, prvi put kada ga je, kao petogodišnjaka, ostavila da živi s njenom sestrom, drugi put, kada je poginula u saobraćajnoj nesreći dok je on bio tinejdžer (vid. Sheff 1981), čežnja za majčinskom figurom vrlo je primetna u njegovoj poeziji, od rane pesme 'Yes It Is' u kojoj se govori o nekoj idealnoj, izgubljenoj ljubavi, pa do njegovih solo pesama kao što je 'Mother'. Makdonald (2012:532–533) navodi da pesmom 'Julia' Lenon poručuje pokojnoj majci da je u „detetu okeana“ konačno

pronašao ljubav koja može da je zameni. Ovo tumačenje (pored toga što je Lenon rekao da je pesma posvećena kako njegovoj majci, tako i Joko Ono – vid. Sheff 1981) podržavaju i naredni stihovi:

**Julia, Julia, ocean child, calls me**  
**So I sing a song of love, Julia**  
**Julia, seashell eyes, windy smile, calls me**  
**So I sing a song of love, Julia**  
Her hair of floating sky is shimmering,  
Glimmering,  
In the sun.  
**Julia, Julia, morning moon, touch me**  
/.../  
**Julia, sleeping sand, silent cloud, touch me**

Pesničke slike počivaju na kombinaciji epiteta vezanih za prirodu ('seashell', 'windy', 'of floating sky') i delova tela ('eyes', 'smile', 'hair'), čime se povezuju unutrašnji svet čoveka i spoljni svet prirode. Volter Everet (Walter Everett) napominje da je „jasno koje se metafore odnose na Džuliju, a koje na Joko“, jer su slike koje se vezuju uz Džuliju povezane s nebom ('windy smile', 'floating sky', 'morning moon', 'the sun', 'silent cloud'), dok je Joko, čije ime znači „dete okeana“, predstavljena kroz slike vezane za more ('seashell eyes', 'sleeping sand'), tako da „mrtva Džulija i živa Joko predstavljaju polaritet duhovnog i fizičkog“ (Everett 1999:171). Bajkovitoj atmosferi pesme, pored ovih slika, doprinosi i njen zvuk: aliteracijom sibilanata (istaknutih masnim slovima) imitira se zvuk vetra i talasa i postiže jasna slika prirode koja doziva (duhovno) ili dodiruje (fizički) lirski subjekt.

Kada je reč o Kvinu i albumu *The Miracle* (1989), može se reći da je, i pored toga što su na ovoj ploči, prvi put, kao autori svih pesama potpisani svi članovi benda, lako odrediti ko je šta napisao. Pesme na ovom albumu većinom su narativne i refleksivne, a dve ljubavne pesme, 'Breakthru' i 'My Baby Does Me', deluju pomalo bezlično, kao da su njihovi autori muzici dodali uopštene tekstove o ljubavi, ne znajući kome se zapravo obraćaju. 'Breakthru', kompozicija sačinjena od dva dela, Merkjurijeve napuštene pseudo-klasične balade 'A New Life Is Born' i Tejlorove rok numere koja će postati glavnica pesme, govori o entuzijazmu prvog stadijuma zaljubljenosti i prikupljanju hrabrosti da se osećanja izjave ('make my feelings known towards you, turn my heart

inside out for you now, somehow I have to make this final breakthru'). Lirski subjekt, i pored toga što ne uspeva da priđe predmetu ljubavi ('if I could only reach you, if I could make you smile, if I could only reach you, that would really be a breakthru'), ne oseća frustraciju, već prosto neobuzdanu radost, čemu doprinosi i ritam pesme. Falusni simboli (od reči 'breakthru' koja dominira tekstem, do voza koji se probija kroz tunel u pratećem spotu) pesmi daju i seksualnu konotaciju. 'My Baby Does Me', pesma koju su u četiri ruke napisali Merkjuri i Dikon, ima uobičajeni mizogini rok tekst o ženi koja promenama raspoloženja iritira lirski subjekt ('she knows what's really right for me, does me good, then she hurts me so, she winds me up, then lets me go, turns me on and then tells me no'), a od potpune stereotipnosti izbavlja je lagani soul zvuk.

Poslednji album koji je Kvin objavio za Merkjurijevog života, *Innuendo* (1991), kako se od situacije i moglo očekivati, obiluje refleksivnim pesmama. Jedina tradicionalno ljubavna pesma na njemu, 'I Can't Live With You', zapravo je numera koju je Mej isprva namenio za svoj solo album, i koja se, slično Mjuzovoj pesmi 'Time Is Running Out', bavi romantičnim odnosom koji u lirskom subjektu istovremeno budi želju za ostankom i odlaskom ('I can't live with you, but I can't live without you, I can't breathe – if you stay, but I can't bear you to go away'). Pespom dominiraju kontrasti koji pokazuju stanje svesti lirskog subjekta ('I'm walking a fine line between hope and despair'), a njena centralna ideja jeste tanka linija između ljubavi i mržnje ('lover turns to hater'), često prouzrokovana bolom ('anger's breaking from the hurt inside'). U poslednjim stihovima, lirski subjekt ipak odlučuje da ostane u toj *folie à deux* ('through the madness, through the tears, we've still got each other for a million years'). Merkjurijeva 'Delilah', baš kao i Makartnijeva 'Martha My Dear', jeste ljubavna pesma posvećena autorovoj ljubimici, ovoga puta, mački. Za razliku od pomenute pesme Bitlsa, stihovi nisu dvosmisleni, već jasno upućuju na to da je reč o životinji, a ne osobi ('you make me so very happy when you cuddle up and go to sleep beside me, and then you make me slightly mad when you pee all over my Chippendale Suite'), a na pravo značenje pesme ukazuje i gitara, koja podražava mjaukanje. Napokon, još jedna Merkjurijeva pesma, 'Bijou', najverovatnije posvećena njegovom partneru Džimu Hatonu (Jim Hutton), govori o ljubavi koja će potrajati do kraja života:

You and me, we are destined  
You'll agree  
To spend the rest of our lives with each other  
The rest of the days like two lovers  
For ever – yeah – for ever  
My bijou

Ono što posebno upada u oči jeste to da lirski subjekt ove svoje ideje iznosi prosto kao činjenicu, bez preterane sentimentalnosti i patetike koja je vrlo lako mogla preuzeti pesmu. Jednostavna metafora dragulja ('bijou') dovoljna je da objasni šta lirskom subjektu znači osoba kojoj se obraća, dok neobična struktura kompoziciji daje dodatnu zanimljivost: pesma počinje i završava se melodijom odsviranom na električnoj gitari, koju u sredini prekida kratak vokalni solo (navedeni stihovi čine celokupan tekst pesme), tako da se 'Bijou' može nazvati izvrnutom rok pesmom.

Poslednji album Kvina, posthumno izdat *Made In Heaven* (1995), neobično je koherentna ploča, s obzirom na to da je sačinjena delom od solo numera (dve pesme s Merkjurijevog albuma *Mr Bad Guy* (1985), jedna koju je Tejlor napisao za svoj sporedni bend Kros /The Cross/, a Merkjuri otpjevao kao „specijalni gost“), delom od demo snimaka nastalih tokom snimanja za druge albume, a tek delom od novog materijala, snimanog, pod pritiskom, za vreme poslednje godine Merkjurijevog života. Tematski, album je posvećen idejama života, ljubavi i smrti, tako da se one prepliću u gotovo svim pesmama; ipak, neke od njih mogu se svrstati pre svega u ljubavne. Pesma 'You Don't Fool Me' tako nastavlja tipičnu rok mizoginiju o lošem i dobrom ženskom prisustvu, u ovom slučaju, partnerke ('you're telling lies, you don't fool me') i majke ('mama said be careful of that girl, mama said you know that she's no good'). 'Let Me Live' je još jedna gnevna pesma posvećena nekome ko se prema lirskom subjektu ophodi krajnje bezobzirno ('why don't you take another little piece of my heart, why don't you take it and break it and tear it all apart'), ali kome je lirski subjekt i dalje privržen ('and it's a long hard struggle, but you can always depend on me, and if you're ever in trouble, you know where I will be'). 'I Was Born To Love You', s druge strane, razdragana je ljubavna pesma koju je Merkjuri na svom solo albumu snimio u disko aranžmanu, a ostatak benda preradio kao rok numeru za potrebe albuma *Made In Heaven*. Njeni stihovi upućuju na oduševljeni zanos prve faze zaljubljenosti ('I was born to love you, with

every single beat of my heart, I was born to take care of you, every single day of my life'), a lirski subjekt ne gubi vreme u pokušajima da predmetu ljubavi iskaže svoja osećanja:

You are the one for me  
I am the man for you  
You were made for me  
You're my ecstasy  
If I was given every opportunity  
I'd kill for your love  
So take a chance with me  
Let me romance with you

Tekstom dominiraju zamenice „ti“ ('you') i „ja“ ('I') i njihove izvedenice, čime se naglašava potreba lirskog subjekta da sa osobom kojoj se obraća ostvari kontakt. Njegova potpuna uverenost u to da je svrha njegovog života u tome da voli osobu kojoj se obraća ('I was born to love you'), a da je ona stvorena za njega ('you were made for me') daje dodatnu razigranost pesmi, dok intertekstualno ubačeni delovi ranijih pesama Kvina ('A Kind Of Magic') i Fredija Merkurija ('Living On My Own') omogućavaju slušaocu da zamisli kako se ovaj odnos razvijao: lirski subjekt je najpre bio sam, da bi potom upoznao predmet ljubavi, što za njega predstavlja nešto magično i neverovatno ('an amazing feeling coming through').

Pesma 'Too Much Love Will Kill You', s druge strane, jedna je od onih pesama čije se značenje menja u zavisnosti od konteksta. Ova Mejova kompozicija, snimljena tokom sesija za album *The Miracle*, a objavljena u njegovoj izvedbi na solo albumu *Back To The Light* (1992), izraz je njegove rastrzanosti između dve žene – njegove prve supruge Krisi (Chrissy) i glumice Anite Dobson (Anita Dobson), kojom će se kasnije oženiti. Tako posmatrana, ova pesma govori o ogromnom osećaju krivice i svesti o tome su ponuđene opcije takve da se može odabrati samo manje od dva zla ('every way I go I'm bound to lose'). Situacija je sasvim eksplicitno objašnjena u tekstu, na primer, u stihovima:

Too much love will kill you  
If you can't make up your mind  
Torn between the lover  
And the love you leave behind  
You're headed for disaster

Cause you never read the signs

U Mejovoj verziji, pesma je mnogo blaža – čak je i solo odsviran na akustičnoj gitari – a pevač zvuči depresivno i očajno. Kvinovu verziju, s druge strane, odlikuje žešći zvuk, dok Merkjurijevo pevanje pesmi daje gnevni ton. Ovde na scenu stupa već pominjani kontekst: premda je Mejov tekst metaforičan (moglo bi se reći, i patetičan), kada se u obzir uzme Merkjurijeva sudbina, stihovi kao što su „samo sam senka čoveka koji sam nekada bio“ ('I'm just a shadow of the man I used to be') ili „predugo se sam nosim sa ovim“ ('I've been facing this alone for much too long') dobijaju mračnije značenje, a u nekim trenucima, kako je to rekao novinar *Kju Magazina* u recenziji albuma *Made In Heaven*, „zvuče kao nečija bolesna ideja optužbe“, jer bez obzira na to koliko se često „pravo“ značenje neke pesme objasni, neke aluzije su previše snažne da bi se ignorisale (vid. [queenarchives.com](http://queenarchives.com)). Tako, na primer, stihovi:

It'll drain the power that's in you  
Make you scream and plead and crawl  
And the pain will make you crazy  
You're the victim of your crime  
Too much love will kill you  
Every time

u kontekstu Merkjurijeve smrti od polno prenosive bolesti zaista zvuče kao optužba ili neslana šala, dok njegova gnevna izvedba pesme može da se protumači i kao očajanje zbog izvesnosti kraja.

Za razliku od Kvina, čiju je karijeru okončala viša sila (mada je, naravno, pitanje da li bi se uopšte okupili da snime *The Miracle* i potonje albume da Merkjuri nije u to doba saznao svoju dijagnozu, ili bi se prosto razišli), Bitlsi su saradnju prekinuli zbog, kako se to u obrazloženjima razvoda obično navodi, nepremostivih međusobnih razlika. Njihov poslednji istinski zajednički album, *Abbey Road* (1969), manje je eklektičan od svojih prethodnika, ali i pored toga što na mahove zvuči više kao skup solo projekata nego kao rezultat grupnog rada, ipak poseduje ravnotežu koja pojedinačne elemente sklapa u jedinstvenu celinu. Kada su ljubavne pesme u pitanju, može se primetiti da su, od svih zrelih ostvarenja Bitlsa, one najmnogobrojnije upravo na ovom albumu, a među njima svakako prednjači Harisonova 'Something', najviše obrađivana pesma Bitlsa posle

Makartnijeve 'Yesterday'. Harison je napisao i jedinu ljubavnu pesmu na albumu *Yellow Submarine* (1969), numeru 'It's All Too Much', u kojoj lirski subjekt govori kako mu je teško da pojmi intenzitet ljubavi koju oseća ('it's all too much for me to take, the love that's shining all around here'). Kada je reč o pesmi 'Something', njeni jednostavni stihovi u kojima lirski subjekt objašnjava šta ga to privlači kod neimenovane „nje“ postižu univerzalnost time što to nikada tačno ne određuju, a što se može videti već iz naslova pesme: to je ono neuhvatljivo i neobjašnjivo „nešto“ čime nas neko općini. Prvi stih pesme, 'something in the way she moves' („nešto u načinu na koji se kreće“) preuzet je iz istoimene pesme Džejmisa Tejlora (James Taylor). Everet (1999:212) melodijsku strukturu pesme naziva „muzičkom fantazijom“ i objašnjava da bi „poetski tekst tu samo smetao“. I zaista, kada se pogledaju reči pesme, ono što najviše upada u oči jeste već pomenuta jednostavnost: lirski subjekt prosto govori o tome da ne zna šta je to „nešto“ u njenom pokretu, osmehu ili prilasku što ga je očaralo. Pesmom prevladavaju neodređene fraze ('something', 'somewhere'), a klauza koja se najčešće ponavlja jeste „ne znam“ ('I don't know'). Lirski subjekt tako ne zna hoće li se njegov ljubav povećati ('you're asking me will my love grow, I don't know, I don't know'); jedino u šta je siguran jeste to da ne želi da je ostavi ('I don't want to leave her now'). Za pesmu čija snaga počiva na nedorečenosti i neodređenosti, ova izjava svakako daje uverljivost osećanjima lirskog subjekta, a rezultat, koji Makdonald (2012:569–570) naziva „vrhunskim ostvarenjem Harisonove autorske karijere“ zaslužuje sve hvalospeve koje je dobio.

Makartnijeva retro rokenrol numera 'Oh! Darling', s druge strane, pre svega se pamti po zvuku (Makartni pevanjem oponaša Litl Ričarda /Little Richard/, a muzika aludira na nekadašnje du-vap kompozicije), a manje po tekstu, stereotipnoj žalopojci u kojoj lirski subjekt uverava naslovnu „dragu“ da je nikada neće povrediti ('I'll never do you no harm') i preti da neće moći da živi bez nje ('if you leave me, I'll never make it alone'). Lenonova pesma 'I Want You (She's So Heavy)', opet, tekstualno počiva na svega nekoliko rečenica, a glavna fraza „toliko te želim da ću poludeti“ ('I want you so bad it's driving me mad') jasno iskazuje intenzitet ljubavno-seksualne žudnje lirskog subjekta. Opsesivnost stihova pretače se i u muziku, koja se gotovo kompulzivno ponavlja. Ova pesma ima dosta sličnosti s pesmom 'Don't Let Me Down', u kojoj Lenon opet govori o snazi svojih osećanja prema Joko Ono ('it's a love that lasts forever, it's a

love that has no past'), a činjenica da je njen najveći deo takođe posvećen uzvikivanju naslovne fraze ('don't let me down') navodi Makdonalda da ove dve numere nazove dvema polovinama iste pesme (vid. Makdonald 2012:560).

Pesma 'Because', svojim muzičkim intertekstom (zasnovana je na Betovenovoj *Mesečevoj sonati*), harmonijama i minimalističkim, vizuelnim stihovima postiže gotovo oniričku atmosferu. Everet (1999:260) napominje da naizgled nepovezane ideje ('because the world is round, it turns me on', 'because the wind is high, it blows my mind', 'because the sky is blue, it makes me cry') dobijaju smisao ako se obrati pažnja na asocijativnost upotrebljenih reči: „okrenuti“ ('turn') tako logično proističe iz „okruglog“ ('round'), „duvati“ ('blow') iz „vetra“ ('wind'), a „plakanje“ ('cry') iz reči 'blue' (bukvalno: „plavo“, metaforički: „tužno“). On dalje kaže da središnji stihovi:

Love is old, love is new  
Love is all, love is you

smisao prebacuju sa uobičajenog „svega“ ('all') na neočekivano „ti“ ('you'), tako pokazujući univerzalnost ljubavi: ona je prisutna u prethodno iskazanoj duhovnoj povezanosti lirskog subjekta s nebom ('world', 'wind', 'sky'), ona je bezvremena ('old', 'new'), sveprisutna ('all'), i, što je najvažnije, ona je oličena u osobi kojoj se lirski subjekt obraća ('you').

Najzad, poslednja ljubavna pesma na albumu *Abbey Road*, 'The End', završni deo medlija s druge strane ploče, sastoji se iz mnogo puta ponovljene fraze „volim te“ ('love you') i čuvenog stiha koji mnogi smatraju epitafom Bitlsa:

And in the end the love you take  
Is equal to the love you make

Makartni je rekao da je, pišući ove stihove, na umu imao Šekspira i način na koji je on završavao svoje scene, te je stoga upotrebio rimovani jampski dvostih (vid. Everett 1999:268). Ideja da je „ljubav koju primaš jednaka ljubavi koju pružaš“ predstavlja, po Lenonu, „kosmičku, filozofsku rečenicu“, koja pokazuje da Makartni, „kada hoće, ume da razmišlja“ (vid. [beatlesbible.com](http://beatlesbible.com)).



Poslednji album Bitlsa, *Let It Be* (1970), sadrži svega jednu nedvosmisleno ljubavnu pesmu, Harisonovu 'For You Blue', jednostavnu bluz numeru u kojoj lirski subjekt iskazuje ljubav osobi kojoj se obraća ('because you're sweet and lovely, girl, I love you'). Stihovi su otvoreni i nedvosmisleni ('I loved you from the moment I saw you'), a ton radostan i optimističan. Moglo bi se reći čak i da pesma podseća na prve ljubavne pesme Bitlsa, u kojima se kroz jednostavne, milozvučne tekstove i skladne, nekomplikovane melodije govorilo o osećanjima koja lirski subjekt gaji prema predmetu ljubavi. Ovako posmatrano, pesma 'For You Blue' zaokružuje temu ljubavi u stvaralaštvu Bitlsa.

Poslednji (za sada) album grupe Mjuz, *The 2<sup>nd</sup> Law* (2012), premda tematski ne odstupa potpuno od prethodnih političko-naučnih ploča (naziv albuma odnosi se na drugi zakon termodinamike), ipak deluje ličnije nego njihova ranija ostvarenja. Pre izlaska albuma, bend je objavio singl 'Neutron Star Collision (Love Is Forever)', ljubavnu pesmu koju je Belami napisao posle raskida s devojkom, a koja je kasnije upotrebljena kao deo saundtreka za filmsku verziju tinejdžerske melodrame *Sumrak (Twilight)*. S tim u vezi, neki stihovi se jasno odnose na početak ('our hearts combined like a neutron star collision') i kraj ('the world is broken, halos fail to glisten') romantične veze, s već uobičajenim nebeskim metaforama, od astronomskih ('neutron star'), pa do duhovnih ('halos' – premda se termin „oreol“ može odnositi i na deo galaksije). Kada se u obzir uzme tema „sage“ *Sumrak*, opsesivna i destruktivna romansa smrtne devojke i stogodišnjeg vampira (plasirana, doduše, kao „prava ljubav“), stihovi koji govore o tome da je ljubav večna, a smrt neminovno zajednička ('love is forever, and we'll die, we'll die together') dobijaju nešto mračniju notu.

Što se tiče albuma *The 2<sup>nd</sup> Law*, među pesmama na njemu dve se mogu izdvojiti kao ljubavne. Prva od njih, 'Madness', kao muzički (pa i tematski) intertekst koristi Kvinovu 'I Want to Break Free', s tim što za razliku od Kvina, gde lirski subjekt izražava želju za odlaskom od partnera i njegovih laži, lirski subjekt pesme 'Madness' priznaje da je za nesporazum kriv on (vid. Brown 2012). Belami je izjavio da se pesma odnosi na situaciju kada se tek posle svađe shvati da je možda ona druga osoba bila u pravu (vid. musewiki), a to se može videti i iz teksta:

I have finally seen the light  
I have finally realised  
What you mean

Centralna ideja pesme, nemogućnost lirskog subjekta da vidi da li njegova veza ljubav ili ludost ('I need to know is this real love or is it just madness keeping us afloat') i nimalo optimističan zaključak ('our love is madness') navodi slušaoca da se zapita da li će se u odnosu lirskog subjekta i osobe kojoj se obraća išta promeniti. Ako se opet povuče paralela sa pesmom 'I Want To Break Free', do te promene, po svemu sudeći, neće doći.

Ljubavnu temu albuma *The 2<sup>nd</sup> Law* zaključuje pesma 'Follow Me', koja ne opisuje romantičnu, već roditeljsku ljubav – pesma je posvećena Belamijevom novorođenom sinu, čiji otkucaji srca se mogu čuti na samom njenom početku (izgleda da su Mjuz od Kvina preuzeli i prezir prema suptilnosti). S obzirom na temu, pa i tekst koji nudi reči utehe ('when you're scared and you're lost, be brave, I'm coming to hold you now') i ohrabrenja ('you can follow me, I will keep you safe, I will protect you, I won't let them hurt you'), očekivalo bi se da melodija bude nežna, a muzika lagana. Umesto toga, ovu pesmu odlikuje brz elektro-pop zvuk, dok je Belamijev glas raspevano snažan, što kompoziciji daje notu nekoherentnosti. Ipak, ne može se poreći da su emocije izražene u pesmi ('follow me, you can trust in me, I will always protect you, my love') iskrene i duboke.

Kao što se može videti, ljubavnim pesmama je posvećen dobar deo opusa sva tri pomenuta benda. Njihov ton se menja u zavisnosti od toga kome su posvećene – ljubav koju izražavaju može biti romantična (a takva je većina pomenutih pesama), prijateljska (kao u pesmama 'With A Little Help From My Friends' ili 'Friends Will Be Friends'), platonska ljubav prema dragom ljubimcu ('Martha My Dear' ili 'Delilah'), porodična ljubav prema roditeljima ili deci ('Julia' ili 'Follow Me'), ili pak prema onim osobama koje sa autorom nisu u krvnom srodstvu, a opet su deo porodice ('Hey Jude'). Romantične ljubavne pesme, opet, mogu izražavati čežnju ('I Want To Hold Your Hand' ili 'I Was Born To Love you'), patnju ('Yesterday' ili 'Save Me'), gnev ('Run For Your Life' ili 'Hate This & I'll Love You'), frustraciju ('Somebody To Love' ili 'Time Is Running Out'), tugu ('Nevermore'), zanos ('Something'), seksualnu želju ('I Want You' ili 'Body Language') i nebrojena druga ljubavna raspoloženja. Osim toga, o ljubavi se

može govoriti i kao o univerzalnom konceptu ('All You Need Is Love'), a može se parodirati i sama ideja ljubavne poezije ('I'm In Love With My Car'). Pored različitih vidova ispoljavanja i doživljavanja ljubavi, ove pesme predstavljaju i odraz biografija svojih stvaralaca – od opštijih elemenata kao što su istorijski period kome pripadaju, pa do ličnih detalja poput godina starosti u doba nastanka neke pesme, ličnih romantičnih okolnosti ili seksualne orijentacije. S obzirom na ovako raznolike okolnosti, nimalo ne čudi to što svaka od pomenutih ljubavnih pesama, bez obzira na to što u suštini govori o istom fenomenu – ljubavi, ipak deluje jedinstveno, a tema kojom se bave u svakoj od njih dobija neki novi aspekt i novo značenje.

## NARATIVNE PESME

Narativna poezija bi se mogla definisati kao stihovano pripovedanje u čijem se središtu nalazi neka radnja – priča, događaj ili opis čija je glavna odlika dinamičnost, odnosno, gde se jasno može uočiti *kretanje* ideje kroz pesmu, od njenog početka do završetka. Hju Kener (Hugh Kenner) napominje da „ništa ne drži pažnju kao priča /.../ i ništa nije teže nego tu priču ispričati bez praznog hoda“ (Kenner 1966:124). Istorija narativne poezije vezana je uz usmenu tradiciju, i već bi se ovde mogla uspostaviti veza sa pop i rok poezijom: bez obzira na dostupnost snimaka popularne muzike, najveći broj slušalaca ipak spada u one neobavezne, koji pesme čuju na radiju ili ih gledaju na televiziji ili internetu, i nikada zapravo ne poseduju primerak nekog albuma. Moglo bi se, dakle, zaključiti da pop poezija do publike dopire na isti ili sličan način kao i tradicionalna usmena poezija. Ipak, ono po čemu se od nje razlikuje jeste to što, bez obzira na to što se piše da bi se izvodila, ona ipak ne nastaje u trenutku izvođenja<sup>4</sup>, već se stvara promišljeno, ranije, na isti način kao i uobičajena pisana poezija, a kasnije se na tu osnovu dodaje aspekt izvedbe, tako da se o sličnosti usmene i pop poezije može govoriti samo u vezi sa načinom njihovog prenošenja publici. Dalje, tradicionalno posmatrano, narativna poezija obuhvata, s jedne strane, ep i sve njegove podvrste (herojski, religijski, komični i slično), a s druge, kraća epska dela (na primer, one narodne pesme koje je Vuk Karadžić nazvao „muškim“). Pored toga, tu su i hibridne vrste, poput balade ili romanse, odnosno, kada je umetničko pesništvo u pitanju, romana u stihu ili Kolridžovih (Coleridge) „razgovornih pesama“ (‘conversation poems’). Ono što je zajedničko za sve njih jeste da imaju fabulu, likove, formulaičan način izražavanja, utvrđenu kompoziciju i dinamično razvijenu radnju. Iz svega ovoga može se zaključiti da retko možemo govoriti o pravim narativnim pop ili rok pesmama, s obzirom na to da, ako se posmatra kroz prizmu tradicionalne podele na književne rodove, popularna poezija, i pored toga što može imati odlike epike (recimo, fabulu) i drame (zbog toga što je i pisana i izvodiva),

---

<sup>4</sup> Iako se čini da se usmene pesme u celini prenose s kolena na koleno, a njihovi izvođači ih uvek znaju napamet, one se zapravo uvek stvaraju u momentu izvođenja, na osnovu date formule: generalnog poznavanja priče i zapleta, kao i uobičajenih sredstava diktacije, versifikacije i stila. Ovaj fenomen objašnjava tzv. teorija usmene kompozicije (‘oral-formulaic theory’) koju su razradili Pari (Parry) i Lord (Lord).

najčešće spada pod okrilje lirike – i po obliku, i po sadržaju, i po pristupu temi. Ipak, ako se ova podela ne shvati odviše kruto, može se uočiti da postoje pop pesme u kojima autoru ili lirskom subjektu glavni cilj nije da iskaže neka osećanja ili promišljanja, već da ispriča neki događaj, prikaže kakvu crticu iz života ili opiše neki izmišljeni ili stvarni lik. Takve pesme, koje, striktno posmatrano, najčešće imaju samo poneke odlike narativne poezije (pozivaju se na neke njene formule ili prosto aludiraju na nju), u ovom će se radu ipak posmatrati i analizirati kao narativne, jer imaju „narrativni intenzitet“ (slušalac je u stanju da zamisli više nego što autor opisuje – vid. Kenner 1966:126), kao i kombinaciju „velikog emocionalnog potencijala i ekonomičnog pripovedanja“ (Kenner 1966:131).

Iako, dakle, pop i rok poezija obično nije narativna, to ne znači da se ovakve pesme ne javljaju u popularnoj muzici. Ovo je naročito slučaj sa hibridnim žanrovima poput mjuzikla, gde pesme, između ostalog, služe tome da uvedu publiku u radnju (npr. 'Science Fiction/Double Feature' iz *Roki horror šoua /The Rocky Horror Picture Show*, 1975/), dodatno karakterišu likove ('The Music of the Night' iz *Fantoma iz opere /The Phantom Of The Opera*, 2004/) ili prosto opišu neku anegdotu ('Two Ladies' iz *Kabarea /Cabaret*, 1972/). Za razliku od mjuzikla, pop poezija najčešće<sup>5</sup> ne može da se osloni na pomoć vizuelno-scenskih sredstava za prenošenje značenja, tako da njen tekst ipak funkcioniše na drugačiji način. Kener kaže da pesnici narativne poezije često izbacuju pripovedanje kao sredstvo, i okreću se nekim prečicama – priču ili impliciraju, ili se pozivaju na priču koju publika već zna (Kenner 1966:124). Ponekad se ono što nije izrečeno može kompenzovati emotivno snažnom slikom, tako da publici nisu ni potrebne složene dramatizacije unutrašnjeg života lika ili njegova potpuna analiza da bi se razumelo ili osetilo kako taj lik funkcioniše, što se može videti, recimo, kod Miltonovog opisa Satane u *Izgubljenom raju* (vid. Scholes–Phelan–Kellog 2006:171). Napokon, u najčešćem broju slučajeva, ove pesme se razvijaju slično kao crtice ili kratke priče – malo toga biva izrečeno, ali to je sasvim dovoljno da slušalac stekne sliku o onome što autor želi da kaže i da potom sam ispuni prostor između redova.

---

<sup>5</sup> Ponekad video-spotovi stoje kao potpora tekstu (možda je i najbolji primer za ovo 'Thriller' Majkla Džeksona /Michael Jackson/); u najvećem broju slučajeva, međutim, to nije tako, pošto su spotovi najčešće samo snimci izvedbe pesama koji, simulirajući koncertno iskustvo, muzici daju neposrednost i živost ('We Are The Champions' Kvina), ili, ako su snimljeni kao mini-filmovi, pričaju neku priču koja možda ni nema veze sa pesmom, već prosto predstavlja fabulu koja teče naporedo sa onom prisutnoj u samoj kompoziciji ('Everlong' Fu Fajtersa).

Kada je reč o Bitlsima, Kvinu i Mjuzu, narativne pesme, nimalo neobično, nisu tako mnogobrojne u njihovom stvaralaštvu kao ljubavne. Opet se može uočiti zanimljiv trend u njihovom prisustvu na albumima: Bitlsi na početku karijere imaju mnogo više ljubavnih pesama nego narativnih, ali počevši od albuma *Rubber Soul* taj odnos se menja i narativne pesme postaju mnogo češće, pogotovo one koje prikazuju anegdote iz običnih života običnih ljudi. Kvin na početku karijere narativnim pesmama posvećuju više prostora, u tolikoj meri da te kompozicije opisuju čitav jedan svet, da bi kasnije napustili taj koncept i narativnoj poeziji se vraćali samo povremeno, kroz neke anegdote ili kratke uvide u svakodnevne dogodovštine lirskog subjekta ili izmišljenih likova. Mjuz, s druge strane, gotovo uopšte ne pišu narativne pesme – s obzirom na to da su njihovi tekstovi ne samo uglavnom angažovani, već pre svega počivaju na asocijacijama, a ne na fabuli, na svih šest albuma, koliko su dosad objavili, ovakve pesme se mogu nabrojati na prste jedne ruke.

Kvinova narativna faza počinje već na prvom albumu, *Queen*, dostiže svoj vrhunac na albumu *Queen II* i završava se albumom *Sheer Heart Attack*. Iako na njima ima i pojedinačnih narativnih numera, o kojima će biti reči kasnije, ono što na ovim pločama najviše upada u oči jeste skup pesama, pre svega Merkjurijevih, koje bi se mogle smestiti u isti milje, izmišljeni mitski svet nastanjen vilama, kraljevima i kraljicama, ljudožderima i sličnim fantastičnim bićima, koji bi se možda mogao nazvati Raj (ne onaj nebeski, nego onaj koji se spominje u naslovu pesme 'Seven Seas Of Rhye'). Prva pesma koja govori o ovom svetu jeste 'My Fairy King' sa Kvinovog debi albuma. Ako se posmatra opis iz njenih prvih stihova:

In the land where horses born with eagle wings  
And honey bees have lost their stings  
They're singing forever  
Lions den with fallow deer  
And rivers made from wines so clear  
Flow on and on forever  
Dragons fly like sparrows through the air  
And baby lambs where Samson dares  
To go on on on on on

moгу se primetiti različiti uticaji, od Biblije (Samson) do bajki ('rivers made from wines'). Ipak, ono što najviše upada u oči jeste aluzija na pesmu Roberta Brauninga

(Browning) „Hamelinski frulaš“ ('The Pied Piper of Hamelin'), zasnovanu na istoimenoj legendi i objavljenju u njegovoj čuvenoj zbirki *Dramski stihovi (Dramatic Lyrics)* iz 1842. godine. U ovoj pesmi, gradić Hamelin opsedaju pacovi, a gradonačelnik i „Korporacija“ koji njime vladaju ne umeju s tim da se izbore, sve dok im svoje usluge ne ponudi lutajući frulaš. On muzikom namami pacove u reku, ali kada zatraži unapred dogovorenu novčanu nadoknadu, gradska uprava odbije da mu plati. Da bi im se osvetio, frulaš ponovo počne da svira i ovoga puta muzikom omađija decu, odvuče ih iz grada do mesta na kome otvori portal i zauvek ih kroz njega odvede neznano kud. Samo jedan dečak, koji zbog hromosti nije mogao da stigne na vreme, ostane u gradu, i priča o čudesnoj zemlji o kojoj im je govorila muzika. Merkjuri u svom tekstu citira upravo taj opis iz Brauningove pesme (vid. Roetzheim 2006:156):

And their dogs outran our fallow deer,  
And honey-bees have lost their stings,  
And horses were born with eagles' wings

Već je ovo dovoljno da stvori sliku o predelu o kome pesma 'My Fairy King' govori: dečak iz „Hamelinskog frulaša“ do kraja života tuguje što i on nije stigao da ode u tu čarobnu zemlju u kojoj vlada blagostanje, i u kojoj bi čak i njegova hromost bila izlečena. Prvi stihovi Merkjurijeve pesme stvaraju opštu atmosferu predela, dok naredni opisuju naslovnog Vilinskog kralja, i to u dva glasa: kao da jedan nije dovoljan da opiše njegovu moć ('he rules the air and turns the tides, he guides the winds'), pronicljivost ('My Fairy King can see things that are not there for you and me') i pravičnost ('My Fairy King can do right and nothing wrong'). Naravno, ova utopija ne može da opstane, ali ne zato što propada iznutra, već zbog spoljnih faktora koji uništavaju „obećanu zemlju“ ('There came men to savage in the night, to run like thieves and to kill like knives, to take away the power from the magic hand, to bring about the ruin to the promised land'). Česte muzičke promene u pesmi doprinose njenoj dinamičnosti i načinu na koji su u njoj predstavljeni različiti događaji: sam opis predela je tako najlaganiji deo pesme, pevan falsetom. Drugi deo, onaj koji opisuje razbojnike, življi je, a glas je u normalnom registru – ovde se govori o propasti vilinskog kraljevstva ('they turn milk to sour'), o patnjama naroda ('fire burnin' in hell with the cry of screaming pain'), o uzaludnim molitvama ('son of heaven set me free and let me go') i molbama za pomoć ('seasons fly, no helping

hand) i siromaštvu koje je zavlдало ('teeth don't shine like pearls for poor man's eyes'). Poslednja strofa, koja je opet lagana i opevana falsetom, govori o propasti samog kralja:

Someone someone just **drained** the colour from **my wings**  
Broken **my** fairy circle ring  
And **shamed** the king in all his pride  
Changed the winds and **wronged** the tides  
**Mother Mercury**, look what they've **done** to **me**  
I cannot run, I cannot hide

Pesma je, kao što se iz navedenog primera vidi, izuzetno milozvučna – obiluje rimom (rimovane reči podvučene su ravnom, odnosno talasastom linijom) i aliteracijom (glasovi 'd', 'k' i 'm', označeni masnim slovima), a glagoli su pažljivo odabrani da ukažu na to šta su kralj i njegova zemlja pretrpeli ('drained', 'broken', 'shamed', 'changed', 'wronged', 'done'). Takođe, u oči upada i iznenadni prelazak iz trećeg u prvo lice pripovedanja, kao i brisanje granice između lirskog subjekta i autora ('mother Mercury'), što možda ukazuje na to da Merkjuri (koji je promenio ime upravo nakon pisanja ove pesme) ovde, kroz metaforu o propasti Vilinskog kralja, zapravo priča o nekom traumatičnom ličnom iskustvu ('look what they've done to me'). No, ostaje nam samo da nagađamo da li je to zaista istina i šta bi to moglo biti. U svakom slučaju, pesma 'My Fairy King' vrlo je efektna i služi kao odličan uvod u Merkjurijev vilinski svet.

Taj svet zauzima centralni položaj na albumu *Queen II*, od samog njegovog koncepta (nije imao strane 1 i 2, već belu – Mejovu i crnu – Merkjurijevu stranu), pa do pesama koje ga detaljnije opisuju. Opet su one prevashodno Merkjurijeve, s tim što bi se Mejova numera 'White Queen (As It Began)' mogla uklopiti u tu ideju, pogotovo zato što predstavlja kontrast Merkjurijevoj 'The March Of The Black Queen' i doprinosi ukupnoj temi borbe dobra i zla, svetlosti i mraka. Ova pesma, koja sadrži i ljubavne elemente, počinje pomalo nejasnim opisom Bele kraljice ('so sad her eyes, smiling dark eyes'), a potom prelazi na pripovedanje:

On such a breathless night as this  
Upon my brow the lightest kiss  
I walked alone  
And all around the air did sway  
My lady soon will stir this way  
In sorrow known  
The White Queen walks and the night grows pale



Stars of lovingness in her hair  
Needing – unheard  
Pleading – one word  
So sad my eyes  
She cannot see

Verodostojnosti priče doprinosi to što lirski subjekt povezuje noć kada je sreo Belu kraljicu sa noći tokom koje o tom susretu govori. Kraljica se nigde direktno ne opisuje, ali njeno tiho prisustvo, kao i bela boja, daju notu misterije, pa i horora ('The White Queen walks and the night grows pale'). Lirski subjekt je naziva „majkom zelene vrbe“ ('the mother of the willow green'), što je vrlo zanimljiva slika, jer je vrba čest simbol smrti, dok se „večno zelena vrba“ može vezivati i uz Bogorodicu (vid. Ševalije–Gerbran 2009:1064). Početak pesme, gde lirski subjekt kraljicu naziva „svojom gospom“ ('my lady'), kao i njen završetak, gde joj se obraća kao božanstvu ('my goddess hear my darkest fear, I speak too late, it's for evermore that I wait') podržavaju ovu simboliku. Snaga pesme leži u njenoj nedorečenosti – ne saznaje se ko je Bela kraljica, šta je najveći strah o kome lirski subjekt govori i šta to zauvek čeka, pa čak ni šta je to o čijem početku i kraju pesma govori ('so sad it ends as it began'). Melodija je nežna i lagana, a dinamičnost obezbeđuju različita dužina stiha i razigrana rima. Opštoj temi albuma *Queen II* Mej doprinosi i pesmom 'Some Day One Day', pogotovo sledećim stihovima:

Funny how pages turn  
And hold us in between  
A misty castle waits for you  
And you shall be a queen

Pored baladne strofe (prvi i treći stih su tetrametri, drugi i četvrti trimetri, strofa je abcb), bajkovitosti doprinosi i ideja zarobljenosti u knjizi ('pages turn and hold us in between'), kao i konkretne slike zamka u izmaglici ('a misty castle') i kraljice – što nije samo autoaluzija na već spomenute pesme o Beloj i Crnoj kraljici, već i na sam naziv benda, čime se pojačava jedinstvo autora i dela.

Bajkovita atmosfera se nastavlja pesmom 'Ogre Battle', Merkjurijevom kompozicijom čiji hevi metal zvuk dočarava scenu bitke i pre nego što mu se pridruže reči. Ova pesma možda i najviše prati formulu narativne poezije, jer ne samo što opisuje borbu, već i počinje frazom „jednom davno“ ('once upon a time'), a završava se tvrdnjom

da će „ljudožderska bitka zauvek opstati“ (‘ogre battle lives for evermore’). Može se primetiti i veza sa pesmom ‘My Fairy King’, jer na početku pesme, lirski subjekt aludira na „frulaša“ (‘when the piper is gone and the soup is cold on the table’), što numeru ‘Ogre Battle’ smešta u isti svet u kome se odvijaju i prethodne pesme, upravo onako kako to narativna poezija često radi: tako što upućuje na neke već poznate ideje. Dodatni narativni element jeste to što pesma zapravo funkcioniše kao priča u priči: lirski subjekt prenosi ono što je i sam čuo od nekog (‘now once upon a time an old man told me a fable’), a to što centralnu priču naziva basnom (‘fable’) pojačava ton usmenog kazivanja. Neke izjave podsećaju na legende ili narodna sujeverja (‘if the black crow flies to find a new destination, that is the sign’), a pozivanje publike da prisustvuje događajima iz priče (‘come tonight, come to the ogre sight, come to ogre-battle-fight’) radnji pruža neposrednost. U jednoj od centralnih strofa opisuje se jedan od naslovnih ljudoždera:

He gives a great big cry  
And he can swallow up the ocean  
With a mighty tongue he catches flies  
The palm of his hand incredible size  
One great big eye  
Has a focus in your direction

koji opet mnogo duguje mitovima i legendama, a umetanje slušalaca u taj opis (‘one great big eye has a focus in *your* direction’) omogućava i njihovo učešće u priči. Ono što je naročito zanimljivo jeste to što se naslovna bitka zapravo nigde ne opisuje – nakon što se objavi njen početak (‘now the battle is on’) i opiše borbeni položaj ljudoždera (‘the ogre-men are still inside the two-way mirror mountain, gotta keep down out of sight, you can’t see in but they can see out’), prikazuje se samo njihov juriš (‘they’re running up behind and they’re coming all about’), a potom tekst ustupa mesto muzici, koja u treš metal ritmu i uz neartikulisanu vrisku zapravo dočarava borbu. Lirskom subjektu posle svega ostaje samo da slušaoce obavesti da je bitka završena, ali ne zauvek (‘ogre-men are going home, and the great big fight is over, bugle blow the trumpet cry, ogre-battle lives for evermore’), te da ih podseti da joj opet mogu prisustvovati (‘you can come along, come to ogre battle’).

Merkjurijeva pesma ‘The March Of The Black Queen’, od koje je zapravo i potekao koncept crno-belog albuma (vid. Brooks–Lupton 2008:68), predstavlja kontrast

Mejovoj 'White Queen' – i u vizuelnom, i u tekstualnom, i u muzičkom smislu. Melodijski, kompozicija je vrlo komplikovana, poliritmična, a glasovi (i vodeći, i nasnimljena horska pratnja) pokrivaju veliki raspon i različite registre, što jasno ukazuje na to da je ova pesma preteča „Boemske rapsodije“ (vid. *Queen Greatest Video Hits 1*). Što se tiče teksta, on je više asocijativan nego zaista narativan, iako se kao centralna ideja može uočiti opis Crne kraljice kao zle i preteće figure ('I'm lord of all darkness, I'm Queen of the night'). Prikazane su i slike raja i pakla, no, ni jedna ni druga opcija ne deluju utešno ('you've never seen nothing like it, no, never in your life, like going up to heaven and then coming back alive' naspram 'dance with the devil in beat with the band, to hell with all of you, hand-in-hand'). Ipak, slike su nagomilane, bez naročite međusobne veze, a zloslutnost Crne kraljice kvare neki nepromišljeno šaljivi stihovi ('fie-fo the Black Queen tattoos all her pies, she boils and she bakes and she never dots her i's'). Kada se uporedi s Mejovom Belom kraljicom, Merkjurijeva Crna kraljica deluje smešno i prenatušeno; ipak, moguće je da mu je kao inspiracija poslužila Crvena kraljica iz Kerolove (Carroll) *Alise u zemlji čuda (Alice's Adventures In Wonderland, 1865)*, što bi moglo objasniti njenu karikiranost.

Pesma 'Seven Seas Of Rhye', koja se u skraćenom instrumentalnom obliku pojavila već na albumu *Queen*, predstavlja prvi hit grupe Kvin, zatvara album *Queen II* i zaokružuje njegovu mitološku temu. Već sam naslov ukazuje na neki fantastični predeo „iza sedam gora i sedam mora“. Pesma je monolog nekog nebeskog bića ('I descend upon your earth from the skies') koje je svemoguće ('I'll defy the laws of nature and come out alive') i koje zahteva da mu se povlašćeni slojevi ('you Lords and Lady prechers', 'you peers and privy counsellors', 'shady senators') pokore; ako to ne učine, on će ih surovo kazniti ('I will destroy any man who dares abuse my trust', 'I'll get you'). Ono što traži jeste da mu se vrati Raj ('bring before me what is mine, the seven seas of Rhye') u koji će sa sobom povesti one koji ga budu poslušali ('I'll take you to the seven seas of Rhye'). Pesma ostaje nedorečena – ne zna se ni ko je lirski subjekt, a ni kakav je naslovni Raj i njegovih sedam mora, no, ta nedorečenost omogućava publici da zamisli više nego što joj je prikazano, što jeste jedna od odlika narativne poezije. Pesma se završava citatom stare mjuzik-hol numere 'I Do Like To Be Beside The Seaside', što je možda poruka publici da megalomanske izjave lirskog subjekta ne shvati ozbiljno.

Svojevrsni epilog grandioznoj mitološkoj temi ranih Kvinovih albuma predstavlja Merkjurijeva pesma 'Lily Of The Valley' sa albuma *Sheer Heart Attack*. Pesma je pre introspektivna nego narativna (Mej tvrdi da su reči o tome kako „[Merkjuri] posmatra svoju devojku i shvata da je njegovom telu potrebno nešto drugo“ – vid. Thomas 1999:79); lirski subjekt ne pripoveda nikakvu priču, već napominje da traga za odgovorima koje ne dobija ('I lie in wait with open eyes, I carry on through stormy skies'), što ga dovodi do očajanja, lepo iskazanog čuvenim citatom iz završnice Šekspirovog *Ričarda III* ('I follow every course, my kingdom for a horse'). Veza sa svetom fatastike i davnine uspostavlja se pominjanjem mitoloških ('Neptune of the seas') i istorijskih ('Serpent of the Nile') figura, a poslednja strofa nedvosmisleno upućuje na pesmu 'Seven Seas Of Rhye':

Messenger from Seven Seas has flown  
To tell the King of Rhye he's lost his throne  
Wars will never cease  
Is there time enough for peace  
But the lily of the valley doesn't know

Ovde autor/lirski subjekt računa na to da njegova publika već zna za priču o sedam mora Raja i njihovom kralju, što predstavlja zanimljiv problem u vezi sa protokom vremena u pomenutoj kraljevini: da li pesma 'Lily Of The Valley' opisuje događaje pre onih u pesmi 'Seven Seas Of Rhye', zbog čega neimenovani lirski subjekt (kralj?) u toj pesmi zahteva da mu se vrati ono što je izgubio, ili je pak reč o još jednom gubitku, koji je usledio posle povraćaja kraljevine? Stihovi koji govore o neprestanom ratovanju ukazuju na ovo drugo tumačenje, ali zbog štureosti priče u pesmi 'Lily Of The Valley' publici ipak ostaje samo da nagađa. Činjenica je, međutim, da pesma opisuje pesmistični pogled na svet lirskog subjekta: prema viktorijanskom jeziku cveća, đurđevak ('lily of the valley') označava „ponovnu radost“ (vid. Kirkby 2011:44); u Merkjurijevoj pesmi, đurđevak ostaje bez odgovora, a lirski subjekt ostaje nesrećan.

Kada je reč o Bitlsima, njihove narativne pesme nisu ovako međusobno povezane, osim pojedinih pesama koje govore o istoj temi (kao, na primer, 'Strawberry Fields Forever', 'Penny Lane' i 'In My Life' koje pričaju o uspomenama iz Liverpula), ali to ipak čine na različite načine. Ono po čemu su Bitlsi poznati jesu pričice u pesmama, koje

slušaocima omogućavaju da steknu uvid u naizgled nebitne događaje iz svakodnevnog života. Te pesme se kreću od onih koje se bave nekim stvarnim epizodama kojima je bend prisustvovao (recimo, 'Dear Prudence'), preko onih za koje su saznali iz medija ('She's Leaving Home'), pa do onih o izmišljenim likovima ('Ob-La-Di Ob-La-Da'). Tu su, potom, i one pesme koje koriste narativni pristup, ali ne da ispričaju priču, već da kroz nju istraže neke druge teme, i koje bi stoga pre bile refleksivne nego narativne ('Eleanor Rigby'). Tu je i veći broj nostalgičnih pesama, koje kroz staromodni zvuk i priču prisutnu samo u naznakama govore o nekoj potencijalnoj ('When I'm Sixty-Four') ili zamišljenoj ('Honey Pie') situaciji. Ovo, naravno, nikako nisu sve vrste narativnih pesama koje se javljaju u stvaralaštvu Bitlsa, i interesatno je pratiti kako se, s vremenom, njihovo pripovedanje kroz poeziju menja – i po obimu, i po načinu.

Prvi album na kome se narativna poezija javlja u nešto većoj meri jeste *Rubber Soul*. Ovde već prva pesma, 'Drive My Car', funkcioniše kao vinjeta o izmišljenoj starletici i njenim snovima o velikom platnu ('I wanna be famous, a star of the screen'), te razgovoru koji vodi sa osobom kojoj se obraća i koji obiluje seksualnim aluzijama i eufemizmima ('you can do something in between, baby you can drive my car'). Pesma kazuje tek onoliko da se shvati ko su njeni protagonisti, šta rade i o čemu razgovaraju, tako da se pre može govoriti o njoj kao o kratkoj sceni, pa čak i fotografiji ovekovečenoj muzikom, nego kao o pripovesti. Ipak, ovo je veliki pomak u odnosu na tipične izjave ljubavi koje su do tada suvereno vladale pločama Bitlsa. I Lenonova 'Norwegian Wood' napisana je u ovom maniru, a po Makdonaldovom (2012:283) mišljenju, ovo je „prva pesma Bitlsa u kojoj je tekst bitniji od muzike“. U njoj lirski subjekt prepričava susret s nekom neimenovanom devojkom. Već sam početak pesme ukazuje na ambivalentnost njihovog odnosa ('I once had a girl, or should I say, she once had me'). Glagol 'have' u ovom kontekstu može značiti i „imati“ i „nasamariti“, što odmah upućuje na razliku između ove numere i prethodnih pesama Bitlsa, koje govore o jednostavnoj ljubavi i u kojima nema ovako dvosmislenih fraza. Radnja je jednostavna: lirski subjekt je došao kod pomenute devojke, pili su vino do dva ujutru, ona je otišla na spavanje u krevet, on u kadu, a ujutru se probudio sam. Priča se zapravo prenosi detaljima, na primer, stihovi:

I sat on a rug  
Biding my time

Drinking her wine.

dovoljni su da prenesu napetost lirskog subjekta i da nas, s jedne strane, navedu da se zapitamo šta se zapravo dešava (kakvu on to priliku čeka?), a s druge, ostavljaju taman dovoljno prostora između izrečenih činjenica da to možemo sami da zaključimo (on čeka priliku da joj priđe, ona to zna, ali joj je zabavnije da mu se naruga, o čemu svedoče naredni stihovi: 'she told me she worked in the morning and started to laugh'). Mada biografski podaci nisu neophodni da bi se razumela suština pesme, može se reći da ona govori o jednoj od Lenonovih vanbračnih veza – on je rekao da se ne seća tačno o kojoj ženi je reč, ali da je tekst pesme namerno uvijen da se ne bi odmah moglo shvatiti o čemu zapravo piše (vid. [beatlesbible.com](http://beatlesbible.com)). Makartnijevo sećanje baca više svetla na sam naslov pesme i njene poslednje stihove: on tvrdi da je inspiracija potekla od brata njegove tadašnje partnerke, Džejn Ašer (Jane Asher), čija je soba bila obložena norveškim drvetom. Poslednji stihovi pesme:

And when I awoke,  
I was alone,  
This bird has flown,  
So I lit a fire,  
Isn't it good?  
Norwegian wood.

po Makartniju, opisuju osvetu lirskog subjekta: pošto ga je devojka iz pesme „vukla za nos“, a potom naterala da spava u kadi i ujutro ga ostavila samog, on je zapalio njen stan (Miles 1997:231).

Pesma 'In My Life', jedna od Lenonovih kompozicija koje je on sam najviše cenio, nastala je delimično kao odgovor na izazov novinara Keneta Olsopa (Kenneth Allsop), koga je zanimalo zašto pevač ne piše pesme nalik na one koje je objavio u svojim knjigama *In His Own Write* i *A Spaniard in The Works*, a delimično kao otelovljenje ideje o pisanju pesama o Liverpulu koju su on i Makartni imali tokom rada na albumu *Rubber Soul*. Iako završni stihovi nisu konkretni – u jednoj od ranijih varijanti, u pesmi su se pominjala mesta poput Peni Lejna (Penny Lane), kafea, uništene stare železnice, ali to je posle izbačeno – njihov melanholičan ton je dovoljan da prenese

nostalgiju, a tekst bez toponima pesmi daje univerzalnost kakve inače ne bi bilo. Lirski subjekt u pesmi evocira uspomene:

There are places I remember  
All my life, though some have changed,  
Some forever, not for better,  
Some have gone and some remain.  
All these places had their moments,  
With lovers and friends I still can recall,  
Some are dead and some are living,  
In my life I've loved them all.

S tim u vezi, ovu numeru bismo mogli nazvati i refleksivnom, jer njena glavna tema jeste upravo sećanje. Možda je to razlog što lirski subjekt ne navodi tačne nazive mesta: ona su bitna po tome što ga asociraju na određene ljude, a ne sama po sebi; to kako ih on pamti svakako je subjektivno, njegova mentalna slika nema veze s promenama koje su možda zadesile ta mesta, već zavisi isključivo od njegovih ličnih uspomena. Pesa također može da funkcioniše i kao ljubavna, jer se u njenoj drugoj polovini lirski subjekt obraća nekome (ili nečemu) i poredi negdašnje uspomene sa onim što sada oseća:

Though I know I'll never lose affection  
For people and things that went before,  
I know I'll often stop and think about them  
In my life I love you more

U ovom slučaju, glavna tema pesme mogla bi biti promena – promena u intenzitetu osećanja, ili promena u načinu razmišljanja, koju metaforički prikazuje promena spoljnog sveta. Iako se Lenon i Makartni nisu slagali oko toga ko je napisao melodiju pesme (svaki je tvrdio da ju je napisao sam – vid. Miles 1997:236–237), reči su nedvosmisleno Lenonove (vid. slike rukom napisanog teksta na [beatlesbible.com](http://beatlesbible.com)) i izražavaju njegova osećanja prema prošlosti.

Prošlošću se bave i dve pesme napisane u eri *Sgt. Peppera*, a kasnije objavljene na albumu *Magical Mystery Tour*, 'Penny Lane' i 'Strawberry Fields Forever'. Izdate kao singl sa dvostrukom „A“ stranom, ove pesme možda i najbolje pokazuju razliku između njihovih autora: Makartnijeva 'Penny Lane' je pesma izražene melodije, jasnih slika, optimistično-karnevalske muzike i odlično opisanih likova i fabule, dok je Lenonova 'Strawberry Fields Forever' instrospektivna, više asocijativna nego narativna, nadrealnog

teksta i muzike koja se kreće od razigrane do mračne. A opet, ni jedna ni druga pesma nije mogla nastati bez doprinosa obojice autora. Zapravo, muzičko partnerstvo Lenona i Makartnija moglo bi se uporediti sa pesničkim partnerstvom Kolridža i Vordsvorta – iako su se njihovi senzibiliteti razlikovali, te razlike su bile takve da se dvojac savršeno nadopunjavao: jednom partneru (Makartniju i Vordsvortu) bolje je pristajalo nešto meko, jasno, otvorenije, više lirsko, drugom (Lenonu i Kolridžu) nešto oštro, neuhvatljivo, okrenuto više unutrašnjem nego spoljnom svetu, i upravo su im te komplemetarne razlike omogućile da svoja najbolja dela napišu zajedno. 'Penny Lane' je tako nastala kao odgovor na 'Strawberry Fields Forever', a Makartni je govorio da je tema pesme sećanje na detinjstvo, nostalgični osvrt na mesta na kojima su Bitlsi proveli ključne godine svoje mladosti (*Anthology*). Pesma gotovo kao da koristi tehniku oka kamere ne bi li prikazala šta se – i ko – sve nalazi u blizini Peni Lejna u trenutku koji pesma opisuje: berbernica, banka, obilaznica, vatrogasna stanica. Makartni kaže da je cela pesma zasnovana na stvarnim mestima, premda su njihov raspored i likovi koji se spominju nastali pesničkom slobodom (Miles 1997:260–261). Ako se bliže posmatra, pesma je pre opisna nego narativna, jer se lirski subjekt kreće od jednog do drugog mesta, od jednog do drugog lika, a ono što oni rade samo je u naznakama: na početku pesme se tako uvode likovi berberina ('in Penny Lane there is a barber showing photographs of every head he's had the pleasure to know'), bankara ('on the corner is a banker with a motorcar, the little children laugh at him behind his back') i vatrogasca ('in Penny Lane there is a fireman with an hourglass, and in his pocket is a portrait of the Queen'), da bi se pred kraj oni sakupili na jednom mestu:

Penny Lane, the barber shaves another customer,  
We see the banker sitting waiting for a trim,  
Then the fireman rushes in,  
From the pouring rain – very strange

Na osnovu kratkih opisa svakog od ovih likova može se zaključiti ponešto o njima – berberin je omiljen među ljudima ('all the people that come and go stop and say hello'), bankar baš i nije ('children laugh at him behind his back'), dok je vatrogasac savestan i organizovan ('he likes to keep his fire engine clean'). To što se pred kraj pesme oni sreću daje joj dinamičnost: likovi nisu samo lutke koje stoje tamo gde ih je autor postavio, već



ih možemo zamisliti kao stvarne osobe čiji je delić života pesma uspela da ovekoveči. Iako lirski subjekt nije sa njima, on ipak sve može da zamisli, zahvaljujući svojim živim uspomnama, što se vidi iz završnih stihova pesme ('Penny Lane is in my ears and in my eyes, there beneath the blue suburban skies'), i što je povezuje s numerom 'In My Life'. Lenonova pesma 'Strawberry Fields Forever', s druge strane, tek naslovom i idejom kretanja iskazanom već u prvom stihu ('let me take you down, cause I'm going to Strawberry Fields') aludira na neke aspekte narativne poezije: pesma jeste inspirisana sećanjem na detinjstvo i govori o domu za decu Vojske spasa, odnosno, njegovom skrivenom vrtu (vid. Miles 1997:260), ali vrlo brzo se pretvara u introspektivno promišljanje i refleksiju, ili, kako je to Lenon rekao, reč je o psihoanalizi s muzikom (*Anthology*), zbog čega će biti detaljnije obrađena u narednom poglavlju.

Sećanjima na rodni kraj bavi se i pesma 'Falling Down' sa Mjuzovog albuma *Showbiz*. Ona govori o odrastanju u primorskom gradiću Tinmutu i jedna je od dve pesme (pored numere 'Unintended') u kojoj su reči napisane pre muzike. Belami je u intervjuu za lokalne novine izjavio da se tamo osećao zarobljeno, i da se njegova generacija okretala ili drogi ili muzici da bi pobegla od nelagodne atmosfere, dodavši da bi, da nije bio u bendu, verovatno i sam postao narkoman (vid. Myers 2007: 97–100). Tekst pesme svakako nije blagonaklon prema petnaest hiljada stanovnika Tinmuta:

I'm falling down  
And fifteen thousand people scream  
They were all begging for your dream  
I'm falling down  
Five thousand houses burning down  
No one is going to save this town

Oni su prikazani kao nehajni – nije ih briga što lirski subjekt propada, niti što grad gori, oni samo žele da preotmu njegove snove, zbog čega se nameće zaključak da gradu nema spasa. Bez obzira na sve, lirski subjekt uspeva da se izbavi ('too late, I already found what I was looking for'). On odlazi, ali ne bez oprostajne poruke:

I was calling your name  
But you would never hear me sing  
You wouldn't let me begin  
So I'm crawling away  
Cause you broke my heart in two

No, I will not forget you

U ovim stihovima, on krivi grad koji mu nikada nije pružio priliku da ostvari svoj potencijal, i tako mu slomio srce. On ga zato napušta, ali svejedno tvrdi da ga neće zaboraviti. Stihovi liče na reči koje bi se mogle uputiti bivšem partneru nakon raskida, tako da bi se moglo zaključiti da je ovo posveta rodnom gradu koja prati obrazac ljubavne pesme. U njoj ima više optužbi nego nostalgije, ali je ton pre rezigniran nego ogorčen, a melodija nije gnevna, već setna, što upućuje na moguće pomirenje lirskog subjekta i Tinmuta.

Makartnijeva numera 'When I'm Sixty-Four' sa albuma *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, jeste nostalgična pesma o prolasku vremena. Ni ovde nema prave radnje: lirski subjekt priča o hipotetičnoj situaciji, svom životu sa šezdeset četiri godine. Ova pesma bi mogla biti i ljubavna, s obzirom na to da se lirski subjekt obraća nekoj osobi i traži od nje odgovor ('send me a postcard, drop me a line, stating point of view, indicate precisely what you mean to say, yours sincerely, wasting away'), a pesma govori o njihovom zajedničkom starenju ('will you still need me, will you still feed me, when I'm sixty-four?'). Ipak, s obzirom na jasno naslikan život ('I could be handy, mending a fuse when your lights have gone, you could knit a sweater by the fireside, Sunday morning go for a ride') i precizno zamišljene detalje poput imena unučića ('grandchildren on your knee, Vera, Chuck and Dave'), slušaoci sasvim jasno mogu da zamisle crtice iz života lirskog subjekta i njegove neimenovane drage: pesma ne počiva na asocijacijama, već na konkretnim slikama, čime se fokus prebacuje sa unutrašnjeg sveta lirskog subjekta na spoljni svet događaja. Ni Makartni nije želeo da pesma bude potpuno ljubavna (vid. Miles 1997:269–270); stoga je namerno preterao sa staromodnim frazama i zanimacijama ('every summer we can rent a cottage in the Isle of Wight, if it's not too dear'), a muziku napisao u stilu vodvilja, što celoj pesmi daje notu kempa i spašava je od sladunjave sentimentalnosti u koju je vrlo lako mogla upasti.

Sličnost sa pesmom 'When I'm Sixty-Four' može se uočiti u Mejovoj numeri 'Good Company' sa albuma *A Night At The Opera*. I ovde je inspiracija bio vodvilj, kao i pseudo-diksilendski zvuk muzičara koji su pisali pesme u stilu mjuzik-hola iz dvadesetih godina, poput grupe Temperans Seven (Temperance Seven), no, za razliku od Makartnija

koji je naložio producentu Džordžu Martinu da se postara za klarinetski deo muzike, Mej je zvuk džez orkestra snimio sam, maestralno imitirajući različite instrumente na gitari, što je pesmi 'Good Company' dalo nedvosmisleno lični pečat. Kada je reč o tekstu, ovde kao da su se ostvarile strepnje lirskog subjekta iz numere 'When I'm Sixty'Four' – narator pesme „Good company“ svoju starost provodi sam. On nas u pesmi vraća u prošlost i prenosi nam reči svoga oca:

Take good care of what you've got  
My father said to me  
As he puffed his pipe and Baby B.  
He dandled on his knee  
Don't fool with fools who'll turn away  
Keep all Good Company

Lirski subjekt, naravno, ovo ne shvata na pravi način: vidimo ga kako upoznaje Sali, devojčicu iz susedstva, kojom će se oženiti kad odraste. Ubeđen da brak znači isključenje svih ostalih osoba iz života, lirski subjekt ubrzo ostaje bez prijatelja ('marriage is an institution sure, my wife and I, our needs and nothing more, all our friends by a year, by and by disappeared, but we're safe enough behind our door'), a zbog toga što sve preostalo vreme provodi na poslu ('the work devoured my waking hours'), ostaje i bez žene, što jedva da je i primetio ('I hardly noticed Sally as we parted company'). Na kraju zaključuje da je ceo život proveo sam ('all through the years, in the end it appears there was never really anyone but me') i da je možda pogrešno shvatio šta je to „dobro društvo“ ('take care of those you call your own and keep good company'). Stihovi:

But when my time was through  
Reward of all my efforts, my own  
Limited Company

kroz igru reči ('my own limited company' može značiti i „vlastita kompanija sa ograničenom odgovornošću“ ali i „vlastito ograničeno društvo“) iskazuju dvostruku ironiju: činjenicu da je samoća sve samo ne nagrada, ali i dramsku ironiju, jer se stiče utisak da lirski subjekt i dalje ne razume u čemu greši, premda je publici to više nego jasno. Baš kao što humor i nostalgični staromodni ton oslobađaju pesmu 'When I'm Sixty'Four' jeftine sentimentalnosti, tako i ovde uspevaju da pesmi 'Good Company' daju ironični otklon i spreče je da se pretvori u propovedničko mudrovanje.

Mejov doprinos albumu *A Night At The Opera* nastavlja se u narativnom stilu, sa još dve pesme, '39' i 'The Prophet's Song'. Numera '39', baš kao i 'Merkjurijeva 'Ogre Battle', ima dosta odlika prave narativne poezije: ima konkretnu priču koja govori o putovanju, imitira usmenu formu i koristi arhaičan jezik. Kada je reč o fabuli, Tejlor je ovu pesmu opisao kao „naučno-fantastični svemirski folk“ (*The Making Of A Night At The Opera*). Brajan Mej, koji je sedamdesetih godina započeo rad na doktoratu iz astrofizike i napustio ga zbog obaveza s Kvinom<sup>6</sup>, želeo je da spoji svoju ljubav prema nauci s muzikom; stoga je napisao pesmu koja je, u stilu folk balada o mornarima koji su otišli u potragu za novim zemljama, govorila o astronautima koji su otplovili u svemir ne bi li pronašli novi svet. Početak pesme sledi ovaj obrazac: uvodi se radnja i govori o hrabrosti svemirskih putnika:

In the year of '39 assembled here the Volunteers  
In the days when the lands were few  
Here the ship sailed down into the blue and sunny morn  
The sweetest sight ever seen.  
And the night followed day  
And the story tellers say  
That the score brave souls inside  
For many a lonely day sailed across the milky seas  
Ne'er looked back, never feared, never cried.

Lirski subjekt pripoveda iz perspektive nekoga ko se priseća događaja iz prošlosti, čime se tim događajima daje prizvuk legende; ovome doprinosi i uvođenje „pripovedača“ ('story tellers') koji govore kako se „dvadeset hrabrih duša“ ('the score brave souls inside' – arhaični izraz 'score' namerno je upotrebljen da bi se obezbedila dodatna vremenska udaljenost) nosilo sa izazovima pred sobom. Već na samom početku saznajemo, posredno, da je ekspedicija bila uspešna – spominje se nekadašnje doba kada je „bilo malo zemalja“ ('in the days when the lands were few'), iz čega bi se moglo zaključiti da je u doba kada lirski subjekt priča ovu priču situacija drugačija, i to upravo zahvaljujući istraživačima o kojima se govori. Vrlo je efektno iskorišćena i fraza „mlečna mora“ ('for many a lonely day sailed across the milky seas') – ona, naravno, aludira na galaksiju Mlečni put kojom plove hrabri astronauti. Druga polovina pesme govori o povratku kući:

---

<sup>6</sup> Vratio mu se, doduše, tridesetak godina kasnije i 2007. godine odbranio disertaciju o brzini kretanja interplanetarnog praha; njeno puno ime je *A Survey of Radial Velocities in the Zodiacal Dust Cloud*.

For the earth is old and grey, little darling, we'll away  
But my love this cannot be  
For so many years have gone, though I'm older but a year  
Your mother's eyes from your eyes cry to me

Ovde na scenu stupa teorija relativnosti: zbog toga što se svemirski brod kretao brzinom bliskom brzini svetlosti, došlo je do efekta vremenske dilatacije, tako da je za astronaute vreme teklo sporije i prošla je tek jedna godina; na Zemlji je, međutim, proteklo mnogo više vremena, i lirski subjekt se po povratku kući sreo sa ženom za koju je najpre pomislio da je njegova supruga, da bi potom shvatio da je reč o njevoj, sada odrasloj, kćerki ('your mother's eyes from your eyes cry to me'). Refren pesme, koji mešanjem prostornih i vremenskih odrednica lepo ukazuje na ovaj fenomen ('don't you hear my call though you're many years away'), a jukstapozicijom fraza vezanih za budućnost ('our grandchildren') i prošlost ('knew') eksplicitno govori o nelinearnosti vremena ('write your letters in the sand for the day I take your hand in the land that our grandchildren knew'), postavlja lirski subjekt u položaj autsajdera, nekoga za koga više nema mesta u domu za koji je nekada znao. Međim, reka da pesma delimično govori i o tome kako se osećao kada bi se s dugačke turneje vratio kući, premda mu se to značenje iskristalisalo tek mnogo kasnije (*The Making Of A Night At The Opera*).

I pesma 'Knights of Cydonia' s Mjuzovog albuma *Black Holes and Revelations* može da se pomatra kao mešavina naučne fantastike i vesterna. Ovo se može videti i na osnovu muzike, koja je podjednako inspirisana marijači bendovima i špicom za seriju *Doktor Hu (Doctor Who)*, i na osnovu spota, koji imitira špageti vesterne (osim obračuna, tu je i parodija čuvene scene iz filma *Dobar, loš, zao (The Good, The Bad, And The Ugly, 1966)* u kojoj junak pucnjem iz pištolja uspe da prekine užu za vešanje), ali sa dodatkom neobjašnjivih elemenata kao što su, na primer, roboti, automobili i jednorozzi. Na uvod pesme muzički je uticala i pesma 'Telstar' benda Tornados (*The Tornados*), u kome je Belamijev otac Džordž svirao ritam gitaru. Kada je reč o tekstu, u njemu lirski subjekt poziva slušaoca da „jašu s njim kroz istoriju“ ('come ride with me through the veins of history') i šalje poruku dostojnu jednog kauboja:

No one's gonna take me alive  
The time has come to make things right  
You and I must fight for our rights

You and I must fight to survive

Ovako štur tekst omogućava šire tumačenje pesme – ona može biti i angažovana, jer govori o borbi za prava običnih ljudi ('you and I must fight to survive'), ali može biti i narativna – ako se u obzir uzmu i vantekstualni elementi, kao što su muzika i spot. Osim toga, naslov pesme ukazuje na „svemirsku“ temu – Sidonija je oblast na Marsu koja već dugo podstiče maštanja o životu u svemiru, jer se na njoj nalazi čuvena optička varka koja prikazuje „lice na Marsu“. Može se, dakle, zamisliti, da je lirski subjekt jedan od „vitezova“ sa Sidonije, odmetnik koji poziva i druge da mu se pridruže u pravedničkoj borbi.

Ako je pesma 'Knights Of Cydonia' tematski diskutabilna, to se ne može reći za numeru 'Exogenesis: Symphony' sa albuma *The Resistance*. Ova trodelna kompozicija (prvi deo zove se 'Overture', drugi 'Cross-Pollination', a treći 'Redemption'), na koju su u podjednako meri uticali Rahmanjinov (Рахмáнинов), Rihard Štraus (Richard Strauss), Šopen, Pink Floyd i Masiv Atak (Massive Attack) govori o tome kako čovečanstvo doživljava krah, pa mora da napusti uništenu Zemlju. Stoga, baš kao i u Mejovoj pesmi '39', oni šalju grupu astronauta da istraže svemir u potrazi za planetama koje se mogu kolonizovati. Prvi deo, 'Overture', kroz retorska pitanja slika scenu uništenja i neznanja:

Who are we?  
Where are we?  
When are we?  
Why are we?

U drugom delu, astronauti su krenuli na put. Prvo se opisuje samo putovanje:

Rise above the crowds  
And wade through toxic clouds  
Breach the outer sphere  
The edge of all our fears

U ovim stihovima, astronauti su i fizički i metaforično iznad mase koja od njih zavisi ('rise above the crowds'), a njihov odlazak u nepoznato s pravom se predstavlja kao izuzetno hrabar potez ('the edge of all our fears'). Čovečanstvo sve nade polaže u ovu ekspediciju ('we are counting on you, it's up to you, spread our codes to the stars, you must rescue us all'), a prisutna je i svest da se, bila ona uspešna ili ne, astronauti neće

vratiti – ili će nestati u svemiru, ili će pronaći novu planetu i ostati na njoj, dok Zemlja propada:

Tell us your final wish  
Now we know you can never return  
Tell us, tell us your final wish  
We will tell it to the world

Kraj drugog dela nas, dakle, ostavlja zabrinute: šta će se dogoditi sa onima koji su otišli, a šta sa onima koji su ostali? Treći deo, 'Redemption', ukazuje na to da je novi svet pronađen:

Let's start over again  
Why can't we start it over again?  
Just let us start it over again  
And we'll be good  
This time we'll get it...  
Get it right  
It's our last chance to forgive ourselves

Ipak, s obzirom na tekst u kome se iskazuje sumnja u novi početak i naslovno iskupljenje, pitanje je da li je to dovoljno da se svet obnovi, ili će se ponoviti priča koja se dogodila na Zemlji. Lirski subjekt je svestan da je to poslednja prilika da čovečanstvo sebi oprost, ali ne navodi da li je do tog oprosta i došlo. Kada se kompozicija posmatra kao celina, može se zamisliti gotovo kao drama u tri čina, sa početnom katastrofom, kulminacijom i raspletom. Uzevši u obzir temu i način na koji je ona obrađena, vrlo je moguće da je na nastanak ove pesme uticala serija *Svemirska krstarica Galaktika (Battlestar Gallactica)*, koja govori upravo o ovakvom scenariju i čiji rimejk, iz 2004. godine, predstavlja realistično-dramski, mračniji odgovor na originalnu verziju iz 1978. godine.

Apokaliptičnim predviđanjima bavi se i Kvinova pesma 'The Prophet's Song', koja, kao što joj i ime govori, jeste pesma o proroku koji upozorava na neku neizbežnu katastrofu. Sudeći po Meju, ideja mu se javila u snu – što se u tekstu i spominje ('I dreamed I saw on a moonlit stair, spreading his hands on the multitude there, a man who cried for the love gone stale and ice-cold hearts of charity bare'). Tekst obiluje biblijskim referencama, od naslovnog proroka, preko pretnji paklom ('the fires of hell will take you, should death await you'), do aluzija na potop – tu je upozorenje ('beware the storm that

gathers here'), penjanje na barku i bežanje od kiše ('and two by two, my human zoo, they'll be running for to come out of the rain') i naznaka nade iskazana metaforom grlice ('fly and find the new green bough, return like the white dove'). Ideja proroka kome niko ne veruje i koga smatraju ludim, ali ga se i plaše ('but still I fear and still I dare not laugh at the Madman') aludira na Kolridževu pesmu 'Kublaj Kan' ('Kubla Khan') i njene završne stihove o sličnoj figuri koji stoji kao metafora umetnika.<sup>7</sup> Ova pesma bi se mogla nazvati epskom na više nivoa – tematika je približava epskom stvaralaštvu, a impresivni aranžman, s vokalnim harmonijama u stilu kanona i muzikom inspirisanom zvucima Japana, daje joj epitet epskog po grandioznosti.

Proročkim figurama bave se i Bitlsi, kao, na primer, u pesmi 'The Fool On The Hill' koja se našla na ploči *Magical Mystery Tour*. Inspiracija za ovu pesmu bila je dvostruka: s jedne strane, Makartni je na umu imao kartu Lude iz tarota (vid. Miles 1997:287–288) – reč je o početnoj karti, jedinoj koja nije ni pozitivna ni negativna i koja označava beskonačne mogućnosti (i dobre i loše), slobodu, nepredvidivost, kreativnost, detinju nevinost, ali i naivni idealizam. S druge strane, kao izvor nadahnuća poslužio je i Mahariši, samozvani guru iz Indije s kojim su Bitlsi proveli izvesno vreme i koji ih je napre oduševio, a potom razočarao (vid. tekst Marka Pejtresca /Mark Paytress/, 'A Passage To India' u Trynka 2006:296–303). Pesma je zapravo opisno-narativna; ne govori o nekom događaju, već opisuje nekoga koga ljudi, zbog njegovog izgleda i ponašanja, ne uzimaju za ozbiljno, premda je on možda mudriji od svih ('he never listens to them, he knows that they're the fools'). Makartni kaže da ga je privukla ideja „lude na bregu, gurua u pećini“ (Miles 1997:306), a tekst, time što je sve vreme fokusiran upravo na naslovni lik, pojačava ideju izolovanosti. Ovo se može videti i iz sledećih stihova:

Well on the way, head in the cloud,  
The man of a thousand voices talking perfectly loud.  
But nobody ever hears him  
Or the sound he appears to make  
But he never seems to notice.

---

<sup>7</sup> 'And all should cry, Beware! Beware!  
His flashing eyes, his floating hair!  
Weave a circle round him thrice,  
And close your eyes with holy dread,  
For he on honey-dew hath fed,  
And drunk the milk of Paradise.' (Ferguson–Salter–Stallworthy 2005:810)



But the fool on the hill sees the sun going down  
And the eyes in his head see the world spinning round.

„Hiljadu glasova“ moglo bi se odnositi na Ludinu mudrost, a to što ga niko ne čuje (i što on to ne primećuje) naglašava njegovu odvojenost od drugih ljudi. Moglo bi se reći i da je odvojen i od materijalnog sveta, s obzirom na to da tekst pesme više puta pominje njegove sastavne atribute (glas, glavu, oči) kao potpuno izolovane elemente, što nas navodi da zaključimo da on možda postoji na nekoj drugoj ravni, oslobođen telesnosti. Ovakva osećanja prema Maharišiju nisu potrajala, što pokazuje i Lenonova pesma 'Sexy Sadie' s *Belog albuma*, čiji naslov je najpre bio 'Maharishi'. Početni stihovi, koji optužuju „Sejdi“ da je sve napravila budalama ('Sexy Sadie, what have you done, you made a fool of everyone') zapravo su upućeni Maharišiju ('Maharishi, what have you done' – vid. Wenner 1971), a tekstom dominira želja za „instant karmom“ ('you'll get yours yet, however big you think you are'). Slična osećanja mogu se primetiti i u Kvinovoj pesmi 'Death On Two Legs' sa albuma *A Night At The Opera*, koju je Merkjuri posvetio bivšem menadžeru benda, koji ih je, po njegovom mišljenju, nasamario i opljačkao ('you've taken all my money, you still want more', 'was the fin on your back part of the deal?') – jedina razlika jeste u intenzitetu ozlojeđenosti i posledičnim uvredama izrečenim u pesmi ('you're a sewer-rat decaying in a cesspool of pride', 'misguided old mule', 'a dog with disease'). Moguće je da je istoj osobi upućena i pesma 'Flick Of The Wrist' sa albuma *Sheer Heart Attack*, s obzirom na to da i ona u nimalo laskavom svetlu prikazuje nekoga ko je lirskom subjektu obećao zaradu ('seduce you with his money-making machine'), a potom počeo da ga ponižava ('prostitute yourself, he says, castrate your human pride'), da bi ga na kraju nasamario ('he's taken an arm, and taken a leg, all this time honey, baby you've been had'). Moglo bi se zaključiti da ovakve pesme, u kojima se autori kroz tekst svete onima za koje smatraju da su se ogrešili o njih, funkcionišu gotovo kao terapeutsko čišćenje od loših emocija, te kroz manje-više sublimirani gnev omogućavaju tekstopiscima da prevaziđu neke neprijatne životne trenutke.

Bitlsi, generalno, stvarnim osobama posvećuju mnogo više prostora u pesmama nego Kvin i Mjuz. Tako je, recimo, pesmu 'Doctor Robert' sa albuma *Revolver*, prvu njihovu kompoziciju s jasnim aluzijama na drogu, inspirisao izvesni Robert Frajman

(Robert Freymann), njujorški doktor „koji je svoje klijente iz visokog društva navukao na narkotike tako što je mešao metamfetamine i vitaminske napitke“ (Makdonald 2012:339). Makartni napominje da je Lenonu i njemu ideja magičnog doktora koji sve leči drogom bila izuzetno smešna, tako da su odlučili da je parodiraju (Miles 1997:246). Stihovi u kojima lirski subjekt hvali sposobnosti naslovnog doktora Roberta ('if you're down, he'll help you up, take a drink from his special cup, he's a man you must believe, helping everyone in need, no one can succeed like Dr Robert') jasno pokazuju ovaj stav; no, s obzirom na činjenicu da je ideja po kojoj lečenje svih briga drogom može biti samo šala potekla od istog čoveka koji je napisao ljubavnu pesmu marihuani ('Got To Get You Into My Life', takođe sa *Revolvera*), možda joj ipak treba pristupiti sa određenom dozom sumnje.

Slično pitanje o inspiraciji koja leži u osnovi iskazanih ideja može se postaviti i pri slušanju Kvinove pesme 'Jesus' sa njihovog debi albuma. Iako, kako se može zaključiti već iz naslova, ona govori o Isusu, to ipak čini na narativan način – Isus se ne opisuje direktno, već kroz čuda koja čini ('there came a man, before His feet he fell, unclean, said the lepper and rang his bell, felt the palm of a hand touch his head, go now, go now, you're a new man instead), a stihovi se vraćaju i u prošlost ('it all began with the three wise men, followed a star took them to Bethlehem'). S obzirom na to da ne iskazuje nikakav stav prema hrišćanstvu, već samo pripoveda o Isusu, ova pesma se ne bi mogla klasifikovati kao refleksivna. Ono što deluje neobično jeste činjenica da je pesmu napisao Merkjuri, koji nije bio hrišćanin, već zoroastrijanac – pripadao je etničkoj grupi Parseja, koji su još u desetom veku pobjegli iz Persije u Indiju da bi izbegli prisilno preobraćenje u Islam i od tada su zadržali svoju drevnu religiju. Kada se ovo ima u vidu, postaje jasno zašto je pesma o Isusu ispričana prosto kao pripovest, a ne kao izraz vere ili poštovanja – za nekoga ko u nju ne veruje, to i jeste samo priča koja se može iskazati isto kao i bilo koja druga legenda. Najverovatnije je da je Merkjuri inspiraciju pronašao ne u veri, već u modi – krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina dvadesetog veka bilo je popularno pevati o hrišćanstvu i religiji (kao primer može poslužiti pesma 'Jesus' benda Velvet Underground /Velvet Underground/ ili rok opera Endrua Lojda Vebera *Jesus Christ Superstar*), a takva tematika se u muzici može pronaći i danas (što se može videti na primeru pesme 'Judas' Lejdi Gage /Lady Gaga/). Ipak, Isus iz Kvinove pesme jeste

udaljena figura, neko ko se doživljava kao čudotvorac i vođa ('born was the leader of men'), ali čija motivacija i unutrašnji svet uopšte nisu prikazani, nego se od slušalaca očekuje da sami dopune priču detaljima koje dobro poznaju. Mnogo zanimljivija ličnost opisana je u pesmi 'Great King Rat', još jednom Merkjurijevom ostvarenju u kome se pominje hrišćanstvo sa albuma *Queen*. Na početku pesme, njen protagonist je već mrtav ('Great King Rat died today'), a njegovo ponašanje za života nije bilo za primer ('Great King Rat was a dirty old man', 'always wanted by the law'). Osim ovoga, ne saznajemo gotovo ništa više o naslovnom junaku pesme; umesto toga, u nju su ubačene iznenađujuće religijske reference ('don't believe all you read in the Bible') i stihovi o svecima i grešnicima ('you sinners get in line, saints you leave far behind, very soon you're gonna be his disciple'), koji, opet, zajedno ne čine nikakvu priču, što nas navodi da zaključimo da je i ova pesma nastala kao (ne naročito uspešan) odgovor na trend hrišćanske tematike.

Mnogo promišljenije oslikavanje lika Merkjuri je ostvario u pesmi 'Killer Queen' sa albuma *Sheer Heart Attack*, koja mu je donela nagradu Ajvor Novello (Ivor Novello). Ovo je jedna od retkih njegovih pesama za koju su prvo napisane reči, a tek potom muzika, a tema je „kolgerla iz visokog društva“, premda je Merkjuri rekao da je to samo njegovo mišljenje i da pesmi treba dodati „vlastito tumačenje – u nju učitati šta ko želi“ (Brooks–Lupton 2008:69). Stihovi su dovoljno detaljni da slušaoci mogu da steknu sliku o protagonistkinji – ona pripada višoj klasi, otmena je ('she keeps Moet and Chandon in her pretty cabinet', 'caviar and cigarettes', 'perfume came naturally from Paris'), lepo vaspitana i obrazovana ('well versed in etiquette, extraordinarily nice', 'she spoke like a baroness'). Kroz aluzije na svetske političare ('a built-in remedy for Khrushchev and Kennedy') pokazuje se kom sloju ona pripada, a dodatna karakterizacija postiže se i poređenjem sa Marijom Antoanetom ('Let them eat cake', she says, just like Marie Antoinette'), koje je, moglo bi se reći, prisutno i u naslovu pesme. No, i pored svega, ona je ipak samo glamurozna prostitutka ('guaranteed to blow your mind, recommended at the price, insatiable an appetite, wanna try?') koja se suočava i sa neprijatnostima ('to avoid complications, she never kept the same address'), može biti umiljata ('drop of a hat she's as willing as playful as a pussy cat'), ali i destruktivna ('she's a killer queen, gunpowder, gelatine, dynamite with a laser beam'). Kao inspiracija za stil ove pesme

poslužio je Noel Kauard (Noel Coward), dramski pisac poznat po kemp humoru i teatralnosti, tako da se njena protagonistkinja vrlo lako može zamisliti kao lik iz kakve salonske komedije.

Nešto manje glamuroznu ženu opisuje Makartni u pesmi 'Lovely Rita' sa *Sgt Pepera*. Ovo je još jedna od epizoda iz života malih ljudi koje je Makartni voleo, a Lenon prezirao (vid. Makdonald 2012:402–403). Inspirisan time što ga je američki izraz za saobraćajne policajke ('meter maid') asociirao na mlekarice ('milkmaid') i francuske sobarice ('French maid'), koji su za njega imali seksualne konotacije (vid. Miles 1997:270), Makartni je odlučio da pesmu, koja je mogla biti satirična (a možda i dalje može tako da se tumači) pretvori u priču o udvaranju saobraćajnoj policajki Riti. U njoj, lirski subjekt je opazio Ritu kako mu piše kaznu za nepropisno parkiranje i odlučio da je pozove na sastanak, na šta je ona i pristala. Rita nije opisana naročito laskavo ('in a cap she looked much older, and the bag across her shoulder made her look a little like a military man'), ali to lirski subjekt ne sprečava da pokuša da je osvoji ('took her out and tried to win her, had a laugh and over dinner told her I would really like to see her again'). To mu ne polazi u potpunosti za rukom, jer, posle večere, koju Rita plati ('got the bill and Rita paid it'), on pođe s njom kući, ali njene sestre mu pokvare planove ('took her home and nearly made it sitting on a sofa with a sister or two'). Ova simpatična priča, koja je počela kao protest protiv autoriteta, ipak se završila kao zamišljena romantična anegdota jer je Makartni rešio da bi bilo bolje voleti nego mrzeti naslovnu Ritu (Evans 2004:201).

Pesmu 'Lovely Rita' možda je, a možda i ne, inspirisao susret sa Mitom Dejvis (Meta Davies) stvarnom saobraćajnom policajkom koja je Makartniju napisala kaznu (vid. Miles 1997:270). Numera 'She's Leaving Home', s druge strane, bez sumnje je nastala pod uticajem priče o tinejdžerki koja je pobjegla od kuće objavljene u *Dejli miroru*. Stihovi potpuno jasno slikaju priču, a fokalizacija je takva da nam se čini da sve gledamo na ekranu:

Wendesday morning at five o'clock as the day begins  
Silently closing her bedroom door  
Leaving the note that she hoped would say more  
She goes downstairs to the kitchen  
Clutching her handkerchief  
Quietly turning the backdoor key

Stepping outside she is free

Scena je opisana do najsitnijih detalja – od doba dana, preko načina na koji protagonistkinja zatvara vrata, ostavlja poruku roditeljima i odlazi, pa do fokusiranja na maramicu koju stiska – ovo nam omogućava da sve tačno zamislimo i da pokušamo da prodremo i dublje, u um devojke iz pesme, te da pokušamo da razumemo zbog čega se odlučila na takav korak. Ista pažnja se posvećuje i njenim roditeljima:

Father snores as his wife gets into her dressing gown  
Picks up the letter that's lying there  
Standing alone at the top of the stairs  
She breaks down and cries to her husband  
Daddy our baby's gone  
Why would she treat us so thoughtlessly  
How could she do this to me

Opet junake pratimo kao na filmu, a ovoga puta smo u prednosti u odnosu na njih, jer znamo šta se desilo i pre nego što majka pronade pismo. Paralela između majke koja stoji sama na vrhu stepeništa ('standing alone at the top of the stairs') i kćerke koja je otišla jer je toliko godina bila sama ('she's leaving home after living alone for so many years') funkcioniše na više nivoa – s jedne strane obezbeđuje pesničku simetriju, a s druge nam omogućava da ni jednu ni drugu junakinju ne posmatramo kao negativca. Isto tako, možemo pratiti i razmišljanje roditelja – najpre krive kćerku ('why would she treat us so thoughtlessly, how could she do this to me'), potom tvrde kako su učinili sve za nju ('we gave her most of our lives, sacrificed most of our lives, we gave her everything money could buy'), a na kraju krive sebe ('what did we do that was wrong, we didn't know it was wrong'). Pesma pomalo gubi na intenzitetu uvođenjem (izmišljenog – vid. Miles 1997:267) prodavca automobila koji je zaveo protagonistkinju ('Friday morning at nine o'clock she is far away, waiting to keep an appointment she made, meeting a man from the motor trade') – konflikt između devojke i njenih roditelja, života koji su joj oni pružili i onog za kojim je žudela sasvim je dovoljan i bez trećeg aktera. U svakom slučaju, 'She's Leaving Home' s pravom nosi titulu jedne od najdirljivijih pesama iz kataloga Bitlsa (vid. Makdonald 2012:412).

Vrlo je moguće da je upravo ova pesma inspirisala Brajana Meja da napiše numeru 'Leaving Home Ain't Easy' sa albuma *Jazz*. Ovde je lirski subjekt taj koji odlazi,

a iz konteksta se može videti da je osoba koju napušta neko s kim je u romantičnoj vezi ('I won't lay no blame, I won't call you names, because I've made my break and I won't look back, I've turned my back on those endless games'). Ono što junaka ove pesme sprečava da bude potpuno srećan ('I'm a happy man, don't it look that way?') jeste to što će njegov odlazak teško pasti osobi koju ostavlja ('leaving home ain't easy on the one you're leaving home'). Ona ga moli da ostane ('stay my love, my love please stay'), ali on svejedno odlazi, jer smatra da je u njegovom slučaju to jedino rešenje ('leaving home ain't necessarily the only way, leaving home ain't easy, but may be the only way'). Njegovu tugu zbog ovakve situacije ističe i baladna melodija pesme.

Bez obzira na to što Lenon nije, kako je već rečeno, mnogo mario za pripovesti o životima običnih ljudi, ipak je svoj deo jedne od najcenjenijih pesama Bitlsa zasnovao upravo na tom konceptu. Reč je o numeru 'A Day In The Life' sa albuma *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, jednoj od retkih pesama u kojoj se već na prvo slušanje lako može odrediti koji deo pripada Makartniju, a koji Lenonu. Sama ideja je potekla od Lenona, od dveju priča koje je pročitao u novinama – samoubistvu Ginisovog (Guinness) naslednika i rupama na ulicama Blekberna u Lankaširu (Sheff 1981). Pesma je u isto vreme narativna i refleksivna, što se može videti od samog početka:

I read the news today, oh boy  
About a lucky man who made the grade  
And though the news was rather sad  
Well I just had to laugh  
I saw the photograph  
He blew his mind out in the car  
He didn't notice that the lights had changed  
A crowd of people stood and stared  
They'd seen his face before  
Nobody was really sure  
If he was from the House of Lords

Tekst počinje tako što lirski subjekt govori da je u novinama pročitao tužne vesti kojima se morao nasmejati – već ovim pokušava da saopšti nešto o sebi: on je ili užasno zlurada osoba, ili idealista koji u svemu pronalazi (možda i neprimereno) razlog za smeh, ili neko ko je svestan potpunog apsurdna života, pa mu preostaje jedino da se smeje. Ovo treće tumačenje nameće se kao najverovatnije ako se ima u vidu ironičnost stihova – lirski subjekt nekoga ko se „razbio u kolima“ (i u bukvalnom, i u metaforičnom smislu – sudeći

po Makartniju, značenje fraze 'he blew his mind out' vezano je isključivo uz drogu – vid. Miles 1997:273) smatra „srećnikom koji je uspeo u životu“ ('a lucky man that made the grade'). Moguće je da je inspiracija za ove stihove bio Tara Braun (Tara Browne), milioner i prijatelj Bitlsa koji je (možda i namerno) poginuo u saobraćajnoj nesreći otprilike u doba kada je pesma nastajala. Makdonald (2012:386–387) smatra da Lenon ovde zauzima stav izdvojenog posmatrača „koga jedino zanima slava tog mrtvog čoveka“, te da je, „iskarikirana tako u spektakl, Braunova tragedija postala beznačajna.“ No, tumačenje pesme ne mora biti tako pesimistično – Everet (1999:116), na primer, u njoj pronalazi ne samo „pepeo apokalipse“ nego i „nadu za feniksa“. Ovo viđenje je naročito prikladno ako se ima u vidu činjenica da koncept koji možda i najbolje opisuje psihodelični period Bitlsa, a pre svega album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, jeste Bahtinova ideja karnevalizacije<sup>8</sup>. Tako posmatrana, „beznačajna tragedija“ o kojoj govori pesma 'A Day In the Life' dobija smisao upravo kroz karikaturu i spektakl, a fotografija iz novina kojoj se lirski subjekt smeje i koja, verovatno, prikazuje slupan automobil, mrtvog čoveka i masu ljudi koja se skupila da sve to posmatra, funkcioniše kao odličan primer grotesknog realizma. Slično bi se mogle protumačiti i druge dve Lenonove strofe u ovoj pesmi, koje govore o ratnom filmu i rupama na ulicama Blekberna.

Makartnijev doprinos numeri 'A Day In The Life' opisuje događaje na realističniji način; njegovi stihovi govore o jednom običnom jutru u životu jednog običnog čoveka:

Woke up, fell out of bed,  
Dragged a comb across my head,  
Found my way downstairs and drank a cup,  
And looking up I noticed I was late.  
Found my coat and grabbed my hat  
Made a bus in seconds flat  
Found my way upstairs and had a smoke,  
And somebody spoke and I went into a dream.

---

<sup>8</sup> Karnevalizacija bi se mogla definisati kao način pisanja koji u sebe unosi karnevalski duh (radosno prihvatanje telesnosti, rušenje hijerarhije, protivljenje autoritetu, popularno-festivalsko slavljanje života), kroz vlastite strukture i na vlastiti način reprodukuje inverziju, parodiju i grotesku karakteristične za istorijsku instituciju karnevala, i tako, između ostalog, ismeva i degradira ono što je uzvišeno, zvanično, pa čak i sveto (vid. Dentith 1996:63–66).

Lirski subjekt lako možemo pratiti kroz sve trivijalne radnje kojima počinje dan – od ustajanja iz kreveta, preko lične higijene i ispijanja jutarnjeg čaja, do odlaska iz kuće. Time što odlučuje da priču o ni po čemu posebnom čoveku ispriča iz prvog lica, Makartni uspostavlja vezu sa publikom i uspeva da deluje prosto kao „jedan od nas“. Zajedno, Lenonova sanjalačka introspekcija i namerno podrugivanje onome što bi možda trebalo da izazove zazor i Makartnijeva praktična naracija i razboritost odlično slikaju „jedan dan u životu“: u njemu ima i trivijalnosti i tragedije, i umetnosti ('I saw a film today') i besmislene birokratije ('though the holes were rather small, they had to count them all'), i ljubavi ('I'd love to turn you on') i snova ('I went into a dream') – napokon, i života i smrti.

Uopšteno gledano, većina pesama na *Sgt. Pepperu* balansira između refleksivnih i narativnih. Uvodna pesma, 'Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band' i njena kasnija repriza imaju ulogu hora u antičkoj drami: uvode radnju i glavne likove, govore o čemu će delo govoriti (ili je govorilo), pozdravljaju publiku (slično funkcionise i numera 'Magical Mystery Tour' sa istoimenog albuma, a ovaj obrazac manje-više sledi i pesma 'Let Me Entertain You' sa Kvinovog albuma *Jazz*). Po ovome, ove kompozicije su slične i uvodnim pesmama iz mjuzikla ('Willkommen' iz *Kabarea* ili 'Nature Boy' iz *Mulan ruža*) ili operским uvertirama. Lik ceremonijal-majstora koji publici govori šta će se dogoditi u „predstavi“ nije produbljen – o njemu se zna samo da se već dugo bavi tim poslom ('it was twenty years ago today that Sgt. Pepper taught the band to play'). Isto bi se moglo reći i za njegov bend – znamo da se stavovi o njima menjaju s modom ('they've been going in and out of style'), ali da su dobro raspoloženi ('it's wonderful to be here') i da imaju pozitivan uticaj na publiku ('they're guaranteed to raise a smile'). Sve ostalo i jeste na publici – što je poruka slušaocima da obrate pažnju na muziku koja sledi.

Ta muzika, odnosno, te pesme, ponekad ne pričaju potpuno izmišljenu priču, već daju reči nekim vizuelnim umetničkim delima. Takve su kompozicije 'Being For The Benefit Of Mr Kite!' i 'Lucy In The Sky With Diamonds', s tim što 'Lucy' odlazi i korak dalje i pretvara se u introspektivnu pesmu, zbog čega će biti obrađena u narednom poglavlju. 'Mr Kite', s druge strane, ne odlazi dalje od konkretnog i tačnog prenošenja reči sa viktorijanskog cirkuskog postera koji je Lenonu (ili Lenonu i Makartniju – vid.



Miles 1997:269) poslužio kao inspiracija za pesmu (vid. Dodatak). Njen tekst gotovo u potpunosti potiče odatle: reklamira se nastup trupe Pabla Fankea, u čast gospodina Kajta i gospodina Hendersona, a tačke uključuju, između ostalog, hodanje po žici, izvođenje salta, jahanje, solo tačku konja Zantusa i skakanje kroz zapaljeno bure (za ceo tekst, vid. Makdonald 2012:400–401). Ovo je jedna od pesama koje najbolje pokazuju simbiozu muzike i teksta u pop poeziji – vašarski zvukovi koji dominiraju pesmom, kao i elementi teksta koji se ostvaruju u muzici (na primer, posle stihova koji najavljuju konjski valcer – 'and of course, Henry the Horse dances the waltz' – ritam prelazi u nedvosmisleno valcerski tročetvrtinski takt) omogućavaju publici da sve opisano zamisli pred sobom, pa čak i da, kako je Lenon producentu Martinu opisao efekat koji želi, oseti miris piljevine.

Slična je i Merkjurijeva pesma 'The Fairy Feller's Master Stroke' sa albuma *Queen II*. Ona opisuje istoimenu sliku (vid. Dodatak) viktorskijskog slikara Ričarda Dada (Richard Dadd), nastalu u ozloglašenoj londonskoj mentalnoj bolnici Betlem, gde je slikar (koji je, po svemu sudeći, patio od nekog oblika paranoidne šizofrenije) završio jer je ubio oca, po, kako je tvrdio, Ozirisovoj zapovesti (vid. Akbar 2011). Tematika slike je mitološka, tačnije, vilinska – ona prikazuje minijaturne figure, a u njenom centru nalazi se naslovni junak koji pokušava sekirom da precepi kesten i napravi novu kočiju za kraljicu Mab. Osim Šekspirovih Oberona i Titanije, svi ostali likovi nastali su u umetnikovoj mašti – a tu su, između ostalih, apotekar, nimfa, vojnik, vilin konjic koji svira trubu, radnik na plugu, satir, čarobnjak, učitelj i mnogi drugi. Dad je sliku, na kojoj je opsesivno radio godinama, tako da je ona, zbog silnih slojeva, gotovo trodimenzionalna, objasnio i u dugoj, nekoherentnoj pesmi koju je nazvao 'Elimination of a Picture & its Subject – called The Fairy Feller's Master Stroke'. Merkjuri, koji je kao student umetnosti i grafičkog dizajna često navraćao u galeriju Tejt gde je slika izložena, bio je fasciniran delom i napisao je pesmu u kojoj je pokušao da objasni šta vidi na slici, pri čemu je koristio i Dadove termine iz pratećeg teksta (na primer, 'tatterdemalion and the junketer, there's a thief and a dragonfly trumpeter'). Pesma, dakle, baš kao i 'Being For The Benefit Of Mr Kite!' pretvara vizuelni sadržaj u verbalno-muzički, i od slike pravi priповest. Osim toga, ona se svojom tematikom odlično uklapa u mitološki svet i koncept albuma *Queen II*.

Viktorijanska umetnost i poezija nisu bile samo Merkjurijska inspiracija – na Lenona je, recimo, u velikoj meri uticala poezija nonsensa, čiji su glavni predstavnici bili Luis Kerol (Lewis Carroll) i Edvard Lir (Edward Lear). Nonsens je „žanr koji se oslanja ne na nedostatak, već na višak značenja, gde se poigravanje rečima prepliće sa matematičko-logičkim pogledom na svet, predsimboličko i sistematsko poimanje jezika postoje naporedo, a smisao se, paradoksalno, nalazi upravo u odsustvu smisla. Nije slučajnost što se ova forma, koja oduvek postoji u recitacijama i sličnim pesmicama, javlja u umetničkom obliku u engleskoj književnosti upravo u viktorijanskom dobu – u periodu kada je dominantan izraz realizam, mašta i želja za zabavom moraju negde naći ventil“ (Vujin 2010:45). O vezi između Kerola, Lira i pesama 'I Am The Walrus', 'Glass Onion', 'Paperback Writer' i 'Lucy In The Sky With Diamonds' biće reči kasnije, s obzirom na to da nijedna od ovih pesama, iako na prvi pogled možda tako deluje, ne bi mogla da se nazove narativnom, ili pretežno narativnom. Ipak, to ne znači da u stvaralaštvu Bitlsa nema pesama inspirisanih poezijom nonsensa koje pre svega opisuju neku scenu ili daju naznaku kakve priče, a pritom se ne udubljuju u prirodu jezika i percepcije. Takve pesme su, recimo, 'Yellow Submarine' i 'Octopus's Garden'. U obema je pevač Star (prvu je za njega napisao Makartni, u drugoj je autor on sam), tako da njihove jednostavne, nezahtevne melodije verovatno imaju veze i sa tom činjenicom – komponovane su tako da odgovaraju njegovom glasu. I jedna i druga pesma podsećaju na dečije recitacije. Kada je reč o pesmi 'Yellow Submarine', Makartni kaže da je namerno želeo da postigne takav efekat, te da su mu reči „žuto“ i „podmornica“ pale na pamet (pred san) kao nešto što bi moglo opisati kakvu igračku (vid. Miles 1997:243). Lirski subjekt pesme prenosi priču „starog mornara koji deci pripoveda gde je živeo“ (Miles 1997:244), čime se postiže veza s narativnom poezijom. Struktura pesme je vrlo jednostavna – strofe su katreni s rimom abcb (a ta rima je nečista, više počiva na aliteraciji nego pravom glasovnom podudaranju – na primer, 'sea' i 'submarines' ili 'need' i 'submarine'), dok se u refrenu ponavlja samo jedna fraza ('we all live in a yellow submarine'). Tekstom dominiraju jarke boje ('sky of blue and sea of green in our yellow submarine'), što joj istovremeno daje i naivan i psihodeličan prizvuk. Pesma teško da, kako Makdonald (2012:352) navodi, „pršti inovativnošću“, ali ipak funkcioniše kao simpatična razbibriga, i iako je njegoja tvdrnja da ju je „nemoguće ne voleti“

problematična, verovatno bi samo najzagriženiji tragači za „autentičnošću“ mogli ovoj pesmi osporiti šarmantnost. Ovako nešto nikako se ne bi moglo reći za numeru 'Octopus's Garden' inspirisanu time što je Star na letovanju saznao da hobotnice sakupljaju kamenčiće i svetlucave predmete s dna mora i prave vrtove. Iako je očigledan duhovni naslednik pesme 'Yellow Submarine' – tu su morska scenografija, dečije slike, jednostavni ritam – ova pesma je više nezgrapna nego melodična, i nedostaje joj, za Makartnija tipična, elegantna lagodnost. Recimo, stihovi

Oh what joy for every girl and boy,  
Knowing they're happy and they're safe

imaju snishodljiv prizvuk tako često prisutan u neuspešnoj dečjoj poeziji: lirski subjekt se obraća publici iz perspektive odrasle osobe koja ne uspeva da se uživi u dečji pogled na svet, i kao rezultat, njegove reči ne deluju iskreno.

Kao što se na osnovu ova dva primera može videti, nonsens je ipak više pristajao Lenonu nego drugim članovima Bitlsa – Staru ne polazi za rukom da prodre u potreban jezički izraz, a Makartni, iako uspeva da načini zabavne i smešne slike, ipak ostaje samo na njihovoj površini – s obzirom na to da nonsens od autora zahteva gotovo klaustrofobičnu fascinaciju vlastitim umskim procesima, tek se pesme Džona Lenona, kome takve opsednutosti samim sobom nije nedostajalo, približavaju stvarnom nonsensu i kao takve izražavaju i stavove o unutrašnjem svetu autora i o spoljnom svetu u kome on stvara. Makartnijeva specijalnost, kao što je već navedeno, bile su priče o drugima, a ne o sebi, ponekad manje, a ponekad više uspešne. Jedan od primera bila bi i pesma 'Ob-La-Di Ob-La-Da'. Naslov pesme potiče od Makartnijevog prijatelja Džimija Skota (Jimmy Scott), muzičara nigerijskog porekla koji je imao običaj da kaže: „Oh la di, oh la da“, frazu koja navodno na jeziku joruba znači „život se nastavlja“ i zbog koje je Makartniju delovao kao filozof i guru (Miles 1997:348). Pesma, osim naslova (i možda osnovne teme – jer govori o protoku života) nema naročite veze s tom idejom – u pitanju je jednostavna priča o životu izvesnih Dezmonda i Moli, s čijim zanimanjima se upoznajemo na samom početku ('Desmond has a barrow in the market place, Molly is a singer in a band'). Pratimo i njihovu vezu, od upoznavanja ('Desmond says to Molly, girl I like your face, and Molly says this as she takes him by the hand'), preko veridbe

(‘Desmond takes a trolley to the jeweller’s store, buys a twenty carat golden ring, takes it back to Molly waiting at the door, and as he gives it to her she begins to sing’) i kasnijeg braka (‘in a couple of years they have built a home sweet home, with a couple of kids running in the yard’). Ova pesma jeste zabavna, pogotovo zbog veselog ska ritma, ali bila bi samo još jedna u nizu manje-više istih Makartnijevih crtica da tokom snimanja nije došlo do greške u tekstu koja naknadno nije ispravljena. Naime, trebalo je ponoviti stihove:

Happy ever after in the market place  
Desmond lets the children lend a hand  
Molly stays at home and does her pretty face  
And in the evening she still sings it with a band

u kojima se pripoveda o kasnijem životu Dezmonda i Moli (on radi na pijaci, dozvoljava i deci da pomognu, ona ostaje kod kuće da se dotera i uveče peva). Umesto toga, ponovljeni stihovi predstavljaju nenamernu varijaciju:

Happy ever after in the market place  
Molly lets the children lend a hand  
Desmond stays at home and does his pretty face  
And in the evening she’s a singer with a band

Iako se radi o grešci do koje je došlo slučajno, ona pesmi daje zanimljiv obrt i uvodi ideju rodne ravnopravnosti – ovoga puta, Moli je ta koja dozvoljava deci da pomognu na pijaci, a Dezmond ostaje kod kuće da se dotera. Ovo je dobar primer postmodernističke ideje da tekst ima autonomiju i da značenje nema mnogo veze sa namerama autora, već sa onim što tumač – u ovom slučaju, slušalac – uspeva da pronade u njemu.

Što se pesama Kvina o životima običnih ljudi tiče, kao primer se može navesti Dikonova ‘Spread Your Wings’ sa albuma *News Of The World*. Ovo je tipična priča o malom čoveku sa velikim snovima koji od života želi nešto više. Protagonista, Semi, radi kao čistač u baru „Emerald“ i skuplja hrabrost da promeni život (‘he made up his mind to leave his dead life behind’), a u tome mu nikako ne pomaže njegov poslodavac, koji ga ubeđuje da su takve ideje besmislene (‘boy, you’d better begin to get those crazy notions right out of your head’) i da je bezvredan (‘now listen boy, you’re always dreaming, you’ve got no real ambition, you won’t get very far, Sammy boy, don’t you know who

you are?'). Saznajemo i da je Semi usamljen ('he spends his evenings alone in his hotel room, keeping his thoughts to himself, he'd be leaving soon, wishing he was miles and miles away') i da mu život nije bio lak ('since he was small, had no luck at all, nothing came easy to him'). Sve vreme, Semi razmišlja o odlasku ('now it was time, he'd made up his mind, 'this could be my last chance'), ali nikako da se odvaži na taj korak, što zbog vlastite nesigurnosti, što zbog ostalih koji ga obeshrabruju ('Sammy, who do you think you are? You should've been sweeping up the Emerald bar'). Jedini koji mu pruža podršku jeste lirski subjekt koji i priča njegovu priču, i koji mu u refrenu pesme poručuje da „raširi krila“:

Spread your wings and fly away  
Fly away far away  
Spread your little wings and fly away  
Fly away far away  
Pull yourself together  
Because you know you should do better  
That's because you're a free man

Dakle, kroz priču o Semiju, Dikon govori i o hrabrosti i slobodi, kao i o važnosti podrške – ako u životu njegovog protagoniste nema nikoga ko će mu pomoći da ostvari svoje snove, tu ulogu će preuzeti sam i ući će u pesmu kao jedan od likova, ne bi li pomogao svom junaku. Mora se, doduše, priznati i da pesma prilično sračunato igra na kartu saživljavanja adolescentske publike sa nesrećnim Semijem, te da zbog tog elementa ipak gubi na iskrenosti.

Daleko zanimljivija situacija opisana je u najvećem Dikonovom hitu, pesmi 'Another One Bites The Dust' sa albuma *The Game*. Prvobitna verzija teksta bila je o kaubojima, ali se Dikon po snimanju ritam-sekcije predomislio, pošto je zvuk ispao žešći nego što bi, po njegovom mišljenju, odgovaralo kaubojskoj pesmi (*Queen Greatest Video Hits 1*). Vrlo jednostavna radnja počinje *in medias res* – protagonista, Stiv, ide ulicom, šešira nabijenog na glavu ('Steve walks warily down the street, with his brim pulled way down low'), a svuda je tako tiho da se ne čuje ništa osim njegovih koraka ('ain't no sound but the sound of his feet'). Iznenada počinje pucnjava – u pesmi nije naznačeno da li puca Stiv (što bi se dalo zaključiti iz refrena: 'another one bites the dust, another one gone and another one gone, another one bites the dust, hey I'm gonna get you too') ili neko drugi

puca na njega ('machine guns ready to go', 'out of the doorway the bullets rip'). Atmosfera kaubojskog obračuna svakako je očuvana, jedino što se umesto starih revolvera pojavljuju mitraljezi. U isto vreme, tu su i metaforični obračuni:

There are plenty of ways you can hurt a man  
And bring him to the ground  
You can beat him  
You can cheat him  
You can treat him bad  
And leave him when he's down

zbog čega ovu numeru možda možemo posmatrati i kao gnevnu ljubavnu pesmu (recimo, stih 'you can cheat him'). Suv, precizan ritam i slika uništavanja jednog po jednog protivnika ('another one bites the dust') pesmi daju prizvuk staromodne video-igrice, i šteta je što nije izašla nekoliko godina kasnije, pa da se to viđenje prenese i na spot (tako nešto će Kvin učiniti s daleko lošijom pesmom 'The Invisible Man' sa albuma *The Miracle*). Sličan tekst ima i pesma 'Stone Cold Crazy' sa albuma *Sheer Heart Attack*, u kojoj lirski subjekt sanja da je Al Kapone. Baš kao što će deceniju kasnije učiniti Dikonov Stiv, i Merkjurijev<sup>9</sup> neimenovani junak ide ulicom i puca u ljude. Međutim, njegov učinak je nešto drugačiji:

Walking down the street  
Shooting people that I meet  
With my rubber Tommy water gun  
Here come the deputy  
He's gonna come and get me  
I gotta get me up and run

Činjenica da lirski subjekt zapravo puca iz pištolja na vodu pesmi daje drugačiji, duhovit ton, a žestok zvuk ('Stone Cold Crazy' se smatra pretečom treš i spid metala) predstavlja zabavan kontrast u suštini bezopasnim stihovima. Ovu pesmu je kasnije obradila Metalika (kao B strana singla 'Enter Sandman' donela im je i Gremi), ali njihova verzija je mnogo nasilnija, s obzirom na to da su u tekst ubacili psovke i lirskom subjektu dali pravo oružje ('walking down the street, shooting people that I meet with my fully loaded tommy gun'). Ovo može da posluži kao zanimljiva ilustracija razlike između Merkjurija i

---

<sup>9</sup> Kao autori pesme potpisani su svi članovi Kvina, ali zna se da je Merkjuri pesmu izvodio još krajem šezdesetih godina sa svojim tadašnjim bendom Rekidž (Wreckage).

većine tipičnih rok muzičara – njemu se može zameriti na primetnom odsustvu takta, odbijanju da se u bilo čemu ograniči i priličnom nedostatku introspektivnosti, ali ne može mu se osporiti smisao za humor i samoironiju. Bez te samoironije i humora, pesma 'Stone Cold Crazy' pretvara se u još jednu u nizu agresivnih metal kompozicija koje se ni po čemu ne izdvajaju i lako se zaboravljaju.

Pisanje o nasilnim zločinima nije bilo strano ni Bitlsima. Tako je, recimo, protagonist pesme 'Maxwell's Silver Hammer' sa albuma *Abbey Road* serijski ubica čije oružje je srebrni čekić. Pesma nas vodi kroz nekoliko ubistava, žrtve se kreću od Maksvelove drugarice, preko profesorice, pa do sudije, a čitava atmosfera, zahvaljujući bezbrižnom stavu lirskog subjekta i nepodnošljivo veseloj melodiji, nije ni zabavna, ni duhovita, već mučna i nelagodna. Osim Makartnija, koji je pesmu napisao (i do iznemoglosti radio u njoj na studiju), nijedan od drugih članova Bitlsa nije mario za nju (Star je, recimo, koliko 2008. godine u intervjuu za *Rolling Stone* izjavio da je to najgora pesma koju su ikada snimili – vid. [beatlesbible.com](http://beatlesbible.com), dok ju je Harison „počastio“ pridevom „sumanuta“ – vid. Evans 2004:337). Ni kritičarima nije naročito draga – Makdonald (2012:581) je naziva „užasnim promašajem“ i Makartnijevim „najvećim nedostatkom ukusa pod okriljem Bitlsa“ koji ga slika kao „nezrelog egoistu koji je ovakvim besmislicama protraćio strpljenje i solidarnost grupe“. Pesma je možda mogla izbeći ovakve osude da je Makartni odabrao ili da Maksvelu dozvoli da o događajima priča sam, ili da lirskom subjektu dâ drugačiji ton – s obzirom na njegovu veselu naraciju, stiče se utisak da jedan sociopata peva o drugom, što pesmi daje već pomenutu atmosferu nelagode, a publici ne dozvoljava da se saživi sa tekstom. Makartni je tvrdio da pesma metaforično govori o tome kako je to kada sve iznenada pođe po zlu (Miles 1997:454), ali iz teksta se to teško može zaključiti.

Drugačija je pesma 'Rocky Raccoon' s *Belog albuma* koja u vestern-bluz stilu govori o okršaju dvojice kauboja. Protagonista, Roki Rakun, rešio je da se osveti izvesnom Danijelu koji mu je preoteo ženu (Magil, zvanu Lil, zvanu Nensi), ali, pošto je Danijel bio brži na potezu, izgubio je (mada je prošao samo sa ogrebotinom), bio prinuđen da prihvati tretman pijanog doktora i da se u sobi saluna oporavlja uz Bibliju. Besplatne primerke Biblije u hotelima ostavlja organizacija po imenu Gidions; Roki,

kome ta činjenica nije poznata, pomisli da je knjigu u sobi ostavio njen prethodni privremeni stanar, izvesni Gidion. Pjesma očigledno imitira zaplet nemih vestern komedija (vid. Makdonald 2012:140), a Makartni kaže da ju je zamislio kao jednočinsku parodiju na kaubojske filmove (Miles 1997:351). Iako se ne može nazvati jednim od boljih Makartnijevih zabavno-parodijskih ostvarenja, ova numera ipak funkcioniše kao jedna od njegovih najtipičnije narativnih pesama: ima likove, radnju, kulminaciju i razrešenje zapleta, dinamična je i lako se prati, dok muzika, koja imitira stare salunske klavire, doprinosi vestern atmosferi i zajedno sa tekstom veoma plastično slika celu priču. Sličnom atmosferom odiše i Merkjurijeva pjesma 'Bring Back That Leroy Brown' sa albuma *Sheer Heart Attack*, pogotovo kada se uzme u obzir činjenica da je inspiracija za nju sasvim očigledno potekla od numere 'Bad Bad Leroy Brown' američkog pevača Džima Kroučija (Jim Croce), u kojoj se govori o obračunu Liroja Brauna, „najopasnijeg čoveka u gradu“ ('the baddest man in the whole damn town, badder than old King Kong and meaner than a junkyard dog') i ljubomornog muža kome se zamerio. Merkjurijev Liroj Braun je manje zastrašujuća figura, a lirski subjekt mu se i podruguje ('big bad Leroy Brown, he got no common sense, he got no brains, but he sure gotta lot of style'). Na početku pesme, on je u zatvoru, i odlučuje da pobjegne ('can't stand no more in this here jail, I gotta rid myself of this sentence'). U stanici, međutim, nailazi na još neprijatnosti:

Big mama Lulu Belle she had a nervous breakdown  
Leroy taken her honey chile away  
But she met him down at the station  
Put a shotgun to his head, and unless I be mistaken  
This is what she said  
Big bad big boy big bad Leroy Brown  
I'm gonna get that cutie pie

Na osnovu aluzije na pesmu 'Honey Chile' moutaun benda Marta i Vandele (Martha and the Vandellas) u kojoj lirski subjekt govori o svom bezvrednom muškarcu i naziva ga 'honey chile', možemo zaključiti da je Liroj nešto učinio ljubavniku Lulu Bel, te da ona zato želi da mu se osveti. No, očigledno u tome ne uspeva jer kada se Liroj sledeći put pomene, saznajemo da je postao predsednik ('big bad caused a mighty fine sensation, gone and got himself elected president'), za šta lirski subjekt ne mari – on samo traži da se Liroj vrati ('I don't care where you get him from, bring back that Leroy Brown').



Radnju pesme je teško pratiti – deluje kao da se događaji dešavaju između redova, a na slušaocima ostaje da povežu nasumične i razučene epizode. Muzika pesme daleko je superiornija u odnosu na tekst – ona, barem, jasno aludira na istu onu kombinaciju vodvilja i vesterna koja se javlja i u pesmi 'Rocky Raccoon' (veselom melodijom dominira stakato klavir, a solo je odsviran na ukulele-bendžu), tako da je ona, pre nego tekst, zaslužna za to što priča biva koliko-toliko zaokružena.

Na banalne pesme o ubilačkim epizodama nije bio imun ni Lenon, o čemu svedoči 'The Continuing Story Of Bungalow Bill' sa *Belog albuma*. Ovoga puta, žrtve su tigrovi: pesma je nastala u Indiji, a inspirisao ju je izvesni Ričard Kuk (Richard Cooke), zvani Rik, koji je sa majkom došao kod Maharišija da traži duhovno prosvetljenje, posle dve nedelje otišao da ubija tigrove, a onda se opet vratio u zajednicu. Stihovi se podsmevaju neustrašivom lovcu ('he went out tiger hunting with his elephant and gun, in case of accidents he always took his mum'), a refren, koji i tekstom i zvukom podseća na dečiju pesmicu ('hey, Bungalow Bill, what did you kill, Bungalow Bill?') upućuje na to da lirski subjekt ponašanje junaka smatra nezrelim i smešnim. Boravak u Indiji iznedrio je i pesmu 'Dear Prudence', čija protagonistkinja je Prudens, sestra Mije Farou (Mia Farrow), koja je preterala s meditacijom i nije napustila svoju kolibu tri nedelje, pa su Lenon i Harison morali da je nekako izmame napolje. Stihovi odslikavaju obazrivost osećanja, inspiracije i melodije:

Dear Prudence, won't you come out to play  
Dear Prudence, greet the brand new day  
The sun is up, the sky is blue  
It's beautiful and so are you

I ova pesma ima atmosferu dečije recitacije – osim jednostavne rime (aabb) i pozivanja Prudens „da izađe da se igra“, tu je i aluzija na čuvene početničke pesničke pokušaje ('roses are red, violets are blue' – 'the sun is up, the sky is blue'). Ova veza s dečjim svetom i eksplicitno se pominje kasnije u tekstu ('Dear Prudence, let me see you smile, dear Prudence, like a little child'). Pesmu je kasnije obradila grupa Suzi & Benšiz (Siouxie and the Banshees), u čijoj izvedbi je dobila prizvuk avangardnog elektro-popa.

Narativnih elemenata ima u još nekoliko pesama sa *Belog albuma*. Harisonova 'Savoy Truffle' tako govori o Eriku Kleptonu (Eric Clapton) i njegovoj ljubavi prema čokoladi, dok Makartnijeva 'Back In The USSR' priča o izmišljenom stanovniku Sovjetskog Saveza koji se posle boravka u Americi konačno vraća kući. Makdonald (2012:509) napominje da je prvobitna verzija naslova pesme glasila 'I'm Backing The USSR', a da je to promenjeno da bi se postigla aluzija na Berijev (Berry) hit 'Back In The USA'. U pesmi se javljaju i reference na Bič Bojse i njihove surferske pesme (kako u vokalnim harmonijama, tako i u stihovima – recimo, 'the Ukraine girls really knock me out, they leave the West behind, and Moscow girls make me sing and shout' dobronamerna je parodija pesama kao što je 'California Girls'), a ne treba biti detektiv da bi se shvatilo na koju se pesmu odnosi stih 'and Georgia's always on my, my, my, my, my, my, my mind'. Iako je lirskom subjektu neopisivo laknulo što se vratio u rodnu zemlju, on ipak ne može a da ne pominje najtipičnije američke muzičare i pesme, što pesmi daje i ironičan ton. Numera 'Honey Pie', još jedna Makartnijeva mjuzik-hol kompozicija, slika portret dva lika: imaginarne glumice kojoj je pesma upućena i lirskog subjekta koji je njome opsednut. O njoj saznajemo da potiče iz Engleske i da je uspela da postane filmska zvezda, uprkos skromnim počecima ('she was a working girl, north of England way, now she's hitting the big time in the USA'), a o njemu da o njoj razmišlja više i intenzivnije nego što bi trebalo ('you became a legend of the silver screen, and now the thought of meeting you makes me weak in the knee'). Ovakav stav prema junakinji pesme, gde obožavalac koji joj se obraća smatra da ona pripada njemu ('sail across the Atlantic, to be where you belong, Honey Pie, come back to me'), mogao bi se pretvoriti i u nešto zlokobnije (pogotovo ako se porazmisli i o Lenonovoj sudbini), ali Makartni ne odlučuje da detaljnije razvije te elemente svog teksta, zbog čega se pesma završava kako je i počela – nema razvoja radnje, niti udubljivanja u priču; ona ostaje statična, a čak zvuči i pomalo nedovršeno.

Kvin, za razliku od Bitlsa, u svojoj kasnijoj karijeri manje prostora posvećuju narativnim pesmama. Od takvih numera iz njihovog srednjeg perioda mogla bi se izdvojiti Mejova 'Sleeping On The Sidewalk' sa albuma *News Of The World*, koja imitira Kleptonov bluz zvuk i govori o usponu i padu jednog muzičara. Na početku, on je niko i ništa ('I was nothing but a city boy, trumpet was my only toy', 'I've been sleeping on the

sidewalk’), a onda ga primeti predstavnik neke muzičke kompanije (‘so round the corner comes a limousine, and the biggest grin I ever seen, here sonny won’t you sign right along the dotted line’) koji mu omogući da snimi ploču i ostvari uspeh (‘soon we had the record of the year’). Naravno, ispostavi se da i nije sve baš sjajno (‘now they tell me that I ain’t so fashionable, and I owe the man a million bucks a year’), tako da on prekine saradnju sa kompanijom (‘so I told them where to stick the fancy label, it’s just me and the road from here’) i vrati se onome što je bio na početku (‘I’m sleeping on the sidewalk, rolling down the road’). Iako je priča pomalo licemerna idealizacija takozvanog rokenrol života (teško da ijedan uspešni muzičar zaista želi da ponovo svira za bakšiš, i teško da se može poverovati u iskrenost ovakvih ideja kada ih peva jedan od najpoznatijih svetskih gitarista), a američka atmosfera (izrazi, muzika, pa čak i akcenat) deluje nezgrapno u Kvinovoj interpretaciji, ipak se ne može poreći da ova pesma veoma lepo prati narativne obrasce: lik prolazi kroz razvoj, fabula je dinamična, a zaplet je lako razumeti. Mej se priči o životu lirskog subjekta vraća i u pesmi ‘Fat Bottomed Girls’ sa albuma *Jazz*. Ova mizogina numera (u kojoj je mizoginija u svom najopasnijem, usputnom obliku – lirski subjekt kroz masku divljenja seksualizuje i objektivizuje žene, a da se i ne pominje njihovo svođenje na tip u zavisnosti od izgleda) govori o odrastanju lirskog subjekta i njegovom seksualnom buđenju. Ništa dubokoumnija nije ni Merkjurijeva ‘Bicycle Race’ (ovoga puta, inspiracija su muškarci, jer je autor pesmu napisao posle gledanja Tur de Fransa), ali nju barem donekle iskupljuju kemp atmosfera, neobična muzička struktura i stihovi koji se približavaju nonsensu.

Većina Kvinovih narativnih pesama iz osamdesetih godina svodi se na opisivanje likova. Ovo je sasvim prikladno u numerama sa albuma *A Kind Of Magic*, jer one su većinom deo saundtreka za film *Gorštak* i kao takve doprinose karakterizaciji i bojenju atmosfere. I Tejlorova ‘A Kind Of Magic’ i Merkjurijeva ‘Princes Of The Universe’ uvode gledaoce (slušaoce) u radnju filma, objašnjavaju svet u kome postoje besmrtnici i način na koji on funkcioniše. ‘A Kind Of Magic’ je svoj naslov dobila po jednoj rečenici iz filma, u kojoj glavni junak objašnjava devojkici koju je spasao od Nemaca (ovaj deo radnje odvija se tokom Drugog svetskog rata) zašto nije mrtav (kaže joj da je u pitanju „nekakva magija“). Postavka filma je da na svetu postoje besmrtnici, koji žive stotinama, pa i hiljadama godina (‘the waiting seems eternity’, ‘challenging the doors of time’), i

međusobno se bore (mogu umreti jedino ako ostanu bez glave), a finale vekovne borbe jeste događaj koji se zove „okupljanje“. Na kraju može ostati samo jedan, kome ona sledi neka nepoznata nagrada. Stihovi pesme aludiraju upravo na to ('is this a kind of magic, there can be only one, this rage that lasts a thousand years will soon be done'). Za razliku od 'A Kind Of Magic' koja objektivno govori o svetu besmrtnika i služi gotovo kao uvertira, pesma 'Princes Of The Universe' ispričana je iz perspektive tih besmrtnika. Oni smatraju da su bolji od običnih ljudi ('here we are, born to be kings, we're the princes of the universe', 'here we belong, fighting for survival, we've come to be the rulers of your world'), a njihova retorika podseća na stare stavove o tome da je vladar na zemlji isto što i bog na nebu ('I am immortal, I have inside me blood of kings, I have no rival, no man can be my equal'). Ova pesma, sa svojim megalomanskim stihovima i hard rok zvukom dobro ilustruje agresivnost i egocentričnost bića o kojima govori. Napokon, tu je i Mejova 'Gimme The Prize', pesma antagonistice filma (podnaslov joj je 'Kurgan's Theme'), koja prati istu formulu kao i 'Princes Of The Universe' – muzika je bliža metalu nego roku, a lirski subjekt se hvališe i preti svojim protivnicima ('I am the one, the only one, I am the god of kingdom come, gimme the prize'). Stihovi jesu prilično smešni u svom preterivanju ('gimme your kings, let me squeeze them in my hands, your puny princes, your so-called leaders of your land, I'll eat them whole before I'm done'), ali odlično odgovaraju atmosferi filma i karakterizaciji antagonistice, s obzirom na to da on više podseća na nekog bauka iz dečijih knjiga i crtanih filmova nego na zlikovca čije motive publika može razumeti. Najzad, ubacivanjem ponekih rečenica iz filma (kao i Kurganovog zlokobnog smejanja), ova pesma uspostavlja vezu sa jednim drugim saundtrekom koji je grupa Kvin uradila – za još jedan kemp klasik iz osamdesetih godina, film *Flaš Gordon* (*Flash Gordon*, 1980), koji je iznedrio istoimeni album.

Poslednja istinski promišljena<sup>10</sup> narativna pesma Kvina jeste 'A Winter's Tale' sa albuma *Made In Heaven*. Naslov podseća na Šekspirov komad *Zimska bajka* (*The Winter's Tale*), ali tu se svaka sličnost završava – ova kompozicija, za razliku od Šekspirove drame, ne problematizuje porodične odnose i ne ulazi u dijalog sa pastoralnim

---

<sup>10</sup> U narativne pesme bi se, strogo uzevši, mogle svrstati i numere 'Party' i 'Khashoggi's Ship' sa albuma *The Miracle*, ali one više zvuče kao džem-sesije nego istinski završene kompozicije. 'Party', kako joj i ime govori, priča o tome kako se bend zabavljao svirajući, dok 'Khashoggi's Shop' govori o nastavku te zabave na brodu arapskog biznismena Kašogija. I jedna i druga pesma svode se na vajkanje što je zabava završena.

nasleđem. Merkjurijeva<sup>11</sup> numera je prosto opisno-narativna pesma o zimskom pejzažu. S jedne strane, u pitanju je vrlo fin i detaljan opis, gotovo kao iz bajke, što je sasvim u skladu s naslovom pesme. Stihovi dočaravaju pomalo nerealnu atmosferu:

It's Winter-fall  
Red skies are gleaming  
Sea-gulls are flying over  
Swans are floating by  
Smoking chimney-tops  
Am I dreaming?  
The nights draw in  
There's a silky moon up in the sky  
Children are fantasising  
Grown-ups are standing by

Ovakvom opisu mesto možda i jeste u snu ('am I dreaming?'), a može se reći i da je atmosfera namerno onirička, s obzirom na melodiju koja podseća na uspavanku i na često pominjanje snova u tekstu ('with the dreams of the world in the palm of your hand', 'and the dream of the child is the hope of the man'). Lirski subjekt je svestan nerealnosti atmosfere koju slika ('it's all so beautiful, like a landscape painting in the sky', 'it's unbelievable'), a stihovi često pominju mir, tišinu i blaženstvo ('so quiet and peaceful, tranquil and blissful', 'it's bliss'), što doprinosi ukupnom utisku nekog drugog, lepšeg sveta. S druge strane, ne može se poreći da je pesma prilično sladunjava i sentimentalna (mada ne i patetična), što se može razumeti kada se u obzir uzmu okolnosti pod kojima je nastala – ovo je poslednja završena Merkjurijeva kompozicija (ako se ne računaju fragmenti za pesmu 'Mother Love'), u kojoj je on opisao ono što vidi kroz prozor svoje sobe. Upravo zbog toga, sentimentalnost u njoj, iako prenaplašena, ipak izražava iskrena osećanja (za razliku, recimo, od podmuklo proračunate božićne numere 'Thank God It's Christmas'), tako da se na neki način 'A Winter's Tale' možda i približava idiličnoj pastoralnoj poeziji koja je Šekspiru poslužila kao inspiracija za *Zimsku bajku*.

Kada je reč o Bitlsima, narativne pesme s kraja njihove karijere koje bi se mogle izdvojiti jesu Makartnijeva 'Lady Madonna' i Lenonova 'The Ballad Of John and Yoko', a narativni elementi mogu se naći i na takozvanom medliju sa albuma *Abbey Road*. Kako

---

<sup>11</sup> Kao autori navedeni su svi članovi benda, ali muzički posmatrano, pesma je očigledno Merkjurijevo delo (vid. [queensongs.info](http://queensongs.info)), dok je tekst, kako se može videti iz spota, ispisan njegovim rukopisom – kod Kvina je vladalo nepisano pravilo da se autorom pesme smatra onaj ko je napisao tekst.

Džon Robertson (John Robertson) napominje, iako se danas (pre svega zahvaljujući Lenonovim izjavama) smatra da je medli samostalno napisao Makartni, zapravo su oba autora radila na njemu, dok Lenon nije izgubio interesovanje za projekat i kasnije ga se odrekao (vid. Trynka 2006:382). U ovom skupu pesama (čine ga numere 'You Never Give Me Your Money', 'Sun King', 'Mean Mr Mustard', 'Polythene Pam', 'She Came In Through The Bathroom Window', 'Golden Slumbers', 'Carry That Weight', 'The End' i 'Her Majesty') opisuju se različiti likovi, od izmišljenih ('Mr Mustard'), pa do stvarnih (kraljica), kao i neke epizode (o ženi koja se uvuče u kuću lirskog subjekta kroz prozor – na osnovu ovoga, kao i toga što on kasnije napusti posao u policiji, može se zaključiti da je reč o kradljivici). No, s obzirom na to da su pesme napisane tako da se slivaju jedna u drugu, što tekstualno, što melodijski, teško se može pronaći neka narativna nit – u pitanju su prosto epizodice sa ponekim narativnim elementima. 'Lady Madonna', s druge strane, ima koliko-toliko jasnu priču: ona govori o jednoj običnoj ženi i njenim svakodnevnim problemima. Džon Haris (John Harris) ovu pesmu naziva „Polovom žustrom pohvalom nezaustavljivom duhu majčinstva“ (Trynka 2006:305), a sam Makartni tvrdi da je inspiracija potekla od Bogorodice, da bi se kasnije pretočila u pesmu o ženama iz radničke klase i njihovoj snazi (Miles 1997:371). Stihovi govore o teškoćama s kojima se susreću majke (' children at your feet', 'baby at your breast') – njihovim novčanim ('wonder how you manage to make ends meet', 'Who finds the money when you pay the rent?') i logističkim ('Tuesday afternoon is never ending, Wednesday morning papers didn't come, Thursday night your stockings needed mending') problemima. Pesa se danas mnogo češće spominje u kontekstu muzike i povratka „rokenrol korenima“, ali ne bi trebalo zanemariti ni tekst, koji se ženama obraća na nesnishodljiv način i u kome se mogu pronaći i veze sa pesmama poput 'Your Mother Should Know' ili 'Let It Be'.

Najzad, Lenonova pesma 'The Ballad Of John And Yoko' sasvim je očigledno narativna – ona govori o njegovom venčanju sa Joko Ono („Ako želite da znate kako se to desilo, sve je u pesmi“, rekao je Lenon u intervjuu za *Rolling Stone* 1970. godine – vid. Wenner 1971). Kris Ingam (Chris Ingham) se našalio da je Lenon želeo da njegovo venčanje bude van očiju javnosti, pa je zato o njemu napisao pesmu koja se popela na vrh top-liste (Trynka 2006:381). Tekst je lako pratiti – u njemu se doslovce opisuju okolnosti koje su dovele do toga da se par venča na Gibraltaru, a potom se spominje čuveni medeni

mesec tokom koga su davali intervjuje iz kreveta ('talking in our beds for a week, the newspapers said, say what you're doing in bed, I said we're only trying to get us some peace'). Govori se i o novinarskoj zlobi ('the newspapers said, she's gone to his head, they look just like two gurus in drag'), ali način na koji Lenon na nju reaguje (opet na sebe preuzimajući ulogu mesije – 'the way things are going they're gonna crucify me') pesmi daje veoma tašt prizvuk (Makdonald /2012:565/ kaže da je „nečuveno egocentrična“), a autora (jer Lenon je ovde i lirski subjekt) slika u neslavnom svetlu. S obzirom na tematiku, pesma se može svrstati i u angažovanu poeziju, ali zbog pristupa (opisani su putovanje, okolnosti, protagonisti, te njihovi doživljaji), ipak ju je uputnije posmatrati kao narativnu.

Kako se na osnovu obrađenih primera može videti, u opusu Bitlsa, Kvina i Mjuza ima malo nedvosmisleno narativnih pesama – onih koje opisuju neku jasnu fabulu, koje su dimanične, čiji likovi prolaze kroz određeni razvoj i koje koriste obrasce epske poezije. Kao takve, mogle bi se, recimo, izdvojiti pesme 'Ogre Battle', '39', 'Rocky Raccoon' ili 'She's Leaving Home'. To, međutim, ne znači da ne postoji veliki broj pesama koji u sebi sadrži dosta narativnih elemenata, bilo da je pitanju jasna karakterizacija ('Killer Queen'), fabula ('Exogenesis') ili dinamičnost ('A Day In The Life'). U narativnim pesmama, kao i u ljubavnim, prednjače Bitlsi – primarni autor takvih pesama jeste Pol Makartni, koji kroz kratke uvide u život običnih ljudi govori i nešto uopšteno o svetu u kome živimo. Kod Kvina, mogu se uočiti dve narativne struje: jedna je priča o izmišljenom svetu po imenu Raj koja se provlači kroz više pesama, i čiji je autor prevashodno Merkjuri, a druga skup pesama koje u bitlsovskom stilu opisuju crtice iz života, i koje su pisala sva četiri člana benda. Napokon, kada je reč o grupi Mjuz, njihova introspektivna, asocijativna i angažovana poezija ne odgovara narativnom pristupu, tako da se samo tri njihove pesme mogu izdvojiti kao očigledno narativne. Među njima, ističe se simfonija 'Exogenesis' koja na gotovo dramski način govori o traganju za novim svetom. Sve obrađene pesme, međutim, ukazuju na to da se i u ovom slučaju poezija popularne kulture može analizirati isto kao i „prava“ poezija. Ponekad, čak, vantekstualni elementi, poput muzike i video-spotova, mogu dodatno da objasne fabulu, što se može videti na primeru pesme 'Knights of Cydonia'. Sve ovo ukazuje na

činjenicu da autori pop i rok poezije mogu i te kako uspešno da stvaraju i narativne pesme.



## PESME O UNUTRAŠNJEM SVETU

Poezija čiji je fokus usmeren na autora, odnosno na lirski subjekt, ima mnogo oblika i mnogo naziva. Filozofsko-meditativne pesme, recimo, iskazuju stavove o svetu do kojih pesnik dolazi kontemplacijom i filozofskim razmišljanjem, često (mada ne uvek) u osami – poput Vordsvorta u „Tinternskoj opatiji“ (‘Tintern Abbey Revisited’) i „Odi besmrtnosti“ (‘Ode: Intimations of Immortality’) ili Stivensa (Stevens) u pesmama iz zbirke *Ideje reda* (*Ideas Of Order*, 1936), pre svega „Ideji reda na Ki Vestu“ (‘The Idea Of Order At Key West’). Introspektivna poezija, s druge strane, rezultat je promišljanja o sebi, vlastitim mislima, strahovima i stremljenjima (kao što je, recimo, Kitsova „Oda slavuju“ /‘Ode to a Nightingale’/), pa čak i zamkama vlastitog uma, kao što se može uočiti na primeru Džona Berimana i njegove zbirke *Pesme snova* (*The Dream Songs*, 1969), gde pesnik kroz likove Henrija (svog alter-ega) i gospodina Bounsa (višestruke alegorijske figure) pokušava da shvati ono što se događa oko njega i u njemu (ovo se možda i najbolje vidi u pesmi 29, u kojoj Henri svake noći zamišlja da je počinio stravičan zločin i svakoga jutro se iznova iznenadi kada vidi da to nije istina). Kada se u introspektivnim pesmama ne može lako uočiti granica između autora i lirskog subjekta, a pesnik građu crpi iz najdubljih predela vlastitog bića, reč je o ispovednoj poeziji. To ne znači da ona mora nužno biti potpuno biografska – bitna je istinitost osećanja i razmišljanja, a ne događaja, a autori često fabrikuju i mitologizuju vlastitu prošlost (na primer, Silvija Plat u pesmi „Tata“ /‘Daddy’/ kaže da joj je otac umro kada je imala deset godina, a ne osam, kako je zapravo bilo, zato što joj broj deset omogućuje bolju pesničku simetriju, s obzirom na to da spominje i događaje koji su se desili kada je imala dvadeset, odnosno, trideset godina). Glavni predstavnik ove vrste poezije jeste Robert Louel (Robert Lowell), čija zbirka *Skice iz života* (*Life Studies*, 1959) predstavlja prekretnicu u ispovednom pesničkom stvaralaštvu. Kada pesnik kroz stihove izražava filozofska promišljanja u vidu aforizama ili maksima, govorimo o gnomskoj poeziji, a dobar primer bi bila već pomenuta prozaida „Pesak i pena“ Halila Džubrana. Ponekad se pesme u kojima autori iskazuju stavove o životu i smrti, razumu i osećanjima ili prosto o odnosu između jastva i sveta nazivaju refleksivnim ili misaonim pesmama, a primeri su brojni,

od Šekspirovih soneta, preko romantičarskih i transcendentalističkih autorefleksija, pa do poezije dvadesetog i dvadeset prvog veka koja se, možda i više nego ikada ranije, okreće ka unutrašnjem biću autora i služi kao sredstvo njegove komunikacije sa svetom.

Ovo ni najmanje ne čudi s obzirom na to da, kako napominje Džefri Vejnrajt (Wainwright 2005:viii), poezija u današnje doba ima više autora nego čitalaca. S tim u vezi, logično je pretpostaviti da svaki od tih mnogobrojnih autora pre svega želi da iskaže neka svoja razmišljanja, a tek potom da osmotri svet oko sebe i izloži neka zapažanja o njemu. Kao što je već rečeno, čak je i ljubavna poezija prevashodno lični izraz lirskog subjekta, a ne nužno posveta predmetu njegove ljubavi, tako da poezija dvadesetog i dvadeset prvog veka, koja i dalje veoma mnogo duguje romantizmu – dobu kada je individualnost bila najizrazitije cenjena – i koja nastaje u periodu kada su autocentičnost i egocentričnost gotovo norma, u najvećoj meri i jeste poezija o unutrašnjem svetu autora. Ovo je još uočljivije kada je reč o pop i rok poeziji – u većini slučajeva, njeni autori ne samo da pre svega žele da kroz reči izraze lična osećanja i razmišljanja, već čak smatraju da ni ne mogu da govore o nečemu drugom („Ja nisam pesnik,“ tvrdio je Merkjuri, „mislim da nemam talenta za duboke poruke“ – vid. Brooks–Lupton 2008:56). Takav stav se najčešće sreće kod modernistički autentičnih stvaralaca, u čijim delima je tekst obično podređen eksperimentisanju sa zvučnim i vizuelnim elementima pesme. Pošto ovakvi autori svoju inovatorsku energiju usmeravaju na pomenute aspekte muzike, za reči se uglavnom oslanjaju na ono za šta znaju da je sigurno: lične stavove, vlastiti um, promišljanja o sebi.

Nije stoga neobično što, posle ljubavne poezije, pesme koje govore o unutrašnjem svetu autora zauzimaju najveći prostor u opusu svojih stvaralaca. Osim toga, zanimljivo je primetiti i da svi tekstopisci unutar bendova imaju želju da se oprobaju u ovakvom vidu poezije. Kod Bitlsa, recimo, nije sporno da Lenonu i Makartniju i ovde pripada najveći deo kompozicija, s obzirom na njihovu dominaciju u grupi, ali mora se napomenuti da dobar deo Harisonovih pesama spada upravo u ovu vrstu. Možda zbog njegove fascinacije istočnjačkom filozofijom, ili možda upravo zato što su ga kolege iz benda uporno kreativno potiskivale, tek, Harisonove refleksivne pesme, iako neretko obiluju pseudomudrostima o samospoznaji, često pokazuju mnogo dublje zalaženje u

svest autora nego Lenonove ili Makartnijeve. U Kvinovom opusu, s druge strane, interesantno je uočiti razlike u misaonim pesmama svakog od četvorice članova – s obzirom na to da su svi pisali, a da su se suštinski razlikovali i kao umetnici i kao osobe, svaki od njih je bio usmeren ka različitim osećanjima i razmišljanjima. Kod Mjuza je pak značajno što pesme čiji autor, po prvi put u karijeri, nije Met Belami, pripadaju upravo ovoj vrsti poezije – kada je jedan od druge dvojice članova benda, Kris Vulstenhoum (Chris Wolstenholme) napokon osetio potrebu da i on nešto kaže, to je učinio kroz priču o vlastitim problemima i načinima njihovog prevazilaženja.

Pesme o unutrašnjem svetu, dakle, veoma su brojne, a i veoma raznolike. One izražavaju stavove o životu i smrti, o religiji, porodici, mentalnim problemima, umetnosti i mnogim drugim bitnim aspektima postojanja. Ove se teme, naravno, sreću i u ljubavnoj i narativnoj poeziji – već je rečeno da ljubavna poezija u najvećem broju slučajeva polazi od lirskog subjekta, a da narativna poezija retko kad postoji u svom čistom obliku u pop i rok pesmama. Tematske granice, tako, nisu jasno naznačene, niti treba da budu – pop i rok poezija je izričito postmodernistički oblik stvaralaštva, i kao takva često je ironična, samosvesna i govori o mnogim temama istovremeno. Stoga će i u primerima koji budu navedeni u ovom poglavlju neretko postojati tematska preklapanja, a uplivi drugih vrsta poezije (dakle, ne samo refleksivne) biće pre standard nego izuzetak.

Ovo se kod Kvina vidi već u prvom objavljenom singlu, Mejovoj pesmi 'Keep Yourself Alive' sa albuma *Queen*. U njoj lirski subjekt pripoveda o svom odrastanju, što bi pesmu moglo svrstati u narativnu poeziju – međutim, iako se u tekstu vidi dinamičan pomak, ipak se ne može reći da ona ima konkretnu fabulu, pošto lirski subjekt samo nabraja doživljaje koji su toliko uopšteni da nije moguće razumeti o čemu se tačno radi, a čime se publici omogućava identifikacija sa naratorom pesme ('I was told a million times of all the troubles in my way, tried to grow a little wiser, little better every day'). Ponegde se pesma okreće introspekciji – pošto je njena osnovna tema adolescencija i početak spoznaje sebe i sveta, lirski subjekt još uvek ne zna ko je i pokušava da pronade svoje pravo „ja“ ('well I sold a million mirrors in a shop in Alley Way, but I never saw my face in any window any day'). Spominju se i romantični doživljaji ('well I've loved a million women in a belladonic haze'), ali, kako je već napomenuto u poglavlju o ljubavnoj

poeziji, i ovde je akcenat na lirskom subjektu i putu kojim je on prošao, na kome je „milion žena“ samo usputna tačka. Dominantna stilska figura u pesmi, pored ponavljanja, jeste hiperbola, čime se naglašavaju naizgled nepregledne mogućnosti koje se pred čovekom javljaju u mladosti.

Baš kao što Merkjuri u ranoj fazi svog stvaralaštva najviše prostora posvećuje narativnim pesmama, Mej to čini sa refleksivnim. Još dve njegove pesme sa prvog albuma Kvina, 'Doing All Right' (napisana u saradnji sa Timom Stafelom /Tim Staffell/, pevačem iz Mejovog i Tejlorovog prethodnog benda, Smajl /Smile/) i 'The Night Comes Down' govore o mogućnostima, raspoloženjima i strahovima lirskog subjekta. U pesmi 'Doing All Right', on balansira između pesimizma i optimizma ('yesterday my life was in ruin, now today, I know what I'm doing, gotta feeling I should be doing all right'), radosti i tuge ('where will I be this time tomorrow, jumped in joy or sinking in sorrow'), čime se naglašava njegova nesigurnost, a potporu ovakvom raspoloženju daje i muzika, koja počinje veoma lagano, a potom se pretvara u hard rok, i taj postupak se ponavlja više puta. Pesma 'The Night Comes Down' govori, opet, o sazrevanju i promenama koje s njim dolaze, a autor koristi upečatljive, premda pomalo klišeizirane slike crno-belog, odnosno, sivog sveta da to dočara ('the black and the white distinctively colouring the world inside, now all the world is grey to me'). Lirski subjekt priznaje da se plaši ('the night comes down and I get afraid of losing my way') i da ne ume da pronađe pravi put ('the night comes down, and it's dark again'). Pesma takođe aludira na Lenonovu 'Lucy In The Sky With Diamonds' ('Lucy was high and so was I, dazzling, holding the world inside'), a preko nje na *Alisu u zemlji čuda* i svet detinjstva kada je sve (barem iz perspektive odraslog čoveka) bilo jednostavnije ('when I was young it came to me and I could see the sun break in'). Setnom tonu pesme odgovara i tiha baladna muzika. Za razliku od pomenute dve pesme, Mejova treća refleksija s Kvinovog debi albuma, 'Son And Daughter', bavi se rodnim očekivanjima. Na prvi pogled, pesma govori o teškoćama sa kojima se svako suočava kada je primoran da se prikloni rodnim stereotipima, ali kada se stihovi malo bolje osmotre, stiče se utisak da lirski subjekt iskazuje prezir prema ženi koja nije zadovoljna svojim položajem i želi da ga promeni:

Tried to be a son and daughter rolled into one  
You said you'd equal any man for having your fun

Now didn't you feel surprised to find  
The cap just didn't fit  
/.../  
I want you to be a woman

Kroz snishodljive poruke ('an equal people preacher, will you lead us all the same?') i zahteve ('I want you to be a woman') koji se ne obaziru na želje junakinje pesme, lirski subjekt demonstrira zatucanost, a kroz besmisleno i otrcano laskanje ('what'll you think of heaven if it's back from where you came?') pokazuje i institucionalizovanu mizoginiju. S obzirom na to da Mej (ako se prenebregnu ispadi poput 'Fat Bottomed Girls') nikada nije ispoljavao seksizam i da i danas često govori o društvenim nepravdama (dovoljno je pročitati bilo koju poruku sa odeljka 'Brian's Soapbox' na njegovom zvaničnom sajtu), može se zaključiti da on u ovoj pesmi zapravo kritikuje stav lirskog subjekta i da bi se u tom slučaju pesma mogla posmatrati i kao izraz nekog stava o spoljnom svetu. Ipak, ako se pažnja obrati isključivo na dijegezu pesme, ona govori o osećaju nesigurnosti i neadekvatnosti lirskog subjekta, i kao takva može biti i reflektivna. Merkjurijev doprinos ranim Kvinovim misaonim pesmama jeste numera 'Liar', koja kroz dijalog lirskog subjekta i najpre nekoga (sveštenika?) kome se on ispoveda, a potom neimenovanih likova koji ga optužuju da je lažljivac, govori o grehu i iskupljenju. Za razliku od potpuno bezlične pesme 'Jesus' ili misaono gotovo nedovršene 'Mad The Swine'<sup>12</sup>, ovde se duhovna osećanja razvijaju, ne kroz priče o religijskim figurama, već kroz ono kroz šta lirski subjekt prolazi. On najpre nabraja svoje grehe ('I have sinned dear Father, Father, I have sinned', 'Sire, I have stolen, stolen many times, raised my voice in anger, when I know I never should') i traži pomoć ('try and help me Father, won't you let me in?'), a potom se i žali da mu niko ne veruje i da neće da ga ostave na miru ('nobody believes me, why don't they leave me alone?'). Umesto da naiđe na razumevanje, on nailazi na osudu ('liar, you're lying to me'), a njegove molbe ('Father please forgive me', 'please will you direct me in the right way') ostaju neuslišene. Ovako

---

<sup>12</sup> Pesma 'Mad The Swine' nastala je tokom sesija za prvi album Kvina, ali pošto se članovi benda nisu slagali s producentom Rojem Tomasom Bejkerom (Roy Thomas Baker) oko perkusionističkih elemenata, ostala je neobjavljena sve do devedesetih godina, kada je dodata kao bonus pesma reizdanja na kompakt disku. Kao što se može zaključiti iz naslova, pesma se bavi epizodom iz Biblije u kojoj Isus istera nečiste duhove iz čoveka i prebaci ih u svinje (Mk.5:1–20). Kao i u pesmi 'Jesus', i ovde se govori o čudima i aludira na biblijske epizode ('I walk upon the water just as before'), ali opet nema promišljanja o religiji, a dodatno zbunjuje nejasno prelaženje iz trećeg u prvo lice pripovedanja, dok klišeizirani zahtevi za slavljenjem boga kojima se pesma završava deluju nepromišljeno i nakalemljeno.

posmatrano, moglo bi se reći da pesma kritikuje religiju i njene zvaničnike koji u suštini ne mare za obične ljude ('they bring you down before you begin', 'you could be dead before they let you'). S druge strane, pesma može da se protumači i kao izraz konflikta unutar samog lirskog subjekta – on ima utisak da je učinio nešto neoprostivo ('liar, liar, everything you do is sin') i da mu nema spasa. Ovakvim tumačenjem, pesma 'Liar' postaje preteča „Boemske rapsodije“, a pretnje i osude upućene lirskom subjektu, u ovoj pesmi internalizovane, u kasnijoj pesmi postaju demonska bića koja se otimaju o njegovu dušu. Moglo bi se čak reći i da u pesmi postoje i skriveni autobiografski elementi, s obzirom na stihove u kojima se pominje Merkur ('I have sailed the seas from Mars to Mercury'), no, potraga za onim na šta se oni konkretno odnose deluje kao uzaludan posao. Merkjuri će se razmišljanju o religiji vratiti gotovo dve decenije kasnije, u pesmi 'All God's People' sa albuma *Innuendo*.

Što se tiče Merkjurijevog *magnum opusa*, „Boemske rapsodije“ ('Bohemian Rhapsody'), već se na osnovu toga što je ona jedina pesma u ovom radu čiji je naslov preveden – zato što je već decenijama tako odomaćen – može zaključiti da je u pitanju kompozicija koja je toliko sveprisutna da čak ni oni kojima muzika uopšte nije bitna znaju da postoji. Nema potrebe ovde pričati o njenom nastanku, uspehu ili spotu<sup>13</sup> – tome su posvećene brojne televizijske i radijske emisije i bilo bi izlišno nešto tako ponavljati i u ovom radu<sup>14</sup>. S druge strane, ona se (bilo tekstualno ili muzički) retko kad analizira a da se pritom ne stavlja akcenat na takozvani „operski deo“ koji se uvek nekako kvalifikuje – kao komedija, besmislica ili pretencioznost; premda je zapravo uvodni deo daleko zanimljiviji za tumačenje. Ako se pođe od samog naslova pesme, lako je predvideti njenu strukturu: rapsodi su u Staroj Grčkoj bili putujući pevači koji su izvodili vlastitu ili tuđu poeziju birajući nasumične delove i spajajući ih u celinu. Terminom „rapsodija“ se kasnije označavalo bilo kakvo književno delo stvoreno pod uticajem ekstaze i snažnih emocija, a ne racionalne organizacije, ili pak koherentan skup nevezanih književnih odlomaka (vid. Preminger–Brogan 1993:1045). U muzičkom smislu, rapsodija je

---

<sup>13</sup> Iako su promo filmovi za pop i rok pesme postojali i ranije (dovoljno je pogledati bilo koji od spotova Bitlsa), „Boemska rapsodija“ se smatra prvim spotom u današnjem smislu te reči – mini filmskim zapisom koji na vizuelan način dočarava atmosferu pesme, a nije samo simulacija izvedbe i koji, što je još važnije, predstavlja televizijski ekvivalent radijskom singlu, snimljen isključivo u promotivne svrhe.

<sup>14</sup> Među njima bi se mogli izdvojiti TV emisija *The Story Of Bohemian Rhapsody* (BBC, 2004) i radio dokumentarac *I Will Not Let You Go: The Bohemian Rhapsody Story* (BBC, 2009).

kompozicija slobodne forme, emotivnog karaktera i poetskog senzibiliteta, obično u jednom stavu (vid. Ammer 2004:348). Pridev „boemski“ u našem jeziku ima drugačije konotacije nego u engleskom i odnosi se na umetnika koji vodi neuredan, kafanski život. Oksfordski engleski rečnik, s druge strane, termin 'Bohemian' definiše kao „lutalicu, pustolova, nekoga čiji život i navike su nestalni“ ili „nekoga ko se zbog svog nekonvencionalnog načina života ne uklapa u društvo i odbačen je“. Naslov pesme, dakle, ukazuje na to da je reč o dvostruko nekonvencionalnoj kompoziciji neobične strukture i melodramskih emocija. Muzički, sačinjena je od nekoliko delova – tu je najpre akapela uvod, potom baladni deo s glavnom melodijom, nakon toga sledi gitarski solo, pa operiski prelaz, posle njega hevi metal deo, i napokon, povratak laganoj melodiji s početka. Ako se radnja pesme posmatra u kontekstu dramske strukture, moglo bi se reći da se manje-više razvija i funkcioniše ovako: prolog → ekspozicija → zaplet → kulminacija → peripetija → rasplet. U uvodnom delu, lirski subjekt postavlja niz retorskih pitanja i saopštava kako se oseća:

Is this the real life  
Is this just fantasy  
Caught in a landslide  
No escape from reality

Prvi stihovi uvode jednu od tema, a to je sukob stvarnosti i mašte. Njome su se bavili mnogi književnici, od Šekspira, preko Kitsa, do Nabokova, a ono što se kod nje obično izdvaja kao bitan element jeste ideja nemogućnosti funkcionisanja u stvarnosti (ili kako bi Nabokov rekao, „stvarnosti“). Lirski subjekt ove pesme to potvrđuje tako što ne ume da razluči između ova dva stanja. Ipak, on kasnije zaključuje da se nalazi u stvarnom svetu, jer se iz njega ne može pobeći. Zbog toga, on pribegava stanju potpune ravnodušnosti ('anyway the wind blows, doesn't really matter to me'), i tvrdi da ne želi nikakvo saosećanje ('I'm just a poor boy, I need no sympathy').

Nakon što je na ovaj način postavljena scena – uveden je lirski subjekt i utvrđena su njegova osećanja – treba objasniti zbog čega je to tako. Naredni stihovi to i čine:

Mama, just killed a man  
Put a gun against his head  
Pulled my trigger, now he's dead  
Mama, life had just begun

But now I've gone and thrown it all away

Ovde se uvodi još jedan lik, a to je „mama“. Lirski subjekt joj objašnjava da je nekoga ubio, mada ne znamo ni koga, ni zbog čega. U dokumentarnom filmu *Inside The Rhapsody* (dostupnom na DVD kompilaciji *Greatest Video Hits 1*), Brajan Mej kaže da su Merkjurijevi tekstovi uglavnom vrlo lični i da su najčešće imali površinski i dubinski sloj, ali da je Merkjuri uvek namerno poricao da se ispod površine krije bilo šta, premda je provodio sate i sate smišljajući reči – slično je bilo i u slučaju „Rapsodije“, tako da nikada nisu razgovarali o tome ko je ubijen i zašto. Pesma se često tumači kao da je inspirisana Kamijevim (*Camus*) *Strancem* (*L'Étranger*, 1942), jer se kroz oba dela provlače lik majke, neobjašnjivo i neshvatljivo ubistvo, kao i potpuna ravnodušnost protagoniste. Osim toga, i u „Raspodiji“ i u *Strancu* glavni junak ne pokazuje nikakve znake kajanja zbog onoga što je učinio – Merso kaže da ne oseća kajanje, već nekakvo nezadovoljstvo, a Merkjurijev lirski subjekt samo saopštava činjenice i svojoj žrtvi posvećuje svega nekoliko stihova. Introspektivnost je takođe bitna zajednička osobina oba lika – Mersoa drugi likovi romana opisuju kao neobično egocentričnog, dok lirski subjekt „Boemske rapsodije“ pokazuje ovu osobinu time što razmišlja samo o tome kako se na njega lično odražava ubistvo koje je počinio. Oba lika su, takođe, krajnje letargični i ravnodušni prema svemu oko sebe. Ako se tekst „Boemske rapsodije“ posmatra metaforično, moglo bi se zaključiti da se radi o nekakvom ritualnom prelazu iz jednog perioda života u drugi; u tom slučaju, ubijeni čovek bi bio sam lirski subjekt, a čitava situacija mogla bi se odnositi na odbacivanje jedne verzije sebe i prihvatanje druge. Biografskim tumačenjem, ova bi se metafora mogla interpretirati kao prihvatanje vlastite seksualnosti: stoga lirski subjekt u isto vreme ima osećaj da je počinio nekakav zločin (jer misli da je njegova priroda nešto strašno), i ne izražava nikakvo kajanje zbog njega (jer za tim nema potrebe). U tom slučaju, razgovor sa majkom mogao bi se posmatrati kao metafora otkrivanja homoseksualnosti roditeljima i suočavanja s njihovim odbacivanjem ('mama, didn't mean to make you cry'). Naredni deo pesme objašnjava stanje u kome se nalazi lirski subjekt i govori šta će se sledeće s njim desiti:

Too late, my time has come  
Sends shivers down my spine  
Body's aching all the time



Goodbye everybody, I've gotta go  
Gotta leave you all behind and face the truth

Lirski subjekt sada mora da se suoči sa neizbežnom sudbinom (ovo asocira i na raniji stih 'no escape from reality'), zbog čega je u stalnom stanju bola i straha. Stihovi o drhtanju i telesnoj napetosti ('sends shivers down my spine, body's aching all the time') mogu da se protumače i kao seksualne aluzije, a ovakvo tumačenje sugerše i struktura pesme (spori početak, ubrzavanje, krešendo, usporavanje, bezbrižnost). Pozdravljanje sa svima ('goodbye everybody, I've gotta go') ima ton tinejdžerske melodramatičnosti, ali ona se gubi već u narednom stihu, kada lirski subjekt izjavljuje da mora da se suoči sa istinom – ako se pesma tumači kao prihvatanje vlastite seksualnosti, ili kao bilo kakva druga duboka lična promena, jasno je da suočavanje sa istinom neće biti lak i bezbolan proces, što se vidi i iz načina na koji Merkjuri peva stih 'face the truth' – njegov glas je ovde najgrublji u celoj pesmi. Ovaj se deo završava željom lirskog subjekta za nepostojanjem – ne za smrću, već za brisanjem iz života ('I don't want to die, I sometimes wish I'd never been born at all'). Pesma ovde počinje da menja ton – Mej kaže da muzički kreće da se „suočava sa istinom“, a put ka tom suočavanju metaforično je prikazan kroz gitarski solo. Trenutak istine je čuveni operski prelaz, snimljen kao „kaskada harmonija“ (Mej objašnjava da su na ovakvu strukturu uticali tradicionalni džez i Mantovanijevi /Mantovani/ gudački aranžmani). Ovde mnoštvo glasova simboliše borbu – najpre se iz mraka pomalja nekakva silueta ('I see a little silhouetto of a man'), a zatim pristižu i drugi likovi. Jedan glas traži od Skaramuša da izvede fandango ('Scaramouche, Scaramouche, will you do the Fandango'). Ovo se može protumačiti kao još jedan sukob – Skaramuš je lik iz komedije del arte čija je svrha da podstiče druge likove na radnju, a može se posmatrati i kao zli dvojnik simpatičnog spletkaroša Arlekina – on je okrutna svađalica kojoj šale na tuđ račun predstavljaju zadovoljstvo. Fandango je španski ples, a metaforično može da označava nevolju, svađu ili poduhvat. Celokupan operski deo pesme nastanjen je ovakvim likovima – tu su Figaro, još jedan lik iz komedije del arte, inteligentni lažov koji je, paradoksalno, istovremeno moralan i beskrupulozan, i Magnifiko (ovom su se titulom označavali mletački plemići). Prisustvo Galileja predstavlja sponu sa lirskim subjektom – i on je osuđen zato što je insistirao na istini. Svi ovi likovi bore se oko lirskog subjekta – jedni žele da ga oslobode ('spare him his life

from this montrosity', 'let him go'), dok drugi žele da ga osude ('we will not let you go'). U bitku se onda uključuju i bog ('Bismillah'<sup>15</sup>) i đavo ('Beelzebub'<sup>16</sup> has a devil put aside for me'), i ona – a i pesma – u tom trenutku kulminira.

Naredni deo, muzički u hevi metal ritmu, predstavlja peripetiju: lirski subjekt se oslobodio i gnevno se obraća onima koji su protiv njega ('so you think you can stone me and spit in my eye, so you think you can love me and leave me to die'). On staje u vlastitu odbranu i odlučuje da ode ('just gotta get right out of here'). Ovaj deo se, posle epske bitke u kulminaciji, vraća ljudskosti: Merkjurijev glas je ovde kristalno oštar i dvostruko je nasnimljen, ali namerno nesavršeno<sup>17</sup>, da bi zvučao prirodnije i gnevnije. Posle ove objave, dolazi do raspleta: lirski subjekt odlazi, ali umesto da proslavi svoju pobedu ili promeni stav, on se vraća istoj onoj letargiji kojom je pesma i počela:

Nothing really matters  
Anyone can see  
Nothing really matters, nothing really matters to me  
Anyway the wind blows

Stiče se utisak da je on posle bitke potpuno iscrpljen – metaforički posmatrano, ovo bi se moglo odnositi na to da se posle svake emocionalne bure na kraju često shvati da, globalno posmatrano, sve ono što je pojedinca uzrujalo zapravo znači veoma malo i ne dovodi ni do kakvih promena. Ako se pesma još jednom pogleda u vezi sa *Strancem*, njen se završetak može uporediti sa trenutkom kada Merso shvati da je po prvi put u životu otvorio svoje srce i prepustio se blagotvornoj ravnodušnosti univerzuma.

Strukturno gledano, „Boemska rapsodija“ bi se mogla uporediti sa pesmom Bitlsa 'A Day In The Life' – i ova kompozicija je poliritmična i sačinjena od nekoliko

---

<sup>15</sup> Ova arapska fraza deo je svakodnevne molitve i znači „U ime Alaha, svemilosnog, milostivog“.

<sup>16</sup> Belzebub je jedno od imena za đavola, a prvobitno je bio filistinsko božanstvo. Njegovo ime bukvalno se prevodi kao „Gospodar muva“. U Miltonovom *Izgubljenom raj*u on je jedan od palih anđela, po rangu odmah ispod Lucifera, i opisan je kao veličanstven čak i u propasti.

<sup>17</sup> Pre nekoliko godina, na internetu su mogle da se pronađu originalne dvadeset četiri master-trake „Boemske rapsodije“ (Mej je posle nekoliko dana uspeo da tome stane na put), na kojima se jasno čuje da je Merkjuri, kada je to želeo, mogao savršeno da oponaša isti zvuk koliko god puta je bilo potrebno, da bi se dobio efekat hora. Čak i da Roj Tomas Bejker nije rekao isto ovo u jednom od televizijskih dokumentaraca o albumu *A Night At The Opera*, na osnovu ovih snimaka može se zaključiti da je nesavršeno uklopljeni nasnimljeni vokal u ovom slučaju nameran. S jedne strane, time se ukazuje na ljudskost i nesavršenost lirskog subjekta, a s druge, postiže se intertekstualna veza s Bitlsima, jer Lenon je često koristio ovu tehniku na svojim snimcima, kako bi mu glas zvučao punije.

međusobno naizgled nepovezanih delova. Tematski, i jedna i druga pričaju neku priču, ali se bave i introspektivnim, egzistencijalnim pitanjima. Čak bi se moglo reći i da neki od stihova „Rapsodije“ direktno aludiraju na 'A Day In The Life' (up. 'put a gun against his head, pulled my trigger, now he's dead' i 'got up, fell out of bed, dragged a comb across my head'). Tu je, zatim, i mogućna glasovna aluzija na Lenonov nasnimljeni vokal (vid. prethodnu fusnotu). Sve ovo „Boemsku rapsodiju“ stavlja u kontekst muzičke tradicije, uprkos njenoj jedinstvenosti i ekscentričnosti.

Prva istinski introspektivna pesma Bitlsa, Lenonova 'Help!' sa istoimenog albuma, predstavlja, kako Makdonald (2012:267) kaže, prekretnicu u životu njenog autora, a moglo bi se dodati, i u karijeri benda. Napisana je za istoimeni film, sniman u periodu kada su članovi grupe prolazili kroz velike promene: Džon Robertson napominje da je „Harison počeo da istražuje indijsku kulturu, Makartni je uronio u bitničku misao kroz čitanje Ginzberga i Keruaka (Kerouac), a Lenon je balansirao između depresivnog samoanaliziranja i narkotičkog blaženstva“ (Trynka 2006:167). U takvom kontekstu, promena o kojoj lirski subjekt govori ('and now my life has changed in oh so many ways') doprinosi njegovoj nesigurnosti ('I'm not so self-assured'), a naslovni poziv upomoć postaje i bukvalna molba. Lenon je kasnije izjavio da, premda to nije znao u trenutku pisanja, pesma 'Help!' uistinu predstavlja poziv upomoć, jer je napisana u periodu kada je bio „debeo i depresivan“, „veoma nesiguran i potpuno izgubljen“ i uzimao previše droge (Sheff 1981). Lirski subjekt priznaje da mu pomoć nikada ranije nije bila potrebna ('when I was younger, so much younger than today, I never needed anybody's help in any way'), ali da se sada to promenilo ('but now these days are gone'). Ovo je najočiglednije u refrenu:

Help me if you can, I'm feeling down  
And I do appreciate you being round,  
Help me get my feet back on the ground,  
Won't you please please help me?

Ove reči su, kako Aleksis Petridis napominje, prvo Lenonovo odbacivanje standardnih ljubavnih metafora i otvoreno priznanje da nije zadovoljan svojim životom (Trynka 2006:178). Lirski subjekt se obraća nepoznatom sagovorniku/slušaoocu i traži pomoć, što, kako priručnici iz pop-psihologije vole da istaknu, predstavlja prvi korak ka izlasku iz

neke loše situacije. Ako se pesma 'Help!' uporedi s numerom 'Yesterday', može se primetiti određena sličnost: i u jednoj i u drugoj pesmi, lirski subjekt je suočen s promenom na koju nije uticao i koja je zakomlikovala njegov život. Ove dve pesme, jedna Lenonova, a druga Makartnijeva, tematski lepo uokviruju album *Help!* i ukazuju na novi pravac u stvaralaštvu Bitlsa.

Nastavak ovakvih razmišljanja moguće je uočiti u Lenonovoj pesmi 'Nowhere Man' s narednog albuma, *Rubber Soul*. Ričard Viliijams (Richard Williams) tvrdi da ovde Bitlsi počinju da slede Dilana i funkcionišu kao društveni kritičari (Trynka 2006:193), ali njeni stihovi su pre izraz lične nesigurnosti i osećaja nepripadnosti nego pokušaj da se ukaže na opšte društvene probleme. Lenon je objasnio da mu je ideja pala na pamet dok je razmišljao o sebi kao nekome ko ne pripada nigde i ne ide nikud (Davies 2009:337), frazu 'nowhere man' je koristio da sebe opiše i u kasnijim intervjuima (vid. Sheff 1981), a zanimljiv podatak jeste i da jedan od brojnih biografskih filmova o njemu nosi naziv *Nowhere Boy* (2009). I Makartni se slaže da je 'Nowhere Man' Lenonov poziv upomoć (Miles 1997:155). Sve ovo se veoma jasno vidi iz stihova pesme, u kojoj dominiraju negativni izrazi ('Nowhere Man', 'Nowhere Land', 'nowhere plans', 'nobody', kao i brojni odrični glagoli). Junak pesme je neko ko nema ništa i ne ide nikud ('he's a real Nowhere Man sitting in his Nowhere Land'), a pokušaji lirskog subjekta da mu pomogne ('Nowhere Man please listen, you don't know what you're missing, Nowhere Man, the world is at your command') moraju biti jalovi, s obzirom na to da se i on oseća podjednako negativno:

Doesn't have a point of view  
Knows not where he's going to  
Isn't he a bit like you and me?

Uvođenjem i trećeg lika u radnju pesme (osim „njega“ i „mene“, sada je tu i „ti“) postiže se univerzalnost (niko od likova ne pripada nigde i ne zna ništa), što objašnjava zbog čega pojedini kritičari pesmu doživljavaju kao izraz razočaranja zbog društvene pasivnosti. Ipak, njeni stihovi, koji prevashodno govore o bezvoljnosti koja proističe iz depresije, imaju pre ispovedni nego satirični ton.

Kada je reč o Mjuzu, na njihovom prvom albumu, *Showbiz*, može se naći nekoliko pesama koje imaju elemente refleksivne poezije. Prva od njih nosi naziv 'Muscle Museum', a legenda kaže da ga je dobila zato što su te dve reči bile iznad, odnosno ispod reči 'muse' u rečniku koji je bend u toku njenog nastajanja imao kod sebe. S druge strane, s obzirom na to da je, po Belamiju, tema pesme odvojenost duše i tela (Myers 2007:69), moguće je da je naslovna fraza odabrana kao oksimoron koji bi ilustrovao tu temu („mišić“ ukazuje na nešto fizičko, telesno; „muzej“ na nešto umetničko, duhovno). Ono što se iz stihova može primetiti jeste želja lirskog subjekta za promenom ('can't you see that I am needing?'), premda nije jasno – ni slušaocu, a ni njemu samom – kakva ta promena treba da bude. On zna šta neće ('don't want you to adore me, don't want you to ignore me'), ali ne i šta hoće. Na kraju, on odlučuje da veruje sebi i da sve (iako ne govori šta je to „sve“) učini sam ('so I'll do it on my own and I'll do it all by myself'). Pojedini stihovi ukazuju na to da se lirski subjekt obraća nekome ko mu je stajao na putu ('you still want to spoil it, to prove that I've made a big mistake'). Ako se prihvati ideja da pesma govori o konfliktu duhovnog i telesnog, onda je moguće da je reč o eksternalizovanom unutrašnjem dijalogu, a da konačni odlazak jednog od dva aktera u tekstu ukazuje na nemogućnost koegzistencije dva aspekta ličnosti. Naslovna numera, 'Showbiz', nešto je lakša za interpretaciju. U njoj se govori o potrebi za skrivanjem unutrašnjeg bića pod maskom koja se prikazuje javnosti, i o destruktivnim posledicama koje taj postupak ima ('controlling my feelings for too long, forcing our darkest souls to unfold, and pushing us into self-destruction'). S obzirom na naslov pesme, moguće je da se ona odnosi na konflikt između privatne i javne ličnosti umetnika ('they make me dream your dreams, they make me scream your screams, trying to please you for too long') i nemogućnost (nevoljnost) da se publici dâ baš sve što traži, jer ono što joj se pruža nikada nije dovoljno ('in visions of greed you wallow'). Majers (Myers 2007:93) nudi tumačenje da je pesma zapravo reakcija na nezainteresovanost produkcijskih kuća za rani rad Mjuza. U pesmi 'Escape', najzad, lirski subjekt izražava prilično depresivan pogled na svet i sebe samog ('you would say anything, and you would try anything to escape your meaningless and your insignificance'). Pesma se može tumačiti na dva načina. Lirski subjekt se obraća ili sebi ili nekom drugom. U prvom slučaju, on sebe smatra nebitnim i bezvrednim ('meaningless', 'insignificance', 'we are

unlovable'), a „bekstvo“ iz naslova odnosi se na pokušaj udaljavanja od vlastitog života, ma šta to značilo ('you would try anything'). Ako se pesma protumači kao poruka nekoj drugoj osobi, onda je reč o gnevu i razočaranju koje je ta osoba izazvala u lirskom subjektu, a koji su delom prisutni i zato što lirski subjekt uviđa sličnosti između sebe i onoga kome se obraća ('you and me are both one and the same, and it's driving me mad'). Pojedini stihovi upućuju na biografsko tumačenje pesme – moguće je da Belami u njoj priča o razvodu svojih roditelja, za koji krivi sebe ('I'll still take all the blame'), a da gnevne reči upućuje ocu ('why can't you just love her?', 'I don't want you to think that I care, I never would, I never could again'). Bilo da je pesničko ja lirski subjekt ili autor, pesma iskazuje očajanje i želju za rešenjem situacije kroz naslovno bekstvo.

Naravno, pesme koje zadiru u unutrašnji svet autora ne moraju uvek da iskazuju negativna osećanja, o čemu možda i najbolje svedoči Merkjurijeva numera 'Don't Stop Me Now' sa albuma *Jazz*. Radost je emocija koja se u umetnosti često zanemaruje, jer se iz nekog razloga ne smatra dovoljno dubokom da bi se o njoj pisalo (ideja kojom Vordsvort zaključuje „Odu besmrtnosti“, da su zadovoljstvo i radost u suštini dublja osećanja nego tuga i očajanje,<sup>18</sup> jer je potrebno mnogo više energije i promišljanja da bi se do njih došlo, nema mnogo sledbenika). U pesmi 'Don't Stop Me Now' radost je dominantno osećanje, a ton i melodija su optimistični. I ritam, kojim dominira brz klavir, i tekst, počevši od samog naslova, sugerišu nezaustavljivost i neobuzdanost. Lirski subjekt poručuje svima koji žele da ga slušaju da namerava da se zabavlja, i nudi nekoliko smešnih i namerno prenaplašenih poređenja da bi to dočarao ('I'm a shooting star', 'I'm a racing car', 'I'm a rocket ship', 'I'm a sex machine'). Pesma je, ma kako to otrcano zvučalo, puna života, što se eksplicitno i navodi u tekstu ('I feel alive'), a metafore iz fizike ('shooting sky leaping through the sky', 'defying the laws of gravity', 'that's why they call me Mr Fahrenheit', 'I'm travelling at the speed of light', 'I wanna make a supersonic man out of you') ukazuju na kosmičke razmere radosti koju lirski subjekt oseća. Pesma se može tumačiti i kao seksualna metafora, i zbog teksta ('tonight I'm gonna have myself a real good time', 'if you wanna have a good time just give me a

---

<sup>18</sup> 'Thanks to the human heart by which we live,  
Thanks to its tenderness, its joys, and fears,  
To me the meanest flower that blows can give  
Thoughts that do often lie too deep for tears.' (Ferguson–Salter–Stallworthy 2005:801)

call', 'I am a sex machine ready to reload, like an atom bomb about to oh oh oh oh explode'), i zbog muzike, jer ona, poput „Boemske rapsodije“, kreće polako, postepeno se, u krešendu, ubrzava, da bi pred kraj opet usporila i utihnula. Moguće ju je takođe posmatrati i kao metaforu o kokainu, s obzirom na to da govori o osećaju nezaustavljivosti i velike brzine, a to su klasični efekti ove droge. Kako god se interpretirala, ne može se poreći da pesma poseduje čistu energičnost oslobođenu agresivnosti na kakvu se u rok muzici ne nailazi često.

Kada je o Bitlsima reč, posle albuma *Rubber Soul* usledio je *Revolver*, na kome se dobar deo pesama može svrstati u misaone. Najpoznatija među njima verovatno je Makartnijeva 'Eleanor Rigby', koja je narativna po pristupu, ali refleksivna po tematici. Moglo bi se reći da njena snaga počiva upravo na tom pristupu: lirski subjekt je prosto narator koji sa objektivnog stanovišta postavlja očigledna pitanja, i ne samo da ni u jednom trenutku ne pokušava da na njih i odgovori, nego i implicira da taj odgovor zaista ne zna. Izbegavanjem propovedničkog tona, Makartni uspeva da uvuče slušaoca u fabulu koja posle govori sama za sebe, bez autorskog upliva. Makdonald (2012:346) smatra da je glavna tema ove pesme smrt, međutim, pre bi se moglo reći da je ona jedan od glavnih motiva, a da je tema usamljenost, koja se naglašava i indirektno kroz priču i direktno kroz refren, a uvodi se već na samom početku ('ah, look at all the lonely people'). Glavna junakinja pesme, naslovna Elenor Rigbi, karakteriše se kroz svoje postupke:

Eleanor Rigby picks up the rice in the church where a wedding has been  
Lives in a dream  
Waits at the window, wearing a face that she keeps in a jar by the door,  
Who is it for?

Slika junakinje koja se posle nekog nebitnog venčanja ('a wedding') saginje da počisti pirinač sa zemlje ukazuje na besmislenost – gubi se simbolika posipanja mladenaca pirinčem i ostaje samo nered koji neko mora da sredi, o čemu se obično ni ne razmišlja. S obzirom na ispraznost koja joj ispunjava život, nije čudo što ga Elenor provodi sanjajući ('lives in a dream'). I sledeća slika ukazuje na njenu nebitnost i nezadovoljstvo – ona čeka (šta?) i pretvara se da je sve u redu (zbog koga?), a to je lepo prikazano kroz metaforu lica koje protagonistkinja čuva u teglici pored vrata – nije reč o šminki, jer njeno mesto nije tamo, već o maski koju Elenor uredno stavlja svaki put kada nekuda

odlazi, iako zapravo nikoga nije briga za to ('who is it for?') – ona bi bila podjednako nezapažena i kada bi tu masku neki put preskočila. Druga strofa pesme uvodi i drugi lik, sveštenika koji je i sam utonio u cinizam sveta oko sebe:

Father McKenzie, writing the words of a sermon that no one will hear  
No one comes near  
Look at him working, darning his socks in the night when there's nobody there,  
What does he care?

U oči upada naglašavanje reči „niko“ ('no one', 'nobody') – niko neće doći da sluša propoved, kao što niko nije prisutan ni dok sveštenik štopa čarape. Time što su ove dve radnje stavljene jedna do druge, pokazuje se njihova sličnost – i jedna i druga samo su dosadni zadaci koji se moraju obaviti, i koji nikoga ne zanimaju, čime se bez preteranog mudrovanja ukazuje na nedostatak duhovnosti u svetu u kome živi otac Makenzi. Ovo se i dodatno pojačava tvrdnjom da njega očigledno nije briga što je to tako ('what does he care?'), a na taj način se i suptilno kritikuje crkva. Poslednja strofa, u kojoj se dvoje junaka pesme „sreću“ još eksplicitnije govori o opštoj otuđenosti i umrtvljenosti:

Eleanor Rigby died in the church and was buried along with her name  
Nobody came  
Father McKenzie wiping the dirt from his hands as he walks from the grave  
No one was saved

S obzirom na njen usamljениčki život, nimalo ne čudi što je Elenor umrla sama (ovo se ne kaže, ali se implicira – to se dogodilo u crkvi, a poslednji put kada je bila u crkvi, bila je tamo sama, nakon što su svi otišli), što je s njom umrlo i njeno ime ('buried along with her name') i što joj niko nije došao na sahranu. Ovde je – kao, uostalom, i u ostatku pesme – Makartni opet izbegao patetiku u koju je vrlo lako mogao upasti, time što se potpuno povukao iz naracije i dozvolio svom objektivnom, bezličnom naratoru da prosto saopšti događaje. Kao poslednji cinični momenat u pesmi, opet se pojavljuje otac Makenzi, koji po obavljenom poslu briše ruke i odlazi, reklo bi se nimalo razočaran što spasenja nema. Pesma se završava onako kako i počinje – podsećanjem na sve usamljene ljude i pitanjem odakle oni potiču ('all the lonely people, where do they all come from?') i gde pripadaju ('all the lonely people, where do they all belong?') koje, naravno, ostaje bez odgovora. Pored ravnodušnog tona i ozbiljnije tematike, ovu pesmu od Makartnijevih narativnih crtica iz života odvaja i muzički aranžman – gudački oktet koji nosi melodiju



pesme daje joj notu klasične, umetničke kompozicije. Makartni je kasnije izjavio da je to bio njegov prvi značajniji rad na nečemu što je ličilo na klasičnu muziku koji je najavio njegova kasnija orkestarska dela (Miles 1997:242).

Lenonova numera 'I'm Only Sleeping' govori, kako joj i ime kaže, o želji za snom. Lirski subjekt dane provodi spavajući i ne razume svet koji svugde juri ('everybody seems to think I'm lazy, I don't mind, I think they're crazy, running everywhere at such a speed') i osuđuje ga zbog njegovog ponašanja, iako ono ne šteti nikome ('please don't spoil my day, I'm miles away, and after all, I'm only sleeping'). Makdonald (2012:344) tvrdi da ova pesma govori o „lenjosti u kojoj leži koren kasnije Lenonove zavisnosti od heroina“, međutim, on zaboravlja da činjenica što neko spava danju ne znači automatski da je on lenj, već može da ukazuje na to da prosto ima drugačiji bioritam od uobičajenog. Pesma u reči prebacuje oniričku atmosferu koja je prisutna u priličnom broju Lenonovih kompozicija, a autor se ovoj temi vraća i kasnije, u pesmi 'I'm so Tired', pa čak i u solo kompoziciji 'Watching The Wheels'. Za razliku, recimo, od Elenor Rigbi čije snoliko životarenje se posmatra kao nešto negativno, lirski subjekt ovih Lenonovih pesama ne razume zašto bi se takvo ponašanje smatralo lošim i odbija da se priključi onima kojima to smeta.

Pesmu 'She Said She Said' inspirisao je razgovor sa Piterom Fondom (Peter Fonda) pod uticajem LSD-ja (vid. Makdonald 2012:358). Lenon se kasnije prisećao da ga je Fonda iznervirao jer mu je pričao da zna kako je biti mrtav, što je i završilo u pesmi, jedino što je promenjen pol lika koji to govori ('she said I know what it's like to be dead'). Bez obzira na inspiraciju, stihovi pesme govore o razlici između prošlosti i sadašnjosti – o sadašnjosti se ne priča, osim što je jasno da se razgovor lirskog subjekta i neimenovane „nje“ odvija u njoj, a prošlost se idealizuje ('when I was a boy, everything was right'). Čini se da je lirski subjekt na izmaku snaga, jer nema više ni volje, ni strpljenja ('I know that I am ready to leave, cause you're making me feel like I've never been born'). Zanimljiva je celokupna postavka: neko ko je živ tvrdi da zna kako je to biti mrtav, a to navodi lirski subjekt da se oseća ne kao da je i on svojevrsni živi mrtvac, već kao da nikada nije ni postojao – tako posmatrano, moglo bi se reći da se pesma bavi postojanjem, onim zbog čega kažemo da smo živi ili mrtvi, pa čak i izbrisani iz

postojanja. Lirski subjekt se preispituje – ako nije siguran u to da je uopšte i rođen, kako onda može biti siguran da je njegovo detinjstvo bilo onako savršeno kako ga pamti? Pjesma je pomalo nelagodna, ne samo zbog teksta, već i zbog muzike – ona je ritmički nepravilna i kako Makdonald (2012:359) navodi, emocionalno napeta.

Napokon, poslednja numera na *Revolveru*, Lenonova 'Tomorrow Never Knows' odlična je ilustracija filozofije šezdesetih godina. Inspirisana *Psihodeličnim iskustvom* (*The Psychedelic Experience*, 1965), adaptacijom *Tibetanske knjige mrtvih* koju su napisali Timoti Liri (Timothy Leary) i Ričard Alpert (Richard Alpert), a koja je služila kao uputstvo onima što tragaju za duhovnim prosvetljenjem kroz korišćenje psihodeličnih droga, ova pjesma govori o širenju uma pod uticajem LSD-ja. Prvi stih pesme direktni je citat iz pomenute knjige, dok se naredni nastavljaju na njega i zajedno funkcionišu kao uputstvo za meditaciju:

Turn off your mind, relax, and float downstream,  
It is not dying, it is not dying  
Lay down all thought, surrender to the void  
It is shining, it is shining

That you may see the meaning of within,  
It is being, it is being  
That love is all and love is everyone  
It is knowing, it is knowing

Ove stihove je zapravo najbolje objasnio Harison, koji se kasnije pitao da li je Lenon zapravo u potpunosti razumeo to o čemu je pisao. Harison (vid. *Anthology*) kaže da je cilj meditacije da se prevaziđu stanja budnosti, spavanja i sanjanja – treba isključiti um i prepustiti se slobodi ('turn off your mind, relax and float downstream'). Od rođenja do smrti, um je stalno aktivan – ako se ne razmišlja, onda se sanja – a meditacija je način da se to stanje promeni ('lay down all thought, surrender to the void'). Praznina u ovom slučaju nije nešto negativno, već cilj kome treba težiti – prvobitni naziv pesme i jeste bio 'The Void', ali Lenon je od njega odustao, plašeći se da će to publika smatrati pretencioznim, pa je odlučio da kao naslov iskoristi jednu od Starovih omiljenih fraza (vid. Trynka 2006:199). Kada se um oslobodi tereta stalne aktivnosti, spoznaje se suština ('then you may see the meaning of within'), a to je postojanje u svom čistom obliku ('it is being') koje proizlazi iz stanja potpune svesnosti, oslobođene manifestacija spoljnog

sveta. Kako Harison napominje, istinska priroda duše jeste čista svest, do koje se dolazi prevazilaženjem uobičajenog stanja uma. Kasniji stihovi, koji govore o ljubavi kao centru svega ('love is all and love is everyone') Lenonova su ekstrapolacija ove filozofije i najavljuju kasniju pesmu 'All You Need Is Love'. Na ovaj način, ni smrt nije konačna ('ignorance and haste may mourn the dead'), a život nije ni postojanje u snovima ('listen to the colour of your dreams, it is not living'), ni van njih ('or play the game 'existence' to the end'), već ono što ostaje kada se meditacijom ili psihodeličnim pomagalicama prevaziđe oslanjanje na aktivnu svest. Napokon, uvodi se i ideja cikličnosti ili beskraj ('the end of the beginning'), koja ukazuje na mogućnosti dostupne onome ko se uzdigao iznad ograničenja vlastitog uma. Potporu tekstu pruža i muzika, koja nadahnuće takođe crpi iz istočnjačkog izraza – zadržani ton, karakterističan za indijsku muziku, i postojana ritam-sekcija pesmi daju hipnotički zvuk.

Sličnim promišljanjima bavi se i 'Within You Without You', jedina Harisonova numera sa albuma *Sgt. Pepper*. No, za razliku od 'Tomorrow Never Knows', ona pomalo odbija svojim propovedničkim tonom – lirski subjekt se ne postavlja kao „jedan od nas“, već kao neko ko publici objašnjava životne mudrosti, što se najbolje vidi u sledećim stihovima:

We were talking – about the love that's gone so cold  
And the people who gain the world and lose their soul  
They don't know – they can't see – are you one of them?

Pesničkom „ja“ ovde se pridružuje još neki neimenovani lik ('we were talking'). Zajedno, oni se suprotstavljaju onima o kojima pričaju ('they don't know') i onima kojima pričaju ('are you one of them?'), i koje kritikuju zbog toga što su „stekli svet a izgubili dušu“ ('the people who gain the world and lose their soul'), što deluje kao napad na publiku iz pozicije moralne superiornosti. Ovakav ton može se primetiti i u ostalim delovima pesme, premda tekst nije uvek ovako eksplicitan. Recimo, početak nudi stihove:

We were talking – about the space between us all  
And the people – who hide themselves behind a wall of illusion  
Never glimpse the truth – then it's far too late – when they pass away

Opet je lirski subjekt neko ko nikako ne pripada onima koji se „kriju iza zida iluzija“ ('hide themselves behind a wall of illusion') i ne spoznaju istinu dok nije prekasno ('never glimpse the truth'). Ako pesma insistira na tome da su svi jednaki i svi jedno, što se vidi iz poslednje strofe ('the time will come when you see we're all one'), kao i da se jastvo mora prevazići, a ego umrtviti ('when you've seen beyond yourself, then you may find peace of mind is waiting there'), onda njen pristup, gde lirski subjekt o svemu ovome uči neprosvetljenu masu iz publike, deluje prilično licemerno, iako je verovatno uzrok tome prosto nepromišljenost u sastavljanju stihova. U svakom slučaju, poruka pesme jeste da se ključ za sreću nalazi unutar pojedinca ('try to realize it's all within yourself, no one else can make you change'), a da je formula u tome što treba shvatiti sopstvenu kosmičku nebitnost i na taj način se osloboditi zabluda ('and to see you're really only very small, and life flows on within you without you'). Ona je, naravno, u potpunoj suprotnosti sa superiornim tonom pesme, ali, kao što je već rečeno, razlog za to leži pre u nespretnosti stihova nego u istinskom verovanju u tako nešto.

Pesma 'Rain' se može posmatrati kao konkretna primena filozofskih ideja izraženih u 'Tomorrow Never Knows'. U njoj se kroz metafore sunca i kiše govori o tome kako se percipira stvarnost kada je unutrašnji svet odvojen od spoljnog i kada je „viša svest“ pojačana u tolikoj meri da postaje jedino što je bitno. Lirski subjekt optužuje neimenovane „druge“ da se skrivaju i od kiše i od sunca ('if the rain comes, they run and hide their heads, they might as well be dead'; 'when the sun shines, they slip into the shade and drink their lemonade'). Ono što oni ne razumeju jeste da je sve to – kiša, sunce – samo lični doživljaj, i kao takav, zapravo je uvek potpuno isti, mada se na prvi pogled tako ne čini ('everything's the same'; 'rain, I don't mind, shine, the weather's fine'; 'it's just a state of mind'). Ova se pesma obično smatra najboljom B-stranom koju su Bitlsi snimili.

Za razliku od ovakvih filozofskih promišljanja, Makartnijeva 'Fixing A Hole' bavi se unutrašnjim svetom lirskog subjekta i onim što ga ispunjava. Naslov se često pogrešno tumači kao aluzija na heroin, a Makartni je objasnio da pesma zapravo govori o želji za slobodom – da se pusti mašti na volju, da se prepusti umetnosti, da se uživa u osami (Miles 1997:266). Tekstom preovlađuje bezbrižni ton – lirski subjekt ne mari

gotovo ni za šta ('and it really doesn't matter if I'm wrong I'm right where I belong'). Osim toga, bitno je napomenuti i da je tema pesme pre svega samostalnost – ako lirski subjekt želi da okreći sobu u šareno, to će i učiniti ('I'm painting the room in a colourful way, and when my mind is wandering, there will I go') – njegovo pravo izbora, makar birao i potpuno nebitne stvari, jeste ono što je važno ('I'm taking a time for a number of things that weren't important yesterday'), i on nema strpljenja za one koji zbog toga žele da ga kritikuju ('silly people around me, they worry me and never ask me why they don't get past my door'). Na taj način, pesma opštom idejom, premda ne temom ili tonom, podseća na Lenonovu 'I'm Only Sleeping'.

Kada je reč o Lenonovim refleksivnim numerama, posebno mesto među njima zauzimaju pesme inspirisane nonsensom. Nije tajna da je Lenon naročito cenio ovaj žanr – osim pesama, napisao je i dve knjige u tom maniru (*In His Own Write*, 1964 i *The Spaniard In The Works*, 1965). Nonsens, kao što je već ranije napomenuto, jeste žanr nastao u viiktorijanskom periodu<sup>19</sup> (reprezentativna godina je 1846, kada je Edvard Lir objavio svoju *Knjigu nonsensa (A Book Of Nonsense)*, koja je, baš kao i pomenuta Lenonova dela, bila kombinacija teksta i crteža). Ovaj period smatra se zlatnim dobom dečje književnosti, jer se tada prvi put javljaju dela književne fantastike, čija jedina svrha jeste zabava, a ne podučavanje (prekretnicu predstavlja 1865. godina, kada je Kerol objavio *Alisu u zemlji čuda*, prvu dečju knjigu u engleskoj književnosti koja svoje čitaoce nije želela da nauči ama baš ničemu). Nonsens 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 može videti u pesmi „Džabervoki“). Isto tako, nonsens je proizvod logičnog, metodičnog uma (nimalo ne čudi što je Kerol bio matematičar): autori se poigravaju značenjem (jezik se 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 /Mock Turtle/, biće koje svoje (ne)postojanje duguje izrazu „supa od lažne kornjače“, korišćenom za najobičniju govedu supu, u pokušaju da ona deluje otmenije), nalaze

---

<sup>19</sup> Ovde se misli na nonsens kao književni žanr – on kao folklorna forma postoji, naravno, mnogo duže, a naročito je prisutan u dečjim recitacijama, koje potiču još iz pradavnih vremena.

humor u 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. Nonsens navodi čitaoce da razmišljaju o prirodi značenja, a nameran nedostatak koherentnosti odvaja ga od fantastične književnosti (da bi fantastika funkcionisala, ona *mora* biti koherentna); on se tek povremeno drži ustanovljene „stvarnosti“ – „normalan“ svet je u njemu namerno izvrnut naopačke i postaje mesto u kome 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 je obično vrlo striktna (recimo, Lir najčešće koristi limerike), jer upravo zahvaljujući pravilima koja poštuje, 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). Kada se sve ovo ima u vidu, pesme kao što su 'Lucy In the Sky With Diamonds', 'I Am The Walrus' ili 'Strawberry Fields Forever' dobijaju kontekst koji omogućava njihovo lakše tumačenje.

'Lucy In The Sky With Diamonds', 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 (**L**ucy in the **S**ky with **D**iamonds), čije su prisustvo poricali i Lenon i Makartni (s druge strane, otvoreno su govorili o uticaju LSD-ja na 'Tomorrow Never Knows', što ukazuje na to da nisu osećali potrebu da sakriju nadahnuće izazvano halucinogenima kada je ono zaista postojalo). Zapravo, pesmu je inspirisala slika koju je u zabavištu načinio Lenonov sin Džulijan, a koja je, bukvalno, prikazivala njegovu drugaricu Lusi na nebu sa dijamantima (vid. Dodatak). Na ovaj način, ova se pesma pridružuje Lenonovoj 'Being For The Benefit Of Mr Kite!' i Merkjurijevoj 'The Fairy Feller's Master Stroke' – u pitanju je još jedna numera koja vizuelni sadržaj pretače u muzički i tekstualni. Ipak, ono po čemu se od njih razlikuje jeste to što ne ostaje na površini – nije joj cilj samo opis – te tako, pored narativne, dobija i reflektivnu 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, potom se prodavačica pretvara u ovcu, da bi

onda svi zajedno kasnije nekuda otplovili<sup>20</sup>, 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<sup>21</sup>. 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’). Pesa je zamišljena kao putovanje – jasno se vidi kretanje, odnosno, plovidba – što je zapravo vrlo zanimljiva (mada verovatno nenamerna) ilustracija ideje kojom počinje ‘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 je već rečeno, to što ona

---

<sup>20</sup> 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)*.

<sup>21</sup> Postoje i 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 devojkama 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 viktorijansko doba 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.) Verovatnije je da su za snoliku atmosferu knjiga o Alisi zaslužni pre svega (već objašnjena) 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 (vid. Opar). 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.

(bukvalno) teče na ovakav način nikako automatski ne znači da je reč o šifrovanoj odi LSD-ju.

Pesma 'I Am The Walrus' još je očiglednija aluzija na Alisine doživljaje. Naslov je preuzet iz pesme „Morž i drvodelja“ ('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 naidu na grupu ostriga, koje uspeju prevarom da namame da pođu s njima, samo da bi ih na kraju pojeli. Kerol kroz ove stihove kritikuje eksploataciju dece, a govori i o političkim konfliktima u tadašnjoj Evropi (vid. 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, može nekažnjeno da se izvuče iz svega – vid. Trynka 2006:276). Pored *Alise* i želje za podrugivanjem, na ovu pesmu uticali su i jedna razbrajalica iz Lenonovog detinjstva<sup>22</sup>, 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 Harison u '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') – pojedinac 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 Ginzberga, čiji su se

---

<sup>22</sup> 'Yellow matter custard, green slop pie,  
All mixed together with a dead dog's eye,  
Slap it on a butty, ten-foot thick,  
Then wash it all down with a cup of cold sick.' (Trynka 2006:276)



nastupi u ovo doba svodili na sviranje harmonijuma i ponavljanje 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“ – vid. Wenner 1971), a drugo na lik Hamptija Dampcija, koji je antropomorfno 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 je još jedan 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 /m/, /s/, /t/, /p/, /l/, koji su označeni masnim slovima). Ovim se, opet, aludira i na pesmu „Morž i drvodelja“, čija eufonija takođe dobrim delom počiva na aliteraciji. Osim toga, Kerol kataloški nabroja mnoštvo stvari o kojima valja razgovarati (ovo se najbolje vidi u jedanaestoj strofi 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 nabrojanje 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 kompozicija inspirisanih nonsensom završava 'Strawberry Fields Forever'. Kako je već napomenuto u prethodnom poglavlju, ovu pesmu je nadahnulo sećanje na detinjstvo u Liverpulu, i zbog toga se može povezati s pesmama 'Penny Lane' i 'In My Life'. Reč je o stvarnom mestu u blizini doma za decu Vojske spasa u čijem dvorištu se Lenon igrao kao dečak. No, kako je napomenuo, odatle su potekli samo ime i nadahnuće, dok je tekst bio ne samo o nostalgiji, već i o preispitivanju sebe (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 (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 napisao – pod čime je podrazumevao to da su bile jednako istinite onda kada su napisane i godinama kasnije (Wenner 1971; Sheff 1981). Već u prvom stihu, lirski subjekt poziva slušaoce 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 ('Strawberry Fields forever'), smeštaju se u mitološki svet (Lenon je izjavio da ona mogu biti bilo šta i bilo gde – vid. Evans 2004:280) i pridružuju mestima poput Jelisejskih 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 kritike zapravo nema – reč je prosto o

tome da svako sam treba da odabere stvarnost koju želi (baš kao što i Stroberi Fields 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 (Sheff 1981). Kako se može zaključiti na osnovu teksta, ono što ovu pesmu povezuje s nonsensom – zapravo, više sa knjigama o Alisi nego samim žanrom – jeste onirička atmosfera, osećaj 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 samo 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, balansira 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.

Aluzija na nonsens može se uočiti i u pesmi 'Paperback Writer', još jednoj od Makartnijevih 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 uočljiva 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'). Autoreferencijalnost, ovde veoma prisutna, uobičajena je postmodernistička praksa i često se javlja tamo gde autor želi da skrene pažnju na proces stvaranja dela, od romana (Nabokovljevih ili Osterovih, 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 'Soul Brother'<sup>23</sup>). 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

---

<sup>23</sup> Ova pesma na kraju nije završila ni na jednom albumu, već je izdata kao B strana singla 'Under Pressure', a nastala je tokom sesija za album *Hot Space*. Napisao ju je Merkjuri, i to o Meju, a ona aludira na pesme 'You're My Best Friend', 'We Are The Champions', 'We Will Rock You', 'Flash', 'Keep Yourself Alive', 'Somebody To Love' i 'Under Pressure'.

različite načine, u zavisnosti od trenutnog sklopa već pomenutih asocijacija. Čini se da pesmu ovako tumači i Makdonald (2012:515), kada kaže da se naslovna fraza („stakleni luk“) odnosi na „prozirnost i beskrajne slojeve značenja“.

S obzirom na posebno mesto koje u Lenonovom stvaralaštvu zauzimaju ovakve pesme, nije neobično što je, posle njegove smrti, Merkjuri odlučio da pesmu koju je napisao za njega sačini upravo po ugledu na njih. Reč je o numeri 'Life Is Real (Song For Lennon)', jednoj od svega nekoliko njegovih pesama gde je tekst nastao pre muzike. Merkjuri je, pričajući o njoj, rekao da ju je napisao kao odu Lenonu, na svoj „vrlo ograničen način“ (Brooks–Lupton 2008:55), i to tako što je slušao mnogo Lenonovih kompozicija i trudio se da imitira njegov način pisanja, i tekstualno, kroz mnoštvo nadrealnih slika, i muzički, kroz atmosferu i pojedine zvuke, kao što je „orijentalna violina“ koja daje „jecajući ton“ (Brooks–Lupton 2008:56). Tekst zaista obiluje mnoštvom asocijativnih slika ('guilt stains on my pillow, blood on my terraces, torsos in my closet') i naizgled besmislenih fraza ('breastfeeding myself'), kao i aluzijama na neke Lenonove teme ('sleeping is my leasure'). Ipak, ne uspeva da nadvlada razletenost – umesto da se sve slike sklope u jednu celinu koja pruža oniričko-nadrealni doživljaj, one ostaju raspršene, tako da pesma ne deluje kao celovit izraz, već prosto kao skup sitnih ideja. No, ona ipak nije pisana kao pokušaj „nadlenonavanja“ Lenona, već kao ilustracija toga koliko je pomenuti autor uticao na Merkjurija, u čemu jeste uspešna, a veliku ulogu u tome verovatno ima činjenica što ton nije pretenciozan, a jedini autorski upliv jeste stih „Lenon je genije“ ('Lenon is a genius'), što sve zajedno odaje utisak iskrenog divljenja koje je jednostavno našlo izraz kroz muziku. Merkjuri se sličnom izrazu vraća i kasnije, u jednoj od svojih poslednjih pesama, 'I'm Going Slightly Mad'. I ovde su reči nastale pre muzike, a već sam naslov ukazuje na to da se tekst bavi gubljenjem razuma. Lirski subjekt, kroz razne metaforične izraze, to jasno i govori:

I'm one card short of a full deck  
I'm not quite the shilling  
One wave short of a shipwreck  
I'm not my usual top billing

Većina ovih izraza bazira se na tome da nešto negde nedostaje, da je za potpuno funkcionisanje potrebna samo još jedna jedina stvar koju lirski subjekt ne poseduje ('one

card short of a full deck', 'one wave short of a shipwreck', kasnije 'I'm knitting with only one needle', 'I'm driving only three wheels these days'). Krajnji efekat jeste duhovit, ali na pomalo nelagodan način – osim muzike, koja svojim ritmom zvuči opsesivno, i glasa, koji je u donjem registru, što sve zajedno daje neuobičajenu atmosferu za Kvin, tekst se može posmatrati i kao suočavanje sa strahom od demencije, koja se često javlja u poslednjim stadijumima AIDS-a, tako da duhovitost pesme zapravo počiva na crnom humoru. Upečatljivost pesme mnogo toga duguje i spotu, koji tekstu daje izrazit ton apsurdna – reči su na platno prenete potpuno bukvalno (na primer, 'this kettle is boiling over' prikazano je kroz šešir u obliku čajnika što se puši, 'only three wheels' ilustruje Tejlora na triciklu, 'one thousand and one yellow daffodils' jeste pravo polje puno narcisa, dok reči 'you're missing that one final screw' prati ogroman šraf na sceni), a crno-bela tehnika, neobjašnjivo prisustvo čoveka u kostimu gorile, čoveka (Meja) u kostimu pingvina, te pravih pingvina, sve pretvara u potpuno apsurdistički mini-film u gotovo bertonovskom maniru.

Ako se vratimo Mjuzu i njihovom drugom albumu 'Origin Of Symmetry', može se primetiti veći broj pesama sa refleksivnim elementima. Naslov albuma potiče iz knjige *Hiperprostor: znanstvena odiseja kroz usporedne svemire, vremenska izobličenja i desetu dimenziju* (*Hyperspace: A Scientific Odyssey Through Parallel Universes, Time Warps, and The 10<sup>th</sup> Dimension*, 1994) popularnog teorijskog fizičara Mičija Kakua (Michio Kaku). U ovoj knjizi, koja manje-više nastavlja tamo gde je stala Hokingova (Hawking) *Kratka povest vremena* (*A Brief History Of Time*, 1988), govori se o geometriji svemira koji se pruža u savršeno uravnoteženom, simetričnom desetodimenzionalnom prostoru koji autor naziva hiperprostorom. Između ostalog, spominje se i kako bi otkriće porekla te simetrije (objašnjeno u nekoj budućoj, danas još nepostojećoj knjizi koja bi se zvala *Poreklo simetrije*) imalo podjednak uticaj na fiziku kao što je Darwinovo (Darwin) *Poreklo vrsta* (*The Origin Of Species*, 1859) imalo na biologiju. U skladu s tim idejama, osnovna tema Mjuzovog albuma jeste vezana za funkcionisanje života – Belami je naveo da je pisao o pojednostavljanju i promenama (Myers 2007:132–133), konceptima koje on smatra bitnim u životu. Tako prvi singl, 'Plug In Baby' govori upravo o potrebi za nečim novim ('now it's time for changing and cleansing everything'). Naslov upućuje na strah od futurističkog sveta u kome više nema mesta za prirodno – simulacija života u

novim realnostima je takva da želja za tim životom nestaje ('my plug in baby in unbroken virgin realities is tired of living'). Ove slike nisu inspirisane samo distopijskim idejama, ambivalentnim stavom prema novoj tehnologiji i popularnom teorijskom fizikom, već, u pravoj bitlsovskoj tradiciji, dosta toga duguju i halucinogenima, s obzirom na to da je pesma nastala pod uticajem magičnih pečuraka (vid. Myers 2007:131). Pesma 'New Born' nastavlja se na ideju budućnosti u kojoj su svi, kao u *Matriksu* (*The Matrix*, 1999), uključeni u mrežu, a fizičko i duhovno su potpuno odvojeni. Naslov se odnosi na želju za oslobođenjem sebe ('link it to the world, link it to yourself, stretch it like a birth squeeze') i nemogućnost iskazivanja iskrenih emocija, koja se poput embriona razvija unutar pojedinca:

The love for what you hide, the bitterness inside  
Is growing like a new born

Lirski subjekt kaže da je i suviše mlad prošao kroz mnogo toga, zbog čega je razvio vrlo pesmističan pogled na svet ('when you've seen too much too young, soulless is everywhere'). Pesma se završava udaljavanjem lirskog subjekta ('I'm drifting away, away from you'), ali nije jasno od koga ili čega se on udaljava, tako da se ne zna je li reč o promeni nabolje ili nagore.

'Space Dementia', pesma na koju je očigledno uticala Rahmanjinovljeva muzika, ime je dobila po svemirskoj demenciji, terminu kojim NASA označava jak osećaj izolovanosti i vlastite beznačajnosti koji astronauti razvijaju posle dugog perioda provedenog u svemiru (Beaumont 2010:123). Ona ima i elemente ljubavne poezije, s obzirom na to da se lirski subjekt obraća nekome ko kod njega izaziva ovakva osećanja i prema kome gaji emocije koje se manifestuju na prilično agresivan način:

You'll make us wanna die  
I'd cut your name in my heart  
We'll destroy this world for you  
I know you want me to feel the pain

Ovde je zanimljiva upotreba množine – da je reč o jednostavnoj ljubavnoj pesmi, logično bi bilo reći „zbog tebe *želim* da umrem“, a ne *želimo*, ili „*uništiću* svet za tebe“, a ne *unišćemo*, kako stoji u navedenim stihovima. Pesma se stoga pre može posmatrati, opet,

kao izraz straha – lirski subjekt nema kontrolu nad vlastitim životom, služi nekome ko ga smatra toliko beznačajnim da ima utisak da je tek tačkica u svemiru, poput usamljenog astronauta. Ovo tumačenje podržava i upotreba termina „H8“ na početku pesme (‘H8 is the one for me, it gives me all I need, and helps me coexist with the chill’) – iako se on može tumačiti i kao skraćeni način pisanja reči ‘hate’ („mržnja“), čime bi ova pesma govorila o tome kako negativna osećanja izjedaju lirski subjekt dok on gotovo potpuno ne nestane, može da se odnosi i na (a Belami podržava ovo tumačenje) vrstu mikrokomputera koji se koristi kao mozak malih robota. Tako posmatrano, lirski subjekt je neko ko je lišen ljudskosti i prinuđen da živi samo kao simulakrum osobe, čime se pesma ‘Space Dementia’ nadovezuje na ‘Plug In Baby’ i ‘New Born’.

Osim straha od distopije, koji na kasnijim albumima postaje još dominantniji, pa pesme o njemu fokus premeštaju sa unutrašnjeg sveta lirskog subjekta na spoljni svet oko njega, Mjuz na albumu *Origin of Symmetry* govore i o religiji. Za razliku od Merkjurijevih biblijskih pesama, koje samo pričaju priče o Isusu, bez ulaženja u raspravu o veri, Belamijeve numere iskazuju jaka antireligijska osećanja. Pesma ‘Hyper Music’, na primer, koja je, s obzirom na to da poseduje i elemente ljubavne poezije, spomenuta u prvom poglavlju, može se posmatrati kao poruka o lažima religije, njenih zvaničnika i njenih figura. Ako se ovako tumači, može se zaključiti da tekst funkcioniše kao monolog nekoga poput Isusa, kome je dosta onoga što institucionalizovana religija čini u njegovo ime:

Your golden lies feed my role  
In this forgotten space race under my control  
Who’s returned from the dead?  
Who remains (just to spit in your face)?  
I know that I don’t want you and I never did

Ovakvo tumačenje podržava stih o vraćanju iz mrtvih (‘who’s returned from the dead?’) i „zlatnim lažima“ (‘golden lies’), kao i traženju dokaza (‘and you needed proof’). Belami je za ovu pesmu rekao samo da je izraz potpuno negativnih emocija i gneva (Myers 2007:141), ali ne i kome su oni upućeni. Naslov je verovatno inspirisan već pomenutom



knjigom *Hiperprostor*, a ona je, čini se, uticala i na pesmu 'Shrinking Universe'<sup>24</sup>, koja, između ostalog, govori i o nemogućnosti pomirenja današnjeg doba sa postojanjem božanstva kome je stalo do sveta:

Can't you see it's over  
Because you're the god  
Of a shrinking universe  
Purposeless survival  
Now there's nothing left to die for

Zanimljiva je upotreba naslovne fraze – metaforično, ona govori o klaustrofobičnosti sveta kojim dominira tehnologija i koji stoga deluje sve manji i manji. Bukvalno, odnosi se na širenje svemira, jednu od osnovnih ideja kosmologije Velikog praska. Fizički svemir se tako širi, ali se duhovni prostor lirskog subjekta smanjuje do te mere da je njegov opstanak potpuno besmislen ('purposeless survival'). Stiče se utisak da je religija ili nekompatibilna sa novim svetom ili potpuno izvitoperena. Ovo drugo prisutno je i u pesmi 'Megalomania', u kojoj lirski subjekt razmišlja:

Paradise comes at a price  
That I am not prepared to pay  
What were we built for?  
Will someone tell me please  
Take off your disguise  
I know that underneath it's me

On misli da je cena ulaska u raj previsoka i nije mu jasno u čemu je svrha života. Takođe, smatra da ideja da su crkveni zvaničnici drugačiji ili bolji od ostalih ('take off your disguise, I know that underneath it's me') nije ništa drugo do odraz njihove „megalomanije“. Kao potpora religijskoj temi stoji i muzika, odsvirana na orguljama<sup>25</sup> u jednoj crkvi, a Belami je kasnije pričao kako je snimio tu „ekstremno antihrišćansku pesmu pod kipom Isusa“ (Myers 2007:142). Radni naziv pesme 'Megalomania' bio je 'Thoughts Of A Dying Atheist'. Od njega se odustalo, ali nije se zaboravio, pa je jedna od numera na narednom albumu, *Absolution* (a zapravo je snimljena u isto vreme kao i pesme na *Origin Of Symmetry*), dobila to ime. I ona se, kako se iz naziva može zaključiti,

---

<sup>24</sup> Ova pesma je nastala tokom sesija za *Origin Of Symmetry*, ali je objavljena samo kao B strana nekih izdanja singla 'New Born'.

<sup>25</sup> Godine 2008, Mjuz su, prilikom nastupa u Rojal Albertu Holu, iskoristili tamošnje orgulje i pesmu 'Megalomania' i uživo izveli na njima.

bavi religijom. Protagonista pesme je na samrtni ('I know the moment's near, and there's nothing we can do'), i razmišlja o tome koliko bi mu lakše bilo da je u nešto verovao, jer se ovako suočava samo sa vlastitim strahom ('look through a faithless eye, are you afraid to die?'). Ovo se najbolje vidi u refrenu pesme ('and it scares the hell out of me, and the end is all I can see'). Iako lirski subjekt smatra da je besmisleno prihvatiti bilo koju religiju i tako se ograničiti na samo jedan pogled na svet (Beaumont 2010:201), u trenutku smrti mu je teško, jer ne veruje ni u raj ni u pakao, već mora da se suoči sa prostim nepostojanjem koje ga čeka.

Napokon, pesme o unutrašnjem svetu na albumu *Origin Of Symmetry* zaključuje 'Bliss', koja funkcioniše kao antipod pesme 'Hyper Music' – slično kao u Miltonovim pesmama 'L'Allegro' i 'Il Penseroso', jedna pesma je usmerena na pozitivna, a druga na negativna osećanja. Kao što u 'Hyper Music' lirski subjekt gnevno odbacuje onoga kome se obraća ('you know that I don't love you and I never will, I don't want you and I never will'), u 'Bliss' on iskazuje iskreno divljenje prema svom sagovorniku ('everything about you is how I'd wanna be', 'everything about you resonates happiness', 'everything about you is so easy to love'). Iako bi se moglo lako posegnuti za romantičnim elementima u pesmi, ona je ipak misaona, jer njena tema nije ljubav, već neiskvarenost. Lirski subjekt od osobe kojoj se obraća ne traži ljubav, već „mir i radost“ ('I want the peace and joy in your mind'), i fokusira se prosto na vlastita pozitivna osećanja – on nimalo ne zavidi osobi o kojoj peva, iako bi to možda bilo očekivano, jer ona je toliko dobra da pred njom osećanje zavisti nestaje ('everything about you pains my envying, your soul can't hate anything'). Naslov pesme upućuje na tumačenje da se blaženstvo ('bliss') može naći upravo u ovako pozitivnom stavu prema svetu, što je osveženje u odnosu na prethodno spomenute mračne numere.

Uvek je zanimljivo posmatrati razliku u onome što inspiriše pojedine autore u različitim periodima njihovog života. Kada je reč o Meju, već su spomenute neke od njegovih ranih misaonih pesama, u kojima on razmišlja o odrastanju, samospoznaji i problemima koje ti koncepti nose. Za razliku od Merkjurija, čije su intimne pesme retko kad umerene u tonu, već se najčešće kreću od histrionične radosti do potpune tuge, kod Meja uglavnom (mada ne uvek) dominira jedan ton, a to je melanholija. U pesmi 'Long

Away' sa albuma *A Day At The Races* on tako razmatra ravnodušnost s kojom lirski subjekt posmatra svet:

You might believe in heaven  
I would not care to say  
For every star in heaven  
There's a sad soul here today  
Wake up in the morning with a good face  
Stare at the moon all day  
Lonely as a whisper on a star chase  
Does anyone care anyway?  
For all the prayers in heaven  
So much of life's this way

On se ovde dotiče i religije, ali, za razliku od Belamija, ne iskazuje gnev, već razočaranje: bez obzira na sve što pojedinac može da učini kada je reč o njoj (vera, molitva), ništa se neće promeniti – život će i dalje biti pun usamljenosti ('lonely as a whisper on a star chase'), bezvoljnosti ('stare at the moon all day'), ravnodušnosti ('does anyone care anyway') i tuge ('for every star in heaven there's a sad soul here today'). Melanholično raspoloženje lirskog subjekta pokušava da ublaži drugi glas koji se javlja u drugoj strofi ('take heart, my friend, we love you, though it seems like you're alone'), ali to mu baš i ne polazi za rukom. Lirski subjekt odlučuje da nešto učini ('I'm leaving here, I'm long away, for all the stars in heaven, I would not live, I could not live this way'), no, pitanje je da li je njegov odlazak pravo rešenje ili prosto bekstvo. Pesma se završava tako što on još traga za izlazom ('still looking for that day'), i stiče se utisak da mu ta potraga ne pričinjava zadovoljstvo, već da je ona samo još jedan način da on ispolji svoju tugu.

I pesmom 'Who Wants To Live Forever' dominira melanholični ton. Ona je nastala kao deo saundtreka za film *Gorštak*, a Mej je njen nastanak objasnio u audio komentaru komplicije *Absolute Greatest*:

Došli smo da pogledamo nemontiranu verziju filma /.../ i prvi put sam video deo u kome junak ostaje zauvek mlad, ali zaljubi se u devojku koja s vremenom ostari i umre mu u naručju. I to me je pogodilo i podsetilo na sve ono što se meni dešavalo – brak mi se raspadao, tata mi je umro, i još dosta toga. Tako da je ta pesma nastala vrlo brzo.

S obzirom na tematiku, lako je zaključiti da 'Who Wants To Live Forever' ima i elemente ljubavne poezije: ona govori o nemogućnosti ljubavi da prevaziđe fizičke prepreke ('who dares to love forever when love must die?'). Ipak, njena glavna tema jeste razmišljanje o tome šta je to večnost – i da li to što neko ne može da umre zaista znači da on živi. Lirski subjekt zna da, bez obzira na besmrtnost – ili baš zahvaljujući njoj – za njega nema mesta ni u prostoru, ni u vremenu ('there's no time for us, there's no place for us'). Takođe, uvodi se i ideja nemogućnosti izbora – besmrtnici iz filma ne mogu a da ne poštuju pravila borbe, a u širem smislu, teško je, ako ne i nemoguće, zaista biti slobodan ('there's no chance for us, it's all decided for us'). Pesma se završava idejom da je možda naj mudrije fokusirati se samo na trenutak ('this world has only one sweet moment set aside for us') i dozvoliti intimnosti da traje makar kratko ('touch my world with your fingertips'), jer samo se tako večnost može u isto vreme i dostići i pobediti ('and we can have forever', 'forever is our today', 'who waits forever anyway'). Gotovo suprotna jeste pesma 'I Want It All' sa albuma *The Miracle* – lirski subjekt se ovde ne zadovoljava trenucima i sitnicama i ne želi da čeka – već neskromno zahteva sve, i to odmah ('I want it all, and I want it now'), a melanholični ton zamenjen je agresivnim, koji prati i hard rok muzika. Mej je istakao da je naslovna fraza zapravo omiljeni izraz njegove druge supruge, s kojom u doba stvaranja pesme još nije bio u braku (*Queen Greatest Video Hits 2*).

Kada je reč o Tejloru, njegovi tekstovi se uglavnom bave nostalgijom – za staromodnim rokenrol životom ili prosto za mladošću, a to najbolje ilustruju dve pesme, jedna iz ranijeg, a jedna iz kasnijeg perioda Kvinovog stvaralaštva, 'Drowse' i 'These Are The Days Of Our Lives'<sup>26</sup>. Pesma 'Drowse' sa albuma *A Day At The Races* iskazuje čežnju za minulim vremenima, kada je, kako lirski subjekt kaže, sve bilo intenzivnije ('it's the mistier mists, the hazier days, the brighter sun and the easier lays') i žali za sanjivim vikendima kada je mogao da uživa u dosadi ('the fantastic drowse of the afternoon Sundays that bored you to rages of tears'). Kroz fino aliterativne stihove ('scuff

---

<sup>26</sup> Iako su kao autori pesme 'These Are The Days Of Our Lives' potpisani svi članovi benda, zapravo ju je napisao Tejlor – ne samo što se to lako može zaključiti na osnovu teme, pa i muzike, već je i potvrđeno u brojnim intervjuima. Ovde, češće nego kod drugih ovakvih pesama, zabluda nastaje zbog spota – poslednji stih pesme, 'I still love you', tumači se kao Merkjurijeva posveta publici – ova pesma je poslednja za koju je on snimio spot, i ove reči govori gledajući u kameru. To možda i jeste bila Merkjurijeva želja u tom kontekstu, ali nikako ne menja činjenicu da je autor pesme Tejlor.

up the sidewalk with endlessly restless feet') on priča i o detinjstvu, i ovde se ružičaste naočare nostalgije najbolje i vide, jer to doba vidi kao potpuno bezbrižno ('life isn't too hard at all', 'when you're young and your troubles are all very small'), što je česta zabluda onih koji su, izgleda, zaboravili da su te, iz perspektive odrasle osobe, „sitne“ probleme kao deca doživljavali mnogo dramatičnije. Pesma ovde gubi zamah i rasplinjuje se – lirski subjekt počinje da priča i o svojim snovima ('never wanted to be a boy next door, always thought I'd be something more') i neobjašnjivo se okreće napomenama o tome šta želi za doručak i ko su mu bili idoli iz detinjstva ('I think I'll be Clint Eastwood'). Stiče se utisak da se čak i sam autor umorio od svoje pesme. Mnogo zanimljivija jeste numera 'These Are The Days Of Our Lives' sa albuma *Innuendo*, što nimalo ne čudi – u najvećem broju slučajeva, lakše je poverovati u nostalgična osećanja nekoga ko je u srednjim godinama, nego kada ih iskazuje neko ko još nije napunio ni trideset. Osim toga, kao i kod ostalih pesama sa ovog i narednog Kvinovog albuma, suočavanje sa Merkjurijevim neizbežnim krajem dalo je članovima benda drugačiju perspektivu o životu. Kada je reč o 'These Are The Days Of Our Lives', sećanje na prošlost mnogo je promišljenije. Iako se prošlosti seća kao zlatnog doba ('the days were endless, we were crazy, we were young, the sun was always shining, we just lived for fun'), svestan je da je to idealizovana slika (kaže, recimo, 'things *seemed* so perfect', a ne 'things *were* so perfect'; isto tako, pominje da je u tadašnjem životu bilo malo toga lošeg, a ne da ga nije bilo uopšte – 'the bad things in life were so few', ne 'the bad things in life were not there'). Ipak, on sumnja u to da danas istinski živi ('sometimes it seems like lately, I just don't know, the rest of my life's been just a show'). Ovakvo posmatranje lako bi moglo preći u patatiku, ali od toga ga spašava činjenica da lirski subjekt pronalazi nešto što mu daje nadu, a to je ljubav ('those days are all gone now, but one thing is true – when I look and I find I still love you'). Druga strofa uvodi ideju sličnu onoj koja se javlja i u Šekspirovim sonetima – produžavanje života kroz potomstvo, ili, u ovom slučaju, ponovno proživljavanje svega onoga što je sada deo prošlosti ('no use in sitting and thinking on what you did when you can lay back and enjoy it through your kids'). Na kraju, lirski subjekt se miri sa situacijom ('better sit back and go with the flow'), što se najbolje vidi iz varijacije u stihovima refrena – više se ne govori o nekadašnjim danima ('those were the days of your lives'), već o sadašnjim ('these are the days of our lives'), a

ta ideja našla se i u naslovu pesme. Moglo bi se, u išigurovskom smislu, reći da se lirski subjekt raduje ostacima svojih dana, ma šta mu oni doneli.

Dikon je napisao najmanje Kvinovih pesama, tako da se njegove numere o unutrašnjem svetu mogu posmatrati kroz jednu samostalnu pesmu ('My Life Has Been Saved') i dve koje je načinio u saradnji s Merkjurijem ('Pain Is So Close To Pleasure' i 'Rain Must Fall'). Sve tri pesme bave se teškoćama u životu i onim što treba učiniti da bi se one lakše podnele. 'Pain Is So Close To Pleasure', kako joj i ime kaže, govori o tome da su bol i zadovoljstvo često vezani jedno uz drugo i da je ravnoteža između njih neophodna da bi se funkcionisalo ('some days you're feeling good, some days you're feeling bad, but if you're feeling happy someone else is always sad'). Ovim se bavi i 'Rain Must Fall', a njen naslov kao da se nadovezuje na jedan stih iz 'Pain Is So Close To Pleasure' ('sunshine and rainy weather go hand in hand together all your life') – u njoj se takođe kaže da život ne može biti sačinjen samo od dobrih stvari ('your every day is full of sunshine, but into every life a little rain must fall'). U pesmi 'My Life Has Been Saved', s druge strane, lirski subjekt opisuje svet kao mesto prepuno laži ('here we go telling lies') i haosa ('this is the way things are now, in disarray'), a potom, shvativši koliko je smrt prisutna, zahvaljuje se bogu što je on pošteđen ('I read it in the papers, there's death on every page, oh Lord, I thank the Lord above my life has been saved'). Ovo je prilično tanka osnova za promišljenu pesmu, pogotovo kada se uzmu u obzir neke zbunjujuće tekstualne varijacije (recimo, jednom prilikom refren glasi 'oh Lord, I thank you from above, my life has been saved' – na osnovu čega bi se moglo zaključiti da je lirski subjekt zapravo i sam mrtav, pošto se obraća bogu odgore). Pesa još čudnije zvuči u kontekstu – napisana je tokom sesija za *The Miracle* i objavljena kao B strana singla 'Scandal', a potom je prerađena i izdata na albumu 'Made In Heaven' – s obzirom na to da je u pitanju posthumno izdanje, ideja da je nečiji život pošteđen zvuči krajnje ironično, iako se mora priznati da se svojom tematikom (život i smrt) i tonom (paradoksalno optimističnim) zapravo lepo uklapa u koncept ove ploče.

Ako se vratimo nekoliko decenija unazad i ponovo okrenemo Bitlsima, možemo uočiti sve veće prisustvo Harisonovih pesama na njihovim poznijim albumima, a među njima, dosta numera spada u one koje se fokusiraju na unutrašnji svet svoga autora. Među

njima valja istaći pesme 'While My Guitar Gently Weeps', 'The Inner Light', 'Long Long Long', 'Here Comes The Sun' i 'I Me Mine'. Kada je reč o numeri 'While My Guitar Gently Weeps', ona je nastala pod uticajem *Ji dinga: knjige promene*, drevne kineske knjige mudrosti koja je služila kao priručnik za proricanje, a čija se filozofija, po Harisonu, bazira na principu da ništa nije slučajno. Vođen tom idejom, on je, dok je bio u poseti roditeljima, odlučio da uzme neku nasumičnu knjigu, otvori je na nasumičnoj stranici i napiše pesmu zasnovanu na prvoj frazi koju ugleda (Trynka 2006:334). Ta fraza bila je „tihu jeca“ ('gently weeps'). Ton se kreće od optuživačkog do blago optimističnog, a lirski subjekt se obraća nekim neimenovanim osobama (možda publici, možda ostalim članovima benda, a možda i samom sebi, kroz masku drugog lica množine):

Look at you all see the love there that's sleeping  
While my guitar gently weeps  
I look at the floor and I see it needs sweeping  
Still my guitar gently weeps

Najpre treba obratiti pažnju na zvučanje pesme – njeni stihovi su veoma aliterativni (glasovi /l/, /s/, /w/, u gornjem primeru označeni masnim slovima), a prisutna je i vrlo jasna rima (u gornjem primeru, rimovane reči su podvučene, a mogao bi se istaći i skup 'diverted' – 'perverted' – inverted' – 'alerted' iz jedne od kasnijih strofa). Kada je reč o značenju, lirski subjekt primećuje da je teško probuditi ljubav ('love there that's sleeping'), i nije mu jasno zbog čega se tim problemom niko ne bavi ('I don't know why nobody told you how to unfold your love'). Kasniji stihovi upućuju na to da će možda ipak doći do neke promene nabolje ('I look at the world and I notice it's turning ... with every mistake we must surely be learning'), no, ono što upada u oči jeste to što lirski subjekt, premda se žali na stanje u svetu, ni sam ništa ne čini u vezi s tim ('still my guitar gently weeps'). Na njegovu pasivnost ukazuju i stihovi iz strofa koje su bile prisutne u prvim verzijama pesme, a kasnije su izbačene ('as I'm sitting here doing nothing but ageing'). Moguće je da je ovo dalja ekstrapolacija teorije iz *Ji dinga* – ako ništa nije slučajno, onda je sve predodređeno, tako da će se stvari odvijati kako treba radili mi nešto ili ne. S druge strane, moguće je i da pesma iskazuje melanholičnost frustracije – i u tom slučaju, ideja da se nešto nauči iz svake greške ('with every mistake we must surely be

learning') zapravo je ironična, a lirski subjekt jecanjem gitare izražava svoj tihi gnev i nemoć. Najupečatljiviji element ove pesme, međutim, nije njen tekst, već, kako napominje Ešli Kan (Ashley Khan), ironija njenog naslova, jer uprkos prisvojnoj zamenici, jecajuća gitara nije pripadala Harisonu, već Kleptonu – 'While My Guitar Gently Weeps' ostaje najčuvenija kompozicija Bitlsa u kojoj je učestvovao i neko sa strane, a danas predstavlja simbol prijateljstva između Harisona i Kleptona koje je trajalo sve do Harisonove smrti (Trynka 2006:334).

I pesma 'The Inner Light' nadahnutu je kineskom filozofijom, ovoga puta Lao Ceovom knjigom *Daodeđing*, taoističkim priručnikom koji govori o valjanom životnom putu i vrlini. Makdonald (2012:456) kaže da je Harison, nakon gostovanja u jednoj emisiji o transcendentalnoj meditaciji, dobio antologiju religijskih tekstova od njenog prevodioca i priređivača Huana Maskara (Juan Mascaró), koji je takođe bio učesnik programa. Maskaro je obeležio odlomak iz Laoceovog teksta koji se mogao pretočiti u pesmu. Harison je to i učinio, i tako je nastala pesma 'The Inner Light'. Njen tekst govori o tome da fizičko kretanje svetom ne znači automatski i njegovo upoznavanje ('the farther one travels the lesser one knows') i obratno, da se meditacijom i kontemplacijom svet može upoznati bolje nego putovanjem ('without going out of my door I can know all things on Earth, without looking out of my window I could know the ways of Heaven'). Suština je pronalaženje „unutrašnje svetlosti“ koja će služiti kao vodič na tom putu otkrića, bez fokusiranja na fizičke radnje ('arrive without travelling, see all without looking, do all without doing').

Pesma 'Long, Long, Long' na prvi pogled deluje kao ljubavna, međutim, zapravo je reč o tekstu u kome Harison iskazuje radost što je, posle mnogo godina, ponovo pronašao boga. On se pita kako ga je mogao izgubiti, kada ga je voleo ('how could I ever have lost you, when I loved you') i govori kako je sada srećan što ga je pronašao ('now I'm so happy I found you'). Makdonald (2012:528) ovu pesmu naziva „najfinijim momentom na albumu *The Beatles*“. Ovde Harison konačno uspeva da iskaže svoja duhovna osećanja, a da ne zvuči nadobudno (kao, recimo, u 'Within You Without You', pa možda čak i u 'While My Guitar Gently Weeps') – stihovi su jednostavni i iskreni, a izvedba svedena i tiha. To je sasvim u skladu s temom – religija je potpuno lična stvar i



nema potrebe za napadnim „prosvećivanjem“ neistomišljenika, bilo da je u pitanju agresivno verovanje ili agresivno neverovanje. Moglo bi se reći da 'Long, Long, Long' najavljuje Harisonovu kasniju solo numeru 'My Sweet Lord'. Pesma 'Here Comes The Sun', sa albuma *Abbey Road*, kao što joj i ime kaže, govori o suncu koje je konačno stiglo posle duge, hladne i samotne zime ('it's been a long, cold, lonely winter'). Metaforički posmatrano, ovo je pesma o dugoočekivanoj promeni nabolje i optimizmu koji ona nosi ('I feel that ice is slowly melting', 'here comes the sun, it's all right'). Napokon, numera 'I Me Mine', po kojoj je Harison kasnije nazvao svoju autobiografiju, jeste poslednja pesma koju su Bitlsi snimili, a našla se na njihovom poslednjem albumu, *Let It Be*. Makdonald (2012:597) tvrdi da je „poetskim dodirrom sudbine“ ova pesma bila „šturi lament nad egoizmom koji razdvaja“. Tekst se zaista ruga egoističnom insistiranju na sopstvenoj važnosti (naslovna fraza se epiforično ponavlja dvadesetak puta, a refren se sastoji samo od uzvikivanja reči 'I me me mine'), ali iako je vrlo moguće da je Harisonu bilo dosta međusobne netrpeljivosti i sebičnog ponašanja u bendu koji su i doveli do njihovog raspada, pesma je zapravo inspirisana LSD-jem i idejom gubitka ega. Kako je naveo u knjizi *I Me Mine*, nakon što je uzeo LSD, osvrnuo se oko sebe i sve što je video bilo je nekako povezano sa njegovim egom. Zbog toga se uzrujao i shvatio da zapravo mora da se zapita ko je – da dozvoli unutrašnjoj istini da izađe na slobodu (vid. [beatlesbible.com](http://beatlesbible.com)). Bilo da se posmatra filozofski ili prosto metaforično, nema sumnje da se pesma 'I Me Mine' bavi problemima ega. Kao takva, zaista stoji kao odličan primer onoga što je dovelo do kraha Bitlsa.

Lenonove kasne refleksivne kompozicije kreću se od kriptičnog iskazivanja ličnih osećanja do filozofskih ideja. Tako se u pesmi 'Happiness Is A Warm Gun' on poigrava frazom koja je, po Everetu (1999:182), nastala kao jedna od bezbrojnih varijacija izraza „sreća je toplo kuće“ ('happiness is a warm puppy') koji se pojavio u jednom od stripova o Čarliju Braunu (*Peanuts*), a koji je kasnije, u obliku „sreća je topao pištolj“ ('happiness is a warm gun') kao tekst na naslovnoj strani upotrebio jedan američki časopis o oružju – taj časopis je Džordž Martin pokazao Lenonu, a ovaj je odlučio da o tome napiše pesmu, jer ga je fascinirala činjenica da neko može da pronađe sreću u tome što je upravo nekoga/nešto upućao (*Anthology*). Osim naslovne inspiracije, još nekoliko različitih elemenata uticalo je na stvaranje ove pesme – prvi je Lenonov razgovor s Derekom

Tejlorom (Derek Taylor), novinarem koji je inspirisao i Harisonovu 'Blue Jay Way', tokom zajedničkog esid tripa. Odatle potiču stihovi o gušteru na prozorskom staklu ('lizard on a window pane') i dodiru baršunaste rukavice ('the touch of the velvet hand'). Neke stihove inspirisale su novinske priče o fudbalskom navijaču koji je uhapšen jer je instalirao ogledalca na cipele ne bi li zagledao ženama pod suknje ('the man in the crowd with the multicolored mirrors on his hobnail boots'), lopovu koji je krao iz prodavnica pomoću veštačkih ruku ('lying with his eyes while his hands are busy working overtime') i ljudima koji su odlučili da kao toalet upotrebe javne površine i spomenike od nacionalnog značaja ('which he ate and donated to the National Trust'). Jedan deo pesme odnosi se i na Joko Ono – Lenon je imao običaj da je naziva „Majkom“ ('Mother Superior'), a s njom su povezane i seksualne aluzije ('Mother Superior jump the gun', 'when I hold you in my arms and I feel my finger on your trigger'). Ima i stihova koji aludiraju na heroin ('I need a fix cause I'm going down'), premda je Lenon kasnije negirao ovo tumačenje (Sheff 1981). Pesma je i tekstualno i muzički razučena i funkcioniše kao sklop slobodnih asocijacija. Moglo bi se reći da ih povezuje tema sreće – za nekoga je to topao pištolj, za nekoga intimnost, za nekoga lopovluk, a za nekoga voajerizam. Makdonald (2012:524) za ovu pesmu kaže da je „intenzivna mešavina sarkazma i iskrenosti“, dok Everet (1999:182) smatra da je tekst u isto vreme ekscentričan i manje koherentan od svega što su Bitlsi ikada snimili, uključujući pesme 'I Am The Walrus' i 'Revolution 9'. Makartni je kasnije izjavio da ga pogađa kada pomisli na slučajnost činjenice da je Lenon, koji je stradao pod tako tragičnim okolnostima, napisao pesmu ovakvog naziva (Miles 1997:408).

Pesma 'Yer Blues', za razliku od Merkjurijeve 'My Melancholy Blues' koja je zapravo džez kompozicija, zaista jeste, kako to njen naslov poručuje, bluz numera. U njoj Lenon izražava svoja osećanja tokom boravka u Indiji, u Maharišijevom kampu – iako je mesto bilo predivno, a meditacija oduzimala i po osam sati dnevno, to nije imalo blagotvorni učinak na njega, već je u njemu budilo želju za smrću (*Anthology*). Ovo se jasno vidi iz stihova ('I'm so lonely, wanna die', 'in the morning, wanna die, in the evening wanna die'). Makdonald (2012:505) napominje da je „devojka“ iz refrena verovatno Joko Ono, koja je Lenonu u to vreme slala razglednice iz Engleske – moguće je da je ona i bila izvor oprečnih osećanja u, u to vreme još oženjenom, Lenonu ('wanna

die', 'if I ain't dead already, girl you know the reason why'). Lirski subjekt eksplicitno priča o onome što ga muči – usamljenost, neispunjenost, mržnja prema sebi i svojoj umetnosti ('black cloud crossed my mind, blue mist round my soul, feel so suicidal, even hate my rock and roll'). Stihovi u kojima lirski subjekt objašnjava da ne pripada ni nebu, ni zemlji, već celom univerzumu ('my mother was of the sky, my father was of the earth, but I am of the universe') kao da najavljuju kasniju numeru 'Across The Universe' koju je Lenon smatrao jednim od svojih najboljih tekstova, premda se žalio da je muzički loša jer ga je Makartni „podsvesno sabotirao“ (Sheff 1981). Tvrdeći da pesma funkcioniše kao „dobra poezija“, rekao je da joj melodija nije ni potrebna, da se može prosto čitati (Wenner 1971). Stihovi su delimično inspirisani njegovom prvom suprugom, Sintijom – nešto je pričala dok su ležali u krevetu i on je od svega zapamtio samo ritam i činjenicu da su reči tekle, što je našlo izraza u tekstu:

Words are flowing out like endless rain into a paper cup,  
They slither while they pass, they slip away across the universe

U oči upada fizikalnost koja se daje rečima – one teku, gmižu, klize i šire se po svemiru. Nestalnost sreće i tuge prikazani su kroz aluzije na vodu ('pools of sorrow, waves of joy are drifting through my opened mind, possessing and caressing me'). Makdonald (2012:459) ovu pesmu naziva „žalosnom detinjastom bajalicom“ proisteklom iz „iscedenog mentalnog stanja“. Međutim, pesničke slike u njoj spadaju u najupečatljivije koje je Lenon napisao – poređenja su zanimljiva, asocijacije jasne, a zvučni izraz (ritam, stopa, aliteracija) lepo promišljen. Misli, osećanja i zvuci najpre su eksternalizovani, da bi se potom ponovo priključili lirskom subjektu:

Sounds of laughter, shades of life are ringing through my opened ears  
Inciting and inviting me

Ideja pesme jeste izlazak iz sebe i posvećivanje čistih misli i emocija celom univerzumu ('thoughts meander like a restless wind inside a letter box, they tumble blindly as they make their way across the universe). Refren pesme čini sanskritska fraza 'Jai guru deva', koja bukvalno znači „pobeda boga-gurua“ i predstavlja izraz zahvalnosti ličnom duhovnom vođi, praćena manтром 'Om', svetim zvukom koji označava povezivanje sa esencijom svemira (vid. Everett 1999:157) i idejom da se „ništa neće promeniti“

('nothing's gonna change my world'). Ovo odsustvo promene možda se odnosi na to da lirski subjekt zauvek želi da ostane ovako otvoren prema univerzumu, što podržava i ponavljanje koncepta otvorenosti ('my opened mind', 'my opened ears'). To možda jeste inspirisano psihodeličnim iskustvom, ali to nikako ne znači da je pesma, kako Makdonald (2012:460) kaže, „suvoparno letargična“, a njen autor „dosadan“.

Kada je reč o Makartniju, među njegovim refleksivnim pesmama iz poznog perioda Bitlsa mogu se izdvojiti 'Mother Nature's Son', 'Let It Be' i 'The Long And Winding Road'. Pesmu 'Mother Nature's Son', jednostavnu numeru o prirodi, inspirisalo je jedno Maharišijevo predavanje, a Makartni je kao uticaj (vid. Miles 1997:403) naveo i pesmu 'Nature Boy' Neta Kinga Kola (Nat King Cole). Lirski subjekt, gotovo u vordsvortovskom duhu, govori o tome kako voli da sedi u prirodi i sluša njenu muziku ('swaying daisies sing a lazy song beneath the sun') koju potom pretače u vlastitu pesmu ('all day long I'm sitting singing songs for everyone'). Pesme 'The Long And Winding Road' i 'Let It Be', s druge strane, teško je posmatrati odvojeno od situacije u kojoj su nastale – 'Let It Be' je poslednji singl Bitlsa, a 'The Long And Winding Road' je, zahvaljujući Spektorovoj sentimentalnoj orkestraciji, urađenoj bez znanja autora pesme, naveo Makartnija da javnosti saopšti činjenicu koju su članovi benda već uveliko znali, ali nisu želeli da obelodane – da Bitlsi više ne postoje. I jedna i druga pesma nadahnute su, makar delimično, onim što se dešavalo s grupom u to doba. Naravno, postojali su i drugi izvori inspiracije. Makartni tvrdi da je 'The Long And Winding Road' napisao imajući na umu Reja Čarlsa (Ray Charles) – iako pesma uopšte ne podseća na njegova dela, nastala je kao interpretacija njegovog stava i atmosfere (Miles 1997:442). Pesma se bavi nostalgijom, ali ne na duhovit način kao 'When I'm Sixty-Four', niti sentimentalno, kao Tejlorova 'These Are The Days Of Our Lives', već razmišljanjem o svim propuštenim i zauvek izgubljenim prilikama. Makartni kaže da je to tužna pesma, napisana gotovo kao terapija, a da tuga u njoj izvire iz činjenice što se bavi „onim nedostižnim, vratima koja se nikada ne mogu dotaći“ (Miles 1997:442). U isto vreme, tekst upućuje na neodustajanje, uprkos tome što do uspeha nikada neće doći:

The long and winding road that leads to your door  
Will never disappear, I've seen that road before  
It always leads me here, leads me to your door

The wild and windy night that the rain washed away  
Has left a pool of tears crying for the day  
Why leave me standing here, let me know the way

To tvrdoglavo vraćanje do vrata koja se nikada neće otvoriti nije, kako bi se možda pomislilo, slavljenje neumornog i nepokolobljivog duha, već naprotiv – lirski subjekt se ne posmatra kao moralni pobednik, nego kao slomljena osoba koja se možda i nada promeni, ali je ne očekuje. Duboka tuga je lepo prikazana kroz ideju da suze ne može da sakrije ni celonoćna kiša ('the wild and windy night that the rain washed away has left a pool of tears'). Pesma odaje utisak bespomoćnosti – lirski subjekt zna da bi trebalo da krene nekim drugim putem, ali to mu nikako ne polazi za rukom ('you'll never know how many times I've tried, but still they lead me back to the long and winding road'). Makartni se decenijama žalio na Spektorovu produkciju, da bi na kraju konačno izdao album *Let It Be... Naked* (2003), koji je, kako je tvrdio, bio snimak po originalnoj zamisli Bitlsa. Ipak, Entoni Dekertis u svom prikazu ovog albuma s pravom postavlja pitanje koliko se takvom objašnjenju može verovati, s obzirom na to da ni Harison ni Lenon više nisu među živima i da je osnovni razlog izdavanja ove ploče bila prilika da Makartni napokon ukloni Spektorove produkcijske efekte s pesme 'The Long And Winding Road', koji su, premda preraskošni, ipak pesmu pretvorili u emotivni epitaf Bitlsa (vid. DeCurtis 2003).

Najzad, pesma 'Let It Be', po kojoj je ceo album dobio ime, poslednji je singl Bitlsa pre pesama koje su ispratile projekat *Antologija (Anthology)* sredinom devedesetih godina, 'Free As A Bird' i 'Real Love'. Po svojoj inspiraciji može se uporediti sa Lenonovom pesmom 'Julia' – Makartni je jedne noći usnio svoju majku Meri, koja je umrla kada je on imao svega četrnaest godina, i ona mu je tom prilikom rekla da ne brine, jer će sve biti u redu, te da prosto pusti da se stvari odvijaju svojim tokom (Miles 1997:441). Ovo se jasno vidi iz početka pesme:

When I find myself in times of trouble  
Mother Mary comes to me  
Speaking words of wisdom, let it be  
And in my hour of darkness  
She is standing right in front of me  
Speaking words of wisdom, let it be

Makartni kaže da je ovaj period u njegovom životu zaista bio „mračni trenutak“ ('hour of darkness') – pored nevolja s Bitlsima, nosio se i sa ličnim problemima – drogom, stresom, umorom (Miles 1997:441). Međutim, pesma ne ostaje zarobljena u ličnom – u narednim strofama, ona dobija na univerzalnosti time što lirski subjekt više ne priča samo o sebi, već o svima onima koji pate:

And when the broken hearted people  
Living in the world agree  
There will be an answer, let it be

Osim toga, pesma se često tumači i kao izraz vere – fraza 'mother Mary', koja svoje poreklo, kako je već navedeno, duguje imenu Makartnijeve majke, interpretira se kao da označava Bogorodicu. Na taj način, pesma dobija i kvazi-religijski ton, i često se posmatra kao izraz utehe. Ona to i jeste, premda uteha koju nudi ne potiče iz religije, već iz pomirenja, ideje da ponekad treba prestati s traženjem odgovora i dozvoliti mu da sam dođe do nas. Pesma se završava optimističnom notom – lirski subjekt govori da uvek ima pomalo svetlosti u tami ('and when the night is cloudy, there is still a light that shines on me'). Makartni je rekao da mu je drago što većina pesama Bitlsa govori o miru i ljubavi, i što se grupa može posmatrati kao simbol optimizma i nade (Miles 1997:442). Pesma 'Let It Be' u tom kontekstu stoji kao odgovarajući epitaf njihovog dela.

Kvinove kasne refleksivne pesme, kako je već napomenuto, predstavljaju u velikoj meri svođenje računa. Ovo se naročito vidi u Merkjurijevoj<sup>27</sup> kompoziciji 'Was It All Worth Is' sa albuma *The Miracle*, gde lirski subjekt već naslovom ukazuje na temu pesme, a razvija je već u prvim stihovima:

What is there left for me to do in this life?  
Did I achieve what I had set in my sights?  
Am I a happy man, or is this sinking sand?  
Was it all worth it?

---

<sup>27</sup> Opet, kao i kod ostalih pesama sa albuma *The Miracle*, *Innuendo* i (delimično) *Made In Heaven*, kao autori su potpisani svi članovi benda, ali je na osnovu muzičkih i tekstualnih elemenata uglavnom lako odrediti ko je šta napisao. Ovdje su, konkretno, očigledni indikatori Merkjurijevog autorstva nepravilnost melodije i uticaj klasične muzike, u ovom slučaju, Geršvina (Gershwin), a bend je ovo i potvrdio u radijskoj emisiji pod naslovom 'Queen For An Hour' na stanici BBC1 u kojoj su gostovali u sklopu promocije albuma *The Miracle*.

Ovo je istovremeno priča o ličnom životu (što se vidi iz navedenih stihova, gde lirski subjekt postavlja skup retorskih pitanja o tome da li je ostvario sve ono što je zamislio) i o životu benda, jer kasnije se priča o njihovim počecima ('we bought a drum kit, blew my own trumpet, played the circuit, thought we were perfect') i o tome koliko je takva egzistencija teška ('was it all worth it, giving all my heart and soul and staying up all night, living breathing rock and roll, this godforsaken life, was is all worth it, all these years'). I pored svega, lirski subjekt ne smatra da se uspeh može lako izmeriti, pogotovo ne materijalnim postignućima ('put down our money without counting the cost, it didn't matter if we won if we lost'). Citiranjem stihova s početka *Makbeta*<sup>28</sup> ('when the hurly burly's done') aludira se na to da je neka presudna bitka završena i da sada predstoji novi period u životu, no, baš kao i u Šekspirovom komadu, iako se možda može učiniti da je lako predvideti sudbinu, ona ima običaj da iznenadi time što se odvija na najneverovatnije načine. Na kraju, lirski subjekt zaključuje da je sve što je proživeo bilo vredno uloženog truda, te da je sve imalo smisla ('yes, it was a worthwhile experience, it was worth it').

Pesma 'Don't Try So Hard' sa albuma *Innuendo* i temom i naslovom podseća na Makartnijevu 'Let It Be'. Lirski subjekt govori da neme potrebe za uzrujavanjem i agresivnim rešavanjem problema; umesto toga, treba sačekati i opustiti se ('when your problems seem like mountains, you feel the need to find some answers, you can leave it for another day, don't try so hard'). Neuspehu ne treba dozvoliti da nas pokoleba, a svaki trenutak života treba ceniti, jer je svaki bitan:

But if you fall and take a tumble, it won't be far  
If you fail, you mustn't grumble, thank your lucky star  
Just savour every mouthful and treasure every moment  
When the storms are raging round you stay right where you are

Ovo jesu opšta mesta, ali svakako treba uzeti u obzir i kontekst nastanka pesme – predvidiv tekst može se oprostiti autoru koji se zbilja suočava sa krajem života, te pronalazi utehu u trenutku. Ovo se može videti i iz stihova u kojima se on divi svetu i onome što mu je pružio ('oh, what a beautiful world, this is the life for me'). Pomirljiv i

---

<sup>28</sup> Najverovatnije je to Mejov doprinos, pošto je on negde u to vreme pisao muziku za jednu produkciju *Makbeta*.

lako optimističan tekst prati i blaga baladna melodija, dok je vokal verovatno tehnički najsavršeniji falset u Merkjurijevoj karijeri.

Mejova<sup>29</sup> pesma 'The Show Must Go On' poslednji je Kvinov singl izdat za Merkjurijevog života. Baš kao što Harisonova 'I Me Mine' ilustruje atmosferu koja je na samom kraju vladala među članovima Bitlsa, tako i 'The Show Must Go On' čini isto za Kvin. Razmirice koje su ranije postojale među članovima benda i na koje su oni reagovali tako što su se posvetili solo projektima, ustupile su mesto obnovljenom zajedništvu i bogatoj inspiraciji – kako to obično biva, kada naiđe tragedija, međusobne razlike se zaboravljaju i snage udružuju ne bi li se prepreke prevazišle. Iako su u trenutku nastajanja albuma *Innuendo* Dikon, Mej i Tejlor znali šta se dešava s Merkjurijem, on nije želeo da se o tome uopšte razgovara, tako da su osećanja ostatka benda uglavnom pretočena u muziku. S tim u vezi, tema ove pesme jeste smrt, a Mejov tekst govori o hrabrosti koja je čoveku potrebna ne samo da se s njom suoči, nego i da joj prkosi do samog kraja. Već u prvim stihovima, svet se opisuje kao prilično negostoljubivo mesto:

Empty spaces, what are we living for  
Abandoned places, I guess we know the score  
On and on, does anybody know what we are looking for?  
Another hero, another mindless crime  
Behind the curtain, in the pantomime,  
Hold the line, does anybody want to take it anymore?

Smisao života ostaje nepojmljiv ('what are we living for?'), a svetom dominiraju praznina ('empty spaces') i napuštenost ('abandoned places'). Besmisleni zločini rađaju nezaslužne heroje ('another hero, another mindless crime'), a sve zajedno navodi lirski subjekt da se zapita zašto se prosto ne odustane od svega ('on and on', 'does anybody want to take it anymore?'). Upotreba pozorišnih slika ('behind the curtain, in the pantomime') uvodi i glavnu metaforu pesme, davnašnju ideju života kao pozornice, verovatno najbolje iskazanu u čuvenim Šekspirovim stihovima iz komedije *Kako vam*

---

<sup>29</sup> Iako je ova pesma rezultat zajedničkog rada celog benda, Mej je ipak njen primarni autor – odgovoran je za melodiju i prelaz inspirisan Pahelbelovim (Pachelbel) *Kanonom*, kao i i najveći deo teksta. Početni ciklični niz akorda, koji se kroz pesmu ponavlja u različitim tonalitetima, napisali su Dikon i Tejlor, a manji doprinos stihovima dali su Tejlor i Merkjuri (vid. queensongs.info).



*drago*<sup>30</sup>. Naslovna fraza, „predstava mora da se nastavi“, stara je maksima iz sveta pozorišta i šou-biznisa, a iako Kvin nije prvi bend koji ju je upotrebio u muzici (Pink Flojd, recimo, ima pesmu sa istim nazivom), verovatno jeste onaj kome ona najviše pristaje – stihovi ove pesme metaforički ilustruju ovo verovanje, a ona sama, kao i ostale numere nastale u ovom periodu, predstavljaju njegov bukvalni dokaz: iako je grupa lako mogla da prestane s radom, odlučila je da stvara do samoga kraja, pretvarajući se da je sve u redu. Ovaj stav najbolje ilustruje refren pesme:

The show must go on  
Inside my heart is breaking  
My make-up may be flaking  
But my smile still stays on

Iako je lirskom subjektu izuzetno teško (‘inside my heart is breaking’), on odlučuje da to sakrije slojevima šminke (‘my make-up may be flaking’) i osmehom za publiku (‘my smile still stays on’), jer predstava mora da se nastavi (‘the show must go on’). Svest o smrti koja se približava javlja se u kasnijim stihovima (‘I’ll soon be turning round the corner now’), a patnja lirskog subjekta ilustruje se kontrastiranjem unutrašnjeg sveta tame i osećaja zatočenosti sa spoljnim svetom svetlosti i novog dana (‘outside the dawn is breaking, but inside in the dark I’m aching to be free’). Neumitnu smrt najavljuju i sledeći stihovi:

My soul is painted like the wings of butterflies  
Fairy tales of yesterday will grow, but never die  
I can fly, my friends

Centralni simbol u ovoj slici jeste leptir, kojim se tradicionalno predstavlja duša koja napušta telo umrloga, odnosno, svoj telesni omotač (vid. Ševalije–Gerbran 2009:488–489). Krila simbolišu uspinjanje sa zemlje na nebo, a pominjanje duše i letenja zaokružuje celu sliku. Koncept verovanja u nešto naizgled nemoguće, a opet neuništivo predstavljen je kroz bajke koje odrastaju, ali ne umiru. Ideje koje su ovde prikazane metaforično kasnije su izrečene i bukvalno, kada lirski subjekt izjavi da će se „s tim“ suočiti uz osmeh i da se nikada neće predati (‘I’ll face it with a grin, I’m never giving in,

---

<sup>30</sup> Reč je o čuvenom monologu koji počinje rečima ‘all the world’s a stage’ – „ceo život je pozornica“ (*As You Like It*, II, 7 – vid. Shakespeare 1999:622).

on with the show’). Na samom kraju pesme, on se opet vraća metafori predstave, kada kaže da će biti njena zvezda i da će publici pružiti nezaboravan nastup (’I’ll top the bill, I’ll overkill’). Jedan od poslednjih stihova ukazuje na to da lirskom subjektu nije lako da se ovako ponaša – iako tako ne deluje, on se ipak tera da pronade volju da nastavi (’I have to find the will to carry on’). Poslednji stih jeste ponavljanje ideje iz naslova, čime se još jednom podvlači poruka pesme.

Kada je reč o posthumno izdatom albumu *Made In Heaven*, već je ranije rečeno da je on sačinjen od različitih elemenata – starih, nedovršenih ideja, prerađenih B strana, Merkjurijevih i Tejlorovih solo pesama, i novog materijala snimljenog posle sesija za album *Innuendo*. Iako to na papiru zvuči prilično nekoherentno, ploča je zapravo sasvim zaokružena, a čak bi se delimično mogla nazvati i konceptualnim albumom – poput *Sgt. Peppera*, i na njoj je glavni deo oivičen dvema varijacijama iste pesme (’It’s A Beautiful Day’ i ’It’s A Beautiful Day – Reprise’), a posle reprize sledi krajnje neobična kompozicija<sup>31</sup>. Ton albuma je istovremeno setan i optimističan, a tema se vrti oko ideja života i smrti. Iako većina pesama sadrži elemente refleksivne poezije, one koje su fokusirane prevashodno na unutrašnji svet autora jesu ’It’s A Beautiful Day’, ’Made In Heaven’ i ’Mother Love’.

’It’s A Beautiful Day’ jeste vrlo kratka pesma, rezultat džem-sesije s početka osamdesetih godina. Njen tekst je prosti izraz optimizma – najpre se opisuje scena (’it’s a beautiful day, the sun is shining’), a potom lirski subjekt govori kako se oseća – toliko dobro da ima utisak da ga ništa neće zaustaviti (’I feel good, and no one’s gonna stop me now’). Iako je ponekad tužan (’sometimes I feel so sad, so sad, so bad’), on ipak istrajava u svom optimizmu (’no one’s gonna stop me now, it’s hopeless, so hopeless to even try’). ’Made In Heaven’ se najpre pojavila na Merkjurijevom solo-albumu *Mr Bad Guy* (koji je to ime dobio u poslednjem trenutku; radna verzija naslova bila je upravo *Made In Heaven*), a potom je prerađena za Kvinovu ploču. Lirski subjekt u njoj govori o ideji predestinacije, o bolnim životnim iskustvima i o pokušaju da se sve to prevaziđe (’I’m taking my ride with destiny, willing to play my part, living with painful memories, loving

---

<sup>31</sup> Na albumu *Made In Heaven* to je neimenovani (i skriveni) dvadesetominutni instrumental sačinjen od ambijentalnih zvukova, smeha, praznog zvuka studija i sličnih „nemuzičkih“ elemenata koji, po nekima, predstavlja simboličan odlazak u naslovni raj.

with all my heart'). Ono što mu naročito teško pada jeste to što ga svi uveravaju da se neke stvari ne mogu izmeniti ('made in heaven, that's what everybody says to me, it was really meant to be, can't you see'). Iako se na kraju i sam priklanja takvom viđenju ('yes, it was meant to be, written in the stars'), on ipak pokušava da odigra svoju ulogu u istoriji tako što će, i pored sve patnje, dati sve od sebe i potruditi se da otkrije svoj životni cilj ('I'm playing my role in history, looking to find my goal, taking in all this misery, but giving it all my soul').

Napokon, 'Mother Love' jeste poslednja pesma koju je Merkjuri napisao, u (nekarakterističnoj) saradnji s Mejom<sup>32</sup>. Ona ima i elemente ljubavne poezije, ali tema koja njome preovladava jeste, razumljivo, smrt. Lirski subjekt na početku pesme odbija nekoga ko mu nudi seksualnu vezu ('I don't want to sleep with you, I don't need the passion too, I don't want a stormy affair to make me feel my life is heading somewhere'), tvrdeći da želi samo utehu majčinske ljubavi ('all I want is the comfort and care, just to know that my woman gives me sweet mother love'). Posle ovih stihova, pesma kao da skida masku ljubavne poezije, a Merkjuri masku lirskog subjekta, i po prvi i poslednji put otvoreno govori o onome kroz šta prolazi, odbacujući tako brižljivo negovanu ideju o predstavi koja mora da se nastavi:

I've walked too long in this lonely lane  
I've had enough of this same old game  
I'm a man of the world and they say that I'm strong  
But my heart is heavy and my hope is gone

Ovi stihovi eksplicitno pokazuju koliko je njihov autor umoran od svega i kako je, konačno, izgubio nadu. Ipak, on zahteva da ga niko ne sažaljeva: njegova jedina želja jeste da se povuče i da pronade utehu u bezuslovnoj ljubavi kakvu pruža majka:

Out in the city, in the cold world outside  
I don't want pity, just a safe place to hide  
Mama, please, let me back inside

Nastavljajući u ovom maniru, on najzad otvoreno govori o onome što ga čeka, tvrdeći da želi samo da umre u miru ('I long for peace before I die') i da zna da je neko uz njega

---

<sup>32</sup> Njih dvojica dele i pevačke dužnosti – Merkjuri je u svojim poslednjim posetama studiju uspeo da otpeva dve strofe i prelaz. Mej je kasnije pesmu dovršio i sam otpevao poslednju strofu.

(‘all I want is to know that you’re there’). Iako su i ton i tekst pesme vrlo tužni, ipak se ne može reći da su mračni – Merkjuri teško da je spadao u naročito introspektivne autore, tako da ni ovde nema pokušaja da se lično iskustvo pretoči u neke duboke misli i poruke. Paradoksalno, ono što bi u svakom drugom kontekstu ovoj pesmi dalo atmosferu potpune obesmišljenosti ovde funkcioniše tako što je spašava od patetike – reč je o poslovično neumerenoj i suptilnosti lišenoj Kvinovoj produkciji koja je na kraj ove pesme nakalemila nekoliko međusobno nepovezanih elemenata: tu je najpre isečak iz jednog od Merkjurijevih čuvenih stadionskih natpevanja s publikom, potom ubrzani medli sačinjen od po nekoliko sekundi svake pesme koju su Kvin ikada snimili, onda odlomak iz Merkjurijeve davnašnje obrade pesme ‘Goin’ Back’<sup>33</sup>, i napokon, plač bebe. Sve ovo zajedno, iako na papiru deluje potpuno neukusno, zapravo pesmu stavlja u kontekst Kvinovog uobičajenog preterivanja i daje joj nešto vedriji, pa čak i kemp, ton. Stiče se utisak da je Merkjuri, kako je u svom prikazu albuma *Made In Heaven* napisao Vilijam Rulman (William Ruhlmann), uspeo da sa scene izađe onako kako je na nju i ušao – kao diva (vid. Ruhlmann 1995). Najzad, kao postskiptum Kvinovog opusa može se posmatrati numera ‘No One But You (Only The Good Die Young)’, poslednja zajednička pesma Meja, Dikona i Tejlora, napisana 1997. godine, koja kroz metaforu Ikarovog pada govori o preranoj smrti. U ovoj tužbalici, njih trojica poručuju Merkjuriju da će, iako neće prestati da žive (‘and life goes on without you’), oni uvek biti tužni zbog njegovog odlaska (‘crying for nothing, crying for no one, no one but you’) i da ga nikada neće zaboraviti (‘we’ll remember forever’, ‘I am never, never saying goodbye’).

Pitanjima života i smrti, premda u drugačijem kontekstu, bavi se i Mjuzova pesma ‘Blackout’ sa albuma *Absolution*. Ovde se kroz muziku u ritmu valcera i priču o protagonistu na samrti govori o tome kako je život kratak (‘this life’s too good to last’).

---

<sup>33</sup> Robin Kejbl (Robin Cable), koji je početkom sedamdesetih radio kao inženjer zvuka u studiju Trajdent, želeo je da eksperimentiše sa Spektorovom tehnikom „zida zvuka“ i u tu svrhu je tražio pevača koji bi snimio obrade pesama ‘Goin’ Back’ Džerija Gofina (Gerry Goffin) i Kerol King (Carole King) i ‘I Can Hear Music’ koju je, u saradnji sa Eli Grinič (Ellie Greenwich) i Džefom Barijem (Jeff Barry) napisao Spektor, a prethodno izvodili Bič Bojsi. Čuvši Merkjurijevo pevanje (Kvin su u to doba snimali svoj prvi album tokom neradnih časova u studiju Trajdent), angažovao ga je za projekat, a Merkjuri je zauzvrat doveo Meja i Tejlora da na pesmi ‘I Can Hear Music’ snime instrumentalni deo. Sve ove je rezultiralo singlom pod pseudonimom Lari Lureks (Larry Lurex), izabranim kao parodija na ime Garija Glitera (Gary Glitter), objavljenim 1973. godine. On je prošao potpuno nezapaženo i, nakon što su piratske verzije snimka decenijama kružile među obožavaocima Kvina, ove dve pesme su konačno objavljene kao deo Merkjurijevog boks-seta *The Solo Collection*, 2000. godine.

Naslov se odnosi na poslednje „zamračenje“ s kojim se glavni junak pesme suočava, a muzika je nadahnuta Sinatrom (Sinatra) i ostalim muzičarima iz prošlosti, perioda kada je kombinovanje klasične i pop muzike bilo pravilo, a ne izuzetak (Myers 2007:172). Pesma 'Butteflies & Hurrricanes' eksplicitno i demonstrira to kombinovanje, jer njen središnji deo jeste klavirski solo, napisan pod uticajem Rahmanjinova, jednog od Belamijevih omiljenih kompozitora. Bomont kaže da je ta pesma „poruka vere, nade, hrabrosti i verovanja u sebe uprkos svetskim i ličnim nedaćama“ (Beaumont 2010:200). U njoj lirski subjekt poručuje publici da treba da veruje u sebe i da svaka promena počinje od pojedinca:

Best, you've got to be the best  
You've got to change the world  
And use this chance to be heard  
Your time is now  
Don't let yourself down  
And don't let yourself go

Ova pesma mogla bi se smatrati i angažovanom poezijom, ali njen fokus ipak ostaje usmeren na ličnu vrednost, koja se ne mora posmatrati samo u kontekstu materijalnog sveta: promena o kojoj se govori može se odnositi i na lični svet pojedinca. Ideja da je sve što neko učini, ma koliko sitno ili krupno delovalo na prvi pogled, podjednako važno, može se uočiti u naslovu pesme: na svet utiču i leptiri<sup>34</sup> i uragani, i oba uticaja su jednako bitna. Pesma 'Ruled By Secrecy' najverovatnije se odnosi na tajna društva koja, po raznim teorijama zavere, vladaju svetom i u tom kontekstu biće obrađena u narednom poglavlju. Ipak, ona bi se mogla tumačiti i kao pesma o ličnim nedaćama, o tome koliko je potiskivanje osećanja i osećaj bespomoćnosti i odsustva kontrole nad vlastitim životom opasno ('repress and restrain', 'no one knows who's in control', you're working so hard and you're never in control').

Album *Black Holes And Revelations* donosi dve značajne refleksivne pesme, 'Invincible' i 'Hoodoo'. Prva od njih nastavlja se na ideju već izraženu u pesmi 'Butterflies & Hurrricanes' – svako od nas ima sposobnost i priliku da promeni svet samim tim što će sebi dozvoliti da bude jedinstven:

---

<sup>34</sup> Ovo je verovatno aluzija na efekat leptira, koncept iz teorije haosa po kome i najmanje promene mogu imati izuzetno velike posledice.

Follow through  
Make your dreams come true  
Don't give up the fight  
You'll be all right  
Cause there's no one like you in the universe

Pesmu je tematikom inspirisala numera 'Heroes' Dejvida Bouvija – ovo se naročito vidi u stihovima koji govore o tome da smo zajedno nepobedivi ('and tonight we can truly say together we're invincible'). Belami je izjavio da je tema pesme 'Invincible' „gotovo fantastični optimizam, čudan, skoro snoliki optimizam“ (Beaumont 2010:274). Sposobnost čoveka da sve izdrži ('whatever they say, your soul's unbreakable') i da ipak izađe kao pobednik ('let's use this chance to turn things around') metaforično je prikazana kao borba kroz muziku, jer njome dominira ritam koračnice. Pesma 'Hoodoo' opet ima elemente klasične muzike – romantičarski klavir podseća na Čajkovskog (Чайковский), a gitara u stilu flamenka na Albenisa (Albéniz). Ona ima i aspekte ljubavne poezije, jer lirski subjekt već na samom početku nekoga poziva da mu se pridruži u „novoј stvarnosti“:

Come into my life  
Regress into a dream  
We will hide and build a new reality

Ipak, ovo je prevashodno pesma o propuštenima prilikama, barem sudeći po Belamiju (Beaumont 2010:275). Ovo se naročito vidi iz poslednjih stihova:

And I've had recurring nightmares  
That I was loved for who I am  
And missed the opportunity  
To be a better man

Za razliku od uobičajenih ideja po kojima treba naći nekoga ko će nas voleti zbog onoga što jesmo, lirski subjekt pesme 'Hoodoo' u tome vidi košmar: po njemu, tako nešto bi značilo da je izgubio priliku da postane bolji čovek. Naslov pesme u ovom kontekstu najverovatnije se odnosi na nekoga ko donosi lošu sreću, a ne na vudu-religiju.

Gotovo konceptualni album *The Resistance* nije imao prevashodno refleksivnih numera – njegova dominantna tema jeste distopija koja se može podriti jedino ljubavlju, tako da se pesme na njemu mogu svrstati uglavnom u ljubavne, narativne i angažovane.

No, Mjuz se refleksivnim temama vraćaju na (zasad) poslednjem albumu, *The 2<sup>nd</sup> Law*. Na njemu se mogu izdvojiti Belamijeve pesme 'Panic Station' i 'Survival', kao i Vulstenhoumove 'Save Me' i 'Liquid State'. 'Panic Station' se kroz ritam osamdesetih (može se uočiti uticaj Kvina, Bouvija, Prinsa (Prince) i INXS) vraća u detinjstvo članova benda i period kada je sve bilo dozvoljeno (ovakvoj atmosferi doprinosi i spot, snimljen u Japanu, gde se gradom šetaju kostimirani ljudi, pseudogodzilla i razigrano čudovište s pipcima). Lirski subjekt publici govori da ne podleže uticajima onih koji bi samo da sputavaju – treba sebi dozvoliti slobodu izražavanja:

Doubts will try to break you  
Unleash your heart and soul  
Trouble will surround you  
Start taking some control  
Stand up and deliver  
Your wildest fantasy  
Do what the fuck you want to  
There's no one to appease

Pesma 'Survival' napisana je kao zvanična himna Olimpijskih igara u Londonu 2012. godine. Ona je stoga bombastična i prenaplašena. Ipak, da bi takva kompozicija bila pozitivno prihvaćena, neophodno je da samu sebe ne shvata za ozbiljno – na taj način, humor daje preko potrebnu ravnotežu melodramskom preterivanju, dozvoljava kiču da pređe u kemp i pesmu spašava pretencioznosti. Sve ovo, nažalost, nedostaje u pesmi 'Survival', a ništa bolji utisak ne ostavljaju ni reči, koje se svode na izražavanje samouverenosti i želje za pobedom ('it's a race that I'm gonna win, yes I'm gonna win, I'll light the fuse and I'll never lose'). Daleko su promišljenije pesme 'Save Me' i 'Liquid State' Krisa Vulstenhouma koje se bave njegovim problemima sa alkoholizmom i na kojima je on i pevač. U pesmi 'Save Me', on se obraća svojoj supruzi i od nje traži pomoć:

Hold me back, so I'm forced to listen  
Don't let me go, cause I'm nothing without you  
Turn me into something like you  
/.../  
Don't let go, I need your rescue

Ovaj tekst pomalo podseća na Lenonovu pesmu 'Help' – i u jednoj i u drugoj numeri, lirski subjekt priznaje da mu je potrebna pomoć i želi da se promeni. Pesma 'Liquid State' govori o unutrašnjem konfliktu, između onog dela čoveka koji zahteva alkohol i onog drugog, koji mu se opire. Shodno tome, ona je žestoka po tonu, a gnevna i kontradiktorna u tekstu:

Warm my heart tonight  
(Force me to lose control)  
Hold my head up high  
(Watch as I lose my soul)  
Help me to survive  
(Push me until I fall)

Lirski subjekt kroz ove stihove upozorava na to da je alkohol – kao i mnogo toga drugog u životu – mač sa dve oštrice i da je za balansiranje između njegovih pozitivnih i negativnih efekata potrebno mnogo snage. U isto vreme, najčešće se događa da se ravnoteža nikada ne postigne, već da dvojaki uticaji prosto dovedu do potpunog rasula. Ovako lični problemi retko su deo repertoara Mjuza, i ostaje nam da se pitamo da li će se to promeniti na njihovom sledećem albumu, koji bi trebalo da izađe tokom leta 2015. godine.

Svi navedeni primeri pokazuju da je fokus autora pop i rok muzike vrlo često usmeren ka vlastitom unutrašnjem biću. Oni tako preispituju svoju prirodu i svoja osećanja, vraćaju se u prošlost i zamišljaju budućnost. Pišu o svojim snovima i strahovima, kao i konceptima o kojima razmišljaju – religiji, duhovnosti, umetnosti, slobodi, ljubavi. Najčešće, međutim, okreću se mislima o životu i smrti, bile to hipotetične (Bitlsi i Mjuz) ili istinske situacije (Kvin). Ovakve pesme slušaocima omogućavaju da, s jedne strane, bolje upoznaju muzičare koje slušaju, a s druge, da i sami počnu da se preispituju, podstaknuti tuđim refleksijama. S obzirom na to da je poezija – a pop poezija u ovome nije izuzetak – forma koja je najčešće najličnije usmerena na autora, nimalo ne čudi to što, statistički posmatrano, pesme o unutrašnjem svetu zauzimaju drugo mesto u opusu većine ovde analiziranih autora (Bitlsa i Kvina). Kada je reč o Mjuzu, refleksivne pesme jesu brojnije od narativnih, ali ipak ne spadaju u najčešći pesnički žanr koji bend istražuje. Ta titula u njihovom slučaju ipak pripada



pesmama o spoljašnjem svetu, a one će biti stavljene u centar analize već u narednom poglavlju.

## PESME O SPOLJAŠNJEM SVETU

Iako se poezija, više nego drugi oblici književnog stvaralaštva, najčešće smatra rodnom koji prevashodno izražava lična osećanja ili promišljanja pesnika ili lirskog subjekta, u toj meri da predstavlja manje-više solipsistički pogled na svet, ne može se poreći da su ta osećanja i razmišljanja nešto što nastaje pod uticajem spoljašnjeg sveta u kome pesnik živi. Ponekad pesničko nadahnuće prosto opisuje svet oko sebe, a ponekad se to sagledavanje proširuje i na izražavanje političkih stavova ili moralističko-didaktičkih poruka. Teško je o ovoj temi govoriti a pritom ne zalaziti i u šire koncepte kao što su svrha umetnosti ili njen položaj u društvu. S jedne strane, didaktički smer u poeziji može da se posmatra kao nešto što je prethodilo i samom pismu – verovatno je da su ritam i metaforični način izražavanja oduvek korišćeni u ritualne svrhe u folklornom usmenom stvaralaštvu. Moralistički element još je očigledniji, jer religijski spisi na svim jezicima imaju tendenciju ka „poetskom izrazu“ – historiografsko pripovedanje, himne, psalmi, proročke vizije i propovedi izmešani su kako u judeo-hrišćanskoj, tako i u drugim tradicijama (vid. Preminger–Brogan 1993:292). S druge strane, brojni pisci i umetnici bune se protiv nametanja svrsishodnosti u književnom i drugom stvaralaštvu, tvrdeći, poput Oskara Vajda, da je sva umetnost potpuno beskorisna. A opet, čak i ako se zanemari to što je Vajld ovu maksimu napisao kao deo uvoda u *Sliku Dorijana Greja* (*The Picture Of Dorian Gray*, 1891), roman koji notorno podriva ideje svoga autora tako što se na kraju pretvara u moralističku alegoriju, ne može se prenebregnuti činjenica da je pobuna estetista protiv Arnoldovih (Matthew Arnold) „varvara“ i „filistinaca“ ipak ideološki obojena, čime se dovodi u pitanje mogućnost postojanja umetnosti koja sama po sebi nema nikakvu svrhu. Čini se da svaka generacija pesnika počinje da stvara tako što želi da svoju poeziju oslobodi tereta moralizma i didaktike, a potom u nju unese upravo taj teret – dovoljno je setiti se Kolridžove „Pesme staroga pomorca“ (*The Rime Of The Ancient Mariner*, 1798) i naravoučenija iskazanog u njenim poslednjim stihovima, koje je po mnogima – pa i po samom Kolridžu – suzilo njen umetnički doživljaj. Didaktički elementi u poeziji nalaze se svuda – ponekad potpuno očigledno, kao kod Dantea ili Miltona, koji je svoj veliki ep napisao ne bi li „opravdao ponašanje

boga prema čoveku<sup>35</sup>, a ponekad ne tako vidljivo, ali ipak prisutno, čak i kod onih stvaralaca koji su poznati po tome što su se trudili da pišu poeziju koja čitaocu nije trebalo ničemu da nauči (čak je i Kits, najmanje zainteresovan za spoljašnji svet od svih velikih romantičara, pisao o odnosu između istine i lepote). Bez obzira na želje svojih autora, poezija se teško oslobađa ideja moralnosti, jer najveći deo njenog značenja nastaje na drugom kraju spektra, tako što ga učitavaju čitaoci, koji u tumačenje unose vlastite moralne ideje i ideologije. Kada se govori o političkoj poeziji, dolazi do još veće zbrke, zato što je u njoj autorova namera obično očiglednije prisutna. I ovde postoje dvojake tendencije, jedna po kojoj prisustvo politike u poeziji samo umanjuje njen značaj i umetničke elemente, i druga po kojoj pesnici, kao „nepriзнати zakonodavci sveta“, kako ih je Šeli (Shelley) nazivao, imaju obavezu da govore o politici. Ovo sa sobom povlači i druge ideje: obično se podrazumeva da to govorenje o politici mora obavezno biti i opozicionističko, što je prilično usko posmatranje – kao primer mogao bi poslužiti možda i najistaknutiji politički pesnik skorijeg doba, Vladimir Majakovski (Владимир Маяковский), koji je bio ona retka vrsta prorežimskog umetnika koji istinski veruje u ideologiju o kojoj piše. S druge strane, antirežimski američki pesnici poput Ginzberga u svojim političkim pesmama retko kad zaista ulaze u problematiku političkih pitanja o kojima pišu, i umesto toga svoju poeziju pune argumentima *ad hominem*, što samo oduzima od njene etičke relevantnosti (vid. Preminger–Brogan 1993:961). Tu je i treći element, a to je ideja da formalno eksperimentisanje automatski znači i politički liberalizam, iako se iz primera Paunda i Eliota, koji su razbili stare rigidne forme pesničkog stvaranja, a u isto vreme bili ekstremni desničari, vidi da to nikako ne mora biti istina. Uopšte uzev, politički obojeno pesništvo (a ne sme se zaboraviti ni da to šta se uopšte podrazumeva pod političkom tematikom u velikoj meri zavisi i od publike) kompleksan je koncept, teško odvojiv od sociokulturoloških pitanja.

Kada je reč o pop i rok poeziji, sve ovo je možda još komplikovanije, jer ona danas dopire do mnogo većeg broja ljudi nego klasična, umetnička poezija. Već je u Uvodu spomenuta Kitlijeva ideja da rok muzika, premda se pretvara da pripada potkulturi

---

<sup>35</sup> 'That to the height of this great argument  
I may assert eternal providence,  
And justify the ways of God to men.' (Milton 2005:18)

i kontrakulturi, zapravo jeste deo establišmenta. S tim u vezi, mora se uzeti u obzir i to da takozvani revolucionarni stvaraoci koji kritikuju različite političke koncepte i pozivaju na pobunu to u velikoj meri čine upravo iz pozicije etabliranih umetnika, na koju su dospeli zahvaljujući sistemu koji napadaju dok su na sceni, a u skladu sa čijim normama se ponašaju van nje. Teško da ijedan od svetski uspešnih muzičara koji su karijeru izgradili na podilaženju nižim slojevima društva i tobožnjem saživljavanju s njihovim problemima zaista na kraju dana odlazi kući u iste uslove kao i publika koja ga sluša. Na taj način, paradoksalno, otvoreno ponašanje u skladu sa statusom „zvezde“ daleko je iskrenije – pa čak i naivnije – nego izigravanje „jednog od nas“ na sceni i odbacivanje te maske izvan očiju javnosti. Brojne studije popularne muzike i popularne kulture uopšte (zanimljiv je, recimo, članak Džona Strita /John Street/ 'Rock, Pop And Politics' u Frith–Straw–Street 2001:243–255) bave se tim fenomenom, te nema potrebe u njega ulaziti i ovde, time pre što je ova studija posvećena književnim elementima pop i rok poezije. S tim u vezi, ovo poglavlje nosi naziv „Pesme o spoljašnjem svetu“ zato što pesme koje će biti obrađene u njemu nisu nužno političke, didaktičke ili angažovane: ono što ih karakteriše jeste zapravo to što se njihov fokus pomera sa lirskog subjekta ili autora na svet oko njega. Moguće je, dakle, da se one bave istim onim pitanjima kojima su se bavile i pesme o unutrašnjem svetu, ali da to prosto čine na manje ličan način. Isto tako, i ovde će dolaziti do tematskih preklapanja: neke od ovih pesama koriste narativan pristup, neke imaju i elemente ljubavne poezije, u nekima lirski subjekt polazi od ličnog iskustva i završava tako što to lično postaje kolektivno (i obratno). U nekim pesmama, najzad, fokus jeste promenljiv, ali ono što ih čini pesmama o spoljašnjem svetu jeste to što govore o društveno relevantnim pitanjima, a ne o onome što je – najčešće – pre svega lična stvar autora ili lirskog subjekta.

S obzirom na to da su za ovaj rad odabrani modernističko autentični stvaraoci, angažovana poezija, odnosno, poezija o spoljašnjem svetu, ne bi trebalo da dominira njihovim opusom. Ipak, i tu postoje izuzeci. Ovo je najočiglednije kod Mjuza – većina njihovih pesama mogla bi se svrstati upravo u ovu kategoriju, ali opet na jedan poseban način: oni se ne bave uobičajenim političkim pitanjima, već onim što bi se moglo posmatrati kao relevantno za takozvanu „tehnološku“ generaciju. Stoga su njihove pesme uglavnom posvećene tehnokratiji, distopiji, teorijama zavere, nauci i naučnoj fantastici.

One jesu društveni komentar, ali u isto vreme, u većini slučajeva pre ostavljaju utisak apokaliptičnog humora nego istinske zabrinutosti – televizijskom metaforom izraženo, moglo bi se reći da više sličnosti imaju sa serijom *Doktor Hu* nego sa, na primer, *Svemirskom krstaricom Galaktika*. Kada je reč o Kvinu, kod njih su ovakve pesme retke, ali opet je zanimljiva podela na autore kojima je politička tematika uglavnom strana, i one koji povremeno pišu o njoj. Merkjuri i Dikon retko kad se bave ovim pitanjima, dok im Mej i Tejlor posvećuju više pažnje<sup>36</sup>. Napokon, kada se sagleda opus Bitlsa, iznenađuje činjenica da u njemu zapravo ima vrlo malo pesama za koje bi se moglo reći da su fokusirane na spoljašnji svet: veći deo svoje karijere, oni su bili apolitični bend, a priličan prostor posvetili su introspekciji i samospoznaji, tako da se angažovane pesme javljaju tek u trenutku kada se među članovima počinje javljati veći jaz, na njihovim poslednjim albumima. Oni (a pre svega Lenon) bave se, naravno, i političkim pitanjima, ali tek kao solo umetnici: danas neizbežne poruke mira 'Give Peace A Chance' i 'Imagine', pa čak i sladunjava 'Ebony And Ivory', rezultat su samostalnog rada Lenona, odnosno, Makartnija. Neke od pesama obrađenih u prethodnim poglavljima, kao što su 'The Word' ili 'All You Need Is Love', o konceptu ljubavi govore na prilično angažovan način, no, s obzirom na to da njima dominira tema, a ne ton, ipak su svrstane u ljubavne pesme. Kada je reč o pesmama kojima je prvenstveni cilj slanje neke poruke publici, među njima bi se kao jedna od prvih mogla izdvojiti 'Think For Yourself'.

Ova Harisonova numera sa albuma *Rubber Soul*, za koju, uz 'If I Needed Someone', Mark Luison (Mark Lewisohn) kaže da je poslednja njegova pesma pre nego što je, vođen LSD-jem i novootkrivenom duhovnošću, zaista pronašao svoje stvaralačko ja (Trynka 2006:182), nastala je kao rezultat promišljanja o vladi i politici, premda je i sam Harison kasnije zaboravio kome ju je posvetio. Ako se tekst malo pažljivije pogleda, stiće se utisak da lirski subjekt ima dve različite poruke. Najpre, tu je osuda:

I've got a word or two  
To say about the things that you do,

---

<sup>36</sup> Interesatno je ovo posmatrati u vezi sa muzičkim korenima svakog od četvorice članova: Merkjuri, kod koga je najizraženiji uticaj šoubiznisa, opere i klasične muzike uopšte, i Dikon, na koga su uticali pop, fank i tamla moutaun ne vole da pišu o političkim pitanjima. S druge strane, Mej i Tejlor više duguju tradicionalnom bluzu i staromodnom roku, kao i (u Mejovom slučaju) džezu, i u njihovim pesmama pre se mogu naći političke ideje. Ovo je gotovo školski primer onoga što se obično smatra tradicionalno apolitičnom, odnosno, angažovanim popularnom muzikom.

You're telling all those lies  
About the good things we can have  
If we close our eyes

U ovim stihovima, on optužuje nekoga da laže ('you're telling all those lies') ne bi li prevario lakoverne i naveo ih da mu poklone potpuno poverenje ('the good things we can have if we close our eyes'). Kasnije se ovoj optužbi pridružuju i druge – govori se da neimenovani sagovornik uništava živote ('you're gonna cause more misery') i da treba da se potruži kako bi se iskupio za ono što je učinio ('and you've got time to rectify all the things that you should'). S druge strane, tu su i nešto drugačije poruke, najizraženije u refrenu:

Do what you want to do  
And go where you're going to  
Think for yourself  
Cause I won't be there with you

Ovi stihovi deluju mnogo ličnije – lirski subjekt osobi kojoj se obraća poručuje da može da radi šta hoće, ali da je vreme da nauči da razmišlja za sebe, jer on neće uvek biti s njom. Teško da politička figura koja je izazvala gomilu patnje ('you're gonna cause more misery') ne ume sama da razmišlja, tako da Harisonovo objašnjenje – da je u pitanju pesma inspirisana politikom – možda i nije sasvim precizno. Moguće je, stoga, da stihovi počinju kao osuda nekoga na vlasti, a da se u refrenu pretvaraju u poruku ohrabrenja samome sebi ili nekome s kim se lirski subjekt poistovećuje. Šta god da je slučaj, ideja ove pomalo nejasne pesme jeste da – kako joj i naslov kaže – treba razmišljati sopstvenom glavom. Ona se na taj način možda i pre može posmatrati kao uvod u kasnije Harisonove refleksije, poput 'Within You Without You' nego kao istinski politička pesma kao što je, na primer, 'Piggies'.

Kada je reč o Kvinu, prva ozbiljnija pesma koja se dotiče problema spoljašnjeg sveta jeste Mejova 'White Man' sa albuma *A Day At The Races*. Kao što se već iz njenog naslova može zaključiti, ona se bavi „teretom belog čoveka“. Lirski subjekt je Indijanac koji govori o onome što su mu belci učinili kada su stigli u Ameriku:

White man white man  
Don't you see the light behind your blackened skies  
White man white man

You took away the sight to blind my simple eyes  
White man white man  
Where you gonna hide from the hell you've made

Upravo to i jeste ono što ovu pesmu čini problematičnom – opis Indijanaca kao „jednostavnih“ (na više mesta – u navedenom primeru, to su metonimijske „jednostavne oči“, dok prvi stihovi pesme glase 'I'm a simple man with a simple name') podjednako je stereotipan kao i uloga zlikovaca koju su igrali u vesternima iz pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka. Osim toga, problematična je i perspektiva: činjenica da autor, sa svoje pozicije belacke privilegije, pokušava da kompleksno i delikatno pitanje genocida američkog autohtonog stanovništva svede na moralističku pouku, i to tako što neuspešno prisvaja njegov diskurs, bojeći ga patetikom, deluje potpuno neumesno i nepromišljeno. Najveći problem ipak predstavlja ton, a to se najbolje može videti ako se pesma 'White Man' uporedi sa daleko uspešnijom numerom 'Run To The Hills' sastava Ajron Mejden (Iron Maiden) sa albuma *The Number Of The Beast* (1982). Obe pesme bave se istom tematikom, ali dok 'White Man' s jedne strane romantizuje Indijance ('he made us our shoes and we trod soft on the land', 'our country was green and all our rivers wide'), a s druge propovedničkim tonom osuđuje belce ('on the Bible you swore, fought your battles with lies'), 'Run To The Hills' svoju poruku šalje kroz prostu naraciju bez autorskog upliva. U njoj reč ima i jedna i druga strana, i premda je jasno da krivicu snose beli doseljenici, krvoproliće je opisano bez patetike, i nema pokušaja da se autor stavi u superioran položaj nekoga ko će, stoleće posle događaja o kojima govori, deliti zakasnele moralne savete. Na ovaj način, slična je pesmi 'Eleanor Rigby' – autor pretpostavlja da je publika dovoljno intelektualno i emocionalno inteligentna da sama izvuče zaključke iz priповesti koju je čula. 'White Man', s druge strane, obiluje pseudomudrostima poput ovih zaključnih stihova:

What is left of your dream  
Just the words on your stone  
A man who learned how to teach  
Then forgot how to learn

Pored toga što nije jasno na kakvo se učenje i podučavanje oni odnose, s obzirom na to da tako nešto nije uopšte spomenuto ranije u pesmi, oni u pokušaju mudrovanja deluju

odbojno, zbog toga što na već pomenuti moralno superioran način samo ponavljaju opšta mesta.

Zapravo, moglo bi se reći da najuspešnije Kvinove pesme o spoljašnjem svetu jesu dve kompozicije napisane s ciljem zblizavanja s publikom. Reč je o Mejovoj 'We Will Rock You' i Merkjurijevoj 'We Are The Champions'. Ove pesme, obe sa albuma *News Of The World*, nemaju pretenzija ka dubokoumnosti ili moralnim poukama – njihova jedina poruka jeste zajedništvo, što ih, bez obzira na promišljenost u korenu njihovog nastanka (napisane su u trenutku kada su Kvin krenuli da razvijaju svoju stadionsku karijeru, tako da su Mej i Merkjuri rešili da napišu po jednu pesmu u kojoj bi publika mogla lako da učestvuje), čini osvežavajuće iskrenim u svojoj nameri. Ovo se u pesmi 'We Will Rock You' najbolje vidi u muzici – u najvećem delu pesme, instrumenti su odsutni, ritam se postiže trupkanjem i pljeskanjem, a gitara se uključuje tek na samom kraju, što publici omogućava da učestvuje u izvođenju pesme bez mnogo truda ili potrebnog talenta. Što se tiče pesme 'We Are The Champions', koja svojim tonom, melodijom i opštim utiskom podseća na numeru iz kakvog mjuzikla, atmosferu zajedništva dočaravaju reči – Merkjuri, koji je najčešće izbegavao razgovor o svojim tekstovima, izričito je tvrdio da je „mi“ iz naslova kolektivno i da se odnosi na sve posetioce koncerata, premda je znao da pesma zvuči „egoistično i arogantno“ (Brooks–Lupton 2008:75). Ovo tumačenje podržavaju i stihovi u kojima se Merkjuri otvoreno zahvaljuje publici na svemu što mu je omogućila ('you've brought me fame and fortune and everything that goes with it, I thank you all'). Ove dve pesme, kojima su Kvin uvek završavali svoje koncerte, posvećene su, dakle, onom aspektu spoljašnjeg sveta koji je direktno odgovoran za uspeh svakog muzičara – publici.

Kada je reč o Mjuzu, pesme koje se jasno bave spoljašnjim svetom javljaju se najpre na albumu *Origin Of Symmetry*. Ipak, s obzirom na asocijativnost na čijim principima funkcionišu njihovi tekstovi (pogotovo oni raniji), retko se kad može tačno utvrditi na šta se koja pesma odnosi. Tako na primer, numera 'Citizen Erased' svojim naslovom očigledno upućuje na Orvelovu *1984*. i „brisanje“ nepodobnih građana. U tom slučaju, njeni početni stihovi:

Break me in



Teach us to cheat  
And to lie, and cover up  
What shouldn't be shared

govore o lažima koje vladaju u orvelovskim društvima i na ironičan način pozivaju „izbrisane građane“ da se usprotive tako izvitoperenim stavovima. Ovo se uklapa u uobičajene distopijske teme koje Mjuz često istražuje. S druge strane, Belami tvrdi da je pesmu napisao kao izraz frustracije izazvane time što ga novinari stalno pitaju da objasni značenje svojih tekstova, a on ni sam ne zna uvek šta je tačno hteo da kaže (Myers 2007:141–142), na šta bi mogli ukazivati sledeći stihovi:

I'm sure I used to be so free  
Self-expressed  
Exhausting for all to see and to be  
What you want and what you need  
And the truth's unwinding  
Scraping away at my mind  
Please stop asking me to describe

Međutim, kod ovog tumačenja javlja se još jedna zamka: ako se autoru pesme poveruje da je tekst napisao da bi objasnio da obično, kada ga pitaju zašto je napisao tekst, on to zapravo ne ume da objasni, da li to onda znači da mu zapravo ne treba verovati? Ova zavrzlama delom podseća na Ešerove (Escher) grafike, a delom na film *Početak* (*Inception*, 2010), tako da se do jasnog odgovora teško može doći, što tumaču ostavlja mogućnost da se ipak okrene najjednostavnijem mogućem rešenju, što bi u ovom slučaju bila već pomenuta distopijska interpretacija. Pesma 'Micro Cuts' još je nezgodnija za tumačenje ako se poveruje u Belamijevo objašnjenje, pošto se, po njemu, ona odnosi na njegove halucinacije minijaturnih trouglastih oštrica koje mu se zabadaju u glavu, slično radioaktivnim talasima koje vlada koristi kao psihološko oružje (Beaumont 2010:124–125). Teško da se ovo objašnjenje može uzeti za ozbiljno, osim u slučajevima ekstremne paranoje, ali iz njega se ipak može izvući osnovna inspiracija, a to je strah od totalitarnih režima i potpune kontrole. Ako se u ovom svetlu pogleda, recimo, prva strofa:

Hands are red with your blame  
Megaphone screaming my name  
Whimpers someone I should've loved  
Souls weeping above

može se uočiti osuda onih na vlasti ('hands are red with your blame'), osećaj da je privatnost nemoguća ('megaphone screaming my name'), pokušaj kontrole svega, pa čak i najličnijih osećanja ('someone I should've loved'), kao i sveprisutna tuga i smrt ('souls weeping above'). U nastavku pesme, lirski subjekt u isto vreme izražava svest o tome da je samo nečija marioneta, ali i nesposobnost da drugačije funkcioniše ('I've seen what you're doing to me, destroying puppet strings to our souls') – na ovaj način, 'Micro Cuts' možda najavljuje kasniju numeru 'Stockholm Syndrome', koja se takođe bavi onim što se dešava kada se toliko naviknemo na neku lošu situaciju da počinjemo da je shvatamo kao nešto sasvim logično i uobičajeno. Pesma 'Screenager', s druge strane, jasno se može protumačiti kao osuda robovanja tehnologiji i lament nad otuđenjem koje ona izaziva, i koje često dovodi do autodestruktivnog ponašanja, poput sečenja koje je često među adolescentima ('all the scars on your skin'). Sam naziv pesme<sup>37</sup> ukazuje na to da je njen fokus na omladini, a to se može videti i iz teksta, koji aludira na muke odrastanja, dvostruko otežane zbog tehnološke alijenacije ('who's so phony and always surrounded, stop your screaming, no one can hear'). U refrenu, lirski subjekt poručuje svojim slušaocima da pronađu u sebi ono što su nekada bili, jer je to nešto pozitivno ('who you were was so beautiful, remember who you were'). Napokon, pesma 'Futurism', bonus-numera albuma *Origin Of Symmetry*, povezuje sve dosad pomenute teme i govori o nekoj hipotetičnoj distopijskoj budućnosti kojom vlada tehnologija i u kojoj je ljudski kontakt toliko stran da svi postaju „nemi bogovi“ ('silent gods') – egoistični usamljenici koji sve vreme provode u tišini. U tom svetu, neće biti ničega što bi inspirisalo lični razvoj ('ignorance pulls, apathy and apathy still rules'), a totalitarizam će se pobrinuti za to da takvo stanje niko ne kritikuje ('a future that won't let you disagree'). Naslov pesme očito aludira na pokret futurizma i njegovu naklonost ka novim tehnologijama, a time možda ironično i na mračniju stranu takvog stava.

Ova tematika nastavlja se i na albumu *Absolution*. Zamišljen kao lagana i optimistična ploča (u skladu sa tadašnjim događajima iz života članova grupe, zbog čega

---

<sup>37</sup> Termin 'screenager' skovao je 1997. godine američki teoretičar medija Daglas Raškof (Douglas Rushkoff). Sačinjena od izraza „ekran“ ('screen') i „tinejdžer“, ona označava tehnološki potkovane mlade ljude koji od ranog detinjstva koriste kompjutere i slične naprave i koji su, zahvaljujući skraćenom opsegu pažnje, zapravo u prednosti u odnosu na generaciju svojih roditelja, zato što lakše mogu da se snađu u mnoštvu informacija i zato što su naviknuti na brze i česte promene, pa im je, samim tim, lakše da se prilagode novim situacijama.

na njoj i ima veći broj prethodno pomenutih ljubavnih pesama), ipak se, zahvaljujući dešavanjima u svetu na početku novog milenijuma i novoproklamovanom „ratu protiv terorizma“, delimično pretvorio i u apokaliptičnu priču. To se vidi koliko iz naslova prve pesme (ako se zanemari instrumentalni uvod 'Intro'), 'Apocalypse Please', na kojoj već početni klavirski akordi uvode zlokobnu atmosferu. Belami je izjavio da pesma govori o tome kako netačne religijske činjenice dovode do pogrešnog tumačenja starih proročanstava (koja su, kako navodi, bila „improvizacije par ljudi u odorama“), što bi trebalo da je nezamislivo u modernom svetu, ali je „to ono što se danas događa – sa onim magarcem iz Amerike i sa islamom“ (Myers 2007:171). Lirski subjekt pesme jeste neko ko veruje u te priče, i zahteva naslovnu apokalipsu:

Declare the state of emergency  
Come on and spread a sense of urgency  
And pull us through, and pull us through  
And this is the end  
This is the end of the world  
And it's time we saw a miracle  
Come on it's time for something biblical  
To pull us through

U pesmi je prisutna ideja da će neko sa radošću dočekati kraj sveta ako to znači da će na taj način potvrditi svoju veru. Pored napada na religijski fanatizam, vrlo je verovatno da pesma govori i protiv rata, s obzirom na jasnu aluziju, kroz naslov, na film *Apokalipsa danas* (*Apocalypse Now*, 1979), a time, zahvaljujući intertekstualnim vezama sa Konradovim *Srcem tame* (*Heart Of Darkness*, 1899), na kome je pomenuti film zasnovan, i o užasima dehumanizacije onih koji se posmatraju kao drugačiji, a samim tim, i dehumanizaciji sebe.

Pesma 'The Small Print', kroz faustovsku tematiku (njen radni naziv bio je 'Action Faust') govori o pohlepi i manipulativnosti organizovane religije (Myers 2007:173). Njen lirski subjekt jeste mefistofelovska figura koja nekome nudi svoje usluge ('take, take all you need, and I'll compensate your greed'). Kao i kod Marloua (Marlowe), i ovde je demon neobično iskren, i otvoreno govori svome klijentu šta ga čeka, i kao kod Getea (Goethe), on ovom „Faustu“ obećava da će dobiti *sve* što je obećano ugovorom:

Say, it'll make you insane  
And it's bending the truth  
You're to blame  
For all the life that you lose and  
You watch this space  
And I'm going all the way  
And be the slave to the grave  
I'm the priest God never paid

Spominjanje „sveštenika koga bog nikada nije platio“ može se odnositi na đavolsku prirodu protagoniste, ali i na to da bog zapravo ne plaća nikakve sveštenike – s obzirom na to da se u ovoj pesmi organizovana religija posmatra kao izvitopereni oblik verovanja čiji je jedini cilj zarada preko manipulacije, a potvrda te ideje može se naći u sledećim stihovima:

Hope, I hope you've seen the light  
Cause no one really cares  
They're just pretending  
Sell, and I'll sell your memories  
For fifteen pounds per year  
But you can keep the bad days

Ovde se eksplicitno govori kako nijednoj od religijskih figura zapravo nije stalo do onih kojima navodno služe, a sve što žele jeste da zadovolje vlastitu pohlepu. Ovako negativan stav prema religiji prevazilazi onaj izražen u pesmama kao što je 'Megalomania' – ovde se lično preispitivanje pretvara u otvoren napad, pa čak i političko pitanje.

Napokon, pesma 'Ruled By Secrecy' govori o tajnim društvima koja, po raznim teorijama zavere, vladaju svetom, a svoj naziv duguje knjizi *Rule By Secrecy* (2001) Džima Marsa (Jim Marrs) koja se bavi upravo takvim teorijama. U pesmi se spominje nedostatak kontrole nad vlastitim životom:

Change in the air  
And they'll hide everywhere  
And no one knows who's in control  
You're working so hard  
And you're never in charge  
Your death creates success  
Rebuild and suppress

Sudeći po ovim stihovima, svet kontroliše neko ko ostaje skriven i ko ubira plodove svačijeg rada, pa čak i smrt pretvara u nešto što će njemu odgovarati. Ovi stavovi uklapaju se u ideje već izražene u pesmama poput 'Micro Cuts', a time što zatvara album *Absolution*, pesma 'Ruled By Secrecy' daje mu paranoičnu atmosferu i ton prilično drugačiji od zamišljenog optimističnog. Ipak, muzička sofisticiranost albuma uspeva da uspostavi ravnotežu i tematici ipak da određenu eleganciju, a time i opravda naziv ploče, koji se odnosi na paradoksalno naivnu veru u sposobnost muzike da očisti svet od greha (Beaumont 2010:195).

Nekoliko decenija ranije, na Kvinovom albumu *News Of The World* našle su se Tejlorove pesme 'Sheer Heart Attack' i 'Fight From The Inside'. Prva od njih, kako se jasno vidi iz naslova, koncipirana je u doba kada je bend radio na albumu *Sheer Heart Attack*, ali je završena tek nekoliko godina kasnije. Ova pank numera (verovatno je na nju uticalo to što su u isto vreme u susednom studiju Seks Pistolsi /Sex Pistols/ snimali svoj prvi album) priča o istovremenoj apatiji i agresiji lirskog subjekta, koji za to krivi genetiku ('it was the DNA that made me this way'), i može se protumačiti kao komentar na život omladine. Početni stihovi, gde on razmišlja kako je to kada je nekome sedamnaest godina ('well you're just seventeen, all you want to do is disappear'), iako ponešto neubedljivi, s obzirom na to da su delo tridesetogodišnjaka, nose u sebi izvesnu nostalgiju, jer predstavljaju jasnu aluziju na rane Bitlse i pesmu 'I Saw Her Standing There' ('well she was just seventeen, you know what I mean'). Pesma 'Fight From The Inside' govori, kako joj i naziv kaže, o tome da se najbolji rezultati u borbi postižu ako se napad izvrši iznutra. Tekst se, izgleda, odnosi na muzičku industriju, sudeći po tome što se lirski subjekt obraća nekome ko je „poster na tinejdžerskom zidu“ ('you're just another picture on a teenage wall') i što ga uverava da je sve podjednako podložno manipulaciji, čak i ono što naizgled deluje „autentično“:

Think that you know what you're doing?  
You think that out in the streets is all true  
You're just another money-spinner tool  
You're just another fool  
You gotta fight from the inside  
Attack from the rear  
Fight from the inside  
You can't win with your hands tied

Moguće je, naravno, i da su stihovi nešto uopšteniji, te da Tejlor – najviše politički usmeren od svih članova Kvina – ovde iznosi stav da svaka promena sistema mora početi iznutra. Sličnom tematikom bavi se i Dikonova 'If You Can't Beat Them' sa albuma *Jazz*, premda na otvorenije pragmatičan način – opet se na osnovu naslova može pretpostaviti o čemu se u pesmi radi: lirski subjekt nudi staru, dobro oprobano taktiku „ako ne možeš da ih pobediš, pridruži im se“. S jedne strane, pesma je upućena nekome ko se nosi s ličnim problemima ('keep your chin up when you're feeling lonely, don't let them get you down', 'give as good as you get'), a s druge, može da se protumači kao poruka da na svaki pokušaj manipulacije treba uzvratiti ravnim merom ('keep your fingers off my money, don't try and pull me down', 'rumour has it that you could play dirty, I'll tell you what I'll do about that'). U svakom slučaju, lirski subjekt savetuje da se treba prilagoditi svetu u kome svako gleda samo vlastiti interes ('if you can't beat them, join them, it's everyone for themselves'), jer u protivnom neće doći ni do kakvog olakšanja ('you're never gonna help yourself').

Album *The Game* donosi kompoziciju 'Don't Try Suicide' – po mišljenju mnogih, najgoru pesmu koju je Merkjuri ikada napisao (a možda i najgoru u celoj karijeri benda). I ovde se iz naslova može zaključiti o čemu se u tekstu radi – o pokušaju da se neko na ivici samoubistva odvraća od te zamisli. Ipak, iako je 'Don't Try Suicide' možda i zamišljena kao pesma utehe, to se nikako nije prenelo na završeno delo; umesto toga, njen ton je nepropisno veseo, a stihovi nepodnošljivo lakomisleni i nehajni. Ako se ona uporedi sa, recimo, Mejovom 'White Man', može se primetiti da, uprkos problematičnom pristupu i tonu, Mej ipak polazi od iskrene želje da kaže nešto o događajima koji ga očito pogađaju. Za razliku od njega, Merkjuri u pesmi 'Don't Try Suicide' pokazuje alarmantnu nebrigu za temu o kojoj (iz nepoznatog razloga) piše. Umesto da ovako delikatnoj materiji pristupi sa razumevanjem, on napada one kojima se obraća:

Don't try suicide  
Nobody gives a damn  
/.../  
So you think it's the easy way out  
You think you're gonna slash your wrists this time  
Baby when you do it, all you do is get on my tits  
/.../  
Look at yourself, you need help

You need life, so don't hang yourself  
You can't just be a prick teaser all the time  
A little bit attention, you got it

Iz ovih stihova može se zaključiti da je Merkjurijeva poruka potencijalnim samoubicama da to ne učine, ne zato što to nije pravo rešenje, već prosto zato što će takav potez njega lično iznervirati ('all you do is get on my tits'). Vredanje depresivnih osoba ('a prick teaser') i elementarno nerazumevanje komplikovane situacije o kojoj se piše ('a little bit attention, you got it') navode slušaocima da se zapitaju zbog čega je ova pesma uopšte i napisana. Dodatno zbunjuje i veseli klavirski ritam, koji se nikako ne uklapa u tematiku pesme. Čini se da je, u pokušaju da izbegne patetiku, Merkjuri otišao u drugu krajnost i ljudima koji iz ko zna kog razloga smatraju da nisu dovoljno bitni da nastave da žive poručio da su sasvim u pravu ('nobody gives a damn'). Ovako nehajan stav i posledično neuspela pesma dodatno iznenađuju kada se ima u vidu da je Merkjuri nekoliko godina kasnije napisao daleko bolju numeru na istu temu, koja ne pati od ovih problema. Reč je o pesmi 'Keep Passing The Open Windows' sa albuma *The Works*. Moguće je da je ona mnogo promišljenija u odnosu na 'Don't Try Suicide' zato što je svoj život započela<sup>38</sup> kao deo saundtreka za film *Hotel Nju Hempšir (The Hotel New Hampshire, 1984)*, ekranizaciju istoimenog romana Džona Irvinga (John Irving). Naslov pesme jeste lajtmotiv romana – njegovi junaci reči „samo prolazi pored otvorenih prozora“ jedni drugima govore u trenucima kada im je potrebno ohrabrenje: ona ih podseća da ne treba da se predaju očajanju i da otvorene prozore ne shvate kao izlaz. Ovu frazu pesma koristi kao refren ('just believe, just keep passing the open windows'), a kao intertekst javlja se i neizbežna 'All You Need Is Love', jer rešenje koje lirski subjekt nudi jeste ljubav ('you just gotta be strong and believe in yourself, forget all the sadness, cause love is all you need').

Pesmom 'Put Out The Fire' Mej doprinosi Kvinovim politički angažovanim pesmama, mada ni u njoj ne uspeva da se otrgne moralističkom tonu. Tekst predstavlja protest protiv oružja, i počinje dovoljno zanimljivo – priča, kroz ironičan ton, najpre

---

<sup>38</sup> Kvin su se kasnije povukli iz ovog projekta, ali Merkjuri je svejedno dovršio i preradio pesmu i uključio je na album *The Works*.

govori sama za sebe. Lirski subjekt nije stalan; smenjuju se različiti počinioci zločina, a prvi govornik je neko ko je upucao čoveka koji nije hteo da se rukuje s njim:

They called him a hero in the land of the free  
But he wouldn't shake my hand boy, he disappointed me  
So I took my hand gun, and I blew him away  
That critter was a bad guy, and I had to make him pay

Vrlo je moguće da se ovi stihovi odnose na Lenonovo ubistvo – 'Put Out The Fire' na albumu *Hot Space* prethodi Merkjurijevoj 'Life Is Real', a okolnosti koje se opisuju ('they called him a hero', 'he disappointed me') mogle bi se protumačiti kao okidač za Lenonovog ubicu (premda je on od Lenona dobio i autogram, tako da se stihovi o odbijanju rukovanja ne uklapaju baš najbolje). Šta god da je inspiracija, zaključak je isti: neko je stradao praktično ni zbog čega. Drugi lirski subjekt jeste neko ko je ubio nevernu ženu i njenog ljubavnika ('I caught my lover in my neighbour's bed, I got retribution, filled them both full of lead') i ko će se izvući nekažnjeno, jer je reč o običnom „zločinu iz strasti“ ('I've been told it's the fashion to let me on the streets again, it's nothing but a crime of passion, and I'm not to blame). Posle ove strofe, atmosfera pesme počinje da se menja: umesto dotadašnjih činjenica i opisa događaja, koji su dovoljni da slušaocima prenesu poruku pesme, Mej odlučuje da – potpuno nepotrebno – publici eksplicitno objasni šta je želeo da kaže:

You know a gun never killed nobody  
You can ask anyone  
People get shot by people  
People with guns

Ovi stihovi, bez kojih bi pesma bila daleko bolja, još su jedno opšte mesto, a, što je još gore, opet pretpostavljaju da publika nije u stanju sama da donese zaključke na osnovu onoga što je ranije čula, te da joj je neophodno objašnjenje nečega što je sasvim očigledno (teško da iko misli da pištolji ubijaju sami od sebe). Baš kao i u pesmi 'White Man', ovakav stav prema slušaocima uspeva samo da ih odbije.

Numera koja zaključuje album *Hot Space*, 'Under Pressure', pokazuje da je moguće napisati pesmu koja se bavi opštim problemima današnjeg sveta, a pritom ne vređati inteligenciju publike. Ova pesma, napisana u toku spontane džem-sesije sa



Dejvidom Bouvijem<sup>39</sup>, govori o pritisku pod kojim se svi nalaze i koji se odražava na život na ozbiljne načine ('burns a building down, splits a family in two, puts people on streets'). U skladu s Lenonovom idejom da je lako živeti zatvorenih očiju ('living is easy with eyes closed'), pravi užas potiče iz znanja o tome kako svet funkcioniše ('it's the terror of knowing what this world is about'). Ono po čemu se 'Under Pressure' razlikuje od, recimo, 'Put Out The Fire' jeste to što ne opisuje eksplicitno šta se tačno pod tim podrazumeva – dovoljno je reći da saznanje rađa užas ('it's the terror of knowing'), pa da se shvati da to ne može niti nimalo dobro. Takođe, kao rešenje nudi se jednostavna, premda klišeizirana (mada ne treba zaboraviti da klišeji opstaju toliko dugo zato što u njima ima istine) ideja da ljubav sve pobeđuje, čime se ova pesma približava numerama 'All You Need Is Love' i 'The Word' Bitlsa:

Because love's such an old-fashioned word  
And love dares you to care  
For the people on the edge of the night  
And love dares you to change our way  
Of caring about ourselves

Na ovaj način, publici se poručuje da su ponekad najjednostavnija i najočiglednija rešenja zaista i najbolja.

Kada je o Bitlsima reč, Harison svoje angažovane misli upućuje poreznicima, kroz pesmu 'Taxman' sa albuma *Revolver*. Ona je nastala kao odgovor na situaciju u tadašnjoj Britaniji, kada je laburistička vlada Harolda Vilsona (Harold Wilson) zaradu oporezivala i do devedeset pet procenata (*Anthology*). Lirski subjekt je naslovni poreznik, koji poručuje da treba biti srećan što nije uzeo sve ('should five percent appear too small, be thankful I don't take it all') i da bi rado oporezovao sve što može:

If you drive a car, I'll tax the street  
If you try to sit, I'll tax your seat  
If you get too cold, I'll tax the heat  
If you take a walk, I'll tax your feet

---

<sup>39</sup> Njen prvobitni naziv bio je 'People On Streets', a kao osnova uzeta je pesma na kojoj su Kvin tada radili, 'Feel Like' (ona se nikad nije dalje razvila dalje od – prilično kvalitetnog – demo-snimka). Kao autori pesme potpisani su Kvin i Dejvid Bouvi, premda je, po Dikonu, za većinu muzičkih elemenata odgovoran Merkjuri, dok je Bouvi napisao čuvenu bas-liniju i improvizovane stihove kasnije uobličio i povezoao.

Veza između Bitlsa i Vilsona bila je samo još jedna u nizu političkih manipulacija koje su pratile bend, kao jedan od najznačajnijih britanskih izvoznih proizvoda šezdesetih godina (vid. tekst Džona Harisa /John Harris/ pod nazivom 'Poll Position' u Trynka 2006:109). Harison u ovoj pesmi proziva i Vilsona, ali i njegovog političkog protivnika, konzervativca Edvarda Hita (Edward Heath), koji je i smenio Vilsona na vlasti (da bi posle Vilson opet smenio njega), na taj način implicirajući da su svi političari manje-više isti ('Taxman Mister Wilson', 'Taxman Mister Heath'). Ipak, ne može se reći da je reč o protestnoj pesmi – ona je pre gnevni napad nego poziv na promene, možda zato što Harison nije verovao da je ta promena uopšte i mogućna.

Za razliku od pesme 'Taxman', pesma 'Baby You're A Rich Man', nastala iz dveju odvojenih kompozicija, jedne Lenonove i jedne Makartnijeve, ne govori o novcu, uprkos svom naslovu. Ona, po Harisonu, ljudima poručuje da pravo bogatstvo treba da pronađu u sebi, što je čini didaktičkom numerom (vid. Makdonald 2012:431). Jednostavan tekst, u kome lirski subjekt najpre pita slušaoca da li zna kako je to biti prekrasan ('how does it feel to be one of the beautiful people?'), a potom mu govori da je bogat ('baby, you're a rich man too'<sup>40</sup>), nema mnogo prostora za interpretaciju. Ako se Harisonovo tumačenje uzme kao tačno, onda je ovo još jedna u nizu pesama koje balansiraju na granici između refleksivnih i didaktičkih.

Mjuzov četvrti album, *Black Holes And Revelations*, nastavlja tamo gde je stao *Absolution*. I ovde su angažovane pesme rezervisane za napadanje distopijske politike i „globalne elite“ koja, po Belamiju, „kontrolise sve oko nas“ (Myers 2007:205). Već prva pesma na njemu, 'Take A Bow', koja je zapravo trebalo da zatvori album (kao što se može naslutiti iz naslova), poziva one koji vladaju svetom (kako Belami navodi, to su oni koji imaju interes u trgovini oružjem, energijom i farmaceutskim proizvodima – vid. Beaumont 2010:271) da preuzmu odgovornost za svoje postupke. Stihovi su prilično melodramatični ('you bring death and destruction to everything you touch', 'you must pay for your crimes against the earth'), pogotovo u delu koji govori o posledicama

---

<sup>40</sup> Priča se da je Lenon u studiju, umesto 'baby, you're a rich man too', pevao 'baby, you're a rich fag Jew', što je bilo upućeno Brajanu Epstajnu. Možda je to tačno, a možda je i interna pošalica, s obzirom na to da su Bitlsi jedno vreme tvrdili i da je 'Hey Jude' (što su demonstrirali vičući 'Gay Jew') takođe bila posvećena Epstajnu.

ovakvog ponašanja ('you'll burn in hell for your sins'), ali ako se posmatraju kao izraz nemoćnog gneva običnih ljudi, imaju više smisla, s obzirom na to da njima ni ne preostaje ništa drugo nego da vitlaju pesnicom i uzvikuju ovakve osude i kletve. Pisma 'Map Of The Problematique' već je spomenuta u kontekstu ljubavnih elemenata, ali može se posmatrati i kao pesma o spoljašnjem svetu, s obzirom na žalopojku lirskog subjekta o usamljenosti koja vlada jer ljudi ne uspevaju da sagledaju da su u suštini svi jednaki:

And no one  
Thinks they are to blame  
Why can't we see  
That when we bleed we bleed the same  
/../  
When will this loneliness be over

Pesma 'Soldier's Poem', s druge strane, očigledno je posvećena pitanju rata. Lirski subjekt je vojnik koji se pita zašto se bori:

How could you send us  
So far away from home  
When you know damn well that this is wrong  
I will still lay my life for you

Belami objašnjava da je ova pesma povezana sa 'Invincible', koja na albumu sledi odmah posle nje, i koja je fanatično optimističan odgovor na beznade iskazano u 'Soldier's Poem'. I ovde se našlo mesta za autorove stavove o načinu na koji funkcioniše svet, jer po njemu, „većina ratova se vodi oko prirodnih resursa; zemlju u čije ime se [vojnici] bore nije briga, ljude koje pokušavaju da oslobode ili nije briga ili ih mrze, a vlade baš briga hoće li ti vojnici živeti ili umreti“, što mu je delovalo kao „zanimljiva tema – gubljenje nade i predavanje“ (Beaumont 2010:274). Time što je lirski subjekt rezignirani vojnik izbegnuto je preterano mudrovanje, pošto je u centar pažnje postavljen pojedinac koji ne govori ništa osim što postavlja očigledna pitanja na koja neće dobiti odgovor, a u fokusu su prosto njegova osećanja. Majers ovu pesmu poredi sa 'Soldier Side' benda Sistem Of Daun (System Of A Down), koja takođe govori o ratu iz perspektive pojedinačnih vojnika (Myers 2007:208). Ono što daje ravnotežu iskrenim, premda

pomalo nezgrapnim stihovima pesme 'Soldier's Poem' jeste muzika, koja je krajnje svedena, ali u kojoj se svejedno može prepoznati ritam koračnice.

U pesmi 'Assassin', opet, ton i stav su nešto drugačiji. Njen lirski subjekt poziva na revolucionarne poteze, ali ne i na otvorenu revoluciju:

War is overdue  
The time has come for you  
To shoot your leaders down  
Join forces underground  
Lose control  
/.../  
Aim, shoot, kill your leaders

Umesto otvorenog iskazivanja nezadovoljstva, lirski subjekt kao rešenje vidi atentat u organizaciji „sila iz podzemlja“ koje stvaraju plaćene ubice ('assassin is born'). Po Belamiju, ova pesma govori o ekstremnim ubeđenjima i ispričana je sa tačke gledišta nekoga ko je toliko ogorčen društvom da počinje da planira ubistvo predsednika (Myers 2007:209). Mišljenje lirskog subjekta o svetu u kome živi vidi se i iz toga što svoju vladu naziva „demonokracijom“ ('oppose and disagree, destroy demonocracy'), a ovo je i bio radni naziv pesme. Gnev i agresivnost stihova podržava i hevi metal muzika koja ih prati.

Numera 'Exo-Politics' svoju inspiraciju duguje još jednoj teoriji zavere. Belami je izjavio da je reč o pesmi o invaziji vanzemaljaca koju će organizovati Novi svetski poredak, a čiji stvarni cilj jeste povećavanje vojnog budžeta za odbranu od te invazije. Pitanje koje se nameće jeste da li je ta invazija stvarna ili ne, ali odgovor je u oba slučaja podjednako strašan (Beaumont 2010:274). Ovo se vidi iz sledećih stihova:

When the Zetas fill the skies  
It's just our leaders in disguise  
Fully loaded satellites  
Will conquer nothing but our minds  
But I'm waiting patiently  
I'm waiting for the sign

„Zete“ iz gornjih stihova odnose se na stanovnike zvezdanog sistema Zeta Retikuli koji vrše pomenutu invaziju. Lirski subjekt se priklanja mišljenju da su priče o njima izmišljotina svetskih lidera ('when the Zetas fill the skies, it's just our leaders in disguise') čija jedina svrha jeste manipulacija ('fully loaded satellites will conquer

nothing but our minds’). Ipak, on se pomalo i nada da je to istina, jer ne može više da podnese teret koji mu je nametnula korumpirana „demonokratija“ (‘secrets locked up and loaded on my back; well, it weighs me down’). Stoga on strpljivo čeka znak, jer će posle toga uslediti promene, ma kakve one bile (‘but I’m waiting patiently, I’m waiting for the sign).

Iako i u pesmi ‘Knights Of Cydonia’ ima političkih elemenata, jer se ona može tumačiti i kao priča o zamišljenom planetarnom ratu na Marsu posle koga su stanovnici morali da izbegnu na Zemlju, gde će se istorija neminovno ponoviti (‘come ride with me through the veins of history’, ‘how can we win when fools can be kings?’), ona ipak bolje funkcioniše ako se ta priča posmatra samo kao priča, a pesma, posledično, kao narativna kompozicija. Stoga bi se moglo reći da je poslednja pesma političke tematike na albumu *Black Holes And Revelations* numeru pod nazivom ‘City Of Delusion’. Ona, po Belamiju, govori o multikulturalizmu i njegovim dobrim i lošim stranama (Beaumont 2010:274). Dobre strane su više prisutne u muzici nego u tekstu – ova pesma je interesantan spoj orijentalnog folk zvuka, marijačijevske gitare i zapadnjačkog roka. Kada je tekst u pitanju, opet se javljaju distopijske teme i orvelovska atmosfera (‘I choose the hide from the all-seeing eye’). Lirski subjekt, slično kao u pesmi ‘Assassin’, poziva na rušenje sistema kroz nasilje:

Destroy this city of delusion  
And break these walls down  
And I will avenge  
And justify my reasons with your blood

Naslovni „grad obmana“ odnosi se na sistem koji tobože podržava zajedništvo, a u stvari namerno odvaja ljude jedne od drugih (‘stay away from me, build a fortress and shield your beliefs’) ne bi li ih držao pod kontrolom zahvaljujući principu „zavadi, pa vladaj“. Lirski subjekt odbija da se prikloni takvim idejama (‘can I believe when I don’t trust, all your theories turn to dust’) i umesto toga rešava da uzme stvar u svoje ruke (‘I will avenge and justify my reasons with your blood’). Anarhističke ideje su tako na albumu *Black Holes And Revelations* dovedene do vrhunca – naredni album, *The Resistance*, pre je konceptualno poigravanje idejom distopije nego istinski poziv na njeno uništenje.

Kvinov najangažovaniji album jeste *The Works* – nastao 1984. godine, on se, između ostalog, bavi tadašnjim novim tehnologijama, poput MTV-ja i kompjutera, te aktuelnim svetskim dešavanjima poput Hladnog rata i problema gladi u Africi. Već prva pesma na njemu, Tejlorova 'Radio Ga Ga', govori o razlici između muzike pisane za slušanje i one kojom dominira vizuelni element – osamdesete, a pogotovo njihova prva polovina, bile su zlatno doba spotova, i mnoge pesme bile su popularne samo zahvaljujući njima. Naravno, pomalo je ironično – ako ne i licemerno – da o tome govori bend koji je, s „Boemskom rapsodijom“, manje-više izmislio video-spot u današnjem smislu i koji je koliko za pesmu 'Radio Ga Ga' načinio mini-film sa demilovskim hiljadama statista i klipovima iz Langovog (Fritz Lang) *Metropolis* (*Metropolis*, 1927)<sup>41</sup>, ali u Kvinovu odbranu, kod njih vizuelni aspekt pesama, i pored svega, ipak nikada nije preuzeo primat nad muzičkim. Kada je reč o pesmi 'Radio Ga Ga', ona je, kako Tejlor navodi u audio komentaru kompilacije *Absolute Greatest*, inspirisana time što je Tejlorov, u to vreme četvorogodišnji, sin, izjavio da je radio 'Ca Ca', nimalo laskavi epitet na francuskom jeziku (Tejlorova tadašnja partnerka bila je Francuskinja, pa je njihovo dvoje dece bilingvalno). Ovo je Tejlora navelo da razmisli o stanju u kome se nalazi radio, tako da je napisao pesmu o njemu. Moglo bi se reći da je i ovo pesma o nostalgiji, jer lirski subjekt poredi doba svoje mladosti ('I'd sit alone and watch your light, my only friend through teenage nights') i doba u kome piše te stihove. Muzika sadašnjeg doba, navodi lirski subjekt, nema mnogo veze s *muzikom*:

We watch the shows – we watch the stars  
On videos for hours and hours  
We hardly need to use our ears  
How music changes through the years

Ono što je zanimljivo u vezi sa ovim stihovima jeste to što bi, uz male izmene, mogli da se odnose i na današnje doba – kao što je Tejlorova generacija žalila za „dobrim, starim“ danima radija i iskazivala netrpeljivost prema MTV-ju, tako i ljudi koji se sećaju doba kada je MTV zaista bio muzička televizija i prikazivao spotove i koncerte nostalgично gledaju na te dane, jer se danas na ovom kanalu pre mogu videti različiti rijaliti programi

---

<sup>41</sup> Pravo za korišćenje ovih snimaka ustupljeno je Kvinu jer je Merkjuri bio angažovan na projektu novog saundtreka za *Metropolis* koji je 1984. producirao Đorđo Moroder (Giorgio Moroder). Merkjurijev doprinos bila je solo numera 'Love Kills'.

nego emisije muzičke sadržine. Lirski subjekt pesme 'Radio Ga Ga' iskazuje nadu u to da će se radio vratiti:

Let's hope you never leave, old friend  
Like all good things, on you we depend  
So stick around, cause we might miss you  
When we grow tired of all this visual  
You had your time, you had your power  
You've yet to have your finest hour  
Radio

Ako se ova pesma osmotri iz današnje perspektive, može se zaključiti da i nije bilo potrebe za ovakvim strahovima, jer je doba komplikovanih i skupih spotova zaista ostalo u osamdesetim godinama dvadesetog veka – od devedestih pa do danas, spotovi su svedeniji i, u suštini, manje bitni. Ipak, s obzirom na internet i nove muzičke tehnologije, pravo je čudo što je radio uopšte i opstao, tako da bi se moglo reći da nada lirskog subjekta pesme 'Radio Ga Ga' u to da će se ovaj medij vratiti na velika vrata nije potpuno ugašena. I pesma 'Machines (Or 'Back To Humans')', koju su zajedničkim snagama napisali Tejlor i Mej, govori o nepoverenju u tehnološki napredak. Pesa je muzička zamišljena kao bitka između mašina i ljudi – muzika je najpre elektronska, a potkraj se uključuju instrumenti, i onda se ova dva elementa „bore“ za prevlast. Tekst se bavi i fabričkim mašinama ('with smoke blackened pistons of steel they compress me') i kompjuterima, premda njihov opis iz današnje perspektive deluje pomalo smešno:

What's that machine noise?  
It's bytes and megachips for tea  
It's that machine, boys  
With random access memory  
/.../  
Its software is hardware  
Its heartbeat is time-share  
Its midwife's a disc drive  
Its sex drive is quantised  
It's self-perpetuating a parahumanoidarianised

Ovi stihovi pomalo podsećaju na stare naučno-fantastične priče o robotima i kompjuterima koji dižu revoluciju, te na pitanja koja se u njima postavljaju, a koja se tiču onoga što nekoga čini ljudskim bićem ili mašinom. Ipak, s obzirom na tematiku, a pre svega na način na koji je ona prenesena u pesmu, mora se zaključiti da ova kompozicija

nije uspela da izdrži test vremena – ona deluje zastarelo i potpuno vezano za doba u kome je nastala, tako da danas predstavlja prosto jedan kuriozitet. Uopšte gledano, pesme koje se bave aktuelnim događajima i strahovima često pate od tog problema – najveća muka angažovane poezije ili muzike (pa i umetnosti uopšte) jeste prevazilaženje trenutnog i uzdizanje na univerzalni nivo. Lenonova pesma 'Imagine', tako, može da se odnosi na bilo koje doba, jer iskazuje osećanja i želje koje nisu vezane za neki specifični trenutak u istoriji. Mejova 'Hammer To Fall', s druge strane, očigledno se odnosi na Hladni rat i kao takva ostaje zarobljena u jednom određenom istorijskom dobu. Mej je pre nekoliko godina na svom sajtu napisao da pesma zapravo govori o životu i smrti, a da je naslovni čekić aluzija na kosu kojom Smrt odnosi živote. Ipak, ostaje onda pitanje zašto naslov pesme nije 'Scythe To Fall', već 'Hammer To Fall', pogotovo kada se imaju u vidu implikacije vezane za sovjetski srp i čekić. Osim toga, neki od stihova prilično jasno aludiraju na Hladni rat, kao na primer:

For we who grew up tall and proud  
In the shadow of the mushroom cloud  
Convinced our voices can't be heard  
We just wanna scream it louder and louder and louder  
What the hell we fighting for?  
Just surrender and it won't hurt at all

Oblak u obliku pečurke prilično otvoreno upućuje na atomsku pečurku i nuklearni rat, dok ideja da predaja neće uopšte boleti ima smisla ako se ima u vidu da pravog rata zapravo i nema ('what the hell we fighting for'). U svakom slučaju, pesma govori o besmislenosti ekstremnih stavova i neprijateljstva uopšte – osim ideje da je predaja sasvim prihvatljivo rešenje, pesma počinje stihovima u kojima se iskazuje da će pobjeda ili poraz u budućnosti biti potpuno nebitni ('here we stand, or here we fall, history won't care at all'). Ako stihovi zaista govore o životu i smrti, onda je njihova poruka prilično nihilistička, jer ukazuju na to da ništa nema smisla, pošto će ishod svakako biti isti za sve ('it comes to you as to us all, we're just waiting for the hammer to fall').

Album *The Works* zatvara verovatno najočiglednije angažovana pesma koju su Kvin snimili, 'Is This The World We Created..?', nastala kao rezultat saradnje Meja i



Merkjurija<sup>42</sup>. Njen tekst je navodno inspirisala dokumentarna emisija o siromaštvu u Africi, a naredne godine se lepo uklopila u Lajv Ejd (Live Aid), gde je izvedena kao deo bisa. Ne može se poreći da su stihovi prilično sentimentalni – možda čak i patetični ('just look at all those hungry mouths we have to feed, take a look at all the suffering we breed'), ali se lirski subjekt u njima makar ne stavlja u moralno superioran položaj, već otvoreno i sebe ubraja u one koji su uništili svet:

Is this the world we created?  
What did we do it for?  
Is this the world we invaded  
Against the law?  
So it seems in the end  
Is this what we're all living for today?

Zanimljiva je varijacija u refrenu pesme – prvi put kada se javlja (navedeni primer), svet se posmatra kao (protivzakonita) tvorevina ljudi čiji jedini cilj jeste njegova eksploatacija. Sledeći put se pominje mogućnost da je svet stvorio bog koji nikako nije zadovoljan onim što su ljudi učinili ('Is this the world we devastated right to the bone? If there's a God in the sky looking down, what must He think of what we've done to the world that He created?'). Na stranu religijska osećanja, poruka pesme jeste stara ideja da svet nije naše vlasništvo i da ne treba tako da ga tretiramo. Jednostavnom tekstu pridružuje se i jednostavna muzika, koja je svedena na akustičnu gitaru.

Pesma 'One Vision', objavljena 1986. godine na albumu *A Kind Of Magic*, nastala je godinu dana ranije. Inspirisana iskustvom sa Lajv Ejda i obnovljenim interesovanjem članova grupe za zajednički rad, ona i jeste manje-više rezultat rada celog benda. Prvobitna ideja potekla je od Tejlora, a tekst – dok kasnije nije promenjen – bio je o Martinu Luteru Kingu (Martin Luther King), što se može i videti iz nekih stihova ('I had a dream, when I was young, a dream of sweet illusion, a glimpse of hope and unity

---

<sup>42</sup> Ovo je jedna od svega dve pesme koju su njih dvojica zajedno napisali (druga je 'Mother Love', koja je zajednička verovatno samo zahvaljujući ekstremnim okolnostima pod kojima je nastala). Sudeći po Merkjuriju, on je napisao stihove, a Mej muziku. Pesma je snimljena za vrlo kratko vreme i u poslednjem trenutku, kao zamena za pesmu slične tematike 'There Must Be More To Life Than This', koju je Merkjurij rešio da sačuva za svoj solo album, kao jednu od opcija za saradnju sa Majklom Džeksonom (postoje butleg snimci sa Džeksonom na vokalu i Merkjurijem na klaviru). Ta saradnja je ostala na nivou demo-snimka, a 'There Must Be More To Life Than This' je objavljena na albumu *Mr Bad Guy*.

and visions of one sweet union’). Osnovna ideja jeste zajedništvo, a to ilustruje reč ’one’ (“jedan“) koja se u tekstu veoma često ponavlja:

One man one goal one mission  
One heart one soul just one solution  
One flash of light one god one vision  
One flesh one bone  
One true religion  
One voice one hope  
One real decision

Osim ovoga, tekst ne nudi mnogo šta drugo – reči su odabrane kako zbog asocijacija koje izazivaju, tako i zbog zvučnosti, dok je muzika uobičajeni hard rok kojim dominira električna gitara.

Slične ideje mogu se naći i u pesmi ’The Miracle’ sa istoimenog albuma. Muzički Merkjurijeva, a tekstualno rezultat zajedničkog rada celog benda, ona priča o svetskim čudima (’Jimi Hendrix<sup>43</sup> to the Tower of Babel’) i naivno je idealistička (taj ton je prisutan i u spotu, jer u njemu muziku izvode deca koja imitiraju članove benda). Ovo se naročito vidi iz refrena, koji kaže da bi najveće čudo bio mir u svetu:

The one thing we’re all waiting for  
Is peace on earth and an end to war  
It’s a miracle we need – the miracle

Upravo ta naivnost spašava pesmu od patetike, koja bi svakako bila dominantna da je ton bio ciničan. Ovako, poslednji stihovi, koji izražavanju uverenost da će jednog dana svi na svetu biti prijatelji (’that time will come one day, you’ll see, when we can all be friends’), ne deluju kao jeftin pokušaj ironije, već prosto kao neverljiv, a opet snažan optimizam.

Pesma ’Scandal’, s druge strane, o spoljašnjem svetu govori iz perspektive nekoga kome je taj svet dozlogrdio. Ona je upućena medijima i njihovom nezajažljivom zanimanju za svačiji privatni život. Napisao ju je Mej, a nastala je kao odgovor na uplitanje novinara u njegove bračne probleme i njihovo zlurado zanimanje za Merkjurijevo zdravstveno stanje (’they’re gonna turn our lives into a freak show’).

---

<sup>43</sup> Za rok muzičare srednje generacije, kojoj Kvin pripadaju, Hendriks je bio jedna od najvažnijih ikona. Mej kaže da su se on i Tejlor s Merkjurijem prijateljili zahvaljujući zajedničkom interesovanju za Hendriksa, te da je Merkjurij bio toliko opsednut njime da je jednom prilikom išao da ga sluša četrnaest večeri zaredom (Thomas 1999:79).

Međutim, kako Tejlor napominje u audio komentaru spota (*Greatest Video Hits 2*), za pesmu koja se zove 'Scandal' ona i nije naročito skandalozna. Ako se uporedi sa, recimo, 'Death On Two Legs', u njoj se ne vidi ni gnev ni osuda – tu je povređenost, ali ni ona nije došla do izražaja. Zaključni stihovi, u kojima lirski subjekt govori o tome kako funkcionise žuta štampa, to možda i najbolje pokazuju:

Today the headlines, tomorrow hard times  
And no one ever really knows the truth from the lies  
And in the end the story deeper must hide  
Deeper and deeper and deeper inside

Ovi stihovi više deluju kao opšti komentar nego kao odgovor nekoga ko je lično povređen atmosferom o kojoj piše, zbog čega je pesma i svrstana u one o spoljašnjem, a ne u one o unutrašnjem svetu – u njoj nedostaje lični ton, i sveukupno izgleda kao mlak odgovor na situaciju koja je verovatno iziskivala više.

Kada je reč o albumu *Innuendo*, njegova naslovna numera, koja svojom strukturom podseća na Kvinove grandiozne pesme iz sredine sedamdesetih godina<sup>44</sup>, govori o nemogućnosti harmonije u svetu i pokušajima da se ona postigne bez obzira na tu nemogućnost. Lirski subjekt najpre govori da će ti pokušaji trajati dok postoji svet, kroz različite hiperbolične stike ('while the sun hangs in the sky and the deserts have sand'), a potom spominje sve one elemente koji razdvajaju ljude, i tvrdi da ni to nije razlog da se izgubi nada u neko novo doba:

While we live according to race, colour or creed  
While we rule by blind madness and pure greed  
Our lives dictated by tradition, superstition, false religion  
Through the aeons and on and on  
Oh yes, we'll keep on trying  
Tread that fine line  
Oh, we'll keep on trying

---

<sup>44</sup> Prema muzikološkoj analizi na sajtu queensongs.info, ova pesma je verovatno najveća muzička anomalija od svih pesama koje su se tokom devedesetih popele na prvo mesto top-liste u Britaniji. Dugačka je preko šest minuta, i muzički i stilski nepravilna (česte su metričke promene, a sadrži elemente roka, hevi metala, opere i flamenka). Kao autori potpisani su svi članovi benda, što je u suštini i tačno – Mej, Dikon i Tejlor su osmislili glavnu temu koja se ponavlja u ritmu bolera, Merkjuri je napisao melodiju, prelaz i započeo tekst, da bi ga Tejlor dovršio. Gitarski solo u stilu flamenka odsvirao je, kao „specijalni gost“, Stiv Hau (Steve Howe) iz benda Jes (Yes). Muzički, ova pesma pomalo podseća i na 'Kashmir' Led Cepelina, a 20. aprila 1992. godine, na humanitarnom koncertu 'The Freddie Mercury Tribute Concert', izveo ju je Robert Plant, kao deo medlija s pesmama 'Kashmir' i 'Thank You' (iako je kasnije, nezadovoljan svojom izvedbom, insistirao da se ona isključi iz DVD izdanja, snimci se mogu pronaći u butleg verziji).

Till the end of time

Ton jeste pomalo pretenciozan, a tekst bombastičan i hipertrofiran, no, ovo je slučaj kada je muzika tako grandiozna da zahteva i slične stihove: svedeniji tekst bi pesmu učinio prosto melodramatičnom. Iako proročko-propovednički ton pesme ukazuje na postojanje neke velike pouke, ona se zapravo svodi na to da svako treba da bude slobodan da bude ono što jeste i da tako sebe i prihvati:

You can be anything you want to be  
Just turn yourself into anything you think that you could ever be  
Be free with your tempo, be free, be free  
Surrender your ego, be free, be free to yourself

Pored kompozicije 'Innuendo', na istoimenom albumu može se naći još jedna pesma u kojoj lirski subjekt promišlja o spoljašnjem svetu. Reč je o numeri 'All God's People'<sup>45</sup>, a u njoj se govori o jednakosti i religijskoj slobodi. Ipak, ove teme se mogu videti samo u naznakama, jer je muzički i vokalni element daleko superiorniji u odnosu na tekst, koji se manje-više svodi na izluzane parole ('rule with your heart and live with your conscience, love and be free, we're all God's people'). Napokon, pesma 'Heaven For Everyone' sa albuma *Made In Heaven* zaključuje Kvinove angažovane kompozicije. Ova Tejlorova<sup>46</sup> pesma suprotstavlja realno stanje u svetu ('these days of cold affections', 'this world of cool deception') sa onim što bi svet mogao biti ('this world could be fed, this world could be fun'). Govori se o tome šta ljudi rade jedni drugima ('what people do to other souls, they take their lives, destroy their goals'), i čemu bi zapravo trebalo da teže ('we should bring love to our daughters and sons'). Lirski subjekt smatra da bi svet tada bio mnogo bolje mesto ('this could be heaven for everyone, this world could be free,

---

<sup>45</sup> Ova pesma, čiji radni naziv je bio 'Africa By Night' nastala je u toku sesija za Merkjurijev album 'Barcelona', skup dueta sa operskom pevačicom Monserat Kabalje, koji je on komponovao u saradnji sa klavijaturistom Majkom Moranom (Mike Moran). Merkjuri je onda pozvao Meja da mu pomogne s gitarskim delom, Dikona s basom i Tejlora s bubnjevima, tako da se pesma postepeno pretvorila u Kvinovu kompoziciju i ostavljena je za neki njihov naredni album. Na ploči *Innuendo* su stoga kao autori potpisani svi članovi Kvina i Majk Moran.

<sup>46</sup> Tejlor ju je napisao za svoj sporedni bend Kros (The Cross) u kome je bio pevač. Kako je objasnio u audio komentaru kompilacije *Absolute Greatest*, Merkjuri je došao da ih poseti u studiju i kad je čuo pesmu, rekao je Tejloru da mora da mu dozvoli da je otpeva. Postoje dve verzije Krosove pesme, u zavisnosti od izdanja – s Merkjurijem na glavnom i Tejlorom na pomoćnom vokalu i obratno, s Tejlorom na glavnom vokalu, a Merkjurijem na pomoćnom. Kasnije je Merkjurijev snimak preuzet i dodat na prerađenu Kvinovu verziju pesme na albumu *Made In Heaven*.

this world could be one'). Ove idealističke ideje lepo završavaju skup Kvinovih pesama posvećenih razmišljanjima o spoljašnjem svetu.

Kada je reč o Bitlsima, album na kome ima najviše angažovanih pesama jeste, logično – s obzirom na broj kompozicija na njemu i na doba kada je nastao – *Beli album*. Među njima se mogu izdvojiti tri pesme, Lenonova 'Revolution 1'<sup>47</sup>, Makartnijeva 'Blackbird' i Harisonova 'Piggies'. Pesma 'Revolution 1' nastala je kao odgovor na aktuelne događaje – studentske proteste, atentat na Martina Lutera Kinga i rat u Vijetnamu. Ipak, njen tekst pokazuje prilično ambivalentan stav prema politici, i to ne samo u čuvenim stihovima koji istovremeno iskazuju i želju za priključivanjem revolucionarima i odsustvo te želje (vid. fusnotu). Od samog početka, lirski subjekt govori da mu je jasno zašto neko želi revoluciju, ali i da nije sasvim spreman da ozbiljno razmisli o njoj:

You say you want a revolution  
Well, you know  
We all want to change the world  
/.../  
You say you got a real solution  
Well, you know  
We'd all love to see the plan

Osnovno osećanje lirskog subjekta koje se iz ovih stihova može naslutiti jeste oprez. On razume potrebu za revolucijom, ali nema poverenja u one koji bi da je podignu. Lenon je rekao (vid. Wenner 1971) da nije bio siguran da li podržava nasilje ili ne, tako da je u tekst stavio obe opcije ('but when you talk about destruction, don't you know that you can count me out/in'), mada se kasnije predomislio – ovo se vidi i iz stihova u kojima se protivi maoistima ('but if you go carrying pictures of Chairman Mao, you ain't gonna make it with anyone anyhow') i njegovog kasnijeg prihvatanja (i potonjeg odbacivanja) maoističkih ideja. U suštini, pesma 'Revolution 1' najznačajnija je po tome što je

---

<sup>47</sup> Brža i glasnija verzije ove pesme, pod nazivom 'Revolution', objavljena je kao B-strana singla 'Hey Jude'. Iako se muzički razlikuju, pesme su tekstualno gotovo iste – jedina razlika je u tome što u verziji nazvanoj 'Revolution 1' lirski subjekt nije siguran da li želi da učestvuje u uništavanju ili ne ('but when you talk about destruction, don't you know that you can count me out. In. '), a u drugoj, siguran je da to ne želi ('don't you know that you can count me out'). Treća „Revolucija“, 'Revolution 9', nema tekst, i kao takva zanimljiva je prvenstveno za muzikologe.

označila buđenje Lenonovih političkih ideja, koje su postale centralne za njegovu solo karijeru.

Makartnijeva pesma 'Blackbird' jednostavna je akustična kompozicija inspirisana, kako je on rekao, „jednim poznatim Bahovim delom<sup>48</sup> čiji naziv ne znam, a koje smo Džordž i ja naučili da sviramo još kao mali“ (Miles 1997:399). Njen tekst je nadahnula borba za građanska prava u Americi, a Makartni kaže da je naslovna ptica zapravo neka izmišljena crnkinja kojoj lirski subjekt poručuje da se ne predaje, jer još ima nade (Miles 1997:400):

Blackbird singing in the dead of night  
Take this broken wings and learn to fly  
All your life  
You were only waiting for this moment to arise

Tekst je smišljeno metaforičan – kako Makartni kaže, umesto, recimo, „crnkinje iz Litl Roka ('black woman living in Little Rock'), njegova protagonistkinja je postala simbolična, kako značenje pesme ne bi bilo preusko. Ispostavilo se da je takvo razmišljanje bilo sasvim ispravno, jer simbolika ptice (kosa, koji se, kako je još davno govorio Volas Stivens, može posmatrati na razne načine) pesmi svakako daje univerzalnost koja bi izostala iz bukvalnog teksta.

Harisonova pesma 'Piggies', koja je koncipirana u otpriliko isto vreme kao i 'Taxman', bavi se istim klasnim i finansijskim problemima. Koristeći stare Orvelove metafore, Harison prikazuje eksploatatorske klase kao „prasiće“ koje treba „dobro odalamiti“ ('what they need's a damn good whacking'). Iako alegorijski nije naročito originalna, pesma je ipak dovoljno satirična da iskaže Harisonove stavove o društvu, a posebno je upečatljiv poslednji stih u kome se spominje da prasići jedu slaninu ('you can see them out for dinner with their piggie wives, clutching forks and knives to eat their bacon'), čime se implicira i to da više klase uništavaju niže, ali i da korumpirani sistemi na kraju izjedu sami sebe. Napokon, tu je i pesma 'Come Together' sa albuma *Abbey Road*, koju je Lenon napisao na molbu Timotija Lirija koji je želeo da se kandiduje za

---

<sup>48</sup> Reč je o „Bureu u e-molu“, petom stavu *Svite u e-molu* za čembalo sa crevnim žicama.

guvernera Kalifornije<sup>49</sup>. Ovo je poslednja politički motivisana pesma koju je Lenon napisao za Bitlse, a njen tekst je satiričan, premda ga zbog namerno gramatički nepravilnog jezika i mnoštva naizgled nepovezanih slika nije sasvim lako razumeti. Makdonald (2012:584–585) ove stihove smatra nastavkom Lenonovog jezičkog izraza prisutnog u pesmi 'I Am The Walrus', ali pristup jeziku u ove dve pesme ipak se znatno razlikuje. U prethodnom poglavlju je objašnjeno da se 'I Am The Walrus' nastavlja na tradiciju viktorijanskog nonsensa i da je u centru te pesme poigravanje jezikom. Pesma 'Come Together' ne posmatra jezik kao igralište i ne nalazi ništa interesantno ili uzbudljivo u njemu – njoj je pre cilj da ga razori nego da ga istraži, više je zanima destrukcija nego dekonstrukcija. Recimo, ako se bliže pogleda druga strofa:

He wear no shoeshine, he got toe-jam football  
He got monkey finger, he shoot coca-cola  
He say 'I know you, you know me'  
One thing I can tell you is you got to be free  
Come together right now over me

može se primetiti da se poslednja dva stiha, a naročito preposlednji, izdvajaju u odnosu na ostale jer su gramatički pravilni: na ovaj način, oni se ističu, a kada se uzme u obzir i to da oni funkcionišu kao refren, može se zaključiti da se poruka pesme svodi upravo na njih. Osim toga, ako se zanemari danas zastareli sleng, pesmu nije teško razumeti – protagonista je opisan kao neko ko igra na kartu toga da je „jedan od nas“ ('he wear no shoeshine, he got toe-jam football'), ali ko zapravo uopšte nije inventivan ('he got monkey fingers'<sup>50</sup>) i čije reči su prazne i manipulativne ('he shoot coca-cola'). Poslednji stih je dvosmislen, jer pored bukvalnog značenja gde lirski subjekt ističe da mu se treba pridružiti, može se protumačiti i kao otvoreno seksualno provokativan poziv. Preposlednji stih, kako je već rečeno, stoji kao poruka pesme – jedino što ljudima treba jeste sloboda. Ovom idejom, Bitlsi zaključuju svoju angažovanu poeziju.

Mjuzov peti album, *The Resistance*, zamišljen je kao simfonijsko-elektronski opis distopijskog društva, u kome, kako je Belami naveo, „čovečanstvo polaže sve nade u

---

<sup>49</sup> Slogan kampanje bio je 'come together, join the party', ali ona se završila kada je Liri uhapšen zbog posedovanja marihuane. Lenon je pesmu dovršio s Bitlsima.

<sup>50</sup> Ovo je verovatno aluzija na priču „Majmunov prst“ ('The Monkey's Finger', 1953) Isaka Asimova (Isaac Asimov) u kojoj je majmun u stanju da dovrši književno delo koje mu se diktira u stilu autora i gotovo isto kao što stoji u originalu, ali ne ume da načini ništa svoje.

grupu astronauta koji odlaze u potragu za drugim planetama“ (Roberts 2013:42). Idejno je inspirisan kako već uobičajenim teorijama zavere, tako i Orvelovom *1984*. Već prva pesma na njemu, 'Uprising', poziva, kako joj i ime kaže, na ustanak. Lirski subjekt najpre opisuje svet kao mesto u kome se vlade trude da zaglupljuju narod ('paranoia is in bloom, the PR transmissions will resume, they'll try to push drugs that keep us all dumbed down, and hope that we will never see the truth around'), a birokratija ne dozvoljava uvid u stvarnu sliku ('and endless red tape to keep the truth confined'). Lirski subjekt tvrdi da je takvo stanje dovoljno dugo trajalo i poziva na pobunu:

You know that their time's coming to an end  
We have to unify and watch our flag ascend  
They will not force us  
They will stop degrading us  
They will not control us  
We will be victorious

Muzički, ova pesma je inspirisana glam rokom sedamdesetih i elektropopom osamdesetih, a njena atmosfera je nadahnuta protestima protiv grupe G20, čiji su šaroliki učesnici Belamiju pokazali da se o ozbiljnim stvarima može govoriti na duhovit način (Beaumont 2010:315). Pesma 'Resistance' već je spomenuta u kontekstu ljubavne poezije – ona je nastala pod uticajem *1984*, a Belami je, objašnjavajući je, rekao da „ljudi ne obraćaju pažnju na dirljivu ljubavnu priču i samo pričaju o politici. Ideja romana da je ljubav politički čin prisutna je na celom albumu. Pesma 'Resistance' u suštini prepričava vezu između Vinstona i Džulije“ (Marchese 2009:53). Ovo se naročito vidi u stihovima koji govore o tome kako se ne može sakriti od misaone policije ('kill your prayers for love and peace, you'll wake the thought police, we can't hide the truth inside'). Orvelov uticaj vidi se i u o numeru 'United States Of Eurasia' – u naslovu se spominje jedna od država iz *1984*, mada je, po Belamiju, naslov preuzet iz knjige *Velika šahovska tabla* (*The Grand Chessboard*, 1997) Zbignjeva Brežinskog (Zbigniew Brzezinski) u kojoj se tvrdi da Amerika želi da kontroliše Evroaziju ne bi li preuzela njene rezerve nafte. Lirski subjekt pesme govori o tome kako je svaka vlast ista ('we don't know or care who's to blame, but we know that whoever holds the reins, nothing will change, our cause has gone insane'), a da je rat nepotreban, jer ne samo da je nemoguće ikada pobediti, već su ratovi s vremenom izgubili svaki smisao:



And these wars, they can't be won  
Does anyone know or care how they begun?  
They just promise to go on and on and on  
But soon we will see  
There can be only one!

Ideja izražena u poslednja dva citirana stiha, da će uskoro postojati samo jedna (država, ideja, svet...) nije izraz optimizma, već megalomanije, a time što se superdržava zove „Sjedinjene Države Evroazije“ naglašava se isti koncept s početka pesme: svaka vlast je ista, a čovečanstvo će zauvek biti u potpuno besmislenom ratu za bespotrebnu prevlast. Ova pesma predstavlja i tekstualni i muzički centar albuma – u njoj se stiču ideje revolucije, distopije i vladavine korporacija, a čuje se spoj klasične muzike i glam roka. Naročito je izražen uticaj Kvina (pogotovo u histrioničnom akordu stiha 'there can be only one!') – *The Resistance* je album na kome je taj uticaj svakako najlakše primetiti – ali tu je i glavna tema iz *Lorensa od Arabije* (*Lawrence Of Arabia*, 1962) Morisa Žara (Maurice Jarre) kao i Šopen, jer varijacija na njegov *Nokturno u es-duru* čini kodu pesme, nazvanu 'Collateral Danage'.

Pesma 'Unnatural Selection' najagresivnije poziva na pobunu, kako tekstom, tako i muzikom, koja je žestoka i podseća na Kvins Of Stoun Ejdz (Queens Of The Stone Age). Lirski subjekt ove pesme tvrdi da želi nered i da se neće zadovoljiti mirnim protestima ('I'm hungry for some unrest, I wanna push it beyond a peaceful protest, I wanna speak in a language that they will understand'). Najzad, numera 'MK Ultra' vraća se teorijama zavere. Bomont (2010:316) primećuje da *The Resistance* uglavnom izbegava ove teorije i izražava realističniji sociopolitički pogled na svet, pošto je Belamiju dosadilo da ga smatraju „ludakom“, ali da se one vraćaju na pesmi 'MK Ultra', nazvanoj tako po CIA-inom tajnom projektu vezanom za kontrolu uma i supstance koje menjaju ponašanje, uključujući i LSD. Projekat MKUltra je krenuo početkom pedesetih godina dvadesetog veka, zvanično je odobren 1953, a zvanično obustavljen 1973. godine, posle afere Votergejt, premda mnogi veruju da se i danas sprovodi, ali pod drugim akronimom. Lirski subjekt Mjuzove pesme jedan je od onih na kojima se eksperimentisalo, i on govori o tome šta se događa u njegovom umu:

The wavelength gently grows  
Coercive notions re-evolve

/.../  
And they're breaking through  
Now we've falling  
We're losing control

On smatra da mu neko sa strane prodire u misli i da je izgubio kontrolu nad njima. U prenesenom značenju, i ova pesma govori o strahu od totalitarizma i preterane kontrole.

Kada je reč o albumu *The 2<sup>nd</sup> Law*, može se primetiti lagani tematski zaokret – iako su i na njemu prisutne pesme vezane za politiku, tu je i dobar broj kompozicija koje istražuju unutrašnji svet, a ne spoljašnji. Ipak, Mjuz ne odustaju od osuđivanja onih koji vladaju svetom, što se može videti već u prvoj pesmi na albumu, 'Supremacy'. Ova numera, na čiju muziku je očigledno uticao 'Kashmir' Led Cepelina, govori o tome kako se sve što je dobro sistematski uništava ('greatness dies, unsung and lost, invisible to history, embedded spies brainwashing our children to be mean'), ali da se podmuklim svetskim vladarima ipak bliži kraj:

You don't have long  
I am on to you  
The time, it has come to destroy  
Your supremacy

Slične ideje izražava i pesma 'Animals', u kojoj se opisuje opšta dehumanizacija – kako onih koji bezdušno eksploatišu ceo svet ('animal, you're an animal', 'analyse, franchise, spread out, kill the competition, and buy yourself an ocean'), tako i onih koji su žrtve te eksploatacije ('animals, we're animals, buy when blood is on the street') – a ovo osećanje kulminira u poslednjim stihovima, kada lirski subjekt od predstavnika banaka i korporacija, kojima je pesma upućena (Stokes 2012), traži da se ubiju ('kill yourself, come on and do us all a favour'). Pesma tako predstavlja komentar na opšte stanje u svetu kojim vlada materijalizam.

Numera 'Explorers' priča o uništavanju prirode ('this planet's overrun, there's nothing left for you and me') i o tome kako se lirski subjekt oseća kao ne pripada na vlastitoj planeti ('free me from this world, I don't belong here'). Belami kaže da je to najpesimističnija pesma na albumu i da govori o činjenici da biti istraživač u današnje vreme znači ne raditi gotovo ništa, jer nema mnogo toga da se istraži, pošto je sve već

pronađeno i potrošeno (Stokes 2012). Uz stalni rast industrije i monopolizma koji ide uz nju, na planeti više nema mesta za prirodu ('a world lush and blue, with rivers running wild, they'll be re-routed south, with none left for you or for me'), pa ni za čovečanstvo, zbog čega lirski subjekt odlučuje da prosto odustane od svega ('Who will win? Cause I concede').

Tema albuma, kako Belami objašnjava, jeste energija – „za mene“, kaže on, „život se svodi na borbu s činjenicom da se energija smanjuje. To je borba u svemu – vezama, ličnom životu, poslu, svetu uopšte, ekonomiji; svuda je prisutna ta tema“ (Stokes 2012). Naslovni „drugi zakon“ odnosi se na drugi zakon termodinamike, koji se navodi u pesmi 'The 2<sup>nd</sup> Law: Unsustainable':

All natural and technological processes proceed in such a way that the availability of the remaining energy decreases. In all energy exchanges, if no energy enters or leaves an isolated system, the entropy of that system increases. Energy continuously flows from being concentrated to becoming dispersed, spread out, wasted and useless. New energy cannot be created and high grade energy is being destroyed. An economy based on endless growth is unsustainable.<sup>51</sup>

Ovaj tekst, koji čita žena u spotu predstavljena kao voditeljka vesti, zajedno s muzikom koja je interesantan spoj klasike, progresivnog roka i dabstepa, ilustruje već pomenutu temu. Belami navodi da ova pesma bukvalno pokazuje brutalnost drugog zakona termodinamike, a da instrumentalna numera koja zaključuje album, 'The 2nd Law: Isolated Sytem' predstavlja zvuk svemira koji se hladi (Stokes 2012). Opšta atmosfera ploče je stoga prilično pesimistična, premda je zamišljena kao borba između optimizma (kao, na primer, u pesmi 'Survival') i pesimizma.

Spoljašnji svet koji se opisuje u pesmama Bitlsa, Kvina i Mjuza kreće se od političkih, didaktičnih, rasnih i klasnih pitanja, pa do konkretnih problema poput razoružanja, oporezivanja ili samoubistva. Zanimljivo je da u opusu Bitlsa nema mnogo takozvanih angažovanih pesama – one se javljaju tek pred kraj njihove karijere, i uglavnom su Harisonove, premda i Lenon i Makartni imaju po koju. Za Lenona, pisanje o

---

<sup>51</sup> Svi prirodni i tehnološki procesi odvijaju se tako da se dostupnost preostale energije smanjuje. U svakoj razmeni energije, ako energija ne ulazi u izolovani sistem i ne izlazi iz njega, entropija se u tom sistemu povećava. Energija je najpre koncentrisana, pa raštrkana, razbacana, protraćena i beskorisna. Nova energija se ne može stvoriti, a energija visokog stepena se uništava. Ekonomija zasnovana na stalnom rastu nije održiva.

politici bilo je nešto čemu se posvetio tek u svojoj solo karijeri, u međusobno različitim pesmama kao što su 'Imagine' ili 'Working Class Hero'. Kvinove angažovane kompozicije takođe su malobrojne, a kao njihovi autori prednjače Mej i (pogotovo) Tejlor. Napokon, ovakve pesme dominiraju Mjuzovim opusom, a u njima se istražuju sva zla savremenog sveta – tehnokratija, ekonomska gramzivost, represija. Iako teorije zavere koje predstavljaju čest izvor inspiracije za Belamija često deluju paranoično i smešno, ponekad u njima ima i istine – ovo bi se moglo ilustrovati projektom HAARP koji je pre nekoliko meseci izazvao ogromnu pažnju javnosti, a po kome su Mjuz naslovili jedan od svojih živih albuma još 2008. godine. Možda je stoga najbolje nadati se da su ovakve kompozicije prosto moda današnjeg vremena, te da će kroz tridesetak godina i one, poput Kvinovih numera 'Machines' ili 'Radio Ga Ga', biti ništa više do simbol jednog doba.

## ZAKLJUČAK

U uvodu u knjigu *Reading Rock And Roll*, muzički kritičar Entoni Dekertis citira čuvenu izjavu Elvisa Kostela (Elvis Costello) da je „pisati o muzici isto kao i plesati o arhitekturi“ (Dettmar–Richey 1999:vii). Ta brižljivo konstruisana osuda, koja na prvi pogled deluje duhovito, funkcioniše jedino ako se istovremeno zanemare dva bitna faktora. Prvi je vezan za medijum plesa, koji (pogotovo u svom interpretativnom obliku), uprkos ideji da se njime ne mogu iskazati apstraktni pojmovi, na vrlo uverljive načine uspeva da dočara mnoga osećanja, događaje, razgovore, pa čak i koncepte kao što je arhitektura, kao što zna svako ko je ikada prisustvovao nekoj baletskoj predstavi; stoga se ideja da je nešto potpuno nemoguće predstaviti plesom čini kratkovidom, uskoumnom i snishodljivom. Drugi faktor tiče se veze između muzike i pisanja o njoj, koji su nespojivi jedino ako se odbaci ceo koncept kritike kao medijatora između umetničkog dela i publike, a možda i kritike kao legitimnog načina tumačenja umetnosti uopšte. Ovaj, u suštini, odbrambeni, stav svoje postojanje verovatno duguje kritičkim prikazima popularne muzike, koji se, nažalost, prečesto svode na međusobno nadmudrivanje novinara i takmičenje u oštrini i jeftinom sarkazmu (iako je, kako je Vajld s pravom tvrdio, sarkazam najprizemnji oblik duhovitosti). Zbog toga što im se kritičari neretko otvoreno rugaju, muzičari im uzvraćaju ravnom merom i često odbacuju ceo koncept pisanja o muzici iz perspektive nekoga ko je ne izvodi. Time se, međutim, ne postiže ništa osim održavanja atmosfere međusobnog nepoverenja – niti će (a ne bi ni trebalo) muzičari prestati da stvaraju dela onako kako oni žele, ne obazirući se na ono što im kritičari diktiraju, niti će pisci prikaza i članaka baciti olovke i tastature i prestati da se bave kritikom. Očigledno rešenje se, naravno, krije u odgovornijem kritičkom pristupu – onom lišenom očajničkih pokušaja da se dokaže vlastiti smisao za humor, u kome nema argumenata *ad hominem*<sup>52</sup>, i u kome je, umesto na autora teksta, fokus usmeren na predmet o kome taj tekst govori – muzičara i njegovo delo.

---

<sup>52</sup> Kao primer bi mogao poslužiti krajnje zlonameran intervju za *NME* sa Fredijem Merkjurijem iz 1977. godine koji je njegov autor, Toni Stjuart (Tony Stewart) naslovio „Je li ovaj čovek magarac?“ (‘Is This Man A Prat?’) i koji je delimično bio razlog zbog koga je Merkjuri prestao da razgovara s novinarima. Ni naša kritika nije ništa bolja, o čemu svedoče članci o Kvinu koje je Branko Vukojević svojevremeno pisao

Druga strana medalje vezana je uz potpuno suprotan stav – onaj gde se od silne opčinjenosti nekim stvaraoцем i njegovim delima ne prepoznaju situacije u kojima je ono manjkavo, nedovoljno promišljeno, pa možda čak i problematično<sup>53</sup>. Od toga ne pati samo muzička kritika, već sve interpretacije koje se bave delima koja privlače ogromnu, ali uglavnom laičku publiku, kao što su serije ili filmovi – odnosno, koja potpadaju pod široko polje popularne kulture. U članku koji je nastao kao odgovor na pitanje koje joj je publika postavila na jednoj od konferencija o seriji *Bafi ubica vampira*<sup>54</sup> – „Kako razdvojiti akademski pristup od pristupa obožavatelja?“ – Gvin Simonds (Gwyn Symonds) zaključuje da za tim zapravo i nema naročite potrebe. Ona kao razlog navodi dva faktora: jedan je, u principu, netačna slika o obožavaocima – oni već odavno nisu stereotipni „Trekiji“, već kritičari-amateri koji pažljivo proučavaju tekst i često dolaze do zanimljivijih ideja i pronicljivijih uvida od svojih akademskih kolega. Drugi faktor jeste predlog Mata Hilsa (Matt Hills) da je današnjoj kritici uopšte potrebno manje hladnog odstojanja i recitovanja mantri akademskog diskursa, a više onoga što on zove „ostrascena misao“ (Symonds 2003:4). To, naravno, ne znači da onome o čemu se piše treba pristupiti potpuno subjektivno, već da ne treba krajnje hladnokrvno težiti neostvarivoj objektivnosti: potrebno je pronaći neku „zlatnu sredinu“ i svaki tekst, koliko god je to moguće, sagledati kao delo koje ima i dobre i loše strane, a pritom ne bežati ni od strasti prema njemu, ni od akademske distance. Ovako nešto možda deluje nemoguće, ali zapravo je sasvim logičan pristup, kome se svakako težilo pri izradi ovog rada.

Kada je reč o kritičkim studijama popularne muzike, već je u Uvodu rečeno da se one najčešće svode na kulturološka istraživanja, s ponekim muzikološkim osvrtima. Čak i one knjige koje se bave tekstualnim elementima pop i rok muzike, kao što je *Reading*

---

za časopis *Džuboks*, uprkos otvorenim tvrdnjama da ne voli taj bend. U jednom od njih, krcatom nevešto skrivenim rasizmom i *post factum* uvredama na račun osobe koju intervjuiše, izjavio je da je „jedini način da se uradi nešto izuzetno pokušaj da se sagovornik isprovocira“ (vid. Vukojević 1979).

<sup>53</sup> Taj pristup se vidi u knjizi Fila Satklifa (Phil Sutcliffe) *Queen: The Ultimate Illustrated History Of The Crown Kings Of Rock*, kao i u Majersovoj *Muse: Inside The Muscle Museum*.

<sup>54</sup> Ovo je verovatno najviše proučavani televizijski tekst današnjeg doba – osim toga što je (zbog odlično vođene radnje, dobro osmišljenih likova i tematske i žanrovske šarolikosti) redovna lektira u filmskim i televizijskim školama, posvećena mu je velika kritička pažnja, zato što je dobar materijal za proučavanje iz mnogih uglova (lingvističkog, feminističkog, kulturološkog, psihološkog...); stoga nije samo predmet brojnih konferencija i panela, već su mu posvećene i mnogobrojne knjige i članci, a ima i vlastiti naučni časopis (*Slayage*). To ovaj tekst čini savršenim primerom za ilustraciju ideje da tekovine popularne kulture ne moraju automatski biti loše i lišene dubine.

*Song Lyrics* Larsa Ekštajna, izbegavaju da ih posmatraju kao poeziju, tvrdeći da je za njihovu analizu potreban sasvim drugačiji pristup od onoga koji se koristi u radu sa tradicionalnim pesničkim stvaralaštvom. Stro (Straw) uobičajenu kulturološku prizmu kroz koju se posmatra popularna muzika opravdava time što, za razliku od knjiga i televizije, koje su obično vezane uz privatnost kuće, muzika redovno ulazi u različite prostore u kojima se odvija život. To prodiranje u razne sfere doživljava se na različite načine, a reakcije se kreću od uvređenosti, pa do uživanja; osim toga, time što postaje deo svakodnevice, muzika ukazuje i na prisustvo onih koji su je tu doneli. Ideja da muzika lako prodire u tuđe živote daje joj politički element i mesto u sukobima između generacijskih, rodnih, etničkih i klasnih grupa (Frith–Straw–Street 2001:55). Ta teorija je svakako tačna, no, ona ne bi trebalo da rezultira time da se celokupna kritika svodi na kulturološki i/ili politički pristup, a umetničko i književno vrednovanje zanemaruje. Čak i one studije koje se usredsređuju na umetničke odlike popularnih muzičkih dela, kao što su Makdonaldova ili Everetova, usmerene su najpre ka njihovom muzikološkom aspektu, dok je analiza stihova, premda prisutna, pre izuzetak nego pravilo, i najčešće ne zalazi u dubinu kakva je uobičajena u studijama o tradicionalnoj poeziji. Ova disertacija, koja se fokusira upravo na književnu analizu tekstova pesama, predstavlja pokušaj da se ovako neuravnotežena situacija barem delimično izmeni.

U radu se krenulo od pretpostavke da se tekstovi pesama mogu posmatrati kao poezija, i da za njihovu analizu treba koristiti iste metode kao i kod tradicionalnih pesama. Odabran je hermeneutički pristup, zbog toga što takvo tumačenje ostavlja prostora za dvostruki nivo značenja – onaj koji je tekstu namenio autor i onaj do koga interpretacijom dolazi kritičar. Naravno, ni jedan ni drugi sloj nisu uvek (možda nisu nikad) potpuno jasno utvrđeni i nedvosmisleni, ali to ne bi trebalo da izazove zabrinutost: već je napomenuto da je tumačenje proces, a ne stanje, tako da se različita značenja uvek smenjuju, menjaju i nadopunjuju, u zavisnosti od okolnosti pod kojima se do njih dolazi. Kontekst tumačenja, takođe, igra veliku ulogu u tome kakve asocijacije budi određena pesma; na primer, Lenonova numera 'Happiness Is A Warm Gun' dobija ironično i zloslutno značenje kada se imaju u vidu okolnosti njegove smrti, bez obzira na to što pesma u trenutku nastajanja nije imala, niti je mogla imati, ikakve veze sa događajima koji će se desiti tek mnogo kasnije. Ovo se može posmatrati u sklopu Eliotove ideje

tradicije i individualnog talenta – ne samo da ranije napisana dela ili istorijski događaji formiraju značenje nekog budućeg dela, nego se i promišljanje o ranijim delima i događajima i njihovo doživljavanje menja u zavisnosti od elemenata vezanih za ono što je usledilo kasnije – konkretno, recimo, ne samo da *Hamlet* utiče na naše razumevanje „Ljubavne pesme Dž. Alfreda Prufroka“ (‘The Love Song Of J. Alfred Prufrock’), nego i „Prufrok“ menja naše shvatanje *Hamleta*, bez obzira na to što je istorijski nastao posle njega. Ovo dvosmerno povezivanje značenja omogućava, kako čitaocima/slušaoцима/kritičarima da bolje shvate neko delo, tako i autorima da svoje ideje smeste u odgovarajući kulturni i umetnički kontekst, te da aluzijama impliciraju određene ideje koje onda i ne moraju eksplicitno da spomenu.

Iako fokus ovog istraživanja nije bio usmeren na muzikološki aspekt poezije popularne kulture, on ipak nije potpuno zanemaren. Naročito se vodilo računa o intertekstualnim elementima, jer međusobna veza više različitih kompozicija otkrivala je ponešto i o njihovom značenju. Tako je, na primer, pesma ‘It’s A Hard Life’ dobila dodatni sloj interpretacije time što je stavljena u vezu sa arijom ‘Vesti La Giubba’ iz opere *Pajaci* koju je koristila kao intertekst; dok je sličnost sa muzikom iz špice za seriju *Doktor Hu* pesmi ‘Knights Of Cydonia’ dala prizvuk naučno-fantastičnog kempa. U određenim slučajevima, muzici je posvećeno još više pažnje, jer ona s tekstom čini celinu i neretko ga dopunjuje, bilo da je reč o potpori ili kontrastu datim stihovima. Tako je, na primer, u analizi „Boemske rapsodije“ istaknuto i to da sâm žanr rapsodije – i pesnički i muzički – može da nagovesti strukturu i ton pesme, a u priči o pesmi ‘Strawberry Fields Forever’ napomenuto je da ritam koračnice služi tome da zauzda razučene stihove i oniričku atmosferu kompozicije. Osim toga, ponekad se prostor posvećivao i vizuelnim elementima, to jest, muzičkim spotovima. U većini slučajeva, oni su posmatrani prosto kao promotivni materijal i nisu analizirani, ali ponekad, u situacijama kada su osmišljeni kao dodatni nivo značenja određene pesme, spomenuti su u vezi sa njenim tumačenjem. Ovo se opet može ilustrovati primerom pesme ‘Knights Of Cydonia’, gde spot, zamišljen kao parodija na vesterne, ukazuje na to da se pesma može posmatrati i kao staromodna kaubojska priča.



Pored elemenata značenja, dužna pažnja je posvećena i elementima zvučanja, jer ova dva umetnička aspekta u podjednakoj meri utiču na stvaranje i tumačenje poezije. Dakle, nisu obrađivane samo pesničke slike ili figure značenja poput metafore ili simbola, već i figure dikcije, kao što su aliteracija, asonanca, onomatopeja, anafora ili epifora. Isto tako, vodilo se računa i o rimi i metrici, jer ponekad i one upućuju na određeno tumačenje stihova. Tako je, na primer, pesma 'And I Love Her' upoređena sa romantičarskim lirskim baladama, s jedne strane zbog rime, ritma i stope, a s druge zbog jezika i stilskih figura. Pesma 'Julia', opet, povezana je sa prirodnim elementima vode i vazduha ne samo zbog pesničkih slika koje na njih upućuju, već i zbog aliteracije sibilanata, koji podražavaju šum talasa i zvuke vetra. Na ovaj način, pop i rok poezija dobija još jedan sloj muzikalnosti – pored muzičkog i glasovnog aspekta, tu je i bukvalni zvuk reči – a svi oni zajedno, uz element značenja teksta, zaokružuju delo i omogućavaju njegovu lakše poimanje i potpunije tumačenje.

Kada je reč o odabiru muzičkih grupa koje su se našle u središtu ove analize, na njega su uticala dva faktora. Prvi se tiče fokusa istraživanja, koji je bio usmeren na britansku popularnu kulturu; stoga su u obzir došli samo britanski bendovi, i to ne oni koji su samo poreklom iz Velike Britanije, a zapravo – kako kroz kulturu koja je na njih uticala, tako i vlastitim umetničkim izrazom – bliži Americi (kakvi su, recimo, Rolingstounsi /The Rolling Stones/), već oni koji zaista mnogo toga duguju upravo britanskoj tradiciji (na primer, mjuzik-holu, salonskoj komediji ili nonsensu). Drugi faktor vezan je uz način pisanja, izvođenja i prezentovanja muzike, kao i opšti umetnički utisak autora. Ovde je od velike pomoći bio članak Kira Kitlija pod nazivom 'Reconsidering Rock', koji mi je omogućio uobličavanje ovih ideja svojom teorijom o „autentičnosti“ u rok i pop muzici. Kitli muzičare deli u dve grupe, romantičarske i modernističke stvaraoce, tvrdeći da i jedna i druga grupa polažu podjednaka prava na epitet „autentičnog“, s tim što do njega dolaze na različite načine. Romatičarsko autentični autori, tako, više su vezani uz tradiciju, otvorenost, direktnost, „prirodni“ zvuk i skrivanje tehnoloških pomagala, i uglavnom stvaraju u žanrovima folka, bluza, rokenrola ili kantrija. Modernistička autentičnost očituje se kroz eksperimentisanje, avangardu, iznenadne stilske promene, slavljenje tehnologije, ironiju i namerno preterivanje, a muzički žanrovi kroz koje se ostvaruje jesu klasična i umetnička muzika,

pop i soul. S obzirom na to da je većina studija popularne muzike posvećena romantičarski autentičnim stvaraocima, delovalo je logično da se u ovom radu krene u suprotnom pravcu; stoga su za predmet ove analize odabrani modernistički autentični autori. Spajanjem ova dva faktora, uobličile su se osobine koje je trebalo da odlikuju muzičke grupe koje će postati predmetom ovog istraživanja: da budu britanske, kako poreklom, tako i umetničkim izrazom, te da budu modernistički autentične – da naglasak stave na tehnološku stranu snimanja muzike, poigravanje sa klasičnim muzičkim tekstom i eksperimentisanje sa zvukom, i da kao deo stilskog izraza uključe ironiju, hiperbolu, žanrovsku raznolikost i opštu eklektičnost. Osim toga, da bi se stvorila bolja slika o pop-kulturnom stvaralaštvu u britanskoj muzici dvadesetog veka, trebalo je odabrati one bendove koji, zajednički, odslikavaju izvesni kontinuitet u tom izrazu. Idealnu kombinaciju činila bi tri benda; jedan s početka popularnog muzičkog stvaralaštva, drugi iz njegovog srednjeg perioda, i treći iz današnjeg doba. Kao odgovor na sve ove zahteve, izdvojile su se tri grupe: Bitlsi, Kvin i Mjuz. Dodatni podstrek za analiziranje dela čiji su autori upravo ova tri benda pružila je njihova međusobna povezanost u stilskom i intertekstualnom smislu; na taj način, bilo je moguće pratiti šta je to s generacijama u britanskoj modernistički autentičnoj popularnoj muzici ostalo isto ili slično, a šta se promenilo; čime je ostvaren bolji i potpuniji uvid u taj oblik umetničkog i popularnog stvaralaštva.

Nakon što su odabrane grupe kojima će se rad baviti, bilo je potrebno ustanoviti određena pravila u vezi sa onim što će se analizirati. Već je na početku istraživanja odbačena ideja o kratkim biografskim profilima bendova – na ovu odluku je uticalo to što su u pitanju veoma poznati stvaraoci o kojima je već mnogo pisano, zbog čega nije bilo potrebe na tako nešto trošiti prostor ovog rada. Ovde bi bilo zanimljivo istaći neka zapažanja vezana za generacijske razlike kada je u pitanju literatura: Bitlsi, kao bend iz najranijeg perioda, predmet su mnogobrojnih biografskih knjiga i različitih studija; o Kvinu, bendu iz srednjeg perioda, ima mnogo više dokumentanih emisija nego knjiga, dok o Mjuzu, bendu današnjeg doba, postoje (za sada) svega dve biografske knjige i vrlo malo dokumentarnih emisija – najviše informacija o njima može se pronaći na internetu, pogotovo na stranici musewiki.org, koju uređuju obožavaoci i koju kao priručnik koristi čak i sam bend, kako je na svom tviteru napisao njihov menadžer i publicista Tom Kirk

(Tom Kirk). Ovo lepo odslikava pomak sa pisane reči, preko filma, na digitalne medije, koji je prisutan u svim sferama društva. Kada je reč o materijalu koji čini primarnu literaturu ove disertacije, odabrani su studijski albumi pomenuta tri benda, a zanemareni, kako koncertni snimci, tako i solo-projekti članova triju grupa. To, naravno, ne znači da oni baš nikada nisu spominjani – ponekad je to bilo neophodno da bi se objasnilo poreklo neke ploče (kao, što je, recimo, slučaj sa Kvinovim albumom *Made In Heaven*), a ponekad su isticane tematske veze između određenih pesama (na primer, Lenonovih kompozicija 'Julia' i 'Mother'). Ipak, takve situacije su pre bile izuzetak nego pravilo, a komentari o solo kompozicijama namerno su ostali minimalni. Kad god je to bilo značajno, napominjalo se ko je konkretan autor određene pesme, a isticani su i neki biografski podaci. To je, međutim, za cilj imalo samo bolje razumevanje konteksta u kome je određena pesma nastala i događaja koji su uticali na njeno stvaranje, a ne pokušaj da se u stihovima pronađu skriveni tragovi koji će baciti novo svetlo na život autora ili potvrditi kakvu teoriju o njemu. Osim toga, čak i kada se biografski elementi uzmu u obzir, tumačenje pesme se ne ograničava samo na posmatranje kroz njihovu prizmu – tako, na primer, pesma 'The Show Must Go On', očigledno nastala kao metafora Merkjurijevog suočavanja sa smrću, može da se razume i kao tekst o istrajnosti uprkos nedaćama, ma kakve one bile. To je još jedna potvrda da se poezija popularne kulture može, baš kao i tradicionalno pesničko stvaralaštvo, razumeti na više načina, s obzirom na to da ima više slojeva značenja.

Tako odabrane pesme – one objavljene na studijskim albumima, a ponekad i one koje su izašle samo kao B-strane nekih singlova – analizirane su sa tematskog aspekta. Umesto hronološkog proučavanja, zanimljivije je bilo direktno porediti stavove različitih stvaralaca – kao pojedinaca i kao pripadnika svoje generacije – o različitim pitanjima i idejama. Na taj način, obezbeđena je, s jedne strane, dinamičnost rada, a s druge, u prvi plan su istaknute sličnosti i razlike između triju grupa čije je stvaralaštvo bilo njegov predmet.

Kada je reč o strukturi rada, on je podeljen u četiri tematska poglavlja, uokvirena Uvodom i Zaključkom, i praćena Dodatkom. U Uvodu je dat pregled relevantne literature, obrazloženo je zbog čega su odabrana baš tri pomenuta benda i naznačen tok

istraživanja. Takođe, objašnjeni su ključni termini i njihova upotreba u ovoj disertaciji – poezija popularne kulture, hermeneutika i poetika. Dodatak čine slike koje su predmet triju pesama analiziranih u odeljku pod nazivom Narativne pesme, i koje su uključene u rad da bi se lakše razumelo o čemu se u tim pesmama tačno radi. Zaključak, napokon, bliže objašnjava tok, ciljeve i rezultate istraživanja i ukratko sumira glavna poglavlja rada.

Prvo poglavlje nosi naziv „Pesme o ljubavi“. Namerno nije odabrana fraza „ljubavne pesme“, zato što ona ima konotacije romantične ljubavi, koja nije bila isključiva tema ovog poglavlja. Ovo je nesumnjivo najobimniji deo rada, više nego dvostruko duži u odnosu na četvrto poglavlje, na primer. Time se potvrđuje pretpostavka data u uvodnom delu poglavlja, koji govori o ljubavnoj poeziji uopšte, da poezija popularne kulture prati trendove prisutne u tradicionalnoj poeziji, te da je i njena najčešća tema ljubav. Zanimljivo je bilo uporediti, najpre procenat koji ljubavne pesme zauzimaju u celokupnom stvaralaštvu triju analiziranih bendova, a potom videti na koji način pripadnici različitih generacija govore o toj sveprisutnoj temi. Takođe, postotak koji ljubavnim pesmama pripada u odnosu na ukupni opus doveden je u vezu sa godinama njihovih autora, i zaključeno je da, što su autori mlađi, to više pišu o ljubavi. Tako, na primer, prva tri – pa i četiri – albuma Bitlsa posvećena su gotovo isključivo pesmama o ljubavi. Prva dva albuma, *Please Please Me* i *With The Beatles*, obiluju pesmama koje se tiču romantične ljubavi, i koje su uglavnom stidljive i smerne u svom pristupu. One najčešće govore o ljubavnoj patnji i čežnji, a način na koji se obraćaju predmetu ljubavi vrlo je specifičan – često se o voljenoj osobi govori na posredan način, čime se, s jedne strane, uspostavlja odgovarajuća distanca između lirskog subjekta i onoga kome su njegove reči upućene, a s druge, formira veza između pevača, kao nekoga ko se ispoveda, i slušaoca, kao nekoga kome je ta ispoved namenjena. O seksualnoj strani ljubavi ne govori se eksplicitno, premda se, uz pomoć igara rečima, na nju posredno aludira. Dva naredna albuma Bitlsa, *A Hard Day's Night* i *Beatles For Sale*, uvode i gnevne i osvetoljubive pesme, a počevši od ploče *Help!*, menja se najpre pristup, pa i tematika u njihovim stihovima, da bi od albuma *Rubber Soul* primat polako preuzele narativne kompozicije. To, naravno, ne znači da Bitlsi prestaju da pišu ljubavne pesme, ali one sada postaju promišljenije i zrelije. Ovde se, takođe, javljaju i drugi oblici ljubavi – platonska

ljubav prema prijateljima ili porodična prema roditeljima ili deci. Na njihovim poslednjim pločama počinje da se govori i o seksualnoj strani ljubavi, kao na primer u pesmama 'Happiness Is A Warm Gun' ili 'I Want You', ili da se na nju aludira dvosmislenima frazama poput one u naslovu pesme 'Come Together'. Ovo poslednje naročito se odnosi na Lenonove kompozicije; Makartni o ljubavi nastavlja da piše na manje eksplicitan način, dok Harisonove ljubavne pesme u najvećem broju slučajeva iskazuju jednaku opčinjenost predmetom ljubavi kao i ranije, s tim da su njihov ton i atmosfera sada zreliji, kao u pesmi 'Something'. Osim toga, o ljubavi se često govori kao o konceptu, u pesmama koje nisu posvećene nekoj osobi, već samoj ideji ljubavi, i u kojima Bitlsi na sebe preuzimaju ulogu glasnogovornika generacije šezdesetih godina. Primer za ovo može se naći u pesmama 'The Word' ili 'All You Need Is Love'. Kada je reč o Kvinu, s obzirom na to da su oni bili nešto stariji u odnosu na Bitlse i Mjuz kada su počeli s radom, u njihovim prvim ljubavnim pesmama nema mladalačke čežnje – u njima od samog početka ima i otvorene seksualnosti. Dok Dikon, Mej i Tejlor imaju manje-više konstantan stav prema ljubavi tokom godina, Merkjurijev se osetno menja: moglo bi se reći da njegove pesme prate obrazac delimično prisutan kod Bitlsa, i postepeno postaju sve eksplicitnije, da bi na kraju opet bile svedenije. Ovo se može dovesti u vezu sa Merkjurijevim postepenim prihvatanjem vlastite homoseksualnosti – on o ljubavi, stoga, najpre piše kao o nečemu dragocenom i novom ('You Take My Breath Away'), potom mnogo prostora posvećuje njenoj seksualnoj strani ('Body Language'), a zatim je tretira kao samo još jednu u nizu drugih zanimljivih tema. U pojedinim pesmama, dekonstruiše se heteronormativnost, ali to se uglavnom čini na posredan, implicitan način, kroz aluzije i parodiju. I kod Kvina je romantična ljubav oblik koji zauzima najviše prostora, premda se i njihovom opusu mogu naći ljubavne pesme posvećene prijateljima, članovima porodice, ljubimcima, pa čak i automobilima. Svaki od četvorice članova benda temi pristupa na sebi svojstven način, tako da njihov zajednički rad daje mnoštvo zanimljivih pogleda na ljubav. Najzad, Mjuzove ljubavne pesme na scenu ulaze praćene gnevom i osvetoljubivošću; na njihovim prvim albumima, dominantno osećanje je ogorčenost, a neretko se iskazuje očajanje zbog loše situacije u kojoj se lirski subjekt nalazi ('Time Is Running Out') i nemogućnosti ili nedovoljne volje da se iz nje izađe ('Stockholm Syndrome'). Kasnije ljubavne pesme su umerenije u tonu, a često su vezane i uz druge

teme, uglavnom političke ('Resistance'). I ovde je dominantna romantična ljubav, premda se mogu uočiti i neke pesme posvećene prijateljima ili, u slučaju numere 'Follow Me', deci. Ljubav, ipak, nije najčešća tema grupe Mjuz; oni više prostora posvećuju spoljašnjem svetu – politici, ekonomiji, nauci, tehnologiji.

Drugo poglavlje naslovljeno je „Narativne pesme“. U njegovom uvodnom delu objašnjeno je šta je to narativna poezija i napomenuto da su „prave“ narativne pesme zapravo prilično retke u rok i pop poeziji; stoga su se pod pojmom „narativna poezija“ podrazumevale one pesme u kojima je radnja dinamična i usmerena ili na neku priču, ili na opis nekog lika. I u ovoj vrsti poezije prednjače Bitlsi, pogotovo Makartni, čije fino konstruisane epizode iz malih života malih ljudi vrlo lepo funkcionišu kao tekstualna paralela njegovim melodijski zaokruženim kompozicijama. Dâ se приметiti da se ovakva vrsta poezije na albumima Bitlsa javlja počevši od ploče *Rubber Soul*, da bi vrhunac doživela na *Belom albumu*, a potom se gotovo izgubila na pločama *Abbey Road* i *Let It Be*. Makartni, naravno, nije jedini član Bitlsa koji je pisao ovakvu vrstu poezije; tu je, naravno, i Lenon, čije narativne pesme manje služe tome da opišu neku epizodu, a više tome da nešto ismeju ili barem daju kakav ironičan komentar ('Norwegian Wood' ili 'A Day In The Life'), i kao takve mogu se možda pre posmatrati kao refleksivne ili angažovane pesme sa narativnim elementima. U Kvinovom stvaralaštvu, mogu se uočiti dve različite narativne struje – jedna je vezana za njihove rane albume i uglavnom je prisutna u Merkurijevim pesmama, i druga, koja je usledila kasnije i koju čine pesme sva četiri člana benda. Pesme koje spadaju u prvu grupu mogu se posmatrati kao narativna celina – one opisuju izmišljeni svet Raj, njegove bajkovite predele i fantastične stanovnike, a inspiraciju crpe iz viktorijanskog perioda – vilinskog slikarstva i poezije sa elementima fantastike kakva se može naći u delima Roberta Brauninga (čija pesma „Hamelinski frulaš“ je i korišćena kao intertekst jedne od ovih kompozicija) ili Kristine Rozeti (Christina Rossetti). U ovu grupu mogla bi se svrstati i pesma 'The Fairy-Feller's Master Stroke', iako je ona u suštini samo stihovani i muzički opis istoimene slike Ričarda Dada, i kao takva, mogla bi se povezati i sa Lenonovima pesmama 'Being For The Benefit Of Mr Kite!' i (delimično) 'Lucy In The Sky With Diamonds', čiji autor takođe u njima opisuje ono što vidi na posteru, odnosno, crtežu. Ova tri likovna dela nalaze se u Dodatku rada, kako bi (bukvalno) ilustrovala ono o čemu navedene pesme

govore. Drugu grupu Kvinovih narativnih pesama čine one numere koje, kao i kod Bitlsa, opisuju neke događaje ili likove, i kroz te opise pričaju neku priču. Među njima bi se mogle izdvojiti Mejova '39' ili Dikonova 'Spread Your Wings' – i ovde je reč o pripovestima pretočenim u pop muziku. Kada je reč o Mjuzu, njihove pesme se tek vrlo retko mogu svrstati u narativne, s obzirom na to da su tematski najčešće vezane za politiku, a strukturno više funkcionišu kao niz asocijacija nego kao jedinstvene priče s nekakvom fabulom. Najupečatljivija među njihovim malobrojnim narativnim pesmama svakako je simfonija 'Exogenesis', čija tri stava, 'Overture', 'Cross-Pollination' i 'Redemption' pripovedaju o grupi astronauta koji odlaze u svemir u potrazi za novim naseljivim svetovima, čime ova numera aludira na Mejovu već pomenutu kompoziciju '39'.

Treće poglavlje dobilo je naziv „Pesme o unutrašnjem svetu“. U njegovom uvodnom delu dati su alternativni nazivi za ovu vrstu poezije (refleksivna, introspektivna, meditativna, filozofska, gnomska) i objašnjeno je da je naziv „pesme o unutrašnjem svetu“ odabran zbog toga što su u ovu grupu svrstane pesme koje se fokusiraju na lična osećanja i razmišljanja autora i/ili lirskog subjekta, bez obzira na način na koji se ta razmišljanja manifestuju u poeziji. U sklopu ovog poglavlja obrađene su pesme koje se bave pitanjima života i smrti, umetnosti, razuma, stvaranja, religije, te sličnim ličnim temama. Opet je primećeno da Bitlsi ovim idejama počinju ozbiljnije da se bave tek počevši od albuma *Help!*, s obzirom na to da njihovim ranijim pločama dominira ljubavna poezija. Od trojice autora u bendu, ovim promišljanjima najviše prostora posvećuje Harison, koji često piše o religiji, samospoznaji i duhovnosti, što se može uočiti u pesmama kao što su 'Within You Without You', 'The Inner Light' ili 'Long Long Long'. U Lenonovoj introspektivnoj poeziji pak važno mesto zauzimaju pesme inspirisane viktorijanskim žanrom nonsensa, koje na lingvistički i logički inovativan način preispituju percepciju, jastvo i svet. Najupečatljivije među ovim pesmama jesu 'I Am The Walrus', 'Strawberry Fields Forever' i 'Lucy In The Sky With Diamonds'. Što se tiče Makartnija, on najbolje rezultate i ovde postiže kada svoj dar za melodiju i pričanje priča kombinuje sa promišljanjima o životu, što se najbolje vidi u pesmi 'Eleanor Rigby'. Ni ovde Bitlsi ne odustaju od „prosvetiteljske“ uloge, te povremeno pišu i o istočnjačkim duhovnim idejama, nadahnuti halucinogenim iskustvom, što vrlo efektno

ilustruje pesma 'Tomorrow Never Knows'. Kada je reč o Kvinu, njihove pesme o unutrašnjem svetu kreću se od promišljanja o odrastanju, sećanju ili ljubavi, pa do ozbiljnijih razmatranja večnosti i smrti. Ovo poslednje naročito je prisutno na njihovim poslednjim albumima, nastalim dok je Merkjuri bukvalno bio na samrti, zbog čega su pesme napisane u ovom periodu, a posvećene temama života i smrti, mnogo nesporednije nego što bi bile da se o njima razmišljalo prosto kao o udaljenim, hipotetičkim konceptima. Ova promišljanja kreću se od svođenja računa ('Was It All Worth It'), crnog humora ('I'm Going Slightly Mad'), prkosa ('The Show Must Go On'), pa do mirenja sa sudbinom i želje za utehom ('Mother Love'). Osim ovakvih pesama, tu su i one – uglavnom Tejlorove – koje govore o nostalgiji i detinjstvu, kao i one koje se bave dobrim i lošim stranama života, kakva je Dikonova i Merkjurijeva 'Pain Is So Close To Pleasure'. Mjuz, s druge strane, u skladu s dobom u kome žive, često pišu o tome kako tehnologija i tehnokratija utiču na ljude, te kako se može razlikovati pravi od virtualnog života i da li takva razlika uopšte postoji, što se može videti u pesmama poput 'Plug In Baby' ili 'New Born'. Kroz metafore o svemiru i astronomske slike, oni govore o alijenaciji i besmislenosti postojanja ('Space Dementia'), a često se bave i religijom, i to njenom kritikom, koja je neretko vrlo oštra ('Megalomania'). Pored ovih, za Belamija uobičajenih tema, tu su i one posvećene nešto ličnijim problemima, a čiji je autor Vulstenhoum – u dvema pesmama sa albuma *The 2<sup>nd</sup> Law*, on govori o svojoj borbi sa alkoholizmom i nevoljama kroz koje je prošao na tom putu. Statistički posmatrano, pesme o unutrašnjem svetu zauzimaju drugo mesto – od njih su zastupljenije samo pesme o ljubavi – i stoga je treće poglavlje u ovom radu drugo po obimu.

Napokon, četvrto poglavlje, naslovljeno „Pesme o spoljašnjem svetu“, posvećeno je onim pesmama u kojima se fokus premešta s lirskog subjekta na svet oko njega, i koje se bave političkim, društvenim ili angažovanim temama. I ovde je na početku uvedena naslovna fraza i objašnjeno je zbog čega je odabrana baš ona, a dat je i kratak osvrt na angažovanu umetnost uopšte. S obzirom na to da su predmet ove disertacije modernistički autentični stvaraoci, koji više prostora posvećuju umetnosti i zvuku nego politici i tekstu, očekivalo se da pesme o spoljašnjem svetu zauzmu najmanje mesta u njihovom stvaralaštvu. Ovo očekivanje ispostavilo se kao tačno u slučaju Bitlsa i Kvina (njihova malobrojnost kod Bitlsa čak je predstavljala iznenađenje), ali je bilo potpuno



pogrešno kada je reč o Mjuza, čije pesme najčešće govore upravo o ovakvim temama. Opet, sledeći obrazac prethodne tri grupe pesama, Bitlsi ozbiljnije počinju da se bave spoljašnjim svetom tek na svojim kasnijim albumima, i može se zaključiti da ovakve teme članovi benda (a naročito Lenon) počinju da razvijaju tek kao solo-umetnici. Kvinove angažovane pesme – naročito Mejove – neretko su problematične u tonu, jer lirski subjekt prečesto zauzima propovedničku poziciju i s jedne strane, postavlja se kao neko ko je moralno superioran, a s druge, publici objašnjava ideje koje se sasvim lako mogu razumeti bez ikakvih autorskih upliva. U pisanju ovih pesama prednjače Mej i Tejlor, a njihovi subjekti se kreću od opisa situacije u svetu, preko nepoverenja prema tehnologiji, do razmatranja istorijskih političkih nepravdi. Dikon i Merkjuri se ovakvim temama ne bave često, premda se mora napomenuti da je Merkjuri autor verovatno najproblematičnije pesme u Kvinovom katalogu, 'Don't Try Suicide', u kojoj se o jednoj delikatnoj temi govori na zabrinjavajuće ležeran način. Najangažovaniji album Kvina, 'The Works', nastao je sredinom osamdesetih godina dvadesetog veka i shodno tome stoji kao spomenik dobu u kome je politika uspevala da zaokupi čak i u suštini apolitične stvaraoce kakvi su bili članovi grupe Kvin. Što se tiče Mjuza, politika je njihova najomiljenija tema, ali ona se istražuje kroz prizmu ekonomskih odnosa i teorija zavere, popularnih u današnje doba, tako da se javljaju ideje kao što je CIA-in tajni program kontrole uma ('MK Ultra') ili invazija vanzemaljaca koju će organizovati svetski vladari ('Exo-Politics'). Oni se takođe dotiču i događaja s početka dvadeset prvog veka i „Rata protiv terorizma“, što se može videti u pesmama poput 'Soldier's Poem', a neretko pozivaju na ustanak ('Uprising') i zahtevaju nasilne promene ('Assassin' ili 'Unnatural Selection'). Još jedna bitna tema jeste distopijska budućnost, a za njeno dočaravanje često se koriste orvelovske slike ('Resistance', 'United States Of Eurasia'). Poslednji (za sada objavljen) album Mjuza, *The 2<sup>nd</sup> Law*, sledeći drugi zakon termodinamike, govori o energiji i njenom traćenju, kao i pojačanju entropije i posledičnom stanju haosa. Na ovaj način, oni upozoravaju na to da je vrlo moguće da će se, zahvaljujući bezobzirnosti čovečanstva, uskoro ispuniti najgore prognoze naučnika i analitičara.

U ovom radu, kako je pokazano, izvršena je književna analiza tekstova popularnih pesama triju britanskih muzičkih grupa iz druge polovine dvadesetog veka – Bitlsa, Kvina i Mjuza. Cilj istraživanja bio je dvojak. S jedne strane, trebalo je dokazati da se

pop i rok tekstovi mogu posmatrati kao poezija, te da se pri njihovoj analizi mogu upotrebljavati iste metode koje se koriste u tumačenju tradicionalne poezije. S druge strane, trebalo je pokazati da se i oni tekstovi koji se obično smatraju inferiornim – a to su stihovi modernistički autentičnih autora, koji najčešće nastaju tek kao potpora muzičkom sadržaju pesama – i te kako mogu imati podjednaku književnu vrednost kao i tekstovi koji su u svojim kompozicijama primarni, što je čest slučaj kod romantičarski autentične popularne muzike. S obzirom na iznenađujuću neistraženost ove teme, mogućnosti za neku narednu studiju vezanu za stihove popularne muzike gotovo su bezgranične, a načini njihovog tumačenja mnogobrojni su i raznoliki. Naposljetku, treba istaći i to da je ovo samo jedna od mogućih interpretacija datih pesama, te da drugi tumači i kritičari verovatno imaju drugačije mišljenje o svakoj od njih. Ponekad njihovo značenje zapravo i nije bitno – možda je i bitnija ukupna atmosfera neke pesme i osećanja koja ona budi u slušaocu. A kao odgovor onima koji tragaju za jednim jedinim *istinskim* značenjem mogle bi da posluže reči Fredija Merkjurija (vid. Brooks–Lupton 2008:59), koji je, na pitanje o čemu njegove pesme govore, rekao samo sledeće: „Ako ti tu vidiš [neko značenje], onda je ono tu. *Ti* protumači [pesmu] kako *ti* želiš.“

## **DODATAK**

**PABLO FANQUE'S CIRCUS ROYAL,**  
TOWN-MEADOWS, ROCHDALE.




**Grandest Night of the Season!**  
AND POSITIVELY THE  
**LAST NIGHT BUT THREE!**  
BEING FOR THE  
**BENEFIT OF MR. KITE,**  
(LATE OF WELLS'S CIRCUS) AND  
**MR. J. HENDERSON,**  
THE CELEBRATED SOMERSET THROWER!  
WIRE DANCER, VAULTER, RIDER, &c.  
*On TUESDAY Evening, February 14th, 1843.*

---

Mr. KITE, & Mr. HENDERSON, in announcing the following Entertainments, assure the Public that this Night's Productions will be one of the most splendid ever produced in this Town, having been some days in preparation.

Mr. KITE will, for this Night only, introduce the  
CELEBRATED  
**HORSE, ZANTHUS!**  
Well known to be one of the best Horse-Managers  
**IN THE WORLD!!**

Mr. HENDERSON will introduce the excellent Trick of  
**THROWING TWENTY ONE SOMERSETS,**  
ON THE SOLID GROUND.

Mr. KITE will appear, for the first time this season,  
*On the Tight Rope,*  
which Two hundred and twenty of this Town will  
perform with him.

Mr. HENDERSON will, for the first time in Rochdale,  
introduce his extraordinary  
**TRAMPOLINE LEAPS**  
AND  
**SOMERSETS!**  
Over Men & Horses, through Rings, over  
Barrels, and lastly, through a Magazine of  
**REAL FIRE!** In this branch of the profession  
Mr. H. challenges **THE WORLD!**

For particulars see Bills of the day.

JOHN A. CRONKILL, PRINTER AND BOOKSELLER, LONDON-STREET, MANCHESTER.

Poster koji je inspirisao pesmu 'Being For The Benefit Of Mr Kite!'

(izvor: [alancook.files.wordpress.com](http://alancook.files.wordpress.com))

**PABLO FANQUE'S CIRCUS ROYAL,**  
TOWN-MEADOWS, ROCHDALE.



**Grandest Night of the Season!**  
AND POSITIVELY THE  
**LAST NIGHT BUT THREE!**  
BEING FOR THE  
**BENEFIT OF MR. KITE,**  
(LATE OF WELLS'S CIRCUS) AND  
**MR. J. HENDERSON,**  
THE CELEBRATED SOMERSET THROWER!  
WIRE DANCER, VAULTER, RIDER, &c.  
**On TUESDAY Evening, February 14th, 1843.**

Message. KITE & HENDERSON, in announcing the following Entertainments, assure the Public that this Night's Production will be one of the most splendid ever produced in this town, having been some days in preparation.

<p>Mr. KITE will, for this night only, introduce the <b>CELEBRATED</b> <b>HORSE, ZANTHUS!</b> Well known to be one of the best Brake Horses <b>IN THE WORLD!!!</b> Mr. HENDERSON will undertake the arduous Task of <b>THROWING TWENTY-ONE SOMERSETS,</b> ON THE SOLID GROUND. Mr. KITE will appear, for the first time this season, <b>On the Tight Rope,</b> When Two Gentlemen Amateurs of this Town will perform with him.</p>	<p>Mr. HENDERSON will, for the first time in Rochdale, introduce his extraordinary <b>TRAMPOLINE LEAPS</b> AND <b>SOMERSETS!</b> Over Men &amp; Horses, through Hoops, over Gardens, and lastly through a Hoop of <b>REAL FIRE!</b> In this branch of the profession Mr H. challenges <b>THE WORLD.</b> For particulars see Bills of the day.</p>
--	---

PRINTED BY J. W. BROWN, 10, MARKET STREET, MANCHESTER.

Poster koji je inspirisao pesmu 'Being For The Benefit Of Mr Kite!': reprodukcija

(izvor: wikimedia.org)



Richard Dadd, 'The Fairy Feller's Master Stroke'

(izvor: [tate.org.uk](http://tate.org.uk))



Julian Lennon, 'Lucy In The Sky With Diamonds'

(izvor: [i.dailymail.co.uk](http://i.dailymail.co.uk))

## LITERATURA

### Primarna literatura

#### Diskografija – studijski albumi

##### The Beatles

1. *Please Please Me*, Parlophone, 1963.
2. *With The Beatles*, Parlophone, 1963.
3. *A Hard Day's Night*, Parlophone, 1964.
4. *Beatles For Sale*, Parlophone, 1964.
5. *Help!*, Parlophone, 1965.
6. *Rubber Soul*, Parlophone, 1965.
7. *Revolver*, Parlophone, 1966.
8. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone, 1967.
9. *Magical Mystery Tour*, Parlophone, 1967.
10. *The Beatles*, Apple, 1968.
11. *Yellow Submarine*, Apple, 1969.
12. *Abbey Road*, Apple, 1969.
13. *Let It Be*, Apple, 1970.

##### Queen

1. *Queen*, EMI, 1973.
2. *Queen II*, EMI, 1974.
3. *Sheer Heart Attack*, EMI, 1974.
4. *A Night At The Opera*, EMI, 1975.
5. *A Day At The Races*, EMI, 1976.
6. *News Of The World*, EMI, 1977.
7. *Jazz*, EMI, 1978.
8. *The Game*, EMI, 1980.
9. *Flash Gordon*, EMI, 1980.
10. *Hot Space*, EMI, 1982.
11. *The Works*, EMI, 1984.
12. *A Kind Of Magic*, EMI, 1986.
13. *The Miracle*, Parlophone/EMI, 1989.
14. *Innuendo*, Parlophone/EMI, 1991.



15. *Made In Heaven*, Parlophone/EMI, 1995.

### Muse

1. *Showbiz*, Mushroom, 1999.
2. *Origin Of Symmetry*, Mushroom, 2001.
3. *Absolution*, Mushroom, 2003.
4. *Black Holes And Revelations*, Warner Bros, 2006.
5. *The Resistance*, Warner Bros, 2009.
6. *The 2<sup>nd</sup> Law*, Warner Bros, 2012.

## **Sekundarna literatura**

### **Bibliografija**

#### Opšte studije i članci o muzici, književnosti i popularnoj kulturi

1. Adorno, Theodor (with the assistance of George Simpson). "On Popular Music." 1941. U: Frith, Simon and Andrew Goodwin (eds.). *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London and New York: Routledge, 1990, 256–267.
2. Barr, John. "Is it Poetry or is it Verse?" Poetry Foundation, 18 Sept 2006. Dostupno: [www.poetryfoundation.org/article/178645](http://www.poetryfoundation.org/article/178645)
3. Collins, Jim. *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*. New York and London: Routledge, 1989.
4. Constantakis, Sara (ed.). *Poetry For Students*, Vol. 30. Farmington Hills: Gale Cengage Learning, 2009.
5. Core, Philip. *Camp: The Lie that Tells the Truth*. New York: Delilah Books, 1984.
6. Dentith, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London & New York: Routledge, 1996.
7. Dettmar, Kevin J. H. and William Richey (eds.). *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1999.

8. Dona, Masimo. *Filozofija muzike* (s italijanskog prevela Alenka Zdešar-Ćirilović). Beograd: Geopoetika, 2008.
9. Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2010.
10. Faulk, Barry J. *Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture*. Athens: Ohio University Press, 2004.
11. Frith, Simon. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York: Routledge, 1988.
12. Frith, Simon and Andrew Goodwin (eds.). *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. London and New York: Routledge, 1990.
13. Frith, Simon, Will Straw and John Street (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
14. Gracyk, Theodore. *Listening to Popular Music – Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.
15. Gregory, Hugh. *A Century of Pop*. London: Bounty Books, 2006 [1998].
16. Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London and New York: Routledge, 2002 [1979].
17. Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.
18. Keightley, Keir. “Reconsidering Rock.” U: Frith, Simon, Will Straw and John Street (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 109–142.
19. Kenner, Hugh. *The Art Of Poetry*. New York, Chicago, San Francisco, Toronto: Holt, Rineheart & Winston, 1966.
20. Levitin, Daniel. *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature*. London: Aurum Press Ltd, 2010.
21. Luebke, Steven R. “In Defense of Popular Music.” Paper presented at the Annual Joint Meetings of the Popular Culture/American Culture Association, Philadelphia, PA, April 12–15, 1995. Dostupno: [files.eric.ed.gov/fulltext/ED382965.pdf](http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED382965.pdf)

22. McRobbie, Angela. *Postmodernism and Popular Culture*. London and New York: Routledge, 1995.
23. Middleton, Richard. "Pop, Rock and Interpretation." U: Frith, Simon, Will Straw and John Street (eds.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 213–225.
24. Moore, Allan F. (ed.). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
25. Petković, Zoran. „Predgovor“. U: Živančević, Nina i dr. (prir.). *Antologija prvobitne poezije*. Beograd: Prosveta, 1988, 7–26.
26. Preminger, Alex and T. V. F. Brogan (eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
27. Shuker, Roy. *Understanding Popular Music* (2<sup>nd</sup> edition). London and New York: Routledge, 2001.
28. Solar, Milivoj. *Teorija književnosti* (XVIII izdanje). Zagreb: Školska knjiga, 1997.
29. Scholes, Robert, James Phelan & Robert Kellog (eds.). *The Nature Of Narrative*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
30. Steinholt, Yngvar B. "Cognitive Poetics in the Analysis of Popular Music: A New Approach to Song Lyrics?" Dostupno: [www.hum.uit.no/a/steinholt/cog\\_poe.pdf](http://www.hum.uit.no/a/steinholt/cog_poe.pdf)
31. Szondi, Peter. *Introduction to Literary Hermeneutics* (transl. by Martha Woodmansee). Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
32. Torg, Anri. *Pop i rok muzika* (s francuskog prevela Ivana Mirković). Beograd: Clio, 2002.
33. Vujin, Bojana. „Popularno nije sinonim za loše: dečija književnost i rok poezija“. *Detinjstvo*, br. XXXVI. Novi Sad: Zmajevе dečje igre, 2010.
34. Wainwright, Jeffrey. *Poetry: The Basics*. London & New York: Routledge, 2005.
35. Wall, Tim. *Studying Popular Music Culture*. London: Arnold, 2003.

## Bitlsi, Kvin i Mjuz: biografije, studije, prikazi, intervjui i članci

### Bitlsi

1. Davies, Hunter. *The Beatles*. New York: Random House, 2009 [1968].
2. DeCurtis, Anthony. "The Beatles: *Let It Be... Naked*". *Rolling Stone*, 20 November 2003. [[rollingstone.com](http://rollingstone.com)]
3. Evans, Mike (ed.). *The Beatles Literary Anthology*. London: Plexus, 2004.
4. Everett, Walter. *The Beatles As Musicians: The Quarry Men Through Rubber Soul*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2001.
5. Everett, Walter. *The Beatles As Musicians: Rubber Soul Through The Anthology*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1999.
6. Janković, Aleksandar. *Dug i krivudav put: Bitlsi kao kulturni artefakt*. Beograd: Red Box, 2009.
7. Makdonald, Ijan. *Revolucija u glavi: pesme Bitlsa i šezdesete* (preveo s engleskog Pavle Bobić). Beograd: Clio, 2012.
8. Miles, Barry. *Paul McCartney: Many Years From Now*. New York: Henry Holt and Company, 1997.
9. Rogers, Simon. "Beatles' Lyrics And The Words They Used Most". *The Guardian*, 16 November 2010. [[theguardian.com](http://theguardian.com)]
10. Sheff, David. "All We Are Saying: Interview With John Lennon And Yoko Ono". *Playboy*, January 1981. [[john-lennon.com](http://john-lennon.com)]
11. Trynka, Paul (ed.). *The Beatles: Ten Years That Shook The World*. London: Mojo–DK, 2006.
12. Wenner, Jann S. "Interview With John Lennon Part 1". *Rolling Stone*, 21 January 1971. [[jannswenner.com](http://jannswenner.com)]
13. Wenner, Jann S. "Interview With John Lennon Part 2". *Rolling Stone*, 4 February 1971. [[jannswenner.com](http://jannswenner.com)]

### Kvin

1. Brooks, Greg & Simon Lupton (eds.). *Freddie Mercury: His Life In His Own Words*. London: Omnibus Press, 2008.

2. Davis, Andy & John S. Stuart. "Queen Before Queen". *Record Collector*, March 1996, 50–58.
3. Hodgkinson, Mark. *Queen: The Early Years*. London: Omnibus Press, 2004.
4. Hotten, Jon. "At Her Majesty's Request". *Classic Rock*, December 2001, 65–82.
5. Jackson, Laura. *Queen: potpuna biografija* (prijevod s engleskoga Martina Milas). Zagreb: Naklada Ljevak, 2006.
6. Rock, Mick. *Classic Queen*. New York & London: Sterling, 2007.
7. Ruhlmann, William. "Queen: *Made In Heaven*". *All Music Guide*, 13 June 1995. [[queenarchives.com](http://queenarchives.com)]
8. Sutcliffe, Phil. *Queen: The Ultimate Illustrated History Of The Crown Kings Of Rock*. Minneapolis: Voyageur Press, 2009.
9. Thomas, David. "Their Britannic Majestic Request". *Mojo*, August 1999, 72–89.
10. Vukojević, Branko. „Običan intervju s običnom rok zvezdom: Freddie Mercury“. *Džuboks* br. 57, mart 1979.

## Mjuz

1. Beaumont, Mark. *Out Of This World: The Story Of Muse*. London: Omnibus Press, 2010.
2. Brown, Helen. "Muse, *The 2<sup>nd</sup> Law*, CD Review". *The Telegraph*, 28 Sept. 2012. [[telegraph.co.uk](http://telegraph.co.uk)]
3. Cohen, Ian. "Muse, *The 2<sup>nd</sup> Law*". *Pitchfork*, 2 October 2012. [[pitchfork.com](http://pitchfork.com)]
4. Dolan, Jon. "Muse, *The 2<sup>nd</sup> Law*". *Rolling Stone*, 2 October 2012. [[rollingstone.com](http://rollingstone.com)]
5. Frost, Caroline. "Muse's Matt Bellamy On How His Baby Son's Heartbeat Ended Up On New Album *The 2<sup>nd</sup> Law*, And 'Newsnight' Inspiration. *Huffington Post*, 28 Sept 2012. [[huffingtonpost.co.uk](http://huffingtonpost.co.uk)]
6. Heaney, Gregory. "Muse: *The 2<sup>nd</sup> Law* Review". *All Music*, October 2012. [[allmusic.com](http://allmusic.com)]
7. Marchese, David. "Pomp and Circumstance". *Spin*, Sept 2009, 48–54.
8. Martin, Dan. "Muse: *The 2<sup>nd</sup> Law*". *NME*, 28 Sept. 2012. [[nme.com](http://nme.com)]

9. Myers, Ben. *Muse: Inside the Muscle Museum*. Shropshire: Independent Music Press, 2007.
10. Nicolson, Barry. "We're Pushing The Boundaries Of What's Possible". *NME*, 26 March 2011, 7–8.
11. Petridis, Alexis. "Muse, *The 2<sup>nd</sup> Law*". *The Guardian*, 27 Sept 2012. [[theguardian.com](http://theguardian.com)]
12. Roberts, Chris. "Interstellar Overdrive". *Classic Rock*, February 2013, 38–43.
13. Rogers, Jude. "Warning: Men At Work". *NME*, 19 Sept. 2009, 24–28.
14. Stokes, Paul. "Q & A: Muse's Matt Bellamy On The Lyrics, Science, Economics And More Behind *The 2<sup>nd</sup> Law*". *Q Magazine*, 31 October 2012. [[qthemusic.com](http://qthemusic.com)]

#### Bibliografija – ostalo

1. Akbar, Arifa. "Richard Dadd: Masterpieces Of The Asylum". *Independent*, 30 August 2011. [[independent.co.uk](http://independent.co.uk)]
2. Ammer, Christine. *The Facts On File Dictionary Of Music*. New York: Facts On File, 2004.
3. Camus, Albert. *The Stranger* (translated from the French by Stuart Gilbert). New York: Vintage Books, 1954.
4. Carroll, Lewis & Martin Gardner. *The Annotated Alice: The Definitive Edition*. New York & London, W. W. Norton & Company, 2000.
5. Đurić, Vojislav (ur.). *Lirika u svetskoj književnosti: vrste i antologija pesama*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1982.
6. Ferguson, Margaret, Mary Jo Salter & Jon Stallworthy (eds.). *The Norton Anthology Of Poetry* (fifth edition). New York & London: W. W. Norton & Company, 2005.
7. Gibran, Kahlil. "Sand And Foam". 1926. [[personal.umich.edu](http://personal.umich.edu)]
8. Grenby, M. O. *Children's Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
9. Kirkby, Mandy. *A Victorian Flower Dictionary: The Language Of Flowers Companion*. New York: Ballantine Books, 2011.

10. Lennon, John. *In His Own Write*. New York: Simon & Shuster, 2000 [1964].
11. Milton, John. *Paradise Lost* (with the introduction by Philip Pullman). Oxford: Oxford University Press, 2005.
12. Nabokov, Vladimir. *Lolita* (preveo s engleskog Branko Vučićević). Beograd: Narodna knjiga–Bigz, 1988.
13. Opar, Susan. "Hallucinogens And Creativity". [[entheology.org](http://entheology.org)]
14. Roetzheim, William H. (ed.). *The Giant Book Of Poetry*. San Diego: Level Four Press, 2006.
15. Shakespeare, William. *The Complete Works*. Ware: Wordsworth Editions Limited, 1999.
16. Stowe, David W. "Jesus Christ Rock Star". *The New York Times*, 23 April 2011. [[nytimes.com](http://nytimes.com)]
17. Symonds, Gwyn. "You Can Take The Fan Out Of The Academic But Should You? Musings On Methodology". *Philament*, issue 1, 2003. [[sydney.edu.au](http://sydney.edu.au)]
18. *Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta* (preveli Đura Daničić i Vuk St. Karadžić). Beograd: Biblijsko društvo, 1973.
19. Ševalije, Žan i Alen Gerbran (prir.). *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stilos–Kiša, 2009.
20. Živančević, Nina i dr. (prir.). *Antologija prvobitne poezije*. Beograd: Prosveta, 1988.

### Diskografija

#### Diskografija – kompilacije sa audio komentarima

1. Queen, *Absolute Greatest*, Parlophone/EMI, 2009.

### Radijske emisije

1. Read, Mike. *Queen For An Hour*. BBC Radio 1, 29 May 1989.
2. Wright, Steve. *I Will Not Let You Go: The Bohemian Rhapsody Story*. BBC Radio 2, 24 November 2009.

## Videografija

### Videografija – kompilacije sa audio komentarima

1. Queen, *Greatest Video Hits 1*. EMI, 2002.
2. Queen, *Greatest Video Hits 2*. EMI, 2003.

### Dokumentarni filmovi, serije i emisije

1. Barfield, Sebastian et. al. (dir.). *Seven Ages Of Rock*. BBC, 2007.
2. Johnston, Carl (dir.) *The Story Of Bohemian Rhapsody*. BBC, 2004.
3. Longfellow, Matthew (dir.). *Classic Albums: Queen – The Making Of A Night At The Opera*. Eagle Rock Entertainment, 2006.
4. O’Casey, Matt (dir.). *Queen: Days Of Our Lives*. Globe Productions, 2011.
5. Wonfor, Geoff & Bob Smeaton (dir.). *The Beatles Anthology*. Apple Corps Limited, 2003 [1995].

### Videografija – ostalo

1. Curtis, Richard (dir.). *Love Actually*. Universal Pictures, 2003.
2. Lawrence, Mark (dir.). *Music And Lyrics*. Warner Bros, 2007.
3. Luhrmann, Baz (dir.). *Moulin Rouge!* Twentieth Century Fox, 2001.
4. Mulcahy, Russell (dir.). *Highlander*. Thorn EMI Screen Entertainment, 1986.

### Sajtovi

1. [thebeatles.com](http://thebeatles.com)
2. [beatlesbible.com](http://beatlesbible.com)
3. [brianmay.com](http://brianmay.com)
4. [queenonline.com](http://queenonline.com)
5. [queenpedia.com](http://queenpedia.com)



6. [queensongs.info](http://queensongs.info)
7. [queenarchives.com](http://queenarchives.com)
8. [muse.mu](http://muse.mu)
9. [musewiki.org](http://musewiki.org)
10. [microcuts.net](http://microcuts.net)

NAPOMENA: Svi izvori sa interneta u odeljku „Bibliografija“ sadrže hiperlinkove.