



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ОДСЕК ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ

**РОК ПОЕЗИЈА БРАНИМИРА  
ШТУЛИЋА И ЊЕНИ МЕДИЈСКИ  
ОДЈЕЦИ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: проф. др Драган Станић      Кандидат: мр Златомир Гајић

Нови Сад, март 2018. године

**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ**

**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	Zlatimir Gajić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Dragan Stanić
Naslov rada: NR	Rok poezija Branimira Štulića i njeni medijski odjeci
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2018.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	

Fizički opis rada: FO	8 poglavlja, 298 stranica
Naučna oblast: NO	Srpska književnost i južnoslovenske književnosti
Naučna disciplina: ND	- srpsko i južnoslovensko pesništvo 20. veka - medijske studije - sociologija kulture
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Popularna kultura, rokenrol, subverzija, poezija, mediji
UDK	УДК 316.774:821.163.4.09-14 Штулић Б. УДК 316.774:78.011.26(497.1)
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Rokenrol se, kao globalni sociološki, kulturni i umetnički fenomen, ispoljava kroz masovnu i popularnu kulturu, sinkretizmom muzike i poezije, uz snažan segment subverzije i društvene kritike, zasnovane na međugeneracijskom sukobu i težnji ka dosezanju višeg stepena duhovne i fizičke slobode. Uporedo sa državama Zapada, razvio se i u Jugoslaviji, ograničenog dejstva zbog represivne kulturne politike socijalističkog sistema, sa kulminacijom nakon smrti Josipa Broza, kada je trend novog talasa iznedrio brojne nove, ambiciozne i umetnički potentne autore. Vodeću ulogu na sceni imao je Branimir Štulić, čija je rok poezija imala ogroman uticaj na generacije mladih sa idejom o neophodnoj demokratizaciji i liberalizaciji društva.</p> <p>Socijalne, misaone i ljubavne pesme ovog autora, interpretirane uz pratnju rok grupe Azra,</p>

	<p>kritikovale su retrogradno organizovan, birokratizovan društveni sistem i druge anomalije koje su sputavale napredak zajednice. Specifičnog poetskog izraza, bliskog jeziku ulice, na bazi tradicije umetničkog i rok pesništva, Štulić je ostvario obiman opus sa velikim brojem uspeh pesama, po kojima je prepoznat kao glasnogovornik generacije. Važnu ulogu u recepciji njegovog dela imali su mediji, pogotovo tipska rokenrol štampa, koja je, uporedo sa razvojem pokreta, dosegla visok stadijum kritičke misli i valorizacije rokvstvralaštva.</p>
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	11.04.2014.
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	Zlatomir Gajić
Mentor: MN	Prof. dr Dragan Stanić
Title: TI	Rock Poetry of Branimir Štulić and it's Media Reflections
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2018.
Publisher: PU	The author's reprint
Publication place: PP	

Physical description: PD	8 chapters, 298 pages
Scientific field SF	Serbian literature and South-Slavic literatures with the theory of literature
Scientific discipline SD	- Serbian and South-Slavic poetry of the 20th century - media studies - sociology of culture
Subject, Key words SKW	Popular culture, rock'n'roll, subversion, poetry, media
UC	УДК 316.774:821.163.4.09-14 Штулић Б. УДК 316.774:78.011.26(497.1)
Holding data: HD	Faculty of Philosophy, Central library
Note: N	
Abstract: AB	<p>Rock'n'roll, as a global sociological, cultural and artistic phenomenon, manifests itself through mass and popular culture, by the syncretism of music and poetry, with a strong segment of subversion and social criticism, based on intergenerational conflict and the pursuit of attaining a higher degree of spiritual and physical freedom. Along with the countries of the West, he developed into the Yugoslavia, a limited act due to the repressive cultural policy of the socialist system, with the culmination after the death of Josip Broz, when the movement of new wave emerged numerous new, ambitious and artistic powerful authors.</p> <p>The leading role on the scene was Branimir Štulić, whose rock poetry had a huge impact on the generations of young people with the idea of necessary democratization and liberalization of</p>

	<p>society. The social, thoughts and love songs of this author, interpreted along with the Azra rock band, criticized the retrograde organized, bureaucratized social system and other anomalies that hampered the progress of the community. A specific poetic expression, a close-up language of the street, based on the tradition of artistic and rock poetry, Štulić achieved extensive opus with a large number of successful songs, by which he was recognized as a spokesman for the generation. An important role in the reception of his work was the media, especially the typed rock and roll printing, which, along with the development of the movement, reached a high stage of critical thoughts and valorization of the rock art.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	14.04.2014.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

# САДРЖАЈ

## АПСТРАКТ

### 1. УВОД 1

- 1.1 Предмет и циљ истраживања 1
- 1.2 Научни метод и корпус истраживања 6

### 2. ПОП КУЛТУРА И РОК МУЗИКА 9

- 2.1 Масовна култура 9
- 2.2 Популарна култура 16
- 2.3 Култура младих и контракултура 24
- 2.4 Популарна музика 30
- 2.5 Рок музика 36
- 2.6 Жанрови рокенрола и субверзија у популарној уметности 44
  - 2.6.1 Музика црног човека 45
  - 2.6.2 Блуз 47
  - 2.6.3 Соул 49
  - 2.6.4 Реге 51
  - 2.6.5 Хип-хоп 54
  - 2.6.6 Музика белог човека: фолк 57
  - 2.6.7 Кантри, рокабили и гараж 60
  - 2.6.8 Панк - финална побуна 63
- 2.7 Поп музика и медији 72

### 3. ПОЕЗИЈА РОКЕНРОЛА 82

- 3.1 Поезија и певање 83
- 3.2 Корени и настанак рок поезије 87
- 3.3 Развој и најзначајнији аутори 92
  - 3.3.1 Боб Дилан 92
  - 3.3.2 Џон Ленон и Битлси 94



3.3.3 Џим Морисон 97

3.3.4 Дејвид Боуви и Лу Рид 100

3.3.5 Панк песници 105

3.4 Карактеристике, значења и приступи 109

#### 4. КУЛТУРНА ПОЛИТИКА, ЦЕНЗУРА И РОКЕНРОЛ У СФРЈ 119

4.1 Култура и механизми контроле 119

4.2 Рокенрол у Југославији до 1980. године 127

4.3 Прекретница осамдесетих: панк и нови талас 132

#### 5. БРАНИМИР ШТУЛИЋ - ЖИВОТ, ДЕЛО, ДИЛЕМЕ И ПОЛЕМИКЕ 147

5.1 Одрицање од песништва 148

5.2 Корени уметничког развоја и инспирација 152

5.3 Азра 159

5.4 Сарадници 163

5.5 Одабрана дискографија 173

5.5.1 Сингл плоче *Балкан/А шта да радим* и *Лијене жене пролазе кроз град/Позив на плес/Сузи Ф.* 173

5.5.2 *Азра* 180

5.5.3 *Сунчана страна улице* 182

5.5.4 *Равно до дна* 187

5.5.5 *Филигрански плочници* 191

5.5.6 *Кад фазани лете* 195

5.5.7 *Балегари не вјерују срећи* 200

#### 6. ПОЕЗИЈА БРАНИМИРА ШТУЛИЋА 204

6.1 Поетски утицаји 211

6.2 Типолошка подела 228

6.2.1 Социјалне песме 229

6.2.1а Балканогонија 231

6.2.1б Друштвено-политичка стварност, протестне песме и песме  
о слободи 236

6.2.1в Песме о граду - песме о људима 243

6.2.2 Мисаоне песме 250

6.2.3 Љубавне песме 254

6.3 Напомене о језику рок поезије Бранимира Штулића 264

7. МЕДИЈСКИ ОДЈЕЦИ 268

7.1 Медији и рок критика 270

7.2 Медијска слика о Штулићу 271

7.3 Закључне напомене 282

8. ЗАКЉУЧАК 284

9. ЛИТЕРАТУРА 287

## АПСТРАКТ

Рокенрол се, као глобални социолошки, културни и уметнички феномен, испољава кроз масовну и популарну културу, синкретизмом музике и поезије, уз снажан сегмент субверзије и друштвене критике, засноване на међугенерациском сукобу и тежњи ка досезању вишег степена духовне и физичке слободе. Упоредо са државама Запада, развио се и у Југославији, ограниченог дејства због репресивне културне политике социјалистичког система, са кулминацијом након смрти Јосипа Броза, када је тренд новог таласа изнедрио бројне нове, амбициозне и уметнички потентне ауторе. Водећу улогу на сцени имао је Бранимир Штулић, чија је рок поезија имала огроман утицај на генерације младих са идејом о неопходној демократизацији и либерализацији друштва. Социјалне, мисаоне и љубавне песме овог аутора, интерпретиране уз пратњу рок групе Азра, критиковале су ретроградно организован, бирократизован друштвени систем и друге аномалије које су спутавале напредак заједнице. Специфичног поетског израза, блиског језику улице, на бази традиције уметничког и рок песништва, Штулић је остварио обиман опус са великим бројем успешних песама, по којима је препознат као гласноговорник генерације. Важну улогу у рецепцији његовог дела имали су медији, поготово типска рокенрол штампа, која је, упоредо са развојем покрета, досегла висок стадијум критичке мисли и валоризације рок ствралаштва.

Кључне речи: популарна култура, рокенрол, субверзија, поезија, Бранимир Штулић, Азра, медији.

## ABSTRACT

Rock'n'roll, as a global sociological, cultural and artistic phenomenon, manifests itself through mass and popular culture, by the syncretism of music and poetry, with a strong segment of subversion and social criticism, based on intergenerational conflict and the pursuit of attaining a higher degree of spiritual and physical freedom. Along with the countries of the West, he developed into the Yugoslavia, a limited act due to the repressive cultural policy of the socialist system, with the culmination after the death of Josip Broz, when the movement of new wave emerged numerous new, ambitious and artistic powerful authors. The leading role on the scene was Branimir Štulić, whose rock poetry had a huge impact on the generations of young people with the idea of necessary democratization and liberalization of society. The social, thoughts and love songs of this author, interpreted along with the Azra rock band, criticized the retrograde organized, bureaucratized social system and other anomalies that hampered the progress of the community. A specific poetic expression, a close-up language of the street, based on the tradition of artistic and rock poetry, Štulić achieved extensive opus with a large number of successful songs, by which he was recognized as a spokesman for the generation. An important role in the reception of his work was the media, especially the typed rock and roll printing, which, along with the development of the movement, reached a high stage of critical thoughts and valorization of the rock art.

Key words: popular culture, rock'n'roll, subversion, poetry, Branimir Štulić, Azra, media.

## 1. УВОД

Деценије које су претходиле последњим ратовима на Балкану, као и распаду Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, изнедриле су бројне авангардне уметнике који су живели и, упркос не баш идеалним условима за то - стварали на овим просторима са више или мање успеха. По бројним параметрима један од водећих међу њима у простору тадашње омладинске поткултуре, али и шире, био је песник и рок музичар Бранимир Штулић.

Најпознатији као предводник рок групе Азра из Загреба, он је већ самим чином појављивања на југословенској уметничкој и јавној сцени, 1977. године, врло брзо постао признат као један од најутицајнијих рок музичара у окружењу. Штулић се већ од првих тренутака каријере истакао на два начина: упечатљивим спојем музике и поезије, снагом и квалитетом песничке мисли праћене атрактивном, оригиналном и виртуозно одсвираном музичком подлогом, као и невероватно обимном количином поетско-музичког материјала, будући да је за само прве две године дискографске активности, до 1982. објавио чак четири албума, од тога два двострука и један троструки, са укупно 82 ауторске песме. Штулићеви песнички текстови бавили су се свакодневицом младог човека тог времена у градској средини урбаног Загреба, али су њихова универзална формула и порука биле лако примењиве и из угла становника неког другог социјалног миљеа тадашње државе, па и шире. Лепота, јачина и значај тих песама нису избледели ни данас.

### 1.1 Предмет и циљ истраживања

Смрт Јосипа Броза Тита 1980. године знатно је утицала на промену друштвеног и политичког контекста у тадашњем југословенском друштву, доносећи виши степен либерализације и, условно речено, слободе говора, ублажавајући дотадашње круте ставове, чак и друштвене догме социјалистичког система, које су у великој мери ометале демократизацију друштва и спутавале његов развој у правцу слободног избора и личног опредељења појединца, као и заједнице у целини. Млади уметници авангардних идеја у оквиру покрета рокенрола то су схватили као позитиван знак за храбрији и масовнији излазак на сцену и отворенији приступ поетском и музичком стваралаштву, пратећи

уметничке трендове са Запада који су већ увелико освајали свет. Глобално доминантан музички правац у популарној култури тог времена био је познат као нови талас, који је, жанровски свеобухватан, некохерентан и отворен за разне упливе локалних културних миљеа у елементарну англосаксонску ритмичку и језичку основу, изузетно погодовао и југословенским рок ауторима да испоље свој таленат и рад. Уследила је хиперпродукција рок група, са великим бројем нових, свежих и занимљивих уметничких креација, које је, углавном, пратило масовно следбеништво младих генерација, потпомогнуто снажним медијским активностима у правцу промоције и презентације, као и критичке валоризације оживеле уметничке рок сцене. Рад талентованих аутора предано је пратила и вредновала стручна критика у типској рокенрол штампи, те специјалним ТВ и радио емисијама, чији је медијски суд у то време био веома утицајан и битан за општу рецепцију стваралаштва сваког рок музичара.

Наизглед уређено друштво, на прагу уласка у такозвано "златно доба" економске и политичке стабилности, Штулић је својом поезијом оценио као лицемерно, у суштини покварено и склоно само(уништењу), док је прави друштвени напредак видео тек као недокучиву тежњу, заробљену у компликованом, крутом и самодовољном бирократском апарату и неспремности појединца, као и друштва у целини, да се заиста унапреди и крене у корак са модерним светом, ка демократском уређењу са истински оствареним људским правима и слободама. Тако изражен грађански протест са снажном критиком, изреченом кроз негативно интонирану поетску слику друштвене стварности, морао је да одјекне у тадашњем друштву веома гласно, те је, као логичан след, овај аутор наишао на најшире разумевање и прихватање код млађих и отворенијих генерација, док је старије, идеолошки ретроградне и мање спремне на промене, рачунајући и политичку и друштвену елиту, углавном окренуо против себе.

Бранимир Штулић је аутор великог броја антологијских песама рокенрола, оних које се у оквиру покрета, али и шире, препознају као јединствене, вредне и високо цењене, а неке од њих су: "Балкан", "Марина", "Грација", "Јаблан", "Вријеме одлуке", "Пољска у мом срцу", "Курвини синови", "Ужас је моја фурка", "Недељни коментар", "Одлазак у ноћ", "Паметни и књишки људи", "Лијепе жене пролазе кроз град", "Тко то тамо пјева", "68", "Прољеће је 13. у децембру" и многе друге. Посматране као писани текстови, без музичке пратње како су иначе забележене на носачима звука, Штулићеве песме остављају

недвосмислен и снажан утисак лепе, квалитетне и уметнички обликоване поезије, модерног језичког израза са наглашеним упливом жаргона и локалног говора средине у којој су углавном настале, слободног стиха и већим делом ослобођене риме, али и зачуђујуће ритмичне, с обзиром на велики број речи и слогова у стиховима, што је у време њиховог настанка оцењено као главна карактеристика овог аутора. Осим савремене урбане тематике и утицаја водећих рок песника и уопште уметника епохе рокенрола, попут Џона Ленона, Боба Дилана и Џима Морисона, те несумњивог дејства свеукупне књижевне традиције, у песмама Штулићевог опуса приметан је и снажан уплив поетских елемената народног стваралаштва на Балкану, посебно севдалинки, чији је концепт овај аутор нагонски инкорпорирао у своје дело, прилагођавајући га доминантној иконографији покрета рокенрола. У свом правом, најатрактивнијем издању, уз музичку пратњу приликом живих концертних извођења, ове песме су одисале истинском поетском лепотом и плениле специфичним начином изведбе, будући да је Штулић током наступа изузетно снажно проживљавао сваку реч, падајући чак и у неку врсту трансa, певајући затворених очију, набрекних вратних жила и надасве надахнуто.

У односу на конвенционалну уметничку поезију и њено актуелно тумачење у академским књижевно-теоријским круговима, рок поезија је специфична по начину настанка кроз синкретизам са музиком, што је традиција која, повремено занемаривана, датира од најстаријих дана настанка и развоја уметности у старогрчкој колевци европске цивилизације<sup>1</sup>. Уколико се рок поезија прихвати као логичан наставак песничког певања уз свирање на неком жичаном инструменту, које сеже до хеленског мита и песника полиса, преко средњовековних путујућих певача, трубадура, минстрела и скомороха, те народних певача - гуслара, карактеристичних за ово поднебље, Бранимир Штулић је репрезентативан пример таквог приступа књижевној уметности, чији су стихови оставили дубок траг на епоху у којој је стварао, наступи имали снажан облик ритуала, а остали елементи презентације поезије синкретизовали и друге облике уметности, попут ликовне - сликарства и фотографије (омоти албума) или визуелне - глуме и режије (видео-спотови).

---

<sup>1</sup> Опширније о овој теми видети у: Гајић, З (2017). "Песник - певач: од мита до рокенрола". У: *Трећи међународни интердисциплинарни скуп младих научника друштвених и хуманистичких наука Контексти 2015 - Зворник радова*. Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду. (стр. 399-411) Доступно на интернет адреси [www.digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2017/978-86-6065-409-2](http://www.digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2017/978-86-6065-409-2).

Надасве занимљив и атрактиван је и сегмент медијске рефлексije Штулићеве поезије. Од најранијих дана његовог појављивања на рок сцени, кроз периоде врхунца славе, преко завршетка каријере и данашњег преводилачког рада у самонаметнутом апатридном егзилу у Холандији, готово да не постоји медијски производ који на неки начин није укључио и обраду Штулићевог лика и дела, кроз жанровску заступљеност свих облика презентације, промоције, критичке анализе и стручне валоризације. Мада му је критика у почетку била наклоњена готово подједнако као и публика, и тако у знатној мери помогла афирмацију Штулићеве песничке речи, она се касније, његовом променом поетског израза и преласком на мање директне песничке поруке, незадовољна таквим стањем, у потпуности окренула против његове уметности, вреднујући је као знатно мање квалитетну у односу на ране радове. То, међутим, није ни у најмањој мери умањило величину култа који се у међувремену развио око Штулићевог стваралаштва, чије следбеништво не јењава ни након вишедеценијске дистанце од времена настанка поезије која је умногоме обележила одрастање генерација младих на Балкану, а које је непосредно претходило ратним сукобима и распаду велике заједничке државе. Медијска фама и највећи степен потражње за било каквим аутентичним гласом овог уметника и данас су веома заступљени на свим СФРЈ просторима, чинећи тако сегмент рецепције Штулићевог стваралаштва ретким феноменом без правог поредбеног параметра.

Упркос свим побројаним факторима утицаја на друштво и културу, поезија Бранимира Штулића никада није била предмет научног проучавања нити је званично призната у овдашњим академским круговима, како оним који се баве изучавањем српске књижевне традиције, тако и оним који би имали улогу да је сагледају као неку другу врсту уметничког или друштвеног феномена. Разлози за такво одсуство интересовања могу да се потраже у неповерењу у могућност постојања вредних уметничких целина, аутора и њихових дела, на рубним подручјима књижевно-уметничког стварања, где покрет рокенрола без сумње припада. За то време, у развијеним социјалним срединама Западне Европе и у Сједињеним Америчким Државама рок поезија ужива пуно друштвено признање, као нераскидив део културног развоја и напретка, као доказ пуне слободе свести и изражавања и, на крају, као полигон за настанак многих вредних и лепих дела са снажном улогом у савременој заједници. Феномен рок културе је на Западу деценијама уназад предмет обраде бројних истраживача из сфере различитих научних дисциплина, у



покушајима да се сагледа као целокупна друштвена и уметничка појава, са фокусом на вредновање дела најцењенијих и највреднијих песника епохе рокенрола - уз већ поменуते, валоризована су и дела Лионарда Коена, Дејвида Боувија и многих других.

Културне традиције балканских народа, па и српска, са друге стране, никада до последњих деценија нису толико заостајале за светским токовима, којима су у прошлости врло често давале снажан подстрек, па повремено и диктирале темпо напретка, упливом великог броја квалитетних аутора из разних области уметничког стварања, поготово књижевности. Прозни и поетски радови најцењенијих писаца са ових простора умели су да досегну врхове уметничког стваралаштва у претходним епохама 19. и 20. века, што се врло снажно пресликало и на сферу рокенрола у бившој Југославији. За многе рок ауторе са ових простора, као што су Горан Бреговић, Влатко Стефановски, Милан Младеновић, Влада Дивљан, Дарко Рундек или Зоран Предин, сазнао је барем онај немали део планете који се из страсти и потребе бави изучавањем нових звучних и поетских хоризоната, чиме је и рок култура Балкана постала саставни део великог глобалног феномена рокенрола.

Међу поклоницима рокенрола, али и у књижевним и другим уметничким оквирима у државама бивше СФРЈ, дело Бранимира Штулића се у данашње време прихвата са пуним пијететом, будући да су генерације које су упоредо са њим одрастале данас сазреле са пуном свешћу о тежини, стварном значају и пророчкој улози друштвене критике која је углавном проистицала из стихова овог јединственог аутора. Стога је циљ научног истраживања Штулићеве поезија у настојању да помогне вишем степену разумевања и прихватања његових поетски изречених ставова, на који начин би, из угла уметника и предводника велике друштвене идеје, била сагледана и епоха која претходи времену у коме живимо, а из које је и непосредно проистекло. Потврђена хипотеза о књижевно-уметничкој вредности Штулићевог поетског дела могла би да има позитиван утицај и на промену бројних уврежених мишљења, па и предрасуда, поготово у научним круговима, о рок поезији као литератури ниже вредности, те да јој тако омогући заслужен третман и могућност рецепције и из другог, естетски и вредносно оправданог угла. Рок поезија балканских народа, чији је Штулић врхунски репрезент, по свим параметрима заслужује да буде вреднована на начин који је у бројним другим културним срединама одавно примењен како би се покрету рокенрола одало заслужено признање за снажан допринос и несумњив утицај на друштво у социолошком, културолошком и уметничком смислу.

Истовремено, песник Бранимир Штулић заслужује позицију већине својих западних претходника и истомишљеника, као цењен и утицајан песник (што већ јесте), али и као уметнички признат и антологијски вредан аутор (што још увек није).

## 1.2 Научни метод и корпус истраживања

Досадашњи низак интензитет интересовања овдашње науке за феномен рокенрола и уметничко стварање у његовим оквирима огледа се и у акутном недостатку адекватне литературе на српском језику, која би помогла расветљавању и бољем разумевању општег значаја који је овај друштвени и уметнички покрет, зачет половином 20. века, имао на глобалну сферу, па и како се развијао и егзистирао на локалном нивоу, у сложеним условима балканске заједнице народа. Стога уводно поглавље, посвећено теоријском оквиру овог мултидисциплинарног истраживања, садржи обиман преглед мишљења и владајућих ставова о масовној и популарној култури, као и о покрету рокенрола и његовим водећим репрезентима посматраним из угла различитих научних дисциплина - социологије, културологије, музикологије, књижевне теорије и науке о медијима. Контекст времена настанка Штулићеве поезије, као и карактеристике физичког и духовног простора у којима се она јавља, веома су битне за дубљу рецепцију предмета истраживања, па овај рад садржи и дијахронијски поглед на друштвено-политичке околности и културни миље СФРЈ, обележен дуализмом слободног утицаја популарне културе Запада и истовременим снажним цензорским апаратом државног режима, што се у фази набујалог развоја рокенрола, кроз правац тзв. новог таласа, позитивно одразило на бунтовничку суштину рок поезије упркос покушајима гушења свих облика друштвене критике у тадашњој Југославији.

Приступ поетском делу Бранимира Штулића почиње прегледом карактеристичних животних епизода, лутања, трагања, сусрета, интересовања и открића овог уметника, који су имали недвосмислену улогу у развоју песничке идеје и поетског израза овог аутора, те тако и непосредно утицали на почетак и нагли успон његове уметничке каријере. Рок група Азра једнако је важна за поимање Штулићевог песничког опуса, будући да је то појава која је директно и нераскидиво везана за личност овог песника и његово уметничко дело, јер је већи део активне каријере у рокенролу провео као њен предводник, а све

његове песме снимљене су уз пратњу музичара који су обележили поједине епохе тог састава. Преглед најзначајнијих достигнућа Азрине дискографије, са музиколошком и књижевном анализом њених највреднијих сегмената, сачињен је на бази тродеценијског искуства аналитичког слушања комплетног аудиофонског опуса Бранимира Штулића и његове пратеће групе, уз темељно предзнање о самој суштини и свим појавним сегментима покрета рокенрола кроз непосредно бављење рок музиком на свим нивоима, отприлике у једнаком временском интервалу. Овај сегмент рада садржи и елементе књижевне анализе текста кроз призму увида у песничке циклусе које је овај аутор оправдано поистоветио са музичким албумима на којима су забележени низови песама обједињени заједничком поетском идејом и поруком.

Књижевна анализа свеукупне Штулићеве поезије садржи поглед на њено појављивање у штампаним облицима, на омотима грамофонских плоча и у антологијама рок песника светске и југословенске сцене, те детаљан увид у њене поетске елементе као и утицаје других еминентних рок песника и најзначајнијих стваралаца уметничке књижевности, попут Бодлера и Рембоа, чија је улога у настанку рок поезије наглашена и незаобилазна. Типолошка подела Штулићевог опуса по тематским целинама нуди селекцију његових песама према окренутости лирског субјекта различитим изворима надахнућа, уз опсежну критичко-интерпретативну анализу текстова карактеристичних песама сваке тематске целине. Медијска рецепција Штулићеве поезије привлачи пажњу готово једнако као и само уметничко дело овог аутора, па поглавље посвећено тој теми садржи детаљан увид у различите облике његове презентације и критичке валоризације кроз периоде настанка, развоја, врхунца и гашења његове активности у рокенролу. Анализа медијског садржаја употпуњена је и сагом о развоју рок штампе у Југославији, чији је критичарски сегмент остварио велик утицај на свеопшти систем функционисања покрета рокенрола на овим просторима, по узору на утврђене типске каноне на Западу.

Корпус овог истраживања је, као и само истраживање, подељен у две целине, обједињене јединственом уметничком и медијском појавом Бранимира Штулића. Први, поетски део, формиран је на основу постојећих штампаних и објављених предлога комплетног опуса овог аутора или појединих његових сегмената, а подразумева песме које је написао, компоновао, снимео и објавио у оквиру рок групе Азра или солистички. Мада песме Бранимира Штулића могу да се прочитају на омотима свих његових музичких

албума на којима су снимљене, најдиректнији увид у њихову књижевну вредност стиче се листањем страница књига у којима су штампане, и у потпуности ослобођене утицаја инструменталне пратње. Најдиректнији допринос таквом сагледавању дао је сам аутор, чија је самостално објављена збирка песама *Филигрански плочници* из 1982. године, са првих 79 песама које су обележиле почетне године његове каријере, послужила као први, уједно и најфреквентније употребљаван део корпуса. Остатак корпуса употпуњен је на основу збирке *Азра: пјеване пјесме (1972-2007)*, која је објављена 2010. године као један од четири додатка десетотомне едиције сабраних преводачких радова Бранимира Штулића, а садржи укупно 251 песму, написану у назначеном периоду. Иста едиција садржи и обимну збирку новинских текстова о Бранимиру Штулићу и групи Азра, објављених у дневној штампи и периодици на укупном простору бивше СФРЈ од марта 1977. до августа 2005. године, под називом *Говорили су о Џонију (итинерер)*. Ова збирка је употребљена као полазна основа за анализу медијског сегмента истраживања, уз допуну корпуса у виду других новинских текстова и осталог аудио и видео материјала који је за предмет имао пре свега уметничко дело Бранимира Штулића као водећег песника епохе рокенрола у бившој Југославији.

## 2. ПОП КУЛТУРА И РОК МУЗИКА

Рокенрол, као феномен и друштвена појава која је на разне начине у великој мери обележила 20. век историје људске цивилизације, функционише на више нивоа и кроз различите облике појавности, па је за његово потпуно појашњење и разумевање потребно, чак и неопходно, кретати се кроз више различитих научних дисциплина и позабавити се ширим контекстом његове улоге у свету какав нас данас окружује. Неколико појмова из области социологије, културологије, музикологије, науке о књижевности и медијских студија фигурира приликом настојања да се демистификује рокенрол: масовна култура, популарна култура, омладинска култура или култура младих, контракултура, субкултуре, популарна музика, рок музика, жанрови рок музике, поезија рокенрола и њено критичко-субверзивно деловање на свест појединца и свеукупну људску заједницу, као и улога медија као катализатора рокенрола на најшири круг конзумента, кључни су за потпуно или барем боље размивање овог друштвеног, уметничког и културног покрета.

### 2.1 Масовна култура

Полазећи од метода лингвистичких теоретичара, који, условно речено, у језичком корену појединих појмова виде суштину њиховог значења, масовну културу можемо да доживимо као низ различитих садржаја подразумеваних под појмом културе, дакле са уметношћу као централним исходиштем, а намењених највећем броју потенцијалних корисника или неограниченој масовној потрошњи.

Обрада појма масовне културе у Шуваковићевом *Појмовнику модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, међутим, већ у самом настојању да дефинише појам доноси низ ограничења која се тичу изворишта и друштвеног порекла масовне културе. Наиме, овде се масовна култура посматра као "популарна уметност и култура западних капиталистичких друштава остварена развојем индустрије забаве (музика, филм, спектакл, туризам) и масовних информација (радио, телевизија, магацини, компјутерске мреже)" (Шуваковић, 1999: 180). Као исходишта масовне културе наводе се, са једне стране, идеје и ексцеси актера дадаистичког покрета и надреалиста, као покушаји да се релативизује висока модернистичка уметност, затим и модернистички стил Баухаус

школе, који отклања границе између високе уметности и потрошачког друштва, а такође и у урбаној културној мешавини спектакла, моде и џеза арт-деко епохе двадесетих година 20. века. Логичан след овакве поставке је да, како каже Шуваковић, еволуција масовне културе започиње развојем индустрије забаве у периоду између два светска рата у најразвијенијим и технолошки најнапреднијим државама западне цивилизације, у Сједињеним Америчким Државама и Енглеској, које и у даљем току историје популарне културе и покрета рокенрола фигурирају као "колевке" те две појаве.

Наредне стадијуме развоја масовне културе Шуваковић повезује са интернационализацијом језика културе у духу америчког стила живота потрошачког друштва, супротстављањем два ривалска облика масовне културе (естаблишмента оличеног у тежњама и тенденцијама средње класе белачке популације и алтернативних културних покрета младих који се јављају шездесетих година), потом прихватањем и преображањем алтернативне културе у популарну масовну културу (мејнстрим) током седамдесетих и, на крају, са настајањем постмодернистичке културе симулакрума, у којој вештачка и свеprisутна уметност спектакла постаје нова симулирана електронска реалност која брише све границе и поништава ограничења. Овако постављен теоријски оквир развоја масовне културе кроз епохе 20. века лакше је разумети уколико се погледа кроз конкретне примере из историје популарне културе.

Сасвим је лако прихватљиво да се индустрија забаве убрзано развијала и ширила према глобалном тржишту на основу успеха холивудске филмске продукције, означене као "фабрика снова", те популарности производа музичких студија њујоршке "школе" Тин Пан Ели, уз убрзан развој технолошких средстава за производњу и обраду слике и звука, и, за читав процес још важнијих - средстава масовне комуникације. На тај начин су производи популарне америчке културе, на пример филмови са Џејмсом Дином или Мерилин Монро у главним улогама, или снимци најпопуларнијих џез музичара тог времена, попут Глена Милера и Дјука Елингтона, и нешто касније неприкосновених поп звезда, као што је био "краљ рокенрола" Елвис Присли, лакше и брже доспевали до ширег аудиторијума, и тако, уз помоћ медија, ширили специфичан језик и норме понашања матичне средине на најшири интернационални аудиторијум, што се може прихватити и као први талас глобализације, тачније глобалног усвајања потрошачке културе капиталистичке цивилизације Запада у осталим деловима човечанства.

У масовној култура је затим, током бурних и бунтовних шездесетих година, дошло до великог раскола. Новоуспостављена омладинска култура, или култура младих, при чему се првенствено мисли на тинејџерске узрасне категорије, порастом свести о својој улози у људској заједници и цивилизацији, оштро се супротставила доминантном "свету одраслих", на који се масовна, па и популарна култура, првенствено односила, у покушајима да промени историјски ток и наслеђе константне глобално-стратешке и индустријске деструкције кроз честе ратове и разарања са бројним људским жртвама, као и еколошке катастрофе са уништењем здраве животне средине и других природних ресурса планете. Првобитно утопистичке идеје тада зачете такозване контракултуре оличене у културно-друштвеном хипи покрету, које су се, уопштено речено, сводиле на "мир и љубав", убрзо су, до краја декаде, кроз пораст друштвене свести младих и покушаје револуционарног деловања, проширене и активизмом на пољу побољшања људских права, која су се односила на престанак расне, полне и класне сегрегације, како у моћним западним државама, тако и у остатку света.

Моћ естаблишмента и индустрије забаве да сваки облик друштвене критике или побуне изражене кроз уметност апсорбују, ублаже, преобрате и искористе у сврху сопственог интереса, демонстрирана је и на преласку у декаду седамдесетих, када је оштра реторика омладинске контракултуре доживела преображај у комерцијално искористиву популарну уметност. Дотадашњи бунтовници, уметници чија су дела, првенствено на пољу музике, попут Ролингстонса или Битлса, утицала на промену свести припадника покрета младих износећи ставове који су се врло конкретно супротстављали увреженим начинима размишљања "света одраслих", прокламовани су у глобалне поп звезде полубожанског статуса, чиме је њихова критика потрошачког друштва и капитализма доведена до апсурда. Али, то је била игра на коју су сви учесници свесно пристајали, ма колико била контроверзна сама по себи: уметници износе бунтовне ставове против естаблишмента, естаблишмент те ставове, преточене у уметничка дела, третира као робу на тржишту, остварујући огромне профите и тако јача свој положај, док публика троши новац на куповину уметничких производа који је, иронично, упућују на побуну баш против таквог система, истовремено уживајући у идолопоклонству спрам прокламованих икона поп културе.

Историјски тренутак кратког оживљавања побуне догодио се у другој половини седамдесетих, када је презасићење нереалним друштвеним статусом и удаљеношћу поп уметника од публике, изазваних грандиозним продукцијама, потпуно измештеним из стварног живота и не баш тако блиставе реалности и свакодневице њиховог аудиторијума, довело до појаве панк покрета, као идеолошке побуне против таквог стања у свету популарне уметности, али и још више против безнађа у које је капиталистичко уређење у озбиљној економској кризи довело припаднике нижих друштвених слојева, пре свега радничке класе. Мада се временом испоставило да је и панк био нека врста медијске и пословне манипулације (о чему ће бити више речи у наредном поглављу), неколико сезона је свет озбиљно био уздрман новом наглом променом у начину размишљања припадника омладинских поткултура, предвођених уметничким лидерима, на првом месту британским рок групама Секс пистолс и Клеш, који су, готово дословно, плънули у лице тадашњег естаблишмента јасно показујући неслагање са друштвеним поретком који је правио тако оштре разлике међу социолошким групацијама, како у САД и Великој Британији, где се панк прво јавио, тако и широм света. Ипак, музичка индустрија је поново наступила са истих позиција, да би након кратког периода збуњености, брзо прихватила нова правила игре и устаљеним механизмима и ову побуну претворила у лако наплатив комерцијалан производ за своје тржиште.

Масовна култура као потенцијално извориште друштвене критике или побуне доживела је потпуни пораз на идеолошком плану постепеним претварањем реалног света у симулирану стварност уз помоћ додатног и све бржег развоја технологија и средстава за масовне комуникације. Огромна моћ телевизије, која је у другој половини и поготово каснијим декадама 20. века, постала свеprisутна у већини домова широм света, а касније и интернета који преузима ту улогу у новом миленијуму, приближила је свет спектакла и сјај звезда популарне културе готово до границе опипљивости сваком конзументу, који притом има и осећај да је сав тај сјај реалан и само њему намењен, те да је учествовање у њему, па макар и кроз статус обожаваоца и верног следбеника, нешто што у његовом животу има огроман, можда и пресудан значај. На тај начин су снови о гламурозном и луксузном животу код већине конзументата поп културе на глобалном плану потпуно заузели место пређашњим утопистичким и левичарски интонираним идејама о "бољем и



праведнијем свету" у којем поделе на богате и сиромашне неће постојати, а планета Земља ће бити место за пријатан живот уз константно благостање и напредак.

Шуваковићева теорија оставља простор и за полемику да ли се масовна култура испољавала и у периоду пре развоја индустрије забаве, а поготово да ли се она јављала аутохтоно и у срединама изван круга великих, развијених индустријских сила Запада. Основно питање ове анализе је да ли је популарна култура блиска народном стваралаштву или је међу њима могућ чак и потпуни егалитет. Сајмон Фрит је, у покушају да раздвоји идеолошку подлогу рок музике и поп музике, што је стална тема полемике аналитичара популарне музике 20. века, као најједноставније решење понудио да се рок музика, као несумњиво најважнији музички сегмент популарне културе, прогласи за народну музику. Народна култура је, по тој теорији, непосредан и спонтан продукт колективног искуства заједнице - радничке класе, као израз заједничког доживљаја рада, где уметник и његова публика никако не могу да буду раздвојени, као ни начини производње и потрошње овог вида уметности (Фрит, 1987: 254). Даље потврде ових тврдњи Фрит нуди кроз анализу хипи покрета, чију рок музику и поезију са наглашеним идеолошким ставовима види као експлицитан израз заједничких вредности и осећања, као и опис стања заједнице, чиме је сврстава у један облик народне уметности упркос њеним комерцијалним вредностима и блиским везама уметника са капиталистичком индустријом забаве, мада су ти односи, како тврди, донекле компромитовали улогу стваралаца у својим заједницама (Фрит, 1987: 257).

Сличан став нуди и Давид Албахари, у настојању да одговори на питање да ли је рок - уметност. Он тврди да рок више од било ког другог облика уметности нуди сажетак свих интересовања која окупирају модерног човека, као што су социјални бунт, преиспитивање улоге религије и вере уопште, сексуални табуи и улоге у савременом друштву, феминизам и други слични покрети уперени ка либерализацији друштва, мистицизам истока, филозофија и друго. Он, ипак, не инсистира на признавању рока као уметности, већ предлаже прихватање теорије Карла Белца, према којој је рок - народна уметност (Албахари, 1983: 107).

Извесне заједничке карактеристике између фолк културе и популарне културе постоје у виђењу Џона Фиска, мада он категорички негира њихово изједначавање. Фолк култура, наиме, проистиче из релативно стабилног, традиционално организованог

друштвеног поретка, у коме социолошке разлике нису конфликтне природе, већ их карактерише друштвени консензус. Популарна култура је, са друге стране, непостојана и пролазна, одраз је непрестаних промена у односима међу различитим групацијама људи, и константно трага за новим изворима грађе из којих се ствара и репродукује (Фиск, 2001: 195).

Оштар напад на став о приближавању народне и популарне уметности изнео је социолог Арнолд Хаусер, уз тврдњу да ове две врсте уметности имају само мало додирних тачака. Претпоставку да је уметност која је намењена масовној публици садашњег времена уствари само наставак некадашње народне уметности, он види искључиво као последицу појма популарно, који је, по њему, само на први поглед заједнички за обе појаве. У стварности је, тврди Хаусер, народна уметност релативно једноставна, беспомоћна и конзервативна, док је популарна сасвим супротно - рафинирана и технички развијена, али и вулгарна и склона брзим променама, мада углавном са опадајућим квалитетом (Hauser, 1986 a: 101). Из даљих расправа овог научника произлази да је популарна уметност, уствари, наследила народну, барем у западним друштвима, где, према Хаусеру, више нема народа у смислу ранијевременске организације заједнице и поделе рада унутар ње. Ширење градске културе уз помоћ демократије и развоја медија доводи до нивелисања и униформисања културе, чему ни специфична народна уметност не може да пружи отпор, па полако нестаје док народ пева градске песме, а заборавља своје изворне, прикладне за разне прилике и намене (Hauser, 1986 a: 114). На крају код Хаусера налазимо и тврдњу да се популарна уметност данас квалитативно више разликује од високе уметности елита него народна, мада су, историјски гледано, неки од значајнијих облика уметности, попут драма елизабетанског и "златног" шпанског периода, настали на бази популарне уметности, и то врло често без праве естетске вредности (Hauser, 1986 a: 119).

Ни Ричард Мидлтон не види популарну културу другачије него као једноставну, лаку и приступачну, али и једнако удаљену и од озбиљне и од народне, како гласи један од четири стадијума његове класификације поп-музике, тзв. "негативна дефиниција" (цит. према Арнаутовић, 2012: 34). Народна, пучка култура, тзв. фолклор, у 19. веку је, како тврди Јелена Ђорђевић, имала данашње значење популарне културе. Та врста културе је проишталла из "саме душе народа", изражавајући тако - одоздо, биће народа кроз митове,

легенде или обичаје, повезивала је прошлост и садашњост, обезбеђивала континуитет и темељила колективни идентитет читаве заједнице (Ђорђевић, 2009: 246). Истог става је и кључни истраживач популарне културе у 20. веку, Грејл Маркус, који популарну културу без икакве дилеме сврстава у - фолк културу "модерног тржишта" (Маркус, 2013: 227). Да је модерна култура одређена врста савременог фолклора, те да је творевина људи који живе у градовима и на тај начин је њена сфера деловања далеко шира и сложенија од простора којим влада уобичајена народна уметност, тврди и Миша Ђурковић. Позивајући се на Маркса, он тврди да је урбана култура нужно и глобална, јер сублимише универзално образовање или тзв. "западни канон", који обухвата општа сазнања о делима Хомера, Шекспира, Гетеа, Библије и другог (Ђурковић, 2009: 139).

Уколико, дакле, усвојимо резултате оваквих истраживања, постаје јасно да масовна култура није непосредно везана за западни просперитет и технолошку супремацију у односу на друге средине, мада мора бити остављена и резерва према настојању да се масовна култура посматра искључиво кроз призмину њеног модернистичког значења и облика појавности. Обрнута парадигма ове теорије видљива је, међутим, код Јелене Ђорђевић, која тврди да у модерном западном друштву није присутна народна култура која би била аутентична и као таква опозит неаутентичној масовној култури, те да је и рурална култура у сваком случају у додиру са нормама градског, урбаног начина живљења и норми понашања, аутоматски и са медијским садржајима. Исто важи и за високу културу, тј. немогућност њеног одвајања од закона тржишта и логике капиталистичке економије (Ђорђевић, 2009: 247).

Ако се пак појава масовне културе повеже са технолошким бумом и развојем индустрије забаве, јасно је да су педесете године 20. века биле преломне у том процесу; у том периоду настали су или су се додатно развили и усавршили неки од изума који су знатно унапредили пређашњу продукцију музичких производа и забавних садржаја уопште, као што су винилне грамофонске плоче, стерео уређаји и хај-фај техника, магнетна трака за снимање, транзисторски радио пријемници и масовно присуство телевизије у приватним домовима (Гоцић, 1997: 11). Што се тиче саме музике, кључни тренутак у процесу њеног преласка на савремен, модеран звук и продукцију је била електрификација инструмената који су били доминантни или барем свеprisутни у свакој

врсти састава који су изводили било који жанр популарне музике, попут блуза, џеза, госпела, регеа, рокабилија или изворног рокенрола - гитаре и баса.

У тренутку када су жичани инструменти добили могућност да уз помоћ електричне струје и њене употребе на принципима и законима физике буду гласнији од ударачких и перкусионих инструмената или пак лимених дувача, они су истовремено преузели и водећу улогу, дајући ритмичкој подлози већу стабилност, конкретност и чврстину, а солистичким иступима гитариста већи значај у комплетној визуелно-звучној презентацији, често у рангу са самим главним вокалом, а понекад, у случајевима велике виртуозности гитариста, као што су били Џими Хендрикс, Ерик Клептон, Џими Пејџ и други, чак и више од тога. Ипак, гитара је и даље могла да буде акустична, а да то не ремети квалитет продукције, али је бас гитара, као новоуспостављена замена за до тада незаобилазан контрабас, постала неопходна да би се њеним стабилним присуством у доњим, ниским фреквенцијама звучног спектра очувала неопходна кохерентност тонског записа. Стога је врло прихватљива констатација америчког музичког продуцента Квинсија Џонса, који је продуцирао најпродаванији албум у историји поп музике, "Трилер" Мајкла Џексона, да је бас гитара америчке фирме "Фендер", која је патентирана 1951. године, други најважнији изум 20. века.

Одговор на кључно питање, да ли масовна култура може да постане уметност, дао је поново Грејл Маркус, који је присталица става да је то могуће, али само под условом да неки од њених појавних облика изнедри толико снажне визије неконвенционалног да чак ни масовна потрошња не може да наруши њихову аутентичност и висок уметнички домет (цит. према Фрит, 1987: 264).

## 2.2 Популарна култура

На бројним размотреним теоријама уочљиво је приближавање појмова "масовно" и "популарно", у чему и наука о језику има значајан удео. Термин "популарно" у тумачењу Тима Вола има три различита значењска нивоа. У првом, њиме се означавају појаве које су широко распрострањене и тражене, које се допадају многима. У другом значењу, популарне појаве су оне које имају малу културну вредност и у вези су са нижим нивоима

образовања, док у трећем припадају "обичном" човеку, припаднику зајенице, и одражавају његова интересовања и бриге (Wall, 2013: ix).

Етимолошки гледано, појам "популарно" у многим европским језицима има директну везу са ознаком за нешто што је "народно" (нпр. италијански "popolo" или енглески "people" са значењем "људи"), па је и веза између популарног и народног у тим језицима далеко снажнија него у српском. Појам популарног у српском језику може да се користи и са значењем омиљеног, општеприхваћеног (Ђорђевић, 2009: 246). Тај термин се још од 19. века користи за дефинисање врста уметности и забаве које су блиске и прихватљиве обичним људима, тзв. мејнстриму или општем укусу, као што су популарна штампа, поезија или музика. По овој теорији, тако мотивисана употреба термина "популарно" допринела је развоју појма популарне културе, оне културе коју прихвата и подржава велик број припадника заједнице. Упоредо се развио и појам "популарност", којем, додуше, Јелена Ђорђевић, слично као Вол, даје пежоративну конотацију, поистовећујући га са културним садржајима "који теже да се удварају укусу обичног света, што је нужно подразумевало мањак квалитета" (Ђорђевић, 2009: 247). Овакво тумачење би могло да буде прихватљиво када му се не би супротстављали примери опште глобалне популарности Битлса, чија је музичка матрица, богата хармонијским решењима које музиколози пореде са квалитетом Моцартових нотних записа, унела низ оригиналних решења и иновација у првобитно сасвим једноставну поп композицију од уобичајена три дурска акорда - тонике, субдоминанте и доминанте (нпр. А, Д и Е).

Они облици изражавања у данашњем свету, нарочито у најразвијенијим западним срединама, попут Сједињених Америчких Држава и Велике Британије, којима претежно припада највећи облик популарности у глобалним размерама, без обзира да ли је у питању музика, филм, књижевност или ТВ продукција, с правом носе назив популарне уметности и културе, али са значењем које теоретичар авангардне уметности Ренато Пођоли види као псеудоуметност и псеудокултуру, углавном као инфериоран производ и потрошно добро, проистекло из нечега налик на производну траку у фабрици, из разних огранака индустрије забаве које овај аутор назива - трговачким агенцијама (Пођоли, 1975: 80).

Неоспорно је да су многи музички продукти настали делом и на овај начин, планским деловањем са циљем да се задовољи тренутни укус што већег дела глобалне популације потенцијалних корисника и аутоматски оствари што већа финансијска корист

од тог "пројекта". Истовремено, о уметничком дејству на слушаоце/гледаоце не води се много рачуна, као ни на евентуалну заоставштину таквих производа, па они остају забележени једино као врхунски комерцијални узлети одређених аутора или извођача, о чему сведоче њихове високе или највише позиције на топ-листама, као јединим показатељима успеха у оквиру индустрије забаве, јер поп култура иначе обилује рангирањима и другим бројчаним показатељима, као ретким чврстим доказима о сопственим мерилима и вредностима (Перковић, 2011: 17). Историјски гледано, многи од њих никада више не успевају чак ни приближно не досегну такав домет, па остају упамћени по, за њих, помало увредљивом називу - "чудо од једног дана" или "one hit wonder". Популаран музички ТВ канал Ви-Ејч-Ван (VH1) понудио је, поред осталих топ-листу најупечатљивијих појава овог типа у историји поп-музике:

1. "Macarena" - Los del Rio (1996)
2. "Tainted Love" - Soft Cell (1982)
3. "Come On Eileen" - Dexys Midnight Runners (1983)
4. "I'm Too Sexy" - Right Said Fred (1992)
5. "Mickey" - Toni Basil (1982)
6. "Who Let the Dogs Out" - Baha Man (2000)
7. "Ice Ice Baby" - Vanilla Ice (1990)
8. "Take on Me" - A-ha (1985)
9. "Rico Suave" - Gerardo (1990)
10. "99 Luftbalons" - Nena (1984).<sup>2</sup>

Негативан став о "производњи" популарне културе одликује и размишљања једног од водећих теоретичара ове појаве, Теодора Адорна, који, уз Макса Хоркхајмера, такође припадника франкфуртске школе, износи левичарски интонирано виђење поп културе као дела индустрије забаве чија је улога да позиције капитализма учини сигурним и безбедним од било каквих промена, обезбеђујући им континуитет. Они су у проучавање културе увели нов поглед на културне производе као - робу на тржишту, на основу чега се и масовна култура посматра као велика друштвена опасност, као средство које капитализам користи као средиште контроле, хегемонизације и пацификације маса. Опесивна природа

---

<sup>2</sup> Wikipedia.org (2015) [https://en.wikipedia.org/wiki/One-hit\\_wonder](https://en.wikipedia.org/wiki/One-hit_wonder) (pristupljeno 27.10.2015. u 11.10h)

ове културе видљива је кроз начине на које она потчињава и униформише своју публику до те мере да готово нико не може да јој утекне (цит. према Ђорђевић, 2009: 36).

Циљ овакве поставке унутар индустрије културе, према делу Адорна и Хоркхајмера *Дијалектика просветитељства* из 1947. године, је да се конзумент културе удаљи од стварности, коју углавном чине социјална и политичка нестабилност у сваком друштву, убеђујући га да је и сама помисао на отпор таквом, неправедном, систему потпуно узалудан. Улога културе најучљивија је у кружном току марксистички постављеног уобичајеног дана радног човека, који уз трећину времена проведеног на послу и исто толико у одмору изискује да остатак времена проведе у забави, као својеврсном ескапизму од превише активних или превише пасивних делова дана. Нужан "бег" у производе културне индустрије, попут музике, филма, ТВ програма и сличног, Адорно тумачи као подлогу индустрије забаве за остварење њеног крајњег циља - бесконачног згртања новца, а њени производи, по тој теорији, буде у човеку осећаје лењости, летаргије и помирениости са околностима, уз изостанак потребе за било каквом акцијом против система (цит. према Јанковић, 2009: 25).

Производе индустрије забаве, на челу са популарном музиком која повлађује општем укусу, Адорно види као огледало модерног, индустријски напредног и развијеног света, који у културном смислу назадује окован експанзијом капиталистичких друштвених односа (цит. према Арнаутовић, 2012: 31). Манипулација коју описује Адорно заснива се на ставу да је за поимање високе културе потребна одређена врста образовања, уз њен континуитет и традицију, док је за рецепцију производа популарне културе довољан безуслован укус, па стога, спрам процента образованог дела становништва, који у свакој средини заузима тек мањи део опште популације, поп култура остварује апсолутну примат на тржишту, као и у осталим аспектима друштва (Јанковић, 2009: 24). Посматрањем света око себе, лако је уочити колико је такво виђење утемељено у стварности, јер се следбеници јунака поп културе, попут рок, фолк или филмских звезда уочавају готово на сваком кораку, док се "клонови" ликова Шекспирових драма или Вердијевих опера уопште не могу уочити, што не значи да и не постоје, чак и у савременом друштву.

Корак даље у прихватању популарне културе као реалне, па чак и позитивне појаве у друштву, поготов по њене конзументе, начинио је Џон Фиск, који овај феномен описује као - контрадикцију. Ослањајући се на Адорнове ставове, Фиск прихвата тезу да је поп

култура индустријализована, те да њену робу производи индустрија забаве са мотивом испуњавања једино сопствених економских прохтева. Међутим, Фиск тврди и да поп култура припада обичним људима, чији мотиви за њено прихватање нису у додиру са интересима индустрије. Као доказ ове тврдње, он наводи велики број скупих пројеката на бази филма, музике или ТВ продукције, који су у додиру са аудиторијумом доживели лоше критике, слаб степен прихватања, разумевања и конзумације, те као такви постали изузетно скупи промашаји (Фиск, 2001: 31). Контрадикторност поп културе огледа се и у њеном положају спрам различитих сегмената друштва у којима је моћ распоређена на бази несразмерних подела према економским, полним или расним разликама, или пак неким другим врстама подела које служе да би се боље дефинисале друштвене разлике. У таквим околностима, популарна култура припада подређенима и обезвлашћенима, и јавља се као реакција на силе доминације, а не као њихов део, па стога и не може да постоји као доминантна култура, већ је по правилу одликују елементи конфликта и борбе, који неизбежно постоје у стварању популарне културе у капиталистичком свету (Фиск, 2001: 54).

У том тињајућем сукобу, једино ефикасно средство популарне културе у тежњи ка супремацији може бити герилска тактика, коју Де Серт види као стратегију подређених, засновану на тражењу слабих тачака у снази моћних, који потом бивају опседани и нападани мањим, али упорним и непрекидним акцијама, без отворене борбе, али са циљем исцрпљивања и коначног тријумфа, у перспективи. Умберто Еко у таквом "семиотичком герилском рату" види кључ за разумевање поп културе и њене способности да се одупре доминантним идеологијама. Поп култура је у овом тумачењу део односа моћи, и потпомаже одржавању свести о постојању сукоба између моћи и различитих видова отпора који никада не престаје, и на тај начин одржава хетерогеност друштва у стању продуктивности, за разлику од могућег стања пасивне, статичне и реакционарне регресивности. Овакав начин посматрања поп културе је у суштини оптимистичан, јер у енергији и виталности људске популације види могућност мотивације за покретање повремено неопходних, крупних друштвених промена. (цит. према Фиск, 2001: 30).

Мада је, дакле, прогресивна, популарна култура није и радикална, а њена политика је део свакодневице који не делује на макронивоу. Она се, углавном, ослања на раван свакодневице и односе унутар породице, учионице или радног окружења. Подређени



унутар тих односа, које та подређеност вређа, одбијају да се помире са таквим својим положајима, или да допринесу тако успостављеном консензусу, али то их не доводи у аутоматско стање константног антагонизма, већ се њихова опозитност јавља спорадично, у тренуцима веће кризе егзистенције, када се полако премеће у герилски напад или пак неки други вид отпора, који по Фиску могу да буду: 1. активни и агресивни; 2. склони одбацивању доминантног или 3. склони избегавању, односно који прибегавају карневалском и ослобађајућем (Фиск, 2001: 194).

Сви сегменти ове поделе могу да се посматрају и кроз парадигму популарне музике или поткултура као доминантних обележја њених различитих појавних облика. Уколико се агресиван приступ може приписати милитантности панк покрета, а одбацивање реге и раста борцима против доминације "првог" света оличеног у библијском појму Вавилона, онда је утопистички приступ избегавању, а поготово понирању у карневалско ослобађање окова свакодневице одликовало припаднике хипи покрета, као носиоце првог истинског преврата у приступу доминантној култури или генерацијског сукоба. Појам карневалског и његово тумачење појавили су се у делима Михаила Бахтина, на основу Раблеове теорије о значењу ритуалног маскирања у средњовековној уметности. Карневал је тако схваћен као специфичан тренутак славља са поводом, као тренутак када су дозвољене замене улога у односу на реалан свет свакодневице и као могућност да "просјак" постане "краљ" на један дан или, још чешће, једну ноћ. Посебна правила која су се успостављала у тим приликама омогућавала су тренутно успостављање статуса кво, тј. равноправног положаја свих учесника, чиме се отварао простор за појављивање алтернативних гласова насупрот ауторитета уобичајене, свакодневне друштвене хијерархије, а таквим удаљавањем од конвенција омогућена је и интеракција међу учесницима као залог за осећај припадности колективу (цит. према Арнаутовић, 2012: 33). Такав обрт најчешће је амортизовао потенцијалну опасност од израженијих жеља за коренитим друштвеним променама и представљао добар вентил за нагомилане страхове, бес и незадовољство припадника нижих слојева друштва или обесправљен, обичан народ (Бортвик и Мој, 2010: 277).

У контексту карневалског ослобађања јавља се и појам испуњавања телесног задовољства, које је Ролан Барт сврставао у позитиван контекст, проналазећи у њему два вида испољавања. Први, *jouissance*, протумачен као блаженство, екстаза или оргазам, јавља се у тренутку стапања културе и природе (при чему се мисли на одлике људске

психе), а односи се на појаву прекомерне телесне страсти као облика бекства од уобичејеног, свакодневног режима живљења. Физичка задовољства тада превазилазе духовна и тако помажу психи да пренебрегне ограничења друштвеног поретка. Са друге стране, ту је и *plaisir*, или задовољство које управо успоставља везу са тим поретком и више је свакодневна појава од првог појма. *Jouissance* се пак везује за неуобичајене, посебне или карневалске тренутке, што га доводи и у непосредну везу са моментима испољавања разних облика популарне културе, као што су рок концерти или модерне рејв и техно забаве, на којима се музика интерпретира толико гласно да се њен доживљај више своди на физичко, телесно задовољство, него на психички или духовни стимуланс (Фиск, 2001, 63).

Популарна култура и уметност су, дакле, склоне да омогуће ескапизам од брига свакодневице и размишљања о моралу и другим чињеницама вишег ранга, али као такве и заводе на опасан пут избегавања обавеза и одговорности (Hauser, 1986 а: 117). Извориште популарне културе Хаусер проналази у досади, тј. доколици, као неминовној одлици живота у урбаним срединама, где је подела рада јасно наглашена и уклопљена у временски распоред. Са друге стране, он наводи пример живота на селу, где досада не постији као трећа категорија између рада и одмора, једнако као ни нездрав страх од нерада нити испразна потреба за акцијом, која мучи становника града (Hauser, 1986 а: 115).

Новији кораци у студијама културе су донекле оповргли Адорново тумачење, које је дуго третирано као неприкосновено, а по коме су реципијенти масовне или популарне културе пасивни и изманипулисани учесници у процесу производње и потрошње добара ове индустријске гране. Ова врста канона деконструисана је истраживањима припадника британских студија културе, међу којима предњачи тумачење Џона Фиска да популарну културу ипак стварају људи, а не индустрија, која производи само "репертоар текстова или културне грађе, коју ће различите формације људи користити или одбацити у трајном процесу стварања властите популарне културе" (цит. према Арнаутовић, 2012: 17). Са тог становишта намеће се закључак да су интересовања, потребе и захтеви савременог човека као уобичајеног конзумента популарне културе ипак донекле аутономни од образаца који му се намећу путем хегемонија унутар културе на глобалном плану.

У том светлу на популарну културу гледа и Александар Јанковић, који у њој види начин за афирмативну трансформацију свакодневице, која као битан део материјалне

реалности успешно уобличава могућност људског постојања (Јанковић, 2009: 26). Овај теоретичар износи модерно тумачење поп културе, по коме сваки конзумент њених производа има право на сопствену перцепцију, тумачење и класификацију, као и на успостављање интеракције са истомишљеницима, од чега зависи евентуална нова подела унутар система вредновања саме популарне културе. Улогу популарне културе у друштву он види на два начина: 1. као пасивну, која се огледа у тенденцији да она буде показатељ ствари онаквима какве оне јесу, уз одређену дозу гламура и политичке коректности као последице деловања индустрије забаве која проистиче из система, и 2. као активну, која се ослања на потенцијал њеног друштвеног деловања и предводи велике културне, али не и крупније друштвене промене, мада утиче на појаве нових струја у социјалном поимању појмова као што су рат, религија, породица, маргинализоване групе и остала важна питања проистекла из културне контрареволуције шездесетих (Јанковић, 2009: 7).

Капитално дело америчког новинара, публицисте и теоретичара популарне културе Грејла Маркуса "Mystery Train" међу проучаваоцима овог феномена популарно се назива "Библијом". У њему Маркус, између осталог, даје једну од кључних дефиниција попа или популарне културе, коју посматра увек способну да се самообнови и окрене напред, ка некој новој појави. Свој оптимизам поп црпи из младалачког духа у коме је доминантан осећај времена без присуства идеје о могућој смрти. На том основу почива и стање песимизма у којем поп повремено може да се затекне, а које је, по правилу, типично младалачки самодовољно, без тежње да се аудиторизује, као и сам аутор, увуку у дубље промишљање о насталом проблему; довољан је само поглед на ситуацију и решење које се некако назире на крају "баладе" (Marcus, 1977: 92). Рокенрол, као ултимативни продукт поп културе, Маркус види као низ добрих идеја пресахлих од хирова, страшне глупости и недостатка доброг укуса, у комбинацији са пресудом, лаковерношћу, манипулацијом, тренуцима невероватне бистрине и иновативног просветљења, уз задовољство забаве и вишак вулгарности, а све то је најбоље видљиво на радијским топ-листама, по мишљењу овог теоретичара - најбољим рокенрол интерпретацијама Америке у времену у коме су настајале његове анализе (Marcus, 1977: 114).

У настојању да сагледа могућност дефинисања популарне културе као уметности, Горан Гоцић у њеном сложеном односу према традицији види кључан сегмент субверзије и ироније као наглашених одлика успостављања популарног као новог критеријума у

уметности. Све док не дође до те крајње тачке, поп на свој језик преводи делове културне традиције, супротстављајући јој се тако не игнорисањем или грубљим одбацивањем, већ асимилацијом. На тај начин, низ елемената који су у пређашњим епохама одбацивани као неуметнички добијају место у новој подели вредности, богатећи уметност садржајима нових амбиција, творећи естетичку синтезу уметности и кича (Гоцић, 1997: 9). Међутим, постмодерно дело масовне продукције популарне културе остаје лишено оригиналности, утопљено у низ бескрајних варирања клишеа уз незнатне промене стила или медија, па тако улога аутора губи на значају, јер се сви "ствараоци" крећу у истоветном флуиду маси посвећеног и у маси насталог стваралаштва, уводећи појам конзумеризма у тумачење културе. Конзумеризам се, према Гоцићу, на крају морао појавити у високој уметности и тематски и као промоција стратегије, а за оба случаја примери су видљиви у уметничком правцу поп-арт и ликовним делима Ендија Ворхола, чиме популарно, пре асимилације културне традиције постаје - уметност само по себи (Гоцић, 1997: 22). Ипак, популарна култура у одређеној мери успева да се одржи на линији конфликта са естаблишментом, користећи стратегије контракултуре засноване на јављању културе младих крајем педесетих и почетком шездесетих година, као и на јасном дефинисању њених захтева спрема мејнстрим културе одраслих.

### 2.3 Култура младих и контракултура

Пре појаве популарне култура о којој говоримо, као и покрета рокенрола, па чак и непосредно пред њихов настанак половином 20. века, свет је, као место боравка људске заједнице и развоја цивилизацијских тековина, био драстично другачији него што је данас. Дотадашње друштво одликовло је више сличности са неким облицима примарних заједница, где је испољавање инстинката код појединца, припадника социјалне целине, било неприхватљиво, те су се они потискивали, док се, са друге стране, благонаклоно гледало на испољавање агресивности, која је чак и била промовисана кроз разне облике јавног обележавања. Засновано на неравноправности по свим параметрима, такво друштво је ипак функционисало и, реално гледано, доносило напредак све док није дошло до презасићења и уочљивог одсуства нових могућности у којима би се кретали разни видови

људске делатности, првенствено култура, као један од основних замајаца друштва у целини.

На ову појаву указивао је и један од истакнутијих представника филозофске мисли у времену зачетка опште либерализације, Херберт Маркузе, који је у својим делима истицао да друштвене заједнице Запада карактерише повећан степен репресије у односу на онај који би могао да буде толерисан у некој модернијој слици друштва за какву се већ слутило да наилази. Његова анализа капиталистичког система указивала је на појаву "отуђеног радника", сведеног на механизовану јединку у радним и производним системима, који се изван тог процеса претварао у "срећног потрошача" потиснуте енергије, налик на примарне облике људског развоја. Истовремено, капитализам је настојао да заустави процес свог пропадања креирањем затвореног круга вештачки створених навика потрошње путем развоја комерцијалних радио и ТВ потреба, које су аудиторјум наводиле на идеју о неопходности појединих производа без којих би живот, како су сугерисале, био готово немогућ. Маркузе је, на основу тих запажања, указивао на потребу јављања радикалније политике, која би донела неопходне промене и помогла рађање нове ере аутентичних слобода и испуњења кроз процесе увећања људске среће, омогућавајући "разигран" рад и уметничку креативност, са већим степеном ослобађања потиснуте енергије кроз израженије облике сексуалности (цит. према Стивенсон, 2007: 38).

На тим темељима зачет је сукоб доминантног друштва и новонастале контракултуре, заснован на судару утемељеног логичног или доследног начина размишљања са до тада потискиваним интуитивним, споредним мишљењем (Макдоналд, 2012: 514). Епицентар тих превирања био је, логично, у западном друштву, чија је конзервативна култура у периоду након Другог светског рата, након краћег периода оптимизма због новоизбореног мира у свету као предуслова напретка и благостања, брзо била пољуљана хладноратовским страхом од нових локалних и глобалних разарања, мекартнијевским ловом на "вештице" комунизма у Америци и губитком приватности као његовом последицом, те појавом новостасале самосвесне културе младих као опозита дотадашњем неприкосновеном "свету одраслих" оличеном у естаблишменту (Јанковић, 2009: 123). Негативни социјални сегменти западног друштва додатно су увећани развојем позног капитализма са софистицираним технологијама које су повећале рационализацију

и контролу свакодневног живота као и комуникација, етаблирањем предграђа као места за живот средње класе уз припадајући малограђански менталитет, немогућношћу суочавања са наглим послератним порастом наталитета, такозваним бејби бумом, те даљим развојем идеологије индивидуалности. Крајњи резултат таквих социјалних турбуленција била је појава генерације младих који се досађују и плаше, усамљени и изоловани како између себе тако и у односу на свет одраслих, све више фрустрирани одрастањем уз сазнање да рај који им је обећавала генерација родитеља уствари и не постоји (Grossberg, 1997: 479). Развојем самосвести код генерације младих о својој улози у друштву и сопственим могућностима, као и о неопходности брзих и корених промена, дотадашње друштво без снажније алтернативе добило је унутрашњи глас наде, који је настојао да кроз разне акције на плану политичких циљева, културе као делатности, еманципације на расном, полном и класном пољу, те самосвести о очувању здраве животне средине, понуди другачије ефикасно мишљење као генерацијски одговор на дотадашњу устаљену праксу и стање које наука о култури дефинише као - статус кво.

Контракултура као спонтана активност младих људи, супротстављена важећим нормама доминантног света одраслих, зачета је почетком друге половине 20. века у Америци, као покрет који стоји на супротним позицијама од конвенционалних производа људског рада и размишљања. Енциклопедисти америчке контракултуре ову појаву објашњавају као културу саму по себи, али ону врсту чије се основне, суштинске вредности и облици испољавања супротстављају главном току културе (мејнстриму) и која тако, активно или имплицитно, настоји да промени уобичајено стање у култури једног друштва, као и друштво само. У прилог томе иде и лингвистичко објашњење појма контракултуре од кога се полази, где префикс "контра" означава супротно или опозитно (Misiroglu, 2013: 17). Контракултура, дакле, постоји и егзистира на супротним позицијама или у опозицији према доминантној култури, али истовремено и представља одбацивање те културе или свесне покушаје да се она реформише спољашњим утицајима, да се евентуално промени или барем обнови.

Контракултура заузима простор одвојен од друштва у целини, што понекад може да значи психичку сепарацију у утопистичким идејама, па чак и заједницама, што нису биле ретке појаве како у 19. тако и у 20. веку. Простор дејствовања контракултуре је ипак најчешће концептуалан, интелектуално и духовно довољно удаљен од доминантне

културе, што учесницима у процесу супротстављања омогућава да живе на начине који се разликују од конвенционалног животног стила средње струје, или пак нуди поглед на све сегменте друштва из угла погодног за његово критиковање. Контракултура такође нуди специфичан низ идеја кроз које учесници у том покрету могу да сагледају лични идентитет, али и свој однос према друштвеном тоталитету. Она се у почетку углавном јавља као мала група присталица које следе харизматичног лидера у идеолошко одвајање од друштва, које често може бити и физичке природе, што у сваком случају води путем конкретизације идеја и покреће реално испољавање контракултуре. По питању лидера, познато је да су у историји америчке контракултуре водећу улогу углавном имали писци и други уметници, интелектуалци, пре свега захваљујући свом раду и креативним визијама, што говори у прилог првенствено културним делатностима, идејама и променама за које се залажу идеолози и следбеници ове врсте побуне против учмалости доминантног друштва (Misiroglu, 2013: 17).

Идеологија контракултуре заснива се на низу уверења и покушаја успостављања вредности којима би се радикално одбацили темељи културе друштва у којима се она испољава (Симић, 2012: 69). Она настаје као директна последица начина на које свет одраслих потискује улогу и значај младих у друштву. Свака нова генерација потенцијално је лака мета за манипулисање у сврху служења циљевима естаблишмента, али како постаје тога свесна користи све расположиве механизме за успостављање својих критеријума, чиме остварује почетне услове за настанак и каснији развој контракултуре (Мајлс, 2010: 182). Прва послератна генерација која је зачала контракултуру рокенрола, свесно је одбила могућност да постане скупина самоубилачких марионета у рукама својих влада, тражећи повлачење из рата у Вијетнаму и укидање цензуре на примарном плану, као и разне облике друштвене еманципације, а у тренуцима крајње радикализације захтевала је чак и утопистичко преуређење друштва које подразумева укидање националност, новца, породице, друштвеног статуса и слично (Марковић, 2003: 131). Овако екстремни покушаји очигледне леве оријентације, инспирисали су дефиницију контракултуре Теодора Рожака, који ову појаву описује као "...скуп људи, идеологија и активности политички лево оријентисаних и технолошки конзервативних, који сачињавају другу културу која се супротставља главном току технократског процеса и доминацији тадашњег образовно-управно-друштвеног система" (цит. према Марковић, 2003: 132). Уз опаску да термин

"технолошки конзервативни" никако не може бити посматран као део културе младих, која, из данашње перспективе, управо у технолошкој писмености и оспособљености, или барем у свести о супериорним технолошким могућностима, види основни потенцијал својих настојања, чињеница је да је примарна контракултура шездесетих успела да се етаблира као снажан, интелектуално артикулисан критички одговор или осуда цинизма и бруталности доминантне културе Запада, истовремено се упуштајући и у различите експерименте на пољу алтернативних и радикалних животних стилова као предлогака за будуће боље, лепше и хуманије људско друштво (Марковић, 2003: 132).

Експерименти са новим формама навели су поједине теоретичаре, као Нормана Бирнбаума, да тренутак појаве контракултуре обележе као кризу индустријског друштва, којем само политизација покрета младих може да донесе нов, позитиван исход. Бирнбаум је старије генерације оптужио за несврхисходно уклапање у постојеће, а незадовољавајуће рутине, док је у младалачком сензибилитету и експериментима, чак и на пољу потрошних предмета омладинске културе и других садржаја масовне културе, видео критику, а не бекство или пристајање на неудобност доминантног света одраслих (цит. према Фрит, 1987: 26).

Период експанзије масовне културе на таласу техничких иновација, као кључно доба у развоју масовне културе, али и време рађања најснажније контракултурне побуне до данас, у исто време је омогућио и лакши прелазак друштва са старог система етичких вредности, чиме је омладинска култура добила замаха за излазак из сталне сенке културе одраслих. Њој више није био проблем да формулише сопствени језик и митологију, те да на том таласу оствари и сопствену еманципацију. Док се култура у претходним периодима обраћала првенствено старијој генерацији, овај заокрет је донео њену свест о постојању млађе циљне групе, пре свега тинејџера, којима је првенствено музичка индустрија од тада па све до данас на првом месту и окренута. На тај начин се читава масовна култура подмладила и врло брзо преобразила у популарну културу (Гоцић, 1997: 11). Поред тога, као један од носећих елемената побуне контракултуре етаблирала се промена дискурса према сексуалности као највећој табу теми дотадашњег друштва. Снажно оспоравање традиционалног сексуалног поретка имало је велику снагу замаха за удар на темеље старомодне заједнице, а предлогак новог поредак заснивао се, између осталог, и на потпуно либералном погледу на сексуално опредељење, било да је у питању однос према



супротном полу или пак разне друге сексуалне алтернације, што је, у суштини, био и један од водећих индикатора поетике контракултурног стваралаштва (Гоцић, 1997: 19).

Улогу водећег катализатора политичких и друштвених покрета са поменутиим еманципаторским тежњама садржаним у културним делатностима преузео је рокенрол, мада он, сам по себи, варира између три равни друштвене праксе: између сопствених настојања и, још важније, способности и снаге да делује као глас контракултуре, затим и као материја из које се рађају различити субкултурни покрети (панкери, хеви металци, даркери, нови романтичари...), те као кључни преносилац стандардизоване масовне забаве (Tandt, 2014: 82).

Рокенрол је у својим почецима, педесетих година, као мешавина блуза и кантрија као музичких стилова црне и беле Америке, текстуално углавном наивно обрађивао теме из свакодневице живота младих, као што су љубав, забава и необавезан стил живота који се јављао у средњој класи постратне Америке. Почетком шездесетих, међутим, у рокенролу се појавила нова тенденција ка социјалним коментарима, најпре у акустичној фолк музици, у којој су најекспониранији аутори и извођачи били Вуди Гатри и његов водећи следбеник Боб Дилан, а недуго затим и у електрифицираној, психоделичној музици. Водећи представници оба правца, било да су у питању самостални песници-певачи или пак аутори који су дејствовали унутар извођачких целина, рок група или бендова, снажним порукама су нападали и критички евалуирали институције актуелног друштва. Рокенрол је тако доспео у сам центар америчке контракултуре, као њен основни замајак и носилац, што је остао читавим током шездесетих и делом седамдесетих година (Misiroglu, 2013: 868). О снажној улози рокенрола за развој комплетне контракултуре шездесетих сведочи мишљење великог броја историчара поп и рок културе, да је упаво тај крупан уметнички помак, у моменту када је наивно рокенрол прослављање тинејџерских задовољстава уступило место резонантном уметнички амбициозном прогресивном року, био тренутак рађања контракултуре (Tandt, 2014: 87).

Ова врста музике је, дакле, већ у раним годинама постојања, тик након настанка, прузела доминантну улогу у развоју контракултуре, тако што се текстуално и звучно супротстављала конвенционалним нормама средње струје друштва, постављајући младе људе на сваки начин у опозицију према свету одраслих, али истовремено и према институцијама, првобитно стављајући у фокус својих интересовања слободно време,

потрошњу и сексуалност. Шездесетих година рокенрол је подигао ниво тензије унутар контракултуре тако што је прешао на дискурс снажне политичке реторике, отворено се супротстављајући унутрашњој и спољној политици америчке владе, поставши глас америчке омладине у бројним протестима, као и канал којим ће комуницирати сигурна да ће се чути и њен глас. Истовремено, то је било и место на коме ће млади пронаћи свој идентитет у блиском и сродном окружењу. Током протеста против америчког ангажовања у вијетнамском рату, у време председничких мандата Линдона Џонсона и Ричарда Никсона, рокенрол је био инструмент промена и средство генерацијског идентитета, једнако као и облик добре забаве (Misiroglu, 2013: 868). Снажна музичка матрица која га је одликовала, а која је углавном произвођила осећања хаоса и неизвесности, насталих под утицајем обавезно садржаних елемената буке, као што су нехармоничан звук, дисторзија, дисонанце и остале конотације звучног раздора, углавном је могла да се протумачи као подршка револуционарном програму и указивање на стање креативне анрхије, што су у суштини и били (Whitley, 2014: 4). Врхунац је уследио већ 1968. године, када се естаблишмент заиста уплашио онога што су контракултурни револуционари до тада и најављивали, да ће рок музика постати културна авангарда политичке револуције. Граница између дискурса и праксе политике и поп контракултуре претворила се у утопијску имагинацију у којој је рок музика постала - поезија политике (Carlin i Jones, 2014: 95).

На крају је Теодор Рожак одао велико признање контракултури и њеним актерима, које је, уз неколико генерација њихових наследника, видео као једине способне да кроз радикално незадовољство и иновације пронађу начин да "ову нашу дезоријентисану цивилизацију преобрате у нешто што би људско биће могло препознати као дом" (цит. према Јанковић, 2009: 31).

## 2.4 Популарна музика

Уколико се у настојање да се разуме и објасни појам популарне музике као полазна тачка узме шири оквир популарне културе, па чак и када би се он избегао, основа сваке теорије проналази се у предлошцима Теодора Адорна, аналитичара који је први покренуо размишљање о овом културолошком феномену 20. века, а који је и данас веома актуелан и свеобухватан. Његово образложење популарне музике или музике маса, како је ову појаву,

у складу са лингвистичким теоријама, окарактерисао Сајмон Фрит, претпоставља да је музика намењена најширем кругу слушалаца производ индустрије културе, те да је потрошачко добро коме је циљ да буде конзумирано, што по аутоматизму одређује и његов квалитет. Популарна музика тако не постоји као циљ сама себи, као уметнички чин који би задовољио више културне потребе појединца или заједнице, већ као средство за остварење две засебне намене: да обезбеди профит произвођачу и да донесе забаву потрошачу или конзументу. Мада не спори ангажовање уметничког потенцијала код аутора који "производи" популарну музику, Адорно примећује да се на тај начин уметност претвара у забаву, да се њен идеолошки утицај остварује искључиво на темељу успаване друштвене свести и да из тог стања настаје и одговарајућа стандардизација музичке форме (цит. према Фрит, 1987: 250).

Генерално негативног става према популарној музици, Адорно је тврдио и да музика учествује у процесу којег је Клемент Гринберг назвао цепањем свеобухватне уметности на авангарду и кич, којег описује као диктат профита над културом, где је кич одавно себи подвргао посебне сфере културе резервисане према друштву (Адорно, 1968: 40). У том смислу, он је тврдио и да популарна музика у глобалном друштву доприноси "културном замагљивању" и усмерава интересовања публике на дух деградиран на ниво културног реквизита, што многе људе спречава да уопште и претпоставе да постоји нешто битније и на вишем културном нивоу од тако понуђеног. Поред онога што званични музички живот пружа својим корисницима, као што су, на пример, расправе да ли је један концерт био бољи од другог, или је глас неког певача био сувише "изнурен", како каже Адорно, популарна музика самим својим постојањем има једину функцију - да разоноди (Јосимовић, 1973: 22).

Бројним покушајима да се оспоре Адорнове теорије последњи се придружио Дејвид Бирн, који формули франкфуртског филозофа о прављењу музике по одређеном калупу, како би се допала општем укусу, супротставља претпоставку да су и признати великани класичне музике стварали по узору на претходно успостављене моделе и опробане формуле. Бирнов осврт на Адорнову критику поп музике изражава посебно неслагање са делом који се бави механизованим ритмовима као наслеђем одјека индустријских производних процеса, па тако настаје утисак код слушаоца да је и даље, и након окончања радног времена и у тренуцима одмора, један од зупчаника у машини

капитализма која производи и раднике и музику на истој врсти производне траке (Бирн, 2015: 311).

Кључна дилема у настојањима да се дефинише популарна музика уобичајено се тиче праваца из ког долази естетски ниво, који се постиже и задовољава продукцијом музике намењене масама. У Адорновим теоријама је видљиво доминантан став да се као полазна тачка посматра индустрија културе, која "намеће" своје производе, па тако и диктира естетски ниво или непосредно утиче на креирање општег укуса као претпоставке прихватања музичке понуде. Други пак угао гледања претпоставља да је циљ популарне музике да "задовољи", дакле да мапира, дијагностификује и испуни очекивања широких народних маса по питању потреба за забавом или културним задовољењем које им она може понудити. У том правцу креће се дефиниција поп музике коју је понудио Винтонов *Речник музике 20. века*, где се популарном музиком у одређеним већим географским целинама сматра она музика коју прихвата већина од свеобухватног становништва у сврху забаве, и која путем масовних медија задобија и одржава висок степен популарности. Са друге стране, Рајманова *Музичка енциклопедија* популарну музику види као одређену врсту субкултуре, одељену од такозване озбиљне музике као њено супротстављање, мада се та дефиниција односи на време са половине 19. века, које се у том предлошку посматра као доба зачетка ове врсте музике (цит. према Главан и др, 1978: 12).

Класична или озбиљна музика се уобичајено третира као један од основних чинилаца високе културе, естетски дотерана, комплексна и високовреднована, али и својом академском суштином дистанцирана од општег укуса, као привилегија повлашћене образоване културне елите. Полазећи са тог становишта, Ричард Мидлтон уочава неке од категорија у настојањима да се дефинише популарна музика које јој, готово аутоматски, приписују сва негативна својства и дају пежоративно значење у подели по културним вредностима. По једној врсти дефиниција, које Мидлтон назива нормативним, поп музика је инфериоран тип ове врсте стваралаштва или вид "ниске", приземне уметности, док је по другој групи, такозваних негативних дефиниција, поп музика удаљена и од озбиљне музике и од фолклора као народног стваралаштва (цит. према Арнаутровић, 2012: 35).

У сличан простор између класичне музике и фолклорног стваралаштва популарну музику смешта и Арнолд Хаусер, који тврди да је то уметност дилетаната, међу којима ипак неретко има и талентованих, док њихове ритмичке, хармонијске и мелодијске линије

понекад могу да буду и сасвим оригиналне, што им опет не обезбеђује континуитет развоја идеје какав постоји у цезу, који прати импресионистичко-експресионистичко наслеђе. У текстовима поп песама Хаусер не види много тога естетски вредног и сродног са узвишеним дOMETИМА књижевности, осим поново тек у ређим ситуацијама изузетног талента или надахнућа (Hauser, 1986 a: 163). Публика популарне музике, која се састоји од свих друштвених група, али преовлађују тинејџери, према Хаусеру, способна је да прими утицаје високе културе, али се одлучује за потицаје из друге руке и задовољење "другоразредним" квалитетом, док је са носиоцима и поклоницима народне уметности повезује дух заједништва, који се огледа у одсуству дистанцираности између аутора, извођача и примаоца, као и у безличном и стереотипном тону израза који користе у стваралаштву (Hauser, 1986 a: 164). Поп музика је готово у потпуности окренута насупрот апстрактног академизма, а како је намењена младима, без сумње мора садржати и склоност ка романтици, као и ка сентиментализму. Она се ипак, како запажа Хаусер, ограђује од јефтине сентименталности романтике, претварајући се у тренуцима извођења у ексцесе страствене екстатичности и необузданости на свим нивоима живота, али је тај наизглед ритуалан карактер само привид, без пуно веза са архаичним чином те врсте, па практично може да се сведе на појмове фетишизације и митоманије (Hauser, 1986 a: 168).

На врхунцу првог таласа експанзије, почетком шездесетих година, поп музика је у Америци била хомогенизована и лишена оригиналности, по експлицитној пројекцији музичких компанија, које су је производиле по истом шаблону, са сазнањем происктеклим из анализе тржишта, да основни потенцијал за постизање успеха представља отворена употреба елемената црначке музике коју одликују сировост и већи степен узбудљивости од музике карактеристичне за белачко становништво на том простору. У новонасталој ситуацији масовне "производње" неумитно је било да се појави и нека револуционарна новина, углавном по питању звука - стила свирања или гитарске технике, али је таквих испада делимично било и по питању поезије. Музичка индустрија је, међутим, већ тада била толико моћна у самопостављеним циљевима контроле тржишта да је и такве испаде радикалних идеја са лакоћом претварала у робу за масовну потрошњу, задобијајући све већи замах на тржишту агресивнијим и боље осмишљеним рекламним кампањама и другим видовима адвертајзинга. Нешто што би у почетку деловало као изазов, врло брзо би проналазило своју улогу у процесу јачања владајућих културних вредности, тако што

му почетни радикализам не би био одузет, већ био претворен у тржишну вредност (Баучер, 2008: 57).

Чак и када би се побунила против владајуће културе и њених друштвених норми, популарна музика је, дакле, била у ситуацији да наглашава ту доминацију, па у извесном смислу наводна забава у ствари има снажан политички карактер, мада не на дневној бази, колико као средство за означавање већих друштвених норми, стандарда и социјалних елемената обликовања заједнице. Љубавне песме, на пример, у највећем броју случајева певају о мушко-женском односу, и тако осликавају норматив хетеросексуалних односа, док се евентуално отвореније и експлицитније изражавање хомосексуалне или неке друге тематике из домена либерализације родно-сексуалних односа у друштву и данас далеко ређе проналази у мејснтрим средствима за масовно комуницирање. Чак је и представљање утопијских слика, које критиком друштва остављају снажан утисак на публику, могуће окарактерисати као пројекцију владајуће културе (Баучер, 2008: 46).

Гломазна индустрија забавних садржаја, првенствено музике, стварала је тако у контексту у ком су, у сваком погледу - експлицитно и имплицитно, утопијски или дистопијски, конвенционално и контракултурно - чињени политички гестови, а Дејвид Баучер је политички карактер популарне музике видео на више различитих нивоа:

1. отоврено политичка порука која нуди конкретну идеју о бољем свету;
2. порука која описује, оплакује или критикује (коментарише) неку неправду, са јасно циљаним дејством на публику, што је начин на који је контракултура указала на разне врсте предрасуда у друштву и
3. песме инспирисане конкретним политичким ситуацијама, које сликама буде расположење према општим стремљењима, као што су слобода, надвладавање осећаја отуђености и незнања у хаотичном свету или оптимизам по питању вере у напредак људског рода, али и поједини облици субверзивности, поготово они који преиспитују односе према поделама у друштву по питању расе, пола, сексуалног опредељења или економских разлика (Баучер, 2008: 367).

Консензус идеја да је популарна музика феномен који задире и у културолошки домен и у поље политикологије одликује истраживања Тима Вола, који је сагласан са већином историчара поп културе у тврдњи да популарна музика у сваком свом појавном облику, било да је у питању ауторски рад уметника или рецепција његовог дела кроз

интерпретацију, плес или само слушање, првенствено може да се посматра кроз контекст културе. Ипак, недвојбено је да је она и политизована, тачније да је и политички контекст њен неизоставан део, што би могло да се доведе у сумњу уколико се анализирају нека дела популарне културе ниског степена естетске вредности, прављена са очигледном намером да буду употребљена "једнократно", као тренутни хит на тржишту који ће обезбедити већи комерцијални успех, без претензија да "промени свет" или остави дубљи траг у историји поп културе или друштва уопште. Међутим, Вол сматра да се чак и став како је популарна музика "само забава", који није без поклоника међу аналитичарима ове појаве, јавља са политичком конотацијом и из таквих позиција, јер и даље настоји да пронађе дефиницију друштвене улоге популарне музике, која, како твди, никада не настаје сама по себи, већ њен стил увек осликава значајне социјалне промене (Wall, 2013: 49).

Бројни историчари популарне музике сагласни су да су за разумевање популарне музике најважнији звук и форма, тачније - облик музичке целине и њена сонорност, који прате одређену текстуалну поруку. Овакав став је прихватљив уколико се посматра на глобалном плану, у ситуацији када велик број рецепијената, који не влада у потпуности језиком употребљеним у одређеној песми, није потпуно упознат са значењем конкретне текстуалне поруке, док поимање музике не захтева стриктно познавање елемената музичке писмености. Међутим, Фрит, Ван Мерве и Вол тврде да музикологија као пут проучавања музичких форми није права дисциплина за проналажење значења популарне музике; по њима то захтева дубље разумевање културне поруке садржане у музици. Та порука не може да се открије тако лако, самим слушањем, па чак ни увидом у нотне записе и структуре песама, већ покушајем да се схвати начин на који се одређене музичке форме прилагођавају разним социјалним контекстима и како им њихови аутори или извођачи - интерпретатори активно дају нова значења (Wall, 2013: 10).

Наслањајући се на Волове теорије, Дејвид Макин је схватио да опште, колективно знање шире заједнице о музици проистиче из различитих сфера утицаја, као што су, на првом месту, начин интерпретације музике, али и начин усвајања дискурса који она нуди, као и различити нивои активног поимања музике кроз припадање одређеним покретима, као што су субкултуре, као и константно слушање и разговори о музици (Machin, 2010: 5). Музика је, како тврди Макин, прозор у други свет, јер генијалан творац дела из домена ове врсте уметности служи као медијум који једну врсту узвишене реалности приближава

"обичном" човеку, што је тврдња настала на основу Питагориних теорија о организацији хармонија у музици по истим принципима сагласја који одликују и космос, те је сходно томе и музика, као узвишена реалност, само верна слика ширег, универзалног поретка (Machin, 2013: 15).

Улога популарне музике у субкултури била је, без сумње, субверзивног карактера, што на основу претходно наведеног, може да се протумачи на два начина: док би десно оријентисана критика такав однос према култури настојала да објасни као нарушавање устаљеног поретка, лева би пак управо у контракултурном дејству поп музике видела тежњу ка неопходним променама које представљају значајан корак ка успостављању "космичке" равнотеже унутар људске заједнице, и досезању утопистичког сагласја човека са природом и самим собом као њеним интегралним делом. У том смислу и Сајмон Фрит види нарочит значај поп музике за културу хипија као носилаца контракултурне побуне шездесетих година. Као неопходан елемент андерграунда, правца културе чије је кретање супротстављено гланом току са настојањем да оспори његову вредност и да га подрије и преиначи, популарна музика је својом идеологијом у том периоду имала мисионарску улогу, са способношћу да, према Ричарду Милсу, пренесе поруку у срце "комерцијалне звери", пробуди изненадну интуицију и помогне у превазилажењу рационалних норми и друштвено структурираних нивоа резоновања, те повеже мисаону са физичком димензијом људске егзистенције. Популарна музика је за тако успостављену заједницу њених следбеника, у којој је граница између извођача и публике престајала да има уобичајено значење, била слика доживљаја те заједнице и њене културе, као и сам њен израз. Ипак, нема дилеме да су музичке групе у тој заједници имале лидерску улогу, јер су обликовале и чувале доживљај друштвеног преображаја као кључни сегмент новоуспостављене (контра)културе, стварајући дискурс и форме ритуала преко којих су се успостављале и изражавале њене пројектоване вредности (цит. према Фрит, 1987: 68).

## 2.5 Рок музика

Амерички фолклориста, етномузиколог и музички продуцент Алан Ломакс је са оцем Џоном током тридесетих година 20. века сакупио капиталну колекцију звучних записа безбројних аутентичних блуз и фолк певача широм Америке, а затим их похранио у



Конгресну библиотеку у Вашингтону и тако их сачувао од заборава. Знатан део тог материјала је касније објавио и на плочама и тако практично пресудно утицао на појаву блуз ривајвла и тзв. инвазију британских рок група шездесетих година, попут Битлса, Ролингстонса, Енимлса, Дем и других, које су рок музику учиниле светски популарном базирајући је управо на осавремењеном звуку и стилу изворних анонимних америчких уметника из народа. Ломаксов поглед на музику коју праве рок групе састављене од више уметника који стварају заједно, без правог ауторитарног лидера, подразумева да такви састави углавном настају у егалитарним друштвима, али и одражавају такав принцип организације и дејства. Овај знаменити истраживач, на основу вишедеценијског рада, такође сматра да музички и плесни стилови представљају метафоре за друштвене обичаје и правила, укључујући и норме мушко-женских и сексуалних односа, у заједницама из којих су потекли (цит. према Бирн 2015. 22).

Уколико су, дакле, неки од најпопуларнијих музичко-плесних стилова 19. века, као валцер, одражавали одређени ниво елеганције и одмерености, те дозу дистанцираности и уздржаног емотивног дејства, карактеристичне за културни миље Аустроугарске монархије као свог изворишта, рокенрол је, посматран из оваквог угла, као музика за игру, сублимисао провокативну улогу претходно популарних плесних ритмова на основу којих се примарно развио, првенствено темпераментнијих форми цеза које су доминирале на Западу, али и у другим деловима планете током и непосредно након окончања Другог светског рата. Страственост, блискост партнера у плесу са пуно додира, као и текстуалне поруке које су, најпре прикривеним алузијама, а затим све експлицитније, позивале на слободно исказивање љубавне игре и отворено имплицирале сексуални чин, у пракси су се показале као огромна провокација тадашњег друштва у већини, које се још увек чврсто држало традиционалног, конзервативног устројства и моралних назора блиских чврстим религиозним догмама.

Ломаксове теорије осликавају су и у Севицовом погледу на продор рокенрола у Велику Британију педесетих година, где су се плоче изворних америчких уметника, како каже, "спустиле као свемирски брод са Марса". Нација недовољно опорављена од ратних страха и разарања која је и сама осетила кроз застрашујућа бомбардовања и унишетну економију, ни на који начин није показивала знакове припремљености за надолазећи културни талас који ће већ почетком следеће декаде изнедрити Битлсе, као најзначајнију

појаву у популараној музици савремене цивилизације, и многе друге сличне саставе. Нова музика која је на великом броју грамофонских плоча и пре свега путем радио таласа испунила британски етар, толико је, како каже Севиц, снажно трансформисала људе да је произвела готово религиозне реакције немуштог идолопоклонства, првенствено код тинејџера. Шездесет одсто Британаца ове старосне категорије је у годинама након рата желело да напусти државу која им није нудила никакву перспективу, али им је рокенрол, својим кодираним језиком врло брзо пробудио нову наду и донео талас неслућеног оптимизма. Порука рок песама првог талас доживљавана је као обећање новог света, у којем неће бити ратова, обавезе служења војног рока и жртвовања зарад "виших" циљева, у којем ће млади слободно моћи да путују, те испољавају љубав и своју сексуалност, као једну од највећих опсесија тинејџерског доба. На тај начин, рокенрол је у читавој генерацији покренуо талас оптимистичке свести и започео колективан сан о срећнијем животу (Savage, 2007: 64).

Према другој врсти теорија, које заступа Анри Торг, друштво и колективна свест, у намери да осигурају свој опстанак и функционисање, посежу за ослобађањем повремених великих социјалних притисака тако што себи дозвољавају одређену дозу слобода, па макар оне тренутно биле и друштвено неприхватљиве, усмерене на аутокритику, али пре свега ка манифестацијама ослобађања подсвесних тежњи, и тако сами себи омогућавају добар друштвени вентил. Заједница тада у извесној мери допушта таквој врсти посебног друштвеног коментара, па чак и оштре критике и субверзије, да се развије до нивоа који може донекле и да промени саму суштину тог друштва, али не и да наруши елементарни систем функционисања и друштвени поредак. Рок музика је у том смислу типична појава, која доноси опасности усмерене ка главним вредностима друштва, јер се теме којима се бави не задржавају само на површинским нивоима, већ задиру дубље, у срж структуре друштва, па и у саме његове темеље. Заснован на сукобу генерација, који проистиче из различитих сфера интересовања карактеристичних за веће вршњачке категорије у односу на друге, старије или млађе, које се међусобно супротстављају, рокенрол је испочетка сматран живим изразом типичним за нову, долазећу генерацију. Међутим, забринутост естаблишмента наступила је оног тренутка када је створена јасна слика о масовности новог покрета, која је превазишла све дотадашње културне и друштвене феномене 20. века, суочавајући се са могућим последицама тако акумулиране енергије и у њој саздане

тежње ка променама. Ипак, комерцијални потенцијал рокенрола, којег су владајуће друштвене и пословне структуре лако уочиле и брзо ставиле под контролу, учинио је да рок покрет никада не изађе из система, те да се вредности на којима се заснива углавном задрже на идеолошком нивоу, ма који степен субверзије да негују, свдећи се на битисање кроз фазу такозваног комерцијалног искупљења. Мада је рокенрол на тај начин остао тек манифестација културе, што је и само по себи значајан начин испољавања, његов идеолошки ниво дао је огроман допринос великим културолошким токовима које је индустријска цивилизација одбацила из различитих разлога (Торг, 2002: 95).

Термин "рок" је кованица која носи значење чврстине и бескомпромисности, а смишљена је да би се направила дистинкција става карактеристичног за извођаче овог правца, али и за публику, у односу на "поп" чије одлике обично почињу од појмова комерцијалног и компромисног. Ипак, са тим разликама треба бити опрезан, јер тако постављен бинаран однос, како тврде Бортвик и Мој, може да се тумачи и као лажан раскол, пошто је и у рок музици веома честа појава великих тиража албума, који у појединим случајевима досежу и десетине милиона продатих примерака, што је успех који једноставно не може да се назове другачије него управо - комерцијалним. Из тог разлога ови аутори појам рока тумаче као одраз фрагментације публике свеобухватне популарне музике, која одражава хијерархију њеног укуса, заснованог на класним, етничким, полним и географским разликама (Бортвик и Мој, 2010: 78).

Разлика између рок и поп музике може да се протумачи и као супротност у настојањима музичара блиских контракултури, са свежим, напредним идејама и свешћу о потреби за променом друштва да се повежу са ширим кругом слушалаца, што неминовно води ка комерцијализацији. Из овакве поставке произилази да се рок бави аутентичним облицима побуне у тежњи за слободом израза и у друштвеном и у стваралачком смислу, уз тежњу ка јединствености и музичкој компетенцији, док је поп музика лаганије интонирана, са мање друштвеног утицаја и из њега проистеклих вредности, на неки начин чак и тривијална. Приметно је да се таква паралела повлачи и на нивоу односа високе и популарне уметности, што би сажето могло да се дефинише као борба коју води рок музика, наспрам декоративности која одликује поп производе (Стивенсон, 2007: 40).

Аналитичар поп културе кроз призму капиталног дела Битлса, Иан Макдоналд, однос ових не нужно супротстављених појмова и полова доживљавања популарне музике

тумачи као стилске разлике унутар јединствене бит музике којој је, како тврди, главна карактеристика - физичка снага. Осим волумена сигнала, који на скали мерења гласноће или броја децибела виши ниво досеже у случају рок музике, основна разлика произилази из чињенице да поп музика нуди поглед на расположење или одређени стил у инстант или кондензованој форми, другим речима - прилагођено потребама тржишта, а упућена је искључиво уму или емоцијама, док се рок музика емитује без такве врсте компромисне ограничености, широкопојасно и намењена је свим чулним задовољствима (Макдоналд, 2012: 430). Из такве поставке логично проистиче и генерацијска класификација ове врсте музике, па према овом тумачењу и поп и рок остају облици изражавања генерације младих, која када зађе у касне двадесете проналази нека друга интересовања која задовољава у другачијим видовима уметности, или барем ослушкујући неке друге, "интимније" музичке жанрове у оквиру популарне музике, уз ограду да то зрело доба код појединаца понекад и не мора да наступи (Макдоналд, 2012: 604). Таква формулација је застарела и очигледно погрешна, јер своди рок музику на површни одраз ставова и схватања адолесцентског доба, чиме негира њен друштвени карактер у смислу критике, субверзије и негације која далеко превазилази сужене генерацијске ставове.

Делимично сагласан са овом теоријом показао се Дарко Главан, који рок музику посматра као својеврсну манифестацију адолесцентске културе, што је формулација коју темељи на историјском периоду почетка ове врсте музике који се поклопио са временом зачетака тржишта намењеног искључиво младим потрошачким категоријама. И касније је, како тврди Главан, рок изражавао начине размишљања, идеје и ставове младих Запада, чак и када је са собом носио субверзивну ноту у протестним сонговима, психоделији или гаражном року, а ти ставови су успоставили одређена друштвено-политичка превирања касних шездесетих година, па и веће друштвене потресе у виду масовних антиратних протеста и демонстрација. Предност рок музике у односу на друге врсте, која проистиче из генерацијског угла тумачења, огледа се у шанси коју она пружа младим уметницима нових, свежих и оригиналних идеја, што се касније пресликава на већи степен флексибилности ове врсте музике у односу на друге, круте и кохерентне форме популарне музике, као што су шлагер или класичан поп, у којима је импровизација као одраз емотивног набоја или духовног стања, за разлику од рока - сасвим искључена (Главан и др, 1978: 13). Овај аутор је у каснијим анализама донекле променио угао гледања на ову

појаву, тврдњом да је рок музика одраз дилема савремених индустријализованих урбаних средина и друштва, те да је његов настанак могућ само у класном друштву, јер су најважнији фактори његовог настанка и развоја друштвене несугласице проистекле на основу разлика у класи, раси и етничком пореклу. Рокенрол је за Главана одраз ерупције колективне свести, насупротив индивидуалним формама истраживања и као такав никада није био и неће бити чиста, апсолутна музика властите уметничке самосвести (Главан, 1980: 12).

Политички утицај рокенрола на друштвене токове у појединим анализама доводи се у везу са класним пореклом аутора и извођача, које варира од улоге потлачених, обесправљених и примораних на било који вид борбе зарад духовног, па и физичког опстанка, до ситуације у којој се на рокенрол посматра као на скупочену играчку далеко боље котираних у социјалној хијерархији. На потоње исходе указује рок новинар Анте Перковић, који је у својим есејима сагласан да је улога рока да мења стварност и буде изнад ње и "увек против", али и тврди да је политички домет рокенрола увек био миноран, видљив искључиво уском кругу "заинтересованих" у које убраја рок уметнике и њихову публику, по правилу убеђене да су управо они бољи део поквареног света. Овако циничан став донекле је ублажен констатацијом како је у развијеном свету рокенрол заиста и донео одређене степене еманципације, док у земљама иза "гвоздене завесе", а посебно у Југославији, може да се тумачи једино као играчка деце повлаштене "касте" социјалистичких руководиоца и официра армије, налик на поједине истакнуте америчке рок уметнике, попут једног од најзначајнијих песника и певача рокенрола Џима Морисона (Перковић, 2011: 74).

Ова тврдња ипак мора да се прихвати са врло великом резервом, као груба и површна генерализација, на шта указује и сасвим супротан начин поимања рокенрола у радовима рок новинара Жикице Симића, који на ову појаву гледа као на животну филозофију, мит и религију (само)одбачених и неприлагођених индивидуалаца са усамљених велеградских авенија, којима децибели буке служе као средство за подстицај на буђење из летаргије, са циљем да се изазове nelaгода и позове на побуну, чиме се испуњава субверзивна социјална димензија рока. Таквим актерима, дефинисаним маргиналицима, рокенрол је средство комуникације и начин трансценденције баналне свакодневице на коју се нису адаптирали, а као стратегију омасовљења борбе коју воде

користе заводљив начин пласирања идеја, емоција, вредносних судова и комуникацијских образаца путем поезије у синкретизму са музиком, чиме изазивају промене у свести својих слушалаца и воде их ка корекцији њихових политичких ставова према важним друштвеним питањима и темама (Симић, 2012: 145).

Ослањајући се на Маркусове теорије, и Александара Јанковић види рокенрол као музику потлачених, пре свега по пореклу које проналази у народним или субверзивним, "коментаторским" жанровима, као што су фолк, кантри, госпел, блуз и џез, којима забава није примаран или јединствен мотив деловања, а одликују се спонтаношћу, одсуством високе културе и задовољавањем само основних потреба у култури људске заједнице. Ипак, временом је избледела граница између музике за забаву и ове друге, "озбиљније" прихваћене, или између елитног популизма и популарног елитизма, што су појмови које овај аутор тумачи као, редом - обезбеђивање популарној култури подршке елите и, са друге стране, популарисање елитне културе код маса. На обе појаве се односи прожимање модела две различите културе и замена места њима припадајућим аудиторијумима (Јанковић, 2009: 153).

Почетни стадијуми рокенрола сводили су се на меру извођачког талента и свеже уметничке идеје његових експоната, па нису нужно подразумевали и елементе побуне, мада су осисликали тежње ка сузбијању незадовољства генерације младих и тако по аутоматизму били уперени против света одраслих. Ни комерцијални потенцијали тада још нису били уочени, па се однос на тада актуелној сцени сводио на релацију укуса младих против укуса старијих (Фрит, 1987: 212). Уколико је потоња појава већ у неколико наступајућих година, до краја декаде педесетих, попримила други облик, чим је естаблишмент оличен у забавној индустрији уочио тржишну вредност рокенрола, она друга, уметничка страна покрета имала је сасвим другачији развојни ток. Рок музичари су, наиме, углавном инстинктивно, постајали свесни да у њиховом бављењу овом врстом стваралаштва постоји и одређена идеологија која прави дистинкцију између рокенрола као забаве и уметности. Већ половином шездесетих, рок је тим путем развио сопствени начин интерпретације идеја насталих унутар покрета, и на тај начин - изражавањем самог себе постао отворено антикомерцијалан, издвајајући се од услова у којима је настајао уз унутрашњи сукоб уметничких идеја и захтева индустрије (Фрит, 1987: 215). Идеологију тадашње генерације рок музичара свесрдно је подржала и новоуспостављена критична

маса аудиторијума, која није више желела да само ужива у забави, већ и да критички вреднује настала дела и прави разлику међу њима на основу квалитета и степена преноса унутрашње поруке. До краја декаде, рок музика је потпуно преузела идеологију уметничке слобода и еманципованог погледа на друштвени поредак и у целости се стопила са идеологијом младих, али и доспела у јединствену ситуацију у којој су уметнички и комерцијални потенцијали комплементарни, а не супротстављени како је првобитно тумачен успех на тржишту - као својеврсна "продаја". Рок уметници су на тај начин развили свест о својој значајној улози у друштву, али их она тренутно није одвојила од публике, с обзиром на већ дефинисано одсуство елитног академизма својственог цез музичарима, и блискост рокенрола са облицима народног стваралаштва (Фрит, 1987: 216). Ово стање ипак није остало константно, већ је варијало кроз наступајуће декаде, готово по правилу стварајући простор за нове искорак у поимању рока као уметности и појачано субверзивно дејство идеја покрета у општедруштвеном контексту. Карактеристичан је пример тзв. прогресивног рока, у коме су музичари развили стил демонстрације супериорне извођачке технике, која их је, врло брзо, деградирала у очима аудиторијума од кога су се тако директно дистанцирали, што је довело до оштрог уметничког сукоба на сцени у линији професионализма против аматеризма, са наглим преокретом на страну другонаведеног и појаве масовног панк покрета који је поново драматично, али и на кратак временски период, променио односе унутар рокенрола и отворио нова поглавља у области стваралаштва и тржишног поимања.

Када је рокенрол на Западу коначно уведен у ред уметности, отворила се и могућност за анализу рок песама или албума на плочама као већим уметничким целинама, које могу да буду разматране и као квалитетно индивидуално стваралаштво. Рокенрол као уметност је тако, у виђењу Вилфрида Мелерса, сложена креација симболичких облика проистеклих из реалног искуства уметника, које овај аутор супротставља популарној музици намењеној искључиво за забаву, коју види као замену за искуство и надражај без опредељења (цит. према Фрит, 1987: 255). Са друге стране, многи аналитичари су рокенрол управо видели као облик забавне музике, који текстуалним целинама обликује својеврсну критику културе Запада, и то на озбиљан, интелектуалан начин, али и прилагођено спознајним способностима младих, којима је првенствено и намењен. У том контексту Роберт Левин види срећну околност по рокенрол као уметност која се управо и

развијала у околностима "повишене и проширене друштвене, политичке и психолошке свести", у годинама које су на социолошком плану напросто захтевале појаву поджанра популарне музике који ће бити друштвено релевантан и ангажован у правцу проширења и ослобађања колективне свести у правцу опште либерализације и испуњења других животних потреба проистеклих из културе и уметности (цит. према Фрит, 1987: 261).

И Грејл Маркус види рокенрол као облик популарне уметности у оној мери у којој се бави изражавањем супротности, истражујући теорију једнакости, која се у искуствима свакодневице суочава са низом противречности. Већ сам идеал једнакости је противречан, јер је противан амбицији, осећању личне вредности у односу ка заједници и колективним предрасудама које подржавају неједнаке, а та супротност је најизраженија у најснажнијим порукама рокенрола, јер се оне, са једне стране, ослањају на амбицију и упуштње у ризик, осећај за стил и одбијање да се прихвати статус кво, док са друге стране буде осећај за корене и историју, ослањање на традицију и заједницу, те пристајање да се носи властито бреме. Разрешење ове дилеме Маркус види у тренутку када се рокенрол уздигао до нивоа културе која се односи на широк круг света младих, као и када се његов натегнут спој незадовољства и кривице преточио у значење губитничке супротности између утопизма и цинизма, оба оличена у симболичну слику Калифорније, која у рокенрол митологији има двојако значење - као симбол обећане земље и као последње уточиште изгубљених душа које ходају земљом у потрази за искупљењем или избављењем (цит. према Фрит, 1987: 265).

## 2.6 Жанрови рокенрола и субверзија у популарној уметности

Субверзија кроз уметност или различите друштвене и културне покрете, као масовна спонтана или организована активност, усмерена ка критици, негирању или покушајима драстичних промена унутар заједнице, испољава се у одређеним историјским контекстима тако што њени извори указују на крупне друштвене проблеме из перспективе маргинализованих или субкултурних група (Јанковић, 2009: 7). У случају популарне културе, првенствено рок музике, њено полазиште је у примарном међугенерацјском односу, на релацији света одраслих и омладинске културе, као носиоца субверзије, у историјском контексту света након Другог светског рата. Првобитно експонирана кроз



музички израз нове генерације, бржих ритмова, бучнији и експлицитнији у односу на претходне стилске епохе у забави са плесом, првенствено је провоцирала табу теме устаљених друштвених норми конзервативно устројене средње струје грађанског поретка, текстуално позивајући на слободно испољавање љубави, сексуалности и других интимних и емотивних опсесија младог човека опхрваног изазовима одрастања у свету притиснутом послератним и хладноратовским траумама, као и тежином економских услова за живот у свету који је тек почињао да се издиже из пепела након сурових ратних разарања.

Међугенерациски проблем неразумевања, уздигнут на однос естаблишмента и бројног незадовољног дела масовне популације, убрзо је попримио далеко веће размере када су почетне провокативне теме прерасле у исказивање забринутости због нове глобалне претње оружјем за масовно уништење, нових ратних жаришта широм планете (Кореја и Вијетнам), разних облика сегрегације по питању расе и пола, и неравномерних начина расподеле економских потенцијала уз све дубљи јаз између богатих и сиромашних. Рокенрол је у тој ситуацији послужио као посебан алтернативни простор, намењен младој урбаној генерацији, такође и као медиј за пренос субверзивних порука, како унутар покрета, међу самим учесницима, уметницима, извођачима и публиком, тако и према "спољашњем" свету, коме су те поруке првенствено и биле намењене. Историјски гледано, рок музика са таквом друштвеном улогом није оригинална појава у популарној култури, будући да је, као музички образац са свим пратећим чиниоцима и манифестацијама, само успешно наследила идеју садржану у самом свом корену, у претходним врстама сличног израза, чија је генеза и довела до настанка и развоја рокенрола. Исти принцип експониран је и у даљем гранању рок покрета на музичке поджанрове, који су, уколико би настојали да буду експонирани и прихваћени као модерна урбана култура младих, по правилу морали да садрже наглашену субверзивну идеју или барем такву интонацију у тексту или у музичком сегменту матрице.

### 2.6.1 Музика црног човека

Мада студије културе тешко апсорбују теорије преточене у формуле, у чију тачност се не изражавају сумње, усвојена и прихваћена дефиниција која се узима као полазна основа за настанак рокенрола је да је он дериват изворних музичких облика црначког и

белачког народа на територији Сједињених Америчких Држава, жанровски речено - блуза и кантрија. Ова врста кохезије између две доминантне културе америчког народа, које су у ранијим периодима егзистирале готово потпуно сепаратно једна од друге због расног питања које у том друштву чак ни данас није у потпуности решено, догодила се у тренутку појаве рокенрола као велики културолошки преврат између црне и беле Америке, па и читавог света, чији је белачки део тада по први пут здушно прихватио музички идиом црног човека као сопствени модел забаве и медија за пренос порука (Главан и др, 1978: 13).

Најснажнији утицај који црначка музика имала на културу беле популације огледа се на пољу ритма, будући да је она постала део масовне културе Запада још у 19. веку, као музика за игру. На тај начин је снажан утицај музичког правца ритам и блуз, који је у петој и шестој деценији 20. века довео до нагле експанзије интересовања за рокенрол и његовог развоја, у ствари био само део текућег процеса, којим путем се популарна култура белаца обнављала тако што је с времена на време присвојила понешто од утицаја других култура и њихових вредности. Изворне вредности црначке културе сваким присвајањем у принципу губе на аутентичности и снази, али их свака генерација музичара проналази и обнавља у неком новом, прогресивном облику (Фрит, 1987: 228). Супротно предрасуди да је црначка музика искључиво телесна, будући да је у 20. веку најчешће експонирана кроз ритмове за плес, њене поруке се испољавају и кроз лирске облике, па тако стихови блуза обилују чињеницама из живота пуним идеализације, фрустрације и деморализације, својственим и за беле поп ауторе, док је социјални реализам црначких текстова био пресудан за бројне рок музичаре у епохи њиховог примарног развоја. Тако су шездесетих година бели музичари у Великој Британији баш у стиховима и ритмовима блуза открили свет представљен на далеко поштенији, искренији начин од извештаченог и нереалног какав је уобичајено сликан у текстовима поп музике тог периода, а одликовао их је и већи степен политичке ангажованости него што је било својствено белачкој музици (Фрит, 1987: 232).

Црначка музика се тако, на упечатљив начин, сублимисала са рок културом као њен интегрални, чак и есенцијални део, као средство за изражавање масовних осећања, уз наглашен смисао за јавно извођење, енергију и непосредан израз, као и врло специфичне вокалне, свирачке и ритмичке технике. На изворном принципу аутора блуза развијали су

се и други жанрови црначке музике са снажним упливом друштвеног ангажмана, као соул, реге и хип-хоп, уз еквивалентне жанрове белачке музике у којима су изрази неслагања и незадовољства са нормама били далеко наглашенији него у неким другим музичким облицима.

### 2.6.2 Блуз

Један од истраживача музичког наслеђа црног човека у Америци, Лероа Џоунс, тврди да је у сваком историјском периоду црначка музика веран одраз онога што црни човек мисли и осећа, оно што он јесте, те да је као таква портрет афроамеричког човека и његовог прилагођавања на друштвене услове у појединим епохама (Џоунс, 2008: 132). Блуз, као најстарији од свих легитимних жанрова рок музике и њихов прародитељ, стар је онолико колико и присуство црног човека на америчком тлу, а развио се од узвика и радних песама којима су људи из Африке, насилно доведени да робују на имањима богатих белих Американаца, исказивали своја душевна или духовна стања, или пак хроничарски опевали своју егзистенцију. Првобитно певан изразом састављеним од тек неколико ритмички понављаних африканизованих енглеских речи, блуз је каснијим овладавањем језиком попримио облик неколико сложенијих стихова са циљем да га разумеју и други слушаоци.

Иако врло лично интониран, био је музика која је проистекла из потреба групе, а инсисирање на стихованој слици живота индивидуе и њеним искушењима, падовима, дилемама или успесима, резултат је целокупног западњачког схватања живота (Џоунс, 2008: 68). Будући да је настао на принципима народног стваралаштва, требало је да прође одређен период до појаве назнака професионализма у извођењу блуза, а оне су се јавиле као последица наступа путујућих црних минстрела, те разних водвиљских, карневалских и циркуских представа, које су све садржале и певаче у пратњи мањих или већих група музичара - бендова. На традицији црначког театра, у градским кафанама и на разним забавама развио се и новији, урбани блуз, још јачи, окрутнији, стаменији и са још мање наде садржане у изразу него сви претходни облици, јер је говорио о суровости авантуре преживљавања у великом граду, кога су по правилу чиниле оронуте стамбене зграде,

гетоизирани сиротињске четврти и исцрпљујућ рад у фабрикама и на доковима (Цоунс, 2008: 104).

Музички гледано, блуз се одликује врло прецизном формом од 12 тактова, кроз које се смењују три акорда, тоника, субдоминанта и доминанта (нпр. А, Д и Е), али је много важније сагледати његов текстуални део, који је испеван за потлачене делове друштва, као слика стања душе и разумевања живота, огледало свакодневице и лична хроника певача коју он, међутим, никада не претвара у оружје (Торг, 2002: 8). Џин Санторо на тој основи повлачи паралелу између певача блуза и путујућих песника хомерске епохе: када блузери изводе своје песме на трговима или у кфанама, њихов успех зависи од тога колико су им стихови добро организовани и кохерентни, као и колико ефектно допиру до свести аудиторијума (Santoro: 1994: 3). Грејл Маркус не види блуз као музику трансценденције, као на пример госпел којим су верници у америчким црквама појединих мањих верских група, попут пентакосталне и баптистичке, изражавали божију милост, већ као начин да се ужаси реалног света лакше сагледају и поднесу, мада их је исти тај блуз учинио и реалнијима. Дobar опис суштине блуза овај аутор је пронашао у литератури Вилеама Фокнера, који је говорио да је то "бежање од терора који не можеш да разумеш, ка сигурности у коју немаш вере" (цит. према Marcus, 1977: 33).

Као најчувенији певач блуза помиње се Роберт Џонсон, чије стихове је одликовала ретка пријемчивост за публику, ма о чему да је певао, а чинио је то инстинктивно, врло често не у потпуности свестан о чему прича, попут шамана у трансу или катализатора порука са неког другог света. Централне теме којима се бавио биле су: љубав, и то само неузвраћена, путовања на којима је углавном бежао, зле мисли о неправдама које је сам починио или су их чиниле његове љубавнице, као и друга размишљања о духовности, судбини и окружењу у којем се затицао (Santoro, 1994:12). Главне улоге у Џонсоновим стиховима припадале су женама и њему самом, а често се јављала и фигура ђавола, углавном у људском облику, и у том троуглу он је покушавао да пронађе одговоре на питања људске егзистенције, које је човеково место у свету, зашто увек жели више него што може да добије и зашто мора да трпи кривицу и то не само за своје грехе (Marcus, 1977: 35). Свет је у Џонсоновим визијама био без могућности искупљења и спасења, па је зато његов највећи страх био од немогућности да укроти своје страсти и пожуде на други начин осим да и сам постане нека врста демона, као у следећим стиховима:

"Рано тог јутра, када си покуцао на моја врата,  
рано тог јутра када си покуцао на моја врата,  
рекао сам - здраво сотоно, верујем да је време да пођемо."<sup>3</sup> (Marcus, 1977: 24)

Са протоком времена и технолошким напретком блуз се мењао, напредовао или излазио из моде, али је његов елементарни утицај и даље присутан у разним облицима нове, плесне, па и електронске музике, која се у међувремену развијала. Ниво поруке која је садржана у његовом коду, готово је у потпуности очуван до 21. века, када се модеран човек у урбаним мегаполисима затиче у сличном духовном стању као и његов претеча од пре једног столећа и више. Опхрван стресом због брзог темпа живота и материјалне грознице, загушен разним нивоима физичког и менталног загађења, путем буке, издубних гасова и непрекидног низа информација којима га затрпавају медији на сваком кораку, човек данашњице осећа исту ону усамљеност и егзистенцијалну тескобу коју су још први блузери претварали у стихове и незаобилазних 12 тактова. Мада је модерна цивилизација донела разне благодети које знатно олакшавају живот и свакодневицу, разлози за незадовољство на друштвеном плану још увек нису нестали (Гајић, 2014: 3).

### 2.6.3 Соул

Почетком шездесетих година расно питање у Сједињеним Америчким Државама још увек није било решено. Мада је ропство одавно било укинуто, као и расни закони у већини држава, права црног човека још увек нису била доведена ни до нивоа етничке, нити националне мањине. Друштво у држави је и даље било подложно расној сегрегацији, што се огледало и кроз поделу јавних установа попут школа, цркава, тоалета, затвора, болница или средстава јавног превоза, на делове намењене белој и црној популацији. "Обојено" становништво је чак, у неким државама, и даље било искључено из политичког живота, па би црни човек морао да полаже тест писмености и плати порез како би добио основно право гласа на изборима (Баучер, 2008: 190).

Црначка музика се, даљим развојем, прилагођавала контексту времена и духу епоха, што се огледало у променама ритмова и текстуалне поруке. Радикализацијом активности покрета за права црне популације шездесетих година, пре свега у Америци, и

---

<sup>3</sup> Роберт Џонсон - "Me and the Devil Blues" (прев. З. Гајић)

политички значај ове врсте музике постао је више наглашен и јасан, а дотадашњу улогу блуза као катализатора тихог друштвеног коментара преузео је нови жанр - соул (енг. душа). Уз тематику посвећену љубави и еротици, уобичајено доминану у текстовима популарне музике, политички контекст заузео је значајан сегмент у свеукупној продукцији аутора и извођача соул музике. Спорији темпо музике која је и даље била погодна за плес, али и пригушенији, емотивнији начин интерпретације у односу на ритам и блуз, погодвали су замени китњастих метафора и фаталистичке резигнираности светом, карактеристичним за блуз, порукама отворенијег изражавања црначке самосвести у непосредном политичком контексту. Идеологија овог правца утемељена је у раним радовима Џејмса Брауна, често представљаног као "кум соула", чија је нумера "Say It Loud (I'm Black and I'm Proud)" (енг. Реци то гласно - црн сам и поносан) јасно одредила правац развоја политичке мисли црног човека изражене кроз уметност, мада је написана као коментар на неправедан однос белих власника радио станица у САД према тамнопутим поп уметницима (Santoro, 1994: 21).

Један од истакнутијих аутора ове врсте музике, Куртис Мејфилд, тврдио је да је улога соул музичара да образује публику коју истовремено и забавља, кроз "безболну проповед", која ће слушаоцу пренети ангажовану поруку о неопходности победе у борби за елементарна људска права црног човека, уместо безбрижног утиска о само једној лепо проведеној вечери на концерту. На тај начин је успешно била пренебрегнута апатија, као честа карактеристика текстова поп музике, док је песимистички став, који се углавном крио у песмама блуза, замењен оптимистичким осећањем блиске победе (Фрит, 1987: 233).

Као једно од изворишта соула може се посматрати и госпел музика, као облик црквене уметности, у којој је сакрална форма певања спојена са профаним садржајима. Једноставније речено, соул певачи су својој публици пружали религиозну пројекцију приземне, свакодневне животне рутине, и на тај начин јој нудили и духовно искупљење које је, уз верску, религијску ауру, имало и релевантан став световности. Стога су и први истински соул концерти на почетку епохе шездесетих имали сличну иконографију као верски обреди у егзотичним хришћанским религијским групама југа Америка, са певачем на ивици трансa и публиком у заносу, уздигнутом изнад нивоа стварног и конкретног (Симић, 2012: 211). У овој врсти извођења и онога што га је окруживало уочљиви су знаци

афроцентричности, као окренутости црначкој матици и пракоренима, што ће касније, током даљег жанровског развоја и гранања црне музике, наићи на већи одјек и заузети значајније место у комплетној презентацији црначке музике. Карактеристичан актер оваквог, духовног соула је Ајзак Хејс, чувен по ставу налик на проповеднике какви уобичајено воде церемоније у пентакосталним и баптистичким црквама у Америци, али и по шареним афричким мушким "мами" хаљинама, које је одевао за концерте и друга појављивања у јавности.

Водећи аутор соул музике био је и остао Марвин Геј, који је почетком декаде седамдесетих готово потпуно одбацио све комерцијалне успехе својих албума, заснованих на забавној поп-соул љубавној матрици, и свој рад у целости посветио залагању за бољи свет, бавећи се темама у распону од људских права, преко очувања породице, до ублажавања последица еколошке катастрофе у наговештају, што је већ у то време било видљиво заговорницима борбе против крупног капитала и корпорацијског начина организације друштвеног система у планетарним размерама. Захваљујући његовом раду и то првенствено на албуму "What's Going On", многе песме комплетног правца соула претвориле су се у оштре друштвене коментаре и слогане, дефинишући овај музички правац, проистекао из самосажалјивог дефетизма блуза и прихватања световног статуса у госпел песмама, као прогресиван стил који отворено тежи променама и нуди истинска решења за већину проблема којима је опхрвана људска заједница у свету (Бортвик и Мој, 2010: 16).

#### 2.6.4 Реге

Истовремено са процватом поп и рок културе у развијеним земљама Запада, мало карипско острво Јамајка било је поприште рађања специфичне аутохтоне популарне музике, као водећег обележја великог друштвеног покрета који је у наредним деценијама попримио глобалне размере и својим елементима знатно утицао на популарну културу у свету, те допринео развоју нових музичких праваца, укључујући и данас доминантан хип-хоп. Притиснути великом економском кризом и политичким поделама које су државу гурале у још веће проблеме, а становништво у немаштину, млади људи у сиротињским гетима престонице Кингстонтауна су почетком шездесетих година покренули својеврсну

контракултуру насилног изражавања протеста против владајућег режима, одбацујући тежње владајуће вазалне елите ка усвајању вредности западне цивилизације, којима су супротставили своју гето културу, комбиновану са елементима растафаријанске религије преузете из Етиопије. Растафаријанци су се распознавали по посебно уплетеним власима косе и фризурама - дредовима, а у жаргону су употребљавали реч Вавилон као синоним за њима омражену капиталистичку културу белаца, која је, у њиховом тумачењу, искључиво признавала материјалне вредности, новац и власништво (Бортвик и Мој, 2010: 131). Овај покрет је величао борбено одбијање покорности и заузимање претећег става према онима које су доживљавали као угњетаче, а такође и милитантно афирмисао тамну боју коже као извор поноса и изазов припадницима беле расе колониста на острву, који су оптуживани за разметљиво показивање своје друштвене улоге на рачун све сиромашнијег локалног становништва (Бортвик и Мој, 2010: 129).

Изникла на принципима народног стваралаштва, реге музика је од изворне, готово потпуно акустичне матрице лаганих ритмова и сетних напева о јамајчанским мученицима, суочена са технолошким иновацијама друге половине 20. века прерасла у моћан звучни запис културног обрасца који је, првенствено, још педесетих година послужио као полазна основа за масовно окупљање становника гетоизираних урбаних средина пренасељеног острва. Бројни студији за снимање музике производили су стотине снимака рађених по принципу ридима - појма који у јамајчанској музици означава канонизовани инструментал са препознатљивим ритмичким обрасцем перкусија и упечатљивом бас деоницом, који су касније многи музичари користили као основу својих даљих радова са импровизацијама у текстуалном и инструменталном смислу (Ченг, 2009: 28). Нова музика је репродукована путем саунд система - организованих група инжењера звука са опремом која би била инсталирана на отвореном простору, да би музика која је била емитована великом снагом привлачила масе људи који су тако учествовали у својеврсним ритуалима ослобађања колективне свести.

Временом су се међу текстуалним темама реге музике појавили антиколонијализам, афроцентризам, нова радикална црначка свест и отворени позиви на заједништво као начин супротстављања западном капитализму (Бортвик и Мој, 2010: 135), па је и улога саунд система била веома важна у политичким превирањима на Јамајци, будући да је то био доминантан медиј за емитовање порука различитог, па и политички интонираног



садржаја, самим тим и најефикаснији начин за ослушкивање и контролисање друштвених импулса, тенденција и гibaња. То је посебно било видљиво током жестоких политичких превирања седамдесетих година, између конзервативне Лабуристичке партије Јамајке и лево оријентисане Народне националне партије, чији су лидери водили велику борбу за превласт и остварење својих (или туђих) интереса (Чанг, 2009: 31).

Тако наелектрисана атмосфера у друштву погодовала је потпуној афирмацији водећег уметника реге музике уопште, Боба Марлија. Његове песме и албуми одликовали су се јединственим, до тада незабележеним дијалошким стилем између коренске културе Трећег света и глобално доминантне поп матрице западне белачке цивилизације, чија је појава првенствено на матичном острву, а врло брзо и у читавом свету изазвала истинску еуфорију, декларишући се као квинтесенцијална бунтовничка музика (Ченг, 2009: 27), чиме се савршено уклопила у постојећи образац рокенрол културе као протеста против разних облика дискриминације и неправде у међугенерациском односу, као и на разним другим нивоима. Дебитантски албум Боба Марлија и његовог пратећег бенда Вејлерс "Catch a Fire" (енг. Ухвати ватру), био је кључни иницијатор глобализације музике Трећег света, а његов аутор је прокламован као водећа икона борбе за слободу и права црног народа у читавом свету (Ченг, 2009: 28).

Популарност Марлијеве музике привукла је велику пажњу светске јавности на укупну јамајчанску сцену, која је убрзо изродила још неке глобалне звезде, али је највећа позорност ка реге музици дошла од стране музичара из Велике Британије и Сједињених Америчких Држава, којима је једноставна хармонија и спора а нарасе моћна ритмичка подлога ове врсте музике, уз снажне, ангазоване текстуалне поруке, отворила потпуно нове видике у стваралаштву. Бројни стилски заокрети забележени су након појаве реге музике у каријерама неких од најцењенијих рокера седамдесетих година, као на пример Ролингстонса и Ерика Клептона, док су групе Клеш и Полис сопствени стил изградиле на наслеђу белачке музике са доминантним утицајем регеа. Осамдесете године су донеле праву афирмацију овог правца који је био од кључног значаја за настанак и развој новог таласа у британској музици и у другим државама Европе, па и у Југославији, као и хип-хопа са друге стране Атлантског океана.

### 2.6.5 Хип-хоп

Велики комерцијални успеси црне музике током шездесетих година, резултат су хиперпродукције која је поговорила великом тржишту какво су одувек биле Сједињене Америчке Државе. Многе компаније за издавање носача звука покренуле су и своје нове "црне" филијале, али је најбољи учинак остварила издавачка кућа "Мотаун", која је као своје ексклузивне уметнике са уговором, поред Марвина Геја, имала и готово сва друга најцењенија имена, као што су Гледис Најт и Стиви Вондер или певачки састави Сјупримс и Темптејшнс. До краја декаде су сви популарни црни уметници заузели значајне позиције у мејнстрим медијском простору, па је на тај начин доминантна белачка култура Америке апсорбовала црначку музику, коју је непосредно пре тога доживљавала као праву претњу, претварајући је у робу која је могла да донесе значајне приходе (Баучер, 2008: 49). Црна музика је, међутим, током седамдесетих година и даље, задржала снажан утицај на развој популарне музике уопште, али је и остала простор за испољавање ставова црног човека у Америци и широм света, било да су у питању социјални, политички или чисто уметнички пориви и потребе. Хип-хоп култура и музика су експлицитни примери ове теорије.

Бројна, милионска црначка заједница у Њујорку, као једном од најнасељенијих градова на планети, нашла се током седамдесетих година усред бурних економских и политичких превирања, која су знатно мењала урбану структуру овог мегаполиса, претварајући поједине градске четврти у рушевине и градилишта, а друге, суочене са миграцијама, у пренасељене сиротињске делове града, такозвана гета. Џорџ Липсиц је афро-америчку заједницу у тој ситуацију описао као ограничену урбаном обновом, криминалом и полицијском присмотром, такође и занемарену од индустрије културе, школског система и градских власти, али и способну да излаз из таквог стања пронађе у новом музичком изразу и другим пратећим уметничким манифестацијама аутохтоне културе у настајању (цит. према Бортвик и Мој, 2010: 203).

Забаве за црну омладину, која је тежила ка сопственом изразу и настављала да се забавља упркос отежаним животним условима, довеле су до експанзије диск-џокеј (скр. ди-џеј или ДЈ) културе, у којој је улога забављача који пушта музику са грамофонских плоча, и то углавном црних уметника из каталога "Мотауна" и сличних продукција, као и реге или изворних афричких музичких стваралаца, преузела примат од скупљег, технички

сложенијег ангажовања музичких састава за такве прилике. Пионирску улогу у том сегменту имао је досељеник са Јамајке, Кул Херк, који је деценијско искуство уличних забава на матичном острву, уз помоћ моћних звучних система вешто имплементирао у новоуспостављене околности у којима се затекао. Учесталост овог вида забаве довела је до генезе самог приступа ди-џејва музици, који су почели да комбинују две идентичне грамофонске плоче, продужавајући тако плесне интервале током једне композиције, да би временом обогатили и вербалне најаве, које су убацивали између нумера, претварајући их у простор за поруке различитих садржаја, у почетку информативног или маркетиншког карактера, а затим све чешће и у друштвено ангажоване коментаре, са социјалном тематиком или политички интонираним слоганима. Када је тај вид комбиновања музике и живе речи постао превише технички захтеван за једног човека, појавиле су се и особе надарене осећајем за брз и опширан говор у ритму музике, назване мајсторима церемоније (скр. ем-си или МЦ). Тај вид живе импровизације, која је подразумевала комбиновану снимљену музику и причу или певање, назван је реп, а комплетна новонастала култура, коју су поред реповања чинили и адекватан плес и цртање графита, названа је хип-хоп.

У кризним временима, која су константно притискала ниже социјалне категорије у којима је готово по правилу најбројнија била афро-америчка популација, хип-хоп је све више доминирао као простор за генерацијске гласове, на исти начин на који је и реге правац на Јамајци служио као катализатор унутрашње побуне. Половином осамдесетих година реп је по значају и друштвеној улози надвисио све остале покрете, правећи снажан и драматичан заокрет ка црначком национализму и радикалном повратку афроцентричним коренима (Ченг, 2009: 223). Хип-хоп покрет је за своје поборнике прузео улогу фронта за остваривање виших циљева борбе, усмерене првенствено ка већем степену грађанских права, али и већу улогу у политичком животу, као опозит десничарским опцијама, које су и даље подразумевале разне видове расне сегрегације. Циљ идеологије хип-хопа био је и задобијање већег медијског простора, па чак и њихово преузимање, јер су, поред музике у реп стилу, и новински текстови о култури, ангажована филмска дела независне продукције и бројни други садржаји такође могли да представљају поприште за герилске субкултурне ударе на естаблишмент према коме је тако испољавано незадовољство. Упорним потенцирањем те врсте настојања, хип-хоп је као покрет толико оснажио, да га је један од водећих уметника правца, Чак Ди из реп састава Паблик еними, дефинисао као

"Си-Ен-Ен црне Америке" или као алтернативну медијску мрежу довољно снажну да реинтегрише читаву црну популацију у држави и свету (цит. према Ченг, 2009: 244).

Бројне социолошке студије утицаја хип-хопа на уметност и културу модерног доба сагласне су да је група Паблик еними на врхунцу креативног замаха и успеха, у другој половини осамдесетих година, представљала најважнији глас црне популације у САД, са доминантном темом међурасне конфронтације у својим текстовима, која је у даљој генези жанра представљала окосницу суштинске поруке, надограђене сродним идејама актуелне проблематике, као што су економске непогодности, криминал, употреба дрога и друге социјалне "болести" (Santoro, 1994: 124). Зачетник социјалног и политичког коментара у реп текстовима био је Гранд Мастер Флеш, чија је нумера "Message" (енг. порука), објављена почетком те деценије, садржала стиховно обликовану опсервацију економских последица ере Роналда Регана у Америци (Santoro, 1994: 118). Реганизам је у политичким анализама, између осталог, означен и као покушај државне администрације САД да млађим генерацијама наметне идеје одрицања и уздржавања, чиме би се оправдало укидање бројних програма намењених омладини и тада актуелан општи пад економских стандарда у тој држави (Чанг, 2009: 314).

Кључну улогу у глобализацији покрета имао је такође њујоршки уметник Африка Бамбата, чији је албум "Planet Rock" из 1982. године емитовао поруку да хип-хоп није само локално питање, већ је то универзална визија света ослобођеног расних, економских, социјалних и географских расељавања, што су идеје које се у потпуности проналазе и у утопистичким настојањима хипи субкултуре и целокупног контракултурног покрета шездесетих година (Чанг, 2009, 167). На тај начин је хип-хоп, начином обликовања генерацијске поруке и друштвеном улогом коју је задобио, преузео ангажман рокенрола као носиоца побуне и основног медија за обликовање и пренос поруке намењене најширим слојевима друштва у целини. Без настојања да се базира на припаднике одређене животне доби, доживљавајући све генерације притиснуте истом врстом проблема као једну - јединствену, хип-хоп се, као и рокенрол пре тога, декларисао првенствено као животни стил утемељен на музици и њој еквивалентној ангажованој поезији (Ченг, 2009: 420).

## 2.6.6 Музика белог човека: фолк

Сличности између начина живота белог и црног човека у Америци видљиве су и кроз анализу музичких праваца који су обележили културни развој обе расе. Првенствено полазиште је да ни бела раса није домицилна на америчком континенту, већ је и она, као и црна, тамо доспела из различитих делова планете, носећи собом и своје културно наслеђе као везу са коренима. Свеобухватна народна или фолк музика белаца у Сједињеним Америчким Државама води порекло од дуге традиције трубадурског и минстрелског модела стварања поезије уз пратњу инструмената на жицама, која се у Европи развијала још од античких времена (Гајић, 2017 а). Таква музика је у прадромовини, без обзира на уже географско порекло (Енглеска, Немачка, Русија, Скандинавија...), углавном служила као пратња различитим догађајима, попут славља на дворовима, али и обреда, ритуала, свечаности и разних веровања везаних за радне процесе или животне циклусе. На бази поетских и музичких жанрова погодних за испољавање колективне свести у данима празника, као што су винске и љубавне песме или баладе, развила се најпре ангажована, а затим и протестна песма, данас позната под обједињеним називом - фолк. Слично као црначки блуз, била је једноставних хармонија, док је у текстовима носила индивидуално виђење општих појава у друштву, и тако служила као медијум за опис стања у души белог човека у Америци.

Фолк је из Европе на нову територију доспео доследно спроводећи сва начела трубадурског начина живота и рада, који је на првом месту подразумевао скиталаштво. Мењајући место боравка без превише везивања за неку одређену средину, трубадур или нешто модернији фолк музичар би се ослобађао стега "задатог живота" и, лутајући од једног до другог насељеног места лакше уочавао животна факта, транспонујући их у домен аутентичног уметничког израза, којим би својој публици указао на пут којим и у свакодневном животу може да се пронађе неки нов, другачији, "узвишен" смисао (Симић, 2012: 230). Верни само сопственом минстрелском духу, фолк трубадури су неговали јединствену аутентичност ове врсте израза, чувајући посебан покровитељски однос према старинским начинима организације живота. Зато је за фолк чистунце најважнија била употреба искључиво акустичних инструмената, јер је и звук у пратњи стихова, сам по

себи, морао да одише нелажираном сликом прошлости незагађене урбаном, технолошком контаминацијом (Machin, 2010: 16).

Фолк је у Америци, као традиционална народна музика тог поднебља, и у 20. веку, као раздобљу развоја медија и најразличитијих облика конвенционалне и популарне културе и уметности, доживео још један период велике популарности. Такозвани фолк препород, педесетих година, првенствено је био везан за пораст интересовања белог човека за политичке теме које су га окруживале, уз настојања да и сам пронађе место у том сегменту, или барем начин да уметничким стварањем изрази осећања и ставове по том питању. Млади белци су тако у народној музици пронашли сличан медијум као црнци у блузу, а она се, као вид протеста, нија базирала на спорадичним усамљеним покушајима демонстрације незадовољства, већ је попримила размере покрета и развијала се путем фолклорних институција, попут клубова и фестивала, као заједница у којим су одређивани токови стваралаштва различити од главних токова у популарној култури. И правила која су важила за нове фолк музичаре базирала су се на традицији: није било велике разлике између извођача и публике у клубовима, па је свако могао да устане и отпева шта му је лежало на души, јер се пажња аудиторијума и није каналисала према извођачу већ према песми; таленат и извођачка вештина нису били критеријуми колико аутентичност стихова и њихова политичка коректност (Фрит, 1987: 238).

Развијајући се упоредо са бит покретом, који се више базирао на цезу и другим врстама авангардне музике као пратње поетским рециталима, фолк је у том тренутку био мање политички актуелан, али и далеко конструктивнији, будући да је нудио конкретне визије отпора заједнице друштвеним неправдама, за разлику од битника, који су били деструктивни како на друштвеном тако и на личном плану. Ипак, фолк је једним својим сегментом на друштвеном нивоу деловао и наивно утопистички, позивајући младе људе да се одрекну живота у граду и окрену селу, зарад здравих животних вредности према којима би се управљали (Баучер, 2008: 52).

Први великан протестне фолк песме у Америци био је Вуди Гатри, чији су стихови садржали оштар и сензибилан поглед на живот, уз сталну политичку димензију, али без било какве идеологије и директне поруке или пароле. Његово дело обликовало је финалну димензију фолк покрета са половине 20. века: биле су то ангазоване песме које доказују и оптужују, буде свест и предлажу акцију, али које никако не претендују да постану химне

било каквог политичког опредељења или конкретне партије. На тај начин је фолк музика уствари превазишла блуз, чији узак, индивидуалан карактер није остављао довољно места за шире, социјално ангажоване теме којима је Гатри био изразито склон (Торг, 2002: 13).

Боб Дилан је био Гатријев највећи следбеник, који је уствари успоставио коначну везу фолк музике са покретом рокенрола, подаривши му - поезију, у смислу естетски дотеране и уметнички обликоване литерарне творевине са наглашено лирски интонираним виђењима света унутар и око сопственог песничког бића. Диланово настојање да кроз традиционално дође до модерног, омогућило му је да фолк музику посматра као живо наслеђе које треба истражити, упити у себе и овладати њиме као новим језиком, али не да би се он понављао, већ да би се уз његову помоћ проговорило новим сопственим гласом. Конкретно, он је старе песме изводио у свом стилу, и тако их често доводио до границе препознатљивости, или је, чешће, у старе напеве уносио нове теме, што је узнемиравало традиционалисте, који су га оптуживали за непоштовање светиња (Баучер, 2008: 198).

Дилановим раним радовима доминирала је класична протестна фолк песма са социјалним и политичким коментарима, као што су неке од његових најпознатијих тема, "Blowin' in the Wind", "A Hard Rain's Gonna Fall" и "Masters of War", које су у међувремену досегле статус класика жанра. Након контроверзног наступа на Њупорт фолк фестивалу 1965. године, када је, уз бурне протесте фолк чистунаца, Дилан са конвенционалних акустичних прешао на електричне инструменте, у рокенрол је на велика врата ушао нови амалгам личних, идиосинкратичких поетских опсервација талентованог песника са чврстом свирком ритам и блуз бенда, као нова музичка форма изузетно погодна за изражавање личних осећања пренетих на шири социјални контекст модерног доба (Симић, 2012: 20).

У том тренутку новорођени бели блуз није, дакле, послужио као израз патње појединца, већ као платформа за осећање заједничке фрустрације, жеље, агресије и побуне, као уобичајене црте карактеристичне за младе људе. Рок је тако развио сопствени облик којим је изражавао почетне емоције и сопствени усаглашени ритам - све оно што га је чинило културом младих. Истовремено када су овакве идеје пронашле пут до главног тока популарне културе, и када се акценат на искрености и проицљивости аутора и извођача, као уска карактеристика фолк музике, прилагодио комерцијалним потребама

рокенрола, и писац рок песама је постао признат као песник - архетип уметника рокенрола (Фрит, 1987: 239).

#### 2.6.7 Кантри, рокабили и гараж

На основама традиционалне народне културе доспеле са белим досељеницима у нову домовину, у САД се постепено развијао и сасвим особен, аутохтон жанр кантри музике. Наизглед сличних карактеристика, он се од фолка разликовао кохерентнијом формом у текстуалном и хармонијском смислу, док је тематски био окренут начину живота у новоуспостављеним сеоским условима нове домовине.

Често називан и "блузом белог човека", кантри се одликује сличним вредностима које карактеришу и музику црног човека, уз поједине битне разлике. Специфична музичка пратња разликује ову врсту музике од других популарних жанрова, док су текстуалном сегменту те разлике незнатне и своде се на оригиналан уплив у тематику која је у осталим врстама углавном третирана као табу. Натуралистички израз, својствен овом правцу, погодовао је "тешким" темама из несавршености свакодневног живота, као што су брачни проблеми, алкохолизам, неверства, разводи и трагедије уопште, што је, као доминантан мотив, читавом жанру дало основну карактеристику упечатљиве емотивне тежине и тугаљивости (Фрит, 1987: 235).

На тај начин, кантри се, слично као блуз, обраћао читавој заједници, без обзира на животну доб, изражавајући осећај посебности код сваког појединца, али и заједништво у коме се музика јавља као фактор повезивања, стабилности и кохезије пред надлазећим или актуелним недаћама. Најужа суштина стихова кантри музике могла би да се тумачи као фаворизовање стања у коме није толико битно шта се дели, колико сама чињеница да се нешто дели, те да са личног плана прелази на колективан (Marcus, 1977: 152).

Управо реализам садржан у суштини сваког кантри напева, чини битну разлику овог правца у односу на блуз, који поред наглашеног стоицизма, велику дозу надахнућа аутора дугује и духовном наслеђу, што подразумева и дозу надреализма. Кантри, међутим, износи чињенице у оном обликом какве оне заиста јесу, упућујући појединца да сам потражи могуће исходиште своје патње, ослањајући се на вредан, напоран рад и, донекле, срећу. На тај начин, ова врста музике се сврстала у конзервативне облике, мада показује и



велику дозу емпатије, кроз осетљивост на неправду и разне видове експлоатације, али и веома мало простора за агресивније политиче ангажмане кроз поезију и музику, више својствене црначкој музици (Фрит, 1987: 236).

Конзервативизам пун симбола прошлости и носталгије за начином живота који се у урбаним круговима још поштује, али и одбацују из практичних разлога, фактор је велике популарности кантри музике у САД. Истовремено, то је и основна разлика овог правца у односу на форме црначке музике, која се развојно прилагођавала градском животу, док је кантри, чак и у урбаним условима, увек једнако окренут селу, чије вредности и навике нуди као решење и отпор неприхватљивим друштвеним променама (Фрит, 1987: 237).

Далеко агресивнија у сваком погледу била је рокабили музика, као један од праваца изворног рокенрола педесетих, у коме су се вредности карактеристичне за кантри музику блиско додирнуле са ритмичким и субверзивним елементима црначке музике. Брз и оштар у ритму, са једноставним, елегантним бубњевима и доминантним гитарским пасажима, рокабили је, за разлику од кантрија, био отворен за актуелне теме тог доба, као што су проблеми искључиво везани за млађе популације, на првом месту љубав и сексуалност. Мада су му донекле били склони и црни музичари, па се тако иницијаторима правца сматрају и Елвис Присли и тамнопути Фетс Домино, у суштини он представља покушај белих музичара млађе генерације да однесу превагу на тржишту након велике експанзије црних музичара, служећи се управо њиховим особинама мачизма и наглашене расне и класне свести, које су чиниле окосницу поруке садржане у текстовима, али и начинима интерпретације и сценском наступу (Marcus, 1977: 165). Отворено показивање сексуалности, као што је било изазовно њихање куковима Елвиса Прислија, у то време је у великој мери представљало атак на доминантне конзервативне слојеве друштва, па се стога рокабили сматра авангардом субверзивног дејства које ће у популарној култури кулминирати појавом панка неколико деценија касније.

У међувремену, сличан наговештај драматичнијих промена донео је још један масован феномен, који је обележио токове популарне музике шездесетих године изван оних главних, комерцијалних и друштвено утицајних. Велики број младих музичара без професионалних референци и адекватне опреме, али уз много воље и талента, упустио се у авантуру стварања рокенрол музике која је једноставна и конкретна, супротстављена тада актуелној тежњи естаблираних аутора и извођача ка комплексном артифицираном

изразу у који је рок скретао на талсу популарности најеминентнијих студијских радова Битлса, као што је, пре свега, био албум "Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band". Будући да су окосницу таквих покушаја чинили изузетно млади људи, тинејџерске доби, који нису имали другу могућност окупљања осим у подрумима или гаражама родитељских кућа, покрет је добио назив гараж. На врхунцу масовности, крајем шездесетих и почетком седамдесетих, већ је имао знатан утицај на млађе сегменте публике, али и озбиљније старије музичаре, у чему су пресудну улогу имали жесток, сиров звук, структуре огољене на основне инструменте рокенрола - гитару, бубањ и бас, и текстуалне теме које су обухватале генерацијско отуђење, разочарење и младалачки бунт (Бортвик и Мој, 2010: 99). Већ тада у неким круговима називан панком, гараж је представљао његову директну претходницу, и то не само у музичком смислу, јер се његов утицај огледао и на далеко ширем, социјалном плану.

Бела музика, првенствено у Енглеској, мада исти модел може да се примети и у САД, у суштини вуче корене из незадовољства отменим предграђима великих градова, као доминантним животним стилем у модерном потрошачком друштву Запада. Мирне, углађене породичне градске четврти у којима живи најбројнија средња класа белачког живља, према тумачењима социолога, одликују се конформизмом, жељом да се побегне од конфликта и релативно малим бројем припадника других друштвених слојева и раса, што подразумева одбрамбени став према сваком виду промена и инсистирање на традицији и просечности које се супротстављају разулареној модерности велеграда. Мир породичног дома, као центра света за углађене, успешне представнике средње класе, у поп култури се тумачи као замка за млађе генерације, које таквој врсти комформизма претпостављају глад за изазовима, авантурама и променама, посебно на бази полне и сексуалне политике, које су у предграђу уклопљене у традиционалне, конзервативне оквире. Један од начина да се побегне од таквог стања за младог човека у Енглеској или Америци била је управо музика, посебно рокенрол (Стивенсон, 2007: 135).

Велика експанзија младалачког бунта преточеног у рокенрол, која је изнедрила импозантан број гражних бендова, привукла је америчког музичара и музиколога Ленија Кеја да направи колекцију аутентичних снимака овог правца и објави га на плочама из антологијског серијала "Nuggets". Кеј је читав овај масован покрет оценио синтагмом "плутонијумска пита", поредећи тако конгломерат слободе, енергије и наде, коју је ова

музика будила, са ерупцијом вулкана која ће помоћи да се заувек промени ментални склоп друштва, базирајући се искључиво на ново, оригинално разумевање класичних форми популарне музике 20. века (Симић, 2012: 174).

#### 2.6.8 Панк - финална побуна

Последњи, уједно и највећи удар субверзивног дејства рокенрола на мејнстрим културу, медије и естаблишмент одиграо се у кратком периоду друге половине седамдесетих година, уобичајено за све претходне сличне турбуленције - паралелно са обе стране Атлантског океана. Незадовољство тадашњих младих генерација огледало се на два плана: социјалном и уметничком. Уместо оптимизма послератне обнове и изградње обећаног новог, бољег, слободног, модерног демократског друштва, наступила је реалност пуна великих друштвених, политичких и економских превирања, а кључна последица таквог стања у доминантним државама Запада била је веома висока стопа незапослености (Бортвик и Мој, 2010: 109). Са друге стране, рокенрол је постао простор за експонирање мегаломанских настојања великих звезда, које су стадионским турнејама и концертним спектаклима, као и самом промоцијом уметничких идеја путем носача звука, покрету одузеле изворни дух и везу са народном уметношћу, какав је био испочетка, када су разлике између извођача и публике биле једва приметне, и претвориле га у потпуни тржишни производ и забаву одрођену од аудиторijума, којег је такав приступ све мање занимао (Главан, 1980: 10).

И сам панк покрет се упоредо развијао на истоветна два поља, која су се, углавном константно, међусобно прожимала: као уметнички правац у оквиру доминантне рок културе, али истовремено и као социолошки феномен који је, делимично свесним активностима појединаца, а делом и нагонски, настао као последица незадовољства првенствено млађих генерација актуелним стањем у друштву. Као музички покрет, то је појава са подручја културног, или прецизније - субкултурног дејства, и као сваки други облик живог стваралаштва око себе је окупио велику друштвену групу истог вредносног погледа на живот и свет, са тежњама ка наглашеној различитости у односу на оно што је у том тренутку представљало доминантну идеју у заједници (Ловшин и Томц, 2008: 27). Настао на бази гаражног рока претходне декаде, која се на исти начин надовезала на

наслеђе изворног рокенрола, што подразумева бунтовни дух и поигравање са друштвеним табуима, панк се у жанровском смислу развијао на два начина, као два супротстављена стила, које су Бортвик и Мој окарактерисали као плебејски и уметички. Први, дефинисан и као социјално-реалистички стил, одликује се агресивнијим приступом музичкој подлози која генерише наглашени бес и незадовољство радничке класе стањем у друштву, као и типичним проблемима младих, а карактерише га и нижи ниво зантске оспособљености, где је аматеризам чак третиран и као идеална полазна основа, будући да је иницијална идеја, да се на минималистички огољен начин, директном поруком, изнесе чврст и одлучан став "против", управо и била усмерена ка привидној савршености "нормалног" друштва. Уметнички или арт-рок стил унутар панк покрета у тој подели представља надградњу примарне идеје, с обзиром да је у начинима комуникације посезао за врстама израза које постоје и у теорији уметности, као што су елементи дадаизма, летризма и ситуационизма, па је и музички и текстуално вишеслојан и комплексан (Бортвик и Мој, 2010: 98).

Суштина изворне идеје панка, огледа се и у самом називу покрета, који потиче из погрдног надимка за пробисвете и пропалице у сукобу са законом, често употребљаваног у популарним ТВ серијама са полицијском тематиком, као што су "Коџак" и "Берета". Како је објаснио један од оснивача магазина *Панк*, Легс Мекнил, тај израз је заживео у свакодневном говору као увреда на рачун особе која се не уклапа у друштвене норме, попут лоших ученика или недовољно продуктивних радника (цит. према Savage, 2007: 147). Улога губитника коју је призивало такво етикетирање, показала се као изузетно привлачна за велик број младих људи који су себе управо и доживљавали на тај начин, без перспективе и одбачене од друштва због класне, расне, полне, сексуалне или било које друге врсте припадности која их је раздвајала од доминантне друштвене струје у заједници којој су припадали (Savage, 2007: 14). Позитивним дејством на велик број истомишљеника, који су усвајањем увредљивог назива и осталих манифестација суштинске идеје прихватили масовно следбеништво водећих експонената покрета, панк је постао насилан и провокативан глас који је понуђен свима онима који су осећали да немају перспективу, као ни било шта друго што би могли да изгубе. Водећи слоган покрета, "нема будућности", емитован уз гласну, брзу, агресивну и деструктивну музичку подлогу, у великој мери бучнију него било која претходна у оквиру рокенрола, вратио је

популарној музици и култури изгубљену тежњу ка упливу у друштвене токове и покушаје да се на њих радикалније утиче протестом и провокацијом путем уметности (Торг, 2002: 28).

Један од основних елемената уметничке презентације панк музике била је бука, која је иначе уобичајено пратила све манифестације рокенрола, али је у овом случају досегла екстремне размере, као есенцијално обележје агресивности дискурса покрета. Феномен буке већ је закупио пажњу социолога, па тако Макин тврди да је количина звука који се производи у директној вези са осећањем моћи у друштву, тачније да онај ко заузима вишу лествицу у друштвеној хијерархији има и потребу да свој глас чује и презентује уз већу звучну амплитуду. У преиндустријско доба, највише децибела су производила црквена звона, док су појединци без моћи, као на пример улични свирачи, били процесуирани за неупоредиво мању количину буке. У данашњем друштву је сасвим прихватљиво да млазни авиони и сирене на полицијским аутомобилима буду гласни, док се пролазак групе великих мотора или употреба звучне сигнализације у саобраћају посматрају као узнемиравање, што Макин, пре свега, доводи у везу са социо-акустичним поретком. С тим у вези је и тврдња да микрофони и разгласни системи данас омогућавају певачима у рокенролу да певају нормалним тоном или чак тихо, а да их при том одлично разуме читав аудиторијум, али многи од њих ипак вичу, што је директно повезано са страшћу, великом количином енергије и емоцијама, које, додуше, могу да буду пренесене и у знатно нижем звучном опсегу (Machin, 2010: 116).

Дик Хебдиц, међутим, сматра да је бука опозиција звучном поретку, па субкултуре на такав, за њих уобичајен начин, имплицирају метафору потенцијалне анархије, као и стварни механизам семантичког поремећаја, као врсту привремене блокаде у систему репрезентације, од стварног догађаја до његове заступљености у медијима (Hebdige, 1979: 90). Једноставније речено, панк је на екстремни ниво подигао буку као кључни елемент музичке презентације рокенрола, а артикулисану буку непрекидних сукоба као основног обележја процеса одрастања и сазревања третирао је као - звук побуне (Цукић, 2007: 86). У тежњи да рок музици врате првобитан осећај моћи и претње коју је она оличавала у изворном облику, панк музичари су намерно стварали сиров, огољен и непрочишћен звук, како би нагласили сензуалност и површинску енергију супротстављену, по њима, не више неопходној врхунској техничкој оспособљености или виртуозности, које су третиране као

негативна обележја претходне епохе музичке мегаломаније у настојању да се она превазиђе (Марковић, 2003: 436). Такав концепт омогућио је теоретичарима панк покрета, као што је оснивач магазина *Панк* Џон Холмстром, да као кључну реч у дефинисању правца развоја жанра уведу појам аматеризма:

"Било који дечак може да набави гитару и постане рок звезда, упркос или управо због неспособности, недостатка талента или интелигенције, огорчености или надарености, а редовно му то успева услед фрустрираности, огорчености, храбрости и потребе за неметањем свог ега..." (цит. према Главан, 1980: 15).

С тим у вези је и Поупов принцип - да је најопаснија половично стечена вештина, што примењено на популарну музику може да се протумачи као тежња техничке оспособљености ка производњи беживотно учтивих песама или пак кичастих егзибиција псеудокласицизма. Иан Макдоналд је закључио да су готово све оригиналније идеје у популарној музици створили уметници који су се ослањали првенствено на сопствено виђење текстуалног и инструменталног ауторства, што са друге стране може да се посматра и као замка, с обзиром да превише теоријског знања у музици често води ка губитку спонтаности, док премало онемогућава финалну транскрипцију идеја и уметничких настојања уопште (Макдоналд, 2012: 48).

У настојању да се схвате и објасне стремљења актера покрета панка кључан може да буде концепт моралног сленга, који је развијен као средство за процену искрености у делима уметника. Дејвид Макин овај концепт тумачи као наслеђе роматичарске традиције, која је стварање повезивала са кретивношћу појединца на духовном плану, насупрот рационалном интелекту, па се аутентичност не приписује дизајну и стратегији стварања, већ сировом таленту и самоизражавању. Овај појам музику не везује за ум већ за тело, па је та врста културе пореклом са афричког континента оцењена као једноставна и невина у односу на духовно наслеђе европске цивилизације. У том контексту је и панк музика, као намерно сирова, груба, непочишћена и искрена, вреднована као аутентична. То се огледа кроз низ музичких карактеристика, као што је ограничен распон мелодијске линије, напетост и назалност вокалног стила пуног презира и агресије на рачун емотивних задовољстава, затим искривљен, дисторзиран звук гитаре и бубњева, уз општи недостатак исполираности као финални доказ спонтаног израза и генералног уметничког настојања (Machin, 2010: 140).

Есенцијални примери овако представљене аутентичности проналазе се у делима два иницијална, уједно и најзначајнија панк састава, америчких Рамонса и британских Секс пистолса. За описивање музике Рамонса кључан је термин минимализма, али не толико у хармонијском смислу, будући да су три акорда, које су најчешће користили за обликовање мелодије, уобичајена у рокенролу још од прапочетака у изворном блузу, колико на нивоу аранжмана својих композиција. Корени стваралаштва ове четворке из Њујорка проналазе се у класичној лакој, забавној поп музици раних шездесетих година, која је углавном била намењена за кратку и брзу, готово једнократну употребу, па је стога добила и погрдан назив "баблгам" (енг. гума за жвакање). Међутим, музички продуцент Фил Спектор је овој врсти музике дао посебан дигнитет, додајући јој богате наслаге барокних звучних украса у виду оркестрација пуних дувачких и гудачких линија, што су Рамонси са гађењем одбацили, враћајући популарне песме на примаран ниво основна три инструмента (гитара, бас и бубањ) уз додатни ниво агресије у виду буке и драстично убрзаних ритмова (Главан, 1980: 61). Тако формиран, жесток, монолитан и несинкопиран звук без икаквих ритмичких утицаја црначке музике (Savage, 2007: 154), послужио је овом бенду као идеална подлога за истоветан начин стварања текстуалне поруке, која се углавном сводила на кратке пасаже пуне пародичних, двосмислених асоцијација на приказе духовне празнине, узалудности, глупости и нихилизма, као врсту горко комичних коментара на стварност и окружење, што се види у следећим стиховима:

"Није ме брига за овај свет,  
Није ме брига за ту девојку,  
Није ме брига за ове речи,  
Није ме брига."<sup>4</sup> (Марковић, 2003: 436)

Панк је тако већ у раној фази створио сопствену поетику, комбинујући нихилизам и дадаистички апсурдан осећај празнине са дозама анархизма и самосвесног позирања, како би изразио животне околности, осећања и ставове урбане омладине, дубоко огрезле у незадовољству свакодневне борбе за опстанак у бетонским велеградима пуним духовне беде, прљавштине сваке врсте и насиља (Марковић, 2003: 437). Као верни и оригинални настављачи минималистичке идеологије Рамонса, Секс пистолси су у поп културу унели

---

<sup>4</sup> The Ramones - "I Don't Care" (прев. З. Гајић)

три велике и кључне негације, које су у потпуности дефинисале поетику панка и дале јој даљи правац развоја: нема осећања (no feelings), нема забаве (no fun) и нема будућности (no future). Успешно прилагодивши музички и поетски израз владајућем гневу и фрустрацији своје генерације, они су створили нову врсту рокенрола која ће послужити као оружје против њега самог, као његова негација, критика капиталистичке творевине која саму себе доводи до апсурда, досаде и самоексплоатације, али су га при том и даље користили као једино средство којим могу да се изразе, само су га приказали огољеног до своје суштине и базичности (Маркус, 2013: 58).

Сиров звук какав до тада нико други није произвео, постављао је захтев који је и пре тога био уобичајен за рокенрол, али никада тако директно наглашене суштине - да се не живи као објекат, већ као субјекат историје и сопственог живота, погазивши при том, у свесном гневу, све важеће светиње и табуе у друштву које их је окруживало, као што су, држава, религија, рад, дом, породица и секс, негирајући, на крају, и своју публику, па и себе саме, поетичном тврдњом да све што је створено може да буде преправљено или потпуно елиминисано (Маркус, 2013: 15). Први талас панкерске негације кроз критику модерног друштва и трансформацију рокенрола покренут је сингл плочом Секс пистолса, "Анархија у Уједињеном Краљевству" (Anarchy in the UK) 1976. године, са крајње провокативним стиховима попут почетних "Ја сам антихрист, ја сам анархист", које је написао певач бенда, Џон Лајдон. Међутим, намера садржана у та два надасве друштвено неприхватљива појма, која су, мада различитог порекла, овде сведена на исту меру, била је директна асоцијација позива на побуну и nerede, а потицала је од правог творца концепта бенда и идеолога читавог покрета, барем у његовом иницијалном облику, менаџера и власника продавнице фетишистичке одеће у Лондону, Малколма Мекларена. Свестан моћи и утицаја рокенрола на млађе генерације, одакле оне црпе све битније сегменте креирања свакодневице током одрасатања, као што су музика, мода, сленг, животни ставови или отвореност ка сексу и другим друштвеним табуима, Мекларен је покренуо производ популарне културе који ће директном провокацијом јавности, уз помоћ медија које је вешто користио за своје потребе хранећи њихову вечиту глад за скандалима и "врућим" темама, поспешити продају његових модних производа претварајући их у тренд уклопљен са музичким новитетом.



Врхунац провокације Секс пистолса поклопио се са прославом јубилеја владавине краљице Елизабете, која је била гламурозна и у потпуној супротности са стањем у друштву на рубу економског слома, те препуног разних облика насиља и претњи по безбедност грађана и заједнице уопште. Сингл плоча "Боже чувај краљицу" (God Save the Queen) била је надасве шокантна, јер је отворено негирала традиционалан конзервативан консензус енглеског друштва, у коме је владарска династија светиња у коју се не сумња и која се безрезервно подржава и прати. Другу врсту шока представљала је реалистична прогноза суморне будућности у којој ни садашњост није ништа боља, чак је и креирана на бази медијских манипулација и лажи, чиме се показује као озбиљна претња стабилности друштва у целини, посебно генерацији младих која у таквом окружењу заиста нема чему да се нада (Savage, 2007, 372):

"Боже чувај краљицу,  
и њен фашистички режим,  
створила је од вас мороне,  
потенцијалне атомске бомбе.  
Боже чувај краљицу,  
она није људско биће,  
нема будућности у енглеском сну".<sup>5</sup>

Секс пистолс су, предвођени Меклареном, свесно заронили у дискурс медија и културе младих, опонашајући га и пресликавајући у својим песмама, баш као што су и медији убрзо усвојили реторику њихове провокације. Симбиоза ова два пола медијске међуигре успоставила је стил који је обележио следећу декаду популарне културе (Savage, 2007: 180), тако што је привукао читаву генерацију нових, младих музичара, којима је дао моћно оружје за самоисказивање и дефинисао правац којим ће се кретати како популарна уметност, тако и њена медијска промоција и рецепција.

Мада је отпочео као лажна култура, панк је масовним прихватањем свих постулата свог деловања израстао у јасно структуриран уметнички стил, са сопственом естетиком и другим појавним манифестацијама. Намерно заснован на аматерству и неучењу, како су га дефинисали Марш и Бенкс (цит. према Savage, 2007: 98), овај покрет је представљао претњу нижих слојева друштва уобичајеном поретку, која се огледала и у делимичном

---

<sup>5</sup> Sex Pistols - "God Save the Queen" (прев. З. Гајић)

усвајању десничарских симбола, првенствено обележја нацизма, као што је кукасти крст или свастика, али не да би се одобрио тај мрачан период новије историје, већ да би се указало на чињеницу колико људски род може да буде опасан зарад сопствене глупости (Мајлс, 2010: 346). Свесно бирајући симбол који ће на најдиректнији начин и до крајњих граница иритирати и уплашити генерацију њихових родитеља, који су преживели рат и којима је Хитлерова реторика била најгора ноћна мора, естетичари панка су тим чином уједно изнели и оштру критику друштва за које су тврдили да је другачије него што изгледа. Иако је поразило фашизам као тоталитаран и недемократски систем са озбиљном претњом напретку човечанства, и само је створило пародичну и параноичну заједницу чији припадници немају слободу да сами граде сопствени живот, јер је, на пример, социјално осигурање обавезно за све грађане без обзира да ли они то желе или не (Маркус, 2013: 110).

Поред незаобилазне црне кожне јакне, као симбола отпадничтва, одметничког духа и њиме наговештене претеће опасности, честа појава у спољним манифестацијама покрета била је индијанска "чироки" фризура, као ознака потлачених делова друштва који на тај начин, као што су то чинили амерички Индијанци, симболично показују да су ступили у ратно стање, једнако како је то учинио и Скорсезеов јунак Тревис Бикл у филму "Таксиста" из 1976, када је кренуо у коначан обрачун са криминогеним сегметима њујоршке заједнице са којима је свакодневно, кроз посао, долазио у додир (Savage, 2007: 7). Панк естетика је подразумевала и поцепану одећу ишарану провокативним слоганима писаним ауто-лаком, коју су од потпуног распадања чувале једино нехајно постављене зихерице, бецеви и други метални украси. Тиме су, уз неотесано насилно понашање и буку коју су подизали на сваком кораку, млади панкери симболично пародирали свет проистекао из Дикенсових романа социјалне тематике, као што је "Оливер Твист", дајући остатку јавности јасно до знања да не верују у снове који им се намећу путем медија и јавне политике (Savage, 2007: 390).

У критичарским круговима панк је од самих почетака упоређиван са дадом, прецизније са врстом уметничке и друштвене анархије која је карактерисала сцену насталу унутар "Кабареа Волтер" у Цириху крајем Првог светског рата. Идеја аматеризма панка, да свако може да ствара сопствену уметност од било чега и њоме искаже своје ставове, поклапала се са теоријом дадаизма о конструисаном амбијенту у временски ограниченом

простору у којем се, као у транспонованом уметничком свету, одиграва негација свега постојећег, са циљем да се и сам покрет, једног тренутка, када досегне зенит и постане потпуно етаблиран, претвори у сопствену негацију и одбаци самог себе (Маркус, 2013: 214). У тумачењу Арнолда Хаусера, дадаизам је захтевао право на слободу, импровизацију и произвољну координацију мотива, као естетски прилагођена побуна и израз очаја због затечених прилика у савременом свету. Као и панк, дада је репрезентована као чиста пародија, вандализам уметности и игра циничног нихилизма (Hauser, 1986 a: 194).

Уметност панка често се служила симболима екстремности, са циљем да примора публику на сукоб са застрашујућим и узнемирујућим призорима, пуним виолентних референци, који ће изазвати осећање шока, первертиране лепоте и емпатије, што би код аудиторијум водило до стања препознавања и поистовећења као суштинског елемента успешности једне уметничке творевине (Марковић, 2003: 439). Опсесивним приказивањем насиља и изопачености, који су уз моралну скрајнутост уједно и елементи модерне свакодневице, панк је настојао да у својим актерима пробуди осећај аутентичности као стања супротстављеног уобичајеној егзистенцијалној конфузији и узалудности. У тој намери, уметници панка су најпре уништили, а затим поново створили семиолошке кодове, одлучни да се посвете заборављеним културним и технолошким вредностима, дајући им нова значења и нове улоге (Марковић, 2003, 438).

Сличне активности одликовале су и покрет углавном француских интелектуалаца познат као Ситуационистичка интернционала, који је развио низ идеја и поступака потеклих од теорије авангардног песничког летризма, заснованих на осмишљавању разних уметничких облика и креирању ситуација у урбаном окружењу као експлицитних примера трансформације савременог човека (Savage, 2007: 48). Ситуационисти су на тај начин указивали на нове фокусе побуне у модерном друштву, против лажне представе о срећи тог друштва и идеологије опстајања са сазнањем да сваки раст животног стандарда подразумева и раст "стандарда досаде", чинећи на тај начин својеврсну критику свих облика друштвене и политичке организације, свеједно да ли на Западу или на Истоку (Маркус, 2013: 308). Руковођени идејом да владајуће структуре капитализма медијским каналима контролишу масе путем замена легитимних људских задовољстава вештачким потребама и робом, они су, баш као дадаисти и летристи, настојали да укину поделу и категоризацију уметности и културе и да их транспонују у свакодневицу, верујући да је

капитализам већ тада, половином 20. века, угушио људску креативност, делећи свет на произвођаче и потрошаче или актере и неме посматраче (Маркус, 2013: 165).

Један од родоначелника ситуационизма, Ги Дебор, у својим *Тезама о културној револуцији*, наговестио је да ће на крају "победа припасти онима који ће знати како да створе неред не волећи га" (цит. према Маркус, 2013: 55). У складу са тим, у панк је од самог почетка, уз наглашену тенденцију аутодеструкције, био усађен и код о кратком веку трајања. Практично, то је значило да је на успех међу панкерима био мерило правог, истинског успеха, јер би евентуално досезање статуса конвенционалне, успешне поп звезде у потпуности негирало све што је претходно изражено и учињено (Savage, 2007: 156). Тако су, у кратком веку трајања истинске активности панк покрета, доминантна самоиронија и нихилизам, као жеља да се одбаце сва уверења о уобичајеним квалитетима и похвале на њихов рачун, постали симболи искреног и истинитог доживљаја света, док је њихов музички израз значајно променио естетику рокенрола, одбацујући све сувишне украсне музичке елементе, стављајући на уштрб њих у први план снагу и директност поруке, чиме је означен и дефинисан потпуни повратак коренским вредностима рокенрола као правца у поп култури, музици и уметности уопште (Прица, 1991: 61).

## 2.7 Поп музика и медији

Током дугог периода 20. века, почев од четрдесетих година, медијски аналитичари су били сагласни у теорији да у специфичном односу између медија и публике настаје слика креиране стварности, тачније да истина на путу ка аудиторијуму, ма колико била блиска аутентичном догађају или појави о којој говори, постаје - пласирана порука, коју публика прихвата без резерве. Франкфуртска школа је у таквом поимању медијске слике отишла још даље, тврдећи да медији у сваком случају, па чак и кад немају манипулацију као циљ, имају моћ неограниченог утицаја на публику која им безрезервно верује: у идеји Адорна и оталих мислилаца, медији се ипак најћешће користе у сврхе пропаганде, а не само као средство пуког преношења информација. Нешто ублаженију варијанту те теорије дао је СтUART Хол, тврдњом да медији дефинитивно нису транспарентни преносиоци неке постојеће стварности, јер јој приликом "преношења" ка аудиторијуму обавезно дају нека

значење и тако посредно конструишу нову стварност, која је увек посредована језиком и произведена у дискурсу (цит. према Ђорђевић, 2009, 269).

Овако постављен теоријски оквир наилази на потврду и у дубокој међусобној корелацији популарне музике и масовних медија, с обзиром да је успон поп културе 20. века подударан са развојем комуникационих технологија и производних процеса од којих умногоме зависи репрезентација популарне уметности, а то су развој филма, радија, телевизије, видеа и разних других начина снимања и преноса звука и слике. Унапређење тих технолошких процеса омогућило је поп уметницима велике олакшице у домену репрезентације и рецепције њихових дела: њихова продукција је путем нових технологија престајала да буде зависна од физичког места настанка, најчешће самог места извођења на концерту, и са лакоћом је могла да комуницира са милионима слушалаца или гледалаца широм света (Wall, 2013: 54).

Даљим развојем и током овог процеса долазило је и до разних пратећих појава које су промениле место популарне културе у савременом свету и дале јој знатно запаженију улогу: осетно шири аудиторијум омогућио је музичкој индустрији стицање далеко већих профита, који су каналисани у даље унапређење читавог пословног процеса, али и у стабилизацију система индустрије забаве и његов све већи утицај; медијски пласман популарне музике постао је модел по којем ће се кретати све врсте популарне уметности у настојању које је популарна музика у потпуности остварила - да постану део медијске културе, али и свакодневног живота својих конзумента, с обзиром на свест о томе да, уз образовни систем и породицу, управо медији имају кључну улогу у развоју укуса појединаца и њихових склоности ка одређеним врстама уметности, па и музике (Арнаутовић, 2012: 129). Истовремено, поп култура је путем медија одиграла значајну, ако не и кључну улогу у дуготрајном процесу глобализације, који је захватио планету у другој половини 20. века, са центрима ширења управо на местима на којима је и популарна култура, првенствено рок музика, доживела процват и кренула у експанзију према читавом свету - у САД и Великој Британији.

Пресудну улогу у подизању популарности поп музике уопште, одиграла је штампа, која је, након самих почетака рокенрол културе у свету и уступања минимума простора причама на ту тему, која је третирана као сензација и појава пролазног карактера, убрзо схватила потенцијале ове врсте стваралаштва које је објединило младалачки бунт, сленг,

модни стил и идолопоклонство, те му се прилагодила кроз сасвим нову грану журнализма - рок новинарство. Утицај штампе посебно је био видљив у времену које је претходило потпуној доминацији телевизије као најјутицајнијег медија, када су управо музичке новине имале велику важност за ширење сазнања о популарној музици и сцени која је добијала све јасније контуре. Почетни стадијум такозваног "фан новинарства" убрзано је, већ до краја шездесетих година, када је и сама рок култура на таласу контракултуре попримила далеко веће и дубље значење за генерације младих у свету, еволуирао ка озбиљнијој анализи рок музике и значења њених садржаја (Бортвик и Мој, 2010: 78). Сајмон Фрит је, чак, комплетну улогу рок новинара у овом процесу и дефинисао као ролу професионалних обожавалица, са лидерском позицијом у ширењу и каналисању идеја рок уметника ка најширем кругу читалаца, те као конструкторе природе односа између читаве популарне музике и њених слушалаца (цит. према Wall, 2013: 195). Рок новинарство је тако, уз уметнике и обожаваоце, постало нераздвојни део рокенрол културе у свим њеним сегментима, бавећи се у својим текстовима, у настојању да свим појавама да дефиницију и приближи их нивоу разумевања својих читалаца, упоредо музичком и поетском критиком, као и социологијом и популарном филозофијом, залазећи у теме које су окупирали и рок уметнике, као што су политика, религија, екологија, уметност, сексуалност и свакодневица младих у свету (Марковић, 2003: 134).

Као колевку рок новинарства Џон Севиц види Сједињене Америчке Државе, где се оно развијало упоредо или унутар тзв. новог новинарства, чији су водећи репрезенти били Том Вулф и Хантер Томпсон, док као извориште рок новинарства наводи радове Пола Вилијамса у часопису *Кроудеди* и Роберта Кристгуа у *Вилици војсу*. Рок новинарство је, по Севицу, озбиљно схватило феномен популарне културе и у потпуности му се посветило поигравајући се његовим значењима и важношћу, истовремено усвајајући и дискурс поп културе који није био ништа мање атрактиван и провокативан, као и сама ова врста уметности. У настојању да објасне феномен рокенрола, рок новинари су га прво поимали као комерцијалан и социјални процес који се одвија и пре него што се зачује музика, да би у следећој фази прешли на усвајање и објашњење различитих субкултурних стилова унутар рокенрола као начина исказивања револта и бунта према естаблишменту. Већ у првој половини седамдесетих година, рок новинарство је на овим принципима доживело врхунац своје штампане секције, кроз часопис *Рولينгстоун*, који је остварио утицај и

досегао значај чак и на мејнстрим слојеве америчког друштва, пре него што се његов утицај проширио и на глобални план (Savage, 2007: 178).

Међутим, историја специјализоване штампе посвећене популарној музици почела је у Великој Британији још 1926. године, када се појавио магазин *Мелоди мејкер*, као огласник за цез музичаре и плесне дворане. Овај часопис је остао усамљен на медијском тржишту све до појаве рокенрола педесетих година, када је дошло до масовнијег уплива нових штампаних издања, као што су *Њу мјузикл експрес* (НМЕ), *Рекорд мирор* и *Диск*, а и њих је покренула музичка индустрија како би испратила новонасталу еуфорију, а аудиторијум, који је растао из дана у дан, снабдевала свом потребном количином вести, пре свега о новим издањима (Фрит, 1987: 181). Осим сервисних информација, НМЕ је 1952. увео редовну топ-листу, која је формирана на основу продаје носача звука у британским продавницама, а представљала је мерило успеха на тржишту у којем је у ствари количина потрошеног новца на нечије издање била сразмерна његовој општој популарности, о чему је сведочио пласман на актуелној листи.

Остатак садржаја у тој врсти штампаних издања чиниле су новости везане за популарне уметнике са најбољим пласманом на топ-листи, како за њихово стваралаштво тако и за приватни сегмент, па је њихова популарност одржавала и рок новине на тржишту. На тај начин је рок штампа имала функцију врло блиску филмским часописима из тридесетих година: нудила је низ корисних обавештења, али није будила критички став или мерила стандарда, нити је задирала у историју и наслеђе актуелне музике, већ је њихов предмет била искључиво тренутна понуда. То је проистекло из чињенице да су те новине у ствари биле јавно гласило музичке индустрије, о чему је сведочио и стил писања, по правилу налик на течну, разумљиву реторику огласних простора у медијима (Фрит, 1987: 183).

Појава Битлса и, пре свега, њихов успех, унели су промене у многе сегменте забаве, културе и бизниса око уметности и уопште, па и у медијску сферу. До тада невиђена глад аудиторијума за свим што носи предзнак четворке из Ливерпула, утицала је на појаву да текстови о њима постану стандард у културним рубрикама свих, па и водећих дневних листова и недељника, што је имало позитиван ефекат на развој пословања унутар и око рокенрола, али не и на саму критичну масу обожавалица рокенрола, која је у међувремену развила осећај за суштину идеја покрета, а не само за површинско поимање популарности и пуко идолопоклонство према најважнијим рок уметницима. Епицентар ових тенденција

био је у САД, где је рок публика првенствено била ускраћена за типска штампана издања која су преправила Велику Британију, али је истоветна потреба за информацијама довела до рађања специфичне, тзв. андерграунд штампе, одвојене од индустрије забаве, која је рокенролу од почетка давала суштинску конотацију уметности настале на бази револта младих, а не само робе на тржишту уметности и забаве. Андерграунд штампа је одиграла најважнију улогу у иницијацији здравог медијског поимања рокенрола, као извориште онога што ће касније постати владајућа идеологија покрета, а такође је покренула и читав талас нових специјализованих музичких магазина у Америци, као што су *Моџо* и *Крим*, који су се разликовали по формату, стилу и садржају, али им је заједнички био озбиљан приступ року као облику културе, од кога је, уз помоћ управо тих и сличних штампаних издања, настајао и специфичан животни стил, што је такође директно наслеђе изворне андерграунд штампе (Фрит, 1987: 186).

Најважнији, уједно и најуспешнији продукт америчке андерграунд традиције у рок новинарству је магазин *Ролингстоун*, којег је 1967. у Сан Франциску покренуо Јан Венер, новинар и уредник бескомпромисног, маштовитог и надахнутог стила презентације омладинске рок културе оличене у музици и свему другом што одликује овај младалачки покрет (Марковић, 2003: 135). Венеров иницијални став је био да се медијски простор намењен рокенролу дели на безвредне огласне новине и часописе за обожаваоце анахроног концепта и пуне бесмислене митологије. Таквом стању на сцени он је супротставио исцрпно праћење каријера најважнијих уметника рокенрола, са обиљем информација о извођачима и музичкој индустрији уопште, уз зналачке приказе нових издања и репортаже о најзначајнијим догађајима или појавама са тематиком окренутом младим људима, па чак и изван саме музике. *Ролингстоун* је практично био "часопис за обожаваоце рокенрола, уређен са укусом", како га је окарактерисао један бивши члан редакције (цит. према Фрит, 1987: 187). Овај магазин у суштини није раскинуо везе са традиционалном идејом шоу-бизниса, али је најјасније разумео културу нове омладине, а истовремено и рок идеологију, па је временом, након почетних отпора и турбуленција од стране музичке индустрије, до половине седамдесетих постао и њен омиљени партнер и пословна узданица. У елитним пословним круговима овог домена владао је став да ако *Ролингстоун* некада и изневери очекивања издавачких кућа неком оштром критиком или негативним коментаром на рачун неког новог издања, то чини да би предупредио оптужбе



да се "продао", што и јесте била једна од најтежих квалификација унутар читавог покрета рокенрола. На крају је формиран општи став да је у сегменту медијског вредновања рокенрола једина заиста значајна ствар - чланак у *Ролингстоуну* (Фрит, 1987: 188).

Музичке новине, уз обиље тема којима се баве, најдиректнију везу са читаоцима, али и индустријом музике као константним извориштем информација, остварују када су окренуте новим појавама, било да су у питању последња издања еминентних уметника или пак сасвим нови аутори и извођачи на сцени. Из перспективе издавачких кућа, које су уједно и најстабилнији извор финансирања музичких магазина и са којима су они тако у нераскидивој вези, штампа је најсврхисходнија управо када се бави сегментом нових извођача, којима на тај начин иницира каријере или потврђује њихову развијеност (Savage, 2007: 174). У овако дефинисаном трилатералном односу, најважнији сегмент представљају прикази, као жанр новинарског писања који се развио на основу класичне уметничке критике и прилагодио потребама контекста у коме егзистира. Почетни облици рок штампе неговали су базичан облик приказа као врсту проширеног огласа са основним подацима о извођачу, уз претпоставку о успеху. Међутим, како је рокенрол покрет еволуирао ка масовности, а избор албума постао веома битан за идентитет младог човека у заједници сличних афинитета, тако је и улога рок критике постала далеко значајнија, па и кључна за промоцију новитета на тржишту, мада не и за њихов комерцијални успех. Како су музичке новине листом запошљавале младе, амбициозне новинаре, пуне ентузијазма и радног елана, спремне да се изложе притисцима сложених односа између медија, музичке индустрије, уметника и обожавалаца, тако су и ови упосленици озбиљно схватили свој посао, гледајући на рок-критику као на суштину свог посла, којем су приступали врло озбиљно, темељно и студиозно, дајући му потребан дигнитет као супротност важећем ставу о "неозбиљности" рока самог по себи (Фрит, 1987: 198).

Тако постављена и доживљена улога критичара у рокенролу блиска је општим дефиницијама уметничке критике као најважнијег посредника између аутора и публике, који својим ауторитетом упућује читаоца у критеријуме значајне за поимање уметничког дела. Описним херменаутичким приступом, критичар указује на очигледне или мање видљиве сегменте дела, у настојању да прималац критике на исти начин уочи појаве о којима је реч (Hauser, 1986 а: 34). Као стручњак за област у којој дејствује, критичар се представља као професионални зналац који заступа опште важеће и историјски условљене

критеријуме, а истовремено развије и утврђује начела за одређени савремени укус.

Новинари који се баве критиком, према Хаусеру, у својим коначним судовима о појединим уметничким делима често користе и мноштво информација о периодичним активностима уметника, са циљем да што боље упуте читаоца у актуелност и суштину дејствовања објекта критике, што се разликује од метода рада истинских, образованих уметничких критичара, којима је уметничка критика засебан уметнички рад и литерарна целина (Hauser, 1986 а: 37). Најзначајнији сегмент у оба случаја је настојање да се открије свесна побуда уметниковог приступа одређеном стваралачком чину, мада је суштинска критичка мисао усмерена ка још дубљем елементу ауторског бића, оном којег ни сам уметник често није свестан или није спреман да га подели са јавним мњењем (Hauser, 1986 а: 39). Овако усмерена улога критичара, међутим, тешко може бити остварена у односу међусобне зависности медија и културне индустрије, када се аутор уметничке критике уствари претвара у припадника естаблишмента и чувара поретка, уносећи знатан поремећај у процес рецепције уметничког дела, што оштар критичар уметности, као што је Арнолд Хаусер, тумачи чак и као акт против начела слободе мисли и напретка (Hauser: 1986 а: 44).

Процес рецепције уметничког дела, па и рокенрол албума, подразумева наставак стваралачког процеса у којем производ уметничког стваралаштва доживљава тумечење, које може бити и сасвим различито од изворног, ауторског, али се у теорији културе сматра легитимним, мада понекад не почива на темељима историјског наслеђа и естетске категоризације, већ само на личним афинитетима. У таквом контексту, улога критичара може бити протумачена и као ометање процеса рецепције, с обзиром да, уз елементарна начела теорије уметности, критичар често уноси и личне афинитете или сопствено поимање конкретног дела о коме говори. Међутим, рок критика углавном настоји да свој приступ усмери ка улози интерпретатора или тумача уметничког дела, при чему је врло битно разјаснити шта то дело представља за свог аутора, како је настало, како изгледа и у каквим је релацијама са актуелним трендовима и са уметничким наслеђем. Мада тежи да објективно растумачи природу уметничког дела којим се бави, интерпретација ипак то дело приказује са одређене тачке гледишта, с обзиром на контекст тумачења (Шуваковић, 1999: 128). Стога је рок критика увек у позицији да балансира између објективних ставова и околности које чине историјско наслеђе покрета, прикривене улоге обожаваатеља која се

често коси са принципима реалног вредновања, и "покровитељског" односа индустрије забаве и естаблишмента који по правилу гаје позитивна очекивања од сваког критичарског иступа. Настојања рок критике тако су, према виђењу Грејла Маркуса, у сличној опасности као и тежње популарних уметника, чије активности могу бити протумачене као уметност једино ако су у стању да неконвенционалне визије пренесу толико снажно да чак ни масовна потрошња не може да их претвори у сопствену негацију, другим речима - да не буду оптужени да су се "продали" (цит. према Фрит, 1987: 264).

Међусобно прожимање засебних сегмената који чине делокруг дејства рокенрола видљиво је на примеру покрета панка, који се на свом врхунцу, већ након стреловитог успона Секс пистолса, етаблирао као обједињујућ фактор свих заинтересованих страна, које су готов нагонски преузимале дускурс једне од других. Конкретно, најважнији панк бенд је у промоцији свог јединог званичног албума посегао за стилским решењем поруке исписане словима исеченим из различитих новинских наслова, што је упућивало на кодиран језик обраћања само упућенима, а са друге стране и на типичан поступак бораца за слободу, од стране естаблишмент углавном тумачених као криминогених, који своје поруке преносе избегавајући сопствени рукопис или отиске прстију (Savage, 2007: 215). Са друге стране, и медији су, па чак и они конвенционални, на крају посегнули за реториком панк покрета, као у примеру британског *Дејли мирора*, који је у уводнику једног издања из тих година, реферирајући на статистику броја незапослених у Великој Британији, истакао како је "панк рок настао по мери младих који осећају да им преостаје једино будућност пропалица", као и да није чудно што се окрећу анархистичким херојима, јер "врла нова генерација талентованих" пропада нацији пред очима (Savage, 2007, 389). Забележени су, такође, и супротни примери, екстремног противљења таквој реторици, као што је случај конзервативног десничарског *Сандеј мирора*, који је, након ексцесног перформанса Секс пистолса против јубилеја краљице, објавио сензационалистички наслов "Казните панкере!", што је део њихових читалаца дословно схватио, па су уследили бројни физички напади на поклонике панка, у којима је најгоре прошао управо кључни актер, Џон Лајдон, који је доживео озбиљне повреде руку након напада неистомишљеника ножем, због којих никада више није могао да свира гитару (Miles, 2010: 361).

Један од најважнијих албума панк музике уопште, *London Calling* групе Клеш, коју је одликовао оригиналан музички стил заснован на комбинацији панкерске жестине и

ритмичког наслеђа карипске музике, првенствено регеа, уз оштре, левичарски интониране социјалне коментаре, своје име, које представља снажну референцу у поимању покрета, дугује традицији радио дифузије, тачније Би-Би-Сију као њеном репрезентативном примеру на глобалном нивоу. Наиме, речи "Лондон се јавља" прве су које је изговорио глас водитеља када се први пут, 14. новембра 1922. године, огласио путем предајника "2ЛО" који ће брзо прерасти у Би-Би-Си. Истим речима започињао је информативни програм ове радио станице током Другог светског рата, који се, као глас наде и подршке, обраћао многим Британцима под непосредном опасношћу од немачког бомбардовања, а такође и Американцима у нади да ће се и њихова држава укључити у ратна дешавања и тако донети превагу на страну савезника против сила Тројног пакта (Miles, 2010: 2).

У осврту на улогу електронских медија у експанзији рок културе кључно место представља појављивање Битлса у емисији Еда Саливена на националној америчкој телевизији 1964. године. И пре тога су рок уметници имали бројне наступе у програмима ТВ станица, али је том приликом актуелна битлманија привукла невероватан аудиторијум од 73 милиона гледалаца широм САД пред ТВ пријемнике, што је на пример, како каже рок митологија, стопу криминала у Њујорку у време емитовања тог програма свело на минорну цифру (Јанковић, 2009: 116). Сцене битлманије, са масовним изливима емоција какви су пре тога били потпуно незамисливи, биле су неколико узастопних година током шездесетих готово свакодневне на некој тачки земљине кугле. Истовремено кад и обичан свет, и светски државници и друге угледне личности, скоро сви који су претходно оштро критиковали појаву неартикулисаних дугокосих музичара, сада су настојали да у сваком свом јавном иступу на неки начин поклажу како су у току са модом и потпуно свесни да је у току невиђен феномен масовне комуникације (Дејвис, 2014: 308).

Карактеристичан је и каснији пример телевизијске куће Ем-Ти-Ви, која је, почетком осамдесетих, прва увела целодневни програм посвећен искључиво популарној музици и култури, промовишући видео спот као доминантан и незаобилазан формат презентације поп уметника у наредном периоду, све до данас. Захваљујући глобалној распрострањености програма ове ТВ мреже, хип-хоп музика је, брже него било који други сегмент популарне музике, остварио потпун успех на свим светским меридијанима, у чему је пресудну улогу одиграла емисија "Yo MTV Raps", која је промовисала урбану

аутентичност, индивидуалистички мото и младалачку побуну милионима мултикултурално настројених младих људи широм света (Чанг, 2009: 314).

Поп култура је путем електронских медија ефикасно укључена у глобализацију, која је, као процес стварања нових наднационалних веза на свим нивоима, интензивирана, како се сматра, крајем седамдесетих година, са крајњим циљем доминације логике слободног тржишта и глобалног ширења капитализма и демократског облика друштвеног уређења, истовремено вршећи утицај и на успостављање света као места без граница у којем ће све тачке бити међусобно зависне и способне да комуницирају (Арнаутовић, 2012: 28). Промоција тако усмерених друштвених вредности знатно је олакшана глобалном славом поп звезда, које су, као изразити репрезенти таквих тенденција, садржаних и у самој суштини поп културе, путем електронских медија биле свакодневно видљиве у милионима домова на свим континентима. На тај начин је популарна музика друге половине 20. века наставила процес који је започет још у раним данима филмске индустрије, која је путем неограничене популарности производа холивудских филмских студија проширила идеје америчког начина живота на глобално поље. Појава интернета и његова експанзија почетком 21. века само су довршили овај процес.

### 3. ПОЕЗИЈА РОКЕНРОЛА

Мада је на рокенрол гледао првенствено као социолошки феномен, Сајмон Фрит је, као један од најзначајнијих аналитичара ове појаве, указао на потребу да она ипак мора да буде прихваћена као музички облик, тачније - начин обликовања уметничке целине која подразумева синкретизам текстуалних и музичких елемената. Сагласан са теоријом Маркуса Грејла, да су и "речи звуци које осећамо, а не искази за разумевање", он се супротставио уобичајеној социолошкој и књижевно-теоријској пракси анализе текстуалне поруке одвојено од музичког оквира коме припада, објашњавајући то идејом да се ефекат већине дела насталих у оквиру рокенрола примарно заснива на дејству музике, док текстуална целина долази до изражаја тек када је ефекат музике већ остварен (Фрит, 1987: 227).

Са оваквом поставком углавном би се сложила већина рок стваралаца, што је и разумљиво, с обзиром на начин стварања који практикују, а који подразумева корелацију и међусобно иницирање идеја везаних за писање и компоновање. Један од актуелних великана рокенрола, песник, певач, музичар и теоретичар поп културе, Дејвид Бирн, сасвим конкретно подржава овај поглед на сагласје рок музике и поезије:

"Понекад речи могу да буду опасан додатак музици - могу да је спутају и ограниче. Речи подразумевају да се музика односи на оно о чему те речи говоре, дословно и ништа више. Ако се склопе невешто, речи могу да униште ону пријатну двосмисленост која чини велики део разлога због којих волимо музику. Та двосмисленост омогућава слушаоцима да психолошки скроје песму тако да буде у складу са њиховим потребама, осећањима и ситуацијама, али речи могу то и да ограниче." (Бирн, 2015: 173)

Бирн овим ставом нуди полемичко гледање на квалитет ауторства које одликује велики део рок стваралаца, а које не мора по правилу да одговори строгим и прецизним захтевима књижевне теорије или да се уклопи у постојеће естетске категорије, као и на начин рецепције рок стваралаштва од стране публике, који такође не мора увек да буде усклађен са ауторском идејом дела које се нуди, његовим квалитетима или снагом израза. То, међутим, не искључује гледиште да суштина мисаоне поруке рок поезије може да буде остварена тек када изречена реч недвосмислено и јасно допре до свести слушаоца, док музички оквир мора да буде посматран као њен неизоставан део, али и као кулиса,

сценографија или позадина за остваривање пуног дејства значења, без чијег би присуства ефекат речи био можда донекле умањен, али не и дефинитивно потиснут или изгубљен, једнако као и њихова естетска вредност. Из тог разлога, не треба избегавати аутономну анализу текстова рок песама, барем не у покушајима да се рокенрол поезија дефинише као књижевна врста, што она без сумње и јесте.

### 3.1 Поезија и певање

Полемика о улози поезије у поимању света и функционисању људске заједнице, посматрана из перспективе рокенрола као социолошког феномена, али и уметничког покрета са равноправним нивоом партиципације у домену културе и уметности, обухвата различите теорије, првенствено проистекле из бављења идејама покрета и покушајима да се пронађу и потврде његове карактеристике које га успешно квалификују као уметничку категорију. Тако Рајин заступа теорију да песме, у смислу рок поезије, не могу да промене свет, већ да му само, у најбољем случају, као што је то видљиво на примеру стваралаштва Боба Дилана, дају потребну дефиницију, да га уметнички уобличе и укажу на могуће путеве промена. У том смислу наводи се Диланова песма "Господари рата" (Masters of War), настала у време оружаног сукоба у Вијетнаму, која није имала никакав утицај на ток историје, али је, сублимисаном поруком преточених личних осећања песника успела да обједини ставове читаве глобалне генерације антиратно настројених истомишљеника и декларише се као химна нарастајућег мировног покрета (Рајин, 2006: 62). Извориште ове претпоставке лако је уочљиво у теорији Вилијема Бероуза, једног од кључних иницијатора идеје рокенрола, књижевника, филозофа, духовног лидера и инспиратор прве генерације најважнијих рок аутора шездесетих година, који је заступао став да књижевност, као и било која друга уметност, као примарни циљ узима потребу да својим конзументима олакша приступ сазнајном нивоу којег већ поседују у унутрашњим сферама бића, али га нису непосредно свесни, као и да, сходно томе, не постоји идеја или појава која се може прогласити за потпуну новину, о којој до тада већ није постојао неки ниво спознаје, сазнања или свести (Марковић, 2003: 396).

Полазећи са другачијег становишта, од психоаналитичких теорија, Симић шири спектар оваквих идеја, тврдњом да се промене и те како дешавају, али на унутрашњем

плану реципијента, који слушањем рокенрола на пријемчив начин добија спектар различитих нових идеја, вредносних судова, емотивних кодова и комуникацијских образаца: њима заведен, он их усваја и постепено коригује своје идеје и ставове према важним социјалним питањима и темама које се нуде на нивоу порука садржаних у понуђеним стиховима. Усвајање нових, револуционарних идеја, поготово је олакшано у ситуацијама колективне перцепције, у ритуалним оквирима какве најчешће нуде верско-религијски обреди, масовни протестни скупови и демонстрације или рокенрол концерти, када, како тврди овај психолог и угледан теоретичар рокенрола, трансперсонални дух заједништва прожима све актере, спаја их у целину и поништава границе између појединачних личности, чиме се ангажују сви потенцијали целокупног аудиторијума у правцу колективне промене свести (Симић, 2012: 146).

Друштвена улога песника и њиховог дела закупила је пажњу и социолога културе Арнолда Хаусера, који је тврдио да постојање сумњи ових стваралаца у грађанске вредности, а које настају и пре него што добију свој књижевни облик, мењају њихову улогу у животу заједнице, напуштајући место заговорника своје грађанске публике и њеног аспекта гледања на практичне проблеме, претварајући их у законодавце друштвене критике и критичаре самог тог грађанства (Hauser, 1986: 233). У том смислу, избор тема или циља критике од пресудне је важности за успех поезије у постизању друштвених промена, па ће отвореним нападима на друштвени систем у целини или пак на одређене класе друштва, институције, конвенције, пороке, злоупотребе, предрасуде и неправде, које се тако разобличују и подизањем "оптужнице" и доношењем "пресуде", врло конкретним ставовима "против", бити постигнут далеко снажнији ефекат поезије него уколико она следи пут дате идеологије или пропаганде или уколико само следи пут нечега већ постојећег. Функција уметности јесте да онима који у њој уживају отвори очи, па тако људи често почињу да примећују лепоте природе, свог тела, живота у велеграду, добробит напретка технологије и зближеност света тек када им песници или други уметници на то укажу својим делима. Али, поента уметности мора бити проширена и на покушај да се спречи поновно затварање очију пред чињеницама друге врсте, проблемима, неугодним ситуацијама, трагедијама и алтернативним исходима (Hauser, 1986: 244).

Бавећи се песничвом рокенрола, првенствено полазећи од поезије Дилана и Коена као стваралаца који се сматрају водећим репрезентима рок стваралаштва као вредне



естетске категорије, Дејвид Баучер је утврдио нека општа мерила вредновања поезије, која налазе покриће и у Хаусеровим теоријама. Песма је, наиме, творевина која и описује и вреднује појаве којима се бави, препознатљива по својој уметничкој форми, али и увек једнако отворена за различита тумачења, двосмислена или вишесмислена, способна да ослободи ум од идеолошких структура и репресивних ограничења и унутар стварности створи визију могућности, да укаже на могуће солуције ка бољем, прихватљивијем или лепшем. На путу ка разрешењу дилеме шта је поезија а шта није, он се послужио управо Коеновим речима, да права поетска творевина није само намера, већ - пресуда, што је довољан доказ да су и Дилана и Коен, и бројни други успешни рок ствараоци, без сумње - песници (Баучер, 2008: 6).

Неопходно је, међутим, осврнути се и на тезе које се супротстављају тврдњи да је рок поезија књижевна врста, као што су оне које су проистекле из истраживања Удружења песника Велике Британије о везама између текстова поп песама и поезије, спроведеног 1999. године поводом Националног дана поезије. Више истраживача је са различитим стадијумом категоричности тврдило да те везе нису видљиве, мада поп песме имају своје карактеристике и обележја, али пуну снагу остварују тек приликом извођења, у комбинацији звука, ритма и речи, или интонације и нотације, а њихова допадљивост умногоме дугује управо музици, која им даје интегритет унутар ширег контекста који подразумева и начин извођења, имиџ и став. Ипак, и након таквих тврдњи треба указати на постојање примера који показују сасвим другачије могућности, када успешан кантаутор, као што су претходно наведени, који додуше заиста нису конвенционални песници, успева да створи дело које се потпуно уклапа у оквире књижевне теорије чак и када је извучено из контекста музике, остајући јасног израза, снажних песничких слика, префињеног језика и нијансираних значења (Баучер, 2008: 12).

Неоспорно је такође и да су тек модерна времена раскинула везу поезије са музиком, која је кроз епохе била њена нераздвојна пратња и допуна у дугом заједничком суживоту.<sup>6</sup> У различитим периодима људске цивилизације, готово континуирано, музика је сматрана божијим даром, па су јој чак приписивана разна магијска својства, као претходница сазнања да она има посебну снагу деловања на одређене сензоријалне центре у људском мозгу, те да тако може да покреће различите асоцијације или духовне и

---

<sup>6</sup> Опширније о овој теми видети у Гајић, 3 (2017). "Песник - певач: од мита до рокенрола".

душевне вибрације, да потиче на размишљање и да се с правом, у неким круговима, води као "прва уметност" (Јосимовић, 1973: 121). Није стога ни чудно што су песници, такође склони истим путањама душе на које води и музика, тако често и радо посезали за певањем као начином стварања и интерпретације својих дубокоумних мисли преточених у стихове, што наилази на потврду у проучавању како античке, тако и средњовековне књижевне традиције. Сажет преглед карактеристичних примера из хеленске културе не може да заобиђе хомерске епове, мелику и агонске скупове песника-певача, коју су без изузетака подразумевали поезију уз пратњу инструмената са жицама, попут лире или барбитона, претеча данашње гитаре.

Усмена традиција као врста синкретизма најмање две (поезија и музика) или више врста уметности настављена је и у средњем веку, као својеврсна претеча индустрије забаве са неизоставном улогом у културном и друштвеном животу на дворовима и на градским трговима у време окупљања ради трговине или разних верско-религијских или народних празника, ритуала или веровања (Баучер, 2008, 12). Трубадурска лирика, која је настајала и бивала интерпретирана у таквим оквирима, данас се сматра готово најпрогресивнијим и најплоднијим сегментом витешке антиклерикалне културе, будући да је њен концепт тема о љубави, са високим степеном продуховљености, романтике и мистифициране еротике са култом чежње и патње, као непосредан и врло узбудљив израз унутрашње сензибилности, директан извор целе новије осећајне поезије (Hauser, 1986: 218). Трубадурска скитачка традиција, међутим, није у потпуности хомогена, већ подразумева два приступа поезији условљена променама у социјалном положају песника. Бардови су имали привилегију да певају у домовима феудалне елите, славећи великаше и њихова дела, док су рапсоди углавном рецитовали песме о нацији и славној прошлости на пучким свечаностима, ближе народу и свакодневном говору, те сходно томе и са нижим степеном стилизованости, али и са већим угледом међу обичним становништвом (Hauser, 1986: 204). Оваква подела улога сматра се првим обликом демократизације песничког позива, која ће у даљем току историје у потпуности деградирати улогу дворског певача у категорију забављача или дворске луде, сврставајући га уз декларисане скитнице, шарлатане и беспосличаре као претке боема, проблематичне друштвене групе која у данашње време има директне везе са рокенрол културом, док су рапсоди, са друге стране, еволуирали у путујуће уметнике са знањем разних вештина (Hauser, 1986: 215). Укупно гледано, ове временом декларисане

разлике указују на једну од најизразитијих промена друштвене улоге уметника у историји, која ће песника натерати на различите друштвене и радне улоге у заједници. То ће му касније, у доба ренесансе, омогућити да стекне пуну свест о својој субјективности, што је осећај који више никада неће изгубити, без обзира на задатке и друштвене улоге које га буду очекивале у будућности (Hauser, 1986: 221).

Даљим током историје, разлике између поезије и музике су се из разних разлога све више продубљивале, мада је било покушаја да се тај дуалитет очува, па је чак и велики Шекспир своје комаде, писане најузвишенијим поетским стилем елизабетанске епохе, као што су "Сан летње ноћи" и "Богојављанска ноћ", богатио певачким интерлудијима (Баучер, 2008: 8). Међутим, када су се поезија и проза осамосталиле до те мере да су читаоцима могле да пруже сво полифано богатство сопственог израза и да при том поетиком и доктринама утичу на формирање укуса и ставова, песништво је декларисано као самостална, а врло брзо и водећа уметност, која је својим делатницима омогућила улогу најближу владарима и боговима, као у случајевима Дидроа, Волтера или Гетеа. Улога музике у књижевности након тога више никада није досегла пређашњи ниво значаја како за саму поезију тако и за њену рецепцију, мада су многи књижевници, као на пример Томас Ман, у својим делима указивали на њен значај и тако, посредно, призивали повратак на старе и превазиђене облике синкретизма, или неки други вид међусобног прожимања ове две уметности (Јосимовић, 1973: 121). Неки од најцењенијих песника у књижевној историји, као што су Рембо, Бодлер или Лорка, настојали су пак да поврате место поезије у свакодневном животном искуству заједнице, што, међутим, никоме није успело све до појаве рокенрола, која је, на првом месту, оживела заборављене облике синкретизама, а затим и повратила интересовање ширих кругова слушалаца за уметничку поезију, како самих рок аутора, тако и класичних песника књижевне историје кроз њихове утицаје на савремене ствараоце полупуларне музике (Баучер, 2006: 13).

### 3.2 Корени и настанак рок поезије

Немогућност прилагођења друштвеним нормама, покушаји да се промени заједница и врста отпадништва заснована на уметничком раду карактеристике су које и Грејл Маркус приписује музичарима, певачима и поетама од најстаријих дана до модерног

доба. Тај друштвени сој он сматра јединим способним да превазиђе сентиментализовану слику заједнице саме по себи, као и да премости јаз између унутрашњег и спољашњег, на неки начин забрањеног и заборављеног света. Мада су због стила живота који су водили певачи бивали изопштени из регуларних токова заједнице, ипак су остајали њен део као симболи тајних надања и превазилажења друштвених норми које гарантују мирну савест, или пак као представници екстремних емоција, ризика, задовољстава, секса и насиља. Понека прерана смрт песника-певача уставри би доносила оправдање заједници, указујући да јединка сама није способна да преживи изван колектива (Marcus, 1977: 150). Зато су и рокенрол стихови у ствари стилизовани извештаји са оних подручја животне лествице на којима се одиграва драма сазревања и преживљавања, а њихови протагонисти су гоњени унутрашњим немирима на путеве истраживања моралности и квалитета друштвених норми. Рокенрол поезија је стога махом састављена од необичних искустава оваквог типа људи, углавном рана или ожиљака услед бројних незадовољстава затеченим стањем (Симић, 2012: 101).

Појам боемије овде фигурира као кључан за разумевање корена рок поезије, и јавља се у бројним разматрањима ове уметничке појаве, којој се као претече најчешће помињу француски песници Рембо и Бодлер. Боемија се у Стивенсоновим анализама уметничког рада и каријере Дејвида Боувија јавља као опозит друштвеној категорији отменог предграђа, с обзиром да боемија настоји да ублажи његов малограђански буржоаски притисак на колективну машту. Првобитна дефиницаја боемије видела је уметника као генијалну појаву на бранику уметности од доминантног утилитаристичког друштва. Књижевник Оскар Вајлд, иначе и сам прототип боема, малограђанштину је дефинисао као "знање цене свега и вредности ничега", а романтичари су као супротност тој појави први уочили боемију, као аутентичност у неиспуњавању деградирајућих очекивања јавности и као прихватање начина живота који шокира "часно" друштво, са сталном потрагом за узбуђењима и задовољствима (Стивенсон, 2007: 136).

Као кључну фигуру за настанак идентитета боема Стивенсон види управо Бодлера, који је тврдио да уметник треба да буде сликар пролазног тренутка и свих могућности вечности које тај тренутак садржи, те да, сходно тома, не сме да има пуно везе са формалним схватањем морала и политике. У таквом контексту, уметник страствено посматра живот у узурелим градским оквирима, као и константно нестална свакодневна

задовољства, невиним, готово дечијим погледом, који открива лепоту и у баналним стварима, а потом тражи начине казивања модерног кроз брзе метафоре које представљају савремено искуство (Стивенсон, 2007: 138). Стално присутна сета и тмуран тон у његовој поезији чине Бодлера првим правим модерним песником, претечом многих потоњих важних корака у развоју поезије која је довела и до појаве рок песника сличних њему - разочараних романтика, отуђених интелектуалаца и велеграђана без корена. Истовремено, Бодлер се из истих разлога може сматрати и првим правим модерним - човеком (Hauser, 1986 a: 188).

Као други кључан претеча рок поезије наводи се Рембо, кога за ту улогу пре свега квалификује вера у магију језика и халуцинаторну природу песничког стварања која не познаје рационална ограничења и спутавања. Овај песник је први указао на појаву коју је објаснио као "видовитост" његове уметничке сорте, уз нужно избегавање конвенционалне употребе чула при поимању света, позивајући на денатурализацију и дехуманизацију песничких средстава, која води ка деформацији и изобличењу конкретних појава, својствену симболизму (Hauser, 1986 a: 189). Рембо је живео скиталачким, трубадурским животом, и при том обилато користио алкохол и друга различита средства за ментални стимуланс, тврдећи да је за песника неопходно да помери и узнемири чула продуженим процесом пометње, како би се трансформисао у пророка и визионара. Мада осведочени бунтовник, он је ипак тежио да допре до ширег читалачког круга, коме је нудио своје оштре ставове против свих облика утврђених ауторитета, укључујући и државу и цркву. Свим наведеним особеностима он је, из данашње перспективе, заиста наговестио будућу улогу рок песника, какав је, не пример, постао Боб Дилан, који никада и није скривао привлачност и утицаје које је на њега остварила Рембоова поезија (Баучер, 2008: 17). Рембо је рок песницима у наслеђе оставио још једну поетску црту битну за градњу њихове поезије: према истраживањима једног од доајена летризма, Исидора Исуа, овај француски песник је битан за процес "амплификације" поезије уз Игоа, Бодлера, Малармеа и Верлена, а његов допринос огледа се у томе што је "уништио стих у корист речи" (цит. према Маркус, 2013: 219).

Истраживања корена рок поезије застају на овом месту у књижевној историји, да би остатак изворне идеје рокенрола пронашла у појединим поетским радовима из оквира популарне музике 20. века који су претходили појави рокенрола као декларисаног правца

у музици и уметности. Најубедљивији у таквим настојањима поново је непревазиђени Грејл Маркус, који у стиховима песме "I Wish I Was a Mole in the Ground" (енг. Волео бих да сам кртица у земљи), коју је 1924. године снимиио Ламар Лансфорд, види директно извориште касније рок поезије као критике и негације општег друштвеног поретка пренетог на лични план и конкретно искуство:

"О, волео бих да сам кртица у земљи  
Да, волео бих да сам кртица у земљи  
Попут кртице у земљи прокопао бих ту планину  
О, волео бих да сам кртица у земљи."

На први поглед песма о животињи, ови стихови крију мистицизам свакодневног живота уморног радника, који жели готово немогуће, да се ослободи сталног бремена обавеза и живота који води, макар постао и потпуно невидљив за околину, уз то и сам безвидан на друге појаве, практично да потпуно уништи свет који га окружује, али и да преживи ту апокалипсу, па макар и као сасвим безвредно живо биће. Овако исказана јадиковка може да се протумачи као доследна негација свега постојећег, нихилистичка тврдња да је свет ништаван, али и да још веће ништавило од постојећег може донети утеху: довољно је само да се човек измести из овог света у који је допао. Трагове ове песме Маркус проналази у поетској линији фатализма и жудње, мрења и беса, те тензије и раздора, коју уочава и у антологијској композицији Елвиса Прислија "Mystery Train", затим у Дилановим стиховима "Memphis Blues Again", као и у стваралаштву Секс pistolса, чији је деструктиван нагон, сличан Лансфордовом, управо и каналисан ка негацији света и поништавању историје (Маркус, 2013: 23).

Иако се као први прави рокенрол напев најчешће наводи "Rock Around the Clock" Била Халеја и састава Комете из 1954, мада постоје и разне друге супротстављене теорије, Маркус и у том домену проналази круцијално решење у виду нумере "It's Too Soon to Know" (енг. Прерано је да знам) певачког састава Ориолес из 1948. године, чију сингл плочу са снимком ове песме сматра првом икад снимљеном плочом рокенрола:

"Иако ћу плакати кад ње не буде,  
Нећу умрети, наставићу да живим,  
Иако то буде тако,  
Рано је, прерано

Да то већ сада знам."

Ови стихови су дело младе јеврејске предузетнице Деборе Чеслер, која их је написала задивљена наступом црначке групе невероватних гласова, поготово водећег, Сонија Тила. Његова интрпретација је овој композицији удахнула неопходну емотивност налик на гласове из неког другог света, препуне јењавајућих уздаха и непрекидног оклевања, као исказа прихваћеног обећања, извесне неизвесности и метафоре избегавања конфронтације са стањем ствари онаквим какво јесте (Маркус, 2013: 229). Слично том искуству, ономотопејска употреба појединих речи сировог уличног сленга делом је имала утицај на настанак потпуно новог језика у настојањима да се опишу душевна стања или расположења и нивои перцепције који не могу тако лако да се објасне нити схвате на конвенционалан начин, јер тако нису ни настали, што су била нека од кључних обележја поезије бит покрета, који у сваком разматрању мора имати улогу најдиректнијег претече и правог, непосредног извора рок поезије (Марковић, 1995: 171).

Битници су испливали из подземља америчке урбане културе и источне и западне обале, као непосредна реакција на строгост естаблишмента оличеног у Ајзенхауеровој администрацији. Основни замајак бит поезије било је оштро и доследно супротстављање нарастајућем војном потенцијалу у Америци и свету, као и први трагови свести о потреби заштите животне околине. Такозвани "конфронтациони" реализам који су створили кључни песници бит покрета, Гинзберг, Керуак, Ферлингети и Корсо, бавећи се свакодневним предметима и појавама, језиком улице, који су компоновали у стихове слободног стила, створио је снажан културолошки замајак који је имао огроман утицај на све облике ослобађања друштвене свести против дискриминације, предрасуда и цензуре. Истовремено, покрет је потпомогао и еволуцију ритам и блуз музике из ратних и првих послератних година у знатно дотеранију, уметнички вреднију, вишу форму, која је обележила потоње стваралаштво Боба Дилана и Битлса (Баучер, 2008: 82).

Бит песници су директно заслужни за посејано семе контрареволуције у америчком друштву, поготово међу омладином рођеном током или непосредно након Другог светског рата, међу тзв. "бејбibuмерима", а непосредан узлет идеја овог покрета одиграо се током једне књижевне вечери 1955. у Сан Франциску. Тада прочитана песма "Урлик" Алена Гинзберга у потпуности је одбацила велик број до тада важећих чврстих друштвених уверења и врло брзо била у целости прихваћена као генерацијска химна ослобађања

(Марковић, 2003: 128). Као одличан познавалац бит поезије и њених кључних аутора, Дејан Марковић тврди да је приказ Гинзбергове Америке у тој поеми један од најстрашнијих приказа пакла икада створен, алудирајући, вероватно, и на оне најчувеније, Хомеров и Дантеов. Гинзбергова поезија извире из искустава свакодневице, говора радијских спикера и новинских наслова, референци на историју и личних успомена, да би је, сасвим изненада обогатио дах или стих чисте поезије, као фактор истинског уздицања читаоца на трагу искрене самопомоћи (Марковић, 2003: 40). Мада је у својим поемама често дозивао Волта Витмена, Гинзберг је "Урликом" поставио прву искрену антитезу често бескрвним и прорачунатим стиховима тадашњег америчког академског поетског круга, мада је његов утицај до данас далеко већи у сфери менторства будуће генерације рок песника, него као правог истинског аутора антологијски вредне поезије.

### 3.3 Развој и најзначајнији аутори

#### 3.3.1 Боб Дилан

Боб Дилан је, уз Лионарда Коена, нашироко прихваћен као песник који је увео праву поезију у рокенрол, тако што је текст популарне музике пренео на ниво медијума којим се испитују и вреднују друштвени и политички нормативи времена у коме настаје. Продубљен међугенерацјски јаз почетком шездесетих година утицао је на снажан осећај дезоријентисаности у душама младих људи, који су, лишени илузија и правих смерница за срећан живот у садашњости и будућности, у потпуности одбацили глас естаблишмента као неаутентичан да би говорио у њихово име, и окренули се потражи за начинима да се на прави начин артикулишу њихове мисли и осећања (Баучер, 2008: 58). Генерацијски глас наде и утехе пронађен је у поезији и музици Боба Дилана.

Идеолошко и стваралачко полазиште овог аутора били су традиционални облици народне музике у Америци, првенствено фолк и блуз мелодије, као оквири за стихове из домена протестне песме са социјалним и политичким коментарима. Почетак Диланове каријере обележили су отуђеност и гнев као њена последица, у духу манифестације отпора кроз уметност намењену младима као пример размишљања и владања због незадовољства животом који воде. До краја те деценије, међутим, Дилан је превазишао фолклорну фазу,



како електрификацијом музичке подлоге, коју је Грејл Маркус, додуше - доста негативно, окарактерисао као "премоћ града над селом, белог уметника над црним народом, капитала над радом и тренутног узбуђења над истрајношћу..." (цит. према Баучер, 2008: 117), тако и озбиљније исказаном амбицијом да стихове подигне на виши ниво естетске дотераности, у којима ће доминирати апсурдност, иронија и гротескна слика безнађа у које запада лоше вођено технократско друштво, науштрб пређашњих приказа утвара капитализма, расне сегрегације и других неправди, које, као и сувише баналне, више нису биле привлачне новом, "еволуираном" рок песнику. Сплет песама које је понудио у тој фази првенствено је настојао да деградира тзв. "амерички сан" као узалудност и илузорност спрам које стоје узнемирујуће слике стварности са неизвесном могућношћу спасења уколико се верује у праведничку невиност. Као бољу солуцију, Дилан нуди бекство у алтернативне илузије напуштањем конвенционалности и ослобађањем духа на рачун заробљеног тела, путем сједињавања белачке и црначке традиције у рокенролу (Баучер, 2008: 107).

Најупечатљивија песма протестног карактера у заоставштини Диланове прве фазе је акустична тужбалица "Blowin' in the Wind" (енг. Нестало у ветру), која лако, једноставно и без посебне референтне тачке слави љубопитљивост као позитивну одлику људске врсте кроз значај постављања питања, али то чини на начин који мора да изазове саосећајност у сваком иоле осећајном слушаоцу. Наизглед резигниран фаталистичким поимањем судбине људске заједнице, песник и сам поставља низ реторских питања у стилу - колико је смрти потребно да би човек одлучио да престану све неправде на свету - чиме сугерише да само заједница у целини може да донесе тако крупне промене, те да се ћутање по том питању, као и на тему сваке друге неправде, може посматрати једино као саучествовање у том злочину (Баучер, 2008: 278).

Међутим, амбициозан и промишљен какав је био и остао (уз бројне критичаре и опоненте његових идеја или идеала), Дилан је имао виши, књижевни циљ - да ствара поезију која би по нивоу експресије лако могла да се упореди са делима француских симболиста, немачких експресиониста и америчких бит песника, али да при том створи и нов звук "интелектуалније" музичке подлоге своје поезије, којим би превазишао клишеизирани границе ритма и блуза са карактеристично једноставном и чврстом формом укорењеном у традицији. То му је коначно пошло за руком у нумери "Like a Rolling Stone" (енг. Као камен који се котрља), коју је написао на сасвим нов и иновативан начин,

дестилацијом огромне количине текста писаног насумице у потпуно слободном току мисли које је бележио на папир (Баучер, 2008: 135). Полуотпевана, делом "избрбљана" Дилановим препознатљивим назалним вокалом, песма упозорава на лакоћу с којом се у савременој потрошачкој цивилизацији са "врха света", оличеног у моћи и богатству, доспева на дно, у сиротињске крпе и редове за социјалну помоћ. Прогресивна хармонијска структура са много промена омогућава стиховима да се ритмично смењују, међусобно повезани римама, од којих је она која повезује последњи стих строфе са првим делом рефрена остала као иновативно решење, барем у оквирима рок поезије (Цукић, 2007: 59). Овако "слободно" створена поезија успела је да трансформише популарну песму у сушту супротност важећим конвенцијама медијске презентације, које су подразумевале пре свега кратку форму и хармонијску једноставност и пријемчивост, а синтагма котрљајућег камена упамћена је као једна од водећих референци свеукупне рок поезије и митологије, јер осликава скиталачки дух у појединцу, без обзира да ли је он последица животних околности или личног опредељења.

Огроман утицај који је дело Боба Дилана имало на популарну музику и културу, огледа се првенствено кроз јединство мелодије и поезије као успостављање референтног алата и оружја у настојањима стваралаца у даљем развоју поп и рок сцене у свету. У поетском домену Дилан је у рок поезију инаугурисао интимне, обимне и повремено претенциозне лирске узлете, користећи песничка средства налик сликарским техникама, лако се декларишући као велики мајстор емоционалног израза (Баучер, 2008: 366).

### 3.3.2 Џон Ленон и Битлси

Темељно проучавајући дело славних Битлса, Иан Макдоналд је закључио да су они и појединачно и индивидуално били "савршени меклуанисти", у смислу пионирског рада на стварању нове, "симултане" популарне уметности, при том се позивајући на теорије Маршала Меклуана о линеарном току мисли као главном извору сукоба у западњачком уму, те о позитивним странама хаотичног тока медијске симултаности која води ка променама у самој људској заједници тако што појачава лични доживљај (Макдоналд, 2012: 67). Конкретно, Битлси су текстове својих песама често писали на основу исечака из дневних новина, а у каснијем делу каријере и употребом случајног тока свести, кроз

набацане насумично изабране речи које су слагали дајући им потребну форму и смисао, подражавајући тако колажни дух симултаности новог доба које је увелико трајало. Сам Ленон је, под утицајем Меклуана, комплетну песму, са музиком и стиховима, доживљавао као медијум који тако, заједно, представља јединствену поруку (Макдоналд, 2012: 70).

Дилан је, такође, снажно утицао на начин рада Џона Ленона, указујући му на потребу да слуша речи и продре у њихово дубље значење. Ленон је у једном инервјуу *Рولينгстоуну* признао да је слушајући Диланове плоче променио начин писања, раздвајајући у себи објективно и субјективно, то јест "професионалан" стил који је примењивао у почетку каријере, пишући наменски за потребе успешног пласмана Битлса на тржиште популарне музике, и сасвим супротан, "уметнички" стил у виду интимних исповести у којима је изражавао лична осећања (цит. према Фрит, 1987: 214).

Комбинацијом два приступа, симултаности у развоју идеје и унутрашњег монолога као појашњења, настајале су песме попут "A Day In The Life" (енг. Један дан у животу), која се заснива на два новинска текста, једном о смрти Леноновог пријатеља Таре Брауна у аутомобилској несрећи, и другом о броју рупа на путевима у Енглеској. Апсурд који је највише инспирисао песника, била је чињеница да су оба текста стајала на истој страни тих новина. Суштина песме може да се посматра као став о разочараности границама испразне перцепције кроз утицај медија на креирање слике стварности, али је на другом нивоу то и поглед на друштво спектакла које чини да живот изгледа као сан, а какав ће то сан бити - избор је сваког понаособ (Макдоналд, 2012: 388).

Знатан део песничког опуса Битлса уклопио се у еру психоделије, коју су они и сами на неки начин иницирали, па су песме попут "I Am The Walrus" (енг. Ја сам нилски коњ) обиловале надреалним призорима и личностима уклопљеним у још мање реалне ситуације. Међутим, иза таквих слика крила се друштвена критика тадашње Енглеске, усмерена ка школству, уметности, култури, законима, класама и религији (Макдоналд, 2012: 445). Слично гледиште могло је да се прочита и између редова релативно реалистичних описа друштва, као у псеудокласицистичкој минијатури "Елеонор Ригби". Мада је тема смрти углавном избегавана у поп музици, Битлси нису одолели том изазову, певајући о усамљеној уседелици која је то заувек остала, јер није смогла снаге да некеме искаже своја осећања. Њој је супротстављен локални свештеник коме није превише стало до својих парохијана, јер су и вера и дух заједнице некако заједно ишчилели, чиме су и

ови стихови, без обзира да ли посматрани као ескапистичка фантазија или реалистични описи друштва, увек подједнако дубоко окренути пре свега социјалној критици (Макдоналд 2012: 348).

Поједини коментари о утицајима Битлса на модеран свет досежу чак до тврдње да и наизглед баналан стих, као што је насловни у песми "I Want To Hold Your Hand" (енг. Желим да те држим за руку), суштинском поруком о осећају лепоте у тренутку додира несвесно преноси субверзивну намеру и покреће културну револуцију тежње за раскидом са буржоаским и хришћанским статусом кво (Макдоналд, 2012: 189). Са порастом свести о сопственим могућностима, Битлси су отвореније изражавали своје револуционарне ставове, како кроз поезију, тако све чешће и у јавним наступима, као што је био случај са контроверзном Леноновом изјавом да су тог тренутка "већи од Исуса", чиме је суштински погодио дух епохе, којом је, уместо хришћанских вредности, завладао конзумеристички материјализам са тренутним задовољењем потреба и етиком саможивости као фактором распада западног друштва (Макдоналд, 2012: 620).

Стваралачку фазу Битлса обележио је партнерски однос ауторског двојца Џона Ленона и Пола Макартнија, заснован, као се веровало, на принципу супротности, које се међусобно надопуњују. Мада уз већину песама које су Битлси снимили стоје њихова два потписа, дубља анализа разоткрила је ту чињеницу као пословни договор, и појединачно ауторство сваког понаособ које се огледа у препознатљивом стилу на основу личних уметничких афинитета и карактеристика. Тако је, насупротив Макартнијевој артистичкој "лепоти", Ленон декларисан као носилац "истине", такође и као аутор наглашене изражајности, без потребе за формалном елеганцијом и вредношћу самом по себи, па тако и без опасности да скрене у облик композиције који би могао бити окарактерисан као лош укус, што је била повремена судбина песама које је писао Макартни, склон технички потпунијим целинама (Макдоналд, 2012: 52). Солистичке каријере, које су уследиле након распада Битлса 1970. године, учврстиле су такве погледе на њихово стваралаштво, па је Ленон данас далеко цењенији као значајан песник, декларисани борац за социјалну правду и мир у свету, та аутор неколико песама које критика без изузетака сврстава у сам врх укупне рок продукције, међу којима су најважније "Imagine" (енг. Замисли) и "Working Class Hero" (енг. Херој радничке класе).

Битлси су оставили још један упечатљив траг у популарној музици, увођењем албума као целовите и јединствене уметничке форме, што је директна заслуга њихове плоче *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (енг. Бенд клуба усамљених срца наредника Пепера) из 1967. године. Пре тога је синг плоча са једном или две снимљене нумере била доминантна форма, прилагођена брзој и лакој употреби и то првенствено за радијско и клупско емитовање, док су албуми углавном третирани као колекције синглова. Ова плоча Битлса је, међутим, имала повезане песме које су се текстовима и аранжманима претапале једна у другу, док су се на изузетно стилизованом омоту по први пут нашли одштампани текстови свих песама, чиме је наглашена њихова важности и, у најмању руку, равноправан положај у односу на музику (Рајин, 2006: 38).

### 3.3.3 Цим Морисон

Најдубље везе између рок поезије и књижевности остварио је харизматични, контроверзни и трагични предводник култног калифорнијског састава Дорс (енг. Врата), Цим Морисон. Чак је и сам његов излазак на сцену базичног рокенрола био инспирисан литерарним амбицијама, будући да му се таква прилика, у тренутку нагле експанзије тог младалачког покрета, половином шездесетих, учинила као идеална за улазак у свет јавно изговорене, уметнички обликоване и стилски, поетски дотеране, лепе речи. Стога није чудно што ни сама инаугурација Морисона у рокенрол није протекла без директног додира са књижевном традицијом: име за бенд изабрао је на бази популарне филозофске студије тог времен, *Врата перцепције* Олдоса Хакслија, као и стиха једног од цењенијих енглеских песника, Вилијема Блејка, "ако се врата перцепције прочисте, све ће се указати онаквим какво јесте, бесконачно" (Цукић, 2007: 122).

Морисонове њихевне узорне крећу се у широком распону, почевши од филозофско-поетских узлета Фридриха Ничеа, чија су поимања естетике, морала и дуалне аполонијске и дионизијске природе уграђена у темеље свих његових идеја презентованих кроз уметничко стварање. Дела античке традиције, од Плутарха до Александра Великог, усвајао је са једнаким жаром као и француске симболисте, првенствено Рембоа, чија ће поетска обележја имати најјачи утицај на формирање типичног морисоновског литерарног облика кратке песме у прози (Хопкинс и Шугерман, 1993: 15), као на пример:

"И ето, морао бих већ поћи.  
сат каже да је крајње време,  
мада бих радо остао целе ноћи.  
Начичкана очима, кола некуда стреме;  
улична светлост изгубљено врлуда;  
мозак је улубљен чуђењем тупим.  
Али још имам куда да ступим,  
имам куда да ступим"<sup>7</sup>. (Андрић, 1983: 45)

Најснажнији утисак на Морисонову свест остављала је Рембоова аутодеструкција са јасним визијама предсказане трагедије, а спознаја о томе учврстила је његово уверење да песничко биће не сме да зазире од потпуне предаје животу, смрти и великој туги, са којом се песник свакодневно суочава свестан да је ништа неће угасити, па ни ублажити, осим смрти. Сличне мотиве за тотално препуштање ковитлацима свести и духовним олујама он је проналазио и у делима пређашње епохе песника битника, једнако као и у Џојсовом капиталном делу *Уликс* (Хопкинс и Шугерман, 1993: 15).

Надахнут врхунском литературом, Морисон је у поп културу пласирао поезију бола и душе огољене до крајњих граница, заратустрански неумерену и пуну каустичних визија, едиповских заплета и бодлеровског сплина, где је уз помоћ снажних песничких слика и поетских фигура уствари изузетно уверљиво насликао призоре труљења и распада свих снова и идеала хипи генерације у јеку Лета љубави (Симић, 2012: 98). У напону заноса разигране хорде растерећених и омамљених младих идеалиста, када је њихова утопијска револуционарна реторика већ потпуно преплављивала улице америчких градова и комплетну андерграунд штампу, Морисон је осећао искрену болну несигурност коју је преточио у антологијске стихове:

"Људи су чудни када си странац  
Лица су ружна када си сам"<sup>8</sup>.

Његов поглед истовремено је уперен далеко напред, у мрачну визију будућег времена, које су већ предсказивали вероватно само њему видљиви просјаци које је све чешће сретао испред дворана у којима су Дорси наступали:

---

<sup>7</sup> Џим Морисон, "Soul Kitchen" (енг. Кухиња душе, прев. Д. Андрић).

<sup>8</sup> Џим Морисон, "People are Strange" (енг. Људи су чудни, прев. З. Гајић).

"Твоји дани забаве су завршени, бејби  
Ноћ се приближава  
Сенке вечери гмижу кроз године  
Ти ходаш са цветом у руци  
Покушаваш да ми кажеш како нико не разуме  
Мењаш своје сате за шаку ситнине"<sup>9</sup>.

На овај начин, међутим, он није желео да окрене леђа својој генерацији, већ само да укаже на могућност у коју је чврсто веровао, како ће се једног дана у историји то њихово доба памтити као невероватно романтично, налик на завршетак велике епидемије куге у Европи, која је толико смањила број становника да су сви преживели на крају једноставно певали и играли од среће што су живи (Хопкинс и Шугерман, 1993: 126).

Појам ритуала и његова улога у репрезентацији и рецепцији рокенрола долазили су до потуног изражаја управо на концертима Дорса, када је Морисон свесно користио потенцијал сопствене харизме и снагу поезије како би аудиторијуму одашиљао сигнале о неопходном буђењу свести и револуционарном изласку из стања које је дефинисао као трајно ропство систему. Поигравајући се енергијом, Морисон је играо улогу шамана који упада у транс да би комуницирао са "небесима" и као катализатор одашиљао поруке окупљеној руљи истомишљеника и радозналаца, у чему су значајну улогу играли и остали Дорси, са специфичном музичком матрицом на граници између блуза и кабаретске пратње какву је Курт Вејл писао за сонгове Бертолда Брехта, једином каква је могла да одговори Морисоновом ултиматуму, да "свака песма мора да води на слушно, визуелно и психолошко путовање" (цит. према Симић, 2012: 294).

Предан идеји о себи као књижевнику и песнику, па тек онда рок музичару и идолу генерације, од чега ипак није бежао, самопрокламовани "краљ гуштера" је за живота успео да објави и две књиге поезије, од којих је она под насловом *The New Creatures* (енг. Нова створења) снажније одјекнула, доносећи дубок поглед у сирове ране Морисоновог очаја, који је у његовој поезији тако болно и јасно изражен, мада вероватно никада неће бити до краја схваћен и објашњен. Постхумно објављена књига песама *An American Prayer* (енг. Америчка молитва), додатно је учврстила уверење рок публике и културне јавности да је Џим Морисон заиста био велики песник, вероватно највећи у свету рокенрола. Како је и

---

<sup>9</sup> Џим Морисон, "Five to One".

примерено, када је преминуо у Паризу 1971, схарањен је на гробљу Пер Лашез, уз знамените књижевнике као што су Балзак, Молијер, Оскар Вајлд и друге уметничке величине.

### 3.3.4 Дејвид Боуви и Лу Рид

Висок степен артификације рокенрола, видљив кроз наглашене уметничке форме "нове" музике која је испуњавала етар крајем шездесетих година, али и кроз поетски рад водећих песника рокенрола описан у претходним поглављима, створио је услове за уплив још неколико врхунски талентованих уметника, музичара и текстописаца, који су, уз мало напора, оставили изузетно снажан траг на свеукупној рокенрол сцени, а да при том нису морали да се прилагођавају захтевима тржишта, већ су своју уметност без компромиса пустили да се слободно развија и осваја нове поклонице. Првенствено се у тој улози јавио Дејвид Боуви, британски уметник којег је тешко описати "само" као музичара и песника, јер је он у суштини био мултимедијални иноватор, увек једнако способан да до танчина разуме дух времена и дочара га у својим делима на врло софистициран начин, уз помоћ одабраних уметничких поступака, често превазилазећи оквире тренутних трендова и нивоа на који је било могуће разумети га, како из угла публике, тако и медија, па чак и других уметника и уметничке критике.

Дејвид Боуви је свој уметнички рад, углавном обављан у студијима за снимање музике и у концертним просторима, заснивао на синкретизму свих врста уметности које су биле укључене у начине презентације рокенрола, с тим да им је био једнако посвећен и унисоно вешт као текстописац, композитор, аранжер, мултиинструменталиста, плесач, пантомомичар, позоришни или филмски глумац, редитељ и концептуални уметник, творац нових идеја и покретач различитих уметничких праваца обједињене модерне уметности и света медија. Експериментишући пре свега са властитим "ја", мењајући своје сценске ликове и тако се поигравајући личним идентитетом, али и указујући на идентитет сваког појединца у друштву, он се у ствари разрачунавао са друштвом које је у том тренутку још увек било затворено за разне видове друштвених слобода, па је и питање сексуалног идентитета доминирало свим Боувијевим трансформацијама које су деловале на јавност са поприличном дозом шока. Популарна филозофска идеја тог времена, о крају људске врсте



и потреби за рађањем новог Човека, уклопила се и у његова истраживања која су као резултат имала теме лудила, насиља, љубавних размимоилажења, тоталитаризма и разних облика манипулације, користећи се и напајајући ничеовским митом о натчовеку, којег је, увек једнако успешно, претварао у нову потрагу за личним идентитетом у новонасталим околностима, као јединим одговором на друштвене промене које ретко да су се кретале у правцу општег бољитка (Стивенсон, 2007: 59). Антиутопијска природа раних Боувијевих албума често је повезивана са стваралаштвом Џорџа Орвела, на шта очигледно указују наслови песама као што су "Big Brother" и "1984", али је друга врста критичког размишљања указала на још снажније утицаје књижевности Вилијема Бероуза, тачније његове "кат ап" технике стварања нових значења уз употребу исечака из новина, магазина и стручне литературе (Стивенсон, 2007: 83).

Изузетан пример Боувијеве усклађености са духом епохе открива се још у најранијој фази његовог стваралаштва, које се поклопила са ером почетака озбиљнијих космичких истраживања, готово савршеном инспирацијом за уметнике разних профила, попут филма, позоришта, књижевности и музике, где се кроз научно-фантастичне мотиве ова тема често повезивала са верско-религијским и другим сличним концептима. Песма "Space Oddity" (енг. Чудак из свемира) објављена је у тренутку опште опседнутости филмом *Одисеја у свемиру: 2001* Стенлија Кјубрика, али и још недовршеном мисијом свемирског брода "Аполо" на Месец, која је утицала на првобитну забрану емитавања ове песме на радију Би-Би-Си. Боуви је, међутим, само искористио актуелну ситуацију за олакшан пласман идеје која ће још дуго, све до данас, одјекивати нашем цивилизацијом, са индиректном поруком о могућности ослобађања од земаљских оквира или норми цивилизације и постајања "звезде" сопственог живота, о независној, аутохтоној свести као првом предуслову човекове слободе као претпостављеног стања спрам оног које чини припадништво заједници. Ова идеја о покретању личног идентитета изван оквира владајуће друштвене, па и полно-сексуалне реалности једнако је и ослобађајућа и проблематична, али се у сваком случају уклопила у настојања контракултуре да људску природу разреши одговорности према ограничењима која јој намећу друштво и систем (Стивенсон, 2007: 47).

Једном од најуспелијих Боувијевих песама углавном се сматра нумера "Heroes" (енг. Хероји) са истоименог албума, насталог у оквиру тзв. "берлинске трилогије", којом је

овај уметник направио најснажнији заокрет у каријери и директно антиципирао појаву будућих уметничких праваца у рокенролу, попут новог таласа и електро попа, који ће обележити осамдесете године. Наизглед банална љубавна песма о пару који се крије у сенци зида који је Белин у то време делио на два блока, једнако као и читав свет кроз дуги низ година послератне хладноратовске кризе, пун квалитет остварује у невероватној резонанцији музичког сегмента, којим доминира певајућа гитара од једног дуготрајног лежећег тона, у комбинацији са нестварном, готово филмском нарацијом текста који обичан, приземни живот и епизоду тако честу у уобичајеној свакодневици диже на ниво херојског чина, славећи мале могућности које чине животне драме, бекства и победе као узвишена дела (Стивенсон, 2007: 91):

"Сећам се како смо стајали поред зида,  
пушке су одјекивале око наших глава,  
а ми смо се љубили као да ништа не може да падне,  
срам ће остати на другој страни.

Ми можемо да победимо, заувек,  
и да будемо хероји само један дан."<sup>10</sup>

Бити херој, како сугерише ова песма, могућност је која је отворена и доступна сваком, али су таква стремљења по својој природи и пролазна о чему говори последњи стих који херојско, победничко стање ограничава на врло кратак период. Та црта ове песме указује на додире Боувијевог стваралаштва са идејама водећег теоретичара и уметника поп-арт покрета у уметности Ендија Ворхола, који је изнео занимљиву претпоставку да ће слава једног дана заиста бити доступна сваком поједницу, али само - на 15 минута.

Ворхол је половином шездесетих ступио на сцену са идејама сличним Орвелу, Хакслију и Бериузу, који су читаво индустријско доба посматрали као декадентни пад западне цивилизације, па су и нове идеје у култури подржавали као адекватан одговор уметничких кругова незадовољних таквим стањем. Ворхол је у схватање савремене културе, међутим, унео изненађујућу дозу оптимизма, која се може протумачити и као типичан "амерички прагматизам", а огледала се у афирмацији појава које су од почетка масовног друштва сматране за изворе анксиозности, као што су новац, андрогина

---

<sup>10</sup> Дејвид Боуви, "Heroes" (прев. З. Гајић)

будућност, релевантност технологије и губљење контроле над машинама (Гоцић, 1997: 36). Ворхол је у сталној потрази за новим пројектима, медијским манипулацијама и профитом осмислио и покренуо креативни центар "Фабрика" у Њујорку, у коме је окупљао маргиналне и мање успешне уметнике, обично несхваћене и тешко уклопиве у конвенционалне оквире, чудаке радикалних идеја, које је усмеравао и помагао им у настојању да се њихово стваралаштво како-тако стави на увид јавности. Један од његових штићеника био је и Лу Руд.

Као песник и гитариста, предводник опскурног, али надареног утицајног састава Велвет андерграунд, Рид је инспирацију налазио свуда око себе, у реалном свету једног од највећих и најдекадентнијих мегаполиса на планети, као једином месту на коме је био могућ сусрет светова који би у било ком другом оквиру били непремостиво раздвојени социолошким, економским и субкултурним баријерама. Сусрет таквих јединки, "манекена промашених живота", како их, не без разлога, назива Жикица Симић, увек доноси дозу одређене напетости која открива прегршт негативних осећања, бола, фрустрације и наде која некако увек бива изеневерена, мада је последње пребивалиште човекове егзистенције. Овај "песник Њујорка" је своју средину, или барем ону њену страну којом се углавном кретао, видео као град греха и перверзије, у којем се читава суштина битисања своди на потрагу за физичким, телесним задовољствима, и пороцима. Настојања да окупи бенд који ће његовој поезији дати адекватне кулисе, окарактерисао је као потребу да "Шивин плес добије западњачки одговор", уз најаву да ће Велвет андерграунд свирати све док Вавилон буде нестајао у пламену, користећи притом исти синоним за декаденцију западне културе као и растафари-реге уметници са Јамајке (Симић, 2012: 25).

Напојен изворним наслеђем рокенрола шездесетих, уз класично универзитетско образовање, Лу Рид је од своје поезије успешно створио респектабилну форму урбаног реализма, са уметнички вредним опсервацијама на тему готово свих постојећих порока и друштвених девијација који се могу срести када се мало дубље закопа по плочницима америчких велеграда. Певајући о наркоманији, алкохолизму, депресији, самоубиствима, проституцији, мизогинији, хомосексуалности, трансвестији, садомазохизму и другим појавама које је сретао током шетњи плочницима и "подземљем" Њујорка, указивао је на специфичну епистемологију људских губитака и животних пораза, у којој су бес, бол,

пораз, морални суноврат и изразита сумња у животне вредности - константна појава (Симић, 2012: 26).

Рид је тешко схватан и прихватаан изван круга "Фабрике", чак и након изласка албума *The Velvet Underground & Nico*, чији је омот украсила жута банана као једна од најславнијих Ворхолових рукотворина, мада се касније испоставило да је готово сваки купац малог броја продатих примерака првог тиража ове плоче касније основао бенд и направио каријеру, што је домен урбане легенде која, ипак, указује на огроман значај овог уметника. Мада је настала у зениту контракултуре, 1967. године, за разлику од већине осталих капиталних дела рокенрола објављених усред Лета љубави, ова плоча не почива на идеалима утопијског оптимизма, већ на суровој реалности и чињеницама из стварног живота, што слушаоцу омогућава директну идентификацију са кореном теме (Стивенсон, 2007: 70).

Почетком седамдесетих Лу Рид се преселио у Лондон, које је управо тресла грозница опште помаме за Зигијем Стардастом, најновијим продуктом Дејвида Боувија, који се радо прихватио продукције Ридовог новог албума. Плоча која је уследила као део сарадње два истински талентована уметника, обележила је остатак Ридове каријере, са сваком песмом понаособ која крије изузетну и врло успелу причу са усијаног велеградског тротоара. Најцењенија од свих је нумера "Walk on the Wild Side" (енг. Шетња дивљом страном), која је као инстант хит одмах завладала радио-таласима, вероватно захваљујући чињеници да су радијски ди-џејеви са обе стране Атлантика слабо разумели улични сленг којим је написана, или пак управо због тога што су разумели степен провокације који се крије у тим стиховима (Цукић, 2007: 196):

"Холи је дошла из Мајамија, Флорида,  
Стопирала је преко Сједињених Држава.  
Успут је почупала обрве, обријала ноге  
И он је постао она.  
А она је рекла: Хеј, бејби, пређи на другу страну,  
Медени, прошетај дивљом страном."<sup>11</sup>

Реална слика грозничавог живота у капиталистичким велеградима, уметнички обликована у форму поетских настојања да се приземним сегментима битисања људске

---

<sup>11</sup> Лу Рид, "Walk on the Wild Side" (прев. З. Гајић)

врсте да потребан дигнитет и, пре свега, да се они објасне како би се боље разумели и лакше прихватили, утицала је на даљи развој рокенрол поезије, која је у то време, половином седамдесетих, полако престајала да стрепи од истине и реалности, ма колико оне биле понекад болне и неприхватљиве. Потреба да се покрет још једном пробуди и укаже на неправедност и бесмисао живота у људској заједници, али овог пута и са врло конкретном идејом о акцији која би могла да преокрене такав статус кво, иницирала је даљи развој уметничких начина изражавања песника рокенрола у сведенијој, готово минималној форми, са директнијим порукама и призивањем наглих промена, ма колико оне насилне могле бити у својој суштини. Тако је настала поезија панка.

### 3.3.5 Панк песници

Несклон конвенцијама и увек способан да повеже неспојиве историјске чињенице зарад доброг објашњења идеја које заступа, Грејл Маркус корене панк поезије и читаве идеје покрета проналази у стиховима групе која идеолошки припада најудаљенијем делу рокенрол митологије у односу на панк. Суптилна и сведена, акустична хипи фолк формација Фаирпорт конвенш објавила је 1968. снимак нумере "Tale in Hard Time", са следећим стиховима:

"Уклони сунце из мог срца,  
помози ми да научим да мрзим".

Јасна песничка порука о губитку наде и потреби да се заузме другачији став према животу и самом себи, по Маркусовом тумачењу, осликава тежњу песника панка да дотадашњу помирљиву, утопистички настројену идеологију и реторику преокрене у конкретнији израз, којим ће свету јасно ставити до знања да више није способан да ћути и трпи, и да ће његов одговор бити врло оштар, недвосмислен и директан. Претпоставка да вероватно ниједан панкер никада није чуо ове стихове није толико битна за спознају да наизглед супротстављене струје рокенрола у ствари теже истом, заједничком циљу, само су оружја која се користе склона одређеним променама (Маркус, 2013: 80).

Као родоначелници покрета, у време када је поп поезија уопштено изражавала теме архетипског бежања од стварности и љубавне утопије, појавили су се Секс пистолси, чије су песме углавном неговале нов, језгровит, али садржајан дискурс, пун увреда, шока и

провокација, заправо алудирајући на реалност и непосредност уличног језика и свакодневног говора. Њихова поезија функционисала је на принципу манифеста, као директне поруке које се базирају на одлучном одбацивању дотадашњих вредности уз понуђено решење како се поставити према животним тегобама. Њихов одговор увек је био конкретан - реци одлучно "не" и покажи да тако заиста и мислиш, што је и била најчешћа смерница њихових стихова, углавном уобличених у форму слогана (Savage, 2007: 220). На тај начин, они су успоставили дискурс којим ће се, опште гледано, служити панк поезија у даљем развоју, као простор за истицање експлицитне критике друштвеног и политичког система, са јасним, директним обележјима субверзивности као основним носиоцима идеје рокенрола, која је у време непосредно пре појаве панка, готово у потпуности изгубила неопходну оштрину, у чему је највећу улогу имала управо музичка индустрија, увек једнако способна да поједностави комплексност садржаја и затре иронију као једно од основних обележја младалачке културе и начина на које се она испољава (Арнаутовић, 2012: 172). Панк је, супротно очекивањима и настојањима чак и својих актера, у тренутку настанка такође имао велики потенцијал за улазак на масовно тржиште, јер се углавном заснивао на инсистирању на табуима, којима се поигравао кроз употребу софистициране и ироничне реторике у настојању да драматизује и расветли контрадикције, дубоко укорене у друштву и заједници (Savage, 2007: 256).

Одмах након првих шокантних стихова Секс пистолса који су узнемирили етар, али и читаву јавност Велике Британије и света, готово подједнако естаблишмент - свестан нове претње и опасности по статус кво, и генерације младих које су њиховом појавом добиле нов начин приказивања незадовољства, могућности наговештене њиховом појавом почеле су да се остварују. Многе нове уметничке душе јавиле су се у првом таласу следбеништва, углавном базирајући своју поруку на ослушкивању колективног несвесног у заједници која их је окруживала, претварајући ставове у стил и вентил за изражавање набујалих емоција, омогућавајући сваком ко се осећао довољно способним да искаже своја осећања о било којој теми, осим о љубави, која се, као интимно осећање, није уклапала у опште уверење да је панк јавна ствар, која не трпи поливалентна становишта, својствена еротичној, интимистичкој љубавној тематици (Savage, 2007: 308).

Најупадљивија одлика текстова панк песама може да се дефинише као реализам заснован на емоцијама, јер на објективан начин износи конкретан, унутрашњи став према

чињеницама, без употребе сувишне метафорике, или уз њен минималан уплив уколико је тим путем отворен приступ слушаоцу ка дубљем поимању реченог:

"Напустила је школу попут милиона других,  
привремено ради у продавници и сања о мужу и љубавнику,  
није јој јасно да је на покретној траци батеријских супруга".<sup>12</sup>(Прица, 1991: 67)

Обраћајући се, пре свега, занемареним представницим беле омладине радничке класе, панк поезија је прибегавала извештаченом језику и пародији, у настојању да боље опише духовну празнину и економско ропство као два кључна означитеља стања у коме се налазила генерација без праве будућности у новом глобалном поретку (Прица, 1991: 115). Разумљив контекст поетског уобличавања стварности, као основно настојање уметника панка да допру до најдубљих слојева потенцијалних следбеника, био је условљен потребом да дискурс остане јасан, уобичајен и свакодневан, денотацијски и у најмањој могућој мери шифрован било каквом стилском симболиком (Прица, 1991: 65). У том контексту, ни аутодеструкција панка, садржана у свим сегментима његовог испољавања, па и у поезији, није била израз немоћи и пристајања на "само" вербалну побуну, већ управо доследност изворној концепцији која није тежила разумном, договорном разрешењу сукоба, него управо супротно - сагоревању у одбрани реално зацртаних циљева и идеала. Тако су грубе и сирове вињете свакодневице и бесмисленог битисања у циновским бетонским кавезима, на шта су све више личили велегради Запада, замениле било какве покушаје медитације и пасивног призивања бољег сутра, које су одликовале претходну генерацију рок песника (Главан, 1980: 18).

Као најдоследнији представник панк поетике, уједно и најзначајнија појава у смислу јасног истицања политичких ставова леве оријентације, социјалне проблематике и друштвене критике, углавном се наводи британска група Клеш (енг. сукоб или ударац). За разлику од Секс пистолса као родоначелника покрета у Енглеској, које је, на првом месту, одликовао највећи могућ степен провокације, рушења конвенција и потирања јавног морала, што су била њихова основна оруђа привлачења пажње и манипулације медијима, Клеш су своја уметничка настојања базирали на указивању на обесправљени положај јединке у друштвеном и политичком контексту, што је овај састав, истовремено способан и да таквим настојањима омогући привлачан, стилски и естетски прецизан, дотеран и

---

<sup>12</sup> ХТС "Battery Brides" (енг. Супруге на батерије, прев. И. Прица)

избалансиран оквир, инаугурисало као гласноговорнике радикалних ставова, мисаоне предводнике и савест читавог покрета.

Основна покретачка снага политичког активизма у бенду био је његов фронтмен, Џо Страмер, окарактерисан као личност без чијег доследног рада би читава политичка линија покрета била сведена на минорну меру или сасвим безначајна (Рајин, 2006: 135). Сирови бес панка је у Страмеровим стиховима, посвећеним бројним проблемима друштва, у распону од незапослености, корупције, наркоманије и повећане стопе криминала међу малолетницима, преко расизма и тероризма, до империјализма на глобалном нивоу, добијао сасвим нов, естетизован и стилизован израз близак идејама социјалне правде, једнакости и слободе, музички и текстуално непосредно повезан са наслеђем рокенрол традиције (Симић, 2012: 295).

У музичкој матрици групе Клеш наглашено снажан је и утицај ритмова Трећег света, првенствено карипских земља попут Јамајке, чији су емигранти у све већем броју хрлили у правцу бивше колонијалне силе и постајали део и лондонског урбаног миљеа. Једноставни облици изворне рок песме, којима су најчешће прибегавали, укрштени са ритмичким обрасцима најближим реге наслеђу, створили су јединствен музички стил овог бенда, којег су бројни критичари дефинисали као "убрзани реге". Тако створени, чврсти и уверљиви, али и хипнотички ритмови, потпомогнути ударима гитарских деоница, пратили су громогласне и често хорски узвикиване слогане налик на колективне уличне изливе страсти и емоција, попут демонстрација или певања навијачких песама. Основна вештина Страмеровог поетског рада била је способност да уочи, издвоји и нагласи битну кризну ситуацију, те да њоме искаже непоколебљив став и одлучно настојање да се борба против неправде поведе, ма колико снажан био друштвено-економски механизам којем се супротстављао (Главан, 1980: 195).

Прави пример дејствовања поезије групе Клеш проналази се у њихвој најпозантијој нумери, "London Calling", насталој 1979. године, у тренутку бројних масовних протеста радника у Енглеској, мада је непосредно иницирана једним инцидентом на нуклеарном реактору у Сједињеним Америчким Државама, чиме је наглашена и референца о још увек незавршеној опасности од атомске катастрофе која је у потпуности обележила послератни период у свету:

"Лондон зове удаљене градове,



Сада када је рат објављен и битка се спрема,  
Лондон зове подземни свет,  
Изађите из кутија, дечаци и девојчице.  
Лондон зове, не угледајте се на нас,  
Лажна битлманија је пропала.  
Лондон зове, код нас се ништа не љуља  
Осим прстена на тој палици власти."<sup>13</sup>

Рефренска употреба познатог слогана Би-Би-Си радијског оглашавања указује на ниво обраћања најширем могућем аудиторијуму, којем Клеш настоји да пренесе поруку о манифесту своје борбе, која подразумева стварање хаоса и анархије, као начина супротстављања полицијској бруталности (на коју указује палица) као продуженој руци владајуће клике и естаблишмента. Истовремено, у песми је наглашено и оспоравање и одбацивање важећих вредности мејнстрим културе, у стиховима оличене у појави Битлса, чија слава очигледно бива протумачена као незаслужена и фиктивна (Machin, 2010: 198). Ове референце јасно указују колико је висок степен негирања друштвених конвенција по сваку цену био заступљен у реторици панк поезије како би се нагласила друштвена критика и поставила, а потенцијално и решила, важна политичка питања на којима, испоставило се, почива напредак и будућност људске заједнице уопште.

### 3.4 Карактеристике, значења и приступи

Покушаји да се на прави начин приступи рок поезији датирају од времена када је рокенрол тек узео замах и одмах постао значајна уметничка и друштвена појава која има снажно дејство на духовно стање заједнице, а често је и у прилици да иницира или утиче на мање или веће промене. Теоретичари различитих профила од тада до данас настоје да овој несумњиво уметничкој појави дају праву валоризацију, крећући се кроз бројне научне дисциплине, које тој врсти стваралаштва могу да буду сродне и у којима се рок поезија проналази као утицајна, делотворна и незаобилазна. Након анализе неколико важећих теорија, проистеклих из истраживања угледних културолога, социолога, музиколога и

---

<sup>13</sup> Клеш, "London Calling" (прев. Д. Цукић)

књижевних теоретичара, намеће се закључак да консензус око ове појаве још увек није успостављен.

Грејл Маркус тако тврди да најцењенији, уједно и најбољи ствараоци у оквиру популарне културе, па и музике, стварају непосредне везе између људи који, можда, никада неће имати никакве додирне тачке нити заједничке особине, осим што сви истовестно реагују на њихов рад. Исто тако ти ствараоци никада неће одустати од настојања да схвате значај и утицај њихове музике на аудиторијум, па ће се, сходно томе, и идеална слика коју нуде у својој поезији мењати са њиховим личним и уметничким развојем. Уколико пак захтеви публике, која у поп култури, према важећим теоријама, углавном може да се поистовести са тржиштем, превазиђу оквире понуђеног, уметник може да настави својим идеолошки зацртаним путем и да окрене леђа публици, али ће тада његов рад изгубити виталност и снагу коју је имао док је значајно многим. Друго решење је да уметник прихвати захтеве публике и ствара пријемчивија дела, са више комерцијалног потенцијала или допадљивије ширем кругу слушалаца са мање софистицираним укусом и нивоом разумевања уметности. Тада ће се уметник само претварати да су његова публика и он јединствена целина, и за то ће добити повратну потврдну спрегу као признање, а уколико открије себе као задовољног у том сегменту - никада више неће бити у стању да створи праву уметност (Marcus, 1977: 7).

Саму природу песничког стварања у оквиру рокенрола Маркус види у непосредној вези са начином на који аутор употребљава језик, при чему ће и музика бити део језика који ће користити у настојању да нађе прави израз за своје идеје, мисли и осећања. У том склопу речи са музиком, уз мелодију, хармонију и ритам, речи ће често добијати облике који их иначе не одликују, проширујући тако ограничења која језик намеће, као и његов конвенционалан утицај на заједницу и њену културу (Marcus, 1977: 87). Песничко писање иначе, било да је део рок културе или уопштено, Маркус види као дубоко емотиван чин, суочен са разним унутрашњим и спољним ограничењима која песник мора да савлада пре него што испуни намеру и забележи слику света. Првенствено, песник мора да буде способан да гледа свет изван свог видокруга, јер "онај ко види само себе - не види ништа" (Marcus, 1977: 58). Он затим мора да буде дубоко емотивно биће, јер ће тек бурним емотивним чином у себи, у свести, кроз лични доживљај појаве о којој говори, моћи да створи довољно квалитетну и вредну уметничку творевину кроз своју поезију и музику

(Marcus, 1977: 67). Сходно томе проистиче и Маркусов закључак да најбоља популарна музика уствари и не рефлектује толико стварност нити суди о њој, колико је - апсорбује (Marcus, 1977: 91).

Истим путем, поимања уметности кроз фактор емоција, креће се и Колингвудова теорија, која у том светлу раздваја уметност као магију од уметности са потенцијалом за забаву. Магијска улога уметности у овој теорији, наравно, нема религијска и езотерична дејства, већ је њен задатак, кад већ поседује ту способност, да пробуди емоције у заједници којој се обраћа и подстакне је на колективну активност у интересу општег напретка. Права уметност тако постаје чист израз емоција, јер уметнички чин подразумева непосредно изражавање емоције која није унапред припремљена већ проистиче из самог тренутка настанка дела од кога је нераздвојна, па се успех уметничког дела уствари огледа кроз ниво до којег је та иста емоција пробуђена у аудиторијуму коме се обраћа. У случају када је тај процес заокружен и успешан, емоција уграђена у посматрано уметничко дело и самом реципијенту помаже да боље схвати сопствене емоције и сам живот (цит. према Баучер, 2008: 246).

Овакав, емоционалан приступ покушајима да се досегне право значење текста рок песме и да му се одреди права вредност, међутим, одбацује сужену концепцију схватања језика, где речи нису само изјаве или искази, већ се могу поистоветити са бојама које користи сликар када ствара у оквиру свог уметничког израза. Посматран из овог угла, песник може бити оцењен као способан да емоционално дирне и узнемири појединца у публици иако његове речи можда немају јасно утврђено значење нити осликавају чињенице (Баучер, 2008: 242). Друга врста тог настојања били би покушаји да се значење песме пронађе у спољним референцама, као што су непосредни поводи из реалног живота који су утицали на њен настанак, или интертекстуални песнички и музички изори који су имали очигледно дејство на аутора у тренутку стварања. Спољне референце могу да каналишу значење песме ка, на пример, политичком утицају који је репрезентативан за културу или контракултуру, узнемирујућ јер отвара нека кључна друштвена питања, и да, при том, песма због тога добије мрачан и претећи тон. При том је индикативно да узнемирујуће слике не морају по сваку цену да буду стварносно референтне, нити језик и значења морају да буду у кохезији, али ће емотиван ефекат на свест примаоца ипак бити постигнут, што тумача те поезије аутоматски доводи у опасност да песми припише

погрешно значење, изгубљен у мору различитих информација и смерница о могућим утицајима (Баучер, 2008: 231).

На том месту се најчешће посеже за другом методом, потрагом за уметничким утицајима уз пожељно откривање директних цитата. Претпоставка овог метода је да ће откриће директне везе између актуелног дела и неке сличне референце у високо вреднованом и цењеном делу у прошлости тумачу бити од велике помоћи за боље разумевање посматраног. Највећи проблем у оваквом приступу је тренутак успостављања везе између откривене мисли у, на пример, Дилановом тексту, која се поклапа са стиховима неког новијег аутора кога анализирамо: та веза углавном ће бити субјективан доживљај на основу личних афинитета и интуиције, и као таква врло нестабилна да би била прихваћена као стварна евалуациона чињеница (Баучер, 2008: 237). Сама појава да уметници свој кредо дугују уметничкој историји и појединим ауторима који су на њих посебно утицали нема у себи ништа лоше, напротив, али је инсистирање на њој при покушајима тумачења уметности погрешно, јер је превелика веза са прошлошћу фактор ометања везе са садашњошћу, која је за поимање уметничког дела ипак далеко важнија (Баучер, 2008: 240). Овакав став делом проистиче и из Фукоове тврдње, да су утврђене традиције и системи анализе уствари произвољне формуле, чија права вредност варира у зависности од дискурса области у којој се та анализа креће. Тај дискурс не треба успостављати на основу неког далеког порекла, јер би то водило у све даљу и даљу потрагу за прошлошћу, већ га треба прилагодити контексту времена и места у коме се јавља, слично као у случају ренесансног одбацивања античке традиције, уз тврдње да су и старогрчки уметници морали да имају неке претече, које су, међутим, у дотадашњој историји остале непознате (цит. према Баучер, 2008: 210).

Уколико се проучавање популарне музике и текстова који настају упоредо са њом посматра као интердисциплинарна област, неминовно постаје да се текстуална анализа прошири додатним испитивањима, која би се односила на историјске корене и претходне сличне покушаје, друштвени и политички контекст, визуелну естетику и жанровски развој. Ову аналитичку формулу применили су Бортвик и Мој, у настојању да свом истраживању музичких жанрова дају равнотежу између текста и контекста, одговарајући тако на упозорење Сајмона Фрита о могућности да анализа контекста онемогући праву текстуалну анализу (Бортвик и Мој, 2010: 7).

Мада настаје као производ синкретизма две или више врста уметности, рок поезија је на првом месту ипак лингвистичка творевина, па је и најчешћи приступ испитивању њених вредности фокусиран на значење речи. Ранија проучавања популарне музике, из четрдесетих година 20. века, која, дакле, датирају из епохе пре појаве рокенрола, показала су да су текстови били најзначајнији сегменти песама, те да је на основу категоризације текстова песама које су пуштане током анализе могуће да се сагледа психолошки профил слушалаца, па чак и читаве нације. Питман је, након анализе песама које су раних четрдесетих пуштане на радио станицама у Сједињеним Америчким Државама, закључио да велика већина понуђеног материјала у текстуалном смислу представља мање или више успешно поетизоване варијације на теме љубави и секса. Муни је пак наставио ово истраживање у неколико послератних година на истом узорку, и закључио да текстови поп песама рефлектују психолошко стање просечног америчког грађанина суоченог са новим економским и социјалним изазовима (Wall, 2013: 179).

Сајмон Фрит је, међутим, касније одбацио те закључке, уз хипотезу да такве и сличне анализе умањују културолошки значај који проистиче из текстова тих песама. За њега су песме, у смислу музичко-текстуалне целине, више налик на представе као драмске игроказе него на класичне књижевне творевине као што су поеме: оне се понашају као говорни чиновници, који не доносе само семантичка значења изговорених речи, већ морају да се посматрају и као звучне структуре и директни означитељи карактера и емоција.

Полазећи од овог приступа анализи, Фрит даље предлаже три начина њеног развоја:

1. посматрати на који начин различита извођачка средства употребљена током чина снимања песме утичу на формирање уметничког осећаја код аутора, а потом како то делује и на слушаоца као јединку, па и на читав аудиторијум;

2. утврдити како различити жанровски оквири у којима се крећу производи рок културе другачије утичу на позиционирање рок песме у различитим контекстима субкултурних заједница које настају као део жанровске поделе и

3. посматрати песме, на крају, и на уобичајеном језичком нивоу, па чак и кроз клише, како би се схватио начин на који оне конструишу културну форму као средство за артикулацију осећања аудиторијума (цит. према Wall, 2013: 181).

Трећи наведен метод проналазимо у примеру истраживања о слици психологије једног времена која се може схватити и објаснити на основу анализе љубавних песама,

како је то урадио Кери на узорку таквог сегмента популарне културе у периоду од 1955. до 1966. Истраживање текстуалних целина указало је да старије песме, из првих година и "доба невиности" рокенрола, углавном истичу значај судбине у љубавним односима, где се такве релације догађају људима који упорно и стрпљиво чекају, док каснији снимци бележе далеко већу слободу у креирању љубавних веза са наглашеном слободом избора и могућношћу уношења промена да би однос био успешнији. Кључни показатељи духа епохе проналазе се у односу према самоћи, која је у ранијој фази негативно вреднована, да би касније то стање било оцењено као добра прилика за боље упознавање себе, а сличну промену претрпео је и појам романтичне љубави, који се у каснијим песмама јавља више као предмет психичке страсти и жеље. Закључак након овог истраживања био је да је у назначеном периоду наступио културни помак ка већој индивидуалности у друштву, уз рефлексивност идентитета и либералније ставове према сексу (цит. према Machin, 2010: 79).

Бавећи се анализама различитих образаца популарне музике кроз епохе на основу схеме активности у песмама, Дејвид Макин је приметио велике диференцијације међу сличним примерима, па тако чак ни све љубавне песме, које на мање-више сличан начин обрађују исту тематику, немају истоветан заплет и крајњи исход, што указује на разлике у мерилима вредности, начинима понашања и самим идентитетима (Machin, 2010: 78). Сличне разлике проистичу и из жанровске поделе поп музике, која углавном подразумева типску употребу различитих стереотипа у контексту активности унутар текстова. Тако на пример реп песме углавном реферишу о догађајима на улици, јер су засноване на урбаном окружењу, док фолк музика, базирана на традицији и укореењена у једноставнијем друштвеном поретку, велики број описаних ситуација смешта у природно окружење или доводи у везу са лепотама планина, шума, река, потока и сл. Рок музика пак, највише склона поимању људских слобода, сасвим природно у текстуалном контексту највише реферише на широке и отворене путеве, видике, далеке хоризонте, путовања и могућност бекства (Machin, 2010: 96).

Занимљиво је и запажање о бесциљности бројних популарних поп песама, тачније о одсуству јасно зацртаног крајњег исхода песничке идеје, што може да се доведе у везу и са утопијским идејама идеализма, које су доминирале током хипи ере у контракултури шездесетих година. Из тог времена потичу и примери који се наводе: Диланова песма

"Blowin' in the Wind" на најосновнијем нивоу говори о лошим стварима које чине неки људи и о потреби да се због тога мења свет као систем веровања и понашања, док са друге стране чувена Ленонова композиција "Imagine" (енг. Замисли), у којој песник каже да му се често приписују сањарске склоности, ипак нуди конкретну схему понашања која ће довести до крајњег циља (Machin, 2010: 96).

Свестан стереотипа да су ликови у песмама популарне музике углавном пасивни, те да су њихове активности углавном минималне или никакве, Макин је покушао да оповргне то веровање служећи се Холидејевим истраживањем начина на које је радња у песмама приказана лингвистички, а које је, уз уобичајене, физичке послове, у тај вид активности укључило и менталне процесе. Типови процеса које нуди су следећи:

1. материјални - чинити нешто конкретно;
2. бехавиорални - радња без исхода;
3. ментални - размишљање, вредновање, осећање;
4. вербални - разговарање;
5. релационални - бити сличан или различит у односу на нешто друго и
6. егзистенцијални - постојати или појављивати се (Machin, 2010: 89).

Са друге стране, Ван Лувен је занемарио начине понашања и покушао да истражи лингвистичке облике представљања учесника у радњама описаним у песмама, што ипак неизоставно мора бити доведено у везу са самим значењем текста и онога на шта се он односи. Дакле, субјект у популарним песмама може да буде:

1. персонализован или неперсонализован - зависи од тога да ли песма говори о конкретном појединачном случају именованог појединца или генерализује, подижући причу до нивоа, на пример, читаве нације;
2. индивидуализован или колективан - развија се блискост реципијента са јединком у тексту на основу личне приче коју она нуди или се пак тај однос проширује на ниво колективне припадности већој социјалној целини, на пример реп покрету;
3. номинализован - уколико је субјект именован, код слушаоца то развија одређену врсту интимног односа и осећаја блискости, па и поистовећења;
4. функционализован - учесници су јасно опредељени према односу улога у тексту, а оне могу бити позитивне и негативне, што проистиче из контекста радње, као у односу полиција-криминалци, који је поливалентан и зависи од угла гледања на радњу;

5. анониман - учесник је видљив, али не и директно представљен, па то може да буде "свако", или "неко", или "неки људи";

6. агрегатан - учесник је велика група људи, маса, као на пример "многи људи" или "сви људи", а циљ такве песме најчешће је пророчки и покретачки;

7. објективизован - особа је сведена на појединачан појам, као "лепотица" или "звер", што указује на моћ коју поседује приповедач текста, у коме се свет рефлектује искључиво кроз његов поглед изнутра (цит. према Machin, 2010: 88).

Бавећи се језиком као изражајним средством у популарној музици, Анри Торг је закључио да је однос између енглеског језика, који се говори у државама у којима је настао рокенрол, и музичких форми био кључан за формирање лингвистичке структуре рок поезије. С обзиром на релативно брзе ритмове који се углавном користе у рокенролу, енглески језик се, као фонетски гибак и збијен, показао као изузетно прилагодљив брзом ритмичком дељењу слогова и, још више, настојању да се кроз сажете текстуалне целине изрази читава уметничка порука. Из тог разлога су многи покушаји да се ствара рокенрол на неком другом језику на самом почетку уобичајено суочени са стваралачком дилемом - да ли писати и певати на енглеском или свом, матерњем језику (Торг, 2002: 36). Други, дубљи ниво сажетости енглеског језика у функцији рок поезије открио је Ван Лувен, који је тврдио да су краће фразе лингвистички повезане са осећајем искрености и сигурности, самим тим и са ауторитетом. Тај осећај је, иначе, уобичајен за пријем информација које слушаоцу упућује презентер вести у информативним емисијама на радију или телевизији, а такође се доводи у везу и са хитношћу, важношћу и непосредношћу пренетог садржаја (цит. према Machin, 2010: 112).

Различите аспекте рок поезије Торг је поделио на три веће целине с обзиром на доминантан избор тема или извор инспирације аутора. То су:

1. песме које се баве проблемима у комуникацији, претежно љубавне тематике;
2. песме као степен друштвеног израза музичара, које говоре људима о томе какви су или какви би требало да буду и
3. песме настале као резултат стваралачке имагинације, производ маште, без обзира да ли су мотивисане или потпуни плод фантазије (Торг, 2002: 84).

Чиме год да се баве, неоспорно је да су текстови песама у оквиру популарне музике увек пуни алузија на теме љубави и секса, јер од тренутка примарне мотивације за



настанак рокенрола кроз музичко-текстуалну форму која ће покушати да поруши увржене табуе у односу друштва према испољавању интимних осећања и еротике, до данас, односи по том питању углавном нису промењени: секс и даље егзистира као провокација без преседана, у односу на политичке, економске, социјалне или друге ангажоване теме. Ипак, да би рок поезија задржала облик уметничког изражавања, а да при том њено значење не изгуби елемент субверзивног подривања званичних "пристојних" значења, при обради ове врсте тема најчешће се користе игре речима. Дискурс контроле је у том настојању веома значајан, будући да су недопуштена задовољства још више истакнута уколико им се прикрије директно значење, како је то данас мање-више уобичајено у разним сегментима комерцијалне културе, посебно маркетиншким кампањама које свакодневно посежу за таквом врстом приказивања садржаја (Фиск, 2001: 129).

Дискурси о сексу су се у савременој медијској култури развили, умножили и усталили, вероватно највише захваљујући поп и рок музици, до те мере да је та количина говора у јавном простору доживела имплозију, и претворила секс у сопствену негацију. Константно поништавање свих облика забрана у вези са овом темом у студијама културе се тумачи као показатељ да је савремена демократија на неки начин досегла свој врхунац у којем је постигнут ниво апсолутне слободе (Ђорђевић, 2009: 178). Ова врло дискутабилна констатација, међутим, наилази на иронично одобравање десно оријентисаних критичара културе, који тврде да је контракултурна револуција зачета шездесетих година у покрету рокенрола - и превише успела, наводећи као доказе ове констатације драстично повећане стопе насиља и криминалних делатности свих врста у свету, снижавање индустријских и академских норми, експанзију треш-конзумеризма и полуписмене политичке коректности, те изузетно високу стопу незапослености и развода, као директну последицу сексуалне револуције која је променила свет отклањајући цензуру и легализујући порнографију (Макдоналд, 2012: 37). Ипак, тешко да сви ти процеси друштвеног развоја са константним променама односа могу да се сматрају завршеним, поготово када се сагледају кроз уобичајену поделу историјског процеса, посебно новијих епоха, на десетогодишње циклусе који служе као показатељи пресека стања људске заједнице након једног бројно израженог целовитог периода. Гледано уназад, свака деценија у последња два века доносила је неке нове, драстичне искоракe, видљиве у читавој људској заједници, а

поготово на пољу популарне културе и уметности, па је сасвим природно очекивање да се такви обрти наставе и у будућности.

#### 4. КУЛТУРНА ПОЛИТИКА, ЦЕНЗУРА И РОКЕНРОЛ У СФРЈ<sup>14</sup>

Социјалистичка Федеративна Република Југославија је као држава, по питању спољне политике, унутрашњег уређења и друштвеног система, била врло специфична творевина и у географским и у историјским размерама, па данас може да се каже чак и да не постоји права компаративна парадигма којом би се евалуирало њено социјално стање дуго готово пола века. Геостратешки смештена на месту вековног додира источне и западне цивилизације, чији утицаји су на овом простору одувек били подједнако присутни, и у позитивном и у негативном смислу, у том ретком и релативно дуготрајном периоду без већих политичких турбуленција и ратова одликовала се друштвеним уређењем које се поново заснивало на различитим - у другим државама углавном тешко супротстављеним - одликама тоталитаризма и демократије, које су у Југославији заједно резултовале мирним и стабилним друштвом, у коме је култура била важан сегмент свакодневице.

##### 4.1 Култура и механизми контроле

Такозвани "меки социјализам" у Југославији имао је, на првом месту, неке особине строгих тоталитарних комунистичких режима попут Совјетског Савеза и држава Источног блока које су око њега гравитирале, као што су неприкосновен политички и државни лидер око кога је формиран неподељен култ личности и подједнак степен следбеништва код народа и друштвене елите, коју је углавном чинио огроман једнопартијски апарат државних, републичких и локалних моћника и послушника - апаратчика, који су са породицама формирали партијску касту изван које није било могуће бављење политиком, што је контролисао јак репресивни апарат, оличен у моћним и свеприсутним јавним и тајним службама. Читаво друштво је било натопљено идеологијом, али је тоталитаризам у пракси примењиван селективно, јер је државна политика у ствари волела и желела да има пуну контролу искључиво над областима које је сматрала осетљивим и својим примарним

---

<sup>14</sup> Делови овог поглавља објављени су као самосталан научни рад: Гајић, З (2017). "Културна политика, цензура и рокенрол у СФРЈ". У: *Политике сећања и замрзнут конфликт - Постјугословенски простор и шири контекст*. Центар за истраживање религије, политике и друштва, Одсек за медијске студије Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. (стр. 120-130)

интересима, док је према другачије процењеним друштвеним дисциплинама била делимично уздржана и резервисана. Креативни сегменти друштва, првенствено сви видови културних делатности, нису били подложни честим и драстичним интервенцијама државног апарата, који је, нетипично за овакве врсте политичких система, толерисао интернационалне упливе и утицаје других, другачијих култура, које су углавном долазиле управо са "трулог" Запада (Перковић, 2011: 107). Гордана Црнковић је дала прецизну дефиницију тог система, који је настао на основама независне, несврстане државне политике у глобалним оквирима, и као такав настојао да и у свом националном простору створи јединствену културу која ће интегрисати широк спектар различитих утицаја, ослањајући се на историјске односе са немачком, француском, италијанском и руском културом, на новостварене везе са земљама Трећег света путем лидерства у покрету несврстаних, као и на веома наглашен и све доминантнији утицај америчке културе и енглеског језика (цит. према Перковић, 2011: 27).

Основни симбол америчке културе у послератној Југославији била је џез музика, атрактивна и привлачна колико и холивудски филмови, па је њеним упливом постепено стварана све већа баријера просечног слушаоца према културним производима прављеним по моделу Истока, првенствено Русије, уз истовремено отварање простора за све већи "увоз" трендова са Запада, како у култури, тако и у свакодневном животу. Популарна култура у СФРЈ се углавном и развијала под утицајем америчке поп продукције, а џез музика, првенствено поистовећивана са плесним ритмовима, довела је и до појаве забавне, а потом и рок музике, непосредно након њеног јављања на Западу, крајем педесетих година (Арнаутовић, 2012: 103). Југосовенски режим се није превише освртао на такве појаве, уз процену да утицаји западњачке популарне културе не могу да угрозе нити власт нити стабилност државе, па је и извештај америчке амбасаде у Београду из 1954. године био пун хвале на рачун информативних и музичких програма на радио-станицама СФРЈ, за које се тврдило да по форми не одступају од западних модела по којима су и били конципирани (Арнаутовић, 2012: 65).

Либералан концепт културе је и званично прихваћен 1952. године, као део јавне државне политике, која је на тај начин ослободила уметнике притиска да стварају под обавезом ангажованог истицања наслеђа ратне и послератне изградње социјалистичког друштвеног система. Ствараоцима разних профила биле су дозвољене одређене и сасвим

задовољавајуће уметничке слободе, али уз обавезу да остану у границама онога што се у то време сматрало елементарним моралом и оптимизмом у складу са пројектованим друштвеним напретком, па су разни партијски апарати ипак контролисали моралну подобност и политичку исправност културних садржаја. Културни концепт је дефинисан као "просветитељско-елитни", што је подразумевало да се под уметност и културу подводе искључиво едукативно настројене творевине из домена високе уметности, док је популарна култура имала знатно нижи ранг у том сегменту (Арнаутовић, 2012: 39).

Десно оријентисане теорије посвећене овој области, међутим, објашњавају да је елита у СФРЈ имала свој систем вредности, те да је управо она преузимала културне и уметничке трендове са Запада, сасвим раздвојено од опште народне праксе, која се базирала на сопствена мерила и укусе и стварала своју популарну културу сходну "нижим" потрошачким потребама. У том светлу, Ђурковић сматра да је рокенрол у СФРЈ одувек био "играчка" деце породица из елитних кругова, те да је његова основна улога била да пружи легитимитет социјалистичком руководству као "напредном и модерном". Новоформиране облике фолк музике, настале као деривати изворних форми укрштених са елементима забавне музике, овај теоретичар сматра далеко искренијим, па самим тим и субверзивнијим, јер су, наводно, сведочили о располоућености вишемилионског руралног бића које је, партијским одлукама, било приморано да напусти сеоски живот и пресели се у градске оквири зарад индустријализације и модернизације током послератне обнове земље. Да би се заштитила од јачег утицаја народне музике у друштву, културна елита је ове форме, по Ђурковићу, константно карактерисала као нискоквалитетни шунд, али је морала и да га толерише због либералног тржишног уређења земље под утицајем западног капитала (Ђурковић, 2009: 57).

Комунистичка власт у Југославији је у првим послератним годинама неговала дух радничког покрета на коме је и оформљена партија непосредно након Октобарске револуције, па је сходно таквим уверењима под посебним присмотром држала представнике интелектуалних кругова у друштву, тзв. интелигенцију, коју је делила на "поштену" и "реакционарну" - ону која се супротстављала револуционарним идеалима и која је тако била у сталном сукобу, у већој или мањој мери, са владајућим политичким и културно-уметничким концептом. Да би уметничко стваралаштво остало привидно слободно, а у ствари стављено под контролу, донесен је члан Кривичног закона СФРЈ који

је предвиђао кажњавање онога што би се сматрало непријатељском пропагандом или лажним и злонамерним приказивањем друштвено-политичке ситуације у држави (Николић и др, 2010: 6). Да би тзв. антисоцијалистичке појаве међу културним радницима и уметницима биле ефикасно сузбијене, крајем педесетих године је покренута посебна полицијска служба за надзор, која се бавила праћењем и оцењивањем рада у областима науке, културе и уметности, те другим друштвеним секторима који су били процењени као извори евентуалне опасности по државну идеологију којом се режим одржавао у неприкосновеном положају на власти (Николић и др, 2010: 13).

Према једној врсти тумачења, либералан однос власти према култури био је пре свега последица хаотично организованог и превише гломазног бирократског апарата, који је правио пропусте попут великих улагања у разне уметничке, најчешће филмске пројекте, који су касније бивали цензурисани и завршили у "бункеру". Формално је било дозвољено стваралаштво свих идеолошких размера, под условом да се не задире у осетљиве теме као што су били култ лика и дела Јосипа Броза, Народноослободилачка борба, Комунистичка партија, политичке репресије и људска права, као и национално питање и карактер државе која је претходила СФРЈ - Краљевине Југославије, чије је критичко артикулисање могло да доведе до цензурисања, процесуирања и, у најгорем случају, затворске казне (Николић и др, 2010: 15). Такве, крајње солуције, ипак су, показало се, у пракси биле ретке, јер и појава која би могла да се сматра цензуром у званичној државној политици тада није постојала, па се и режим трудио да се према уметницима не поставља из позиције застрашивања и принуде, већ више нудећи им разне привилегије и награде како би их "поткупио" и тако ослабио критичку моћ њиховог стваралаштва.

Иако формално невидљив, апарат унутрашње контроле друштва у сфери културе био је веома добро осмишљен и развијен, путем брижљиво спроведене кадровске политике уређивачких и других руководећих тела у издавачким и медијским кућама и установама које су неговале уметничке делатности. Редакцијски челници су често били додатно инструисани у партијским комитетима, како би били формирано савети као тела намењена контроли и цензури унутрашњих активности, углавном састављени од лојалних партијских послушника. Тим системом развијено је неколико облика цензуре: партијски, судско-полицијски и самоуправни, који је подразумевао да уредник или редакцијски савет обављају посао ауторитарне државе, па нису биле ретке ни "црне листе" неподобних

аутора и културних активности које би требало забранити или преусмерити (Николић и др, 2010: 17).

Током шездесетих година култура је постала један од најистакнутијих симбола југословенског либералног социјализма, отворена више него икад раније према другим утицајима, па чак и подстицајно расположена према разним облицима алтернативног деловања. Експанзија и отвореност универзитетских центара доводе до бројних гостовања угледних научника из света, а цењени уметници различитих профила постају учесници нових великих уметничких изложби и фестивала, уз оснивање музеја и покретање нових уметничких часописа и слично. Међутим, надзор државе над културом није престајао, о чему сведоче догађаји који су уследили након великих студентских протеста 1968, који су се у Југославији одвијали упоредо са сличним дешавањима широм света, на врху таласа омладинске контракултурне револуције. Након смиривања студентске побуне, на удару режима посебно су се нашла два правца критички настројене културне делатности: "црни талас" у филмској уметности и књижевности, као и представници нове левичарске идеје, углавном филозофи окупљени око редакције часописа *Праксис*, којег је издавало Хрватско филозофско друштво од 1964. до 1974. године (Арнаутовић, 2012: 40).

Такозвани Праксисовци су били група која је настала као оштра критика и реакција неслагања са друштвеним системом заснованим на идејама лењинизма и "титоизма", а чинио их је један број професора филозофских дисциплина са факултета у Београду и Загребу, између осталих и Михајло Марковић, Љуба Тадић, Светозар Стојановић и Драгољуб Мићуновић. Њихово редовно окупљање на трибину у оквиру Корчуланске летње школе привлачило је и елитне филозофе и мислиоце из света, али је њихову критичку мисао држава на крају санкционисала: сви наведени су по казни били отпуштени са Филозофског факултета у Београду и премештени у Институт друштвених наука, где ће им се ускоро придружити и Зоран Ђинђић, Војислав Коштуница и Коста Чавошки као истакнутије дисидентске личности ондашње Југославије (Ивачковић, 2013: 77).

Седма уметност је у СФРЈ била под надзором комисије за преглед филмова, коју су чинили критичари и други филмски радници, професори, социолози и неизоставни политички подобници, а њихов задатак је био да штите одредбе кривичног закона које су забрањивале ширење расне, верске и националне мржње и порнографских садржаја. Та комисија није била превише ревносна, па су неки од филмова који се данас наводе као

типични црноталасни, на пример дела Душана Макавејева и Крсте Папића, ипак излазили у јавност и ширу дистрибуцију, па чак и добијали награде (Перковић, 2011: 107). Ипак, Лазар Стојановић је 1973. године осуђен на затворску казну због комисијског тумачења његовог дипломског филма *Пластични Исус*, у коме се, наводно, изједначавају вредности социјализма и фашизма. Истовремено су кажњени и његови професори на Факултету драмских уметности у Београду, редитељи познати и као зачетници "црног таласа": Живојин Павловић је деградиран, док је Александар Петровић отпуштен (Арнаутовић, 2012: 47).

Тумачи *Беле књиге* из 1984. године, као званичног документа Централног комитета Савеза комуниста Хрватске, којом се указује на "политички неприхватљиве поруке" у уметничком стваралаштву и јавним иступима стваралаца у култури, Николић, Цветковић и Трипковић, тврде да је након смрти Јосипа Броза наступила криза у Југославији у којој су бројни књижевни аутори, првенствено из Србије, здушно одбацили дотадашњи владајући концепт да књижевност припада књижевницима, а политика политичарима, те да је на тај начин поведена отворенија борба за слободу говора и мишљења. Књижевност је таквим упливом на јавну сцену добила већи кредибилитет, настојећи да одговори на бројна отворена питања која су претходно углавном посматрана као чисто политичка и због тога неподесна за тумачење кроз уметност, чиме се ова област стваралаштва наметнула као озбиљна алтернатива поретку у коме је доминирао Савез комуниста (Николић и др, 2010: 27).

Мирослав Егерић је, као један од бројних апострофираних носилаца "негативних тенденција", у *Белој књизи* прозван због есеја "Ко су они?", у коме је поставио низ питања о судбини друштвеног уређења Југославије, међу којима је као судбоносну истакао тежњу да се однегује демократски социјализам са већим степеном избора и могућности грађана у свакодневном животу и тежњом да "поданик постане грађанин, да систем у којем он живи не буде механизам манипулисања његовом судбином, него систем који у личности буди инхерентне стваралачке снаге и расцветава богатства запретена у човековој природи" (цит. према Николић и др, 2010: 213). У документу је наведен и иступ сликара Миодрага Миће Поповића, који је тврдио да није нимало случајно што свака тиранија зазире од уметности и што је принуђена да се према њој посебно односи, с обзиром да је уметност иманентна слободи, па се од ње и очекује да производи слободу, што иритира диктатуре.



Тираније стога, према Поповићевим речима, прво покушавају да поткупе уметност, а потом и да одиграју улогу заштитника уметности, заговарајући њену чистоту и аполитичност. Самим својим присуством уметност се, међутим, декларише као слободна и по правилу бави денунцирањем и подривањем свих облика неслободе (цит. према Николић и др, 2010: 188).

Сумирајући резултате "невидљиве" цензуре у СФРЈ, критичари *Беле књиге* износе оквирну процену да је од 1945. до 1990. године у држави цензурирано око 15000 различитих уметничких творевина. Кашетовић и Лопушина су, међутим, понудили прецизан податак о 1300 забрањених дела, од чега су 570 биле књиге, уз 380 новина и часописа, 76 филмова, 70 позоришних представа, 50 песама из домена народне музике и шлагера, три изложбе слика, неколико радијских и телевизијских емисија и многобројне карикатуре и афоризме (цит. према Николић и др, 2010: 20). Са друге стране, истраживачи и теоретичари популарне културе и рокенрола на овим просторима истичу чињеницу да за време Брозове владавине ни један рок музичар није био прогањан, хапшен и затваран, као и да ни једна рок плоча није била забрањена или повучена из продаје (Ивачковић, 2013: 157). Једину праву опасност за рокере у Југославији представљала је Комисија за шунд, која је имала задатак да процени уметничку вредност сваког носача звука који би био објављен и да му на основу тога евентуално одреди додатни порез. Плоче које су биле оцењене као шунд, у чему су пресудну улогу ипак имала естетска, а не политичка мерила, имала је у продаји већу цену од уобичајене и самим тим углавном била осуђена на мањи тираж због куповне моћи просечног југословенског слушаоца. Позната је ситуација тог типа која је задесила дебитантски албум загребачког рок бенда Прљаво казалиште из 1979. године, што се данас тумачи као генерацијско, а не политичко размимоилажење, зарад неразумевање нове естетике младих од стране председника Комисије, песника Звонимира Голоба (Перковић, 2011: 108).

О постојању неког облика цензуре, барем према популарној музици, сведоче и речи музичког уредника на Радио Београду, Војислава Ђоновића. Објашњавајући процес снимања нове народне музике у студијима ове медијске куће, он је указао на преправљање текстуалних делова песама, за које је био задужен посебно инструксан лектор, али тек када је тим музичких експерата проценио да је мелодијска линија погодна за емитовање у

ширем етру<sup>15</sup>. Ови наводи о пракси у југословенским медијским центрима се у великој мери поклапају са познатим епизодама из популарне културе о покушајима да се на такав начин цензуришу и највеће светске рок звезде шездесетих година приликом гостовања у најпопуларнијем телевизијском програму са живим извођењем рокенрола у Америци - емисији Еда Саливена. Када је Саливенов лектор инструкисао Ролингстонсе да би у емисији требало да измене насловни стих актуелног хита "Let's Spend The Night Together" (енг. Проведимо ноћ заједно) у "let's spend some time together" (енг. проведимо неко време заједно), јер оригинална верзија наводно алудира на секс и тако вређа јавни ред и морал, Мик Цегер и остали из бенда су на то пристали. Међутим, када је сличан захтев упућен и Џиму Морисону приликом гостовања Дорса, он се начелно са тиме сложио, али је током наступа пред милионским ТВ аудиторијумом ипак одлучио да отпева оригиналан стих песме "Light My Fire" (енг. Запали моју ватру), који је, наводно, асоцирао на дејство дроге.

У исто време, и естаблишмент у Великој Британији се против контракултурне и сексуалне револуције, које су узимале све више маха, борио свим средствима, што је подразумевало и постојање институције званичне државне цензуре на челу са лордом канцеларом који је имао специјална овлашћења, рачунајући и могућност забрањивања "неподобних" уметничких творевина, што је у великој мери утицало и на могућност емитовања појединих садржаја на престижним ТВ и радио каналима водеће медијске куће Би-Би-Си. Мада је 1967, на пример, књига *Last Exit to Brooklyn* завршила на суду, а представа *Early Morning* у Краљевском позоришту била преправљена по налогу лорда канцелара, притисак цензуре је постепено слабио, па је већ следеће године та институција у потпуности укинута. У међувремену је опште стање у друштву попримило либералније оквири, јер су исте године званично легализовани хомосексуалност и абортус, који су до тада били ван закона. Како би прославила новоизвојевану слободу изражавања, глумачка екипа популарне позоришне представе *Коса* се на лондонској премијери на сцени појавила потпуно обнажена. Истовремено је укинута и обавезно цензурисање голотиње у филмовима који су приказивани у биоскопима Краљевства (Макдоналд, 2012: 447).

---

<sup>15</sup> Видети у Култура бр. 8, 1970 (стр. 109).

## 4.2 Рокенрол у Југославији до 1980. године

Најмасовнији покрет младих у 20. веку, који се од свог настанка педесетих година брзином медијских импулса ширио по читавом свету, није могао да прође незапажено ни у државама тоталитарних режима, а поготово не у Југославији, чија је културна политика отварања према инетрнационалним утицајима у то време била врло погодна за ширење и прихватање појава као што је рокенрол, која је ослобађала дух и тело, уз противљење естаблишмента, али не и сувише драстично, јер у самом повоју ипак није била превише декадентна и сводила се на забаву кроз песму и плес. Стога је и рок музика у СФРЈ стигла готово истовремено када је одјекнула у Сједињеним Америчким Државама: први албум Елвиса Прислија објављен је у рано пролеће 1956, а већ половином године у продаји се појавила и плоча Иве Робића, као прво издање поп музике у Југославији (Перковић, 2011: 29). До краја те деценије, конституисање поп сцене у држави употпуњено је појавом прве истинске певачке звезде, Ђорђа Марјановића, који је домаћем аудиторијуму, неупућеном у гламурозни свет западњачког рокенрол спектакла, понудио забавни програм пун препева хит композиција са енглеског језика, уз слободно понашање на сцени, које је изазивало до тада невиђену еуфорију, налик на касније призоре битлманије, и донело праву револуцију у југословенску забавну музику (Арнаутовић, 2012: 124).

Омасовљење покрета пратило је оснивање бројних рокенрол састава, углавном оријентисаних ка имитацијама или препевима западњачких претеча, са којима су у неким случајевима чак и поделили сличну судбину. Тако су загребачке Бијеле стријеле, након првих успеха и осећаја скучености због ипак конзервативне средине којој су наметали нове либералне идеје, осетиле потребу да се на неко време одселе у Немачку, где ће се, свирајући, трудити да стекну ново животно и професионално искуство, баш као што су то учинили и Битлси на почетку каријере, док Велика Британија и њихов родни Ливерпул још увек нису били спремни за пуну снагу рокенрола (Перковић, 2011: 33). Нешто касније, под утицајем великих успеха Битлса и Ролингстонса, и еуфорије која је пратила сваки њихов наступ, и Југославија постаје поприште нове музичке револуције која ће умногоме утицати на свест генерације младих и променити њихов начин размишљања и ставове о разним друштвеним и личним питањима, као што су политика, економија, мода, љубав и секс и различити облици људских слобода. Отелотворење саме бунтовничке суштине рок

музике на овим просторима био је Зоран Мишчевић, певач београдске групе Силуете, чији су концерти половином шездесетих у препуним клубовима и мањим салама одисали духом зачетка хипи епохе на Западу, са масовним изливима емоција, од махања главом до скандалозног обнаживања девојака, што је у то време био истински друштвени шок (Ивачковић, 2013: 48).

Субверзивни потенцијал рокенрола, који се углавном огледао кроз отпор опште важећим и прихваћеним вредностима, као алтернативни простор за спровођење идеја млађе генерације склоне разним неуобичајеним облицима размишљања, понашања и деловања, сматран је политички неподобним и у земљама у којима је настао, па је тако поготово морао да буде схваћен и од стране естаблишмента у држави тоталитарног карактера као што је била СФРЈ. Рок музика није могла да се допадне једном таквом режиму пре свега због своје провокативности и агресивности, такође и због очито слабијег уметничког квалитета у односу на конвенционалне музичке форме које су се много боље уклапале у званичну културну политику са дидактичком функцијом уметности, у којој је планирано да се креће и популарна музика. Међутим, рок музичари су и у Југославији били једна врста друштвених одметника, због готово константне провокативности и удара на опште табу теме, које су демонстрирали у својим стиховима, што је веома погодновало и привлачило млађе популације, нудећи им нов, специфичан начин комуникације и отклон од друштвених норми које су их све више спутавале. На тај начин стварана је велика база истомислљеника, уједињених у потреби да пруже отпор званичним нормама друштва и систему који је наметао своја мерила вредности у животу, па и у култури и уметности, што је у пренесеном смислу значило и отпор самом режиму (Арнаутовић, 2012: 143).

Ипак, консензус власти и присталица новог покрета пронађен је у уобичајеним методама "меког" социјализма, које су подразумевале софистициран приступ појавама од потенцијалне, али не и директне опасности по систем. Уместо да га радикалним методама забрањивања и прогона у корену сасече, као што су то чиниле власти у земљама Источног блока, поготово у Совјетском Савезу, државни апарат се понео толерантно према првом таласу рокенрола у СФРЈ, мада не у потпуности, одржавајући статус кво на два начина: укључивањем "бунтовника" у културне и програмске токове и повременим критикама на рачун рок музичара путем медија, где су се у негативном тону оглашавали јавни радници нижег статуса. Као резултат таквих активности, рокенрол покрет у Југославији током прве

две деценије постојања, шездесетих и седамдесетих година, практично док је Јосип Броз био жив, никада није упутио никакву критику друштвеног система нити је на било који начин напао актуелну власт (Ивачковић, 2013: 153).

Неутралисање субверзивног потенцијала рок музичара и њихово превођење у домен политичке подобност власт је успешно спровела понудом рокерима да се и сами укључе у токове културне политике послератне обнове и изградње, кроз обраде песама из Народноослободилачке борбе у духу рокенрола или цеза и наступе на радним акцијама и прославама државних празника, па чак и повременим додељивањем разних друштвених признања појединцима или читавим саставима. Сами музичари су пристајање на такве компромисе тумачили као своје победе, будући да су као пратећи ефекат таквих ситуација добијали одговарајућу медијску пажњу која им је помагала у пробоју на сцену и тржиште, истичући и да су тако, на неки начин, чак и надмудрили режим и добијали слободу да и даље свирају рокенрол. Друго тумачење те појаве, међутим, јасно указује на чињеницу да је субверзивни потенцијал рокенрола на тај начин био у потпуности угушен, барем када су у питању важна друштвена и политичка питања, те да се бављење популарном музиком у Југославији у том периоду свело на пуку забаву и моду, без правог дејства на друштвену свест које обично проистиче из алтернативних облика деловања у уметности и култури (Арнаутовић, 2012: 218).

Истужи јавне критике рокенрола су бележени од саме појаве покрета на овим просторима, када је оштрица негативних коментара преусмерена на ову врсту музике уместо цеза, који је претходно имао улогу "дежурног кривца". Тако је у једном тексту у *НИН*-у из 1957, у типично сугестивном и "добронамерном" тону, рокенролу предвиђен кратак век трајања, јер, како је писало, он никада неће бити опасан по овдашњу омладину којој њен дух и достојанство не дозвољавају да се ваља по подовима плесних дворана, нити да пада у транс и занос (цит. према Арнаутовић, 2012: 173). Шездесетих година су режимски медији, попут *Политике експрес*, оштро критиковали концерте рокенрола, представљајући их као места неморала, са мноштвом ексцеса, па чак и криминалних активности, али су и такви иступи остајали без веће или приметније активности структура власти, које су, чини се правилно, процениле да је омладину лакше контролисати и стећи увид у њене тенденције уколико јој се дозволи такав вид трошења времена и енергије (Ивачковић, 2013: 69).

Највећи степен субверзивности рокенрола у Југославији постигнут је 1968, када су рок музичари, као и велика већина младих људи, поготово у универзитетским центрима, били непосредни учесници студентских немира, али су они били краткотрајни и ефикасно угушени, па је дух "шездесетосмаштва" остао да живи само као мит у колективном сећању учесника побуне на неостварене идеале и утопистичке, левичарке идеје о бољем друштву. Из тог времена датира и повезаност рок музичара са редитељима црног таласа у домаћој кинематографији, па се тако београдски састав Црни бисери појавио у сцени аудиције у филму Живојина Павловића "Када будем мртав и бео".

Међутим, ни такав ангажман рок бендова, као ни остварена завидна масовност покрета, која је постала очигледна још након гитаријаде у Београду 1967, нису покренули естаблишмент из летаргичног стања игнорисања рокенрола, са видно доминантним ставом очекивања да ће његова снага временом ослабити и да ће се млади окренути неком другом облику трошења слободног времена. Видно збуњена, власт је била подељена по питању контроле над овом друштвеном појавом, па се део владајуће гарнитуре згражавао над новим облицима испољавања младалачке свести, док је други део био склон толеранцији, истовремено се прибојавајући њене снаге, популарности и утицаја (Ивачковић, 2013: 70). Тек је пробој Бијелог дугмета и његова популарност која је превазишла све претходне појаве тог типа, па је и данас готово недосегнута, изазвала нешто драстичније јавне иступе критичара поп културе и друштвене стварности у Југославији седамдесетих година.

Тако је, на пример, новинар *НИН*-а Сергије Лукач у марту 1976. објавио чланак у којем указује на забринутост због чињенице да ни јавне институције нити појединци од којих би се то могло очекивати, првенствено научно-интелектуални кругови, нису показали довољно иницијативе, па ни храбрости, да се кроз критички поглед супротставе појави коју је окарактерисао као галаму и маскарату са вулгарним текстовима (цит. према Ивачковић, 2013: 130). Нешто касније, тек 1979, уследио је критички одговор на таква Лукачева очекивања, проистекао из пера Драгоша Калајића, објављен у стручном листу за теорију, критику и поезију *Дело*. Калајић је у оштро интонираном тексту упозорио да је рок музика један од облика духовне апокалипсе проистекле из актуелних културних образаца Запада, са циљем успостављања његове мултинационалне доминације. Тако очигледно указујући на надолазећу појаву глобализације, овај аутор је сугерисао и да је рокенрол, као њено моћно оружје, један од узрока пропадања основних друштвених

вредности, јер позива младе на пороке и субверзивна деловања, па чак и на социјалну револуцију, на шта, према Калајићу, указују полиритмика и дисхармонија које се путем слушања рок музике уносе у свест омладине широм света, па и у Југославији (цит. према Вукојевић, 2005: 260).

Сама власт реаговала је само једном заиста директно и оштро на појаву рокенрола, и то 1972. писмом Јосипа Броза у намери да се обрачуна са либералним тенденцијама у друштву и слабљењем савезне државе. Део писма који се односио на тржиште забаве и популарне културе критиковао је форсирање "штетних" утицаја Запада у виду "кича и шунда", чиме је, како је било наглашено, занемаривана одговорност према партији и самоуправном социјализму (Арнаутовић, 2012: 70). Након тога, емитовање рок музике на домаћим радио таласима морало је да буде под строжом контролом, уз пажљив одабир нумера, да се не би поткрао текст који садржи политичке или друштвено ангажоване теме. Ипак, то стање није дуго трајало, јер су убрзо превладали пословни интереси, а и рокенрол је у свету тог тренутка био најпопуларнија појава са огромним утицајем на младе, па су и власти у Југославији процениле да је по том питању ипак боље бити мало толерантнији.

Мада је тржиште популарне музике у Југославији формирано још у раним декадама након Другог светског рата, прави узлет доживело је седамдесетих година, када је стабилнија економска ситуација омогућила већини домаћинстава да поседују грамофоне, па је и овдашњи систем производње, дистрибуције и презентације носача звука пратио западне стандарде. Све бројнији грађански слој становништва пратио је ту музичку сцену уз помоћ прилива музичког материјала из иностранства, али и све веће продукције домаћих издавачких кућа, које су неговале рокенрол као модерну и квалитетну музику, али и уз одређен опрез од нечега што би могло да има већи субверзивни потенцијал на омладинске кругове (Ђурковић, 2009: 133).

Прва дискографска кућа у Југославији био је загребачки "Југотон", основан 1947, док је Продукција грамофонских плоча Радио-телевизије Београд (ППП РТБ) покренута 1959. Обе су биле део јавног медијског сервиса, једнако као и Заложба касет ин плоча Радио-телевизије Љубљане (ЗКП РТЉ), од 1971. године. Испрепетаност издавачких политика ових кућа обележила је стање на тржишту популарне музике у Југославији у периоду све до распада државе: док су "Југотон" и ЗКП одувек били и остали уметнички оријентисани, па су често указивали шансу и млађим и неафирмисаним рок бендовима,

видећи у њима и одређен тржишни потенцијал, ПГП је према таквим појавама углавном био поприлично крут и резервисан, па је, претежно комерцијална оријентација највеће успехе овој кући донела на пољу новокомпоноване народне музике (Арнаутовић, 2012: 96). Сведочења музичара из тог периода говоре о крајње дистанцираном односу ПГП-а према рок музичарима, који би уопште имали срећу да дођу у ситуацију да сниме плочу за ту кућу, где су их чекали сниматељи и продуценти навикли на рад са фолк музичарима, чије су принципе, потпуно погрешно, покушавали да примене и на рок музику. "Југотон", са друге стране, тај проблем није имао, јер је та кућа наменски ангажовала стручњаке са задатком да прате светске трендове у начинима снимања и продуцирања рокенрола и да то примене и у домаћој пракси (Арнаутовић, 2012: 174).

Иначе је комплетна медијска сцена у Србији у то време била веома конзервативна и строга према рокенролу, који се развијао сопственим каналима и путевима, мимо медија, готово потпуно затворених за појаве тог типа, уз доминантан забавни и народни мелос. Мада естаблишмент, као носилац медијске моћи у читавој држави, па и републикама, није знао шта практично да ради са рок музиком и њеним представницима, масовност и моћ тог покрета су до почетка осамдесетих година толико порасле, да више нико није могао да га игнорише (Ивачковић, 2013: 48).

#### 4.3 Прекретница осамдесетих: панк и нови талас

Смрт Јосипа Броза Тита 1980. године знатно је утицала на промену друштвено-политичког контекста у тадашњој југословенској заједници народа, доносећи виши степен либерализације и, условно речено, слободе говора, ублажавајући дотадашње често круте ставове, чак и друштвене догме социјалистичког државног уређења, које су у великој мери ометале демократизацију друштва и спутавале његов развој у правцу слободног избора и личног опредељења појединаца, и заједнице у целини. Млади уметници авангардних идеја у оквиру покрета рокенрола то су схватили као позитиван знак за храбрији и масовнији излазак на сцену и отворенији приступ поетском и музичком стваралаштву, пратећи уметничке трендове Запада који су већ увелико освојили свет.

Тада доминантан музички покрет био је познат као нови талас, који је на светској сцени, па и у Југославији, наступио одмах након слабљења прве, револуционарне оштрине



панк покрета. Жанровски свеобухватан, некохерentan и отворен за разне упливе локалних културних миљеа у елементарну англосаксонску ритмичку и лингвистичку основу, нови талас је изузетно погодовао и југословенским ауторима да прикажу свој таленат и рад. Уследила је хиперпродукција рок група, са великим бројем нових, свежих и занимљивих уметничких креација, које је углавном пратило масовно следбеништво младих генерација, потпомогнуто изузетно снажним медијским активностима промоције и презентације, као и критичке валоризације оживеле уметничке рок сцене.

Сама појава панка, оригиналног британског музичког покрета са наглашено оштрим субверзивно-критичким ставом према свим облицима социјалних, економских и политичких неправди и конзервативних елемената спутавања друштвеног напретка, у СФРЈ је одредила пут којим ће се у наступајућој деценији, осамдесетих, кретати рокенрол музика, уз сва своја идеолошка и стилска обележја, која ће, у највећем броју случајева успешних, цењених и популарних уметника на овим просторима заузимати критички поглед на догматски социјализам и опште друштвено уређење (Ђорђевић, 2009: 288). Дуго очекивана смена генерација у југословенском рокенролу наступила је у тренутку када су дешавања на овдашњој сцени била готово замрла, или су се вртела у затвореном кругу музичарског и поетског самозадовољства, са пренаглашеним инструменталистичким вињетама, налик на главни ток светске рок позорнице, који је удаљио саму срж покрета од аудиторијума и готово у потпуности изгубио субверзиван потенцијал, занос и виталност. Због тога се догодио панк, који је оживео суштинске идеје бунта против света уређеног по мери других, а не младих, којима се будућност чинила крајње недефинисана и неизвесна. Одјек првих успеха водећих панк првобораца из Велике Британије и САД осетио се и међу овдашњим рок музичарима, са епицентрима дешавања у највећим урбаним центрима, редом у Љубљани, Загребу и Београду, а нови звук и идеје освајали су полако све већи медијски и културни простор, испољавајући чврсте везе и са другим облицима деловања младих на пољу алтернативне уметности и културе (Арнаутовић, 2012: 151).

Нови талас је, по интензитету уметнички занимљивих, концептуално уобличених и субверзивно провокативних активности, али и по тону бројних позитивних критика које су изречене у то време, заправо представљао прави "први" талас овдашњег рокенрола, јер је први пут у пуној мери одговорио на идеолошке захтеве правца и отворено супротставио идеје младалачког поимања света конзервативној визији естаблишмента. Како би била

испуњена потреба за утемељењем у традицији, домаћи панк и нови талас су се надовезали на мање или више успелу провокативну црту јединих представника класичне домаће рок сцене седамдесетих који су донекле, свако на свој начин, неговали такав приступ - групе Бијело дугме, Рибља чорба и Булдожер. Далеко већа фреквенција концертних активности и музички стил нових бендова који је неговао поједностављен, сировији и непосреднији звук, уз визуелни идентитет проистекао из уличне моде, без непотребног гламура који је одликовао извођаче у претходној декади, али са обавезним обележјима нове декаденције, смањили су до тада готово непремостиву дистанцу између главних актера и публике и тако вратили рокенрол у непосредан додир са оним коме је и намењен и одакле је и потекао (Прица, 1991: 64).

Сва спољна, а још више унутрашња обележја новог музичког покрета, агресивност и нескривена субверзивност, утицали су на прилично негативан однос власти у СФРЈ према тој појави, која је врло брзо у медијима проглашена за неподобну, декадентну и потенцијално опасну по омладину. Мада је однос владајуће елите у држави према рок музици у суштину одувек био прилично либералан, или барем довољно толерантан, панкерске провокације први пут нису схватане као потпуно безопасне, али је реална политичка моћ нових владајућих структура, које су наследиле Брозов државни апарат, била далеко слабија и удаљенија од идеја тоталитаризма и друштвене репресије, па су и медијске и друге јавне критике у суштини блаже схватане, па и занемариване (Вукојевић, 2005: 317). Сведочанства родоначелника панк покрета у Југославији, Петера Ловшина и Грегора Томца, лидера словеначког састава Панкрти, насталог под директним утицајем музике и поетике Секс пистолса, говоре томе у прилог.

Сопствене идеје, суштински врло радикалне за историјски период и друштвену и политичку климу у којој су се јавиле, Ловшин и Томц су образложили у сепарат књизи *У служби њеног краљевског величанства*, објављеној у броју *Књижевне речи* из фебруара 1984. Уредник издања, Гојко Тешић, у додатку обновљеног издања из 2008. приказао је тај спис као "манифест превратничког, авангардног, иновативног духа", који и након толико година делује провокативно, као важан историјски документ о жељеном демократском прелому (Ловшин и Томц, 2008: 177). Истим правцем креће се и размишљање словеначког филозофа и уметника Петера Млакара, сведока и учесника свих новоталасних стремљења у најзападнијој југословенској републици, који каже да је смисао делатности Панкрта био

да зађу у ткиво овдашње друштвене стварности и тако на уметничком нивоу утичу на покушај промене менталитета и опште климе за неко другачије, социјално хуманије уређење (Ловшин и Томц, 2008: 132).

Грегор Томц је као социолог, касније и са академском титулом доктора наука, те уједно и предавач на Културолошком одсеку Факултета за друштвене науке Универзитета у Љубљани, био идејни творац промишљене и јасно дефинисане идеолошке платформе за дејствовање рок бенда унутар панк покрета у специфичном социолошко-културолошком окружењу какво је била СФРЈ, док је Ловшин, више уметнички настројен него што је био склон теоретисању, те идеје претварао у опоре стиховане коментаре словеначке и опште државне свакодневице:

"Крећемо се у густој сјени неке вјере у Истину

На граници, желимо отићи негдје другде

већ дуго није важно камо, не можемо се изгубити.

Жив споменик глупости, ограничава те, никад те не пусти

жив споменик глупости, презиреш га, у теби живи.

Тражимо пут у мрежу. На граници

живјети је тешко. Хтјели би се зауставити

за неко вријеме ископчати. Желимо се стопити

Будиш се увијек изнова. Истина извана,

само је прозирна лаж. И знаш да ћемо поново отићи,

пресити свега, не можемо се убити.

Једном кад не буде Споменика... кад не буде више Истине."<sup>16</sup> (Јањатовић, 2008: 85)

У својој идеологији, Томц је разрадио концепт панка као суштински неидеолошког покрета, који се најадекватније одређује као анархизам, тачније одбијање сваке употребе организоване политичке снаге, која би, сама по себи, искључила људску слободу, па зато негира сваки споља наметнут ауторитет. Панк зато спонтано обједињује одсуство сваке идеологије са индивидуализмом и идеализмом (Ловшин и Томц, 2008: 44). Такве идеје словеначких панкера, изражене кроз нову, агресивну музику и адекватну критички обојену поезију, међутим, нису биле благонаклоно дочекане од стране представника локалног естаблишмента, који је Панкртима често, путем средстава јавног информисања,

---

<sup>16</sup> Петер Ловшин, "Жив споменик глупости".

упућивао замерке за одсуство оптимизма, наглашен генерацијски конфликт, покушаје обезвређивања владајућих друштвених вредности и индолентно-агресиван однос према њима, нихилизам, критичност без анализе узорака и урушавање традиционалне културе кроз жаргонско изопачивање језичких стандарда, грубост и неисполираност музике коју нуде и, уопште, усвајање декадентних одлика Запада (Ловшин и Томц, 2008: 29). У својим медијским иступима пак, Томц је негирао симптоме дезинтеграције социјализма у својим идејама, тврдећи да Панкрти само превише воле музику, као и сопствену аутономију, да би на било који начин пристали уз неки политички пројекат, ма био он и новолевичарски или, како га је назвао - агитпроповски (Костелник, 2004: 17).

Често савремено гледање на период осамдесетих година у Југославији као доба "просветљеног апсолутизма", са комбинацијом социјалистичког егалитаризма и политичке демократије, Томц категорички одбацује ставом да је тадашња власт још увек била спремна да прекрши људска права да би сачувала своје привилегије, те се стога одлучио за активности које би помогле одвајању појединца од ауторитарне државе у смислу стицања личног простора за креативно унапређење самог себе, на рачун идеје о промени света на боље, коју је такође негирао (Костелник, 2004: 30). Износећи ставове који одликују и закључке Џорџа Орвела, изнете у антиутопијском роману *1984*, Томц је функционисање политичког система у сваком друштву видео као настојање да се увек и по сваку цену сачува постојеће стање, у чему су социјалистичке државе најсличније традиционалним друштвима прошлости, па су у њима и омладинске субкултуре, као вид покушаја да се негира постојећи и наметнут статус кво, углавном третиране као политички феномени. Надовезујући се на радове најугицајнијег теоретичара социологије омладинских покрета, Дика Хебдица, он је подсетио да доминантна култура поседује ауторизоване кодове за организовање и доживљај друштва, чије се кршење сматра непожељним, па су и структуре политике и власти у социјалистичком друштву, какво је било југословенско, склоне перципирању субкултура као стварних претњи друштвеном поретку (Ловшин и Томц, 2008: 40).

Разлике у доживљају свакодневице између доминантне културе и субкултура Томц је видео у другачијем доживљају друштвених вредности и норми, које проистичу из разлика у естетским стандардима, нивоима знања и сазнања, осећању припадности, статусним односима и специфичностима усвојеног језика који краси припаднике свих

девијантних група у односу на доминантан сталеж. Улога субкултуре у сваком друштву је зато субверзивна, посебно из угла доминантне културе, која у субкултури види носиоца алтернативне реалности, па је стога према њој нетрпељива. Нивое односа естаблишмента и субкултура Томц је поделио на четири категорије:

1. антагонизам - у тоталитарним друштвима субкултура представља истинску претњу систему, па је однос доминиона према њој искључујућ и онемогућава њено манифестовање;

2. конфликт - у развијеним индустријским друштвима субкултура се доживљава само као симболична претња, па је и однос према њој толерантан;

3. асимилација - у ауторитарним друштвима, естаблишмент преузима прилагођени део субкултуре и тиме га депроблематизује, претварајући га у поп културу, чиме му одузима претећу улогу и

4. изолација - у традиционалним друштвима субкултура је потиснута на крајње маргине, где једино може да се реализује, без додира са доминантном културом, којој тако и не представља претњу (Ловшин и Томц, 2008: 53).

Бавећи се омладинским поткултурама у Југославији тог времена, осамдесетих, и Инес Прица се надовезала на Хебдицово учење о променама у идеологији путем отпора на симболичан начин, на нивоу знакова, тачније негирања постојећих и усвојених значења за предмете и појаве, што се у теорији тумачи као питање стила као кључног елемента тихог протеста субкултуре (Прица, 1991: 15). Уводећи Леви Стросов појам хомологије стила, Прица у комуникацијским функцијама изражајних облика неке омладинске групације види одраз њене имплицитне идеологије, што би у случају припадника панк покрета било девијантно понашање, декадентан изглед и бунтовна поза назови бездушности, док је читава идеологија, представљена агресивном музиком, у суштини тежила ка срачунатом ефекту на устаљене друштвене норме (Прица, 1991: 18).

Естетика Секс пистолса је на југословенску панк сцену утицала изузетно снажно, па је концепт анархије, који се развио као лајтмотив читаве идеологије, директно преузет из текстова њихове две најчувеније песме, "Анархија у Уједињеном Краљевству" и "Боже чувај краљицу", као упечатљивим примерима експлицитних политичких ставова. У овдашњим условима, тај концепт је трансформисан и модификован, како би се лакше имплицирао кроз различите видове интересовања, од политичког активизма до идеја

уметничког дејствовања, а све то је било видљиво кроз задирање у табу сфере актуелног друштва (Прица, 1991: 66). Политичко освешћивање представника панк покрета наметало им је обавезу преиспитивања ауторитета, отпор устаљеној фразеологији бирократског речника у сврху лажног представљања ствари и појава, те настојање да се демистификује уобичајена политички коректна визија "боље будућности", која никако да дође, на шта је подстицајно деловао најчувенији слоган изречен у поезији Секс пистолса - "нема будућности". На тај начин се развио и југословенски пандан емоционалном реализму панк поезије, видљив кроз истраживања и уметнички уобличена приказивања свакодневице и околине, уз указивање на друштвене проблеме са иронично-песимистичним ставом по питању њиховог разрешења, као у примеру бенда Прљаво казалиште:

"Кажу ми сутра ћеш добити стан  
све што радим, радим за сутра  
зар сам ја човјек за сутра  
пробудите ме оног јутра  
кад дође то сутра.  
Они се брину за мој мали живот  
они брину за моју будућност  
кажу ми да живим за боље сутра  
пробудите ме оног јутра  
кад дође то сутра."<sup>17</sup> (Прица, 1991: 68)

Стање безнађа уз тежњу ка бескомпромисној критици стварности и свакодневног животног окружења кроз самоиронизацију, деструкцију и агресивност, као и поигравање симболима провокације, које проналазимо у субјективном искуству "оригиналних" британских панкера, видљиви су и у текстовима њихових југословенских следбеника, као реалне референце на аспект њиховог дела друштвене стварности (Прица, 1990: 90). Исту стварност ће новоталасни рок музичари перципирати на сличан начин, само прилагођен њиховом нешто "мекшем" сензибилитету, али са истих, критизерских полазних основа, уз већи приклон артифицијалној струји панк покрета, која се сматра њиховим директним извориштем. Панк је прилично урушио званичан државни политички концепт омладине као "веселе и перспективне", којој, наводно, припада будућност, да би му нови талас

---

<sup>17</sup> Јасенко Хоура, "Човјек за сутра".

коначно задао финални ударац и заувек отклонио тај реално непостојећи друштвени стереотип социјалистичке Југославије.

Покрет панка је у легитимне друштвене и уметничке токове увео и наглашенију употребу жаргонских облика говора, као једну од елементарних одлика субкултурног инсистирања на диференцијацији у процесу социјалног и културног раслојавања омладине у било ком друштву, па и у југословенском. Инсистирајући на статусу "неприлагођених" бунтовника, панкери су се, у свакодневном говору, па и у својој поезији намењеној рок песмама, обилно користили вулгаризмима, псовкама и уопште изразима изопштеним из домена "пристојног" грађанског вокабулара, уз велики број фраза, поштапалица и других елемената "празног хода" у комуникацији, намерно потенцирајући недореченост и тежњу ка кратким и нејасним мислима. Круто и сведено изражавање указивало је на панкерски протест против немогућности да поправе стање у друштву, па су у ту сврху износили "заробљене мисли", што је Дик Хебдиц у својим теоријама дефинисао као добровољно изгнанство. Међутим, дискурс панк покрета, заснован на минимализму, није толико ни инсистирао на речитости колико на симболима, чија је порука била толико снажна да би једнако моћан ефекат као жаргонско претеривање било и - ћутање (Прица, 1991: 108).

Крајем сеамдесетих, на потезу највећих урбаних центара од запада ка истоку државе, од Љубљане, преко Загреба, до Београда, развила се специфична повезаност на нивоу омладинске културе, као траса којом је текла културна размена и посебан духовни простор, сепаратан од осталих друштвено-политичких токова и са све мање интересовања за патриотизам, који је и онако био на линији заласка. Тим путем развијала се и ширила и нова идеологија, преузета врло брзо након појаве панка, која је уздрмала светску рок и општеуметничку, па и друштвену сцену. Успех Панкрта у доба пре појаве интернета могао је да одјекне ширим физичким и духовним простором једино непосредно, па је тако први велики догађај који је уздрмао Загреб, а његовој уметничкој сцени отворио нове видике, била данас знаменита изложба стрип-аутора Мирка Илића 1977. године, на којој су наступили и љубљански панкери. Догађај без преседана, уз много буке и агресивне текстуалне поруке, покренуо је нову загребачку рок сцену, која је убрзо добила и први панк бенд са сингл плочом - Прљаво казалиште. Овај састав је касније, током каријере, направио више стилских заокрета, прилагођавајући се разним трендовима, али је њихов најранији утицај на ширење нових, радикалних идеја рок покрета остао неоспоран. Тако

се, историјски гледано, њихов наступ на фестивалском рок концерту Бијелог дугмета на стадиону "ЈНА" у Београду, са великим бројем предгрупа, данас сматра једним од првих акција панка у југословенској престоници (Перковић, 2011: 40).

Други историјски сценарио као кључан моменат за продор панка у Београд види културну манифестацију "Три дана младе словеначке културе" у Студентском културном центру, која је, уз разне друге уметничке програме, укључила и концерт - Панкрта. Сведоци тог догађаја памте апсурдност ситуације, да публика удобно смештена у плишане фотеље слуша бучне и агресивне песме о незнању, које ће заувек променити слику о београдским рок бендовима, јер је убрзо срушен мит о неопходној мегаломанској виртуозности да би се човек бавио рокенролом, па је свако ко је имао одређени став о друштву и идеју како то да претвори у популарну музику ускоро почео да свира гитару и основао бенд. На тај начин су се и у београдски рокенрол вратили духовност и забава као изворни принципи покрета (Рајин, 2006: 98).

Низ веома квалитетних и нарасе занимљивих музичких албума који су се појавили у првим годинама новоталасних активности, међу којима су најистакнутији компилација младих београдских алтернативних састава *Пакет аранжман*, затим *Долгајт* Панкрта и *А дан је почео тако лепо* ријечких Парафа, уз прва два албума загребачке Азре, изнедрио је и плочу која се по готово свим параметрима, критичарским анализама и анкетама које су годинама спровођене међу стручњацима, колегама и публиком, сматра најистакнутијим делом тог покрета, као и свеукупне југословенске рок продукције од почетка до распада државе - *Одбрана и последњи дани* београдског бенда Идоли. Концептуално уоквирена тема албума укључила је смело поигравање са мотивима религије и традиције као ретким табуима којих се у тадашњем друштву готово нико није дотакао без свести о могућим тежим последицама, јер су се тим темама преносиле идеје национализма, које су за режим биле извор свих могућих негативних тенденција у заједници базираној на принципима равноправности свих народа који су га чинили, такозваног братства и јединства, а то се на крају те деценије показало и као оправдано, будући да се распад државе претворио управо у крвави пир најнижих могућих страсти најцрњег национал-шовинизма. Идоли су ипак тој теми приступили са чистих рокенрол позиција, третирајући православно појање као део музичког материјала у равноправном положају са конвенционалним рокерским гитарама, на сличан начин на који су се легендарни рок ствараоци, попут Битлса или Лед цепелин,



поигравали са разним музичким традицијама света, од индијске, преко северноафричке, до средњовековне келтске и других. На тај начин Идоли су направили пионирски отклон од етичких и естетских канона културне, уметничке и опште друштвене средине у којој су функционисали, што је чак и за традиционално слободоумне идеолошке просторе деловања рокенрола заиста епохално дело (Перковић, 2011: 42).

Десничарска теорија о новом таласу као "играчки" млађе генерације припадника политичког и војног естаблишмента у СФРЈ као крајњи циљ бављења музиком уметника попут чланова бенда Идоли види жељу да се успостави генерацијска антитеза свету који су градили њихови родитељи. У ту сврху посезало се за елементима најпровокативнијег задирања у табуе послератне југословенске елите, на истоветан начин на који су панкери у Британији користили свастику и друге симболе фашизма. Како би родитељској сфери указали на неслагање са светом који су створили, и како би то добило призвук оштрог коментара, па и сукоба, београдски новоталасни уметници окупљени око Идола, уз део наставничког кадра на Факултету драмских уметности, представљали су се као идеолошки наследници предратног профашистички настројеног српског политичара Димитрија Љотића, уз сличне референце на друге провокативне мотиве из српске историје и традиције. Десна критика, међутим, побија стварне везе младе београдске уметничке елите са таквом идеологијом, тврдећи да су Љотићеве идеје употребљаване искључиво као артистичка провокација, што, са друге стране, указује на дефинитивно попуштање социјалистичких догми, које би у неком ранијем периоду такве покушаје оштро сасецале у самом корену (Ђурковић, 2009: 77).

Права, радикална провокација социјалистичких догми, међутим, долазила је из традиционално најотворенијег подручја СФРЈ за нове идеје и утицаје, из Словеније, која је одмах након Титове смрти прихватила политички и друштвени либерализам у највећој могућој мери за ондашње прилике, што је подразумевало и несметан рад различитих алтернативних група које су, јављајући се у уметности, износиле програме и дејствовале готово као политичке партије (Арнаутовић, 2012: 47). Водећа уметничка творевина новог либерализма у Словенији било је уметничко удружење "Ноје словенише кунст" (нем. Нова словеначка уметност), чији је главни и најатрактивнији представник био рок састав Лајбах из места Трбовље. Бирајући име које је коришћено за град Љубљану у време нацистичке окупације у Другом светском рату, овај бенд је свесно разрадио концепт задирања у срж

социјалистичког табуа и отворене политичке провокације, користећи при том и све облике мултимедијалне презентације комбиноване са врло агресивном, артистички стилизованом и пионирски на овим просторима употребљеном матрицом индустријског рока. Тако су, на пример, уобичајени симболи, који су се јављали у визуелној иконографији њихових јавних иступа, реферисали на нацистичку свастику и црни крст руског авангардног сликара Казимира Маљевича, док су у позадини концертних активности емитовани порно снимци дуплирани Брозовим говорима, уз бројне друге референце на национализам, фашизам, католичанство и друге "непожељне" теме (Ивачковић: 2013: 392). Сувише висок степен радикализма обезбедио је Лајбаху "само" култни круг обожавалица, оставивши га без већег комерцијалног успеха у домовини, али му је уједно омогућио интернационалну каријеру, па је тако овај састав све до данас остао један од ретких успешних производа популарне културе Југославије који је нашао место на светској рок и арт сцени. То је кулминирало њиховим гостовањем у Северној Кореји у јесен 2015. године, као првог рок бенда у свету коме је успело да наступи у средини која се третира као најзатворенија и најтоталитарнија у глобалним размерама.

Одговор естаблишмента на овакав сплет новонасталих околности у уметничким круговима и на рок сцени Југославије био је неочекиван, али и у духу претходних сличних епизода, које су пратиле успон рокенрола на овим просторима уз сталан сукоб са властима које, при том, константно нису имале јасан курс према тој појави, па су је синхронизовано и гушиле и подржавале. Почетком осамдесетих година је у владајућим круговима сазрела свест о неопходности прихватања појаве која окупља готово целокупан број припадника генерације младих са пуним интензитетом посвећености, па су и у моћне државне структуре омладинских организација, као што су били републички сазиви Савеза социјалистичке омладине Југославије (ССОЈ), уведени нови, либералније настројени лидери, који ће са више успеха препознавати генерацијске тенденције и боље умети да их каналишу (Ивачковић, 2013: 269). Крајњи исход таквих трансформација биле су бројне угледне друштвене награде које су додељиване рок бендовима за које би се у неком ранијем периоду вероватно тврдило да подривају темеље друштва, док су сада јавно подржавани, што је, у ствари, барем према сведочењима самих награђиваних музичара из тог периода, био један од начина да им држава и друштво, на најбезболнији начин, умање субверзивни потенцијал проглашавајући их за "своје" (Костелник, 2004: 34). Тако су и

Лајбах и Панкрти, као најпровокативији представници алтернативних рокенрол струјања у држави, потпуно апсурдно награђени угледним друштвеним признањем за рад младих стваралаца - наградом "Седам секретара СКОЈ-а", коју су још добили и ништа мање субверзивни аутор Марко Брецељ, познат по озбиљним опсервацијама друштвеног система још током седамдесетих година, као и бенд Лачни Франц.

Истовремено је за сличан допринос и Савез социјалистичке омладине Србије успоставио награду "Смели цвет", коју је 1981. добио музички најрадикалнији и, уопште гледано, до данас најцењенији бенд који је икада деловао на београдској сцени и шире - Шарло акробата, као редак успео спој најталентованијих младих уметника рокенрола, Душана Којића и Милана Младеновића. Посебним, непосредним приступом настајању музичких дела на лицу места, у студију, уз пуно тренутне инспирације и импровизације, снимљен је њихов албум *Бистрији или тупљи човек бива кад...*, који је, као и већи део новоталасне продукције ране, најкреативније фазе, доживео потпуно неразумевање и неприхватање од стране ПГП РТБ, која је остала доследна својој и раније демонстрираној пословној политици трагања за комерцијалним ефектима на штету истинске уметности. Тако се догодио и најбизарнији од свих апсурдних пропуста ове издавачке куће, да албум *Пакет аранжман*, компилацију снимака три најперспективније београдске младе групе новог таласа, Идола, Шарла акробате и Електричног оргазма, објави загребачки "Југотон". Исту судбину доживео је и једини албум Шарла акробате, а обе плоче су у свим каснијим изборима за најбоље рокенрол плоче свих времена на овим просторима обавезно биле на једном од првих пет места, уз поменуте радове Идола и Азре.

Мада је "Југотон", дакле, био далеко либералнији и отворенији према новом звуку него ПГП, и овој издавачкој кући се као конкретан пропуст данас приписује одбијање да објави антологијски албум Секс пистолса *Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols*. Главни уредник "Југотона", Дубравко Мајнарић, објаснио је ту ситуацију кроз "постојање разлога" да се та плоча не објави, с обзиром на друштвено-политичку одговорност према садржајима који се појављују под етикетом те куће. Ипак, такви или врло слични разлози, очигледно из домена провокативних и експлицитних текстуаних порука, нису спречили конкурентску, загребачку издавачку кућу "Сузи" да одштампа први албум састава Клеш, чиме је ова сразмерно мала фирма направила знатан искорак у позиционирању на терену

дистрибуције новоталасних уметника у односу на далеко моћније конкуренте (Хорват, 2005: 59).

Рок сцена Југославије је у међувремену, креативним развојем новог таласа, први пут привукла пажњу чак и светских типских медија, па су се у то време, међу овдашњим поклоницима рокенрола појавиле самозадовољне приче о глобалном значају у рангу треће силе тог типа у свету, одмах након САД и Велике Британије. Истина је да је угледни британски магазин *New Musical Express* објавио рецензију албума Електричног оргазма, у којој се овај бенд апострофира као један од најбољих актуелних изван главних токова светске сцене, уз похвале на рачун алтернативног београдског клуба "Академија" (Горди, 2001: 120). И други најугледнији британски рок магазин *Melody Maker* указао је на појаву панка с "оне" стране "гвоздене завесе": текст новинара Криса Бона истиче процват новог звука у западним конститутивним републикама Југославије, уз толерантан третман власти, која допушта мањи ниво критичке мисли, свесна да је такав вентил неопходан за очување статуса кво (Хорват, 2005: 67). Страни медији су, дакле, феномен рокенрола на овим просторима, третиран кроз свега неколико јављања, посматрале само као необичну причу из једне егзотичне и, за њихове прилике - затворене средине, па мит који се на ту тему развио међу учесницима и поклоницима југословенске рок сцене треба посматрати само као уобичајену урбану легенду. Остаје, међутим, неоспорно да су набујали потенцијали југословенских уметника рокенрола довели до опште експанзије интересовања за њихов рад, како од стране публике и издавачких кућа, тако и медија, комерцијалних, мејнстрим и типско-стручних, што је уз развој инфраструктуре неопходне за ширење рок културе, у смислу отварања клубова, сала и других места погодних за наступе рок бендова, помогло да до краја осамдесетих година овдашња рок сцена доживи свој креативни и комерцијални врхунац, са великим бројем занимљивих и уметнички оправданих ауторских искорака.

Третирање свакодневних тема на поетизован начин уз допадљив и иновативан звук и општемузички сегмент већине аутора, учинио је новоталасне појаве веома популарним и свеприсутним у јавној и медијској сфери, укључујући и повратну спрегу либерализације опште медијске културе, која је прихватањем таквих појава показала ниво разумевања новог урбаног омладинског културног миљеа, преведећи га у мејнстрим (Прица, 1991: 64). Комерцијална афирмација новог таласа у исто време је, за разлику од панка, коначно

срушила мит о непотребној уметничкој доследности зарад приклањања "народним" токовима популарне културе на путу ка успеху у СФРЈ (Главан, 1983: 15).

Као најзначајнија карактеристика текстова домаће новоталасне продукције јавио се регионализам, начин фокусирања аутора на локалне теме у оквиру уже заједнице у којој су живели и стварали, уз анализу и иронизацију свакодневице са фокусом на проблеме генерације између двадесете и тридесете године живота. Дарко Главан је у том сегменту уочио разлику у односу на праксу европских панк и новоталасних аутора, који су махом указивали на класне разлике и проблеме проистекле из таквог поимања економске и друштвене сфере живота, за разлику од овдашњих, који су се бавили генерацијским проблемима насталим на основу разлика између прокламованих друштвених норми и реалности коју доноси пракса. Младима својствен нагон ка романтичарском поимању истине условио је јављање поетске црте емоционалног реализма, као тежње да се свим појавама у друштву обезбеди права дефиниција и реална валоризација. Овај критичар је у текстовима водећих аутора београдске новоталасне сцене уочио и појаву дефинисану као тамни надреализам, у смислу наставка традиције психоделичне уметности, у којој је наглашена тежња ка општеуметничком угођају, а занемарена дискурзивност израза, док асоцијативност и колажни приступ грађењу поетских слика добијају предност у односу на уобичајене везе на логичком и лингвистичком нивоу, чиме се у стваралачком чину инсистира на дистанци од уобичајеног поимања стварности (Главан, 1983: 19).

Љубомир Кљакић је такође уочио извориште новог таласа у уметничким тежњама шездесетих година, у доба зачетка омладинске културе оспоравања кроз политизоване психоделичне, циничне и духовите ударе на важеће културне образце. Крећући се истим, тада зацртаним маргинама, нови талас, по овој теорији, представља покушај редизајна већ утврђених културних образаца, али је, истовремено, његова друштвена снага досегла тек део интензитета оствареног у изворном покушају, док су његове заслуге за артистичку редефиницију и синтезу искустава контракултуре и даље неоспорне (Кљакић, 1983: 83). Стога је и политизована снага овог покрета првенствено остварена и прихваћена због снажног уметничког израза, а не на основу јачине садржане поруке и социјалног или политичког ангажмана. Владимир Анђелковић тврди да се тако и нови талас надовезао на дугу традицију југословенске популарне културе и различитих субкултура, које су одувек имале идеју о потреби пружања отпора владајућим структурама, али су видно избегавале

отворену конфронтацију, тек спорадично истичући тежње ка другачијем и егалитарнијем друштву. Тиме је, међутим, постигнута аутохтоност овдашње поп културе и уметности, које су изворну базу кретања, прузету од западног модела, врло успешно прилагодиле сопственом социјалном и идејном оквиру, постављајући и развијајући специфичне и само себи својствене егзистенцијалне, естетске и политичке концепте и начине дејствовања (Анђелковић, 1983: 123).

## 5. БРАНИМИР ШТУЛИЋ - ЖИВОТ, ДЕЛО, ДИЛЕМЕ И ПОЛЕМИКЕ

Рокенрол покрет и рок музика која се свирала и слушала у бившој Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији, а ти процеси су и даље отворени и веома актуелни и у свим државама које су је наследиле, изнедрили су, као и у свету - сразмерно огромном утицају на бројне генерације младих кроз епохе 20. и 21. века - адекватан број уметника који су, са мање или више успеха, доследно неговали идеје овог правца популарне културе и уметности, претварајући их у креативне поетско-музичке творевине различитих профила и нивоа вредности, како у уметничко-естетском тако и у комерцијалном, тржишном поимању ове врсте стваралаштва. Југословенски рокери су своје конкретизоване снове, путем концерата и снимака на носачима звука, уједно преносили и на масе следбеника, по правилу младих људи, увек једнако незадовољних светом око себе, спремних на све како би изашли из монотоније свакодневице и у вечитој потрази за правим идолом и лидером, који дели њихове ставове, али и уме да их саопшти на атрактиван, пријемчив и модеран начин, и да их, колективно, генерацијски, коначно поведе у - боље сутра и свет какав се прижељкује и сања кроз генерације.

Комбинација бунта и забаве, како гласи сажета дефиниција покрета рокенрола, поставила је специфичан и коректан захтев, као једину гаранцију прихватања од стране аудиторијума, а у ређим, изузетно успешним случајевима, и култно следбеништво, па и вечну славу и бесмртност: песнички отпевана искрена, снажна и продорна реч која са лакоћом и недвосмислено преноси суштину генерацијске поруке, у пратњи дотеране, али жестоке и моћне, свакако и плесно потентне музичке матрице, сигуран су пут ка стицању угледа и статуса у свету рокенрола било где у свету, па и на овим просторима. Није, међутим, судбина сваког песника нити музичара да буде препознат као талентован и вредан, ни да буде цењен, како од стране публике тако и критике, мада је тешко да прави квалитет може да остане скривен и "неоткривен". Хиперпродукција рок бендова, која је преплавила Југославију на врхунцу експанзије рокенрола у свету, изазване појавом панка који је "легализовао" гитару и глас као изражајна средства, па чак и уз осетно одсуство талента за уметничко обликовање музике и поезије на традиционалан начин, а уз то се и поклопила са значајним друштвено-политичким променама у овдашњој заједници након смрти Јосипа Броза Тита, морала је, с обзиром на претходно речено, да изнедри и примере

врхунског домета рок стваралаштва, неколико песника чији стихови досежу најсветлије странице надахнуте богињом Талијом, а музика додирује најосетљивије душевне нити, баш као да потиче од самог Орфеја.

Уз неколико карактеристичних опуса, који су на различите начине, али обједињени мерилима вредности који карактеришу стваралаштво у рокенролу, обележили деценије одрастања и сазревања у социјалистичкој Југославији и касније, дело Бранимира Штулића одјекује посебним тоном врхунске рок уметности и непролазне вредности, уз све пратеће манифестације које се односе на контроверзну личност аутора, његов однос према свету и обрнуто, као и на буран медијски сегмент који обавезно прати овакав вид стваралаштва у популарној култури. Осим неоспорне чињенице да су поезија и музика овог врхунског рок ствараоца оставиле неизбрисив траг на комплетну овдашњу рок сцену, те да је сам аутор временом досегао статус божанства, контроверзном исходу ове јединствене, феноменалне уметничке приче доприноси и Штулићева надамце бурна животна сага: за разлику од већине песника чије је дело било предмет научног проучавања и валоризације, овај уметник је још увек жив, али дубоко скрајнут и изолован у самонаметнутом апатридном егзилу, далеко од родног краја у који, за сада, нема намеру да се врати. Још већи степен забринутости код највећег дела огромног броја његових поштовалаца и следбеника, који жељно ишчекују сваки од његових ретких медијских искорака, изазивају песникова оштра одрицања од свега што је урадио као рок музичар, па чак и тврдње да његово дело није у категорији - песништва. Тако опор поглед на прошлост самог творца најсветлије странице историје југословенског рокенрола ипак не може много да промени суштину гледања на његово дело: стихове који су на драматичан начин урезани у свест хиљада, па и милиона слушалаца није могуће обрисати; они остају по страни од аутора, независни и дати на употребу и уживање сваком ко је икада са њима дошао у додир. Штулићево дело такође је и савршен пример граничног подручја књижевног стваралаштва и спремно чека на научну анализу из угла књижевне теорије.

### 5.1 Одрицање од песништва

Огорчен на животне околности, мада постоји и тврдња психолога да човеков карактер највише утиче на његову судбину, легендарни бард одбија, дакле, сваку везу свог



обимног дела са песништвом, вероватно при том доводећи сам појам тог специфичног начина уметничког обликовања мисли и речи у везу са традиционалним поимањем песништва, на начин како су то чиниле насјлавније и најцењеније поете јужнословенских књижевних простора, попут Франце Прешерна, Бранка Радичевића, Лазе Костића, Алексе Шантића, Јована Дучића, Тина Ујевића, Бранка Миљковића или Васка Попе, између осталих. Не желећи да се сврста у категорију класичних песника, Штулић у ствари не негира доживљај самог себе као битног уметничког аутора, великог креативца и инспиратора, чак може да се тврди да себе доживљава управо као најблиставију ауторску личност која је, барем у новијој историји, стварала на неком од јужнословенских језика. Ма колико у тој аутохвали, колико год она била нескромна, било садржано и истине, са чиме ће spremно изразити сагласност заиста велик број поштовалаца уметности на овим просторима, Штулић ће и даље инсистирати на томе да никада није био песник већ - музичар, коме су стихови, које је, како каже, углавном писао занатски, служили као начин да употпуни хармонијске и мелодијске линије у песмама које, као музичке дакле, а не текстуалне целине, држи за крајње продукте свог стварања, потенцирајући првенствено њихов музички значај на рачун поетског. Такав тон тумачења сопствене заоставштине провејава кључним сведочанством о томе шта последњих година у самоизолацији у Холандији ради и о чему размишља великан југословенског рокенрола - стихованом аутобиографско-филозофском епопејом *Смијурјада*, објављеном 2010. године као део четрнаестотомног комплета сабраних дела превода класичне античке литературе, чему се у потпуности посветио након краја каријере у рокенролу и шоубизнису.

Говорећи о песницима, поезији и сопственом стваралаштву у том домену, уз горак и ироничан тон који доминира хиљадама хексаметара, којима подражава стил писања најчувенијих Хомерових епова *Илијаде* и *Одисеје*, Штулић истиче како постоје две врсте песника: они који су свесни себе, али им се ништа не догађа, и они који готово несвесно прате збивања, неприметни, али и те како присутни и свесни (Штулић, 2010: 41), тако се приближавајући сличној теорији Грејла Маркуса о самозадовољном, егоистичном и нарцисоидном песничком стваралаштву, која каже да човек који види само себе, у ствари не види - ништа (Marcus, 1977: 58). Поигравајући се општим местом у поимању песничког заната, стихом Антуна Бранка Шимића "Пјесници су чуђење у свијету", Штулић признаје да је готово константно зачуђен и да се, с обзиром на то стање, може сматрати песником,

што му је, како тврди - досадило, за разлику од музике без које не може да замисли свој живот. У разради тако изнете мисли, он додаје да је приликом стварања увек прво проналазио и конкретизовао одређену музику, да би тек потом, у задатом музичком оквиру тражио адекватне стихове којима би, како се може протумачити, дочарао жељену емоцију на основу идеје која га је иницијално инспирисала. Био песник или не, како закључује у тих неколико стихова, тек речи без музике не би могао да напише (Штулић, 2010: 265).

Полазећи са тог становишта, као логичан след намеће се Штулићева теорија о приоритету елемената који чине песму као класичан продукт стваралаштва у уметности рокенрола. Прва је певљивост, тачније лепота мелодије која преноси кључну емоцију саздану у читаву творевину, у чему сматра да је у потпуности успео, јер је свака његова песма, како тврди, оригинална, препознатљива у односу на друге и написана са јаким разлогом. Други елемент је текст, који по његовом тумачењу, ипак носи чак три четвртине вредности песме, мада ће, како каже, јавност бити сагласнија о стопроцентној важности речи за тумачење и доживљај овако настале поезије. Као трећи сегмент Штулић наводи изведбу, под којом подразумева аранжман као начин уређења односа речи и музичких елемената у песми, као и само свирање и певање, и комплетну тако добијену и забележену звучну слику (Штулић, 2010: 364).

Штулић веома често доводи своје стваралаштво у везу са Битлсима, не без разлога, јер осим што је ливерпулска четворка као најславнији рокенрол бенд на свету изузетно корисна као позитиван поредбени фактор, у исто време је и репрезентативан пример постепеног досезања потпуног успеха кроз напоран и марљив рад, и одржавање статуса кроз константне креативне промене, али и доследност сопственом, препознатљивом стилу и изражајним средствима. Као и Битлси, дакле, тврди Штулић, и он је у почетку посезао за документаристичким приступом, често црпећи инспирацију из дневних новина, али не толико конкретних ситуација колико општег утиска о стању у друштву и социјалистичком окружењу, док је реалне животне приче проналазио у непосредном окружењу, међу људима са којима се свакодневно виђао, о чему постоји и обимна студија<sup>18</sup>. Касније је, како даље објашњава, исцрпео документаристику, па се, задржавши препознатљив стил, окренуо интроспекцији, како може да се протумачи тврдња да је "посегао за уметношћу".

---

<sup>18</sup> Круно Петриновић, *Прилози за биографију Џонија Б. Штулића - Кад Мики каже да се боји*.

То је усложило и донекле мистификовало његов уметнички израз и донело низ негативних критика, чак и оптужби за низак ниво разумљивости, што га је удаљило од дела публике и, занимљиво, већег дела стручне јавности. Помињући залихе стихова које су Битлси сачували са почетка каријере, кроз коју су се, дакле, постепено развијали до врхунца, када су престали са радом јер им је понестало песама у "резерви" (Штулић, 2010: 432), Штулић поново прича о себи и начину на који је, готово стихијски, избацивао огромне количине песама у првим годинама каријере на великој сцени, када је за само две прве сезоне рада, до 1982. године, његов бенд Азра објавио чак четири албума, од тога два двострука и један троструки, укупно осам винила са чак 82 оригиналне песме. Након тога, како тврди - као зрео аутор, тек је почео да ствара праву уметност, док је највећи део аудиторијума, уз критичку и стручну јавност склонији тврдњи да се у тим тренутцима, закључно са албумом *Филигрански плочници*, завршио најквалитетнији и уметнички најпотентнији део Штулићеве и Азрине каријере.

Веома је занимљива Штулићева тврдња, изнета у *Смијурјади*, да су му управо *Филигрански плочници* најуспелији албум, чиме је досегао јединствен додир са општим јавно креираним мишљењем о његовом стваралаштву, будући да је та двострука плоча из 1982. године најчешћи фаворит у фановском осврту на његов богат опус, док је код критике то ређе био случај. Уједно, на овом месту он додаје и да је читаве албуме у ствари третирао као што већина других стваралаца посматра своје појединачне песме, дакле као затворене целине, којима преноси свеобухватну јединствену мисао, емоцију, идеју и поруку. Тиме се, поново, приближио заоставштини Битлса, који су, подсећања ради, концептуалним, врхунски уметнички обликованим албумом *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* променили принцип третирања велике плоче као колекције самосталних "малих" песама, и на тај начин унели нов правац поимања рокенрол покрета од пучке забаве ка врхунској, ангажованој и стилски уобличеној уметности. Завршавајући ову мисаону целину, Штулић тврди да би пре било какве приче о квалитету његових албума све њих прво морао да - заврши (Штулић, 2010: 31).

Кључно објашњење, зашто је напустио каријеру успешног рок музичара велике популарности и милионских тиража носача звука, Бранимир Штулић је понудио још 1989. године у интервјуу магазину *НИН*, где је, у препознатљивом стилу, истакао да сматра да је у рокенролу урадио све што је намеравао и да је дошао тренутак када треба да се склони

како не би сметао свом делу (Хорват, 2005: 8). Већина критичара Штулићевог рада по аутоматизму је овакву изјаву протумачила као егоцентризам, мада та тврдња може да се сагледа и из објективног угла уметника који је заиста био свестан својих речи и улоге у друштву, као и велике медијске потражње за његовим ликом, који је у том смислу тог момента био атрактиван до те мере да су сама Штулићева медијска појава и обавезан тон скандала који би провејавао готово сваким његовим јављањем постајали важнији од његових песама и пре свега порука које су оне носиле. Таква медијска пракса замене теза по питању приоритета важности уметника или његовог дела до данас је у потпуности доминантна, али је, са друге стране, и Штулићева заоставштина преживела тест историје: његова углазбљена и отпевана поезија са временске дистанце од три деценије делује једнако свеже, актуелно и преко потребно друштву, баш као и у тренутку настанка.

## 5.2 Корени уметничког развоја и инспирација

Истине ради, Бранимир Штулић заиста није био песник у класичном поимању тог начина уметничког стварања. Међутим, увид у истакнута места његовог животописа без дилеме открива постојање поетске личности која се у потпуности уклапа у типичну слику трубадура, као уобичајеног средњовековног путујућег песника-певача. Нагонско стварање из пуке унутрашње потребе да се свет око себе разуме, дочара и објасни неуобичајеним, песничким, лирским методама, уз обавезно присуство и употребу жичаног инструмента као основне методолошке компоненете, ослонац у народном, фолклорном стваралаштву, честе промене места боравка у животу без сталне адресе, као и креативан рад у сваком тренутку и прилици без обзира на временска и просторна ограничења, основна су обележја Штулићеве радне и стваралачке етике која је и изнедрила његов препознатљив и нарасе богат опус.

Јединствено је мишљење Штулићевих биографа<sup>19</sup> да су околности ране фазе његовог живота, кроз период одрастања, имале кључну улогу у развоју његовог карактера, али и уметничког бића са свим склоностима и специфичностима које су у великој мери обележиле његов каснији ауторски музичарско-писатељски рад. Будући да је био дете војног лица, честе промене места боравка биле су сасвим уобичајен животни пут породице

---

<sup>19</sup> Хорват, Петриновић, Радишић и Ивачковић (детаљније видети у Литератури).

тенковског официра Ивана Штулића, родом из Нина код Задра, а на служби у Скопљу у тренутку када му се, 11. априла 1953, родило прво дете - син Бранимир. Првих пет година живота у македонској метрополи, у окружењу одговарајућег темперамента њених становника, уз менталитет поднебља и карактеристичне звучне кулисе свакодневице, подвесно су утицали на малишана који ће касније, као озбиљан музичар и интелигентан човек често, углавном нагонски, посезати за изворним ритмовима, мелодијама и, пре свега, емоцијама које је усвајао заједно са првим искуствима одрастања. Штулић је често истицао македонски мелос као изузетан музички образац, а обраде неколико истакнутих традиционалних песама тог поднебља уткане су и у касније албуме овог уметника, равноправно са ауторским радовима, западним рок стандардима и фолклорним бисерима других специфичних балканских средина и културних миљеа. Године у Скопљу обележиле су и његову дикцију, с обзиром да је прве речи у животу чуо и изговорио у македонском језичком окружењу, што ће, природно, мада не и доминантно, заувек остати део његовог специфичног "панјугословенског" нагласка и вокабулара, уз касније усвојен загребачки улични сленг и елементе штокавског, кајкавског и чакавског дијалекта, које је у свим приликама, у свакодневном говору или при писању поезије, користио равноправно, у складу са тренутним потребама.

Други део ране младости Бранимира Штулића обележила је селидба са крајњег југа на запад државе, будући да је уследила очева прекоманда у Јастребарско крај Загреба, па су се Штулићи за прву прилику настанили у оближњем селу Цветковићи, док су чекали да се изграде војни станови, најпре у самој близини касарне, да би се већ за неколико година, средином шездесетих, трајно настанили у Новом Загребу, у насељу нових солитера Сигет. Стамбени објекти налик на огромне, сиве, бетонске спаваонице, били су типично обележје стандардне социјалистичке архитектуре, прилагођени моћном визуелном ефекту тадашње власти која је волела да истиче сопствена достигнућа и напредак кроз индустријализацију и масовну новоградњу, при чему је минимална или никаква пажња поклањана условима живота у таквим, углавном депресивним, суморним градским четвртима са превише становника и премало зеленила на скученом простору. Основна обележја Штулићевог детињства тако ће остати честе селидбе, у којима дете у најранијој животној доби углавном доживљава трауматичне прекиде успостављених односа са вршњацима, да би убрзо било приморано да ствара нове, који ће такође ускоро бити прекинути, уз друге

специфичности које се јављају у породицама војних официра, навиклих на круте односе међу људима, без емоција и сувишне приче, углавном сведене на издавање и примање наређења. Изложено таквим условима одрастања, младо биће на неки начин мора исказати одређену врсту бунта, генерацијски карактеристичног, али и специфичног за односе са оцем војником, који ретко успевају да се остваре и одрже на нормалном нивоу. Такви примери забележени су у историји рокенрола у неколико мање-више сличних епизода, попут Горана Бреговића и Милана Младеновића у овдашњим оквирима или Џима Морисона у светским, мада је број успешне деце из таквих или сличних, добро друштвено позиционираних породица, у рокенролу импозантан. Ни сам Штулић није скривао утицај породичног окружења, као основни фактор за формирање његове личности, тврдећи да "војне" породице сублимирају доста ратничких особина, па је и он прва животна уверења стицао тако што је градио ставове супротстављене моралним, идеолошким и свим другим аспектима свог оца, од кога је у свакој прилици настојао да буде бољи, а при том му је много тога или како сам каже - све, било забрањивано (цит. према Хорват, 2005: 16).

Несавршено, али ипак урбано окружење у коме се нашао на прагу ране младости, са низом сличних породица у близини, у солитерима Сигета, пресудно ће утицати на формирање младог Штулића у специфичну уметничку личност и сталног трагаоца за људима сродне судбине и истомишљеницима са којима би могао да подели фрустрације и фасцинације из новог света и стварног живота који је тек требало да открије. Живот у предграђу велеграда, што је у југословенском, па и загребачком, урбаном миљеу била назнака за суштински непремостиву дистанцу од градског језгра и епицентра свих битних организованих или спонтаних културних и друштвених активности, такође ће остати усађен у свест песника у настанку и преламаће се кроз честе поетске слике неприпадања, одбачености или свесно избегнутог сврставања у општеприхваћене токове средине или окружења. Тинејџерско доба и његово интелектуално сазревање обележио је у великој мери и продор популарне културе Запада у социјалистичко југословенско друштво, пре свега музике Битлса, са којом се први пут срео у једанаестој години и остао трајно фасциниран, читавим каснијим током своје каријере са пуно елана и успеха покушавајући да досегне њихов ниво владања хармонисјким склоповима у настојању да се са сложенем структуром акорда дочара што је више могуће савршена, једноставна, певљива и пријемчива мелодијска линија, уз обавезно вишегласно певање.

Музичарски сегмент његовог ауторства највише, дакле, дугује разним врстама балканског етно наслеђа, попут македонске и ромске музике, босанских севдалинки, те далматинског и међимурског мелоса и, потпуно равноправно, есенцијалној рокенрол матрици. У почетним фасцинацијама рок поезијом, са друге стране, највећи значај за Штулићев развој имао је управо Морисон, чији су стихови и ставови, као одраз боемског доживљаја света из сличног угла као и његов далеки, загребачки следбеник, снажно одјекивали и нешто касније, кроз највеће дискографске успехе будућег бенда Азра. Не треба, притом, занемарити ни утицаје бит поезије, са којом се будући песник такође сусретао тих дана, листајући омладински магазин *Полет*, на чијим су се страницама јављале све јасније назнаке надолazeћег буђења генерацијске омладинске свести (Радишић, 1998: 14).

Прави уплив западњачке андерграунд културе у загребачки миље, у виду момака дугих коса у одећи од цинса, или првих игранки на којима су Црвени корали и Бијеле стријеле свирали верзије или препеве поп и рок хитова са америчких или британских топ-листа, поклопио се са Штулићевим поласком у Шесту гимназију, познату по опуштенијем односу према дисциплини, за разлику од већине установа тог типа у социјалистичкој Југославији, у исто време када је будући уметник дошао у посед прве акустичне гитаре и у потпуности јој се посветио, учећи акорде од старијих и искуснијих музичара. Млади бунтовник је тако постао свестан да је могуће ефикасно супротстављање доминантној култури одраслих, како су то чинили протагонисти омладинских контракултурних покрета широм света, а уједно је у музици и гитари открио изузетно моћно средство којим ће убудуће моћи да изражава свој младалачки, а касније и општедруштвени презир и бунт. Како би било какав протест добио на важности и снази била је неопходна и одређена доза политизације, која је у Штулићев живот ушла исте 1968. године, обележене великим бројем политички мотивисаних студентских демонстрација у Европи и Америци, чији ће дух побуне, сједињавања политике са рок музиком, уз утопистичке анархо-левичарске идеале генерације младих, заувек остати део свести тадашњих тинејџера и студената широм света, па и у Југославији.

Колико је Штулића још као средњошколца окупирао политика видљиво је кроз више различитих сведочанстава из тог доба, у којима његови пријатељи и позананици истичу колико је био информисан о дневно-политичкој ситуацији у земљи и свету, али је

при том увек имао и јасно изграђен став о свему, где се посебно истицала нетрпељивост према Југословенској народној армији и Совјетском Савезу, као и свим другим системима тоталитаризма, који нису презали од разних облика репресије према неистомишљеницима, па чак и неправедно оптуженим, неутрално настројеним грађанима (цит. према Хорват, 2005: 18). Кулминација најраније фазе Штулићевог политиканства био је његом матурски рад са темом "Париска комуна", чиме је показао завидан ниво интересовања за социјалну тематику и политичке системе, и при том зарадио одличну оцену, мада је из историје добио четворку, а из хрватског језика само - двојку (Хорват, 2005: 19). Прави испит зрелости и, још више, способности да се носи са ауторитетима уследио је одмах потом, одласком на петнаестомесечно одслужење војног рока у Краљево. Тај за њега тежак период живота остаће битан само по неколико написаних песама које ће се у будућности наћи у жижи интересовања Бранимирових поштовалаца: на првом месту је "Балкан", као његова кључна ауторска творевина и највећи рокенрол хит између изузетно много веома значајних и надасве популарних које је изнедрио.

Повратак у Загреб означио је и почетак студирања на Филозофском факултету, где је најпре уписао студије историје и фонетике, да би се касније пребацио на социологију и стигао до шестог семестра, са врло мало положених испита. Међутим, у то време се више није одвајао од акустичне гитаре, коју је, попут правог трубадура, носио и свирао у свакој прилици, поготово у приземљу и подруму факултета, где је долазио у додир са студентима и младим људима разних профила, првенствено онима који су били заинтересовани за музику коју је интерпретирао, а на репертоару му је било готово "све", од Битлса, преко севдалинки и класичних композиција писаних за гитару, до његових првих ауторских покушаја и неких од каснијих великих бисера Азриног каталога. Са друге стране, како се доследно занимао и за политичку мисао, није могао да избегне ни искуства са различитим фракцијама студентског покрета, а у то време, половином седамдесетих, на Филозофском факултету у Загребу је по том питању било веома бурно. Мада је доследно неговао вечити став неприпадања, Штулићу су идеолошки најближи, или пре најзанимљивији, били такозвани Фосовци, припадници Факултетског одбора студената, ослоњени на ултралевичарско наслеђе шездесетосмаштва и идеолошки оквир часописа *Праксис*, док су друге две "конкурентске" организација биле група студената под окриљем Комунистичке партије и националистичка струја следбеника неуспелог Хрватског пролећа (Петриновић,



2006: 18). У таквом окружењу, при том потпуно отворен за спољне утицаје и инспирацију за којом је трагао у свакој прилици, Штулић се у том периоду формирао као аутор склон полемици на значајне теме из домена филозофије, социологије, политикологије, културе и уметности, кроз свакодневна искуства живота на велеградском бетону, што ће врло брзо постати видљиво и далеко ширем кругу слушалаца.

Музицирање у аулама Филозофског факултета није било привилегија одабраних, већ је, у либералном духу праве демократске студентске комуне, добродошао био свако ко је умео да свира и имао адекватан, углавном акустичан инструмент. Амалгам рок хитова епохе шездесетих, у ауторском распону од Дилана, Хендрикса и Клептона, до Дорса и нешто радикалнијег Луа Рида, привлачио је велик број талентованих младих уметника и сањара да размене идеје и кују планове за пробој на музичарску сцену. Штулић је и у том контексту проналазио начин да буде оригиналан, али и да битније не одудара од околине, будући да је његов избор акустичних фолклорних и класичних вокално-инструменталних вињета пристајао уз опши укус тада доминантне хипи моде и "мир и љубав" идеологије слободе израза и повратка природним вредностима, па и народној уметничкој традицији. Недостатак класичног музичког образовања, уз снажан таленат, успешно је надградио свакодневним вишесатним упорним вежбањем и јавним свирањем у свакој прилици и на сваком месту где би се затекао, од факултета и студентских домова, преко приватних и јавних забава, до клупа у парковима, по аутобусима градског саобраћаја или, најрадије, код фонтане "Зденац живота", рада Ивана Мештровића, у близини Хрватског народног казалишта и у јужном порталу Маркове цркве на Горњем граду, где је акустика више него на било ком другом отвореном простору у Загребу одговарала резонанцији жичаних инструмената, па и његовој гитари.

Тако предан рад омогућио му је брз напредак у стицању техничке вештине свирања и креирање сопственог, врло специфичног приступа гитари кроз комбинован акустични звук са елементима будуће "електрификације" о којој је сањао слушајући плоче рокенрол великана и узора. Већ тада је имао прилично јасну визију звучне слике коју је желео да створи са неким својим будућим бендом, наглашавајући потребу за непосредним, како га је назвао - "кабаретским" звуком, којим би се лако уклопио у кафанску атмосферу и уопште мале просторе и тако био у директном контакту са слушаоцима са којима би размењивао енергију. Дефиницију кабаретског звука какву нуди, најлакше је, индиректно,

објаснити поредећи је са раним радовима Дорса, углавном ослоњеним на атмосферу тешке боемије Вејлових сонгова писаних за Брехтове комаде, мада при том не треба занемарити ни утицаје типичне балканске крчме у којој се народна музика свира "за душу" госта, директно "на увце". Млади уметник је све то објединио називом "севдах" којим је најрадије карактерисао звук који га је окупирао, уз специфичну оgradu од стандардног фолклорног приступа, јер је својој свирци првенствено наметао рокерска обележја, снагу и непосредност.

Ауторски дар је у таквим околностима просто покуљао из његовог песничког бића, па је, према сведочанствима повремених сарадника са којима је у раној фази размењивао идеје, поетско-композиторски рад постао његова свакодневна опсесија. Након "пробног" периода, у коме је за кратко време углазбио читаву збирку песама Енеса Кишевића, уз неколико радова за децу Љубивоја Ршумовића, на пробе или, прецизније, дуга осмосатна дружења са гитаристом Драганом Константиновићем почео је да доноси велике количине својих текстова, међу којима су се нашли и први нацрти будућих Азриних хитова као што су "Балкан", "А шта да радим", "Јаблан" и други (Петриновић, 2006: 39).

Висок ниво посвећености нија га напуштао ни у атмосфери опште опуштености током летњег одмора на кварнерском острву Силба, где је, у нудистичком кампу и готово идеалним хипи околностима у стилу знаменитог фестивала "Вудсток", проводио дане и седмице без уласка у море, у потпуности посвећен гитари, опсесивном ауторском раду и интерпретацијама свега што би му пало на памет свакоме ко је желео да га слуша или са било киме ко је био способан и расположен да му се придружи на неком инструменту. У таквим околностима, формиран је ад-хок састав Добра вода са пет акустичних гитара и певачицом, са којим је Штулић имао и неколико јавних наступа у једном клубу у Ријеци. Каснија сведочења његових познаника са Силбе указују на присуство младог човека јасно артикулисане политичке свести, истовремено и веома храброг и искреног, будући да се није либио да у своје стихове убаци и понеку оштру критику на рачун тадашњег режима, па и самог Тита, при том предвиђајући будући слом и крвав распад државе, речима како ће ускоро "све ово горети". Велики апокалиптик, како га је у сећањима окарактерисао музичар и уметнички импресарио Горан Лисица Фокс, међутим, није пропустио прилику да у идиличним условима летње, морске романтике напише и једну од својих најлепших

љубавних балада, које ће касније, уз оштре друштвено-политичке коментаре, чинити други, једнако важан сегмент његовог опуса: била је то "Грација" (Петриновић, 2006: 53).

Сличне мрачне визије имали су у то време и виђенији Фосовци из Загреба, као и Праксисовци и други ултралевичари из читаве државе, па је тако у Љубљани 1974. на конференцији студентских постава филозофских факултета у Љубљани, Загребу и Београду усвојен и објављен документ који говори о предстојећем цивилизацијском паду, раслојавању државе и грађанском рату у Југославији. Такозвана Љубљанска резолуција је судским путем забрањена, а њени потписници, Лино Вељак, Марио Руби, Зоран Ђинђић, Миодраг Стојановић, Винко Залар и Дарко Штрајн, условно су осуђени на десет месеци затвора (Петриновић, 2006: 20). По свему судећи, Бранимир Штулић је у том периоду био врло јасно оријентисан ка левичарским политичким опцијама, што, уосталом, није ни скривао, а та врста друштвеног усмерења остаће му својствена и блиска и касније, када је са тих позиција, поезијом, оштро критиковао владајуће структуре у држави, идеолошки се сврставајући уз радничку класу, коју, међутим, такође није штедео у својим поетским коментарима, првенствено због инертности и пасивног односа према друштву које јој ускраћује разне видове грађанских права и слобода, одржавајући статус кво путем ситних задовољстава и назови-уступака.

### 5.3 Азра

Први озбиљнији покушај организованог приступа музичком саставу који би могао да испрати његове идеје Штулић је имао у оквиру Балкан севдах бенда, карактеристично назване и потпуно отворене формације у којој је могао да се нађе скоро свако ко је то желео и имао адекватан инструмент. Према сећањима и фотографијама из тог периода<sup>20</sup>, једна од постава је имала неколико акустичних гитара, контрабас, више импровизованих перкусија и певачицу за коју сведоци тврде да је, у музичком смислу, била "права народна". Упадљиво је и да је на тим фотографијама Штулић једини кратко подшишан мушкарац, што је највероватнији доказ минимума поштовања који је задржао према оцу, са којим је био у константном сукобу, а који је, као и сваки официр ЈНА, презирао дугу косу, па су је млади мушкараци у то време и неговали као знак чистог протеста против

---

<sup>20</sup> Видети у Петриновић (2006).

крутих правила родитељске генерације. У знак шале на његов рачун, Штулић је зарадио поспрдан надимак Чупко, по којем ће бити познат све док сам себи не буде смислио ново уметничко име - Цони, како ће га упознати и упамтити генерације Азриних слушалаца. Ускоро ће, међутим, и кратка коса постати прошлост, када у складу са хипи имицом Балкан севдах бенда коначно буде однеговао нешто дуже праменове, заједно са брковима, које ће касније опевати у дефинитивној верзији песме "Балкан", забележеној на првој сингл плочи Азре 1979. године. Попут те песме, и бројне друге које су обележиле прве, ударне године Азрине каријере настале су пре 1977, када је Штулић коначно покренуо прави рок састав са класичном ритам секцијом и једном или највише две гитаре, али су све биле подложне честим променама, варијацијама и прилагођењима ритма, хармонија и самог текста, у складу са трендовима и првенствено ауторовом потрагом за одговарајућим звуком који ће му помоћи да их доврши на начин који ће их приказати у правом светлу, као аутентичне рок композиције. Већина од њих ће, међутим, врло брзо, већ до краја седамдесетих и доласка најновијег убојитог тренда са Запада постати много више од тога - велике и незаборавне рок химне читаве једне урбане југословенске генерације, и свих наредних од тада до данас.

Последње године те деценије довеле су до постепеног буђења субкултурне свести међу генерацијама младих, па су тако и урбани Загреб крајем седамдесетих преплавиле активности разних уметничких и сродних групација, попут авангардне позоришне трупе Кугла глумиште, кружока стрип цртача Нови квадрат или младих новинара и фоторепортера омладинских новина *Полет* и *Студентски лист*, уз велики број рок музичара - заправо правих аматера скромног музичког знања али великог ентузијазма, потпомогнутог вестима о појави панка на Западу, погото у Великој Британији. Дух заједништва међу свима њима се снажно осећао, са колективном спознајом да је прави тренутак за масовну урбану субверзију коначно стигао, јер су и стеге социјалистичког режима биле лабавије него пре, а посебно је то било видљиво на главном окупљалишту загребачке омладине - у Масариковој улици у центру града. Такозвани "Дувански пут" (енг. *Tobacco Road*) укључивао је четири физички блиска угоститељска објекта са дијаметрално различитим профилем сталних посетилаца: "Блато" је била права боемска кафана устајале атмосфере и пуна дима, са сталном клијентелом интелектуалаца и уметника имуних на младалачке трендове који су владали само неколико корака даље;

преко пута је била "Казалишна кавана" или скраћено "Кавказ", окупљалиште помодара без икакве идеолошке одреднице, чак имуних на традицију локала у који су некад, судећи према сликама на зиду, залазиле уметничке величине попут Антуна Густава Матоша, Антона Бранка Шимића и других; "Мали Кавказ" је био окупљалиште младих бунтовника, средњошколаца и студената склоних свим врстама експеримената у сврху побуне, којима се једноставно није одлазило у неки од других локала "за старије"; "Звечка" или пуним називом "Звечево" је била посластичарница истоимене фабрике слаткиша и епицентар свих дневно-ноћних активности на тадашњој загребачкој урбаној и уметничкој сцени, место на коме су се обављале све неопходне друштвене и пословне активности у најмање две уобичајене "смене" - подневној и вечерњој (Мирковић, 2004: 56-60). Не појавити се на неком од ових места барем једном дневно значило је пропустити низ неопходних сусрета, пословних или других контаката, договора, планова и идеја; свеукупно - била је то реална претеча данашњег фејсбука и других социјалних мрежа или страница за "дружење" и размену информација на интернету. Доминантне теме кретале су се у распону од рок музике, панка и новог таласа, преко филма, позоришта, стрипа и фотографије, до моде и локалних трачева. У једној таквој боемској ноћи зачала се и идеја о дефинитивном називу бенда Бранимира Штулића.

У бројним урбаним легендама и сећањима сведока наводи се да је имену бенда кумовао један од карактеристичних ликова са загребачког асфалта, Ђоко Гргац, познат под надимком Анархист, према тврдњама сведока чак и опеван у Штулићевим песмама "Јаблан" (Хорват, 2005: 30) и "Кад Мики каже да се боји" (Петриновић, 2006: 27). Наводно, друштво у коме су се за шанком позоришног клуба Театра &тд затекла обојица је током бурне пијанке дошло до теме како назвати Штулићев бенд у настанку и како дати име Гргчевој ћерки која је тек требала да се роди. Као идеално у оба случаја одабрано је име Азра, које у арапском језику означава чист песак недотакнут након пустињске олује, а у пренешеном значењу и сексуално недотакнуту особу или девицу (Петриновић, 2006: 29). Према другом тумачењу, које почива на стварном постојању племена Азра, млади ратници овог народа, би, у случају неостварене љубави, напрасно одлазили у рат како би умрли заљубљени, јер нису желели да живе без љубави.

Једна од бројних севдалинки које је Штулић неговао на свом улично-кафанском репертоару тог времена био је и препев песме Хајнриха Хајнеа "Азра", под именом "Крај

танана шадрвана", коју су на српско-хрватски језик превели Алекса Шантић и Добриша Цесарић (Хорват, 2005: 30), мада постоје јасне индиције да је то могао да буде и Сафвет бег Башагић<sup>21</sup>, а чији стихови гласе:

"Сваког дана шетала се султанова кћерка дивна,  
У сутону крај шадрвана, гдје жуборе бијеле воде.  
Сваког дана роб је млади стајао крај шадрвана,  
Гдје жуборе бијеле воде; сваког дана биво бљеђи.  
Једне вечери му млада султанија нагло приђе:  
Твоје име хоћу знати, и откуд си, којег рода.  
Мухамед је моје име, мој завичај жарки Јемен.  
Од рода сам старих Азра, који умиру када љубе." (Мирковић, 2004: 33)

Завршни стихови у нешто другачијем преводу и далеко бољег ритма наводе се у Радишићевој верзији Штулићеве биографије:

"Казуј робе откуда си, из племена којег си?  
Ја се зovem Ел Мухарем, из племена старих Азра,  
Што за љубав живот губе и умиру када љубе." (Радишић, 1998: 20)

Процесом одабира имена за бенд позабавио се и сам Штулић, на више места у *Смијурјади*, где одлучно демантује све раније наводе о Гргчевом уделу у развоју идеје, а као битне факторе при селекцији наводи потребу да име буде кратко и звучно, како би публика могла да га скандира на концертима, те да не садржи дијакритичке знакове како би могло да се распознаје и чита и на страним језицима (Штулић, 2010: 63). Он такође наводи да је име Азра одабрао још 1976. године (Штулић, 2010: 486), док се, према биографима, ноћ у Театру &тд догодила у зиму 1977. године (Радишић, 1998: 20), а Гргчева кћерка Азра рођена је тек 25. августа 1978. (Петриновић, 2006: 29), што потврђује Штулићеву верзију читавог случаја. Као илустрација бројних контроверзи које су исплетене око ове теме стоји и мала, наопако окренута фотографија Ђоке Гргца и девојчице Азре на унутрашњем омоту првог албума Штулићевог бенда. Чињеница је, на крају, да је име Азра у то време било, па и до данас остало, посве необичан избор за назив рокенрол бенда, али и да на прави начин одражава Штулићеве романтичарске тежње ка

---

<sup>21</sup> "Ислам и Европа: Хајнрих Хајне и босанска севдалинка": [www.camo.ch/aktuelno/islam-i-evropa-hajnrilh-hajne-i-bosanska-sevdalinka](http://www.camo.ch/aktuelno/islam-i-evropa-hajnrilh-hajne-i-bosanska-sevdalinka) (приступљено 5.12.2017. у 9.55)

уметничкој прошлости и традиционалном стваралаштву народа на Балкану, које ће вештом композиционо-аранжерском техником преточити у истински, пунокрван и потентан рокенрол са свим елементима његове појавности.

#### 5.4 Сарадници

Интерпретација стваралаштва у рокенролу углавном је колективна делатност, па су аутору, а најчешће је то уједно и фронтмен или највише експониран припадник рок бенда, певач или соло гитариста, неопходни и поуздани сарадници, способни да музички и сценски испрате његове идеје и допринесу заједничкој уметничкој креацији. Разматрајући ту проблематику, Штулић у *Смијурјади* напомиње како није толико тешко свирати на сцени, колико напора изискује певање пред аудиторијумом који нетремице прати сваки певачев покрет и изговорену реч (Штулић, 2010: 293). Истовремено, да би се успоставила квалитетна музичка подлога, у рокенролу није нужно неопходна врхунска виртуозност, али се подразумева занатски коректно појединачно свирање инструмената и њихово међусобно усклађивање, како би се створила што квалитетнија подлога за вокалну интерпретацију, као елементарни преносник поетске поруке. Ускладити неколико музичара, са свирачким знањем углавном стеченим на аматерски начин, без класичног музичког образовања, први је предуслов да би рок бенд уопште могао да функционише као целина, што се огледа и на елементарном свирачком, једнако као и на људском плану. Штулић ту потребу детерминише као "хемију" (Штулић, 2010: 209), где емотивном слагању чланова бенда чак даје предност у односу на само свирање, па је, по њему, за тај процес неопходна једна година заједничког рада, док се након највише четири године те емоције потроше и долази до пада интересовања за заједнички рад, па често и до разлаза. За ову тврдњу је у пракси, пратећи историју рокенрола, заиста лако уочити велики број примера, првенствено разиласка поставе бенда која је остварила велики успех у уметности и шоубизнису, али би група наставила да функционише са главним аутором и измењеним чланством, мада нису ретки ни случајеви потпуног распада бенда као крајњег исхода. На том путу, у покушајима да сакупи прикладне сараднике за бенд, Штулић је изменио велики број музичара који су се у постави задржавали краће или дуже, у зависности од личних могућности, афинитета и, пре свега, способности да се уклопе уз сложене захтеве

лидера и његов бескомпромисан однос према стваралаштву, раду, дисциплини, свима другима, па на првом месту и себи самоме.

Мада још далеко од каснијег статуса звезде, Штулић је у крајем седамдесетих био свеprisутан на јавној сцени Загреба, обилазећи места на којима су свирали бендови, али и још чешће сам са гитаром, дугокос и бос, сугестивно привлачећи пажњу свих који су били заинтересовани да чују нешто са његовог репертоара, на тај начин прокламујући себе као неку врсту јавног градског добра, општег места и свима познатог чудака апсолутно посвећеног музици и рокенролу као стилу живота. Појава панка и новог таласа на њега је деловала сличним ефектом као музика Битлса, отварајући му потпуно нове видике уз охрабрење да настави започето, те да је потпуно легитимно експериментисати са звуком и комбиновати уобичајене рокерске клишее, чврстину и једноставност, са иновативним етно елементима, које је неговао на репертоару, а лично их дефинисао као - севдах. Велики удео у том открићу имао је Азрин први гитариста Младен Јуричић, који је Штулићу најпре пуштао плоче са снимцима ведета новоталасног покрета, попут Игија Попа и Токинг хедса, затим му помогао да поједностави понекад сувише сложене хармонијске структуре својих песам, да би се на крају око њих двојице формирала и прва постава новог бенда, са Бранком Матуном на басу и Паолом Сфеђијем за бубњевима. Незадовољан звуком и, како је тврдио, на првом месту својом вештином свирања гитаре, јер још није у потпуности савладао разлике између акустичног инструмента којег је до тада углавном свирао и електричног на који је морао да се преоријентише због потреба сценског наступа, распустио је поставу, да би се недуго затим бенд поново окупио, али са измењеном ритам секцијом коју су сада чинили Марино Пелајић и Бранко Хроматко (Хорват, 2005: 33).

Преломни тренутак за формирање будућег звучног концепта Азре догодио се крајем 1977, током антологијског наступа Панкрта у Загребу, када је и Штулићев бенд добио прилику да подели позорницу са доајенима панка у СФРЈ, чији су сигуран сценски наступ и фуриозна свирка све присутне оставили без даха. Након тог искуства, Штулић је готово преко ноћи заузео дијаметрално другачији став у јавним иступима и стваралаштву: у давно написане и често мењане стихове песме "Балкан" дописао је ретке у којима "брије браду, бркове да личи на Панкрте" чиме је Азрин будући највећи хит добио дефинитивну верзију; са друге стране, Штулић је заиста скратио косу на минимум и потпуно обријао бркове и браду, што је његовој сценској појавности, уз обавезне реј-бан наочаре, зелену



војничку јакну "вијетнамку" и неуротичну изражајну експресију на лицу током наступа дало поприлично опасан изглед одлучног човека од акције спремног на апсолутно све. То је новинара "Полета" Влатка Фраса навело да га упореди са култним филмским ликом Тревисом Биклом, улогом Роберта де Нира у филму "Таксиста" Мартина Скорсезеа из 1976. године (Мирковић, 2004: 68).

Штулић у том моменту још није био сигуран ни у своје вокалне способности, а по том питању је трпео и оштре критике јавности, па је Азра убрзо, испоставило се само краткорочно и у експерименталне сврхе, прерасла у квинтет са - певачем. Био је то још један млади загребачки боем, налик на Штулића - редовно присутан на свим битним и уопште догађањима рокенрола у граду - Јура Стублић. Обдарен продорним гласом пријатне дубоке боје и сценском харизмом, вешт на позорници и склон свим врстама испољавања ексцентричног понашања типичног за популарне фронтмене, Стублић је уз то и сам био снажна личност и аутор/песник у почетној фази развоја, па се Штулић одједном нашао у сенци у сопственом бенду. Ускоро је, међутим, Азра спала само на свог оснивача, будући да је остатак, не пристајући на ултиматум да Стублић мора да напусти бенд, отишао заједно са певачем и формирао потпуно нову групу - Филм, који ће врло брзо, већ почетком наредне деценије, уз Азру и Хаустор, представљати сам крем загребачког и југословенског новог талас, па и рокенрола уопште (Мирковић, 2004: 52).

Неколико наступа које је имао са претходном поставом Азре ипак нису били без ефекта, јер је појава озлојеђеног песника-певача у пози (или искреном ставу) урбаног ратника у нападу привукла пажњу аудиторијума, али и других младих музичара/уметника жељних доказивања, стварања правих рокенрол вредности и свирања уз бескомпромисног и надасве талентованог аутора и фронтмена. Први је на место басисте дошао Срђан Сахер (хрв. Sacher), правим презименом Жлебачић, још један од стално присутних загребачких рокера стасалих у ходницима Филозофског факултета, да би му се ускоро придружио и до тада непознат бубњар Борис Леинер, у то време студент Више графичке школе, родом из Чаковца. Будући да је Сахер и сам био аутор, показаће се ускоро - веома плодан, Штулић је поново осетио сенку над својим неприкосновеним лидерством и још једном распустио поставу. Његова доскорашња ритам секција се брзо снашла, и са студентом режије, талентованим песником и атрактивним фронтменом склоном пантомими и сценској

шминки, Дарком Рундеком, покренула сасвим нов бенд који ће врло брзо стећи углед и популарност под именом - Хаустор.

За Штулића се период лутања тако наставио, па је, чудним обртом, доспео чак и до улоге ритам гитаристе уметнички и свирачки дијаметрално другачије групе, такође у успону, Парни ваљак. Један од заиста ретких ауторитета који је на њега у то време имао утицај био је лидер овог бенда, Хусеин Хасанефендић, који је изнад свега ценио његове ауторске способности, па су се након свега две седмице неуспешних покушаја да се ускладе, те неминовног разлаза, две песме из будућег Азриног каталога, "Јаблан" и "Кад Мики каже да се боји", нашле на репертоару Парног ваљка, као и на два следећа албума, *Градске приче* и *Вруће игре* (Јањатовић, 2007: 167-168). Поред тога, Хасанефендић је након тог искуства почео да практикује другачији приступ писању песама за свој бенд, напуштајући тривијалне теме које су красиле претходне пројекте Парног ваљка, бацајући акценат на урбану тематику и конкретне епизоде са улице и из стварног живота, видно инспирисан Штулићевим поетским узлетима и, уопштено гледано, интересовањима (Мирковић, 2004: 70).

Штулићу се тада већ сасвим журило, да, како је говорио, што пре окупи праву поставу, способну да, пре свега, уђе у студио и сними барем део песама којих је у то време већ имао веома много и то у потпуности завршених, укључујући текстове, музику и аранжмане. Техничке могућности за бележење идеја самоуких музичара, без могућности да направе нотне записе, који се, уосталом, нису ни уклапали уз идеологију рокенрола, биле су у то време у Југославији веома скромне, јер су било какви мали портабл уређаји, попут диктафона, тада још били недоступни, једнако као и друга могућа опција - велики студио са правим магнетофонским тракама. Ипак, до студија се некако и могло доћи, будући да су чак и велики издавачи, попут загребачког "Југотона" повремено давали шансу млађим и слабије афирмисаним ауторима под условом да понуде нешто ново, освежавајуће за сцену, са каквим-таквим комерцијалним потенцијалом, и потпуно спремно за брзо (и јефтино) снимање. То је била и Штулићева идеја, с обзиром да је све своје бројне идеје носио у глави или бележио у плаву свеску од које се, како кажу сведоци, као ни од гитаре, никада није одвајао (Петриновић, 2006: 64). Леинер се првих проба са Штулићем сећа управо по певачевој грозничавој потреби да се некако ослободи огромног

уметничког терета који је носио у глави, песама које је очајнички и што пре желео да снимим. "Пукнут ће ми глава", често је говорио Леинеру (Мирковић, 2004: 69).

Борис Леинер се врло брзо показао као кључни Штулићев партнер, што ће остати током читаве заједничке каријере, будући да је, пре свега, највише времена од свих музичара провео у некој од бројних постава Азре, при том свирао на већини албума потписаних именом бенда и спремно пратио лидера кроз бројне успоне и падове, па повремено и сасвим нерезонски поступао у настојању да га не изневери. Карактеристичан пример представља Леинерова одлука да 1984. године, након Штулићевог првог одласка у Холандију "за стално", на шефов позив без размишљања напусти тада већ трогодишње студије вајарства на Ликовној академији у Загребу, али и супругу и мало дете, зарад крајње неизвесне каријере рок музичара из Југославије на Западу (Костелник, 2004: 75).

Леинер је такав однос правдао тврдњама да му је Штулић "духовни отац", као и да му је "спасао живот", али исто тако и да је у тренутку њиховог упознавања имао и среће, будући да Штулић тада није имао друга решења за бубњара, а како ни сам није знао да свира бубњеве, није му се пуно мешао у посао (Мирковић, 2004: 69). Хипнотичко дејство Штулићевог карактера на њега, уз обиље готових песама које су само чекале на студијску обраду, били су за Леинера довољно оправдан разлог за чин повратка под Штулићево окриље и бег из свеже формиране и по свим параметрима и прогнозама, која ће се убрзо испоставити као потпуно тачне, перспективне поставе Хаустора. Међутим, Штулића и Леинера је трајно повезала помињана "хемија", која се међу музичарима ипак не јавља тако често. Потенцијал таквог односа ће Леинера кроз даљи успон Азрине каријере од талентованог музичара довести до статуса "прве виолине" у инструменталном сегменту бенда, који ће својом бриљантном, иновативном, динамички и креативно готово савршеном техником умногоне обогатити Штулићеву поезију, и до краја довести дефиницију тона којим ће се бенд одликовати на неколико првих, испоставиће се - кључних албума, те остати препознатљив све до данашњих дана (Хорват, 2005: 46-47).

Уз то, Леинер је и одличан певач, који се сјајно надовезао на Штулићеву догму о обавезном вишегласју као једном од кључних сегмената утицаја Битлса на његов даљи уметнички развој, до те мере цењен да у опусу Азре постоји неколико снимљених песама које пева као први глас (нпр. "Проведимо викенд заједно" и "Не продајем насмјешеног пса"). Наглашено склон етно мотивима хрватске традиционалне музике, поготово

међимурским напевима, Леинер се одлично уклопио и у Штулићеве тенденције ка комбиновању фолклорног наслеђа Балкана са доминантном рокенрол матрицом. На основу минулог рада у Азри, Леинер се данас с правом сматра једним од најквалитетнијих бубњара на комплетном бившем СФРЈ простору, мада након разлаза са Штулићем није имао толико квалитетне или сличне уметничке и свирачке узлете: били су то само кратки сегменти каријере у бендовима Натурална мистика, Вјештице и Шо мазгоон.

Дефинитивна попуна поставе бенда, која ће се стабилизovati на наредне три године и на крају испоставити као кључна за потпуно остварење Штулићевих примарних идеја, уследила је доласком Мише Хрњака на позицију бас гитаристе. У стручним, поготово локалним загребачким круговима тог времена (почетком 1980. године), често оспораван као осредњи инструменталиста без певачког талента, Хрњак је у ствари био веома поуздан сарадник, спреман на дуготрајан, исцрпљујућ, па често и мукотрпан рад, који је у Штулићевом случају подразумевао дуг период свакодневних проба од по пет и више часова, како би се бенд консолидовао и у потпуности припремио за планиране напоре у пробоју на ширу СФРЈ сцену - константне наступе, снимања и рад на новим песмама. Стасао у мање познатим бендовима Еустахијеви виртуози и Лимено око, Хрњак се као инструменталиста одлично уклопио уз Штулића и Леинера, ритмички стабилним и надасве мелодичним бас деоницама, које су уз виртуозне перкусионе патерне чиниле окосницу свих Азриних хитова у наредном периоду, ослобађајући при том довољно простора фронтмену, поготово при концертним изведбама, за слободније креације на гитари, као стилски савршено дотераној, а функционалној подршци доминантним вокалним линијама. Већ први наступи ове поставе представили су Азру као снажан и бескомпромисан рок трио, у коме су улоге распоређене на идеалан начин, а чији је крајњи резултат тросатна свирка без предаха, уз невероватну количину ослобођене енергије, коју је и публика препознала, обарајући рекорде посећености у свим концертним просторима, укључујући и Студентски центар у Загребу, у који је, и поред скучености, стало чак 1400 посетилаца (Мирковић, 2004: 90).

Упркос огромном успеху који је уследио као директна последица изузетног квалитета, и Штулића као врхунског рок аутора и Азре као фантастичног бенда и у концертним и у студијским условима, турбуленције и трвења унутар поставе нису ниједног тренутка престајали, па је Хрњак готово константно живео и радио под претњом

избацивања из групе. До разилажења, срећом, није дошло све док Штулић у потпуности није исцрпео залихе одавно припремљених песама, које су се у његовој свести акумулирале још од раних седамдесетих година, редовно допуњаване новим садржајима и темама којих је за оштрог друштвеног критичара у периоду позног југословенског социјализма било у изобилју и на сваком кораку. Крајем 1982. године Азра је била водећа рок атракција читаве Југославије, са чак три студијска (једноструки и два двострука) и једним концертним (троструким) албумом на чак осам дугосвирајућих (ЛП) винилних носача звука. Тако импозантном количином снимљеног и објављеног материјала, Штулић је у ствари испунио првобитан план - да забележи све песме које је годинама стварао и подједнако дуго чувао у глави. Исцрпљеност од непрекидних турнеја, као и сплет околности које су преостала два члана бенда приморале на одслужње војног рока у Југословенској народној армији, наметнуле су Азри привремену паузу, након које више ништа није било исто: Леинер се вратио у поставу, док је Хрњак на дужи период окончао каријеру рок музичара, посветивши се стварању породице и мисионарском раду под окриљем религијске групе Јеховиних сведока (Мирковић, 2004: 177).

У међувремену, Штулић је релативно сам снимео два албума: на *Кад фазани лете* је поред гитаре одсвирао и све деонице бас гитаре, док је на бубњевима гостовао бивши члан Парног ваљка Срећко Антониоли; на следећој плочи *Криво срстање* стање је било слично, с тим да је бас на три песме снимео Анте Цетинић, али је за бубњевима поново био Борис Леинер. Након ова два солидно оцењена албума, али не толико високо рангирана као комплетан пређашњи део Азриног опуса, Штулић је 1984. године осетио велико засићење догађањима у каријери, будући да је, уз нагомилане личне проблеме и параноје, ушао и у неспоразум са пореским властима, па је његова жеља да напусти домовину и покуша пробој на светску сцену бивала све израженија (Хорват, 2005: 123-127). Сходно томе, уприличена је "опроштајна" турнеја Азре, у којој су се, за ту прилику, уз Штулића и Леинера нашли и соло гитариста Јурица Пађен, те басиста Ремо Картагине, обојица чланови осредње цењене и популарне новоталасне групе Аеродром из Загреба. Пађен се, као искусан рокер са дугим стажом на сцени кроз пређашњи рад у групама 220 и Парни ваљак, испоставио као кључни сарадник у другом делу Штулићеве каријере, уз кога ће остати до самог краја, као учесник у свим уметничким активностима, али и поуздан,

веран пријатељ спреман да учини све што је могуће и помогне колеричном лидеру који је у том периоду све чешће чинио нерезонске кораке и повлачио тешко разумљиве потезе.

Неостварена жеља о пробоју на Запад приморала је Штулића на повратак у Загреб, где је уследило снимање новог албума *Између крајности* и "повратничка" турнеја, на којима је уз Пађена и Леинера, као нови стални члан представљен и холандски басиста Стивен Кип. Трагајући за солидним музичарем који ће попунити упражњено место након одласка Мише Хрњака, Штулић и Леинер су у Холандији организовали аудицију на коју се пријавио велик број музичара од којих је, наводно, само један задовољио њихов укус. Он је, међутим, одбио да уђе у поставу уз нарцисоидно образложење да је превише бољи музичар од њих, али им је за узврат довео човека који ће, према његовом мишљењу, бити савршен за Азру. Био је то Кип, који, међутим, у првим данима у бенду није био ни близу стабилан и поуздан као Хрњак, па је као солomonско решење смишљена солуција да Штулић учврсти ритам секцију пратећим гитарским деоницама, а улога солисте поверена је Пађену, па је тако Азра дефинитивно прерасла у - квартет (Петриновић, 2006: 96).

Турнеја и четвороструки концертни албум снимљен том приликом били су уједно и последњи кораци Бориса Леинера у бенду, након чега је и Азра фактички престала да постоји, мада је у аудиторијуму остало уврежено осећање поистовећености између имена бенда и његовог лидера. Штулић је наставио са повременим дискографским активностима уз помоћ различитих сарадника, углавном студијских музичара, а плоче су биле потписане - његовим именом. Једини искорак у том смислу обележио је последњи Штулићев албум пре избијања рата и распада Југославије, *Балегари не вјерују срећи*, када је за потребе снимања и турнеје формирана постава Севдах шатл бенда, у којој су, уз Пађена, били још и басиста Томислав Шојат и бубњар Бранко Кнежевић (Јањатовић, 2007: 19). Мада је ова група у потпуности задовољила занатске стандарде при извођењу и снимању Азриног репертоара и рок музике уопште, њене домете у поређењу са најпознатијом поставом свог бенда најкарактеристичније је оценио сам Штулић изјавом у загребачком *Глобусу*: "Азра је била возило са четири цилиндра, а тај је бенд (Севдах шатл) био обична веспа" (Хорват, 2005: 158).

Поред пратећих музичара, најважнији сарадници аутора у рокенролу, посебно у студијским условима снимања, уобичајено су продуценти, стручњаци задужени за уобличавање звучних креација и њихову финалну обраду, од почетног стадијума

предпродукције, која често подразумева и структурне промене на самом ткиву композиције, па и крупне резове, до готовог албума као крајњег производа, коме дају лични печат у сарадњи са аутором и остатком тима у студију. Штулић је и том сегменту имао посебан приступ, па је и развој догађаја био специфичан и карактеристичан за овог аутора. Први Азрин продуцент био је Хусеин Хасанефендић, задужен за уобличавање два снимка, за нумере "Балкан" и "А шта да радим", који ће бити објављени на првој сингл (малој) плочи бенда. Опште задовољство због забележеног резултата навело је Штулића да пожели наставак сарадње са Хасанефендићем већ у следећој сличној, али и далеко сложенијој прилици - када је требало снимити Азрин деби албум. Како му се веома журило да коначно дође до тог чина и да се барем делимично растерети огромне количине забележених песама, због чега је био додатно нервозан и правио исхитрене потезе, Штулић није желео да чека Хасанефендића, који је тог тренутка био заузет снимањем свог албума са Парним ваљком.

Стога је као други Азрин продуцент одабран Драго Млинарец, један од доајена рокенрола на овим просторима, поготово у Загребу, где је током шездесетих и почетком седамдесетих година предводио један од најпопуларнијих југословенских рок састава тог времена - Групу 220. Међутим, Млинарец је тим радом у великој мери подбацио, успевши да из снимка готово у потпуности одстрани жестоку енергију која је феноменално увежбану и усвирану Азру красила на концертним наступима. Мада је квалитет песама био такав да ништа, па ни лоша продукција, није могло да умањи њихов значај, па је албум *Азра* углавном добио најбоље могуће критике, а и данас важи за један од најбољих дебитантских и уопште албума рокенрола на овим просторима, Штулић је по објављивању плоче био више него разочаран, па и озлојеђен до те мере да, како је тврдио, није могао да слуша песме за које је живео и изгарао само да би их коначно објавио (Хорват, 2005: 64). Након тог искуства, више никада никоме није дозволио да се меша у тај ризичан и одговоран сегмент бележења његовог ауторског рада, већ је сав терет преузео лично, уз неколико изузетака као што је било снимање албума на енглеском језику *It Ain't Like In The Movies At All* и два каснија албума, *Балканска рапсодија* и *Балегари не вјерују срећи*, када му је у помоћ прискочио Теодор Јани. Овај занимљив лик, иначе Аустралијанац грчког порекла, повремено потписан и као Теодор Барбарин, тих година се изненада појавио на овим просторима и продуцентски потписао неколико изузетно битних и

успелих пројеката југословенских рок бендова, попут Екатарине Велике, Електричног оргазма, Октобра 1864, Викторије, па чак и Бијелог дугмета (*Тирибирибела*).

Визуелни сегмент презентације ауторског рада у рокенролу изузетно је важан за његову промоцију и уобличавање идеја које се нуде том приликом, па је, на првом месту, дизајн албума незаобилазна тачка којој се у сваком пројекту придаје веома велик значај, поготово након антологијског албума Битлса *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, који је заокруженим концептом у сваком, па и визуелном смислу, поставио нове стандарде презентације рокенрола. Штулић је у том елементу имао више среће него у почетним фазама тонске продукције, па је омот за први албум дело Јасмина Крпана, док је лого са именом бенда рукопис Крунослава Мартинчевића, познатог под псеудонимом Мартин Крун. Ова два уметника су иначе и у центру контроверзе везане за једну од најчувенијих фотографија Бранимира Штулића, црно-белу силуету са гитаром и микрофоном на сталку, која краси омот албума *Кад фазани лете*, мада је снимљена знатно раније од његовог објављивања, на самом почетку Азрине концертне каријере, током наступа у загребачком клубу "Салун" 1979. године: поред опречних изјава, ни данас није разјашњено ко је заиста аутор те фотографије, а ко је неовлаштено присвојио (Петриновић, 2006: 42). Крун је, међутим, сасвим извесно аутор препознатљивог лога са именом бенда Азра.

Други веома битан Штулићев сарадник на визуелном плану био је његов друг из основне школе у Јастребарском, Милисав Мио Весовић, један од водећих загребачких фото-репортера и уопште уметника фотографије из периода експанзије новог таласа. Весовић је, наиме, аутор црно-беле фотографије на омоту албума *Филигрански плочници*, на којој су приказани Штулић и девојчица са школском торбом испред Дома ликовних уметника у Загребу, популарне "цамије", док иза њих пролази мали милицијски аутомобил "фића". Како тврди Весовић, ова фотографија је реминисценција на њихово заједничко детињство, као директна посвета девојчици из разреда у коју су обојица у исто време били заљубљени (Петриновић, 2006: 114). Штулић тврди да је у датој ситуацији, при спонтаном проласку возила, направљена још једна фотографија на којој су актери другачијег расположења - срдечно насмејани, али је као крајње решење одабрана поза са озбиљнијим изразима лица, јер су, како каже - то ипак била озбиљна времена (Хорват, 2005: 107).

Последње четири године пре распада СФРЈ, све Штулићеве и Азрине активности фотографски је бележио Игор Калчец, велики поштовалац, чак и заљубљеник у лик и дело



славног рокера, тада студент загребачке Академије ликовних уметности, коју је напустио да би свакодневно пратио и бележио ситуације у којима се налазио његов новопечени послодавац. Врхунац њихове сарадње био је дизајн омота за албум *Балегари не вјерују срећи*, којег је Штулић замислио као својеврсну реплику Башчанске плоче - најважнијег споменика ране хрватске писмености. У ту сврху, Калчец је морао да савлада технику писања глагољицом са 170 знаковних варијанти, како би на тај начин исписао текстове свих песама са албума, а Штулић од такве идеје није одустао до краја, и поред упозорења Радета Шербеције да ће, у тренутку нарастања најнижих националних порива на Балкану, острашћена маса у Хрватској у аутохтоном хрватском писму видети у том моменту мрску им - ћирилицу (Петриновић, 2006: 110). Једнако контроверзан био је и претходни Калчецов рад, омот албума *Криво срстање*, са графички обрађеном фотографијом жандара у тренутку хапшења Гаврила Принципа непосредно након атентата на Франца Фердинанда у Сарајеву 1914. На тај начин је, како тврди Хрвоје Хорват, визуелно потцртано Штулићево константно интересовање за класно-националне односе, како на Балкану тако и шире (Хорват, 2005: 141).

Сарадник вредан помена је и Давор Миндољевић, загребачки сликар, чији радови красе омоте два винилна издања Азре: други албум *Сунчана страна улице* и сингл плочу *Лијепе жене пролазе кроз град*. Миндољевић је, са супругом Нели, иначе био један од најбољих Штулићевих пријатеља у предратном Загребу, пуно времена су провели заједно, а о обостраној блискости сведочи и чињеница да су све Азрине дискографске награде, златне и сребрне плоче - као признања за високе тираже, биле окачене на зидовима стана Миндољевића. Након Штулићевог последњег боравка у Загребу, 1990. године, нису више у пријатељским односима, нити у контакту (Петриновић, 2006: 58-65).

## 5.5 Одабрана дискографија

5.5.1 Сингл плоче *Балкан/А шта да радим* (Сузи, 1979) и *Лијепе жене пролазе кроз град/Позив на плес/Сузи Ф.* (Југотон, 1980)

Дугоочекивани дискографски првенац Азре уследио је у тренутку када су већ сви бендови првог налета панка и новог таласа, Панкрти, Параф и Прљаво казалиште, имали

своја дебитантска издања. Захваљујући краткој епизоди свирања у Парном ваљку, Штулић је успоставио добру пословну сарадњу са менаџером Хасанефендићевог бенда - Миланом Шкрњугом, који је пак искористио своје контакте у малој загребачкој дискографској кући "Сузи", која се већ показала као агилна у промоцији новог таласа, да Азри обезбеди термине за снимање и објављивање мале плоче. У то време још увек двочлани бенд - Штулић и Леинер - уселио се у мају 1979. године у студио Јанка Млинарића Трулог, појачан искусним професионалним музичарима који су допринели изванредним резултатима снимка две песме које су, испоставиће се, у великој конкуренцији до краја остале два највећа хита Азриног опуса. Хусеин Хасанефендић је поред соло деоница на гитари био задужен и за укупну продукцију снимака, бас гитару је одсвирао још један члан Парног ваљка, Златко Миксић Фума, док је виолину одсвирао Горан Рељић, који на омоту плоче није потписан, као ни Младен Јуричић који је отпевао позадинске вокале.

"Балкан" је песма која је у најбољем маниру отворила ауторски опус овог плодног ствараоца, означавајући правац којим ће се његово стваралаштво кретати у будућности. По свему судећи, ово је једна од најстаријих песама које је написао, настала 1974. године, у данима након Штулићевог повратка са одслужења војног рока (Хорват, 2005: 48). У годинама које су уследиле до тренутка снимања сингла, текст је више пута мењан, па је чак и та дефинитивна верзија, забележена у студију, касније доживљавала неке блаже измене у складу са нормама које је наметала цензура или осећај слободе аутора на сцени, пред публиком. У музичком смислу, "Балкан" је састављен од четири акорда (Г, Амол, Ц и Емол) који се у том распореду понављају у уводу, строфама, рефрену и солима, што ову композицију чини хармонијски најједноставнијом у готов читавом каталогу овог аутора.

Штулић је, наине, већину почетних елемената градње композиције, али и читавог приступа ауторској делатности у рокенролу, преузео од Битлса, чија је кључна одлика у свим фазама рада било настојање да се до једноставне, певљиве и пријемчиве мелодије стигне сложенем хармонијском структуром, са пуно прелазних акорда који помажу песми да се флуидно развије, на најлепши начин пренесе текстуалну поруку и тако трајно веже за емотивни код слушаоца. Њихова предност у односу на конкуренцију раних шездесетих година, осим чињенице да су међу првима уопште који су почели да снимају и изводе сопствене композиције, била је и у томе што су доносили бројне мелодијске и хармонијске иновације, са ређањем акорда на неоубичајен начин из угла професионалних и

школованих музичара. Ленон и Макартни нису били музички образовани, али нису ни желели да се томе посвете како не би угрозили спонтаност која је била њихово најважније оруђе, барем у почетној фази достизања успеха на сцени, док су препознатљиву свежину и разиграност аранжмана својих песама чували сталним истраживањем на пољу хармонија, са идејама попут атоналних делова, примене разних лествица, честих промена бројања усред ритма или експеримената са студијским ефектима и егзотичним инструментима (Мақдоналд, 2012: 48-50).

Од времена када је први пут повезао ова четири акорда, до пуног узлета на рок сцени, када се у правом светлу показао као плодан и занимљив аутор, Штулић је изузетно напредовао као музичар, свирач на гитари и композитор који ствара уз помоћ тог инструмента, па су му сложени хармонијски захвати по аутоматизму постали основна алатка за рад. Како је, међутим, рокенрол, барем у основи, углавном уметнички покрет аматера, а идеална композиција у том светлу нема више од три акорда, што је директно наслеђе блуза, то је на овај начин, далеко сложенијом структуром својих песама Штулић и на том плану задовољио своју наглашену потребу за оригиналношћу у односу на окружење. Како је нови талас узимао маха, тако су се и у Азриним аранжманима јављали елементи звучне чврстине и буке као обележја музичке епохе засноване на екстремно бунтовничком ставу, слично како се и касније, половином осамдесетих, мода хард рока и хеви метала појавила у неким Штулићевим продукционим и аранжерским захватима, али је основно обележје његовог стваралаштва до краја остала полихармоничност више својствена класичној, академској музици него разним облицима народног стваралаштва, па и рокенролу.

Елитизам који се кроз овакво разматрање музичке позадине Штулићевих стихова намеће као битна особина његовог стваралаштва није, међутим, био доминантан у толикој мери, колико је то била огромна количина сазнања о свему што га је занимало, а рокенрол је, као његова кључна делатност, ту свакако био у водећој позицији. Штулић је на примеру Битлса, али и осталих рок великана са којима је дошао у додир путем медија, очигледно схватио да је музика, да би била популарна, увек морала да буде у блиском контакту са најширим кругом следбеника, да прија готово свачијем укусу и да преноси битне поруке, засноване на универзалним вредностима кроз призму стварности. Како су Битлси били глобалан феномен заснован на англо-саксонском уметничком наслеђу и народној

традицији која се даље развијала кроз епохе блуза, цеза и рокенрола, тако је и Азра морала да израсте из локалног, балканског колорита, изворног мелоса различитих фолклорних групација које насељавају ова подручја, укрштеног са постулатима рокенрола који је у другој половини 20. века масовним прихватањем од стране овдашњег аудиторијума постао општеважећи медијум за преношење порука са огромним утицајем на најшири круг слушалаца. Искрено предан музици, књижевности и другим уметностима, одлично информисан и склон промишљању о свему, истовремено и дубоко емотивно повезан са поднебљем на које га је сместио живот, Штулић се једноставно препустио флуиду стварања и дозволио свим заједничким утицајима да га воде кроз процесе писања и компоновања, што је као резултат дало феноменалну, оригиналну, аутохтону балканску верзију рокенрола, која без обзира на потребу да се протумачи као припадност новом таласу или пак његова антитеза, увек, па и у најкласичнијем рокерском захвату на гитари садржи одређену дозу локалног колорита, барем мало кафанског мелоса као искрен, емотиван и несвестан, нагонски допринос глобалној рокенрол матрици.

У песми "Балкан" локални колорит се огледа првенствено кроз снажну текстуалну поруку<sup>22</sup>, док је инструментални сегмент директно наслоњен на амерички кантри звук, као рефлексја Штулићеве предновоталасне фазе, у којој је у аранжманима његових песама доминирала акустика свирана у маниру шездесетих година. Донекле модификована, уз помоћ снажне и разигране ритам секције у подлози креативне међуигре соло гитаре и виолине, студијска верзија одише ванвременским утиском песме коју већ након првог слушања више није могуће заборавити. Коначан облик она је ипак добила нешто касније, на концертном албуму *Равно до дна*, где је сведена на три базична инструмента, делимично поједностављеног ритма и без сола на гитари, док улогу виолине у инструменталном делу аранжмана преузима бас гитара. Мала модификација у тексту, која у студијској верзији очигледно није могла да прође поред строге цензуре, овде читавој песми даје екстремнији, вулгаризован облик, и потцртава Штулићеву каснију тврдњу, изнету у *Смијурјади*, да је "Балкан" у ствари настао као пошалица на рачун мушког полног органа (Штулић, 2010: 438), мада је комплетан аудиторијум од времена настанка до данас углавном доживљавао другачије - далеко озбиљније.

---

<sup>22</sup> Детаљније о томе видети у поглављу Поезија Бранимира Штулића.

Нумера "А шта да радим" је, са друге стране, готово у потпуности ослоњена на чврсте рокерске корене, уз наглашен плесни потенцијал који проистиче из стабилних откуцаја ритам секције, у којој бас гитара развија хармонију од почетка до краја. Писана у молском кључу, који више погодује лирским поетским узлетима и интимнијим темама, ова песма одише биографским опсервацијама ауторове свакодневице на загребачким улицама, која међутим кулминира чврстим ставом о досезању очекиваног задовољства и личног испуњења због проналаска адекватних сарадника са којима ће поделити амбиције везане за стварање и интерпретацију рокенрола. Управо је тај, рефренски део песме и њен најпознатији сегмент, тачка са којом се поистовећује готово читава емоција, мада је она донекле измењена у другој, продуженој строфи, која задире у унутрашње стање бића песника, суоченог са различитим осудама јавности спрам његове ексцентричне појаве која се свакодневно среће на бројним "јавним местима" широм Загреба. Занимљива је тврдња Игора Мирковића, како се у овој нумери у ствари ради о спајању две сасвим различите, засебне песничке целине, од којих је друга, емотивније интонирана, под називом "Људи стално говоре", накнадно додата на већ постојећу нумеру, која је у финалној верзији опстала само у првој строфи и рефренима (Мирковић, 2004: 90).

Чисто инструментални сегмент, који непосредно претходи последњем понављању рефрена и крајњој кулминацији, у смирујућем тону представља Штулића као креативног и оригиналног гитаристу, који соло деоницу не користи на већини уобичајен начин, за демонстрацију виртуозног преплитања по жицама, већ то чини занимљивом арпеђо техником просвиравања акорда која доводи до кратке химничне теме на самом крају, што далеко лепше потцртава атмосферу постигнуту претходно изнетим стиховима. Овај манир у приступу соло гитари типичан је за бендове новоталасне епохе, када је техника свирања гитарских деоница са пуно тонова одсвираних великом брзином била потпуно изван моде, па је и Штулић у том сегменту досегао највеће домете, о чему најбоље сведочи бриљантна гитарска изведба на концертима Азре из тог периода, документована на албуму *Равно до дна*. Такав приступ аранжманима сасвим је погодовао ситуацији у којој је солиста на гитари уједно и певач/фронтмен у трију са ритам секцијом, каква је била Азра у тој фази, која се уједно сматра и најпознатијом. Штулић је касније, када је уз себе имао Пађена као другу гитару, такав приступ готово у потпуности напустио, враћајући се коренском приступу соло гитари на виртуозан начин и са далеко више одсвираних тонова.

Друга сингл плоча снимљена је у септембру 1980. године у истом студију, поново у продукцији Хусеина Хасанефендића који је још једном одсвирао и соло гитаре. На првој страни објављена је нумера "Лијепе жене пролазе кроз град", коју у инструменталном сегменту одликује невероватно велика количина хармонијских промена, у којој сваки отпевани стих прате чак четири акорда, не рачунајући оне који су придодати како би се и ритмички нагласили прелази из појединих целина у друге. Такво хармонијско обиље ипак не ремети складан мелодијски ток композиције, напротив - чини га савршено флуидним и тако погодним за ређање песничких слика - епизода из песникове свакодневице, с тим да је овог пута у бити љубавна тематика сагледана кроз духовиту призму пошалице у којој песник, у романтичарском маниру, стојећи на улици уздише за пролазницама, док истовремено одбија наклоност једне познанице која га, како тврди, отворено симпатише. Полемику везану за аутентичност ликова који се јављају у овим стиховима (Петриновић, 2006: 89) Штулић је завршио одлучно демантујући све изнете наводе, али и изостављајући коначан одговор ко је личност описана под именом Маја Пришт (Штулић, 2010: 459).

Специфичност језика којим су написани и отпевани ови стихови огледа се, уз уобичајену употребу загребачког уличног сленга, и у елементима локалног кајкавског дијалекта народног говора Загорја, који се јавља у рефренском делу, а чијој аутентичности доприноси чињеница да је на снимку, у двогласу Штулића и Леинера, доминантан живописни вокал Азриног бубњара, са акцентуацијом укорењеном у изворном говору његовог родног Чаковца, чиме се у песми додатно наглашава и аутсајдерски статус дошљака на загребачке улице. Мелодичност и безопасна привлачност теме ове песме (за разлику од већине других, које су уредници програма у електронским медијима углавном тумачили као неподобне за емитовање) допринела је њеном честом присуству на радио таласима од тренутка када је забележена на снимку до данас, и тако утицала на њену изнимну популарност, док је сам наслов заживео као референца у популарној култури на овим просторима, а јавља се и као наслов играног филма Желимира Жилника из 1986. године.

Другу страну ове мале плоче чине две нумере, од којих је друга, на изненађење, чисто инструментална "Сузи Ф.", састављена од неколико тема на гитари у стилу који најбоље може да се објасни као посвета Хенку Марвину и групи Шедоуз, праузору већини гитариста ранијих епоха рокенрола, како широм света тако и на овим просторима, што

очигледно није заобишло ни Штулића, чији почеци бављења гитаром датирају још из шездесетих година, када је ова појава била посебно уочљива. Утиску да би "Сузи Ф." била савршена музичка подлога за шпицу играног филма на тему америчког Дивљег запада, доприноси звиждање које води тему у уводним и закључним секвенцама, што може да се протумачи и као утицај стваралаштва Енија Мориконеа за филмове Серђа Леонеа исте тематике, тзв. "шпагети вестерне". Имагинарни лик из наслова нумере јавља се поново на каснијем снимку песме објављене на другом албуму Азре, под истим насловом, али и са поднасловом "Када видим Беч", што је уједно и једина сличност између ова два снимка, мада таква узајамна подударност указује на могућност да је у питању и детаљна прерада исте музичке или поетске теме.

Водећа композиција на другој страни је "Позив на плес", чијим је избором Штулић поновио формулу успеха првог сингла, који је, додуше, представљен на маркетиншки редак начин - као плоча са двоструком А страном, али га исто тако чине једна живописна, певљива и пријемчива поп композиција ("Балкан") док је са друге стране, као и на другом синглу, нумера далеко чвршћег ритма и већег плесног потенцијала ("А шта да радим"). "Позив на плес" је већим делом одсвирана у псеудо фанк маниру који изузетно погодује игри на плесном подијуму, али је при том задржана есенцијална рокерска чврстина, као и хармонијски обрт типичан за изворне рокенрол композиције засноване на блузу, чему одговара и понављање почетних стихова у само две кратке строфе по следећем принципу: први стих/ први стих/ други стих/ први стих. Изломљена ритмичка структура строфа у рефренском расплету ипак доживљава стабилну пумпајућу рокерску кулминацију, која уз помоћ Штулићевог специфичног вокалног стила, али и анафоре ("сад желим само да те имам, сад желим нешто да ти дам...") поприма елементе типичног кафанског балканског патоса, да би у коди (издвојеном завршном сегменту песме) која се полако стишава у фејдаут, на поновљене почетне стихове био додат звучни ефекат плескања длановима, тзв. клепхенд, као типично обележје диско музике, чиме се нумери свесно враћа првобитно одређена плесна намена. Креативно решен аранжман, са неколико жанровских преплитања која не ремете стабилан ток композиције, већ напротив - доприносе њеној слушачкој и плесној рецепцији, у великој мери указује на ауторске и аранжманске могућности Штулића, које су, уосталом у потпуности обележиле Азрин у то време већ објављен дебитантски албум.

### 5.5.2 *Азра* (Југотон, 1980)

Албум којег је рокерска јавност очекивала дуго и са великим нестрпљењем, будући да је кроз бројне концертне изведбе већ била добро упозната са свим тим песмама, као и обиљем другог материјала, али не и са већим ишчекивањем од оног које је осећао сам његов аутор и водећи протагониста, најзад је објављен у јуну 1980. и, по општој оцени, од које је одударало једино Штулићево упадљиво незадовољство продукцијом, у потпуности је декларисан као преломно дело југословенског рокенрола, уводећи низ иновација које до тада, пре појаве новог таласа, као и саме Азре, једноставно нигде нису биле забележене. Тематски круг у којем су се кретале снимљене песме обухватао је аутентичне епизоде и ликове из ауторовог окружења, чија је појава у стиховима углавном служила тек као оквир за виши ниво исказивања друштвене свести, социјални коментар и критику, са опором, готово очајничком интонацијом у тренуцима опсервације актуелне стварности, али и полетним, високомотивно емитованим позивом на мобилизацију и тренутну акцију слушаоца и комплетне јавности у правцу исправљања уочених неправди. Директна порука у том смислу најочљивија је у нумери "Уради нешто", чији идеолошки парњак, песма "Јаблан", поставља темеље за Штулићево бављење неоствареним идеалима левичарског покрета и шездесетосмаштва, као доминантне линије на којој се крећу његове политичке и општедруштвене идеје и теме.

Већину од 12 забележених песама ипак чине љубавни стихови, будући да је, како тврде сведоци тог тренутка и Штулићеви биографи, албум у потпуности посвећен Грацији Педић, ауторској стварној љубави из тог периода, о којој најдиректније пева у песми која и носи њено име (Јањатовић, 2007: 17), а која, упркос романтичним описима на граници стварности и фикције, ипак одише тоном болног растанка оличеног кроз крик "још увијек те волим" у средишњем делу песме. По општем мишљењу једну од најлепших љубавних песама југословенског рокенрола у остатку материјала са доминантном љубавном тематиком подједнако успешно следи још неколико карактеристичних посвета женама из Штулићевог окружења, од којих свака појединачно са пуним правом носи епитет поетског, композиционог и аранжерског - једном речју ауторског - бисера: "Марина" и "Топле усне жене" су својеврсна ремек-дела поп музике, која плене хармонијским богатством, мелодијском једноставношћу и полетном ритмичком структуром, док су



"Крвава Мери", "Жена другог система", "Вријеме одлуке" и "Обрати пажњу на последњу ствар", ослоњене на нешто чвршће, рокерске основе, које знатно доприносе директности поруке и њеној рецепцији кроз химничну интонацију и препознатљиве гитарске деонице.

Посебну вредност овим, углавном високоеротизованим стиховима, даје Штулићева врхунска способност, проистекла из чистог људског нагона и његовог песничког стапања са окружењем, да чак и кроз теме љубавног типа вешто провуче конкретан коментар на друштвено-политичку стварност, као у песми "Жена другог система":

"Ти си жена финих манира  
страних овом поднебљу..." или  
"Ти си жена за богато друштво  
лупешку компанију..." (Штулић, 1982: 19).

Толико директно и неувијено указивање на поједине друштвене аномалије, о којима се, додуше, у југословенском друштву шушкало у пола гласа или су се причали вицеви, пре овог албума није било забележено ни на једној домаћој плочи рокенрола, мада су била уочљива размишљања на том трагу у стваралаштву група Булдожер и Рибља чорба. Међутим, Штулић је оваквим приступом систему отворено бацио рукавицу у лице, износећи горке осећаје на светло дана, у чему је и највећа тајна огромног поистовећења готово комплетне домаће јавности настројене рокенролу са његовим стваралаштвом: гласноговорник најширег круга истомишљеника, који ће јавно и одлучно рећи све оно што тишти већину која га окружује пре тога се није појавио у јавном простору, а очигледно је био и те како потребан.

Изузетну ауторску способност остварену већ у најранијој фази дискографске каријере, мада је тада имао пуних 27 година, што се у рокерским круговима сматрало за зрело доба, Штулић је показао на два начина, у две дијаметрално другачије нумере. "Тешко вријеме" је филозофски интонирана студија о зрелим животним годинама, суоченим са осећајем пролазности и силазне путање, те губитком идеала и прихватањем неповољних околности као неминовног дела суморне свакодневице. Сходно теми, и ритам ове песме је изломљен и тежак, што аутора не спречава да у рефренском делу подигне тензију до нивоа химничне распеваности, уз поновно вешто убацивање поруке усмерене у правцу давно окончане, али незаборављене љубавне епизоде. Са друге стране, нумера "Иги Поп" је веома атрактивна и духовито интонирана новоталасна поскочица, коју уз

самоироничне стихове са поветом великану светске музичке сцене краси и класична рокерска фигура, риф на гитари, која уз вешту разраду аранжмана, без сувишних детаља и до тада уобичајене соло деонице, песми даје неодољив шарм и препознатљивост.

Додатну потпору изнетој горчини у већини стихова дала је и изузетно добро укомпонована музичка подлога отпеваним стиховима, будући да албумом *Азра* доминира чврст, дисторзиран и гласан звук гитаре као основног оруђа за потпору емитованој поетској жестини. Највећи степен извитоперености, међутим, испољава сам Штулићев глас, који вибрира на граници цепања гласних жица, напетих баш као и карактеристичне жиле на његовом врату, по којима је и био познат, будући да је певао затворених очију и у потпуности предан емотивном испољавању стихова које је у тренутку извођења увек проживљавао изнова са једнаком количином необуздане страсти и напона, што је очигледно и приликом преслушавања овог албума. Жанрски недовољно јасно опредељен између неколико уочљивих праваца заступљених кроз бриљантну свирку читавог бенда, албум *Азра* у себи првенствено крије одлике изванредне новоталасне плоче у коју се, по отвореној природи покрета, јако добро уклапају и, у том тренутку помало превазиђени, елементи блуза и класичног рокенрола, са наглашеним ослонцем на естетику панка, али и без јасне, такође и непотребне ограде од других ретроградних елемената музичких оквира пређашњих епоха. Мада је код стручног дела публике, као и код стандардно навијачки настројених обожавалаца, углавном наглашена потреба сврставања сваке музичке појаве у одређене важеће обрасце ради лакшег дефинисања и разумевања, Штулић је овом плочом у правом смислу речи негативно одговорио на све такве захтеве, јасном потврдом да је Азра пре свега пунокрван рок бенд, што искључиво подразумева одређен ниво жестине и потпуно одсуство компромиса, док је све остало производ личног или колективног тумачења, од чега се рок аутори, попут њега, углавном категорички ограђују. Ова плоча је, у сваком случају, пореметила постојећи поредак у југословенској рок галаксији, где од тада до данас констелација звезда изгледа сасвим другачије.

### 5.5.3 *Сунчана страна улице* (Југотон, 1981)

Први наговештај хиперпродукције, којом је Азра запљуснула домаћу дискографску сцену у наредном кратком периоду, био је видљив већ девет месеци након првог албума,

када се, у пролеће 1981. у "Југотоновим" продавницама појавило ново издање бенда, са чак 24 песме распоређене на два велика винилна диска. Сам назив колекције указивао је на романтичарски приступ урбаном миљеу, ауторовом загребачком окружењу, које се, међутим, ослобођено конкретних ликова и епизода из живота, који су поново доминирали већином тема, са лакоћом уздизало до нивоа универзалне спознаје стања појединца у таквом окружењу било где на свету, или барем у ужем и конкретнијем југословенском друштву. Осећања егзистенцијалне тескобе, изолације, отуђености, подвојености, страха од захукталог градског живота и вреве у људској кошници који неминовно води у очајање и параноју, као и чести изливи љубавне чежње, и незаобилазне аутентичне појаве са загребачког асфалта, мотиви су који углавном служе тек као оквир за додатно продубљене опсервације на друштвено-политичке теме, филозофске погледе на стварност и свакодневицу у високополитизованом друштву позног социјализма, који већ тада - чинило се, а и проистиче из Штулићевих стихова - није одговарао више ником.

Целовито гледано, прича о урбаном човеку, испричана кроз 24 епизоде, прати песникову кретања, ситуације, сусрете, додире и комуникацију, али и далеко више унутрашњи свет самоспознаје пред захукталом машином постиндустријског велеграда на граници хуманости, кроз мисли које покушава да сложи како би живот заиста добио смисао који му је - верује романтично настројен поета - дат самим чином ступања на животну позорницу. У таквим настојањима, међутим, потребно је решити низ сложених енигми, које траже, пре свега, суочавање са истином, ма колико она била болна и тешко прихватљива за појединца, као што је спознаја да окружење није више ни близу повољно за живот хумане јединке, нити колектива, као у следећим стиховима:

"Смрдљиви град затвара подруме  
смрдљиви град затвара улице..." (Штулић, 1982: 46) или  
"Град без љубави, сумрак идеја,  
лоше вибрације у мојој глави..." (Штулић, 1982: 35).

Гужву и вреву на "попљуваним градским улицама" уоквирују пејзажи изукрштаних трамвајских шина и напонских водова, филијале и уреди, рекламе, те киосци са обиљем досадних, садржајно празних магазина и новина уз лажну привлачност атрактивних "дуплерица", па се песник-параноик са далеко већим степеном позитивних ишчекивања повлачи у свет подземља, у задимљене локале којима, баш као и некадашњим књижевним

салонима предреволюционарног француског друштва, доминирају боемска атмосфера и бескрајне приче о уметности, полититици и егзистенцији. Нездрав и мрачан амбијент, на коме песник вишеструко инсистира, наглашен је речју - неон, вештачким светлом које, уздигнуто на ниво симбола, на најбољи начин осликава неуспешне покушаје да се тако самозатамњеном окружењу удахне нада у виду технолошког напретка који омогућава да се дан у граду продужи на целовита 24 сата. Тек пред крај ове одисеје<sup>23</sup> суморним градским пределима, која почиње стихом "Када Загреб израња из сна...", а завршава се са "...бјежимо у мрак", јавља се зрак (вероватно јутарњег) сунца на оној, другој страни улице, где се дневна светлост прелама под углом који наводи на помисао да је могуће купити карту за срећу у једном правцу и пронаћи некога ко ће разумети топлу, шапатам саопштену љубавну исповест и признање. Све што преостаје иначе само су пука досада и меланхолија:

"Вани киша и даље сипи  
ништа ново под неоном..." (Штулић, 1982: 37).

У готово непрегледном изобиљу лирски интонираних тема и мотива, неколико нумера одскаче наглашеном оштрином тона, којим песник износи пркосне коментаре на рачун друштва огрезлог у квазиполитичком, бирократизованом систему, које само себи ставља омчу око врата и гуши сопствени напредак зарад ситних потреба и увек присутних "виших" интереса: "Увијек иста прича", коју је у студију већим делом изрецитовао Мишо Хрњак кроз телефонску слушалицу, нуди веома прецизан приказ општег пада друштвене продуктивности уз "адекватно" економско оправдање, док су "Курвини синови", са дописаном посветом хегемонији и империјализму, на строго инсистирање "Југотонових" уредника и цензора, очајничка слика беспомоћног појединца у неслободном и строго контролисаном друштву под крутом политичком диктатуром, у којој тајне службе и њихови егзекутори вребају иза сваког зида. Обиље парола, гномски интонираних израза и реченица са предикатом без помоћног глагола, што је одлика новинских наслова, уз повремену употребу сложених и тешко разумљивих израза бирократског дискурса који углавном затамњује њихово право значење, појачава утисак да је песник инспирацију,

---

<sup>23</sup> Број 24 није случајно доминантан у анализи овог албума: он, наиме, одговара броју поглавља Хомерове *Одисеје*, што указује на Штулићеву рану фасцинираност делом које је касније и превео, а од кога, на више начина, почиње књижевна историја и на чијим плећима почивају уметност и култура комплетне европске цивилизације.

осим у визуелном и спознајном окружењу, проналазио листајући дневну штампу, што, у осталом, и наглашава на више места у стиховима, уз ограду да сам није подложен тој врсти медијске манипулације масама, које се тако, о чему су писали многи, од Орвела до Чомског, држе под контролом са латентним осећајем страха и недостатком амбиције ка променама:

"Сретан сам што осјећам  
да нисам као други  
не затупљују ме медијима  
у подсмјеху сам први..." (Штулић, 1982: 41).

Вишеслојна поетска црта овог албума бриљантно је уоквирена музичким сегментом, који по исказаном професионалном нивоу указује на знатно виши стадијум Азрине занатске компетенције, гледано на њу уопштено, бендовски, или појединачно. За разлику од прве плоче, акустична гитара је у овој колекцији песама заступљена у готово равноправном односу као и електрична, уз ретку употребу оба инструмента у истој песми. Пандан очекивано жештоким, ритмички чвршћим и бржим, те рокерски интонираним бројевима, представљају полубаладе пуне виртуозних, барокних вињета и минијатура, којима Штулић даје посвету својој чисто акустичарској прошлости на загребачким улицама и трговима, уједно указујући и на нешто старије порекло нумера у којима доминира такав, топао и природан звук.

Учестало бављење електричном гитаром у годинама пробоја Азре, а поготово у периоду непосредно пре или након изласка деби албума, уз сталне концертне наступе и свакодневне вишесатне пробе и друге сешне, утицало је на развој Штулићеве гитарске технике до нивоа којим се већ тада могао сврстати у сам врх мајстора овог инструмента на овом поднебљу, што нешто раније није био случај, о чему сведочи и сама његова одлука да на ранијим снимцима, објављеним на две преступне сингл плоче, сегмент сола на гитари препусти Хусеину Хасанефендићу. Током снимања првог албума, у ситуацији када је, због Хусовог одсуства, био приморан да се у потпуности сам посвети одсвиравању комплетних гитарских деоница, приметна је одређена доза несигурности у соло испадима, који ипак нису пореметили општу слику о музичком квалитету објављених песама. На *Сунчаној страни улице* пак и тај сегмент је доведен до савршенства, па су на овом албуму забележене неке од најбољих соло деоница у Штулићевој целокупној каријери, што се при

том не односи толико на виртуозност одсвираних тема, колико на њихову естетску вредност и вештину којом су подвучене под поетски и музички оквир композиције<sup>24</sup>.

Раније исказану спретност у грађењу песама на бази сложених али функционалних аранжманских решења Штулић овде подиже на још виши ниво, надахнутом употребом бројних дувачких инструмената које су одсвирали најеминентнији студијски музичари у Загребу тог времена, те жанровским шаренилом које укључује класичне рокенрол моменте ("Кад Мики каже да се боји", "Немој по глави д.п.", "Град без љубави"), новоталасне утицаје ("Ужас је моја фурка", "Пољска у мом срцу", "Сузи Ф.", "Пољуби ме", "Фа фа фа", "Паметни и књишки људи"), елементе реге музике ("Недеља поподне", "Између нас"), савршене поп бисере ("Одлазак у ноћ") и акустичне бравуре ("Сунчана страна улице", "Господар самоће" и "Карта за срећу"). Пословична виртуозност и нарасе креативан приступ бубњевима Бориса Леинера на овом албуму досежу антологијске размере, о чему најбоље сведочи његова деоница у нумери "Пит... и то је Америка"<sup>25</sup>: наизглед лак, једноставан, пулсирајућ кантри-рок ритам ове песме кресе невероватно сложене синкопе у трећем понављању рефрена за које је тешко поверовати да неки други бубњар уопште може и да их понови, а камо ли осмисли и функционално уклопи у аранжман нумере без опструкције њеног плесног потенцијала.

Преломни моменат у дискографској каријери сваког озбиљнијег рокенрол бенда одувек је био тренутак објављивања другог албума, поготово ако је дебитантско дело било толико позитивно оцењено и прихваћено од стране публике и критике као Азрин првенац. Опасност се у тој ситуацији огледа на више нивоа: бенд је нумере за први албум обично писао током дуготрајног и мукотрпног периода пробоја на ширу сцену, па га новонастале околности доводе у ситуацију да брзим дејством у студију мора да оправда висок степен очекивања, што може да резултира недостатком инспирације у новонасталим околностима због уметничке потрошености, па резултат обично буде половичан или чак мизеран, на опште разочарење јавности; друга опасност крије се у настојању да такву ситуацију уметници надоместе покушајем понављања ауторског поступка који их је прославио, али

---

<sup>24</sup> Соло гитара у нумери "Пољуби ме" амбијентом, избором боје тона и општим утиском лако може да се сврста уз најквалитетније одсвиране деонице алтернативне рок музике које су обележиле светску рок сцену.

<sup>25</sup> Ова песма представља куриозитет Азриних албума, будући да је није написао Штулић, него глумац Миле Рупчић за потребе своје истоимене монодраме (Јањатовић, 2007: 18), што јој није сметало да се савршено уклопи у комплетан опус бенда и, по пријему код публике, сврста у сам врх његових највећих хитова.

се занатски маниризам ретко покаже као плодносан и сврсисходан. Све те скривене замке, познате као "синдром другог албума", немају улогу у случају плодних аутора каквим се показао Бранимир Штулић, поготово у раној фази каријере, када је његова мисија била искључиво настојање да на прави начин студијски забележи обиље акумулираних радова, те је тако *Сунчана страна улице* један од најсветлијих момената ове богате и плодноне каријере, али и савршен наговештај онога што ће уследити у још силовитијем удару овог аутора и његовог бенда на југословенску рок сцену, дискографско тржиште, уметнички миље и друштво у целини, који ће уследити већ почетком наредне, 1982. године.

#### 5.5.4 *Равно до дна* (Југотон, 1982)

Мада су у сваком погледу, и уметнички и тржишно-комерцијално, прва два Азрина албума остварила велики успех, њихов кључни недостатак је био у немогућности да се у студијским условима оствари и на магнетофонски снимак пренесе јединствена атмосфера концертних наступа, у којима је овај бенд био бриљантан и без премца на тада актуелној сцени, у веома жестокој конкуренцији. Азра је од самог почетка напросто живела на бини и у директној интеракцији са публиком, уз специфичан Штулићев отклон према великим концертним просторима, пошто је сматрао да је рок музици место првенствено у компактним камерним околностима малих сала и клубова, где се суштина покрета најбоље испољава у виду револуционарног слогана "крв, зној и сузе", а ослобођена енергија додатно акумулира у маси збијених тела која пулсирају у истом ритму као и извођачи (Ивачковић, 2013: 281).

Азра је, због Штулићевог упечатљивог гласноговорничког приступа рокенролу, његове оштре и бунтовнички интониране поетске критике друштва, као и суштинског квалитета бенда, од првих дана пробоја била веома тражена концертна атракција. Ипак, потражња за њиховим наступима додатно је порасла и досегла до тада незабележене размере након објављивања прва два албума, када је и шира југословенска јавност, у односу на њихов матични Загреб, где су мање-више редовно свирали, добила прилику да се упозна са обиљем интригантних и заразних нумера/хитова, те је нестрпљиво чекала на њихов долазак у своју средину или барем ближу околину. Зато су у том периоду честе

биле ситуације да Азра у истом концертном простору наступи неколико пута узастопно, као што је био случај у београдском Дому омладине, где су у фебруару 1981. свирали пет пута за три дана, или пак у престоничком Студентском културном центру, где је нешто касније, почетком 1982. уследио сценски ураган од чак седам повезаних свирки. То је, међутим, био само поновљен рецепт истоветног завршетка летње/јесење турнеје 1981, којом је промовисана *Сунчана страна улице*. Он се у октобру те године одиграо у "кућним" условима загребачког клуба "Кулушић", тада најпопуларнијег малог концертног простора у држави, у коме су, због специфичне атмосфере присности извођача и публике, као и одличних услова за снимање, своје концертне наступе забележили многи популарни бендови тог времена, између осталих и Филм, Леб и сол, Електрични оргазам и Бијело дугме. Микрофони за снимање су у "Кулушићу" били постављени током свих седам дана врхунца Азриног тријумфалног заседања на престо југословенске рок сцене, а сведоци тих догађања кажу да је клуб редовно био попуњен далеко изнад капацитета и да је атмосфера била узаврела до те мере да се све чинило као излазак из оквира овоземаљске реалности. Комплетан наступ одржан 21. октобра, уз додатак још неколико појединачних нумера забележених других вечери, нашао се на убрзо објављеном Азрином троструком "живом" албуму *Равно до дна*, који је, након свега што је већ обележило дотадашњу релативно кратку каријеру бенда, додатно померио границе могућности и крајњих домета у рокенролу на овим просторима уопште.

Све што су Штулић и Азра као бенд представљали до тада, на овом албуму је додатно уанпређено и подигнуто на највиши могућ степен значења и испољавања рокенрола као уметничког и друштвеног покрета. Одсуство сваке и најмање идеје о компромису на било ком нивоу избија из сваке винилне поре три плоче са густо збијеним нумерама, а укупно их је на албум стало чак 44! У односу на издавача, Штулић је био сасвим јасан: или ће на албум ићи снимак комплетног концерта или албума уопште неће ни бити. У односима унутар бенда одувек се знало да нема попуштања у примени радне етике са потпуним предавањем обавезама које подразумевају савршено увежбан материјал и његову јавну презентацију у најмање трочасовном концертном налету одсвираном у једном даху, без паузе, па чак и без минималног попуштања тензије која прати извођење комплетног репертоара од прве до последње нумере, укључујући и (ретке) баладе, те је стога лако поверовати у легендарну причу о изливању видљиве количине зноја из



Штулићеве ципеле након завршетка било ког концерта одржаног у том периоду, или најпростом падању на под од исцрпљености осталих чланова бенда. Чак ни Штулићев однос према публици није био ништа мање директан: сматрао је да је тако одсвиран наступ више него поштен и довољан, те да не треба да има никакав додатак у виду биса (додатног извођења још неколико нумера, или барем једне, на позив публике), што је и иначе заиста ретко чинио. За узврат свима, оно што су добили заиста је било на самој граници надреалног: три мајстора својих инструмената, савршено увежбана, и свирачки и емотивно укомпонована и повезана до најситнијег детаља, фуриозно до максимума напора испоручила су обиље првокласног рокерског материјала у виду бриљантне, оштроумне и надасве провокативне поезије, уз свирку која одушевљава у сваком сегменту, и досеже границе највећих домета новог таласа, па и рокенрола уопште, и то у светским размерама.

Осим савршено избалансираног избора најблиставијих нумера са прва два албума, а то је већи део или чак 30 од укупно 41 објављене нумере укључујући и две сингл плоче, највећу вредност и прави дискографски шок изазвао је додатак од чак 14 песама које до тада никада и нигде нису биле снимљене. Посматране као целина, "нове" нумере би градиле јединствен, веома компактан, стилски бриљантан и вероватно најбољи албум Азриног целокупног опуса, да је Бранимир Штулић, у неким другачијим околностима, био склон уметничким или тржишним калкулацијама, или да је барем пристајао на савете окружења, које је толики степен хиперпродукције једноставно сматрало за потпуно одсуство резона, па чак и здравог разума. Али, управо такви, екстремни потези, који собом повлаче максимум ризика и након којих, у оба могућа исхода - и позитивном и негативном - настају нове странице историје, чине величанственим појединце чија је природна улога да буду лидери и да утиру путеве које ће други следити, или пак да буду дубоко презрени, због неразумевања, зависти и људском роду тако уобичајене и неретке злобе.

Посматрано у писаној форми, на папиру, у оквиру самоиздате збирке песама Бранимира Штулића *Филигрански плочници* из 1982. године, ових 14 песама, по избору самог аутора творе циклус под називом "Равно до дна", што би вероватно био и назив тог засебног албума који се никада није појавио, а што је, нимало случајно, био и његов избор за наслов објављене троструке плоче. Снажна порука, која двосмислом балансира између експлицитног еротског контекста и врхунски пласиране политичке паролe, недвосмислено указује на суштинску формулу бивствовања, уметниковања и политиканства њеног

творца, коме је водећа животна константа одувек била (и остала) неограничена вера у праволинијски смер кретања напред, без освртања и било какве могућности за утицај неког страног тела које ће га макар и у најмањој мери одвратити од таквог ступања. Једном речју - без компромиса. Истоимена насловна песма, један је од крупнијих искорака овог аутора у правцу мисаоне поезије, која са пуно симболике и мање јасних наговештаја указује на потребу досезања људске еманципације у сваком погледу, па чак и призива револуцију у којој само беспопштена доследност идеји потпуне слободе може да доведе до коначног тријумфа. Фантом слободе, као синтагма која се среће и у истоименом култном филму Луиса Буњуела из 1974. године<sup>26</sup>, а који између осталог, кроз ослонац на марксистичке и уопште левичарске идеје, критикује двоструке "буржоаске" аршине при поимању уметничке и друштвене слике моралности и слободе уопште, до данас је етикета која се Штулићу придодaje са највећим пијететом, проглашавајући га тако за неиспољеног политичког лидера генерација незадовољне младежи на Западном Балкану, да је којим случајем изабрао тај животни позив уместо каријере уметника који "само" пева на такве теме, али то чини изузетно прецизно и оштро. Сведочанство о томе проистиче из већине редака песама као што су "Недјелни коментар", "Проклето љут", "Врата подземних вода", "Сестре Ловел 1984." и "Високо изнад влакова", којима се песник, често врло директно и на неувијен начин, разрачунава са наталоженим пошастима погрешно уређеног друштвеног система у коме појединац није нити слободан нити заштићен, за шта је - како сматра - углавном сам крив:

"Питат ћу те да ли знаш  
зашто глупост добија  
зашто хоћеш да живиш  
у сјени богова" (Штулић, 1982: 57).

Критичка полемика од тог периода до данас у вези са избором најбољег албума југословенског рокенрола свих времена константо је усмерена у правцу фаворизовања две плоче тзв. београдске алтернативне сцене са почетка осамдесетих година, па се на првом месту, не без ваљаних разлога, смеђују *Одбрана и последњи дани* Идола и *Бистрији и тупљи човек бива кад...* Шарла акробате. Међутим, по мерилу досега свих постулата који

---

<sup>26</sup> Поред Буњуеловог уратка, Штулић је инспирацију за песму "Равно до дна" пронашао и у збирци политичких есеја "Десет крвавих година" Мирослава Крлеже (Штулић, 2010: 305).

чине рокенрол покрет толико битним за генерације младих људи широм света, по квалитету забележеног материјала, бриљантној иновативној свирци базираној на коренском поимању рок музике, естетској и стилској уједначености и дотераности, поетској оштрини и директности, одсуству компромиса, одјеку у јавности и, пре свега, суштинском значају који досеже у тренутку и у простору објављивања, а који при том ни најмање не јењава читаве три и по деценије касније, Азрин албум *Равно до дна* дефинитивно нема премца. За публику у позном социјалистичком друштву Југославије осамдесетих година или за данашње поштоваоце Азриних радова у државама које су настале након распада СФРЈ, овај албум има далеко већи значај и утицај него већина преломних плоча глобалног рокенрола, попут албума Елвиса Прислија, Боба Дилана, Битлса, Ролингстонса, Секс пистолса или Нирване. Он их је у ствари научио шта је истински рокенрол и у потпуности оправдао поруку његовом творцу, која је осванула као графит на једном загребачком зиду оног времена: "Џони је бог!"

#### 5.5.5 *Филигрански плочници* (Југотон, 1982)

Прва, уједно и најплоднија, фаза Азрине дискографске каријере завршена је у јуну 1982, објављивањем новог, двоструког издања *Филигрански плочници*, које се појавило веома брзо, само неколико месеци након претходног албума снимљеног уживо. На тај начин је Штулић и дефинитивно испунио свој првобитан план - да сними све песме које је имао на лагеру годинама уназад, уз додатак оних које је писао успут, током тада већ страховито захуктале каријере и успона бенда до неслућених висина. Збирно гледано, Азра је тако за тек нешто више од једне календарске године објавила чак 82 оригиналне песме, добар део њих и у две верзије (студијској и концертној) и то на укупно осам ЛП и две сингл плоче, што је, све у свему, велики дискографски преседан и то не само на овим просторима, већ и у глобалним размерама. Генерално гледиште јавности по том питању било је оштро конфронтано, у распону од незадовољства критике, која је у тако опширном опусу по правилу проналазила пукотине и сугерисала боље стратегијске правце, до одушевљења публике, увек гладне нових интригантних Штулићевих радова, којој није сметала ни чињеница да је тог лета, за обе Азрине колекције са укупно пет плоча које су се у готово исто време нашле у продаји, требало издвојити позамашну своту

динара. Упркос таквом, за ондашње југословенске економске прилике озбиљном испиту за кућни буџет у већини породица, *Филигрански плочници* су досегли рекордан тираж међу Азриним дотадашњим албумима, а свог аутора убрзо промовисали у становника Загреба који је за ту годину пријавио већи порез него било ко други (Јањатовић, 2007: 18).

Било је то још једно аутентично ремек-дело рокенрола, чија насловна страна у нијансама жућкасто-смеђе и браон боје, налик на старе фотографије, на најбољи начин уводи слушаоца у магични свет који се крије иза таквих корица. Умногоструко другачија атмосфера од очекиване, након жестине која је запљуснула етар са прве три свирачки и поетски веома снажно интониране плоче, резултат је Штулићевог изласка из грозничаве фазе потраге за статусом на сцени и (само)потврђивања његових очигледно огромних ауторских досега. Тада већ етаблиран као водећи музичар и текстописац рокенрола на овим просторима, он је себи дозволио тренутак потпуног личног задовољства пред могућношћу да, не питајући никога више ништа и без опасности да ће му ико ускратити ту опцију, сними и објави албум о каквом је вероватно и највише маштао у тренуцима босоногих и рашчупаних лутања загребачким улицама.

*Филигрански плочници* су плоча подвојене атмосфере, која обједињује различите сфере интересовања аутора у музичком и поетском смислу, од, за дотадашњу Азру уобичајених - политизованих анализа свакодневице у свирачком маниру изворне школе рокенрола, преко новоталасних експеримената са полиритмијом и утицајима различитих музичких традиција света, до шансоњерски и романтичарски интонираних, рафинираних посвета минулим временима и њиховим аутентичним херојима, уз обиље иновативних искорака у аранжманском, свирачком и текстуалном смислу. Уз тако бројне упливе најразличитијих фактора у процесу креирања једног музичког дела, ризик од губитка конкретне и јединствене уметничке црте при збирном погледу на албум у потпуности је избегнут: колекција песама је одлично избалансирана, па аудиофилско искуство у сусрету са њом представља јединствен доживљај, коме је веома тешко пронаћи одговарајућ поредбени параметар.

Наслов албума сугерише на богатство идеја и прецизност при њиховој финалној обради. Те идеје, по обичају, потичу са градских улица, које, међутим - како откривају наступајући стихови рефрена насловне песме - у себи носе прикривену запаљивост која лако може да прерасте у пожар неслућених размера, чиме аутор, између осталог, указује и

на привидан мир и назовипомирљивост са стањем које је закупило поститоистичко друштво након одласка његовог доживотног лидера. Врло директна посвета Јосипу Брозу уочљива је у рокерски интонираној нумети "Тко то тамо пјева", која у најбољем маниру раних радова отвара овај албум, уз ироничан хвалоспев творцу система који је код грађана створио вид лажне уљуљканости у безбрижну свакодневицу у којој се околности некако саме по себи одвијају на позитиван начин, а о будућности нико превише ни не размишља, осим песника који, обдарен видовитошћу, слути мало мање повољан крајњи исход.

Изгубљени идеали Штулићеве генерације филозофа-револуционара левичарске провенијенције, каквима је био окружен током студија и чијем кругу је донекле и сам припадао, тема су нумере "68" која, након горко-ироничне (само)исповести у лекарској ординацији, кулминира химничним рефреном и призивањем повратка на стазе зацртане још давних дана, у доба читања *Праксиса* и вештог полемисања са истомишљеницима. Политички веома интригантна је и нумера "Прољеће је 13. у децембру", која и данас привлачи велику пажњу и изазива контроверзне алузије на два могућа тематска изворишта спрам датума поменутог у наслову: по једној врсти претпоставки, у питању је дан када је 1981. године уведена војна диктатура у Пољској и окончан протест радника предвођених синдикатом "Солидарност", што је врло вероватно с обзиром на ранију заинтересованост овог аутора за ову тему, којој се већ посветио у нумери "Пољска у мом срцу" на албуму *Сунчана страна улице*; други, новији вид тумачења ове песме указује на моменат гашења покрета Хрватско пролеће 1971. године (Мрњавчић, 2015)<sup>27</sup>, што је мало вероватно с обзиром на дијаметрално другачија политичка становишта његових актера од оних на којима се у то време, а и уопште, кретао Бранимир Штулић. На веома сличној линији провокативности према актуелном систему налази се и песма "Горки окус", инспирисана затворском казном на коју је, свега неколико месеци раније, осуђен песник Гојко Ђого за своју збирку *Вунена времена*<sup>28</sup>, а додатну контроверзу продубљује угао из кога се јавља песнички субјекат, с обзиром да Штулић директну поруку овим стиховима шаље - супрузи затвореног литерате.

На ранијим албумима већ исказану неопходност да проговори из угла "малог" човека, појединца који је немоћан пред системом у коме се готово по правилу осећа

---

<sup>27</sup> Доступно на интернет адреси [www.stilistika.org/mrnjavsic](http://www.stilistika.org/mrnjavsic) (приступљено 03.02.2018. у 19.50ч)

<sup>28</sup> Опширније о овом случају видети у *Бела књига - 1984* (Николић и др, 2010: 31-36).

угроженим, одбаченим и дехуманизованим, Штулић је овде довео до фазе мирења са судбином и прихватања несавршених (брачних) околности, као задатих оквира из којих је неопходно извући максимум како би се пут некако привео крају без превеликих трзавица: синтагма садржана у наслову нумере "Живот обичног темпа" добија разрешење у ретко успелом закључку "... и осамнаесткаратног разочарања", који метафорички указује на осећај умереног песимизма, јер, познато је, скала вредности исказаних том метричком јединицом досеже до максимума "тек" са бројем 24. Уобичајено честе тренутке љубавне чежње Штулић овог пута испољава у нумерама "Људи самоће", "Случајан сусрет", "Чудне навике", "Наизглед лијепа", "Ако знаш било што", "Као ти и ја" и посебно успелој "Не продајем насмијешеног пса", којима углавном доминира меланхоличан тон суочавања са пролазношћу свега постојећег, па и најтоплијих партнерских осећања и заљубљености.

Сасвим другу врсту емоција песник показује у неколико нумера духовито-ироничне интонације, у којима се осврће на широк сплет тема: у класно избалансираном друштву, како види тадашњу Аустрију у песми "Хладан као лед", песник не проналази довољно привлачности спрема запаљивог, али и разним искуствима богатог сопственог поднебља; фудбалска грозница у песми "И ником није љепше нег' је нам" само је оквир за виши поглед на однос са оцем, који у песми добија улогу тренера, а спортски савети представљају важне животне лекције, чиме песник можебитно указује и на жал због лоше изграђених релација са својим родитељем и уобичајено непремостивог сукоба генерација; "Рол овер Јура" је нумера заразног ритма и мелодијске линије, у којој се аутор, цитирајући неколико класичних места традиције рокенрола<sup>29</sup>, цинички обрачунава са некадашњим сарадником, касније конкурентом, Јуром Стублићем, коме очигледно није опростио одвођење једне од раних постава Азре, од које је у пуном саставу настала група Филм. Овај његов потез је у јавности једнодушно оцењен као неопростиво низак ударац, којим је Штулић показао једну од лошијих особина свог карактера, а однос актера и крајњи исход ове епизоде неодољиво буде сећање на напад Лазе Костића на дотадашњег пријатеља, сарадника и ментора Јована Јовановића Змаја, током свечане седнице Одбора Матице српске 1899. године, посвећене полувековном стваралаштву најпопуларнијег песника за децу на овим просторима. Костић је, уместо очекиваних хвалоспева на рачун Змаја, на седници иступио крајње оштро и критички, касније објавивши и књигу истраживања

---

<sup>29</sup> "Twist Again" и "Locomotion"

свеобухватног дела овог песника у којој заступа исте, негативне критичке позиције, која је, међутим, као и сам иступ на седници, у јавности окарактерисана идентично као и осам деценија каснији Штулићев напад на Стублића.

Свирачки оквир овог албума одише подједнаким стадијумом зрелости као сегмент текста, што и није чудно с обзиром на сигурност коју је сваки од укључених музичара стекао кроз непрегледан низ наступа који су обележили претходне године заједничких фуриозних промена концертних простора из дана у дан. Извођачкој и продукционој стабилности и поново успешном аранжманском богатству умногоме је допринео и мултиинструменталиста Мирослав Седак Бенчић, који је на албуму одсвирао све дувачке и инструменте са диркама, а као једини негативан куриозитет овог изузетног и ретко мирног момента у Азрином и Штулићевом иначе врло турбулентном животопису остаје чињеница да *Филигрански плочници* никада нису промовисани уживо, те да су нумере са те плоче касније најређе свиране од свих из целокупног опуса овог аутора и бенда. Разлог томе био је уобичајен за време у коме се све одиграло: одлазак на одслужење војног рока врло често је, барем привремено, заустављао захуктале каријере југословенских рокера, а неретко доводио и до потпуног краја. Тако је било и у овом случају: након Хрњаковог и Леинеровог једногодишњег бивствовања у сивомаслинастим униформама, легендарна и по многим параметрима најквалитетнија постава Азре заувек је престала да постоји.

#### 5.5.6 *Кад фазани лете* (Југотон, 1983)

Да је дискографска каријера групе Азра почела од албума *Кад фазани лете*, њен крајњи домет вероватно би био нешто другачији, али не и нужно далеко слабији од оног који је забележен у свим антологијама популарне музике на југословенским просторима. Кључни проблем ове плоче био је тренутак у коме се појавила - одмах након еуфоричног плимног таласа прва четири албума, чији је ефекат на рок сцену и целокупно јавно мњење био толико снажан да се последице осећају још данас, првенствено кроз акутни недостатак уметника који би, по било ком параметру, барем делимично пришао вредностима које су обележиле рану фазу каријере Бранимира Штулића и његовог бенда. Издвојена из опуса, плоча препознатљиво белог омота, са испрекиданом силуетом познатог лица уз гитару и микрофон, представља изузетно вредан урадак у оба сегмента, и музичком и поетском, уз

једну слабу тачку: уочљив недостатак песме која би одговорила и трећем елементу који је неопходан за успех оваквих подухвата, нумере која би била истински, пунокрвни хит, на какве је у претходне три године Штулић навикао поштоваоце, па их - са барем 20 примера који се уклапају у ту схему - чак и размазио<sup>30</sup>. Битан фактор за рецепцију овог албума била је и радикална промена звучног концепта у односу на претходне радове, која је, без сумње, врх леденог брега у тумачењу и прихватању вредности ове плоче

Видан и драстичан заокрет у каријери овог аутора, како га сам објашњава, био је мањим делом производ сплета околности, а далеко већим плод његове одлуке, жеље, па и потребе за променом стратегије и скретањем управо на такав, дијаметрално другачији колосек (Хорват, 2005: 121). Најважнија чињеница у том контексту била је потрошеност обиља песама које је Штулић писао и чувао од самих почетака бављења музиком па до уласка у студио због снимања албума *Филигрански плочници*, са стиховима који су пратили различите епохе у развоју песничког унутрашњег и спољашњег света, његова разна емотивна стања и друштвене промене које су се, по обичају, смењивале као на филму. Прилагођавајући их тренутним потребама и виђењима рок музике кроз трендове и личне афинитете, он их је снимио и објавио у изузетно кратком периоду, чврсто решен само да ослободи меморију сопственог, менталног хард-диска, где их је до тада једино похрањивао, како би могао да се посвети новим истраживањима и открићима стварности. Освртом на ту ситуацију са удаљене, ововременске дистанце од скоро четири деценије, тај поступак сугерише да су магнетофонске траке, студијски сати и комплетна дискографска индустрија Штулићу послужили тек као средство бележења идеја, које је нештедимице трошио уз успутне дораде кроз концертну презентацију, да би их затим, када су оне у потпуности овладале медијским, културним и уопште јавним простором у којем су се затекле, скоро одбацио, уз лаконску опаску како уопште и није желео да тако изгледају. Нова естетика, испољена на албуму *Кад фазани лете*, била је, наводно, управо оно што је све време покушавао да оствари, али су га у томе, како је тврдио - омеле разне околности.

Кључна новост у том периоду био је разлаз трија који је био на окупу више од три године, па је Штулић, потпуно сам, уз тек неколико нових сарадника на које је више био

---

<sup>30</sup> Тешко је замислити да се било који искрен поштовалац и познавалац рокенрола са подручја СФРЈ не би сложио да су истински хитови непролазне вредности песме "Балкан", "А шта да радим", "Јаблан", "Топле усне жене", "Грација", "Крвава Мери", "Марина", "Иги Поп", "Лијепе жене пролазе кроз град", "Ужас је моја фурка", "Фа фа фа", "Курвини синови", "Пит... и то је Америка", "Пољска у мом срцу", "Одлазак у ноћ", "Равно до дна", "Остави ме насамо", "Џони буди добар" и "Обрати пажњу на посљедњу ствар".



приморан него што је заиста желео, кренуо у ново поглавље, сигуран у све своје будуће кораке више него што би се могло очекивати чак и од водеће водете рокенрола на овим просторима у тако деликатним животним и професионалним околностима. Томе је у највећој мери допринео огроман успех и статус живе легенде досегнут у кратком периоду бивствовања на уметничкој и јавној сцени, као и прилична новчана зарада од импозантних тиража његових албума и концерата којих је до тада у просеку имао више стотина на годишњем нивоу. У таквом стању уљуљканости у сопствене могућности, он се запутио у иностранство, најпре у Сједињене Америчке Државе, као део путујуће уметничке трупе КППТ Љубише Ристића, а потом и у Немачку, у Франкфурт, због снимања нове плоче.

Нова ауторска фаза у Штулићевој каријери почела је, заправо, још у време старе поставе, током њених последњих дана, непосредно након снимања албума *Филигрански плочници*, када су, Хрњак, Леинер и он у мају 1982, за само два студијска дана, забележили нумере за Азрин летњи сингл *Е на што/Слобода/Глуперде лутају далеко*. Свирачки, оне су још увек биле у дотадашњем маниру, мада су, у комбинацији са поетским сегментом, антиципирале нов правац у развоју идеја овог аутора. Без обзира на такав наговештај, излазак албума *Кад фазани лете* изазвао је приличан шок и недоумице у јавности, пре свега промењеном звучном сликом, у којој од "старе" Азре више није било нити једног трага, а то се није огледало само на нивоу логичних очекивања услед промене ритам секције, већ је и боја тона Штулићеве гитаре била сасвим нова. Углавном ослоњен на тада водећи тренд чврстог рокерског звука, који је на глобалној сцени овладао након поплаве комерцијалних бендова постновоталасне неоромантичарске фазе, Штулић је стил овог албума појаснио као "амерички", богат и моћан, прилагођен потребама великих простора за свирање, попут арена и стадиона, чиме је додатно одступио од својих не тако давно изнетих ставова. Међутим, нови талас је тада већ био завршен, а рок сценом су завладала нова правила, на која се прагматични рокер, жељан нових достигнућа, очигледно сасвим брзо прилагодио.

Уместо кратких, сажетих и конкретних нумере са језгровитим распоредом делова који емотивну поетску поруку емитују на непосредан начин, директно у спознајни апарат слушаоца, у етар су доспеле дуже и кабастије композиције, чвршће, али мање креативне и иновативне ритмичке структуре, са гитарским фигурама које су у знатној мери осликавале новоизраслог и (само)прокламованог хероја овог инструмента, који је жарко желео да, уз

све остало, сада покаже и свој новостечени досег у овладавању и том вештином. Стога се, уз хард рок рифове и адекватну ритмичку подлогу, у нумерама са овог албума јављају дуге и компликоване соло деонице са обиљем тонова и различитим видовима испољавања виртуозности, што на још један начин указује на Штулићево одрицање од претходног дела каријере, у коме је, са великим успехом, демонстрирао другачији приступ гитарској музици, уз једноставније, али и даље технички сложене захвате, какви, међутим, упућују на далеко већи степен поимања уметности, емотивности и стилске дотераности у односу на "демонстрацију силе" која је у том сегменту обележила нови албум. Општем утиску хладноће, тј. мањег степена емотивне топлоте у самој свирци на *Фазанима* допринела је и чињеница да је уз све гитарске деонице и вокале, сам Штулић одсвирао и бас-гитару, док је за бубњеве био задужен професионалац - Срећко Антониоли из првобитне поставе Парног ваљка, који је то одрадио на врхунском нивоу, прецизно и врло функционално. Парцијалан рад на лицу места, у студију, где су идеје разрађиване до крајњих решења, а многе у овом случају, очигледно, тек тамо и настале, по правилу даје другачије резултате од класичног, колективног, бендовског приступа, јер је у таквим околностима кључан недостатак заједничке енергије или "хемије" у коју се стари, непромењени Штулић некада давно заклињао, очајнички трагајући за правим сарадницима.

Поетски одмак од претходне фазе није донео много разлика у идејном оквиру који је обележио дотадашњи Штулићев опус: песме љубавне тематике смењивале су оштре опсервације друштвене и политичке стварности, уз често међусобно преплитање и указивање на међусобан однос. Кључна разлика огледала се у нивоу испољеног песничког искуства у различитим фазама: уколико би за све старе песме могло да се каже да им је заједничка црта била *проживљеност*, као лично искуство и непосредан додир песника са стварнишћу која их је обликовала, били то људи, ситуације или једноставно прилике у којима је остваривана егзистенција, песме у каснијој фази одликује *промишљеност*, у којој поетска имагинација и ауторова интроспекција имају примат у односу на претходни период његовог стваралаштва. Из фазе револуционарног позивања на барикаде, махања заставама и одлучне намере да се систему супротстави на било који начин, што га је и прокламовало у идола масама истомишљеника, Штулић је утонуо у фазу резигнираног беса због спознаје о немогућности појединца да се супротстави систему у мери у којој је то тек нешто мало раније још деловало као могуће. Огорченост је тако остала основно

обележје нових поетских узлета песника који је у овој фази писао дубоко окренут себи, херметички затворен у свом свету, између самонаметнута четири зида кроз које су поново, као у "Курвиним синовима", навирале хрпе крвожедних паса чувара режима, док су са друге стране истог ланца исхране немо чучале пуњене птице, алегоријски мртви фазани који лете у залудним покушајима да докуче сопствену сврху, чиме је песник указао на појаву климоглаваца и полтрона којима се свака власт по правилу окружује и штити.

Конкретне животне ситуације и аутентични ликови који су украсили претходне колекције песама сада су у потпуности нестали: у обиљу тешких мисли и мрачних визија новог ауторовог погледа на животне околности, до тада уобичајена географија градских пејзажа и микротопонима овде се јавља тек у два случаја, помињањем Трнског и Тобако роуда као синонима знамените Масарикове улице у Загребу. Штулићева балканогонија, међутим, на овом албума добија новог репрезента у нумери "Немир и страст", краткој и маестралној слици "предаха између ратова", која дочарава успоне и падове народа који, сплетом историјских околности, на сопствену судбину сам има најмањи утицај.

Уколико је до тада био веома надахнут и поетски потентан хроничар времена које га је затекло на овом свету, Штулић је у овој фази коначно и недвојбено постао песник, лиричар-филозоф, који инспирацију проналази у дубинама свести, густо наталожену и понекад недовољно прочишћену да би у пуној мери допрла до спознаје слушаоца и тамо постигла жељени ефекат, што ће остати одлика до краја овог уметничког раздобља његове каријере, коју чини и врло сличан следећи албум, *Криво срстање*, објављен 1984. године. Ова плоча са претходном чини заокружену стваралачку целину, обележену Штулићевом потрагом за новим идентитетом, правцем креативног испољавања и пословног поступања, у чему ће, барем још на неко време, имати помоћ старог саборца, Бориса Леинера, који му се, по повратку са одслужења војног рока, експресно придружио у студијском раду и тако затворио пун круг Азрине каријере: у том тренутку их је поново, као пре првог албума, у постави било само двојица. На тај начин је и армија обожавалаца нешто лакше прихватила перверзно задовољство слушања ове две изненађујуће плоче, са већим очекивањима од неких будућих Азриних радова.

### 5.5.7 *Балегари не вјерују срећи* (Југотон, 1990)

Све што је Бранимир Штулић створио у каснијој фази тада још активне каријере рок мизичара, било је суочено са великим и нереалним очекивањима публике и критике, неспремних да се суоче са променама које су захватиле његову уметничку личност у потрази за новим хоризонтима, као и са чињеницом да су дела, албуми и песме, које је објавио почетком осамдесетих година, непоновљиви бисери популарне културе какве би тешко поново достигао било који уметник, чак и да је остао доследан иницијалном правцу размишљања, а камоли да је, као Штулић, потпуно изменио стваралачки израз и идеје. Стога су његови познији албуми прихватани са великим отклоном од реалног сагледавања њихове вредности: док су једни у њима узалуд тражили "старог" Штулића, други су их инертно одбацивали, унапред их резигнирано осуђујући као уметничке промашаје, какве нико није очекивао у расплету тако богате и плодне стваралачке каријере и од уметника толиког потенцијала. Мада је у тако грубим оценама ипак било и истине, на тај начин су неки успешнији радови овог аутора остали у сенци негативне харизме која их је окружила, свдећи њихову рецепцију на личне афинитете слушалаца, далеко ређе и на општеважеће естетске критеријуме, без коначног консензуса око њиховог правог квалитета.

Последњи већи домет Штулићевог рокерског опуса је албум *Балегари не вјерују срећи*, настао у склопу дела каријере у који је закорачио након престанка рада групе Азра, закључно са албумом *Између крајности*. Истовремено, *Балегари* су једина плоча на којој је поред Штулића истакнута и улога јасно дефинисаног бенда, за разлику од преостала четири самостална албума, где је углавном окружен пратећим студијским музичарима, које је ангажовао за једнократну потребу снимања. Севдах шатл бенд је, међутим, био покушај оживљавања бендовске структуре приступа процесу настанка и развоја нове уметничке целине, на бази "хемије" за којом је Штулић већ више пута уназад трагао и затим је губио. Назив бенда садржи две кованице, од којих прва покушава да дефинише Штулићево виђење сопственог музичког миљеа у коме се креће и ствара, која подразумева комбиновану рок музику и елементе фолклорне традиције балканских народа, без нужног додира са самим жанром баладичних босанских песама - севдалинки: он тако једноставно назива све што има призвук народног мелоса, дајући му неопходан пијетет и романтично интонирано оправдање за бављење њиме у ситуацији у којој је фолк музика још увек табу

међу рокерима у Југославији. Шатл, као други део назива бенда, читав овај концепт подиже на космички ниво, што је рецепт који је примењен и у случају америчког кантри рок звука, којег је дефинисао и промовисао авангардни рок уметник Грем Парсонс, познат по раду у саставу Брдс (Birds), који је своју иновативну комбинацију рокенрола и фолка почетком седамдесетих година назвао - америчка космичка музика.

Штулићева нова музика се у великој мери наслањала на хард рок елементе, већ опробане у његовом првом трендовском заокрету, на албумима *Кад фазани лете* и *Криво срстање*, овог пута обогаћене свесном употребом мотива народног мелоса и попуном аранжмана свирком на неком од аутентичних народњачких инструмената - хармоником и виолином, које су тако, уносећи аутохтон балкански звук у рок матрицу, одмениле трубу, тромбон и саксофон као Азрине мундијалистичке адуте на врхунцу новоталасне фазе. У глобалним размерама, тренд уплива етно елемената у матрицу савремене популарне музике тада је већ био зачет, управо као наслеђе експериментаторске отворености новог таласа ка утицајима најразноврснијих поткаегија на рокерску музичку основу, што је рок публика далеко боље прихватила у западном делу планете, који је већ био презасићен уобичајеним четворочетвртинским оквиром рокенрола, па су му фолклорна полиритмија и иновативан приступ хармонијском склопу добро дошли као освежење и нов правац размишљања. За тврдокорног рок конзумента на Балкану, народна музика је и даље била тешко прихватљива категорија, због непремостивог анимозитета између урбане и руралне културе који је деценијама тињао у југословенском градском миљеу, да би кулминирао са распадом државе у крвавом рату, који је поништио све претходно стечене културне обрасце и довео до тријумфа посељачене градске културе у виду квазимузичког жанра турбофолк. Штулић је, међутим, те 1990. године био, као и обично, изван таквих токова, бавећи се искључиво сопственим виђењем света, а његове визије биле су до тада, па и остале, углавном - мрачне, и то првенствено у односу према самоме себи.

Албум отвара типична А1 нумера (песма предодређена да буде хит који ће се најчешће емитовати у електронским медијима, па се из практичних разлога ставља на прву позицију на плочи) "Вољела ме није ниједна", у којој се песник разрачунава са сопственом прошлошћу, уобичајено двосмерно, у правцу несређеног емотивног стања на пољу љубавничких односа, једнако као и у каријери коју, желећи да је се у потпуности одрекне из само себи познатих разлога, у стиховима прекрива црном земљом, уз надахнут

риф гитаре и позадинско пумпање на хармоници. Штулић на овом месту поново потеже и крупна филозофско-егзистенцијална питања о пореклу и судбини балканских народа: ко смо ми, одакле смо дошли, жашто смо се зауставили баш овде и ко ће нам бити крив у тренутку када нам буде био испостављен рачун за све потрошене (не)материјалне кредите - сложене су мисли засноване на андрићевској метафори о кући саграђеној на раскрсници, које наслућују надлазећи драматичан расплет вечне балканске драме.

Апокалиптичан тон доминира и остатком албума, на коме преовлађују нумере бржег темпа, комплексне свирке и сложених, чак компликованих аранжмана који својом симфоничношћу указују на Штулићеву потребу да текстуално бављење великим темама потцрта и снажном музичком подлогом која ће их и у том сегменту одвојити од мејнстрим оквира. Мотив инсекта балегара, садржан у наслову албума, нов је, вулгаризован, симбол малог човека као уобичајене позиције из које се овај песник током читаве каријере обраћао свету, у настојању да укаже на неправедан положај појединца у репресивном друштву и систему који злоупотребљава своје чиниоце претварајући их у јефтину радну снагу и убијајући им вољу за самим животом, а посебно за било каквом променом тренутног и, чини се, увек актуалног, непромењеног стања недостатка слободе, у коју више нико и не верује, како тврди рефренски стих насловне песме.

Поред солидне свирке Севдах шатл бенда и Штулићеве тек на моменте бритке поезије коју исувише често пресецају пасажии на енглеском језику, као посвета изворној рокенрол култури англо-саксонског говорног миљеа, највиши домети овог албума су две баладе. Прва, акустична кантри интонирана нумера "Усне вреле вишње", слободан је песнички препев америчког традиционала "Lilly of the West", пореклом из ирске народне културе, а шире познатог у Дилановој изведби, којим Штулић досеже један од врхунаца бављења овим видом музичког наслеђа. Драматична прича о дошљаку у велики град, жељном разних задовољстава, који упознаје девојку за којом губи главу, да би је потом затекао у прељуби, достиже кулминацију у крвавом обрачуну са њеним љубавником, у чијем лику песник нуди изузетно успелу студију једног од карактеристичних типова личности на овом поднебљу кроз синтагму "кварни влашки тип". Сам расплет помирљиво је прихватање сопствене судбине, ма колико она била тешка, уз још једну салву у име љубави која је, тако често, изговор за све лоше поступке, криминал и друге моралне и законске преступе. Друга, типична електрифицирана рок балада "Мени се душо од тебе не

растаје" шантићевски узвишеним тоном балансира на граници патетике, али је и вешто не прелази, сликајући љубавничку исповест призорима морских олуја, хриди и таласа, уз поново не баш сасвим јасну, али и врло оригиналну строфу на енглеском језику.

Највећа вредност овог албума огледа се у чињеници да су чак три најуспелије песме стекле велику популарност код најширег аудиторијума и тако, након дугог периода апстиненције, додатно прошириле позамашну листу непролазних хитова Штулићевог пребогатог опуса у том сегменту. На жалост, то су били и његови последњи врхунски домашаји: након још неколико слабијих покушаја, овај великан југословенског рокенрола је спустио завесу на своју каријеру и повукао се у осаму, одакле се ретко јавља и при том не наговештава скору могућност повратка на сцену, упркос снажним и невероватно бројним апелима огромног аудиторијума, који је, како време више одмиче од тренутка растанка, чини се - све бројнији.

## 6. ПОЕЗИЈА БРАНИМИРА ШТУЛИЋА

Разматрати песничко дело Бранимира Штулића у књижевном смислу значења тог појма, ослобођено позадине у покрету рокенрола, тешка је и сложена делатност из више различитих разлога. Прву већу препреку представља досадашње одсуство интересовања овдашње научне сфере за рок поезију као књижевну и уопште уметничку творевину, па сходно томе и недостатак пређашњих искустава у том домену, као и адекватне литературе која би јасније указала на елементе уклапања ове врсте стваралаштва у постојеће књижевне каноне. Очигледно је, међутим, већ површним упливом у ову тему, да се рок поезија по много чему не само ослања на наслеђе пређашњих књижевних епоха, већ је и њен развој умногоме преузео елементе еволуције лирике упоредо са развитком модерне западне цивилизације, почевши од митолошког раздобља, преко хеленске културе и средњег века, до новијих раздобља књижевне традиције (Гајић, 2017).

Особеност овог вида песништва, насталог и развијеног у 20. веку, огледа се у синкретизму поезије и музике који уобичајено прати процес стварања и интерпретације, уз друге појавне облике уметничког стваралаштва који га надопуњују у визуелном сегменту и другим видовима презентације. Писање поезије уз пратњу адекватног музичког дела са којим представља нераскидиву целину, најчешће свираног на неком жичаном инструменту (данас је то гитара), појава је која се сувише често јављала у целокупној књижевној историји да би данас могла бити занемарена као небитна, упркос чињеници да су ту појаву нама ближи векови и књижевне епохе готово у потпуности одстранили, претварајући поезију у узвишену уметност писане речи и естетску категорију која подразумева академско вредновање ослобођено синкретизма са музиком, без обзира на дубоку коренску повезаност те две врсте уметности. О томе сведочи и сам назив лирске поезије изведен из речи лира - жичаног инструмента који је незаобилазно служио за музичку пратњу поезије у извођењу прापесника, а често и њихових настављача кроз епохе.

Рокенрол је, као уметнички покрет и друштвени феномен са несумњиво огромним утицајем и значајем за људску цивилизацију од средине прошлог века до данас, вратио интересовање за овај вид књижевног стваралаштва како у најширем аудиторијуму, који са њим у додир долази посредством различитих медија и средстава масовног комуницирања,



тако и научне заједнице која је, широм света, првенствено на Западу, прихватила ову појаву као саставни део развоја модерног друштва и људске свести о егзистенцији, па јој са пажњом и пијететом приступа кроз различите дисциплине истраживања, попут социологије, културологије, музикологије, медијских студија и науке о књижевности. Самим тим, јавља се и потреба за снажнијом партиципацијом овдашње науке у тако утртом путу за почетак ове врсте истраживања, тим пре што је, судећи по обимној архиви медијских извештаја који су испратили настанак и развој рокенрола у СФРЈ, тај покрет и у специфичним условима социјализма "са људским ликом" имао веома велик, наглашен значај за генерације које су му биле савременици, што није промењено ни данас.

Друга снажна опструкција идеје овог истраживања, делом усмереног и на општи значај рокенрола, али првенствено концентрисаног на једно конкретно песничко дело унутар покрета, долази и од самог кључног објекта разматрања - од песника који негира ту улогу и снажно се противи свакој анализи његовог стваралаштва, посебно у књижевном смислу. Штулићев однос према критици и свим пређашњим покушајима вредновања дела које је настало током његове каријере рок музичара углавном се сводио на грубе опаске увредљивог тона и апсолутно побијање вредности свих коментара упућених на рачун квалитета објављеног материјала. Посебно снажан анимозитет Штулић је развио према категорији тзв. рок критичара, међу којима је углавном имао статус високоцењеног поете-револуционара и максималну медијску подршку, све до тренутка када је направио први драстичан заокрет у каријери, напуштајући новоталасни облик испољавања бунта и, окрећући се интроспекцији, променио угао гледања на друштвене проблеме, као и саму поетику, пишући сложенијим и теже разумљивим језиком, што већина медијских посленика није испратила без одређене скепсе, а у појединим случајевима и уз озбиљне замерке, па и неочекивано груб дискурс на граници медијске прихватљивости<sup>31</sup>. Такве коментаре Штулић је здушно одбацивао, оптужујући новинске посленике за недовољну компетентност и површност у приступу његовом делу без праве, материјалне подлоге у довољној количини сазнања о њему самом, па и о условима настанка и значењу песама и албума који су вредновани као мање квалитетни у односу на високоцењене иницијалне радове, са почетка каријере (Ивачковић, 2013: 288).

---

<sup>31</sup> Опширније о овој тему у поглављу Медијска рефлексја.

О степену Штулићевог одбијања да прихвати критичку мисао, у којој је, по правилу, видео личне интересе коментатора, идеално сведоче стихови песме "Далеко од истине", посвећени управо овој категорији рецепијената његовог стваралаштва, објављени на албуму *Сунчана страна улице*:

"Како си глуп  
како си охол драги мој  
судиш о мојим осјећајима  
како си ружан  
у својој незрелости драги мој  
извјештачен  
бијесан  
несхваћен  
на твојем лицу празнује велико ништа  
и да живиш тисућу година нећеш успјети  
далеко си ти од истине" (Штулић, 1982: 24).

У полемику са Штулићем једног момента се укључила и озбиљније заинтересована књижевна критика, чије су академизмом осведочене позиције вредноване као виши степен компетенција и друштвене прихватљивости него што их доноси улога новинара, међу којима су се углавном проналазили ентузијастични рок критичари, па су као такве више погодивале овом уметнику несаломиве вере у личне способности и квалитет свог дела. Иницијални догађај било је објављивање његове збирке песама *Биг бенг*<sup>32</sup>, у којој је под уметничким именом Јохан Б. Штулић, штампао све песме које су написане и снимљене од 1979. до 1984. године, уз додатак шест песама које до тада нигде нису биле забележене.

Први се тим поводом огласио београдски писац Давид Албахари, којег је, уз књижевну каријеру у успону, у то време пратила и фама доброг познаваоца тенденција на рокенрол сцени, будући да се јављао у улози коментатора актуелности на страницама типских магацина посвећених популарној култури, а најзначајнији искорак у том смислу остварио је као приређивач зборника текстова *Другом страном: алманах новог таласа у СФРЈ*, где се појавио и као аутор једне од бројних студија разних сегмената покрета под називом "Рок и књижевност" (Албахари, 1983: 107). У ауторском тексту објављеном у

---

<sup>32</sup> Самостално издање аутора, Загреб, 1985.

загребачком часопису *Полет*, не скривајући симпатије према Штулићевом поетском стваралаштву, Албахари је у његовим штампаним тексовима, посматраним без уобичајене музичке пратње, видео истинску књижевну вредност, поделивши их на три целине: прву је окарактерисао као скуп минијатурних поетских прича, другу као опсервацију актуелне политичке ситуације кроз призму ауторовог унутрашњег бића, а трећу као интимне лирске записе у којима се најснажније испољава песникова личност. Као кључне елементе Штулићевог песничког поступка, Албахари наводи вешту употребу цитата, пародијски прилаз литерарној традицији и сажетост израза, сврставајући све те чиниоце у категорију постмодернизма (цит. према Хорват, 2005: 135).

Загребачки књижевник и новинар Боривој Радаковић био је тим поводом умеренији у хвалоспевима, бавећи се и негативним аспектима Штулићеве поезије у чланку који је објављен у магазину *Студио*. Штулићев песнички језик окарактерисао је као "нечист", мерењу му на одсуству академизма и грубој употреби провинцијалног говора комбинованог са загребачким уличним сленгом, док је његове риме оценио као привидне. Сумирајући Штулићеву поетику као недорађену, неодређену и недоречену, он је ипак похвалио "еруптивност" његовог израза, прогласивши га за занимљивог аутора и рокера у правом значењу тог појма (цит. према Хорват, 2005: 136).

Још један случај оглашавања књижевне критике забележен је у тексту хрватског теоретичара Томислава Брлека, који се нашао у свеобухватној збирци *Мала енциклопедија хрватске поп и рок глзбе*<sup>33</sup>, са акцентом на Штулићевом креативном заокрету на албумима *Кад фазани лете* и *Криво срстање*. За већину рецепијената збуњујућу промену угла гледања на стварност и јављања песничког ја у текстовима песама из тог периода Брлек објашњава као измењен начин комуникације, која престаје да буде циљ сама по себи, а смисао поруке преноси се путем наглашеније употребе песничких слика, док је песнички језик знатно боље разрађен и прочишћен, што, са друге стране, умањује ниво памтљивости и потенцијалне цитираности појединих стихова, што је у претходном периоду била једна од кључних одлика Штулићеве поезије. Привидно несигуран, што је у утисак који проистиче из честе употребе неодређених појмова, аутор у овој фази, према Брлеку, испољава стваралачку зрелост, која замењује дотадашњу дивљу енергију и стално присутан пламтећи бес, истовремено замењујући локални микрокосмос универзалним

---

<sup>33</sup> Ур. Синиша Радаковић, Ријека, 1994.

нивоом значења, док историцизам документаристичког приступа изворима инспирације прелази на ниво безвремености, уз континуитет у одсуству оптимизма у погледу боље будућности (цит. према Хорват, 2005: 119).

*Биг бенг*, међутим, није био први Штулићев покушај да своје поетске текстове публикује и у другачијој форми од аудитивних записа на албумима групе Азра, који су, истине ради, на унутрашњим омотима плоча редовно садржали и одштапане текстове свих на њима објављених песама, чиме је, без сумње, пратећи не баш распрострањену, али не и сасвим неуобичајену праксу у рокенролу, својим звучним издањима давао дигнитет поетских збирки, упућујући слушаоце да се посебно упусте и у самостално тумачење његових текстуалних записа. Прву збирку песама у штампаном повезу Штулић је објавио на врхунцу музичке каријере, три године пре књиге *Биг бенг*, такође као самостално ауторско издање, дајући јој истоветан назив као и тада објављеном албуму његове групе Азра<sup>34</sup>. У овом издању Штулић је публиковао све песме које је до тада снимио и објавио, поделивши их у циклусе који, под идентичним насловима као албуми, доследно прате редослед њиховог објављивања и садрже искључиво песме које су се на њима и појавиле као снимци, уз један изузетак - циклусу "Равно до дна" придодате су четири песме које су се у аудио формату појавиле на сингл плочама *Балкан/А шта да радим* и *Лијене жене пролазе кроз град/Позив на плес*.

Из данашње перспективе, када су Штулићеви ставови о сопственом песничком ангажману недвосмислено негативни, овакви потези на давним почецима и никад поново досегнутим врхунцима каријере рок музичара делују крајње контроверзно или барем збуњујуће по питању дефинитивног одговора на питање да ли је он заиста био или није био песник. Оправдавајући такве потезе, Штулић је у једном интервјуу за *НИН* 1989. потврдио своје блиске односе са књижевношћу, самопохвално нагласивши да је у животу имао далеко већи додир са литерарним стваралаштвом него са наслеђем рокенрола, те да га је та чињеница, да је прочитао више књига него што је преслушао музичких албума, нагнала да пожели да и своје песме доживи у писаном и штампаном облику, да им, како је помало неспретно истакао - укаже равноправан третман (!?), мада о песништву самом по себи није знао пуно тога, нагласивши при том још једном да је увек прво писао музику на коју је тек касније додавао стихове (цит. према Хорват, 2005: 133).

---

<sup>34</sup> *Филигрански плочници*, Азра мјузик, Београд, 1982.

Покушаји да се песништву Бранимира Штулића да потребан дигнитет огледају се и у појављивању његових стихова у антологијама рок поезије на југословенским језицима, чији су приређивачи следили моделе западних узора из домена рокенрола, као и домаћих књижевних антологичара уопште, превodeћи капитална дела рок поезије са енглеског језика, уз адекватан додатак овдашњих репрезентата, или се пак бавећи искључиво стваралаштвом рок аутора на овим просторима. У том сегменту, у односу на друга бројна издања тог типа, предњаче три збирке рок поезије, које обједињује чињеница да у свакој од њих стихови Бранимира Штулића заузимају централно место и углавном доминирају по количини уврштених песама овог аутора.

Прва, уједно и најзначајнија антологија рок поезије на српском језику је свеобухватна збирка одабраних радова песника рокенрола Драгослава Андрића *Стереo стихови*<sup>35</sup>, која првенствено доноси преводе одабраних песама најзначајнијих аутора епоха рокенрола у распону од протестних песама Вудија Гатрија (који је уједно и аутор предговора за ово издање), преко водећих песника из периода досезања потпуног значаја рокенрола као идеје и уметничког правца, попут Боба Дилана, Цима Морисона и Дејвида Боувија, до највећих домета поезије новог таласа и панк понкрета у виду песништва Пети Смит, Џоа Страмера из групе Клеш и Дејвида Бирна као лидера бенда Токинг хедс, између осталих. Други, сажетији део ове књиге представља Андрићев избор југословенских рок песника, углавном ослоњен на новоталасне ауторе, међу којима највећи простор очекивано добијају стихови Бранимира Штулића, са седам уврштених песама, које на изненађење, све припадају полемикама изложеној средњој фази стваралаштва овог аутора, уз потпуно одсуство најпознатијих и уопштено најцењенијих радова са прва два албума<sup>36</sup>. Изненађење се огледа у чињеници да је Андрић, уз остале типичне представнике рок песништва новоталасне епохе у Југославији, фаворизовао Штулићеву фазу у којој је готово потпуно напустио ту врсту поетског израза, карактеристичну по непосредности поруке и краткој, до минимализма сажетој форми мисаоне целине, којом су се одликовали други типични представници новог таласа, попут Владе Дивљана из групе Идоли и Срђана Гојковића из Електричног оргазма, чији су радови такође уврштени у ову антологију.

---

<sup>35</sup> Народна књига, Београд, 1983.

<sup>36</sup> "Ниска бисера", "Сјај у коси", "Као јучер", "Танка црна линија", "Кад фазани лете", "Е, па што" и "Слобода".

Вредна помена је и чињеница да Штулићева поезија, симболично, затвара овај квантитавно сужен али квалитативно капиталан избор југословенске рок поезије.

Већ помињани *Алманах новог таласа у СФРЈ*, објављен исте године кад и Андрићева антологија, уз обиље аналитичких текстова о свим сегментима испољавања новоталасне културе у југословенским условима, доноси и опсежан избор типичних поетских узлета еминентних аутора ове кратке, али надасве плодотворне епохе рокенрола на овим просторима, која је за само две године активног трајања (од смрти Јосипа Броза до разлаза најцењеније Азрине поставе) оставила неизбрисив траг на сва будућа дешавању у рок покрету на овим просторима. Избор стихова су потписала три веома цењена рок новинара тог тренутка (што важи и данас) у свеукупном медијском простору СФРЈ, Дарко Главан, Петар Јањатовић и Драган Кремер, а уврштени су готово сви репрезентативни представници епохе, у распону од иницијатора правца, Парафа и Панкрта, преко водећих припадника београдске и загребачке алтернативне сцене, Идола, Електричног оргазма, Шарла акробате, Азре, Филма и Хаустора, до мање значајних састав као што су Патрола, Пилоти и Безобразно зелено. Поезија Бранимира Штулића, са чак 15 одабраних песама<sup>37</sup>, поново заузима једну од водећих позиција, што би се могло протумачити и као последица (пре)обимног опуса овог аутора, који је у том периоду већ закључио најплодније поглавље каријере обележено невероватним степеном продукције, да у међувремену није постигнут консензус аудиторијума и критике око неоспорног врхунског квалитета његовог дотадашњег стваралаштва. Поређењем овог и Андрићевог избора стиче се утисак да је, на основу потпуног размимоилажења по питању избора Штулићевих песама, међу приређивачима постојао договор око уврштених репрезентата његовог опуса, као и да су *Стерео стихови* објављени нешто касније, а једину непознаницу представља Главанова партиципација у приређивању, с обзиром на добро познат и непремостив анимозитет између овог критичара и Азриног лидера, који би повремено прерастао у прави медијски рат без милости са обе стране<sup>38</sup>.

Хронолошки далеко касније, након пуних четврт века, али по квалитету избора нимало не заостајући, објављена је и антологија екс-ју рок поезије Петра Јањатовића

---

<sup>37</sup> "Пољуби ме", "Јаблан", "Уради нешто", "Недјељни коментар", "Увијек иста прича", "Пољска у мом срцу", "Ко то тамо пјева", "Равно до дна", "И ником није лепше нег' је нам", "68", "Лијепе жене пролазе кроз град", "Фа фа фа", "Топле усне жене", "А шта да радим" и "Рођен да будем шоњо".

<sup>38</sup> Више о овоме у поглављу о медијској рефлексiji Штулићеве поезије.

*Песме братства, детињства и потомства*<sup>39</sup>, која покрива период стваралаштва рок поезије на овом просторима од 1967. до 2007. године. Нагласивши у уводном тексту важност новог таласа за свеукупан развој рокенрола, уз посебан осврт на поезију овог правца, која је југословенском рок песничству наметнула нов, далеко виши и озбиљнији ниво избора тема и начина на који ће оне бити поетски уобличене, Јањатовић избором 26 Штулићевих песама<sup>40</sup> обухвата готово све делове његове каријере. Неочекиван избор чак четири песме са слабо цењеног Штулићевог самосталног албума *Севдах за Паолу Хорват*, настојање је овог приређиваче, иначе аутора и капиталне *Екс-ју рок енциклопедије*, да покаже како, супротно тврдњама већине рок критичара на овим просторима, креативност овог плодног аутора није изгубила замаха чак ни у позној фази његове бурне каријере.

### 6.1 Поетски утицаји

У настојању да се сагледају поетски утицаји на рок поезију Бранимира Штулића неопходно је кренути од улоге коју су у том сегменту имали Битлси као његов неоспорно највећи узор, барем у почетним фазама његовог песничког стваралаштва у домену рокенрола. С обзиром да Ленон и Макартни, као главни аутори поезије најславнијег рок састава у историји, нису били вредновани нити цењени као велики песници снажних поетских слика или евентуалне препознатљиве уклопљености у важеће књижевно-уметничке естетске каноне, тешко је препознати непосредно дејство њиховог стваралаштва на дело рок песника које је ипак досегло висок степен мисаоне елоквенције у сагледавању битних егзистенцијалних питања и проблема заједнице уз адекватну употребу одговарајућих поетских елемената. Песме Битлса на почетку њиховог рада биле су пре свега окренуте "лаким" темама љубави, исказујући стање свести тадашње младе генерације кроз слике чежње, узбуђености или повремене разочараности, наизглед безбрижне интонације, богате језиком улице, писане брзо и у тренутку, најчешће тек као надоградња већ настале музичке матрице (Макдоналд, 2012: 65). Општи утицај Битлса,

---

<sup>39</sup> Вега медиа, Нови Сад, 2008.

<sup>40</sup> "Балкан", "А шта да радим", "Јаблан", "Топле усне жене", "Тешко вријеме", "Уради нешто", "Грација", "Господар самоће", "Одлазак у ноћ", "Пољска у мом срцу", "Курвини синови", "Е, па што", "Недјељни коментар", "Равно до дна", "68", "Горки окус", "Тко то тамо пјева", "Танка црна линија", "Волим те кад причаш", "Штићеник", "Плави голуб", "ЗН", "Непотребно прецртај", "Знам понавља се то серијски", "Партизан" и "Фантазија".

међутим, не може да буде занемарен на плану ослобађања свести, рушења конвенција и преласка песничког израза у рокенролу са општег на лични план, чиме су се сврстали на пиједестал општеприхваћеног кључног репера за све касније рок ауторе широм света, па и за Штулића.

Као доказ њиховог утицаја на Штулићево стваралаштво, далеко је више очигледан њихов приступ писању поезије на бази фрагментарности исечака и цитата из новинских текстова, што је био и његов повремени манир, посебно у раној фази развоја његовог поетског израза, у којој се уочава више примера такве методологије. Ленон и Макартни су, наиме, једног момента у средишњој фази каријере прихватили принцип симултаности, који је у том периоду буђења грађанске свести, првенствено код млађих генерација, средином шездесетих година оживео уз помоћ Маршала Меклуана, чији су научни радови подржавали хаотичан ток медијске непосредности, који је, по њему, првенствено мислећи при том на електронске медије, конкретно - на телевизију, прекинуо дотадашњи линеарни ток мисли и унео крупне измене у заједницу појачавајући лични доживљај. Код Битлса се тај принцип осликао преласком на далеко спонтанији приступ грађењу поезије уз помоћ насумичног прикупљања утисака кроз симултано усвајање сегмената радијског и ТВ програма, те новинских текстова и наслова, које су накнадном обрадом претварали у поетске целине (Макдоналд, 2012: 67-68).

Најпознатији пример фрагментарног принципа грађења песме у поетском смислу (с обзиром да је песма "Revolution 9" репрезентативна у том домену на чисто музичком плану) уједно је и једна од њихових најуспелијих песама "A Day In The Life" (енг. Један дан у животу), у којој се Ленон, као аутор текста, позива на новинске напise до којих је дошао листајући дневник *Дејли мејл* од 17. јануара 1967, у којима је на првом месту пронашао извештај истражног судије о трагичном случају погибије младог припадника лондонске контракултурне сцене Таре Брауна у саобраћајној несрећи, да би до краја песме ту тему иронички повезао са апсурдним извештајем о лошем стању на путевима у Енглеској, до којег је дошао већ на следећој страници истог примерка новина. Поетска порука која провејава кроз стихове ове песме тиче се критике медија који, бавећи се издвојеним случајем смрти познате личности, чак и на бази трагедије креирају "друштво спектакла", док се Ленонова поента своди на позив слушаоцу да живот доживи као сан у



којем је његова улога да га, по могућности, учини што лепшим (Мајкдоналд, 2012: 386-388).

Штулићева песма "Увијек иста прича" нуди пример сличног приступа креирању поетске целине на бази фрагмената новинских текстова, с тим да овај аутор комбинује конкретна запажања до којих долази листајући дневну штампу са закључцима које интерпретира на себи својствен начин, оштрим ставом критичког отклона од навода, којег износи врло директним поетизованим исказом о негативним последицама таквог стања у друштву, у коме појединац и заједница подједнако партиципирају у одржавању система којег песник види као бесперспективан, али се таква друштвена заједница још увек чини самоодрживом у непрекидном ланцу понављања истих системских грешака које погодују само личном интересу, никако и друштву у целини. Најконкретнији је у том домену коментар којег износи у другој строфи, где разматра стање на тржишту рада, до којег је вероватно дошао увидом у новински извештај о слободним радним местима на пољу физичких послова у фабрикама, док је ситуација у домену бирократских канцеларијских послова сасвим другачија. Песнику је такво чињенично стање тек повод за ироничан осврт на менталитет друштва, у коме је, како сликовито каже, на личном плану оправдано тражити запослење на месту које гарантује већа примања уз мањи утрошак уложене енергије и труда, колико год такав принцип био непродуктиван на генералном плану оздрављења друштва и његовог довођења на чврсте основе:

"Слободних мјеста има само гдје шљакери раде  
сви би у бирокрацију тамо су боље плаће  
продуктивност има своје економско оправдање  
зашто да прољевам зној када добијам мање" (Штулић, 1982: 45).

Са почетне позиције песничког ја у првој строфи, аутор проговара из угла незадовољства поткрепљеног спознајом о принципима поделе друштвених улога на "подобне", као оне сегменте заједнице који беспоговорно прихватају принципе њеног функционисања, и "опасне", који не пристају на очигледно одсуство здраворазумске жеље за генералним прогресом, те то неслагање изражавају разним облицима субверзије - критиком и протестима - суштинским неуклапањем у каноне система. У даљем развоју поетске целине улога песничког субјекта прелази на позицију критикованог бирократског сегмента друштва, који уз нескривену иронију образлаже своје кретање линијом лакшег

отпора таквом систему, и пристајање на правила игре у којима је конкретна партиципација у радном процесу сведена на минимум, док се као изговор за одсуство савести нуди имагинарни друштвени ангажман у виду неодређене "једнодневне акције". Критички став према тако постављеним темељима друштва у којем и сам егзистира, песник доводи до кулминације у рефренском делу, којим изражава резигнираност због циркуларног тока негативних принципа организације система, као и општег менталитета људи на овим просторима, које претаче у став крајњег песимизма по питању било каквих промена на боље:

"Увијек иста прича" (Штулић, 1982: 45).

Сличан, орвеловски интониран антиутопијски став према социјалистичком систему и друштву у целини, Штулић понавља и у песми "Недјељни коментар", који поново, већ самим насловом, реферише на новинске садржаје, будући да је то чест назив редовне рубрике у дневној штампи, најчешће у издању викендом, којим редакција, и то углавном кроз перо главног уредника, износи аналитички осврт на протеклу седмицу и најзначајније догађаје који су обележили тај временски период. Понављајући сличан принцип као у претходно описаној песми, комбиновањем тема којима су обиловали медијски прилози у времену позног социјализма у СФРЈ, попут инвестиција, кредита, економске кризе и положаја радничке класе, са оштро интонираним личним ставом неслагања и даље детаљније опсервације таквих мотива, Штулић ову поетску целину уздиже на ниво песнички интониране новинске колумне у којој сам заузима позицију главног коментатора актуелне стварности. Стиховима поново доминира ироничан и квазихуморан тон описа друштвене свакодневице, у којој се статус кво одржава вештачки, системским чињењем уступака радничкој класи која, како проистиче из стихова - мало тражи а пуно даје, док су млађе генерације, као потенцијални извор могуће побуне и жеље за променама, контролисане хипнотичким дејством електронских медија. Презадуженост државе, стечену добијањем кредита од страних партнера, песник види као извор личне и опште параноје, због низа јасних показатеља да ће лоше постављен друштвени систем тешко успети да пронађе излаз из таквог стања економске нестабилности, што је у овој песми метафорички дочарано стихом "кинески синдром за многа љета" који потиче из домена практичне примене нуклеарне енергије, а конкретно говори о топљењу нуклеарног реактора који испушта радиоактивну супстанцу и тако трајно загађује околину,

потенцијално чак и читав био-еколошки систем планете, што је јасна референца на Штулићеве песимистичке прогнозе по питању скоријег генералног бољитке како локалне тако и глобалне људске заједнице. Сублимација немоћи пред очигледним пропадањем друштва овде се своди на песниково самоиронично затварање сопствених уста рефренски интонираним стиховима, којима пресеца ток мисаоне целина и на крају је на исти начин и закључује:

"А ја  
ја немам дара  
зобрањено да се одговара" (Штулић, 1982: 54-55).

Даљи ток истраживања поетских утицаја кључних рок аутора на стваралаштво Бранимира Штулића несумњиво води и до Боба Дилана, као једног од најзначајнијих песника свеукупне епохе рокенрола у читавом свету, што је статус који је и дефинитивно потврђен додељивањем Нобелове награде за књижевност овом аутору. С обзиром да су се, судећи према Штулићевим биографима, песме Боба Дилана налазиле на репертоару његових најранијих самосталних наступа уз акустичну гитару у аулама Филозофског факултета, као и на улицама и трговима Загреба, сасвим је логично и да је, склон промишљању и дубоком аналитичком приступу свему што га је занимало и чиме се заносио и бавио, део поетског утицаја, инспирације или барем смерница за даље занимање рок поезијом преузео и од осведоченог протесно настројеног песника и револуционара у рокенролу.

Диланова основна песничка премиса било је, и остало, настојање да се преиспитају и превреднују друштвено-политичке конвенције времена у коме је живео и стварао, за шта је у почетку каријере имао подстицај у нарастајућој потреби за таквим процесима које су иницирале младе генерације пробуђене свести, ношене таласом контракултурног покрета који се од почетка шездесетих година јављао у Сједињеним Америчким Државама. Као прокламовани гласноговорник тих генерација, Дилан је увидео да је америчко друштво пуно нелогичности, апсурда и гротеске, те да се појединац у њему и сувише често осећао отуђено и усамљено, напуштен од свих, гневан и жељан промена. Вођен таквим увидом у стварност, креирао је сопствени лирски израз, претварајући једноставније блуз, фолк и протестне напеве које је преузимао из пређашњих епоха у лирски топлије, али и далеко сложеније, филозофски интонирани текстове о животу и смрти (Марковић, 2011: 15), који

настоје да сагледају горући проблем, али и да истовремено понуде могуће решење, подижући при том лична осећања на ниво колективне спознаје. Песнички језик овог аутора је обојен дискретном и суптилном емоцијом, као и богатом имагинацијом са моћним песничким сликама и симболима који искрсавају прекидајући чест наративни ток његових мисли или описа догађаја и појава о којима је сведочио, уздижући их на ниво универзалне поруке, као у песни "Звона слободе"<sup>41</sup>:

"Негде између заласка сунца и испрекиданих откуцаја поноћи  
Улетели смо на врата кад је треснуо гром  
Док су величанствени блесци муња испуњавали те звуке својим одсјајима  
Стварајући утисак да то блескају звона слободе  
Блескају за ратнике чија је снага у томе да се не боре  
Блескају за избеглице у незаштићеном збегу  
И за сваког појединог напаћеног војника у тој ноћи  
А ми смо нетремице гледали та звона слободе како се блескају" (Дилан, 2011: 95).

Слично Дилановом случају, Штулић се већ у раној младости затекао у ситуацији крајњег незадовољства друштвом у коме је живео, као и одсуством храбрости млађих генерација да проговоре о проблемима који су их тиштили. Проучавајући дела славнијих претходника, он је од Дилана, као кључног покретача протестне ноте у рок поезији, преузео визионарски дух увидевши неминовност рађања потребе за испољавањем јасно артикулисаног става према свету. Надахнутом употребом песничких слика, честим наративним приступом уобличавању свакодневице у виду конкретних епизода и вештом песничком речју, Штулић превазилази примаран ниво ауторових интимних записа и личних сећања и гради општеприхваћене поруке, симболе, апеле, коментаре или химне. На тај начин његове песме прерастају у медијуме који сублимишу универзалне поруке намењене најширем кругу слушалаца, а те поруке се јављају на сличној, ако не и идентичној идеолошкој равни, па и далеко шире, изван и изнад сваке идеологије. Примери оваквог поетског поступка приметни су при крају ране фазе његовог ауторства, када се већ (само)потврдио као песник јасне поетике и прецизно дефинисаног, естетски уобличеног стила. У тој фази он је још задржао примаран полудокументаристички приступ сликовите поетске повезаности са реалним светом око себе, са још увек снажном идејом о могућој

---

<sup>41</sup> Прев. Дејан Д. Марковић.

промени свести појединца и друштва, али ће врло брзо такав став заменити крајња резигнираност и окретање унутрашњем свету, праћени истраживањем мрачних интимних понора сопственог бића и његовог односа према непромењеном свету:

"Моје друштво за шанком ординира од 19 до 22  
оно нити екса нити галами  
зури у празно и трули  
шљакери спавају по трамвајима  
дјеца се љубе на улицама  
ноћи су фрајерске и увијек на сметњи  
ноћи су само на смијетњи  
ја сада идем из ових стопа да се бацим у Саву" (Штулић, 1982: 80-81).

Горку исповест лирског субјекта у песми "68", који проговара из угла представника разореног интелектуалног друштвеног слоја, бившег активног заговорника крупнијих друштвених промена, сведеног на получиновнички ниво средњошколског наставника, до краја песме сустиже неочекивани талас оптимизма по питању боље будућности. Такву будућност он види само кроз крајњи ангажман свих друштвених категорија у смислу велике политичке акције усмерене ка промени тока свести и самог социјалног поретка ради досезања утопистичких левичарских принципа равноправности и једнакости. Једном речју, он указује на значај револуције, симболички исказане бројем који означава годину крупних превирања на том плану широм света, а која, међутим нису донела жељене помаке нити бољитке:

"Шездесет, осам шездесет  
вратиће се опет осам шездесет".

Код Штулића је, слично Дилану, уочљива и повремена преопширност, у смислу употребе велике количине речи које користи у појединим песмама, попут горе наведене, како би до детаља насликао епизоде са циљем постизања пуног ефекта сликовитости и верног дочаравања конкретне ситуације. На тај начин он читаоца/слушаоца у потпуности уводи у свој свет интимних забелешки стварности, како би досегао виши степен интимизације са лирским субјектом и далеко снажније примио емитовану поруку, која, као и код Дилана, кулминира завршним стиховима поенте или њиховим претварањем у химнично интониран рефрен. На тај начин је често и само једна реч довољна да пренесе

суштину поруке, док се надградња основне идеје проналази негде између редова у остатку посматране поетске целине. Ова појава је обележила поједине Штулићеве радове током читаве каријере рок песника, са нешто већим нагласком на средњој фази, док је, међутим, на почетку бављења песништвом, он углавном користио сажетију форму писања песама. Та сажетост је типичан манир стварања на разним пољима у епохи панка и новоталасног покрета, где је уметност послужила пре свега као медијум за преношење порука са настојањем да оне буду изречене што директније и непосредније, па је за ту сврху минимализам углавном био најфункционалније средство. Поетика сажетости<sup>42</sup> је послужила и као платформа за критику пређашње епохе, коју су у уметности рокенрола обележила управо преопширна текстуална и музичка дела са много непотребног егзибиционизма и самодопадљиве квазивиртуозности. Ипак, неки кључни елементи поетике тог периода, обележеног и досезањем култног статуса појединих рок уметника код публике, нису могли да буду заобиђени ни у епохи која се, наизглед, од њих тако оштро и непосредно ограђивала. Улога Џима Морисона је у том сегменту најистакнутија.

Харизматични лидер састава Дорс је, у потпуности посвећен класичној литератури у распону од хеленских песника, преко француских симболиста, до Ничеове филозофије и Џојсовог романа тока свести *Уликс*, у рок поезију увео најснажније дејство сукоба Ероса и Танатоса до тада, једнако вешто се поигравајући сексуалном енергијом мушко-женских односа, колико и мотивима смрти, коју је нештедимице призивао кроз неумерене и незауостављиве дионизијске ритуале, у шта је претварао сваки излазак на позорницу. Својом поезијом изразио је првенствено огроман жал због пропасти утопистичких идеала и револуционарног заноса шездесетих година на генералном плану, не само кроз призму "америчког сна" (што би, условно речено, могло да се припише Дилану), пишући до бола огољене душевне исповести, у којима је најснажнији мотив била - отуђеност.

Управо је тема изолације појединца у савременом друштву тачка додира две велике рок поетике, Морисонове и Штулићеве. Најдиректнија референца на тему класика рокенрола, које Азрином лидеру нису биле стране (као нпр. "Џони буди добар, Johnny be good...") преноси централну слику отуђености у свеукупној Морисоновој поезији, преузету из његове велике песме "People are Strange", уз директно навођење извора и

---

<sup>42</sup> Детаљније о овој проблематици видети у Пантић, 1984. *Искушења сажетости*.

нескривено прихватање овог песника као несумњивог ауторитета на пољу урбане филозофије цивилизацијског сумрака и извесне пропасти:

"Кажем Чери да смо странци  
као што то и Морисон рече  
усамљени маргиналци  
полусвијет" (Штулић, 1982: 37).

Наведена песма "Паметни и књишки људи" једна је од најзначајнијих из домена Штулићеве поезије, у критикама често препозната и као програмска. У њој песник сажето рекапитулира своју поетику урбане досаде, безидејности и, пре свега, немоћи појединца да се одупре проблему губитка идеала. Још снажније је наглашено одсуство способности да се учини било какав корак ка досезању тих идеала кроз самоостваривање на личном плану амбиције, која, додуше, објекту ове песме, посрнулом урбаном интелектуалцу и маштару не недостаје, мада је, песнички речено, његова способност за такав корак давно ишчилела:

"А у себи немоћ крије  
да промени стил манире  
да заблиста у оном  
у чему је јак  
јер и он као и други  
паметни и књишки људи  
истрошио се временом  
скроз на скроз".

Ови стихови, са снажном сликом песимизма, мотив бесперспективности преносе са појединачног на колективни план, сумирајући стање читаве средње генерације тадашњег друштва у СФРЈ, која, услед недостатка простора за испољавање креативног доприноса заједници, тавори одржавајући се у животу на бази ситних задовољстава, празне полемике и постепеног отуђења, полако се крећући ка силазној животној путањи без шансе да се самодокаже и потврди сопствене вредности и друштвену улогу, изузев на пољу маште, која такође полако постаје испразно место. За разлику од неких других поетских целина, као што су на пример песме "Уради нешто" и "Јаблан", у којима позива на мобилност и нуди могуће решење готово очајничким позивом на самоангажовање појединца, Штулић у овој песми не проналази повољан исход проблема и тако као да наговештава скори

заокрет у смислу прихватања околности али и одбијања да се помири са таквим стањем, које у њему касније, уместо дотадашњег револуционарног заноса и успламтеле жеље да досегне зацртани бољитак, буди немоћан бес који раздире душу и у њој проналази далеко мрачније слике, па и досеже поноре мржње и потпуног губитка разумевања за појединца и друштво у целини.

Утицаји класичних песника, првенствено француских симболиста, очигледни у поетским радовима великана рок епохе, морали су, барем путем уочљивог морисоновског дејства на Штулићеву поезију, ако не и директно, о чему нема конкретних потврда, да се преломе и у његовом стваралаштву, барем на мотиваценом плану дубљег погледа у друштвену проблематику, као и досезања сопственог песничког израза, а овај песник је на оба ова поља остварио знатне досеге. Бодлеровски модус у Штулићевој поезији приметан је на првом месту на плану пројекције утопистички идеализованог и за људску врсту очигледно још увек недостижног друштва по мери сваког појединца, која се у полемикама о Бодлеру помиње као платоновска Република, какву су у суштини кроз епохе сањали сви прави песници, уједно и филозофи ослобођени предрасуда (Киш, 1968: 6). Јасно је да Штулићеви идеали, као и Бодлерови, не могу да буду доживљени на ниском, примитивном плану, као брза и тренутна решења без дугорочног и трајног ефекта не само на друштво у коме су се кретали и стварали, већ и на свеукупност људске егзистенције, већ насупрот - ради се о великом сну о истинској слободи и досезању највишег стадијума еманципације човекове свести као крајњег циља њихове поетске пројекције. Познато Бодлерово лутање током револуционарних превирања у Француској са леве на десну страну и назад, баш као и Штулићеви драстични заокрети са спољашњег спознајног плана на унутрашњи, праћени крупнијим стилским променама израза, не говоре о безидејности или губитку оријентације, већ напротив - о доследности у трагању за правим путем којим је једино могуће достићи идеале, или на који, што је још значајније, треба указати остатку врсте осветливши га прометејским пламеном спознаје.

Чак и након површног увида у вредности Штулићеве поезије, није неопходна превелика храбрости да би се и за њу са лакоћом утврдило исто оно што је важећи канон по питању Бодлерове поезије, да она није само крик душе која пати, звук љубавног или животног разочарења или знак безнадежности пред временом које не доноси промене, те да није ни слика чежње спрема боље прошлости или никад досегнуте још боље будућности.



У њој су пак увек видљиве назнаке сировог интелекта, натопљеног литерарним искуством епоха, подједнако и проживљеним или одсањаним, који указује на чврст програм једног великог песничког биће и сходан животни пут, присут и трњем и звездама (Киш, 1968: 9).

На том путу Штулић, као ни Бодлер, није упознао природу, или јој се барем није свесно препуштао нити дивдио, не повезујући је са проблематиком која га је опседала, јер природа, просто, увек нуди идиличну слику идеализоване хармоније и тако склопљеног биодиверзитета са самоодрживим ланцем исхране, што није својствено људској души у условима урбане презагађености која полако али недвосмислено одваја човека од мајке Земље, њених принципа и благодети. Буколики шумски пејзажи, цветна поља, плантаже памука, водени токови, планински венци, смена годишњих доба или свет фауне, потпуно су ампутирани из стихова песника чији је поглед омеђен кафанским димом под вештачким осветљењем или, још чешће, уперен негде у даљину из које очекује и добија сигнале за даље кораке. Ширина тог песничког погледа доводи га на крају, само једном, чак и у додир са природом, и то каквом, пред хоризонт чија претећа епска ширина одузима дах:

"Отишао сам далеко до крајњих граница  
море је узимало од неба  
на другој страни знаци олује  
видео сам како плазе у таму..." (Штулић, 1982: 44).

Међутим, ни ова пејзажна слика није производ доживљеног, већ спознајног, јер ко може са сигурношћу да тврди где су те поменуте крајње границе и где се налази тачка до које може да допре поглед а да након ње не постоји даље, осим у самом универзуму, до којег се још увек стиже само на крилима маште, или, што је вероватније - о чему говоре и уводни стихови једне од укупно узев најуспелије песме Штулићевог опуса "Курвини синови" - само у мраку, чврсто склопљених очију:

"Иза прозора немирног сна  
осјећам њихове сјене  
гледам како кроз зидове плешу..."

Визија која се у пуном замаху отвара пред затвореним, маштом окованим погледом песника, изузетан је, готово идеално насликан приказ додира два света, земаљског и небеског, у којем један тежи да стекне превласт над другим, уз пратећу пиротехнику повремених удара електрицитетa под набојем који указује на њихову драматичну

међуигру и прожимање као сукоб Ероса и Танатоса, живота и смрти, слободе и очајања, уз јасан наговештај доминације сила мрака кроз снажан симбол надлазеће временске непогоде несагледивих последица. Тако изведеним мотивом песник потцртава свој иначе готово константан став о немогућем позитивном исходу перманентног сукоба добра и зла, чији би крајњи скор могао да буде другачији само када би људској врсти у глобалу била предодређена боља судбина, што - како произлази - ипак није реално.

Симболичка употреба мотива природе, као у овом случају, одликовала је и поезију Артура Рембоа, као још једног класичног песника са снажним утицајем на свеукупан развој рок поезије. Он се у стваралаштву ослањао на дехуманизована песничка средства, уз свесно избегавање конвенционалних слика чулних надражаја, која је занемаривао у корист снажне имагинације и, условно речено, видовитости, којом се служио у правцу изобличења конкретних појава и запажања, дајући им, пре свега, снажну симболичку вредност. Зато је и његов однос према природи био првенствено уперен ка њеном подражавању, па је, избегавајући конкретизацију натуралистичких објеката, њиховом употребом постигао симболички ефекат описа унутрашњег стање своје, песничке душе (Риш, 1979: 487). Рембо је при том, што је типично и за касније рок песнике, живео номадски, задржавајући константан бунтовнички став против свих, првенствено политичких и религијских, ауторитарних сегмената друштва.

Песник Штулић се, тако, првенствено дилановским приступом поетској традицији, ослонио на Рембоово наслеђе есхатолошке поезије, тј. оне врсте певања које се, према Чеславу Милошу, оштро обрушава на данашњи нељудски свет, испољавајући многим његовим претходницима, барем на овим просторима, несвојствено "морално" чуло, нудећи нову универзалну визију, у којој је уметнички обликована реч пре свега средство акције усмерене ка крупнијој друштвеној промени. С обзиром на десегнут домет у смислу одјека који је његово поетско дело остварило на духовни и физички простор свог дејства, може се закључити да је Штулић своју поезију, као и Рембо, доживео не "само" као средство промене, него је у њој самој већ видео - револуцију (Бертолино, 2004: 7-9).

Успео епски приказ хоризонта у Штулићевој песми "Курвини синови" неодољиво одвлачи пажњу ка још једном великану песничке уметности, Алекси Шантићу, и његовом ремек-делу "Вече на шкољу", уз суздржано треперење наговештаја о могућем директнијем утицају стихова који се сврставају међу најлепше у домаћој поезији на ову другу, нама

временски ближу, али не мање снажну поетску визију. Морска пучина и сумрачан небески свод нису једине тачке додира две песме, будући да је и Шантић кроз слику спектакла природе у пуном интензитету тек наговестио расплет у даљим стиховима наглашене социјалне тематике, који нуде доживљај уклетости "пука", чије ће молитве за спас под равнодушним небеским сводим до краја остати неуслишене (Деретић, 2007: 944). Сличан је исход Штулићевог сновиђења, у којем лирски субјект не успева да се одупре свемоћним силама мрака које га окружују и од којих, како тврди, и не постоји прави заклон:

"Хладна ноћ пред велике догађаје  
не желим више да се сјећам  
знали су гдје ће ме наћи..." (Штулић, 1982: 44).

Ништа мање снажну асоцијацију на највеће домете поезије на српском језику буди и мотив јаблана у истоименој Штулићевој песми, којим овај аутор на значењском плану недвосмислено преузима део функције тог симбола из песме "Јабланови" Јована Дучића. Мада Штулићеви стихови, осим насловом, који уједно фигурира и као име/надимак лика насликаног у песми, ни једним другим мотивом не реферишу на антологијско дело "принца песника", јасно је да је употреба тог појма наглашено симболична: опште је прихваћено тумачење да у Дучићевим стиховима јабланови носе симболику везану за природне особине тог високог и танког дрвета уске крошње, које тако најчешће делује изоловано, али и снажно, отпорно на спољне утицаје, мада се лако савија на ветру, па на тај начин преноси значења гордости и снаге, али и усамљености и крхкости. Избором тог појма за главни мотив у песми, Штулић је свом јунаку недвосмислено доделио исте особине, осликане кроз његов карактер, обојен на првом месту неодлучношћу и одсуством личне иницијативе, уз богату имагинацију која га наводи на помисао да живот пружа и друге могућности од пасивног трошења датог времена на непродуктивне делатности и пороке. У једном од њих - коцки - песник иронијски нуди и могуће решење, неувијеном сугестијом да је зарад досезања амбиција и остварења личних афинитета, које опет дели на три нивоа - уметност, љубав и политику - ризик напросто неопходан. Учесталим набрајањем појмова који дочаравају слике проћерданог живота он код читаоца/слушаоца постиже ефекат саосећања са таквом судбином, коју на крају сваке строфе развејава рефренски стих, којим песник, употребом насловног појма, наглашава веру у успех идеје

досезањем симболичке јаблановске гордости и чврстине, карактерним цртама са којима се кроз живот крочи одлучније, снажније, безболније и са више жара:

"крени другом страном јаблане..." (Штулић, 1982: 13).

Појам "другом страном" такође није стран песничству рокенрола, будући да га је у оптицај увео управо Џим Морисон у песми "Пробиј се (на другу страну)"<sup>43</sup>, као симбол промене свести и храбријег, одлучнијег искорака ка новим животним поглављима, која се уобичајено проналазе насупрот стања у коме свест сугерише другачије потребе од оних у којим се тренутно налази њен носилац. Дучићеви јабланови, међутим, носе и друго, више мистичко, па и негативно значење, будући да се том дрвету често приписују и особине "гробног стабла", повезаног на тај начин, корењем, и са подземним светом, са смрћу, болом, патњом и сузама (Негришорац, 2009: 256). Овај додир две поетике у трећој, Штулићевој, указује на велику опасност која се крије иза таквих, ризичних потеза са којима је неминовно суочавање након одлуке о неопходности промене, на шта песник наводи свог јунака, подучавајући га да буде одлучан, али и опрезан, и да добро мери све своје животне кораке. При том и сам демонстрира високо самопоуздање које се огледа већ у првом стиху - реторском питању као стилској фигури каквом, случајно или не, започиње и Дучићева песма:

"Да ли лажем када кажем  
да је срећа у три ствари..."

Избегавањем множине која код Дучића краси основни појам садржан у песми, Штулић фокус свог обраћања усмерава у само једном правцу - непосредно ка реципијенту, откривајући тако идеју да то може да буде било ко, па и он сам. Како се, међутим, јаблан у природи, као и у Дучићевим стиховима, ипак чешће проналази у множини, значење ове песме се преноси на ниво универзалне поруке, јер такве судбине, попут овде описане, никако нису усамљене у данашњем свету - има их, наиме, готово на сваком кораку.

Опажање да се Штулић у поезији генерално није бавио природом, већ проблемима узавреле градске средине, доводи до неминовне паралеле његовог песничства са изворном културом старохеленских песника полиса. Повезница два толико удаљена света на свакој цивилизацијској равни, некадашњег, полумитског и подолимпског, епског и етичког, утемељивачког за све што ће се касније родити и ма у шта да ће се изродити, и данашњег,

---

<sup>43</sup> енг. Break on Through (To the Other Side)

полуразрушеног, иронизованог и банализованог, у великој мери одрођеног од људског, са којим као да не дели више исту судбину, крије се у политици као незаобилазном елементу сваке друштвене структуре која тежи да се самоустави на њеним начелима. И политика и полис као појмови извиру из истог корена, из града или државе као простора који окупља, окружује и свеобухвата у настојању да ти његови или њени обриси буду доследно и приоритетно поштовани. Али, оно што се крије унутар тих обриси није увек по мери појединца, па чак ни заједнице, а то открити није тешко, јер свако то може да осети на својој кожи, али разоткрити већ није својствено ником другом до, на првом месту песнику.

Појава ангажованог песника зато датира још из најстаријег периода узнатрдовале урбанизације и једнако набујале лирске књижевности, и везује се за бројне старогрчке песнике, попут Калина, Архилоха и Алкеја, којима није било својствено да не опажајући пролазе поред стварности која се пред њиховим очима преламала кроз друштво и њему својствену политику, него су се свом снагом, коју им је дозвољавала песма као једино и најважније оружје, на њу и обрушавали у настојању да у њу проникну и да је, ако могу, и измене. Постепено се ослободивши примарне теогоније, а епици остављајући улогу баштиника славне јуначке прошлости за будућа поколења, песници полиса су се окретали сопственом смислу постојања у садашњици себе и својих суграђана, уздижући моћ поезије до нивоа борбе за живот, која је тако, врло често, постајала и пламен узавирања јавности и борбе за боље сада, за стварност.

Песник Тиртеј је у том погледу био међу најзначајнијима, будући да су, на врхунцу саге о њему, његове песме биле цењене као велика и типична средства за подизање морала, па су се певале током ратничких похода. Мада се прославио у Спарти, где је досегао зенит бавећи се певањем о државном и друштвеном уређењу, конкретно - темом разграничења са суседним градовима/државама на терену спољне политике, и поновном расподелом земљишта у пограничним подручјима након окончања размирица у домену унутрашње организације - иронија лежи у чињеници да је он у свом граду био странац, "увезен" из конкурентске Атине, будући да се спартанска култура није превише обазирала на развој уметности, којој је, поред ратне вештине, спорта и невероватне дисциплине као основног елемента строго контролисаног друштвеног устројства, придаван тек миноран значај, осим по потребама, за које су бивали ангажовани значајнији уметници из других средина (Страјнић, 2001: 23).

Друштвена позиција песника Штулића у социјалистичком Загребу, који у великој држави, додуше, није имао статус издвојеног града као Спарта, али су му обресе полиса, као и свакој другој аутохтоној урбаној целини у СФРЈ, давали специфичан локални колорит и баш та - градска - култура, није се много разликовала од Тиртејеве, будући да је и он, мада трајно настањен у том граду, у њему ипак био само странац, неко ко је дошао из друге средине, различитих обичаја, културолошког миљеа и говорног подручја. Тај статус изопштеника, додатно појачан и његовом чудноватом, несвакидашњом појавом ренесансног типа - често босоног и уопште ноншалантне спољашњости мимо свих важећих стилских норми тог времена, уз то и увек са гитаром, на најнеобичнијим местима која нису баш увек ни била примерена за јавни наступ, музику и поезију - чинио је његову позицију посматрача градске збиље додатно отежаном, будући да је захтевао огромно стрпљење и упорност у придобијању пажње јавности, за коју се на крају изборио само својом доследношћу и упорним настојањем да остане на истом, природно зацртаном курсу песника и филозофа судбином додељеног му, природног полиса.

Улога губитника у случају Бранимира Штулића била је потцртана и његовим односом унутар породице, будући да, као официрско дете, углавном није осећао подршку за своје заносе од строгог и војнички круто настројеног оца, те је и свој дом посећивао нерадо, увек се и у њему осећајући као странац и на туђој територији. Такво стање неприпадања ниједној заједници која га је окруживала и која би требала да му буде природна средина, чему је знатно допринело и његово лично тврдоглаво одбијање да се повинује правилима опхођења унутар њих, само би наизглед могло да представља отежавајућу околност за уметнички рад и песничко промишљање, што се, међутим, у овом случају одразило као добра полазна основа за овог поету, који је тако, принудно, живео са својим идејама, сагледавао их изнутра, и не само певао о њима већ и певао из њих самих, непосредно их осећајући свом тежином сопствене људске и песничке судбине. Управо из тог разлога, иронијом судбине олакшаним приступом извору и самој суштини свог певања, овај песник са толиком лакоћом достиже ниво крајње уверљивости и одличног разумевања позиције малог човека и животног губитника, из које тако често проговара:

"Ја сам рођен само зато да будем шоњо  
да ме шутирају наоколо као звијер  
да ме свака креатура гази како јој се дигне

и да глупо проживим свој вијек.

Ја сам ситна марионета у ово профитерско вријеме

од почетка па до краја малерозан број

ја сам главна атракција уличног спектакла

ушлагирана константа са рупом на мозгу..." (Штулић, 1982: 53).

Само наизглед ламентирајући над судбином свог лирског субјекта, или пак над животним недаћама сваког себи сличног "малог" човека какве у великом броју открива у свету који га окружује, песник поново подиже ниво значења изнетог у стиховима на општи високополитизовани ниво јавне сфере, оштро се, сликом "профитерског времена", обрушивши на систем искривљених вредности и ниског морала, у коме види простор за напредак само на нивоу бескрупулозног подилажења ситним личним интересима, на штету појединца и друштва у целини, које тако тавори или пак убрзано пропада. Занос оваквог Штулићевог песничког поступка, као и код Тиртеја, крије се у чврстом уверењу да уметност са ставом, што би у суштини и требало да буде њена константа, има велику моћ која може да утиче на оснажење друштвене етике и јавног морала, па и да, тим путем, кроз буђење опште свести, доведе и до крупнијих друштвених промена (Страјнић, 2001: 26).

Подстицај јавности на борбу кроз бодрење и указивање на могуће путеве крајњих идеала, али не и истинско остварење тако пројектованих утопија, били су и крајњи досези већине славних хеленских песника полиса, осим Солона, који је својим политичким ангажманом кроз песму о граду Саламини, како кажу књижевно-историјски учбеници, успео да се уздигне до статуса небеског изасланика и јединог грађанина Атине без кривице, чији су му становници, у то име, након слободних избора дали да управља државом, као једином песнику/уметнику коме је то успело до тада. Судбина песника Штулића није била ни налик Солоновој, будући да је, накнадним иронијским обртом, у сумрак потпуне пропасти културног и политичког простора свог дејствовања из њега побегао, како би колико-толико избегао процес јавне стигматизације који му се спремао и који се, накнадно, ипак одиграо, мада без његове физичке присутности. Одласком у самонаметнути, али чини се и неизбежан егзил, он је, међутим, наставио да негује блиске односе са хеленском културом, превodeћи капитална дела старогрчких мајстора писане речи, поезије и филозофије, дубоко убеђен да оствареним делом ипак није успео да допре до свести оних којима су његови стихови били намењени, о чему сведочи и даље

урушавање културе и уопште друштва на овим просторима у периоду након што га је напустио његов водећи бард, барем када су у питању популарна култура и рокенрол.

## 6.2 Типолошка подела

Певајући о свом виђењу и доживљају света око себе, на непрегледан низ различитих тема, обједињених управо тим његовим, ауторским спецификумом којим субјективно виђење стварности подиже на ниво универзалне поруке, ширећи њен ефекат, попут кругова на води након баченог камена, са појединца, путем ужег круга посвећених и упућених слушалаца/читалаца, на далеко већи, готово свеобухватан аудиторијум ограничен једино говорним подручјем бивше СФРЈ и њених држава наследница, песник Бранимир Штулић поетски дејствује у оквирима типичне модернистички настројене лирске поезије, са свим њеним елементарним карактеристикама и бројним облицима појавности. Песимизам као доминантно осећање у његовом готово целокупном певаном песничком опусу, уз неколико битних изузетака, рефлектује се кроз насликана осећања бола, сете, меланхолије, чежње, страха, немира, љутње, резигнираности, мржње и побуне, задржавајући у песмама неодољиви осећај свежине и актуелности на личном и колективном плану рецепијената упркос сада већ повеликој, вишедеценијској временској дистанци од тренутка њиховог настанка. Специфична по времену и духовно-културном, као и физичком простору настанка, те омеђена оквирима стварања у нетипичном уметничком правцу - рокенролу, чији су канони - карактеристични више за популарну културу, али и тесно повезани са високо вреднованом књижевно-уметничком и музичком традицијом - представљали кључну алатку и методологију њеног настајања, рок поезија Бранимира Штулића балансира на граничном подручју уметничке књижевности и популарне рок музике, али и подражава нека основна обележје уметничке поезије. У типолошко-жанровском смислу се на тај начин уочава неколико основних праваца уобличавања његове песничке идеје и мисли, чије упориште лежи у елементарној књижевно-теоријској подели модерне уметничке лирске поезије по врстама, темама и начинима њиховог испољавања.



### 6.2.1 Социјалне песме

Доминантан тематски круг Штулићеве поезије креће се у оквирима његовог песничког поимања ширег простора свакодневице, одакле он црпи већи део инспирације и мотива, без обзира да ли их касније, поетском обрадом, претаче у стихове окренуте споља - ка пројектованој слици опажања насталих под утицајем доживљене слике света око себе, или пак изнутра, на бази личних осећања која су се развила из корена претходно стеченог спољашњег искуства. Делови ужег круга свакодневице, предодређени за примарно људско испуњење елементарних природних потреба и условљени борбом за опстанак, као што су потреба за храном, сан, одмор или релаксација, нису, међутим никада били предмет или барем део Штулићевих разматрања, вођених његовом карактерном цртом особе познате као вечитог упосленика и радохолика, који је у свакој ситуацији проналазио довољно мотива за пажљиво посматрање света и његових првенствено друштвених манифестација, уз аналитички приступ, помно разматрање и пожељну полемику са окружењем без обзира на ниво корелације са његовим ставовима. Филозофско-контемплативна природа његовог песничког бића неупоредиво је више била привучена вишим облицима друштвене свести, који се у разним разматрањима свакодневице јављају у више поткатегорија (Негришорац, 2009: 103): обичаји, морал, политика, право, уметност и философија - неки су од кључних појавних одлика друштва у тоталу који су највише заокупљали пажњу песника Штулића.

У његовом делу пак упадљиво је одсуство мотива породице и религије, које, барем на овим просторима, у колоритном балканском културном миљеу, уобичајено заузимају знатан део свакодневице, што, међутим, није био кључан фактор привлачности за Штулићева првенствено филозофско-егзистенцијална, а потом и преобликована уметничка, песничка разматрања. Његов тематски круг омеђен је контекстом у знатној мери политизоване стварности позносоцијалистичког друштва у СФРЈ и тако, наизглед скученом, успостављеном оквиру интересовања у којима су доминантна померања на општедруштвеном и социјалном плану, углавном у домену јавног мњења, које овај уметник осећа и доживљава као природну територију својих опсервација, а при том га и вешто прилагођава уметничком дискурсу сопственим спознајним средствима и језичкој, те певачкој компетенцији. Прикладна дефиниција оквира кључних Штулићевих тематских елемената произлази из тезе о социјалистичком урбаном имагинаријуму овог песника

(Дуда, 2006: 100), која може да послужи тек као полазна основа за приступ анализи овог песничког опуса, чији дискурс, међутим, у пуном значењу може да буде осветљен тек уколико буде посматран из угла књижевне традиције, чији је, без сумње, неизоставни део и један од водећих репрезентата на пољу модерне, урбане културе и сходне јој уметности са снажним упливом наслеђа пређашњих епоха.

У тако успостављеној равни разматрања, од почетка је приметна чврста жанровска утемељеност Штулићеве поезије у рангу социјалне лирске песме, као категорије у којој песник исказује своје ставове о друштву у целини, али и према његовим појединим или изолованим појавама, уз наглашене елементе сопственог виђења тако зацртаног оквира разматрања, при том углавном инспирисан тешким положајем одређених социјалних сегмената или пак друштва у целини, стављајући се уобичајено на страну обеспарвљених, којем слоју углавном и сам припада. Исказујући емпатију према таквом положају делова заједнице који су угрожени, песник настоји да протумачи природу друштвених односа који су довели до таквог свеукупног стања, са наглашеном тежњом да продре у саму њихову суштину и да понуди могуће правце размишљања и деловања који би довели до позитивног решења или начина да се криза у будућности барем делимично преброди, како на личном, тако и на општем, колективном плану.

Социјално настројени лиричари се, по дефиницији, углавном јављају када се за то укаже јасна друштвена потреба на пољу културе и уметности, у јеку економских, политичких и општедруштвених моралних криза, као авангарда могућих крупнијих превирања, па и револуција и пожељних промена на боље. Снажно интонирана и ефектно пласирана лирска песма социјалне тематике у добро избалансираном тренутку на географски и духовно одређеном простору свог дејствовања способна је да изазове низ реакција код аудиторијума коме је намењена и доведе до буђења снажних емоција, друштвене свести и судова или закључака о самом друштву и у његовим оквирима успостављеном поретку (Димитријевић, 1965: 71-72). Штулићева рок поезија се у том контексту понаша као врхунски репрезент успостављених жанровских референци, с тим да се њена сложеност, као производ песникове заинтересованости за више нивоа функционисања друштва и протока свести кроз ментални склоп појединца и заједнице у тоталитету, испољава у више различитих поткатегорија, у које могу да буду груписане поједине целине овог богатог и вишеслојног опуса.

## 6.2.1a Балканогонија

Духовни простор који представља основни извор инспирације и позорницу дејствовања рок песника Бранимира Штулића уоквирен је различитим елементима појавности која проистиче из географско-историјског контекста СФРЈ као заједнице више народа и њихових обичаја преплетених у дуготрајан суживот и разне варијације на исту тему. Балканогонија, као могућа дефиниција тог духовног суживота, не без ваљаних разлога, фигурира као један од основних мотива Штулићеве поезије и покретачка сила која га је уопште и навела на филозофско разматрање свакодневице са којом се сусретао од најранијих дана развитка сопствене свести о животу и његовом смислу. Судбински предодређен да не припада ни једном од неколико окружења у којима се затицао на разним страницама своје књиге живота, овај песник је успео да проникне у бит типичног балканског, југословенског човека, као специфичан ментални склоп и сходне му обичаје, веровања, активности и, уопштено, свакодневицу. Претачући таква опажања у поетску црту, у настојању да открије њену праву амплитуду и дефинише уобличену идеју одговарајућим појмом, који би при том фигурирао и на пољу уметности, а пожељно и помирио народну традицију и естетски стилизовану уметничку категорију, овај песник-истраживач је дошао до теорије о севдаку као централном месту у души балканског човека, метафизичкој тачки додира незадовољавајуће и неиспуњујуће свакодневице и покушаја да се она амортизује хедонистичким отклоном у виду веселја на темељима туге, било да је у питању кафански дерт уз музику и алкохол, филозофска расправа за истим кафанским столом или контемплација у осами са крајњим циљем заборава.

Појам севдака, пре свега посматраног као духовни облик или стање у души, делимично може да се дефинише кроз призму научне грађе о севдалинки, као врсти градске песме настале на бази народног стваралаштва у урбаним срединама јужних словенских простора под вековном турском окупацијом, о чему прецизно реферише истраживач и компилатор ове врсте лирских умотворина, Саит Ораховац:

"Градску, босанско-херцеговачку севдалинку, баладу и романсу углавном је креирао муслимански елемент овог географског региона, да се у њима одражавају закони и огњеви, терминологија и менталитет муслиманског живља, његова епикурејско-

хедонистичка филозофија живота која у себи садржи специфични оријентални колорит - попримљен од турског окупатора и других источњачких народа." (Ораховац, 1968:11)

Ова врста песама је, дакле, настала кроз тесну повезаност усменог стваралаштва са обичајима живљења на датом географском простору у специфичним градским срединама османске традиције, развијајући се од примарног облика похвале појединцима са улогом у развоју заједнице која је песнички тумачена као знаменита, до врсте хроничарског записа о дешавањима у одређеној средини, чувајући локалну историју кроз дуге периоде колико су биле преношене од стране различитих певача, путујућих уметника, ређе и записивача (Маглајић, 1983: 37-39). На тај начин се њихова есенцијална хроничарска улога полако губила, претачући ову врсту песама у стабилан песнички жанр који негује специфичан колорит и дискурс, са снажном емоцијом као централним местом око кога се плету сижеи, настали на основу давно одиграних, драстично измењених, али и на тај начин сачуваних од заборав епизода из реалног живота локалне заједнице. На данашњи статус севдалинке највише је утицао процес белетризације стварности, проистекао кроз одабир мотива, који су песничком обрадом кроз епохе попримали обележја потпуно формиране заокружене целине у језичкој уметности (Маглајић, 1983: 55). Севдалинке су накнадну потврду уметничке вредности добиле додиром са опусима неких од водећих песника свеукупних јужнословенских књижевности, а најпознатија уметничка песма са таквим статусом је "Емина" Алексе Шантића.

Промењеном суштином урбаног миљеа у послератном индустријализованом модерном градском окружењу, посебно након остварене друштвене еманципације генерација младих у југословенским велеградима уз помоћ контракултуре и покрета рокенрола усвојених са Запада, и однос према народном стваралаштву је, као и према овом облику старе градске песме, драстично измењен. Модерне урбане генерације у позном социјалистичком миљеу урбаних културних средина су севдалинке виделе као неприкладну, ретроградну и демодирану појаву која одудара од слике пожељног понашања и манира савременог младог човека из града, који слуша рокенрол музику и живи на начин својствен њеним поклоницима - бунтовнички и бoемски. Прихватљиву дефиницију севдаха, као скраћеног и модернизованог термина за прецизан опис осећања изнетог у песми насталој на бази севдалинке, дао је новинар Бранко Вукојевић, управо у

својим разматрањима на тему Штулићеве поезије и ове појаве која је са њом, од самог почетка, довођена у непосредну везу:

"Севдах је један од елемената који се најчешће глорификују у Штулићевом стваралаштву. Осим оног који извире из начина његовог певања, најчешће је то пројекција некакве балканске бојнице живота на рубу друштва, специфичног 'жала за младошћу'. У неку руку, севдах је опште место нашег менталитета, али истовремено толико опште да је постало травестија. Сувише често се збива у строго контролисаним ситуацијама (свадбе, пословне вечере, одласци у војску...), да је то више друштвена конвенција него стварни порив. Више је свест о потреби доживљавања одређеног расположења него искрено препуштање осећањима." (Вукојевић, 2005: 387)

Штулићево виђење наведене појаве није, нарвно, било предодређено да прати опште прихваћене друштвене или генерацијске норме, па се његов непосредан додир са елементима народне традиције, било да се пресликавао на начин интерпретације или пак на сам стваралачки порив и избор мотива, у раној фази његовог стваралаштва јављао као својеврсан облик бунта против владајућих конвенција. Док су други млади, свеже стасали новоталасни рок уметници на преласку седамдесетих у осамдесете године 20. века певали о проблемима преурбанизоване средине, попут неразумевања социјалистичког окружења за њихове пориве и потребе, генерацијског сукоба, егзистенције на рубу закона, разних облика зависности (дрога, алкохол...) или класичних адолесцентских љубавних тема, песник Штулић се свом силином свог преакумулираног песничког бића обрушио на дилеме балканског менталитета, дајући им, у иницијалној песми свог опуса, "Балкан", дозу самоироничког осврта на метафизичку забелешку сопствене стварности:

"Једног дана нема ме да никада не дођем  
пријатеље које знам не познајем кад прођем  
као да ме никада на свијету није било  
као да ме њезино тијело није хтило" (Штулић, 1982: 52)

Разочарање у живот, проистекло из неразумевања заједнице и очигледног љубавног пораза буди у лирском субјекту нихилистичке пориве и тера у дубљи степен отуђења, који у свести песника кристалише крајњи облик неприпадања средини према којој и сам заузима непријатељски став. Такво расположење у каснијим стиховима претаче у потребу да начини драстичан заокрет, да првенствено промени нешто у својој ретроградној

спољашњости како би поново био привлачан супротног полу, а затим се и прилагоди новом уметничком покрету и покрене сопствени стваралачки израз, о чему додатно реферише у трећој строфи кроз наговештај конкретне активности његовог бенда - препорођеног и прилагођеног новом тренду:

"ни бендови нису више као што су били  
и мој се аматерски припрема да сними".

Стихови прве строфе најчешће су, у разматрањима Штулићеве поезије, тумачени као наговештај његовог каснијег заокрета у поетском изразу или, још чешће, као најава потпуног прекида каријере рок уметника, који се накнадно и догодио. Апсурдно је, међутим, видети крај у речима које тек започињу нешто што произилази као последица дугог периода жеље и акумулације сазнања која ће тек да кулминирају кроз управо покренут период стварања и ступања на велику уметничку позорницу. Штулићева песма "Балкан" се, ипак, с правом тумачи као програмска - која говори о његовим јасним амбицијама да постане уметник рокенрола и оствари каријеру у том погледу, што пак није довољан разлог да се у њој не пронађе и простор за досезање типичног балканског патоса - севдаха, као стања душе у којем без сумње затичемо лирски субјект у првој строфи, где је дубоко разочаран, емотивно разорен и очајнички спреман на све што може да учини да то душевно стање промени набоље. Такво стање духовне разорености, поистовећене са елегичним осећањем неиспуњеног животног оквира, уобичајено покреће различите активности којима појединац, носилац такве емоције, настоји да промени ток стварности, што у зависности од типа личности може да доведе и до разних негативних околности, попут криминогеног, па и суицидног исхода. Песник "Балкана" је, срећом, креативно биће склоно уметности, у којој проналази решење за суморну свакодневицу. Зато рефренска кулминација песме одише другачије интонираном, узвишеном, химничном атмосфером, којом песник са дистанце, коју задржава и у новој, позитивно промењеној позицији, упркос којој и даље не види способност прилагођења средини, поздравља свој духовно и географски омеђен ментални миље, у краљевском маниру лаконског одмахивања руком окупуљеном народу кроз прозор луксузног председничког аутомобила са шесторо врата:

"Балкане мој буди ми силан и добро ми стој".

Трагедија константног балканског политичког превирања кроз историју са честим ратним исходима, на коју индиректно реферишу ови вишезначни стихови, који упућују на

очување стабилности у предстојећем периоду који ће, без сумње, по узору на непрегледан низ примера у прошлости, како песник слуги - такође бити буран, добија потврду у сурово интонираном резимеу који отвара трећи катрен. Песник на том месту прави паралелу југословенских народа са номадским племеном које лута без престанка тражећи место за трајнију насеобину, али је њихов усуд такав да ће, у свакој ситуацији у којој се затекну неке представљати камен спотицања и разлог за непријатељски однос, притисак, уцене и можебитан сукоб. Ипак, судбина нам је, тврди песник, одредила место боравка и наше је да га прихватимо са свим његовим специфичностима, биле оне позитивне или негативне, те да чинимо шта нам је најпримереније како би осигурали егзистенцију и даљи напредак. А у његовом случају то су уметност, музика и поезија.

Штулићев опус није у превеликој мери обележен непосредном појавом севдаха и балканогоније: они проистичу из његовог начина поимања емоција у себи и у окружењу, као и у начину на који их интерпретира. Како су пак усађене у срж његове прве велике песме, која је не само иницирала његову уметничку каријеру већ и антиципирала њене велике домете, ове појаве се по аутоматизму везују за његов поетски израз кроз читаву каријеру, што, судећи према погледу на ретке његове поезије у штампаном облику није тако чест случај. Индикативан пример је песма "Вољела ми није ниједна" из касније фазе опуса овог песника, у којој он понавља поетски захват градње теме на мотивима љубавног патоса, досегнутог осећаја резигнираности преточене у емоцију севдаха и нихилистичких тежњи изражених кроз филозофски интониран ламент над сопственом судбином:

"Руина ништавило то сам ја

што је то човјек

сретна могућност избора

али ко је она или ко сам ја

углавном

то ми живот сада рачун доставља" (Штулић, 2010 а: 172-173).

Истовремено, песник на овом месту поново посеже за кључним елементом своје балканогоније - за поистовећивањем сопствене судбине са усудом јужнословенских народа и њиховом константно турбулентном и неизвесном историјом:

"Како сам рођен гдје то

зашто смо дошли да овдје живимо

могу ли научити било што  
не знајући ништа  
хоћу ли бити поново...".

Слични примери оваквог поетског поступка јављају се у укупном Штулићевом опусу тек спорадично ("Немир и страст", "Довиђења на влашком друму", "Криво срастање"), али се он у каснијој фази каријере наменски окреће већем додиру са својим виђењем балканског принципа, кроз процес прераде или препева бројних бисера народног стваралаштва и старе градске културе, којима даје подједнак третман као и првокласном наслеђу епохе рокенрола на Западу, враћајући се тако на почетке сопствене каријере, када је таква комбинација са међусобним преплетањем два мелоса била његов уобичајен манир. Нове облике и начине испољавања емоција и свести он је у међувремену пронашао у другачијем, савременом и модернизованом балканском окружењу, у једнопартијском систему у којем су политика и економија у знатној мери утицале на развој свакодневице и положај јединки у таквој заједници, као и на само друштво у целини.

#### 6.2.16 Друштвено-политичка стварност, протестне песме и песме о слободи

Истражујући развој приватног живота на овим просторима, у Србији и Југославији уопште, Милан Ристовић је утврдио да су свеопшта политизација и идеологизација у другој половини 20. века у знатној мери утицале на "заостреност проблема човековог живота" уз наглашену доминацију историје над свакодневицом, што се додатно огледало и у појачаном присуству идеолошке и привредне пропаганде, те снажном утицају масовних медија. Све то се неповољно одразило на свакодневицу и приватност југословенског човека, која је под тим утицајем бивала преобликована и наново моделована (Ристовић, 2011: 392). Док се у тако, динамиком обележеном временском периоду одигравала права "драма хуманог", грађански слој и народ уопште на овим просторима пролазили су кроз турбулентан процес "континуитета дисконтинуитета", суочени са разним локалним и страним утицајима, великим променама и друштвеним потресима под дејством различитих политичких и идеолошких образаца, како у различитим државама које су претходиле Југославији све до првих деценија 20 века, тако и у њој самој, која је неколико пута претрпела општи друштвени преображај са несумњиво



снажним ефектом на суштину схватања њених становника (Ристовић, 2011: 401). Обичан човек са ових простора је тако, само настојећи да живи и преживи, пролазио кроз два светска и више регионалних ратова, социјалну револуцију, два диферентна идеолошка система и државна уређења - републику и монархију, уз константну неизвесност и праву драму као најснажније обележје овдашњег, балканског битисања.

Међу најзаступљенијим облицима преображаја који су се у том следу историјских догађаја уобичајено одигравали, Ерик Хобсбаум истиче распад традиционалних образаца друштвених односа праћен јачим него икад генерацијским анимозитетом и разиласком, што се у "реалном" социјализму пресликало као разарајући ефекат који је у великој мери нарушио претходно успостављену заједницу на социјалном, привредном и културном нивоу, па на крају и просторно (цит. пр. Ристовић, 2011: 403). Значајан удео у разарању друштва имао је и процес секуларизације као принудно изазваног слабљења утицаја религије, који се одвијао под снажним утицајем политике, постепено јој дајући место у животу појединца и заједнице коју су пре тога углавном имале црква и вера. То се у пракси, на целокупно друштво одразило у правцу опште политизације, дајући појмовима као што су колективизам, партија и врховни вођа улогу нових верских обреда и ритуала, претварајући институције система у догматска средства политичке идеологије у новоуспостављеној својеврсној световној религији (Радић, 2007: 683).

Дубоко испољена свест о социјалном окружењу у високополитизованом позном социјалистичком друштву Југославије, јасно је уочљив и упадљиво доминантан дискурс укупног песничког опуса Бранимира Штулића. То друштво он види као подвојено, с тим да та подела у његовим песмама не проистиче на класно-економским основама, што је уобичајено за развијене капиталистичке државе Запада, већ се она осликава на пољу степена прихватања општих неповољних околности у социјалном окружењу, која проистичу из недостатка здравог демократског принципа његовог организовања, мада јавност путем медија стиче утисак да је на том плану држава одлично уређена, што се даље преноси на припадност и подршку владајућим сегментима друштва или пак на пасивно трпно стање последица такве организације друштва, уз константне нестабилне економске прилике. Штулић југословенско друштво, дакле, дели на профитере - које види у свим сегментима, било да су то сами креатори друштвене стварности из врхова власти, или пак они који настоје да се до тих позиција пробију - и на други, далеко бројнији,

општи народни сегмент у коме доминира радничка класа, коју пак у песмама најчешће карактерише као несвесну сопственог положаја, помирену са судбином и, што му најтеже пада, неспремну да се покрене и покуша да промени свој статус и да се евентуално избори за боље сутра. Резигниран одсуством револуционарног духа у "плебсу", он радничкој класи често надева погрдна имена, која при том нису плод његове маште, већ проистичу из актуелног урбаног народног говора тог времена, као у песми "Недјељни коментар":

"Шљакери данас живе као бубрег у лоју  
нитко их не дира док стоички дрмају лозу  
пензионери сједе мирно као птице на грани  
рај за моју стару врте се тобогани..." (Штулић 1982: 54).

Сличан степен неслагања са стварношћу, у којој открива да ни остали слабије позиционирани сегменти друштва не показују већи ниво амбиције, песник приказује и у песми "Ужас је моја фурка", где његово огорчење досеже кулминацију, док стиховима постепено градира пропадање заједнице, доводећи до иронијског разрешења које нуди тиху летаргију и полузаборав, уместо тренутне побуне, коју песник призива из потаје и најискреније јој се нада:

"Смрдљиви град отвара јефтине бирцузе  
за шљакере што лочу ко песи  
студенти без дипломе  
жене без лепоте  
нежење без стана  
путници без пара  
јефтина мјуза тешка цуга  
лутрија је њихова фурка  
јефтина мјуза тешка цуга  
ужас је моја фурка..." (Штулић, 1982: 46).

Са друге стране друштвене лествице песник види појединце са подједнако ниским степеном стручних компетенција за водеће положаје у процесу рада, што их пак, услед неограничене амбиције - управо онога што недостаје потлаченима - не спречава у убрзаном напретку ка избављењу из општег економског талоба. Таквим слојевима друштва песник посебно не може да опрости успон који не види као адекватан, јер су

позиције до којих је дошао као филозоф и песник, и са којих се јавља у својој поезији, углавном усмерене ка левичарским идеалима слободе и равноправног друштва у коме ће сваки припадник имати своје заслужено место и добијати онолико колико му је заиста потребно. Стварност је, међутим, приметно другачија, како сугерише у песми "Увијек иста прича":

"Коса ми се на глави диже и страшно ме љути  
кад видим да идиоти постају цијењени људи..." (Штулић, 1982: 45).

Са тако дефинисаним проблемом поново се обрачунава и у песми "Проклето љут", на једнако груб начин класификујући појединце који се, по њему, на неадекватан начин успињу друштвеном лествицом:

"Опће гребане за животни простор  
опћи грабеж за титуле  
факат се не бирају средства  
сељачине увијек у прве редове  
гледам само њихова лица  
славна артиљерија стиже на циљ..." (Штулић, 1982: 61).

У настојању да на било који начин допре до свести појединца у нижим слојевима друштва окованог летаргијом, песник у једном тренутку чак и посеже за примером позитивне праксе пролетерског неслагања са околностима и драстичног покушаја да се њихово стање промени на боље. Пажљиво пратећи медијску слику на свим пољима, па и на плану спољне политике, Штулић је развио висок степен анимозитета према свим ауторитарним облицима друштва, у ком сегменту је Совјетски Савез видео као еклатантан пример затвореног и контролисаног система са јаким империјалистичким настојањима ка земљама тзв. Источног блока, у којима је почетком осамдесетих година совјетски утицај још увек био снажан. Посебно му се у том сегменту дојмио покушај радника у Пољској, у бродоградилушту "Лењин" у луци Гдањск 1980. године, да се супротставе репресијама комунистичке власти, организовани у Независни синдикат "Солидарност" предвођен Лехом Валенсом. Генерал Војћех Јерузелски је, међутим, као лидер пољских комуниста, уједно и најмоћнији човек у проруском државном врху, нешто касније увео ванредно стање у држави и угушио устанак радника, али је Штулић у међувремену, инспирисан тим догађајем, написао хроничарски интонирану химну радничког покрета и понудио је свом

аудиторијуму, као добар пример стремљења ка вишем циљу, успут доделивши радничкој класи историјски неутемељену, али моралну победу у наведеном сукобу у Пољској:

"Гдањск осамдесете  
кад је јесен рекла не  
Гдањск осамдесете  
држали смо палчеве  
рудари  
студенти  
бродоградилиште  
сви ми  
Гдањск осамдесете  
узавреле творнице  
два пута се не шаљу  
тенкови на раднике  
нису се усудили  
побједили смо сви ми..." (Штулић: 1982: 42).

Оштро интониране и политички обојене песме у опусу Бранимира Штулића, са израженом критиком друштва и снажним неслагањем са политичком стварношћу, утемељене су на базичним елементима жанра социјалне, а још и више политичке песме у оквирима лирске поезије, с тим да је овај аутор као полазну основу имао сличан идеолошки правац типичан за период развоја покрета рокенрола, познат као - протестна песма. Иницијатор и водећи представник тог начина певања у Сједињеним Америчким Државама половином 20. века био је Вуди Гатри, чије су песме, уз дубок поглед у срж живота и друштва, тежиле да ангажују свест појединца и наведу га на конкретну акцију, али без настојања да се у њима прикаже било какво политичко опредељење, већ само здрав разум и висок степен алтруизма - љубави према човеку, његовим потенцијалима и тежњи ка пуном степену испољавања слободе и живљења у њеним неограниченим просторима. Такав принцип протеста кроз лирски интониране стихове је директно утицао на обликовање поетског израза Боба Дилана, да би се касније, поготово током буђења контракултурне свести код младих генерација током шездесетих година, проширио и на друге идеолошки слично опредељене рок уметнике. Сам Гатри је такав

свој песнички принцип успешно стилизовао и на уметнички начин дочарао у уводном поглављу антологије рок поезије *Стерео стихови* Драгослава Андрића, у тексту под називом "Реч коју хоћу да кажем":

"(...) То је слободна реч, коју никакав затвор не може да задржи, никаква ћелија да утамничи, никакав ланац да спута, никакав конопац да придави, никакво оружје да рани или заустави. Кажем вам, то је та реч што чини читаву демократију јасном и једноставном, што демократију одржава у животу, као што и демократија одржава у животу мене самог, као што и ја одржавам у животу ту реч. Умрећу лако и задовољно само ако успем да ту реч одржим у животу, јер она помаже читавом моме роду да живи, ради, воли и расте да би више сазнао и више осећао..." (Гатри, 1983: 8).

Сличне идеале апсолутне слободе, не само на физичком, већ и на духовном плану, развио је у својој свести и пренао на поетски план и песник Бранимир Штулић, узимајући као полазну основу револуционарне принципе шездесетосмаштва, са којима се у више наврата сусретао током младости и студија и чијем је пропадању непосредно сведочио, свестан да је њихова остваривост тек домен утопије до које се долази само у идеалним околностима какве нису својствене људском роду у целини, па ни социјалистичкој СФРЈ заједници. Суштина тих идеја креће се у оквирима левичарских теорија о друштву, утемељених у марксизму, као иницијалној побуди студентских протеста који су у већој мери обележили глобалну политику 1968. године. Инспирисани сличним, револуционарно усмереним дешавањима у Француској у мају те године, студенти у Југославији су, најпре у Београду, а потом и у осталим универзитетским центрима, почетком јуна отпочели протест који је, инициран непосредним случајем репресије, прерастао у покрет са јасно артикулисаним захтевима, који су се на општем плану односили на сузбијање све већег степена неједнакости у друштву, као и на наглашене опструкције демократичности и самоуправљања, као и слободе јавног мишљења и изражавања. Суштина ових захтева сводила се на опште незадовољство младих због узнапредовале бирократизације друштва и стварања нове владајуће класе, супротно од начелних принципа утемељених у званичној организацији заједнице у СФРЈ (Јаковљевић, 2007: 103). Бирократизација друштва, како у капитализму тако и у социјализму, разматрана је из више научних углова, са суштински најцелисходнијим закључком савременог грчког филозофа леве оријентације Константина Касторијадиса, који из етичког угла говори о директном утицају бирократије на разарање

друштва путем уништавања одговорности, па и самог смисла рада, што у даљем току води ка претварању људског бића у квазиобјекат, а то је у историјском контексту, према Касторијадису, упоредиво само са најекстремнијим примерима попут - концентрационих логора (цит. према Јаковљевић, 2007: 105).

Слично интониран, упозоравајућ, алармантан поглед на ову појаву доминира и у социјалним песмама Бранимира Штулића, који бирократију сврстава у сам врх елемената деградације друштва, истичући у својим стиховима тежњу ка супротстављању њеној експанзији путем буђења свести о њој, а потом и конкретним преуређењем друштвене поделе рада, као и друштва у целини. Темељи његових поетских размишљања у том правцу, засновани, дакле, на принципима шездесетосмаштва, нису, међутим, били довољно стабилна полазна основа за даље продубљење таквих идеја, с обзиром да се и сам студентски протест 1968. врло брзо угасио, пре него што је успео да прерасте у револуционаран покрет, коме је, како проистиче из запажања учесника и сведока, између осталих и филмског редитеља Живојина Павловића, недостајао лидер робеспијеровских потенцијала (Јаковљевић, 2007: 109). Спознајом о неопходности да се идеал потпуне равноправности досегне принципом вођства, сама идеја тоталне слободе доведена је у стање апсурда, што је и песник Штулић убрзо увидео, прешавши у свом стваралаштву, као и на животном плану, у следећу идеолошку и креативну фазу: револуционаран занос и утопистичке идеје левице у његовим песмама су уступили место снажним осећањима резигнираности и разочарања, која су се осликала и на његовом поетском плану, преласком на далеко теже доступно поље интроспекције и рефлексивне, мисаоне поезије. Мотиви недосегнутих идеала су у међувремену код песника Штулића остали приметни у романтичарски интонираним јављањима, као у примеру песме "Павел", кроз сетан осврт на недовршену каријеру једног остарелог револуционара:

"Говориш ми о идеји  
о патриотизму генерације  
да ли је то скуп интереса некорисних људи  
или нешто вредно робије  
разговарајмо о слободи..." (Штулић, 1982: 82).

Пре потпуног окретања другој врсти песничког израза, Штулић је ипак имао још један покушај директног обраћања аудиторијуму у којем је понудио најконкретнију слику

својих идеала до тада, уз приметан додир са новим типом поетике, у којем ће стилске фигуре као основно средство обликовања мотива у стиховима имати далеко запаженију улогу. Тему слободе је тако, у истоименој песми, представио кроз персонификацију, дајући јој женске атрибуте, при том настојећи да демистификује тај појам кроз призму устаљене бирократске реторике јавног говора тог времена, позивајући се уједно и на поједине марксистичке и филозофске теорије које осветљавају ту идеју:

"Слобода није подметање идеолошки закржљале форме  
слобода није подметање идеолошки било какве норме  
слобода није једноставни домаћи задатак  
она је свијест о складу несклада несавршених људи...  
... Слобода је жена узми је... (Штулић, 2010 а: 90).

Песма "Слобода", међутим, није имала адекватан одјек у јавности, будући да је објављена тек као сингл плоча, у једном од најмирнијих тренутака Штулићеве каријере рок музичара, непосредно након албума *Филигрански плочници*, док је бенд Азра био у пасивној фази због одласка преостала два члана на одслужење војног рока. Сви ти фактори убрзали су Штулићеву одлуку да направи нагли заокрет у стваралаштву, уз све ризике које би такав потез могао да донесе. Уобичајено тумачена као негативна, та промена је, међутим, његовом песништву донела позитиван искорак у правцу праве, уметничке поезије.

## 6.2.1в Песме о граду - песме о људима

Новоуспостављен градски миље послератне социјалистичке Југославије, створен је убрзаним процесом наглашене урбанизације већ постојећих четврти у већим насељима, у којима су примарну улогу преузели бројни продајни и угоститељски објекти, праћени адекватном променом спољашњег изгледа улица обогаћених рекламним таблоима и савременом неонском расветом, као места за испољавање до тада скромног, а од шездесетих година наопако нагло развијеног конзумеризма, праћеног повећаном потрошачком моћи просечног становника на овим просторима. Он је у исто време и проширен додатним садржајима путем изградње нових насеља на ободима града, са унапредовалом архитектуром хладних, емоција лишених вишеспратница за колективни

суживот све већег броја породица, које су, услед процеса индустријализације, убрзано насељавале југословенске градове и проназиле трајна места боравка у набујалој новоградњи. Таква насеља, најчешће просторно удаљена од градских центара, у којима се углавном одвијао сав пословни и културни живот једне урбане заједнице, самим системом становања у пренасељеним просторима који су одисали некомуникативношћу, после извесног времена појединца воде ка изолацији и отуђености, градећи сасвим нов и специфичан менталитет и идентитет градског човека, претвореног у - новограђанина, осуђеног на суживот са ТВ апаратом као основним прозором у свет (Ристовић, 2011: 559-560).

Урбанизован, неоном осветљен Загреб седамдесетих и осамдесетих година 20. века, са припадајућом савременом поп културом, традиционалним манирима и њима супротстављеним новоуспостављеним обичајима, првенствено млађих генерација окренутих вредностима Запада, под строгим, али и све лабавијим паском социјалистичког друштвеног уређења, основни је физички и, пре свега, духовни простор у коме је обитавао и стварао песник Бранимир Штулић. Своју урбану целину он је доживљава као природну позорницу, на којој је, често и не бирајући места, изводио своје уметничке, музичко-поетске програме, нудећи забаву са увек присутном филозофском цртом погледа на стварност у скоро сваком отпеваном стиху. У исто време, град је био и његов сасвим природан и логичан извор инспирације, потпуно уклопљен у Штулићево трагање за фасцинацијама савременим животом и смислом постојања модерног градског човека и оним што обликује његов дух као производ неповољне свакодневице и пренасељеног окружења. Градске улице, тргови, паркови и други отворени простори присутни су у Штулићевој поезији колико је и он сам, као искрен сликар света око себе, на њима боравио - испочетка, као млад лутајући музичар у сталној потрази за аудиторијумом далеко више него касније, крајем седамдесетих година, када је новоизрасла контракултура младих на овим просторима поједине делове Загреба, поготово центар града, претворила у велика урбана забавишта за новоталасну омладину<sup>44</sup>.

Када је сазрео као уметник, пре свега песник, управо кроз непрегледна лутања и сусретања са људима, Штулић је новим поетским елементима свог стваралаштва открио дубоку заинтересованост за судбину градског човека, суоченог са сложеним и бројним

---

<sup>44</sup> Детаљније о граду као Штулићевој инспирацији видети у поглављу 4.5.3 *Сунчана страна улице*.



прохтевима савремених цивилизацијских токова у специфичној средини великог насеља дуге културне традиције, суоченог са свакодневним притисцима и слабостима које проистичу из несавршеног, недовољно уређеног друштва какво је било југословенско у доба позног социјализма. Сликајући појединачне судбине принципом крокија - брзог и једноставног портрета на бази неког догађаја, посебних околности или специфичних особина карактера, углавном певајући о стварним људима које је упознавао и виђао у дневно-ноћном бивствовању у Загребу, овај рок песник је правио врло прецизну опсервацију душевног стања социјалног окружења састављеног од непрегледног низа сличних судбина угушених ниским економским статусом и, услед недостатка неких облика слободе - о којој је најчешће и певао - принуђених да такво стање трпе и држе у себи, тражећи спас и душевни мир у раду, забави и, најчешће - машти.

Један од типичних Штулићевих сањара је Кипо, великодушна и скромна добричина која у стиховима истоимене песме у свет својих снова, неограничено оцртан избором музике из његове колекције плоча, увлачи бројне пријатеље, предан жељи да сва открића на својим бескрајним екскурзијама имагинарним глобусом музичке планете, подели са свима који су га посетили. При том и сам свира гитару, богатећи опште искуство низом конкретних примера спознаја и сазнања, што уобичајено може да потраје до бескраја или, прецизније, док се сам јунак ове песме не умори и једноставно не утоне у сан. То доводи до нагле промене атмосфере на забави, која се нетом гаси, а гости одлазе готово на прстима, што указује на другу, тамнију страну личности до тада љубазног домаћина добре душе и нежних покрете:

"У соби тајац  
све се мијења  
Кипо одмара  
шале нема..." (Штулић, 1982: 29).

Вавилонска градска кошница са свим облицима загађења, укључујући и константно присутну неподношљиву буку, своје становнике постепено претвара у нову врсту ентитета окованог повећаним нивоом стреса, који утиче и на карактерне особине, стварајући подвојене личности подложне разним облицима психоза, страхова и параноја, најчешће емитованих ка спољном свету у виду нервозе у ситуацијама када се биће више не осећа пријатно нити спремно да настави са уобичајеним компромисима. Из тог разлога, кратка и

романтично интонирана лирска вињета о Кипу носи алтруистичку поруку о неопходности да се, међусобним уважавањем, испрате потребе појединаца које, при том, не угрожавају друге, како би, тим путем, можда и сама заједница као целина постала подношљивија и прихватљивија.

Именовани јунак Штулићеве песме "Кад Мики каже да се боји" прави је продукт захукталог живота и рада у социјализму "са људским ликом", који од радног човека тражи колико је потребно, а заузврат нуди довољно за приземан облик среће у конзумеризму са породичним станом у вишеспратној новоградњи и аутомобилом на кредит. Мада делује пристојно и испуњујуће, све је у таквом животу, ипак, само привид праве среће, јер у појединцу остаје осећај да нешто није у реду, и да би и ти мали делови слагалице колико-толико пристојног живота врло лако могли да нестану, већ првим земљотресом, кваром аутомобила или проблемима адолесцентског поимања физичке љубави, што јунак ове песме износи као очекивану извесност у случају своје кћерке - млађе тинејџерке у свету пуном изазова нове неолибералне популарне културе и света младих уопште. Дијалог у песми између лирског субјекта и пријатеља који се јада одвија се у кафанским условима, где према вековној митологији, уз помоћ алкохола падају ограде стида и људи се једни другима поверавају до најдубље интимае, покушавајући да прибаве душевни мир или неки конкретнији вид помоћи:

"Кад Мики каже да се боји  
у очима му страх  
токсира се вињаком  
не помишља на лаж..." (Штулић, 1982: 36).

Песник слуша ову кафанску јадиковку полако примајући осећање узнемирености, које, међутим, не схвата озбиљно док, помало уморан од такве приче, не обави и последњи друштвени ритуал пред одлазак - плати још једну туру пића. Већ на изласку из локала, међутим, у непосредном додиру са стварним светом на другој страни улице оивичене бироима у којима обитава бирократија као Штулићева друштвена опасност број један, озбиљан страх и параноја нападају и песника, који при том осети и физичку мучнину, како је описано у натуралистички потцртаним завршним стиховима ове песме. Тим путем се појединачни осећај, насликан једном произвољном епизодом из окружења, уздиже на ниво колективног у коме је, уз све личне проблеме сваке јединке друштва, опасност по систем,

како налази песник, уграђена у његову сопствену срж: он, на име, на њој и почива и стога му је судбина унапред запечаћена.

"Свјетска Лада" је песма која би могла да буде посматрана и као логичан наставак претходне, која је говорила о проблемима генерације родитеља, док на овом месту песник прави портрет аутентичне урбане тинејџ хероине, која, како проистиче из иронијом обојених стихова, тражи своје место у систему врло пажљиво бирајући друштво и околину. Позорница дешавања је уобичајена - ноћ у кафани окованој димом, па песник помало рутински слика низ призора које на истом месту затиче свакодневно и који чине аутоматизам дешавања. Живе активности и шаренило ликова које песник овлашно скицира дајући читавом призору изузетно успелу визуелизацију, само је параван за душевну празнину и колективну непознаницу по питању сутрашњице, када се поново, буђењем након пијане ноћи, треба суочити са бројним питањима из домена примарне егзистенција. Младима је, међутим, размишља песник између редова, живот олакшан безбрижним игнорисањем свих проблема зарад мало гламура и, понекад, лажног сјаја, који иде под руку са "високим" друштвом познатих ТВ лица и других естрадних делатника. Млада девојка коју среће у овој прилици нуди песнику шансу за пробој бенда уз помоћ својих угледних пријатеља из света медија, што овога не фасцинира, већ јој лаконски одговара како не верује да они могу да му помогну јер он - нема перспективу. Ограђујући се од њеног самозаваравања, песник овом песмом упућује критику новом друштвеном поретку, изграђеном путем медија, у коме се каријеризам гради на принципу познанства, што, по Штулићу урушава здрав развој заједнице и, поготово, уништава креативност и дух предузетништва у младом човеку, претварајући га у лако потрошну, јефтину робу на тражишту које је само привидно слободно.

Купопродаја љубави или размена емотивно-физичког за материјално основна је фабула песме "Крвава Мери", ретко успелог песничког портрета урбане жене средњих година, која у трци за егзистенцијом посеже за својим шармом и несумњиво снажним дејством на супротан пол у коме види искључиво извор материјалне сигурност. Мада ову своју јунакињу не приказује као познаницу или некога са којим има било какав однос, он је пажљиво посматра, као и већина суграђана са којима обоје свакодневно деле исту линију градског превоза, а целовиту слику о њој добија путем сазнања на бази гласина и оговарања. Стихови постепено откривају помало мизогину слику жене која, због

бескомпромисног односа према свету, у коме не штеди ни друге ни себе, добија надимак по узору на енглеску краљицу Мери Тјудор, која се у 16. веку немилосрдно обрачунала са великим бројем својих политичких противника и тако остала упамћена као "Крвава". Загребачка Мери је са друге стране, песнички насликана попут женке инсекта бигомолка, која своје партнере, додуше, не убија, већ их користи за, у то време изузетно важне, конзумерантске врхунце социјалистичког Југословена - одласке у шопинг туре у Трст. Уводећи и њеног сталног животног партнера у причу, песник, уз наставак слике о безосећајној прелјубници, уводи и други степен друштвене критике на нивоу предрасуде о поимању пословног успеха у систему изграђеном на погрешним темељима:

"Њезин шоњо има нешто као успјешну каријеру  
ради кад му се прохтије  
и зато је увијек хвата на дјелу  
она му прашта љубомору, године и очајан тен  
пуна повјерења у његову глупост и дубок џеп..." (Штулић, 1982: 14-15).

Ова мрачна поетска студија карактера у суштини нуди огољену слику разочарања појединца у систем, у коме не види сигурну базу и лични напредак кроз поштен и хуман приступ свакодневици, већ се недостатак могућности планског успињања друштвеном лествицом на здравим принципима компензује животом на граници друштвених конвенција, брзим темпом пуним забаве и порока, уз материјална добра која се успут стичу не бирајући средства. Људски лик социјализма тако, у Штулићевим анализама, уобичајено поприма различите изразе згађености, наказне гротеске и размазане шминке за сталне карневалске прилике у које смешта своје поклонике, често несвесне да живе по принципу од данас до сутра и уз помоћ максиме "хлеба и игара", у траги-комедији на животној позорници у којој они сами, као главни јунаци, имају најмање личног удела, као у песми "Сестре Ловел 1984", јасних орвеловских инсинуација:

"И не љути великог брата  
насмјеши му се из потаје  
и не љути великог брата  
он је ту догодине" (Штулић, 1982: 63).

Певајући о људима, Штулић није заборавио ни на своје ја - у игри живота песник себе види као врло конкретно позиционираног на природном месту посматрача, пасивног

учесника и објективног коментатора, способног да сагледа читаву егзистенцију и систем у коме борави, те да га, иронијски, алегоријски или уз помоћ неких других уметничко-поетских средстава, наслика какав он, тај свет, уистину јесте, али и какав може да буде уколико се појединац, па даље и сам колектив, на време освесте и мобилишу на акцију:

"Ја сам класно декларисан сирови тип  
ал не желим ништа лоше да ти урадим  
ја сам свјесно револтиран урбани кит  
бринем своју невољу то ме весели..." (Штулић, 1982: 62).

Животне недаће које помиње у песми "Не желим ништа лоше да ти урадим" песник апсолвира у једном од најупадљивијих аутобиографских искорака у његовом опусу, песми "Џони, буди добар", сажимајући их на проблеме константног лутања истом свакодневном рутином "безуспешног слагања свих бирцуза у низ", која само наизглед делује бесциљно, као производ доколице. Већ друга строфа открива праву сврху - потрагу за партнером у љубавној игри, чија физичка суштина, коју апострофира песник, крије истинску потребу за правим емотивним испуњењем и сигурношћу која почива на поверењу кроз дуготрајну стабилну интимну везу. Мада делују уобичајено за Штулићев опус - деморалишуће и песимистички, ови стихови крију детаљ који развејава такав амбијент: песник, наиме, у тренутку који се граничи са самим лудилом услед константне егзистенцијалне тескобе, на другој страни улице види самог себе, којег поздрави самонаденутим надимком проистеклим из најдубље перспективе рокенрол културе и једне од њених примарних химни, "Johnny V. Good" Чака Берија из 1958. године. Осим што на овај начин демистификује своју улогу у градском миљеу и оправдава порекло свог уметничког имена, Штулић дефинише и своје у том моменту непоколебљиво стање крајњег оптимизма, које га наводи на чврсто уверење да ће једног дана, ускоро, "прећи на другу страну", тј. остварити своје снове, амбиције и планове о правом пробоју на велику уметничку рок сцену и, у исто време, остварити и своје љубавничке амбиције о трајном и испуњујућем емотивном односу, као надоградњи и заокружењу живота и егзистенције у тоталитету.

### 6.2.2 Мисаоне песме

Штулићево напуштање примарног, хроничарски-искуствено интонираног и емотивно надахнутог песничког израза након прве три године успешног ауторског бивствовања на рок сцени, и прелазак на сложенији, херметичан и интроспективно обојен поетски стил, углавном су окарактерисани као потези којима је изневерио очекивања изузетно бројног аудиторијума. Велика већина поклоника рокенрола у Југославији му је до тада углавном и била наклоњен због директног начина на који је, уз помоћ лако доступног и прихватљивог стадијума разумљивости његових песничких мисли, без већих препрека усвајала његове поруке и прихватала их као одраз сопственог стања свести, држећи овог песника на пиједесталу политичке идеје и уметничког стила са којима су саосећале бројне актуелне генерације младих, па и далеко шире. Ново поглавље у каријери песника Штулића, међутим, означило је његов далеко снажнији уплив у поље књижевне традиције, а његов опус, барем делимично, приближило академским вредностима и јасним жанровским оквирима тумачења те врсте литерарних творевина. Штулићев превратнички албум/циклус *Кад фазани лете* је, у том смислу, померио границе његовог песништва ка вишој димензији мисаоно-рефлексивне поезије, одишући бројним елементима уклапања у основна књижевно-теоријска обележја ове врсте лирске поезије.

Та фаза Штулићевог стваралаштва позитивно је одговорила на основну премису о мисаоној песми, као истини о свету и животу до које песник долази интуитивно и надасве емотивно, путем визија које претходе конкретним сазнањима, задржавајући саму мисао на позицији основног мотива у стиховима који преносе прочишћену емоцију као највиши степен развитка чисте лирике. Вођен тежњом да спозна и докучи тајне људског живота и егзистенције, али ипак бавећи се темама до којих долази у реалном окружењу, које му и даље нуди инспирацију и надахнуће, мисаони песник посеже за идејама филозофије и, често, метафизике, настојећи да нађе своје место у свету и критички се одреди према њему, што често води и до врло конкретних приказа бунтовног става и неслагања, истовремено и задржавајући дилему да ли се и у коликој мери било које дело чисте лирске поезије јавља и као рефлексивна мисаона целина (Димитријевић, 1965: 53-54). Делимично свестан ефекта који је таквим приступом поезији произвео на бројну публику, Штулић је у једном новинском разговору настојао да демистификује свој новоприказан песнички стил,

тумачећи целину циклуса као својеврсну шифру, чије се значење у сегментима рефлектује и на све песме које га творе, уз ограду да није баш сваки стих подложен сврставању у крипте, те да су поједине слике производ песничке потребе да се читаво дело уобличи и добије целовит изглед естетски дотеране мисаоне целине (Вукојевић, 2005: 486).

Кључни мотив овог дела Штулићевог опуса, садржан уједно и у његовој централној песми "Кад фазани лете", преноси парадоксално интонирано питање које у симболичком значењу указује на полтронски однос кроз повлађивање подређених према власти чак и у апсурдним ситуацијама које јасно говоре о немогућности да буду остварене у збиљи:

"Што се догађа када мртви фазани  
лете изнад наших глава када мртви фазани  
лете а ни један не пада..." (Штулић, 2010 а: 97).

Осим што овом сликом, која проистиче из народне пошалице о владару који у лову пуца и промашује плен док његови поданици то тумаче као лет мртве птице, указује на опште стање у посттитоистичком, аутократском и апсолутизмом заогрнутом друштву, где се под плаштом привидне јавно испољене равноправности крије готово феудална подела друштвених улога на оне "од горе" и све остале, песник слици мртве прице придодаје и друго симболичко значење, претварајући је у алегоричан одраз конкретног појединца<sup>45</sup>, коме првобитно приписује особине полтронства и улизиштва, на којима гради своје, по песнику - незаслужене и неоправдане, високе позиције и углед у друштву:

"Зашто тражиш у себи каризму пуњена птицо  
могућност просвјећености раздваја те у бескрај  
од жудње за мисијом..."

Емоционална узнемиреност и резигнација дубоко су усађени у стихове који нагоне песника да се симболички поигра речима којима деперсонализује објекат свог разматрања, приписујући му етикету ловачког трофеја који, препариран, немо посматра прикачен за зид у уобичајено "харизматичној" природној пози која не одговара стварном, тренутном стању. Ширећи слику на општи план уз помоћ концентричних кругова којима се такав однос појединца према власти симболички преноси на најшире оквире, па потенцијално и у бескрај, песник уводи нов мотив паралелизма између демагогије као устаљеног

---

<sup>45</sup> Штулић тврди да је песма "Кад фазани лете" посвећена позоришном редитељу Љубиши Ристићу (Вукојевић, 2005: 485).

реторског средства у дискурсу социјалистичке власти, и артиљеријске салве као честог симбола величања достигнућа друштва кроз спорадичну демонстрацију војне силе и државне моћи. Стање очајања песник апострофира врло директном констатацијом да је суштинска поквареност друштва врло вешто прикривена, сликајући је као "беспорочну превару".

Резигнација прерасла у бес, са очигледним одсуством могућности да се са бројним друштвеним неправдама обрачуна и рашчисти другачије него ли вербално, снажна је емоција која доминира уводним стиховима песме "Анђели", у којима песник врло пажљиво бира најгрубље речи којима ће насликати авети и утваре које види у готово сваком бићу извитопереног друштвеног система, не правећи више разлику између добра и зла, јер ово прво је потпуно искорењено у орвеловском, мутним акварелом насликаном призору, у коме је симболика доминантних неутралних боја црне, сиве и беле, тек подлога за приказ једноличне монотоније и летаргије, коју грубо нарушава упад нападне црвене боје, којом означава надлазеће силе мрака:

"Незајажни анђели  
долазе као крв црвени  
анђели као зној опори  
брутални анђели..." (Штулић, 2010 а: 92).

Оксиморонски интониран исказ у овим стиховима функционише на више планова који се јављају паралелно и у сваком могућем разрешењу дијалектичке поставке небеских бића са наглашеним особинама подземног, хадског вечног боравишта. Анђели су, наиме, у религији, митологији и уметности уобичајено насликани бели, симболишући тако телесну невиност и духовну чистоту, док их песник на овом месту приказује бојом која носи тамно, углавном еротско значење, а са лакоћом се поистовећује и са паклом, на чију огњену врелину указује и симбол крви - такође црвене боје. Асоцијација на пакао у исто време буди и овде ненаглашену, али и те како присутну симболику црне боје, која изражава језу смрти и труљења, о чему сугерише и јака спознаја чула мириса, с обзиром да непријатан задах телесних течности такође указује на неподношљиво присуство нечастивог (Риш, 1979: 484). Неисказана, али јасна симболика тако изведеног призора анђела пакла, индиректно доводи до разрешења Штулићеве стиховне поставке у којој он сугерише на сасвим изванредан судњи час друштва у коме не постоји могућност позитивног



исхода, па ће и крајње решење бити једнако потпуној пропасти, суноврату свих вредности и тоталној девастацији заједнице, коју је тако, наглашено симболички, већ на неки начин и прежалио, сместивши је огњене дубине подземног света.

Зачетак симболичког приступа градњи поетских слика код Штулића је, међутим, био приметан и у ранијој фази стваралаштва, поготово у циклусу песама које су први пут објављене на концертном албуму *Равно до дна*. Мада је општи поетски израз овог песника тада још почивао на темељима његове уобичајене препознатљивости, насловна песма тог циклуса фигурира као карактеристичан пример интроспекције, која се најбоље огледа у уводним стиховима:

"Стопедесет ружа и дјелић твог сна  
марширало је синоћ без престанка  
дао сам свој најбољи град  
падали су уз пут  
ознојени шампиони угашених погледа..." (Штулић, 1982: 51).

Мада симболика цвећа у првом стиху на први мах оставља простор и за могуће тумачење у правцу љубавне тематике, сам број цветова, који умногоме превазилази уобичајене потребе "обичног" букета као поклона у игри завођења, усмерава асоцијацију у правцу погребног венца, на шта указује и слика стројевог корака као могућег призора мимохода којим се, уз државне почести, опрашта од покојника на почасном одру. С обзиром на Штулићево признање да је инспирацију за ову песму, изузев наслова позајмљеног од Буњуела, пронашао у Крлежиној збирци политичких есеја "Дест крвавих година" (Штулић, 2010: 305), њено значење се открива у правцу критике буржоазије, било да је у питању Крлежина предратна, или Штулићева "црвена", или пак било која друга власт на свету, која доноси одлуке искључиво у свом интересу, не презајући ни од крвавих сукоба у којима су, у принципу, и нападачи и нападнути тек жртве које служе само "елитним" интересима. Буњуеловски интонирана синтагма садржана у референу ове песме носи наглашену робеспјејеровску симболику, којом песник Штулић нуди ретку слику себе као лидера или идеолога имагинарног ослободилачког покрета, спремног да поведе побуну, само под једним условом - у тој намери не сме бити одступања до самог краја:

"Долазим ти као фантом слободе  
и зато покажи што знаш

долазим ти као фантом слободе  
да те водим равно до дна...".

Укупно узевши, ни елементи рефлексивне поезије нису толико чести у опусу овог рок песника, будући да је њихова вишезначност и отежана могућност тумачења углавном одбијала делове Штулићевог аудиторијума, навиклог на сажете, конкретно интониране стихове јасне поруке са директним дејством на опажајну моћ просечног слушаоца. Песник Штулић ипак није ни превише бежао од њихове употребе, ослањајући се првенствено на гласове свог унутрашњег уметничког бића, који су се таквим, симболички интонираним сигнаlima јављали спорадично, углавном на пољу далеко топлије - љубавне поезије.

### 6.2.3 Љубавне песме

Као и у већини песничких опуса од настанка лирске поезије до данас, укључујући и оне најзнаменитије, чији је утицај на свеопшти развој књижевности немерљив, песништво Бранимира Штулића такође обилује стиховима љубавне тематике, који у својој суштини преносе, анализирају и вреднују врсту емоције од есенцијалног значаја за развој свих других врста осећања, на којој уствари и почива опстанак људске врсте. Полазна основа за развој било које идеје, мисли, става и активности у бити је најтоплије осећање блискости са другим људским бићем, која је, по природним законима, први предуслов настанка новог живота, и то је циклус који се понавља и обнавља у кружном току космичких начела ротације и револуције. Одсуство тог осећања, његов губитак или немогућност да се оно досегне, са друге стране воде у разочарање, осећај егзистенцијалне тескобе, горчине и нецеловитости, као и тежине недостајања и потребе да се то стање што пре напусти (Фром, 2017: 36), што понекад наведе човека да се у таквим неприродним околностима упусти у другу, негативну врсту подухвата, често и са тешким и трагичним последицама. Примери такве врсте проналазе се лако и од давнина, већ у Хомеровим хексаметрима, који кажу да је Троја разорена због Менелајеве повређене части и љубоморе услед неверства лепе Јелене. За љубавнике, међутим, тврдили су хеленски филозофи, не важе иста правила као и за друге смртнике, јер су и богови били склони да им опросте такве прекршаје, поистовећујући љубавничку памет са дечијом (Платон, 2008: 28). Видевши љубав као тежњу ка добром, уз страст ка стварању, Платон је у том осећају видео и тежњу ка

бесмртности као досегу уравнотеженог, хармоничног односа између људског дела и његове трајне, непролазне вредности. Помињући хармонију, ону која музику чини савршеном духовном дисциплином, он тонско сазвучје види као искључив производ слоге, без које та врста досезања идеалног односа међу звучним елементима не би била могућа, из чега произлази да је и ритам продукт сучељавања брзине и спорости, те да је, тако хармонична и ритмична, сама музика уствари наука о еротским односима (Платон, 2008: 36).

Ова филозофска мисао невероватно прецизно погађа и суштину идеје рокенрола, јер се првобитни бунт покрета базирао управо на љубави и слободи као две кључне речи које су покренуле процес приближавања две стране вековног међугенерациског сукоба на темељу устаљених конвенција и њиховог рушења: љубав је, наиме, и духовна и телесна, као и њено слободно испољавање, била табу, а слобода је за младог човека, који љубав тек открива и полако јој се препушта, могла да значи само отклон од сваке препреке у том задовољству, те је првобитна пригушена, па све више очигледна еротичност стихова рок песника била водеће обележје друштвеног протеста усађеног у срж изворног рокенрола. Тек су касније, надградњом свести о слободи и егзистенцији, у њихове стихове ушли и други тематски оквири, задржавајући љубав као полазно, нулто стање, од кога све почиње и где се све завршава, а када је нема - једина је тежња човекова да се сказаљка његовог емотивног склопа поврати управо у тај неутралан положај.

Бранимир Штулић је, као песник, то осећање имао уграђено негде дубоко у себи, поистоветивши љубав са свим облицима испољавања људске тежње ка узвишеном стању свести или једноставно - ка слободи. Он је тврдио да било која његова песма која може да изгледа као љубавна, у ствари то и не мора да буде (Вукојевић, 2005: 486), већ може да говори и о нечему другом, што само проистиче из љубавног оквира, и односи мисао у другом правцу, а то у случају овог песника може бити само мисао о слободи. Свест о љубави и свест о слободи тако су се у његовој песничкој машти и идеји развијале упоредо, међусобно се преплићући у вечној потрази за коначним крајњим и стабилним исходом на крају свих антагонизама, и на почетку, испоставља се, недостижне утопије. Тако слика љубави у Штулићевом делу расте упоредо са сликом света, пратећи дискурс свакодневице и сама се водећи њеним принципима. Младачачки занос, одлучна радозналости и нескривена страст према открићима, често каналисани у емоцију неслагања кроз

темпераментно испољавање осећања, које негује према стварности, бавећи се упоредо човеком, друштвом, средином и њиховим крајњим исходом, овај песник на сличан начин трансцендентира и у домен љубавне проблематике. Испочетка предан огољеним страстима, он и љубави прилази нагонски, па његови стихови о таквим темама носе дозу натуралистички неувидјене конкретности, која мушко-женски однос гради на принципу спољашње привлачности, док емотивна надградња на ред долази тек касније, мада јој, истине ради, песник ипак оставља довољно простора кроз испољену наду:

"Синоћ сам из штоса  
зажелио на трен  
да буде нешто више  
да ми постане френд  
а Марина ко Марина  
негирала ме скроз  
а мени се само прохтјело  
да спавам са њом..." (Штулић, 1982: 18).

Навдени стихови су из песме "Марина", која открива читав спектар Штулићевих сродних поетских визија упућених ка женама које среће кроз своја лутања, али са њима не остварује однос на вишем степену од примарног, од уобичајеног разгоревања еротичке инспирације и љубавничке маште, па до покушаја да се она и материјализује у стварности, што у суштини и није основни предуслов, јер љубав је често најлепша управо док се чека и прижељкује, док се о њој само сања:

"Стојим на углу  
сигуран сам да знаш  
карта ми је у џепу  
у једном правцу  
размишљам  
тражим разлог да не бринем  
одлазим да ти кажем да те волим..." (Штулић, 1982: 26).

"Карта за срећу" носи невино, готово дечије осећање непознанице и страха, треме од неизвесног исхода љубавне иницијације, у којој лирски субјект тек треба да начини први корак, на шта је већ одлучан, како упућује метафора карте за срећу у једном правцу -

сада више нема назад. Ови стихови практично крију залеђен тренутак узбуркане свести у моменту "преласка на другу страну", у часу суочавања са непознатом истином која се управо одиграва и доноси тај дуго чекан, а још увек у потпуности недосегнут - крајњи исход. Сасушено грло, трнци пред очима, дрхтавица која обузима читаво тело, нервозни покрети прстима и поглед који избегава директан контакт са жељеним објектом некако се дају сакрити, али пресудан тренутак подразумева две речи које ће разоткрити право стање унутар субјекта, и тако га у потпуности оголити. Тек тада, када је љубавник у најави учинио пресудан корак, може да очекује ударац судбине, позитиван или негативан, зависи од много фактора, а један од исхода, разочаравајућ, али не и у потпуности суочен са губитком наде, нуди песма "Између нас":

"Признат ћу ти да те волим  
рећи ћеш ми не буди луд  
нисмо на филму забога  
опусти се мало  
и откопчај тај проклети гумб..." (Штулић, 1982: 30).

Конкретност описа ситуације и одсуство стилских фигура у наведеном пасажу ни на који начин не ремете канал протока песничке слике ка читаоцу, који тако, упркос изостанку узвишеног поетичног говора, у потпуности може да осети емоцију која обузима лирски субјект у тренутку суочавања са исходом његове тешком муком остварене иницијативе. Слика жена је у Штулићевим стиховима углавном изведена на принципу субјективног поимања њене појаве, врло конкретна и верно насликана у односу на имагинарни свет који заокупља песника у тренуцима суочавања са предметом својих жудњи. Усамљен пример дематеријализације објекта приметан је у песми "Људи самоће", која на идеалан начин поистовећује осећање урбане изолације и усамљености са стањем неиспуњености и недостајања услед неостварене потребе за партнером у љубавној игри, па и у животу:

"Завирујем у гомилу  
посматрам свијет  
нетко ме тражи  
али не знам гдје  
нетко ме воли

душу ми нуди  
нетко је странац  
исто као и ја..." (Штулић, 1982: 94).

Романтичарска сањарења, сновиђења на стварности и чежња за дубљим емотивним испуњењем у Штулићевим стиховима често су праћена дијаметрално другачијим, огољено натуралистички интонираним изливима сировог мушког принципа, доведеног до чистог мачизма на темељима фалусократије (Негришорац, 2009: 201), када песник жену више не посматра само као објекат пожуде, већ је тај занос сада материјализован кроз досегнуту и остварену љубавну игру, углавном ослобођену емотивног терета и сведену само на голу страст, у којој је доминантна улога оног који води игру, и у њој односи победу, додељена мушкарцу. У Штулићевим стиховима посвећеним призорима таквог вида мушко-женског односа та улога припада лирском субјекту, што по аутоматизму указује на аутентичност конкретних животних епизода и наглашава самохвалисавост, као један од кључних сегмената мачистичког принципа:

"Ти и ја лутамо кроз ноћ  
потмуло је стењао мој град  
испред нас пут без повратка  
далеко се чула музика...  
Улица хладна бесћутна  
незгодно се вољети на њој  
дат' ћу ти све што зажелиш  
потакнимо понос заједно  
фа фа ла си ми ти  
фа ла ти... (Штулић, 1982: 39).

Љубав на улици, као у песми "Фа фа фа", осим што задире у домен натуралистичке еротске теметике, додирује се и социјалне критике, јер указује на увек актуелне проблеме недостатка стамбеног простора, поготово за младе, који услед неповољне економске ситуације не проналазе начин да се осамостале, па прибегавају разним алтернативним решењима када су у питању потребе за осамљивањем удвоје. Слична епизода забележена је и у љубавној песми "Одлазак у ноћ", која на ретко сликовит начин, нарацијом која се у свести читаоца пресликава приближно филмском језику, приказује једно вече у граду са

женом за коју се врло брзо сазнаје да је удата, али и да тражи излаз из те везе која је не испуњава, као и да је лирском субјекту то знак за дистанциран приступ односу на који пристаје, вероватно краткорочно, јер не види перспективу, али и не жели да понесе осећање кривца или жртве у крајњем исходу.

Опадање моралних норми у односу на традиционално друштвено уређење према принципима патријархалности, какво је било константно присутно у балканским земљама одвајкада па до половине 20. века, када је либерализација савременог западног света полако почела да осваја и ове просторе, у суштини је један од продукта модернизације који се овде тешко прихвата из разумљивих, историјско-традиционалних разлога. Зато је тема прељубе у уметности овдашњих стваралаца најчешће приказивана као сукоб добра и зла са уобичајено очекиваним трагичним последицама, које се углавном испољавају на нивоу распада породице и, у даљем контексту, и друштва у целини. Код песника Штулића осећај ухваћености у замку пред изненадним сазнањем лирског субјекта о брачном статусу његове љубавнице постепено прераста у параноју, опште место дехуманизованог осећаја у свести урбаног човека, заробљеног у статусу безизлазности у који никако није желео да се уплете, идеализујући слику живота, слободе, па и љубави, у тескобним околностима средине пребукиране "странцима", који се међусобно физички сусрећу и испуњавају своје материјалне, па делом и духовне прохтеве, али без досезања правог осећаја среће и слободе, коју сви толико прижељкују. Штулић је при том и веома вешт у сликовитом преплитању разних животних тема, попут љубавних, са политизованим ставовима које уобичајено износи критикујући друштво и систем. Повремено је та преплетеност изведена веома суптилно и дискретно, свепрожимајуће преносећи две сродне, али не и истоветне теме, што површним приступом тим стиховима води ка непотпуном разумевању, као у примеру песме "Вријеме одлуке", која се углавном тумачи као политичка, у смислу лирски изнете паролe - доста је било чекања, тренутак за акцију је дошао - док су то у суштини прикривене слике љубавничког односа у којима је лирски субјекат суочен са могућим крајем везе, јер његова партнерка показује знаке губитка страсти, уз све израженију жељу за неком радикалном променом у интимном животу:

"Свјетло у дну собе  
плавичасти траг  
да ли ме препознајеш

о чему размишљаш  
дим из цигарете  
носи моје сне  
гледам твоје очи  
хладне далеке... (Штулић, 1982: 7).

Дим цигарете који односи његове снове, те они тако, попут дима, наочиглед нестају, и њен поглед уперен у даљину, јасни су знакови да је љубав међу њима на издисају. Лирски субјект на то реагује помало неочекивано, оптимистичким ставом који се огледа у одбијању полемике са одлазећом партнерком и позивом на последњи плес, што може да се протумачи двосмерно: као одлагање да се прихвати истина о неминовном расстанку или као одраз либерализације који партнеру оставља потпуно право на избор, укључујући и прекид љубавног односа. Нису, међутим, љубавна чежња и патња, уз повремене изливе мушког принципа, једини могућ исход Штулићеве еротичке поезије, па се повремено, како његови биографи тврде - углавном усклађено са реалним животним околностима и осећањима која је носио док је писао те песме - јављају и стихови пуни испуњености и очигледне љубавничке среће.

Након љубавне поезије посвећене женама о којима сања, које прижељкује или са њима отворено жели да ступи у љубавнички однос, те песама другог типа - о оствареним еротско-љубавничким подухватима, трећи тип ове врсте певања у Штулићевом опусу нуди идиличну слику десегнутог љубавног заноса, у којој чежња и ишчекивање уступају место узвишеним осећањима и нуди слику жене као предмета обожавања уз ретку повластицу дати лирском субјекту, да са тако идеализованим објектом барем на одређено време може да подели чари заједничког осећања, па и суживота. Пример песме "Волим те кад причаш" указује на исцелитељску моћ љубави, која, истина, не помаже да свет преко ноћи постане боље место, али његову слику у очима љубавника барем на трен, колико траје то стање узвишене екстазе, чини далеко прихватљивијом, дакако и романтизовано улешаном, а сам живот почиње да се буди, као на крају дугог зимског сна:

"Гледај моју малу како иде низ улицу  
примећујеш ли боју на њеном образу  
данас је први дан у прољећу  
и она ужива као да је последњи..." (Штулић, 1982: 100).



Крај пролећа, уједно и наговештај надолазећег лета, успела је асоцијација на вечни идеал контракултурне омладине шездесетих година, дубоко усађен у митологију рокенрола, о најтоплијем годишњем добу као савршеном амбијенту који погодује љубави и сваком облику њеног испољавања. Вечно лето је недосањани идеал хипи генерације, који указује на рајске вредноте и праневиност становника еденског врта, на утопистичку слику повратка под окриље потпуне слободе и равноправности, неначете горким плодом са дрвета сазнања и истине. Али, људском роду и није својствено да живи у таквим околностима, већ о њима може само да сања, пошто је изгон из Раја управо и заслужио правом на слободу избора - да не послуша упутство и савет, уједно и молбу и наредбу: да не трага за одговором (Фром, 2017: 37). На тај начин, одвојивши се заувек од складног односа са природом, човек је остварио могућност цивилизацијског напретка, који и почива управо на сазнању и науком утаженој радозналости, али је и довека остао стигматизован изневереним очекивањем, које ће га пратити као усуд до краја света. Хипи генерација је, пак, поверовала да је крај света могућ, опипљив и досежан, материјализујући тај сан о земљи на самом крају цивилизације, након које нема даље, а лето је вечно, хрлећи у Калифорнију као обећану територију испуњења свих идеала. Али, и то је било узалуд.

Свестан такве недокучивости, па донекле и пролазности, песник Штулић се ипак препушта љубави да га у потпуности обузме, не дозвољавајући реалном свету да у тим тренуцима заноса превлада над слатком опијеношћу при падању у дуго ишчекиван и најзад досегнут љубавнички занос:

"Волим те кад причаш  
у свом овом лудилу  
слутња губи привид  
огољела до костију  
постаје стварност  
заборављена сол  
не желим да те одвлачим  
далеко...".

Срастао са светом око себе, дубоко саосећајући са свим његовим вреднотама и разлозима за бољу будућност, песник је допуштао да слика стварности у њему расте заједно са осећањем љубави, првенствено према сваком човеку и људима уопште, за које

је веровао да заслужују искупљење и спас, и за шта се, у суштини, и борио - само својом поезијом. Суочен са дубљом спознајом суштине људске заједнице, правим разлозима њене извесне пропасти и својој беспомоћи да то стање промени, и његов став је битно изгубио од свог првобитног облика, допуштајући оптимизму да нестане у вечном неповрату, заједно са сликом љубави, која је тако, растући у њему заједно са светом, са тим светом у њему и умрла. Испочетка тешко прихватајући такав губитак, песник износи горчину сразмерну боли коју је осетио, не пристајући да буде само разочаран, јер то није ни својствено сујети рањеног љубавника, који тада нетом тражи кривца и оптужује, бесан, рањен и жељан освете:

"Ускраћујем ти право да ме и даље забављаш  
моје лице жели заборав моје лице жели одмор  
од силних путовања моје лице жели свијест  
истину па ма каква она била и зато бјежи од мене  
понеси своје кофере пуне горких спознаја  
иди за својом судбином и не враћај се више..." (Штулић, 2010 а: 96).

Песма "Иди за својом судбином" налази се на почетку циклуса песама разочарења, како у љубав, тако и у човека, у људску судбину и свет у тоталитету, као наговештај краја свим заносима и идеалима које је овај песник слободе тако брижно хранио и неговао у свом младалачким страстима натопљеном поетском и људском бићу. Суштинска немоћ да се измени зацртан судбински ток, уз тешко мирење са таквом спознајом као једином, дефинитивном и вечном истином, још је у неколико наврата била у његовом опусу пољуљана изливима чежње, која га је походила углавном у сну, указујући на подсвесно одбијање да се суочи са губитком вере у љубав и у човека, али и уз свест да је тај исход једина преостала опција, о чему сведоче и стихови песме "Плави голуб", очигледно испевани у стању потмуле чулне отупљености изазване неприхватљивим губитком:

"Понекад је видим лежећи у сну  
као игру сјена на мом рамену  
бијело свијетло изнад површине тупих корака  
колико још има до очаја..." (Штулић, 2010 а: 101).

У међувремену отупелих љубавничких чула и општеживотних сензора, песник се некако помирио са судбином и досегнутим сазнањем, настављајући свој уобичајени

животно-поетски циклус правећи се као да се ништа није догодило, приписујући сада стварности новостечено лице пролазности, пред којом не постоји могућност искорака у ма ком другом правцу, одлазећи тако у сасвим другу крајност, до крајњег песимизма, који је код њега толико снажан и очит да му више и не ремети свакодневицу. Он са њим живи, о њему пева и не придаје важност више ничему изван те спознаје која, једноставно, сада наткриљује сваки други тип осећања. Осим што је тек напола жив, он је на тај начин и заштићен, јер уз латентни опрез, без очекивања, неће бити ни губитка и новог разочарења. Тај осећај је прескупо плаћен луксуз, који песник Штулић, ни у љубави, нити у животу, више себи не може да дозволи:

"Често љубав тако прелази  
неосетно преко вечери  
у свијетлоплавом  
бојом усана  
хладан поглед изнад рамена  
и опрезност до новог сусрета..." (Штулић, 2010 а: 135).

Остатак љубавног опуса овог песника представља бесциљно лутање оголелим беспућима постапокалиптичне цивилизације, у којима је његов живот само усамљени дах пламена свеће у олуји, који титра одбијањем да се сам од себе угаси док не исцрпи и последњи фотон као најситнији молекул животне светлости. Пребирући по згаришту сопствених емоција, не да би пронашао нешто чиме би напојио изгладнелу душу, већ више нагонски, из досаде, он посеже за многим митовима прошлости, покушавајући да крајњим напором свести сагледа где је погрешно трагајући за љубављу и слободом. Можда се његов одговор крије баш на најочигледнијем и најбаналнијем месту, тамо где га је сам, једном, сакрио, у песми "Слобода", тврдећи:

"Слобода је жена - узми је..." (Штулић, 2010 а: 90).

Оба ова појма, првобитно поистовећена здравом, природном логиком песника-филозофа са мачистичког аспекта љубавника-победника, ефектом бумеранга враћају његову животну премису на сам почетак и ново, исправније тумачење. Ништа од светих идеала песничких, па ни људских, наиме, не може се освојити, већ само - заслужити.

### 6.3 Напомене о језику рок поезије Бранимира Штулића

Методолошки приступ стварању и тумачењу поезије кроз синкретизам са музиком, у којој се говорни песнички језик ослања на чврсте оквири задате музичке форме, без сумње указује на подређеност језика у односу на инструментални сегмент, као и на принудну спутаност слободног развоја мисли и форме њеног преношења, те на нужна ритмичка ограничења која проистичу из неопходности да се реч прилагоди већ постојећем свирачком нивоу. Будући да су, музиколошки гледано, четири четвртине такта далеко најчешћи начин ритмичке поделе у рок музици, која се, у односу на друге жанровске облике у овој врсти уметности, сматра за врло једноставну, готово једнолично равну матрицу, што је и логично, с обзиром да у својој суштини рокенрол подражава монотонију индустријске буке, природно је и да се у песништву рокенрола језик развио у истом правцу једноставне и лаке ритмичности са великим бројем краткосложних речи чија брза и скоковита измена доноси потребан и музичком матрицом задат ниво ритмичности, што је, међутим, првенствено одлика енглеског језика као изворног у области рокенрола.

Основни језички проблем код рок песништва на другим језицима, па и оном којим су писали и певали песници југословенског рокенрола - назовимо га српско-хрватским или српским - огледа се у чињеници да су покушаји подражавања изворне англо-саксонске говорне матрице у задатом музичко-ритмичком обрасцу углавном наилазили на препреке због неједнаког нивоа флексибилности других језика, па и нашег, спрема енглеског, као и због неадекватне дужине појединих речи којима су описивани појмови из домена тема у којима су се кретала интересовања рок песника и њихових следбеника. Из тога произилази да је успех рок музичара на овим просторима непосредно зависио од језичке ширине и елоквенције које су неговали уз могућност испољавања појединих појмова на више начина, обиљем синонима и уопште богатим речником, као и од способности језичког прилагођења задатом музичком оквиру који наводи на нужно поштовање одређене ритмичке матрице.

Следећи принципе аматеризма као главног обрасца настанка и развоја рок музике уопште, како на Западу тако и на овим просторима, рок певачи/песници су се, пишући поезију, углавном кретали линијом мањег отпора, прилагођавајући језичке недостатке ипак далеко стабилнијим и, пре свега, унапред утврђеним музичко-ритмичким канонима,

па су сви евентуални пропусти по питању ритма у стиховима отклањани једноставним ослањањем на музичку подлогу, која је на тај начин, уз евентуалан додатак једносложних узвика типа ох, ах или је, који уосталом и чине саставни део рокерског дискурса, могла да иправи све недостатке, будући да је финални производ у виду рок песме ипак у највећем броју случајева прихватан као јединствен и нераскидив спој музике (коју чине хармонија и ритам) и језика. Из тога произилазе одређени недостаци при покушајима да се рок поезија сагледа на прозодијском језичком нивоу, слични немогућности науке да на тај начин сагледа и традиционално народно стваралаштво на овим просторима: певачи народних песама се, наиме, углавном певајући уз гусле, као и бројни уметнички песници касније, нису нарочито водили ка апстрактним схемама метра у поезији, већ су своје стихове градили пратећи ритмичке структуре свог говорног језика (Живковић, 1967: 128).

Бранимир Штулић је, како је познато, своје речи и стихове посматрао као саставне елементе музичке целине, пишући их накнадно у односу на хармонијске склопове и мелодијске линије које су чиниле готове композиције у инструменталном сегменту. На тај начин је, очигледно, и речима, или још прецизније - слоговима, давао вредност музичких ознака, не претварајући их буквално у ноте, али их третирајући као чиниоце ритма мањег значаја од осталих музичких елемената хармонијске целине. Да песма не би функционисала као естетски неприхватљива целина у којој нису сви чиниоци обједињени у складу са нормама, то је и Штулићев труд да постигне неопходан ниво ритмичности врло приметан, што се огледа у пажљивом одабиру појмова којима би описивао одређене песничке слике, а што опет недвосмислено говори о високом степену његове свести о значају језика и лингвистичке елоквенције.

С обзиром на очигледно прилагођење стихова ритмици која проистиче из музике, уз слободан приступ евентуалним ритмичким недостацима у стиховима о којима овај песник, једноставно, није имао потребу да брине, јер би ритам музике компензовао сваки такав пропуст, Штулићево поетско дело посматрано као писани текст задржава одлике поезије писане искључиво слободним стихом. Мада је приметно његово настојање да и у написаним песмама задржи привид ритма, овом песнику не успева да континуирано одржава једнак број слогова у стиховима једне песме, па се изражаји слободним стихом приближавају све више облику ритмичке поетске прозе. То и јесте прва асоцијација на овог аутора, чија већина дела из опуса опонаша наративни приступ са обиљем елемената

свакодневног уличног говара, док се узвишене песничке стилске фигуре код њега јављају спорадично, тек у ретким настојањима да заиста створи вредно и аутентично песничко дело ослобођено неопходне музичке подлоге. Слична запажања јављају се и на пољу риме, која је код Штулића најчешће само привидна, готово никад правилна и чиста, те углавном мушка, док је распоред рима у његовим песмама врло променљив, такође без сталног или уобичајеног модуса.

Привид правилности и јединства ритма у песмама овог опуса одржава се, са друге стране, готово удбеничким примером честе употребе друге врсте песничких средстава (Живковић, 1967: 136), као што су синтаксички и лексички паралелизми, углавном анафоре, или опкорачењима у виду поделе синтаксичких целина у два стиха. Све одлике Штулићевог манира у градњи стихова врло су уочљиве на следећем примеру, у песми "Господар самоће":

"Она вуче моје нити  
она чини моје сне  
док ја листам старе новине  
она бјежи од досаде  
успјела је да се смири  
одлази некуд насамо  
а ја маштам затворених очију  
у мислима је пратим..." (Штулић, 1982: 25).

Служећи се, дакле, богатством језика као основним параметром у градњи својих поетских целина, песник Штулић демонстрира завидан ниво реторских способности, уз далеко богатију употребу фигура мисли у односу на звучне језичке фигуре. У том погледу, истраживање Дуње Паулик открива доминантну улогу ироније, парадокса, оксиморона и хиперболе у песничком језику овог аутора (Паулик, 2013: 15-16), што се логички додирује са анализом поетских елемената његовог стваралаштва, у којима је, углавном, сецирао стање у друштву кроз призму личног искуства, најчешћом употребом управо иронијског говора, често изврћући право значење мисли и речи. Исто лингвистичко истраживање открива и блискост Штулићевог песничког говора са бројним елементима разговорног стила, која се открива кроз његов спонтан, неоптерећен и неконвенционалан приступ градњи мисаоних целина, уз учесталу употребу лексичких елемената као што су

жаргонизми, вулгаризми и поштапалице (Паулик, 2013: 24-25), док се његова повремени тежња ка узвишеном, готово епски интонираном тону осликава кроз наглашену улогу архаизама у тим стиховима.

## 7. МЕДИЈСКИ ОДЈЕЦИ<sup>46</sup>

Свеукупно дело Бранимира Штулића се у круговима заинтересованим за рокенрол, књижевност, па и уметност уопште, на Западном Балкану у данашње време прихвата са посебним пијететом, будући да су генерације које су одрастале у доба настанка његових песама - које су у време њиховог првог јавног публиковања примане несвесно, нагонски и идолопоклонички, али не и без високог степена разумевања - након што су сазреле у тешким околностима ратне збиље и константне економске нестабилности, сада напокон у потпуности свесне тежине, пророчке улоге и правог, дубоког значења друштвене критике која је у великој мери проистицала из стихова овог јединственог рок аутора. Велику улогу у домену досезања највишег степена рецепције Штулићевог дела код веома широког круга поштовалаца одиграли су и медији, чији је сегмент партиципације у промоцији појава везаних за покрет и стваралаштво рокенрола од немерљивог значаја за све актере такве размене информација.

Музика и поезија Бранимира Штулића, као и његова уметничка и јавна личност, на просторима некадашње СФРЈ су медијски репрезентоване као јединствен феномен, који се у врло снажном облику очувао све до данашњих дана. Изузетно је ретка појава, па и својеврстан преседан у уобичајеном начину поимања дела неког рок песника, истовремено и снажан доказ квалитета његовог уметничког дејствовања и поетског рада, чињеница да медијска фама око његовог имена не престаје ни данас, чак се одвија несмањеним интензитетом, мада је Штулић као уметник и човек већ више од две деценије и физички и духовно одсутан са рок сцене Југославије и свих њених потоњих држава наследница. Упркос или захваљујући томе што је овај несвакидашњи стваралац поприлично изолован у самонаметнутом егзилу у Холандији, где се у потпуности посветио преводилачком раду и препевима класичних поетских дела светске књижевности, попут Хомерових епова, *Александриде* и разних филозофских трактата хеленске и далекоисточне цивилизације, медијска глад за његовим ликом и делом никада није утихнула, па добити интервју или

---

<sup>46</sup> Делови овог поглавља објављени су као самосталан научни рад: Гајић, З (2015). Медијска рефлексија рок поезије Бранимира Штулића. У: *Улога медија у нормализацији односа на Западном Балкану 2*. Одсек за медијске студије, Филозофски факултет, Центра за истраживање религије, политике и друштва, Нови Сад. (стр. 81-96).



барем само глас или било какав сигнал нижег интензитета од Бранимира Штулића и данас представља ствар од великог медијског престижа.

Полазна основа за анализу медијске рефлексije Штулићеве поезије пре свега је настојање да се на квалитативан начин сагледа обиман корпус новинских прилога у стручној штампи и на интернету, са акцентом на критичке текстове објављиване у штампаним медијима који су излазили на просторима бивше СФРЈ у време активног учешћа овог аутора на рок сцени заједничке велике државе. Немерљив значај у овом сегменту представља збирка од 385 новинских текстова о Бранимиру Штулићу и групи Азра, објављених у дневној штампи и периодици у читавој Југославији и њеним каснијим просторима од марта 1977. до августа 2005. године, коју је 2010. прикупио и публиковао сам њен главни предмет приказивања, под називом *Говорили су о Џонију - итинерер*. Додатак корпусу овог истраживања представља и колекција текстова дугогодишњег новинара и уредника најзначајнијег месечног листа о рок музици и популарној култури на подручју СФРЈ, *Џубокс*, Бранка Вукојевића, *Како је био рокенрол*, као и новински написи о Штулићу и његовом бенду објављени у часописима *Рок* и *Поп рок*, као настављачима традиције преузете од *Џубокса*, који су, као месечно издање, од 1982. до 1990. континуирано објављивани у Београду, а дистрибуирани у читавој држави. Значајан сегмент представљају и новински текстови објављени у специјализованом магазину за поп културу *XZ*, који је током деведесетих година једини на овим просторима имао континуитет излажења, као и неопходан ниво квалитета садржаја којим је могао да се сврста у ред поменутих високоцењених и утицајних штампаних претходника.

Силом прилика, упоредо са Штулићевим одласком у егзил, током последње две деценије на овим просторима није забележена више ниједна медијска појава која би могла да буде сврстана у ранг високе вредности на пољу праћења и анализе појава из домена рокенрола и популарне културе, осим, донекле, лиценчног хрватског издања најславнијег магазина тог типа у свету - *Ролингстоун*, које је након кратког периода излажења угашено. Ексклузивитет у преносу ретких аутентичних Штулићевих јављања у медијима последњих године преузео је београдски политички недељник *НИН*, захваљујући добрим везама које је са овим уметником задржао сарадник овог листа, Петар Поповић, иначе један од доајена рок новинарства у СФРЈ.

## 7.1 Медији и рок критика

Покрет рокенрола је одувек представљао плодан полигон за пласман авангардних идеја, које по својој иновативној, а неретко и револуционарној вокацији најчешће нису ни имале могућност да непосредно стекну шири круг следбеништва, ма колико такве идеје биле вредноване као носиоци стваралачке оригиналности. Стога су пресудну улогу за даљи пласман и ширу рецепцију свих дешавања у оквиру покрета рокенрола имали првенствено медији, међу чијим су посленицима готово по правилу били ангажовани и појединци специјализовани за стручно праћење области популарне културе, довољно образовани у културолошком и музиколошком, често и у књижевно-језичком смислу, те способни да препознају квалитетне ауторе и пронађу прави начин за њихову афирмацију и тако им отворе пут за даљи рад и далеко ширу рецепцију њиховог стваралаштва. Томе у прилог најснажнију потврду даје пример појаве, усвајања и ширења идеја покрета новог таласа у медијском простору бивше Југославије.

Од самог зачетка тог уметничког покрета на овим просторима, крајем седамдесетих година, иновативне идеје југословенских рокера су наилазиле на пуно разумевање, подршку и афирмацију код медијских посленика у специјализованим штампаним издањима намењеним љубитељима популарне културе. Рок критичари су, као уобичајен појавни облик у утицајним медијима тог времена, доследно пратили сва дешавања на сцени и критички их вредновали, по узору на истоветан сегмент у западним медијима, где је он имао далеко већи континуитет, ниво развоја и степен етаблираности у друштву уопште. На овдашњој медијској сцени се, једнако као и на уметничкој, у том периоду јавила и професионално развила читава плејада образованих и елоквентних рок критичара, која је новоталасним и другим напредним стремљењима рок аутора давала несебичну подршку, једнако као и реалан вредносни суд заснован на важећим постулатима покрета преузетим са далеко развијеније англо-саксонске уметничке и медијске сцене.

Најзвучнија критичарка имена тог времена, као што су били Влатко Фрас, Свен Семенчић, Златко Гал, Дарко Главан, Бранко Вукојевић, Петар Поповић, Александар Жикић, Петар Јањатовић, Драган Кремер, Петар Луковић, Момчило Рајин, Драган Амброзић и други, углавном и данас представљају ауторитет у овој области, чији се естетски и вредносни суд посматра као стручна валоризација у коју се ретко сумња.

Поптпуно свесни успостављених вредности у оквиру покрета, као и своје улоге у њему, они нису презали од строгих критичких анализа, опсервација и пресека, који су врло често били интонирани и веома негативно. Њихови критички текстови су јасно указивали на пораст спознаје о постојању и другачије слике друштвене стварности од оне коју је јавности пласирао естаблишмент, као и о конкретном ставу о неопходности субверзивног дејствовања рок посленика зарад покушаја да се стање у социјалном окружењу промени набоље и у општем интересу. Југословенски рок критичари су озбиљним, стручним и аргументованим приступом материји дали значајан допринос успостављању другачијих, прозападно оријентисаних вредности у свом сегменту на јавној сцени, али истовремено и формирању квалитетније рок сцене, стварајући тако предуслов за ширу рецепцију вредних уметничких, музичко-поетских дела, каквих у југословенском рокенролу почетком осамдесетих година није било мало.

## 7.2 Медијска слика о Штулићу

Начин на који су се у медијима рефлектовале рок музика и поезија Бранимира Штулића је изузетно занимљив и вишеслојан. Готово да не постоји медијски производ из осамдесетих година 20. века у СФРЈ који није укључио и обраду лика и дела овог уметника на различите начине, кроз вести, цртице, извештаје, осврте, критике, рецензије, колумне, интервјуе, репортаже или разне облике визуелне презентације. Свесна његовог утицаја на млађе генерације, тадашња строго режимски контролисана медијска сфера није била благонаклона према овом или било ком другом бунтовнички оријентисаном рок уметнику и песнику. Углавном игноришући његове поетске ставове, мрачне, тешке слике и суморна предвиђања, мејнстрим медији су се трудили да истакну његову популарност и контроверзну природу, склону честим медијским испадима и опорој реторици, ширећи тако круг читалачке публике и на млађе генерације љубитеља рок музике, што се повољно одражавало и на њихове тираже. Типска штампа пак, стручно посвећена рокенролу, углавном се истицала објективним, па понекад и оштрим коментарима на рачун Штулићеве поезије, коју су појединци, попут најцењенијег хрватског рок критичара тог времена, сада покојног Дарка Главана, оцењивали крајње негативно, те сукцесивно поништавали њену вредност и домете. Ипак, што је став критике био оштрији, то је

култни статус овог песника међу поштоваоцима бивао све снажнији и масовнији, као константа која се очувала до данашњег времена.

У контексту промоције новоталасних вредности, кључну улогу у "разиграном" Загребу<sup>47</sup> тог времена, крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година, као попришту првог озбиљнијег искорака Бранимира Штулића на рок сцену, одиграо је омладински магазин *Полет*, тачније - новинари ове редакције Влатко Фрас и Свен Семенчић, чија је подршка у том тренутку била од пресудног значаја за даљи развој медијске слике о овом песнику, па и саме његове каријере. Семенчић је тако аутор првог писаног документа о појави групе Азра, у издању *Полета* из марта 1977. године, где је проценио да она има "заиста реалне шансе за успех, будући да изводи искључиво властите, врло занимљиве и специфичне композиције" (Штулић, 2010 б: 5). Фрас је у истом листу објавио прву веродостојну процену једног од Азриних почетних наступа, у пролеће 1978. године, у којој је тврдио да је звук на сцени био "убојит и компактан", док је лидер састава изгледао "попут Роберта Де Нира у филму *Таксиста*: ошишана глава, тамне наочале, танкер виндјакна, неуротичне гримасе - изглед човјека који је спреман за напад" (Хорват, 2005: 37). Одлучан да помогне надолazeћој генерацији младих музичара, која је, по процени редакције, доносила прекопотребну свежу енергију на старомодно настројену југословенску рок сцену, *Полет* је у септембру исте године организовао заједнички концерт четири најперспективнија новоталасна бенда тог тренутка, на коме је, уз Панкрте, Параф и Прљаво казалиште, наступила и Азра, која је у извештају са тог догађаја окарактерисана као *Полетова* "кућна" група (Штулић, 2010 б: 11). Колико су тежње ових новинар биле конкретне и врло недвосмислене, говори и Фрасова опаска у истом тексту да је време да се ови бендови упусте у озбиљнији однос са друштвеном и медијском ситуацијом. О укупном дејству *Полета* на развој тадашње сцене најбоље сведочанство дао је лидер Прљавог казалишта, Јасенко Хоура, у једном каснијем интервјуу, где је нагласио да је писање ове редакције давало невероватну моралну снагу свим тим младим ентузијастима у успону, док им је, са друге стране, уз такву подршку, критика Савеза комуниста и других друштвено-политичких структура све мање значила и представљала све мањи проблем (Костелник, 2004: 124).

---

<sup>47</sup> Алузија на *swinging London*, како је британска престоница описивана на врхунцу популарне културе шездесетих година, у заносу популарности Битлса и других великих рок састава епохе.

Прво Азрино дискографско издање, сингл плоча *Балкан/ А шта да радим*, дочекана је у медијској сфери са великим очекивањима, која су, мање-више једногласно, прерасла у опште одобравање и подршку Штулићевом уметничком узлету. Новинар Горан Лисица је у ријечком *Валу* ово дело сврстао у "конкурвенцију понајбољих које је наш рок икада дао", док је Штулића описао као "велики креативни потенцијал, капацитет какав се на нашој сцени рађа једном у деценији", уз пророчку препоруку издавачкој кући "Југотон" да би, уз помоћ њене моћне пропагандне машинерије, овај аутор могао да постане "прави југословенски феномен квалитетне популарности" (Штулић, 2010 б: 17). Исти повод привукао је, коначно, и пажњу београдских медија на надлазећу атракцију. Петар Луковић је, у осврту на ову плочу на страницама најутицајнијег типског издања тог времена - магазина *Дубокс*, нагласио да је она "најпријатније, најбоље, најлепше и најузбудљивије изненађење", да би у наставку закључио како "аутентичан емоционални набој просто извире испод певачевог гласа", те да тако домаћа сцена, уместо квазифилозофирања, најзад добија праву ствар - рок за 1980. годину (Штулић, 2010 б: 18). Исти рок критичар је нешто касније, на страницама илустрованог магазина *Дуга*, са још већом дозом одобравања окарактерисао објављивање Азриног истоименог првог албума:

"Лепеза расположења на Азрином албуму иде од фуриозних рокерских напада с неодољивим рефренима ('Марина'), преко емоционалних излива љубавне енергије, искрене и убедљиве мотивације ('Обрати пажњу на посљедњу ствар'), до пасторалних романтичних пејсажа у 'Грацији'. Ниједног тренутка Азра не дозвољава слушаоцу да предахне, већ га вешто, са разоружавајућом искреношћу води путевима узбудљивих музичких сижеа, терајући га да стално, изнова открива свет речи и звукова." (Штулић, 2010 б: 38)

Ни Петар Поповић није штедео похвале на Штулићев рачун на странама утицајног политичког магазина *НИН*, пре свега хвалећи његов поетски потенцијал и храброст, док је са друге стране, у настојању да буде објективан, критиковао музичку компетенцију овог аутора:

"(...) Придобио је присталице два различита света, оног традиционалнијег који је навикао на творце старог реда и типа, и овог новог, који је последица времена, што подразумева агресивне и конкретне посматраче у честим неспоразумима са средином. Из првог миљеа Џони износи неоспоран песнички дар, док из другог покушава, додуше с

мање успеха, да преузме актуелну звучну жестину. (...) Брбљивац од обећања, аутентични песник и приправник музичког фаха у коме се истински тешко може пронаћи, Џони је прави јер пева као што и говори - без длаке на језику - о свету који је стално изложен посебној оптици." (Штулић, 2010 б: 59-60)

Ништа мање утицајан београдски рок критичар нешто млађе генерације у односу на Поповића, Драган Кремер, на страницама најугледнијег дневног листа у тадашњој држави, *Политика* (10. фебруар 1981), не успева да сакрије искрено одушевљење садржајем албума, али и укупном појавношћу аутора, његових стихова и фуриозних пет концерата виртуозног трија Азра у Београду за само три дана:

"Његове су песме изразито личне, сачињене од жестоких, готово необузданих излива осећања и тананих поетичних маштарења. Но, као што својим страстима може дозволити да провале из најскривенијих кутака, Штулић исто тако уме хладно, проницљиво и оштро да посматра. Његови стихови наизменично или у исти мах одишу љубављу, неким чудним заносом, темама секса, безнађа, очаја, па чак и ужаса изгубљеног живота у џунгли на асфалту, говоре језиком улице, могу бити безазлени, скоро детињаста, али и бичевање неких појава у друштву. Џонијеве су песме од крви и меса, а када се томе дода хумор, претежно црни, постаје сасвим разумљиво зашто се људи таквом силином везују за Азру." (Штулић, 2010 б: 80)

Став београдских критичара, у раној фази Штулићевог рада увек уз високу дозу објективног респекта, али и готово на ивици хвалоспева, битно се разликовао од писања појединих загребачких медијских посленика, пре свега Дарка Главана. Најутицајније "перо" хрватске рок критике тог времена, иначе кустос у музеју "Топић - Мимара" са факултетском дипломом из компаративне књижевности и историје уметности, уз сва настојања да остане у границама објективног и добронамерног, није успевао да сакрије оштар критички отклон према Штулићевој поезији и музици и, пре свега, јавној изведби. Тако је за Азру тврдио да је "наводно, одлично свирала сваки пут кад нисам био присутан" (Штулић, 2010 б: 22). Објављивање албума *Азра* Главан је у београдском листу *Младост* (12. септембар 1980) окарактерисао као промашај, уз опор коментар како "Штулић није у стању обуздати и канализирати своје, несумњиво страствене, креативне импулсе на начин који би могао бити прихватљив икоме осим њему и његовим поклоницима". (Штулић, 2010 б: 57-58)

Овај угледан медијски и културни делатник направио је у том правцу и корак даље, у коментару на следећи Азрин албум, *Сунчана страна улице*, у загребачком листу *Студио* (5. август 1981). Не само што је, у тада већ препознатљивом стилу, наставио лични обрачун са Штулићем, назвавши га "осионим", а његове друштвене анализе садржане у песмама оптужио да "не полазе од конкретног, објективног описа друштвене ситуације, већ од особног, нарцисоидног доживљаја непризнате величине", већ се и изразито оштрим тоном обрушио на редакцију *Џубокса* и новинара Кремера, оптуживши их за неосновану подршку која прелази све границе здравог разума и професионалне објективности:

"Они који, попут Драгана Кремера, нису у стању разликовати конструктивну друштвену критику од егзорцизма и гањања приватних фантома, требали би бити далеко опрезнији и трезвенији у покушајима да својим заносима и особном неукусу придају некакав разумнији и читљивији оквир. Но, изгледа да ће они и даље Штулићево фалш певање и изгубљене ратове с интонацијом описивати као 'свилену мараму ношену ветром'. Нажалост, патетика и реторика остају и даље убитачно оружје бројних балканских рокера и њихових медијских душебрижника." (Штулић, 2010 б: 119-121)

Поменути Кремеров текст у *Џубоксу* је, иначе, са свим додацима, објављен у јуну 1981. на пуних седам страна, са очигледним симпатијама према Штулићевој уметничкој појави. Главни уредник овог магазина, Бранко Вукојевић, један од највише цењених рок критичара тог доба, познат по посебним симпатијама које је гајио за "стару гарду" југословенских рокера, ону која је обележила седамдесете године, био је међу реткима у редакцији *Џубокса*, а и у тадашњим медијима уопште, који није фаворизовао Штулића и Азру у односу на било које старо или ново име на рок сцени. Његов коментар тродневних пет концерата Азре у Београду обилује покушајима да остане објективан и суздржан, па чак и са избегавањем да се дође до суштине става кроз незанимљиве и непотребне жанровске елементе репортаже о посетиоцима и организацији догађаја, трошећи на такве осврте читава поглавља. Ипак, прави коментар овог критичара може да се прочита кроз пасаж о рок песништву, објављен у издању *Џубокса* за март/април 1981:

"Џони Штулић је најновије име у дугој линији наших генијалаца попут Даде Топића, Ђорђа Балашевића и Боре Ђорђевића, преко којих део публике купује избављење од комплекса инфериорности што се занима 'нижим обликом културе' као што је рок, тражећи од њих 'класичне поетске вредности'. Све те домаће варијанте Дилана и

Морисона најмање уверљиво делују када исфорсирано покушају да буду поете. Исто важи и за Џонија, који је пар добрих тема упропастио квазипоетским батргањем у метафизичком докучивању света око себе, мада се не може казати да не уме да погоди добар стих." (Вукојевић, 2005: 387)

Упркос личном ставу уредника, остатак редакције *Џубокса* је према Штулићевом стваралаштву и даље био благонаклон, што поново није промакло колеричном Главану, који је у осврту на редован годишњи избор најбољих уметника на рок сцени по мишљењу новинара овог магазина, тврдио да је његово проглашење за инструменталисту године "полууспела шала" (Штулић, 2010 б: 147). Нешто касније је и сам Вукојевић врло директно признао да је све време био свестан како текстове о Штулићу и Азри у *Џубоксу* пишу углавном "његови изразити поклоници које је он лако користио као медије за афирмисање својих музичких и не само музичких ставова" (Вукојевић, 2005: 482). Стога је на интервју са Штулићем, поводом објављивања албума *Кад фазани лете*, отишао лично, потакнут разиласком дотадашње поставе Азре, што је довело до сасвим новог поетског, стилског и звучног заокрета у стваралаштву овог аутора. Тај интервју, објављен у *Џубоксу* 4. априла 1983, у репортажно-интерпретативном жанровском оквиру, садржи занимљиву Вукојевићеву опсервацију дотадашњег Штулићевог поетског опуса:

"(...) Јасно је да је константа у његовом стваралаштву експонирање младолевичарског бунта који за њега, као и за већину 'просвећених' тридесетогодишњака, представља идеју отпора прихваћеним друштвеним вредностима. Отуда, гледано са стране, његова веза са радикалним позоришним редитељем Љубишом Ристићем и њихова заједничка америчка турнеја делују потпуно логично."

У одговору на ову новинарску опаску током разговора, Штулић је реаговао врло жучно и опорно, износећи крајње негативан став, што је постала одлика препознавања већине медијских дијалога са њим у том тренутку, а није се променило ни у будућности:

"Он је обичан шарлатан, то је исти онај синдром ове земље од којег ја бежим... Не видим како неко може поредити мене и Љубишу, ја сам један, а Ристића има колико ти душа хоће." (Вукојевић, 2005: 485)

Интервјуи са Бранимиром Штулићем су од почетка његових медијских иступа привлачили посебну пажњу, првенствено због изузетног значаја који је у тренуцима пуног креативног набоја, у првих неколико година каријере, имао на јавној сцени, али и због



контроверзне природе овог рок песника и музичара, плаховитих емоција и експлозивног темперамента, увек на граници вербалног инцидента и способног да изговори реченице које би објекти његових размишљања заиста тешко могли да апсорбују. Ментални склоп способан да константно критикује готово све појаве око себе и са лакоћом улази у сукоб са читавим светом, могао би, са једне стране, да буде окарактерисан и као сувише искрен, али и као предодређен да од других буде осуђен и одбачен. Такве особине саговорника су за савремене медије и те како привлачне као начин прибављања већег степена пажње ширег аудиторијума, па се и стручна штампа тог времена све чешће упуштала у дуге и тешке разговоре са Штулићем, о чему сведоче и примери магазина *Рок* и *Поп рок*.

Цењен и тиражан као водећи месечник у фаху рокенрол штампе осамдесетих година у СФРЈ, *Рок* је крајем те декаде полако губио на утицају, синхронизовано са спорим али неминовним опадањем значаја читавог покрета рокенрола на овим просторима пред надлазећом експанзијом руралних облика културе, који ће само неколико година касније преузети потпуни примат. У настојању да очува барем тираже, па макар то било и по цену квалитета садржаја, што ће накнадно постати и општа формула рада медија на овим просторима, ова редакција је најпре променила концепт уређивања и име у *Поп рок*, а затим и за само непуне две године, од јула 1988. до маја 1990, објавила чак пет интервјуа са Бранимиром Штулићем, укључујући и једно његово појављивање на насловној страни, мада је каријера овог уметника у тим тренуцима била у наглom паду, а квалитет његовог поетског рада изложен салвама најоштријих критика, па и подсмеха, чак и оних медијских посленика који су му само неколико година раније били и те како наклоњени, а тада су му, готово у потпуности ускратили подршку. Штулићева реторика, међутим, и даље није губила на оштрини, напротив:

"Од које године мислиш да си најбољи?"

- Откад сам отишао у иностранство и видео како тамо изгледа. Они вреде као организација, али не умеју направити песму. Сигурно да има људи који то знају, али не могу да се пробију. Спрингстин, У2, све је то... Мени су Битлси добри, Морисон, сви они који су мртви. Не зато што су мртви - они су и умрли зато што су најбољи. Људи не воле такве." (*Поп рок*, јул 1988)

"Нико мене није дизао - ја сам њих дизао (критичаре). Исто као што је Тито ове његове дизао и сад му они тако враћају..." (*Поп рок*, 2. мај 1990).

Ретроспективним пресеком приметно је да почетна, пословично снажна подршка Штулићевој каријери, првенствено од стране београдских медија, није трајала превише дуго. Већ након прве две године учесталих активности на сцени, Азрин дискографски опус је попримио невероватно обимне размере, што ни најверније медијске следбенике овог аутора није могло да спречи у изношењу негативних критика по том питању. Један тако интониран текст написао је Александар Жикић у *Џубоксу* (јун 1982), поводом изласка албума *Филигрански плочници*:

"Пре свега, оно што је раније представљало вредност, без обзира што се понекад приближавало границама маниризма, сада је ту границу дефинитивно прешло и претворило се у конгломерат већ чувених одломака, мање-више успешно измешаних и упакованих у донекле другачију амбалажу. То иде толико далеко, да се јавља проблем сналажења у хрпама песама које са свих страна засипају публику, увек жељну Џонијевих речи. Самим тим, песме губе снагу, а текстови више не поседују убојитост коју су имали раније." (Штулић, 2010 б: 202-204)

Слично усмерен, али далеко оштрије интониран је и текст Златка Гала, критичара који никада није био превише наклоњен Штулићевом делу, написан истим поводом и објављен у сплитској *Недељној Далмацији*:

"(...) Ако *Плочници* још и нису крај Џонијеве сторије, онда га свакако наслућују, јер док је сваки од претходних пројеката у себи имао увек неко покриће, *Плочници* су плоча на раку коју је Џони полако чепркао Азри. (...) Очисте ли се складбе са овог албума непотребних наслага аранжерске шминке, од њих не остаје ништа, оне једноставно немају костур који би могао издржати надградњу. Џонијев проток идеја очито је дефинитивно зацементиран и свака од 27 складби цитат је већ пре изреченог туберанско-нејаког материјала." (Штулић, 2010 б: 209)

Исти критичар је већ у следећој прилици, након изласка албума *Кад фазани лете*, додатно поштрио негативно настројену критичку ноту, а дело је окарактерисао као испразно и претенциозно "с његовим иритирајуће шупљим садржајем" (Штулић, 2010 б: 246). У истом тренутку је и *Џубокс* престао да верује у повратак изворног квалитета овог песника, мада је новинар Слободан Коњовић далеко суздржанији у коментару, који ипак није позитиван (Штулић, 2010 б: 238). Коначан пад Штулића у очима критике био је видљив након текста Драгана Кемера у дневном листу *Политика експрес* (3. април 1983),

који му је до тада био наклоњен више него било који други медијски посленик у читавој СФРЈ:

"Грубо непоштовање основних законитости рокенрола, које је у Штулићевим дискографским почецима чак и пленило, с временом и претеривањем постало му је камен око врата, јер се при слушању *Кад фазани лете* јасно осети недостатак надахнућа и високог емоционалног набоја којим је некада савладавао све препреке. Без обзира што је Џони овом приликом дигао руке од дневне политике, песме препуне надреалистичких слика нису ништа пробављивије, и неизбежан је утисак да он као аутор опонаша самог себе." (Штулић, 2010 б: 247)

На овом месту у каријери најцењенијег рок поете прве половине осамдесетих година у СФРЈ престала је медијска и критичарска подршка његовом раду. Идилична слика узајамног разумевања и поштовања преточена је у оштру полемику о разлозима, како је оцењено - великог креативног суноврата, обележену надом да ће се стање једном коначно преокренути ка првобитном нивоу креативности, луцидности и идејне оштрине Штулићеве субверзивне песничке мисли. Наступајући албуми, потписани именом Азра или Штулића као самосталног аутора, међутим, нису успели да испуне таква очекивања, напротив: из медијске сфере се читао све већи степен одрицања од лика и дела овог песника. Прави пример је рецензија албума *Blase*, коју је написао Војислав Пантић, а објавио београдски магазин *XZ* у марту 1998. године:

"Чија су осећања на овој плочи отупела<sup>48</sup>? Од *Фазана* наомамо невољно узимам сваку Џонијеву плочу. Себе довољно познајем: опет ћу равнодушно одслушати пар десетина песама које ћу брзо заборавити. Зашто? Да ли смо ми, који себе поносно зовемо 'генерацијом новог таласа', можда били у заблуди када смо тако брзо (олако?) промовисали свог хероја?"

Некадашњи степен медијског одушевљења постао је тако једнак изневереним очекивањима, док се нада у срећан крај полако губила у правцу Холандије, у којој је омиљени трубадур новоталасне (и не само њене) сцене у СФРЈ пронашао ново, тихо и трајно уточиште. Рестлови заједничке прошлости могли су ипак и даље да се прочитају из поетизованих одјека Штулићеве поезије, кроз квазиновинарске и полууметничке узлете у

---

<sup>48</sup> Blase: на француском језику - отупелих осећања, засићен, неосетљив...

честим медијским иступима носталгије за бољим временима и квалитетнијом музиком од актуелне:

"Враћао сам се из Загеба са неком песмом на уснама. Дуго сам већ био одвојен од грамофона и својих плоча и нисам могао да се сетим шта то беше. Тек негде испред Винковаца, мало пре него што сам сишао, речи су се уобличиле сасвим и шапутао сам: 'Она вуче моје нити, она чини моје сне, док ја читам старе новине, она бјежи од досаде. Успјела је да се смири, одлази некуд насамо, а ја маштам затворених очију'<sup>49</sup>..." (Драган Тодоровић, *Рок*, април 1986).

"Више никада нисам био у Хрватској. Џони је овде негде, не прави музику, а и зашто би, ако је и од њега - доста је. Не, заиста не мислим да је 'Балкан' рок химна једне генерације. То је само једна бесмртна песма, док химне бивају заборављене као и неке државе. Не сећам се да је неко са овог поднебља направио аутентичнију песму. Ко? Горан Бреговић? Кажи ми једну. Ма кажи ми пола. Молим те, кажи ми, па ћу ти поклонити свој примерак прве плоче Азре..." (Радослав Коминац, *XZ*, децембар 1997/јануар 1998).

Након окончања последњих балканских ратова па до данас, од када се преселио у Холандију, Бранимир Штулић се ретко појављивао у медијима, личним, директним јављањем готово више никада, осим у раритетним приликама. Ипак, потреба медија за ликом и делом овог уметника никада није утихнула, мада је његов одговор на бројне захтеве за интервјуима углавном био негативан. Карактеристичан је пример описан у документарном филму о учесницима новоталасне сцене *Сретно дијете* Игора Мирковића, када аутор долази пред врата Штулићевог стана у Хоутену крај Утрехта, у намери да поразговара са њим о прошлим данима, али не успева да, телефонским путем, одобровољи свог несуђеног саговорника, који му тако не даје прилику чак ни да се виде.

Оно што није успело многима, ипак је пошло за руком Петру Поповићу. Овај дугогодишњи рок новинар и уредник најутицајнијих магазина *Џубокс* и *Рок*, бриљантне каријере у којој је рок новинарство на овим просторима уздигао до нивоа институције, успео је да од Штулића добије први аутентичан глас у дугом временском раздобљу од петнаестак година уназад. Повод је био излазак Штулићеве четрнаестомне едиције превода и песничких препева, а интервју је објављен у магазину *НИН* 15. октобра 2009. У карактеристичном, нарцисоидном тону, са помешаним осећањима љутње и меланхолије,

---

<sup>49</sup> Стихови су из песме "Господар самоће", са Азриног албума *Сунчана страна улице*.

песник се осврнуо на прошлост и, на неки начин, одрекао сопствене поезије, која му је, по општем мишљењу, обезбедила место у историји:

"Ја сам био принуђен да нешто кажем, јер се свирало и певало без речи. Да сам свирао инструментале не бих никада успео, јер људи воле да им певаш. А кад певаш не можеш глупости певати. Бар ја. Онда сам морао да направим те текстове, али њима никада нисам озбиљно приступио, већ најбоље да урадим како не бих уништио основну мелодију. Иначе, трагедија најбољих мелодија су глупи текстови који их прате. Две добре ствари не иду никада заједно. Добри текстови увек скрену пажњу са мелодије. То знам, али сам нешто морао жртвовати, платити цену."

Штулић је истовремено, у наведеном разговору, дао и негативан одговор на питање да ли би и под којим условима наступио негде у бившој домовини, речима да је та непостојећа држава, уједно и једина чији пасош још увек поседује, сада окупирана, а да он на окупираним територијама не свира.

Хрватско издање магазина *Рولينгстоун*, објавило је у марту 2015. године обиман специјалан број посвећен критичарском избору 100 најбољих албума рокенрола у свим државама бивше Југославије од 1955. године до тада. Прво и друго место у тој стручној и колективној ревалоризацији, очекивано, припало је албумима *Одбрана и последњи дани* састава *Идоли* и *Бистрији или тупљи човек бива кад...* Шарла акробате. Штулићев опус пак укључио је чак три албума у првих 10 на овој листи, што је несумњив доказ о успеху, утицају и истинском квалитету његовог стваралаштва, са акцентом на прве године рада у дискографији, јер су и изабране управо најраније колекције песама овог аутора: *Сунчана страна улице* се нашла на трећем месту, концертна плоча *Равно до дна* на шестом, а дебитантско издање *Азра* на деветом месту. Упркос томе, коментаторски текстови који прате сваки од изабраних албума, од којих је већина непотписана, у случају Штулићевих радова обилују лаконски наведеним или преписаним општим местима, па чак и отвореним критикама на рачун његове поезије, политичких ставова и уметничких достигнућа, што је само по себи крајње контроверзно, али је и аутентично сведочанство о негативном односу јавне сцене у Хрватској према личности и делу овог аутора од распада заједничке државе наовамо. Недуго након овог броја, *Рولينгстоун* је престао да излази у, лиценцом, регионалном издању.

Непосредно након сазнања да је Бобу Дилану додељена Нобелова награда за књижевност, Штулић се огласио у опширном интервјуу Весни Пантелић, објављеном у *Новостима* (30. април, 1. и 2. мај 2017), где је тај комплимент једном од најутицајнијих песника рок епохе окарактерисао као "политичку награду". Истовремено је, на питање новинарке о данашњој актуелности песама које су прославили његов састав Азра, лаконски скренуо са теме у правцу методологије рада на својим песмама, правећи при том поређење својих стихова са Хомеровим хексаметрима на бази одсуства риме.

Последњи за сада забележен медијски искорак Бранимира Штулића поново је била привилегија Петра Поповића у виду интервјуа објављеног у јубиларном 3500. броју листа *НИН* 25. јануара 2018. године. Разговор који је, очигледно, обављен кроз преписку путем интернета, своди се на Штулићеве кратке, одсечне одговоре пуне филозофски настројених мисли, цитата и позивања на велике хеленске филозофе, књижевнике и војсковође, којима у мирном тону даје реплику на новинарске покушаје да се осветли низ тема које још увек изразито занимају овдашњу јавност и буде бројне контроверзе. Штулић је на тај начин непосредно показао да је коначно, након дугих година медијског препуцавања са разним имагинарним или реалним противницима, досегао жељени стадијум духовног мира по узору на своје старогрчке праузоре. Истовремено је, међутим, успео да продуби још једну интригу о свом делу, будући да је најчувенију песму Азриног опуса, "Балкан", окарактерисао као препев вулгаризоване уличне пошалице, проглашавајући при том стварност за далеко веће поетско достигнуће од било каквог песничког напора. Након тога је поново утонуо у медијски мрак у коме се, изгледа, већ дуго најбоље осећа.

### 7.3 Закључне напомене

Анализа паралелног суживота Бранимира Штулића као рок музичара и песника и медија који су бележили и валоризовали његову уметничку каријеру, показује у коликој мери је добра, уметнички обликована и естетски дотерана субверзивна рок поезија представљала значајну карику у поститоистичком друштву на овим просторима, колики је био њен утицај на веома широк круг поштовалаца и следбеника, те колико су јој медији придавали пажње, свесни свих њених наведених особина. Након година огромног успеха и утицаја на аудиторијум, проблематична, аутодеструктивна личност овог песника је,

међутим, повела каријеру ка контроверзном окончању, након чега је на просторима бивше СФРЈ формиран јединствен култ следбеништва Бранимира Штулића, док је укупна медијска рефлексија његовог дела прошла кроз три најзначајније фазе развоја:

1. брз успон до потпуног тријумфа уз огромну медијску подршку;
2. период стагнације и завршетак - медији му ускраћују подршку и
3. изолација са очекивањем повратка - водећа медијска интрига у рок култури на овим просторима.

За обимну заинетерсовану јавност надасве атрактивна и интригантна личност која уствари никада није у потпуности спустила завесу своје каријере, на тај начин је постала, сама по себи, феномен без премца у медијској сфери целокупног постјугословенског друштва на Балкану, која и даље активно прати све наговештаје могућег поновног сусрета са овим уметником, а често и сама калкулише о томе без реалних основа. Ипак, то је ретка тачка око које медији и њихов аудиторијум на овим просторима данас постижу потпуни консензус: повратак Бранимира Штулића на сцену био би заиста непревазиђен спектакл, у сваком смислу.

## 8. ЗАКЉУЧАК

Посматрано са више различитих аспеката, неопходних да се рок поезија сагледа на целовит и свеобухватан начин, као социолошка, културолошка и музиколошка појава, као књижевно-уметничка творевина и као медијски феномен, поетско дело песника рокенрола Бранимира Штулића досеже висок степен појавности и остварења у сваком од наведених сегмената. Домети и утицаји забележеног стваралаштва овог аутора на физичком, културном и духовном простору његовог дејствовања готово да немају премца у домену популарне културе, уз јасне назнаке озбиљног уплива и у структуре високоестетизоване и академски вредноване уметности.

Бранимир Штулић је био, и остао контроверзна личност, око чијег је животног пута и, посебно, уметничког дела, испреплетан непрегледан низ претпоставки и предрасуда, и још више дилема, око којих се и деценијама након његовог напуштања свих активности на пољу рок културе воде бројне жучне полемике. Свега тога, међутим, не би било, да његов траг у популарној, па и конвенционалној, култури, као и у уметности на овим просторима није тако јасан, дубок и неизбрисив.

Самоуки, аматерским уливом у свет поетског и музичког стваралаштва, које је неговао упоредо, доследно пратећи дугу традицију песничког певања уз пратњу жичаног инструмента, у његовом случају гитаре, као основног средства за рад рок уметника, врло брзо је освестио своје могућности као неисцрпне и неограничене у домену неопходном за целовито бављење уметношћу рокенрола. То је пак врста стваралаштва која у себи, осим почетног синкретизма две и више уметности, баш као и књижевност или песништво сами по себи, носи и дубоку свест о свету који нас окружује, о друштву као заједници појединаца који у њему имају своје место, али га често не проналазе, стварајући конфликт унутар себе самог и даље, преносећи га на читаву популацију. Константна трвења, анимозитети, неслагања и ратови, уз све остале појаве које из њих проистичу, а које, чини се, једино и остају забележене у историјским читанкама, остављају неизбрисив траг на човечанство, које тако, наизглед или одистински, само себе прождире и нагони на постепен цивилизацијски суноврат. Мрачна слика света одувек је била посебно привлачна баш песницима, чији је задатак постало константно саосећање са душом човековом у



вековним покушајима да се она сагледа и спозна, па можда и излечи неким пријемчивим уметничким леком.

Песник Бранимир Штулић је тај задатак прихватио нагонски, надсвесно стопљен са својим окружењем, са средином (не)уређеног позног социјализма "са људским ликом", како су то друштво радо крстили његови творци, свесни неприпадања нити једној страни хладноратовске поделе, нити "трулом" Западу, нити источном царству иза "гвоздене завесе". Узимајући помало са обе стране, југословенска заједница народа је била солидна творевина, рекло би се - по мери ондашњег света, али је млада генерација, уз помоћ популарне културе холивудских филмова и рокенрол музике либерализована и ослобођена традиционалистичких стега патријархалног балканског друштва, осећала акутни недостатак слобода - мишљења, изражавања, избора, опредељења - константно се, од педесетих година 20. века наовамо, супротстављајући генерацији родитеља, тражећи свет по својој мери. Сва та трвења су у песничкој души младог дошљака на загребачке улице пулсирала као темељна припрема за експресију која ће уследити чим се за то буду створиле повољне околности.

Новоталасни музички покрет, изникао на крилима радикалног бунта панк рокера крајем седамдесетих година, идеално се у Југославији поклопио са силаском Јосипа Броза са историјске и животне позорнице, чиме су и стеге овдашњег друштва знатно попустиле, отворивши простор за акумулирану енергију младалачких идеја, покрета и стварања. Оштар песнички тон Штулићеве поетске критике друштва идеално се уклопио у актуелан тренд чврсте и снажне рок матрице, претварајући његовог бенда Азра у првокласну концертну и дискографску атракцију, која ће за само неколико првих година активност досегнути ниво најзначајније појаве у тој врсти уметности на овим просторима икад. Песме Штулићевог опуса, у веома великом броју, које је готово константно писао и компоновао, те носио у глави све док не би биле забележене на некој грамофонској плочи, и данас блистају једнаким сјајем као у време настанка, оличене заслуженим статусом рок химни, са нивоом значаја за појединце и читаве генерације одрасле уз њих који се може упоредити само са значајем самог живота или пак најлепше и највредније уметничке творевине коју он може да донесе.

Штулић се, као песник, изузетно исказао на пољу социјалне песме, учивши и осветливши читав низ друштвених аномалија, системских кварова и неизлечивих рана у

појединцу, које ометају развој заједнице у правцу напретка, чинећи јој ретроградну контрауслугу, гушећи идеју прогреса и добробити и на општем и на личном плану. Његови стихови су недвосмисленом поруком критике, протеста и бунта ударили директно у стубове таквог друштва, сецирајући га прецизним, поетизованим резovima до сржи, те га потпуно огољеног изнели у пријемчивој форми популарних сонгова који пријају сваком младалачки и слободарски настројеном увету и бићу уопште. Социлајна тематика се код овог песника огледала и у пејсажним приказима грдске вреве, постиндустријске буке и загађења, ноћне кафанске боeмије као продукта досаде и отуђења урбаног човека, коме је ТВ пријемник једини прозор у свет, а неонска расвета замена за сунце, које до сивих бетонских блокова новоградње све теже допире.

И љубав је у таквом окружењу другачија, слојевита и неуобичајена, па је потрага за њом готово једнако битна као и за слободом, што је песник Штулић снажно осећао и веома добро знао, претварајући значајан део опуса у трајну посвету најсветлијој људској емоцији. Лутајући и слутећи љубавну искру свуда унаоколо, није ни он, као ни било ко други, до ње тек тако лако стизао, али јој се у тренуцима спознаје и те како препуштао, надајући се да је то стање трајно и да ће свет какав је прижељкивао и градио својим песмама бити извeстан и могућ. Свет се, наравно, врло брзо обрушио на наивне песничке идеале, повлачећи у вртлог разградње и апокалипсе не само незадовољеног љубавника, него и већи део света за који је знао, у коме је битисао.

Песничка и рокерска каријера Бранимира Штулића се постепено гасила порастом присуства мрачних сила на Балкану, натеравши на крају напаћену песничку душу да потражи спас дeлеко од свега, у келијском миру самонаметнутог холандског егзила, у коме дели време са старохеленским филозофима и далекоисточним мудрацима, певајући њихове хексаметре на свом, балканском језику. И то, засада, намерава да чини до краја света. У међувремену, његов овдашњи аудиторијум и даље расте, баш као и вредност, смисао и улога његовог дела, чија патина из дана у дан нуди све већи смисао живота, борбе и веровања свима онима који са њим дођу у додир. Значај поетског дела Бранимира Штулића, на пољу књижевног стваралаштва, социолошког ангажмана, културолошког и музиколошког доприноса заједници, па и у медијској сфери, тим путем је у потпуности остварен и изузетан, а његова улога у актуелном друштву на свим нивоима - неопходна.

## 9. ЛИТЕРАТУРА

Адорно, Теодор В. (1958). "Размишљања о стварању социологије музике". У: Култура - часопис за теорију и социологију културе и културну политику, бр. 23. Завод за проучавање културног развитка, Београд, 1973. (стр. 19-31)

Adorno, Theodor W. (1968). *Folozofija nove muzike*. Nolit, Beograd.

Албахари, Давид (приредио) (1983). *Другом страном - алманах новог таласа у СФРЈ*. Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд.

Албахари, Давид (1983). "Рок и књижевност". У Албахари, Давид (приредио). *Другом страном - алманах новог таласа у СФРЈ*. Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд. (стр. 107)

Андрић, Драгослав (1983). *Стерео стихови - антологија рок поезије*. Народна књига, Београд.

Анђелковић, Владимир (1983). "Југословенске поткултуре у седамдесетим". У Албахари, Давид (приредио). *Другом страном - алманах новог таласа у СФРЈ*. Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд. (стр. 117-123)

Арнаутовић, Јелена (2012). *Између политике и тржишта - популарна музика на Радио Београду у СФРЈ*. Радио-телевизија Србије, Београд.

Баучер, Дејвид (2008). *Дилан и Коен - песници рокенрола*. Клио, Београд.

Бертолино, Никола (2004). "Артур Рембо". У: Рембо, Артур. *Сабрана поетска дела*. Паидеиа, Београд. (стр. 7-22)

Бирн, Дејвид (2015). *Како ради музика*. Геопоетика, Београд.

Бортвик, Стјуарт и Мој, Рон (2010). *Популарни музички жанрови*. Клио, Београд.

Вукојевић, Бранко (2005). *Како је био рокенрол: изабрани текстови 1975-1991*. Друштво љубитеља поп културе, Београд.

Гајић, Zlatomir (2014). "Uvod". U: Nađ, Tibor. *Isceljujuća moć bluza*. Magyar Szo, Novi Sad. (str. 3-5)

Гајић, Златомир (2015). "Медијска рефлексја рок поезије Бранимира Штулића". У: *Улога медија у нормализацији односа на Западном Балкану 2*. Одсек за медијске студије, Филозофски факултет, Центра за истраживање религије, политике и друштва, Нови Сад. стр. (81-96)

Гајић, Златомир (2017). "Културна политика, цензура и рокенрол у СФРЈ". У: *Политике сећања и замрзнут конфликт - Постјугословенски простор и шири контекст*. Центар за истраживање религије, политике и друштва, Одсек за медијске студије Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. (стр. 120-130)

Гајић, Златомир (2017 а). "Песник - певач: од мита до рокенрола". У: *Трећи међународни интердисциплинарни скуп младих научника друштвених и хуманистичких наука Контексти 2015 - Зворник радова*. Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду. (стр. 399-411). Доступно на интернет адреси [www.digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2017/978-86-6065-409-2](http://www.digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2017/978-86-6065-409-2).

Гатри, Вуди (1983). "Реч коју хоћу да кажем". У: Андрић, Драгослав. *Стерео стихови - антологија рок поезије*. Народна књига, Београд. (стр. 7-8)

Gelder, Ken i Thornton, Sarah (uredili) (1997). *The Subcultures Reader*. Routledge, London i New York.

Главан, Дарко, Јербић, Велибор, Лукић, Стоја и Томић, Владимир (1978). *Поп гласба и култура младих I - сондажно истраживање публице рок-концерата*. Центар друштвених дјелатности Савеза социјалистичке омладине Хрватске, Загреб.

Главан, Дарко (1980). *Панк*. Дечије новине, Горњи Милановац.

Главан, Дарко (1983). "Лекције из социологије". У: Албахари, Давид (приредио). *Другом страном - алманах новог таласа у СФРЈ*. Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд. (стр. 15-19)

Горди, Ерик Д (2001). *Култура власти у Србији - национализам и разарање алтернатива*. Самиздат Б92, Београд.

Гоцић, Горан (1997). *Енди Ворхол и стратегије попа*. Прометеј, Нови Сад.

Grossberg, Lawrence (1997). "Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life". U: Gelder, Ken i Thornton, Sarah (uredili). *The Subcultures Reader*. Routledge, London i New York. (str. 477-493)

Дејвис, Хантер (2014). *Битлси*. Лагуна, Београд.

Деретић, Јован (2007). *Историја српске књижевности*. Сезам бук, Београд.

Dilan, Bob (2011). *Mr. Tambourine Man*. Mediterran Publishing, Novi Sad.

Димитријевић, Радмило (1965). *Теорија књижевности*. Вук Караџић, Београд.

Дуда, Деан (2006). "Ужас је моја фурка - социјалистички урбани имагинариј Бранимира Штулића". У: *Девације и промашаји: етнографија домаћег социјализма*. Институт за етнологију у фолклористику, Загреб.

Ђорђевић, Јелена (2009). *Посткултура*. Клио, Београд.

Ђурковић, Миша (2009). *Слика, звук и моћ - огледи из поп политике*. МСТ Гајић, Београд.

Живковић, Драгиша (1967). *Теорија књижевности*. Научна књига, Београд и Свјетлост, Сарајево.

Ивачковић, Иван (2013). *Како смо пропевали - Југославија и њена музика*. Лагуна, Београд.

Јаковљевић, Бранислав (2007). "Људски је уживати, зар не? Јун 1968, 'Коса' и почетак краја Југославије". У: *Реч*, 75/21, Београд. (стр. 99-114)

Јанковић, Александар С. (2009). *Дуг и кривудава пут - Битлси као културни артефакт*. Ред бокс, Београд.

Јањатовић, Петар (2007). *Екс Ју рок енциклопедија 1960-2006*. П. Јањатовић, Београд.

Јањатовић, Петар (2008). *Песме братства, детињства & потомства - antologija eks Ју рок поезије (1967-2007)*. Вега медиа, Нови Сад.

Јосимовић, Радослав (1973). "Књижевни ствараоци о музици". У: *Култура* - часопис за теорију и социологију културе и културну политику, бр. 23. Завод за проучавање културног развитака, Београд. (стр. 99-122)

Киш, Данило (1968). "Предговор". У: Бодлер, Шарл. *Поезија*. Издавачко предузеће Просвета, Београд. (стр. 5-13)

Кљакић, Љубомир (1983). "Стрип или о нечему чега нема". У: Албахари, Давид (приредио). *Другом страном - алманах новог таласа у СФРЈ*. Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд. (стр. 83-84)

Костелник, Бранко (2004). *Мој живот је нови вал. Фрактура, Запрешац*.

Крлежа, Мирослав (1977). *Десет крвавих година и други политички есеји*. Издавачко предузеће "Слобода", Београд.

Лешић, Зденко (2008). *Теорија књижевности*. Службени гласник, Београд.

Ловшин, Петер и Томц, Грегор (2008). *Панкрти*. Службени гласник, Београд.

Маглајић, Муниб (1983). *Од збиље до пјесме - огледи о усменом пјесништву*. Глас, Бањалука.

Макдоналд, Ијан (2012). *Револуција у глави - песме Битлса и шездесете*. Клио, Београд.

Марковић, Дејан (1995) (приредио). *Бит анђели - антологија бит поезије*. Светови, Нови Сад.

Марковић, Дејан Д. (2003). *Није све то био само рокенрол - антологија контракултуре*. Плато, Београд.

Marković, Dejan D. (2011). "Predgovor". U: Dilan, Bob. *Mr. Tambourine Man*. Mediterran Publishing, Novi Sad. (стр. 13-16)

Маркус, Грејл (2013). *Трагови кармина - тајна историја 20. века*. Градац К, Београд.

Marcus, Greil (1977). *Mystery Train - Images of America in Rock'N'Roll Music*. Omnibus Press, London, New York, Sydney.

Machin, David (2010). *Analysing Popular Music - Image, Sound, Text*. Sage publications, London.

Miles, Barry (2010). *London Calling - A Countercultural History of London Since 1945*. Atlantic Books, London.

Mirković, Igor (2004). *Sretno dijete*. Fraktura, Zaprešić.

Misiroglu, Gina (uredila) (2013). *American Countercultures: An Encyclopedia of Nonconformists, Alternative Lifestyles, and Radical Ideas in U.S. History*. Sharpe Reference, Armonk, NY.

Mrnjavčić, Sonja (2015). "Figurativnost u pjesmama Branimira Štulića". U: *Svijet stila, stanja stilistike - Znanstveni kolokvij povodom 40 godina Katedre za stilistiku*. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za kroatistiku, Katedra za stilistiku, Zagreb. Dostupno na internet adresi [www.stilistika.org/mrnjavcic](http://www.stilistika.org/mrnjavcic) (pristupljeno 03.02.2018. u 19.50h).

Негришорац, Иван (2009). *Лирска аура Јована Дучића*. Завод за уџбенике, Београд.

Недељковић, Драган и Радовић, Миодраг (приредили) (1979). *Уметност тумачења поезије*. Нолит, Београд.

Николић, Коста, Цветковић, Срђан и Трипковић, Ђоко (приредили) (2010). *Бела књига - 1984: Обрачун са "културном контрареволуцијом" у СФРЈ*. Службени гласник, Београд.

*Нова народна музика - разговор вођен на 3. програму Радио Београда*. У: *Култура* бр. 8. Завод за проучавање културног развоја, Београд, 1970. (стр. 90-130)

Ораховац, Саит (1968). *Севдалинке, баладе и романсе Босне и Херцеговине*. Издавачко предузеће "Свјетлост", Сарајево.

Пантић, Михајло (1984). *Искушења сажетости - критичка панорама кратких прозних облика у млађој српској књижевности*. Матица српска, Нови Сад.



Paulik, Dunja (2013). "Štulićev stil - slobodno kritizirati neslobodu". Sveučilište J.J. Strossmayera, Filozofski fakultet, Osijek. Dostupno na internet adresi <https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos:1381> (pristupljeno 12.03.2018. u 14.10h).

Перковић, Анте (2011). *Седма република - поп култура у Ју распаду*. Нови либер - Службени гласник, Београд - Загреб.

Petrinović, Kruno (2006). *Kad Miki kaže da se boji: prilozi za biografiju Johnnyja B. Štulića*. Умјетничка организација Уради нешто, Загреб.

Платон (2008). *Гозба или О љубави*. Дерета, Београд.

Пођоли, Ренато (1975). *Теорија авангардне уметности*. Нолит, Београ.

Прица, Инес (1991). *Омладинска поткултура у Београду - симболичка пракса*. Етнографски институт САНУ, Београд.

Radić, Radmila (2007). "Srpsko društvo u 20. veku između dve vere: privatno i javno". U: Ristović, Milan (priredio). *Privatni život kod Srba u dvadesetom veku*. Clio, Beograd. (str. 635-686)

Radišić, Mladen (1998). *Branimir Štulić Johnny: Nema više ni s kim a ni protiv koga*. Heroina, Subotica.

Рајин, Момчило (2006). *Постнон 1*. Драслар партнер, Београд.

Ristović, Milan (2011). "Od tradicije ka modernosti: 1878-1990". U: Popović, Marko, Timotijević, Miroslav i Ristović, Milan. *Istorija privatnog života u Srba: od srednjeg veka do modernog doba*. Clio, Beograd. (str. 389-616)

Риш, Јирг Петер (1979). "А.Р: Пијани Брод". У: Недељковић, Драган и Радовић, Миодраг (приредили). *Уметност тумачења поезије*. Нолит, Београд. (стр. 471-489)

Roters, Daniel (2012). "Islam i Evropa: Hajnrih Hajne i bosanska sevdalinka". Dostupno na internet adresi [www.camo.ch/aktuelno/islam-i-evropa-hajnrih-hajne-i-bosanska-sevdalinka](http://www.camo.ch/aktuelno/islam-i-evropa-hajnrih-hajne-i-bosanska-sevdalinka) (prustupljeno 5.12.2017. у 9.55h)

Santoro, Gene (1994). *Dancing in Your Head - Jazz, Blues, Rock, and Beyond*. Oxford University Press, Oxford - New York.

Savage, Jon (2007). *Engleski snovi - Sex Pistols i punk rock*. VBZ, Zagreb.

Симић, Жикица (2012). *Електрична застава - тајанствени воз за неонску дугу*. Меркс енд Блиц, Београд.

Солар, Миливој (1980). *Теорија књижевности*. Школска књига, Загреб.

Стивенсон, Ник (2007). *Дејвид Боуви - слава звук и визија*. Клио, Београд.

Страјнић, Никола (2001). *Стари грчки лиричари*. Каирос, Сремски Карловци.

Tandt, Christophe Den (2014). "The Rock Counterculture from Modernist Utopianism to the Development of an Alternative Music Scene". У: Whiteley, Sheila i Sklower, Jedediah (uredili). *Countercultures and Popular Music*. Ashgate, Burlington, VT. (стр. 81-93)

Торг, Анри (2002). *Поп и рок музика*. Клио, Београд.

Фиск, Џон (2001). *Популарна култура*. Клио, Београд.

Focht, Ivan (1968). "Muzika u stavu negativiteta". У: Adorno, Theodor W. *Folozofija nove muzike*. Nolit, Beograd.

Фридрих, Хуго (2003). *Структура модерне лирике*. Светови, Нови Сад.

Фрит, Сајмон (1987). *Социологија рока*. Истраживачко-издавачки центар ССО Србије и Центар за истраживачку, документациону и издавачку делатност ПК ССО Југославије, Београд.

Фром, Ерих (2017). *Умеће љубави*. Вулкан издаваштво, Београд.

Hauser, Arnold (1986). *Sociologija umjetnosti 1*. Školska knjiga, Zagreb.

Hauser, Arnold (1986 a). *Sociologija umjetnosti 2*. Školska knjiga, Zagreb:

Hebdige, Dick (1979). *Subculture - The Meaning of Style*. Routledge. London i New York.

Хопкинс, Цери, Шугерман, Дени (1993). *Нико одавде не излази жив*. Издавачка књижарница Предрага М. Цветичанина, МГ Сорабиа, Ниш.

Horvat, Hrvoje (2005). *Johnny B. Štulić: Fantom slobode*. Profil international, Zagreb.

Carlin, Gerald i Jones, Mark (2014). "Helter Skelter and Sixties Revisionism". U: Whiteley, Sheila i Sklower, Jedediah (uredili). *Countercultures and Popular Music*. Ashgate, Burlington, VT. (str. 95-107)

Цукић, Дејан (2007). *45 обртаја - приче о песмама*. Лагуна, Београд.

Чанг, Цеф (2009). *Не може да стане, неће да стане - историја хип хоп генерације*. Ред бокс, Београд.

Џоунс, Лероа (2008). *Народ блуза - црначка музика у белој Америци*. Утопија, Београд.

Štulić, Branimir Džoni (1982). *Filigranski pločnici*. Azra music, Beograd.

Štulić, Branimir Džoni (2010). *Smijurijada*. Plato books i Balkanska partija rada (g.k), Beograd.

Štulić, Branimir Džoni (2010 a). *Azra - pjevane pjesme (1972-2007)*. Plato books i Balkanska partija rada (g.k), Beograd.

Štulić, Branimir Džoni (2010 b). *Govorili su o Džoniju: itinerer*. Plato books i Balkanska partija rada (g.k), Beograd.

Шуваковић, Мишко (1999). *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*. Српска академија наука и уметности, Прометеј, Београд, Нови Сад.

Wall, Tim (2013). *Studying Popular Music Culture*. Sage publications, London.

Whitley, Sheila (2014). "Countercultures and Popular Music". U: Whiteley, Sheila i Sklower, Jedediah (uredili). *Countercultures and Popular Music*. Ashgate, Burlington, VT. (str. 3-15)

Whiteley, Sheila i Sklower, Jedediah (uredili) (2014). *Countercultures and Popular Music*. Ashgate, Burlington, VT.

#### Медијски извори:

Janjatović, Petar, i Todorović, Dragan (1988, jul). "Hladan kao Zvezda - intervju: Branimir Johnny Štulić". U: *Pop rock*. Beograd. (str. 6-9)

Kominac, Radoslav (1997, decembar/1998, januar). "Daj mi kaži odakle te znam - Ploče koje nisu na prodaju: Azra *Balkan/A šta da radim*". U: *XZ*. Beograd. (str. 79)

Пантелић, Весна (2017, 30. април, 1. и 2. мај). "Имам више добрих албума него неки песама - интервју: Бранимир Џони Штулић". У: *Новости*. Београд. (стр. 24)

Pantić, Vojislav (1990, 2. maj). "Užas je naša furka - intervju: Džoni B. Štulić". U: *Pop rock*. Beograd. (str. 18-21)

Pantić, Vojislav (1998, mart). "Dupla megalomanija - o ploči *Blase* Džonija Štulića". U: *XZ*. Beograd. (str. 67)

Поповић, Петар (2009, 15. октобар). "Био сам полигон за прљаве страсти - интервју: Бранимир Џони Штулић". У: *НИН*. Београд. (стр. 30-33)

Поповић, Петар (2018, 25. јануар). "Апокалипса јоште није, што не значи да неће - интервју: Бранимир Џони Штулић". У: *НИН*. Београд. (стр. 34-38)

*Rolling Stone* - специјално издање: 100 најбољих албума 1955-2015, дискографија свих држава ex-Yu. Zagreb, mart 2015.

Todorović, Dragan (1986, april). "Kao što ptice pogađa jesen - Pesme uz koje ne igram: Azra 'Gospodar samoće' i 'Ako znaš bilo što'". U: *Rock*. Beograd. (str. 49)

#### Аудио материјал:

Азра (1980). *Азра*. Југотон, Загреб.

Азра (1981). *Сунчана страна улице*. Југотон, Загреб.

Азра (1982). *Равно до дна*. Југотон, Загреб.

Азра (1982 а). *Филигрански плочници*. Југотон, Загреб.

Азра (1982 б). *Сингл плоче 1979-1982*. Југотон, Загреб.

Азра (1983). *Кад фазани лете*. Југотон, Загреб.

Азра (1984). *Криво срастање*. Југотон, Загреб.

Азра (1987). *Између крајности*. Југотон, Загреб.

Azra (1997). *Blase*. Hi Fi centar, Beograd.

Štulić, Branimir (1986). *It Ain't Like In The Movies At All*. Diskoton, Sarajevo.

Штулић, Бранимир (1989). *Балканска рапсодија*. Југотон, Загреб.

Штулић, Бранимир (1990). *Балегари не вјерују срећи*. Југотон.

Штулић, Бранимир (1995). *Севдах за Паолу Хорват*. Комуна, Београд.

Штулић, Бранимир (1995 а). *Анали*. Комуна, Београд.

Видео материјал:

Мирковић, Игор (2003). *Сретно дијете*. Герила ДВ филм и Визије СФТ, Загреб.

Плетикос, Инес (2005). *Кад Мики каже да се боји*. Хрватска радио-телевизија, Загреб.